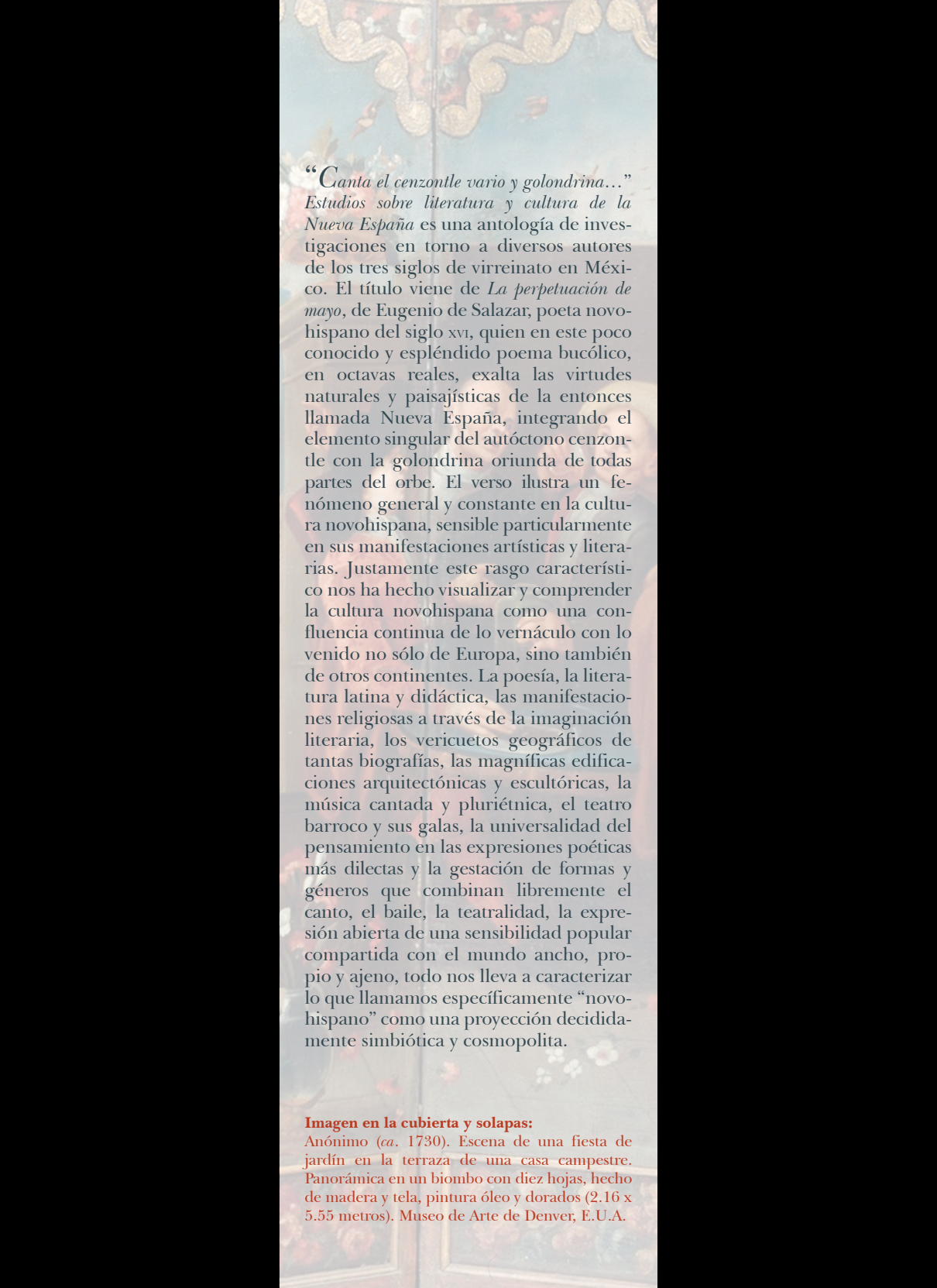


Susana Arroyo-Furphy
Alejandro Arteaga Martínez
Aurora González Roldán
Rocío Olivares Zorrilla
Editores

“CANTA EL CENZONTLE VARIO Y GOLONDRINA...”
ESTUDIOS SOBRE LITERATURA Y CULTURA DE
LA NUEVA ESPAÑA





“*Canta el cezontle vario y golondrina...*” *Estudios sobre literatura y cultura de la Nueva España* es una antología de investigaciones en torno a diversos autores de los tres siglos de virreinato en México. El título viene de *La perpetuación de mayo*, de Eugenio de Salazar, poeta novohispano del siglo xvi, quien en este poco conocido y espléndido poema bucólico, en octavas reales, exalta las virtudes naturales y paisajísticas de la entonces llamada Nueva España, integrando el elemento singular del autóctono cezontle con la golondrina oriunda de todas partes del orbe. El verso ilustra un fenómeno general y constante en la cultura novohispana, sensible particularmente en sus manifestaciones artísticas y literarias. Justamente este rasgo característico nos ha hecho visualizar y comprender la cultura novohispana como una confluencia continua de lo vernáculo con lo venido no sólo de Europa, sino también de otros continentes. La poesía, la literatura latina y didáctica, las manifestaciones religiosas a través de la imaginación literaria, los vericuetos geográficos de tantas biografías, las magníficas edificaciones arquitectónicas y escultóricas, la música cantada y pluriétnica, el teatro barroco y sus galas, la universalidad del pensamiento en las expresiones poéticas más dilectas y la gestación de formas y géneros que combinan libremente el canto, el baile, la teatralidad, la expresión abierta de una sensibilidad popular compartida con el mundo ancho, propio y ajeno, todo nos lleva a caracterizar lo que llamamos específicamente “novohispano” como una proyección decididamente simbiótica y cosmopolita.

Imagen en la cubierta y solapas:

Anónimo (ca. 1730). Escena de una fiesta de jardín en la terraza de una casa campestre. Panorámica en un biombo con diez hojas, hecho de madera y tela, pintura óleo y dorados (2.16 x 5.55 metros). Museo de Arte de Denver, E.U.A.

“CANTA EL CENZONTLE VARIO Y GOLONDRINA...”
ESTUDIOS SOBRE LITERATURA Y CULTURA DE LA
NUEVA ESPAÑA

HEÚRESIS



SUSANA ARROYO-FURPHY
ALEJANDRO ARTEAGA MARTÍNEZ
AURORA GONZÁLEZ ROLDÁN
ROCÍO OLIVARES ZORRILLA

Editores

“CANTA EL CENZONTLE VARIO Y GOLONDRINA...”
ESTUDIOS SOBRE LITERATURA Y CULTURA DE LA
NUEVA ESPAÑA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Primera edición:
Noviembre de 2022

DR © Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán,
C. P. 04510, Ciudad de México.

ISBN 978-607-30-6868-0

Todas las propuestas para publicación presentadas para su producción editorial por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM son sometidas a un riguroso proceso de dictaminación por pares académicos, reconocidas autoridades en la materia y, siguiendo el método de “doble ciego”, conforme las disposiciones de su Comité Editorial.

Prohibida la reproducción total o parcial
por cualquier medio sin autorización escrita del titular
de los derechos patrimoniales.

Editado y producido en México

Contenido interactivo

- Prólogo
- Amor conyugal y amor piadoso: las partes primera y tercera de la *silva de poesía* de Eugenio de Salazar
- La bucólica novohispana y la crítica social en las églogas del engaño del jesuita Juan de Cigorondo
- La vida breve: pequeños textos sobre vidas ejemplares con intención hagiográfica de cuatro autores novohispanos
- Investigar a Sor Juana Inés de la Cruz
- Arte del México colonial
- La ensalada en los villancicos de Sor Juana: espacio para la reflexión metapoética
- *Los empeños de una casa*, de Sor Juana Inés de la Cruz a la luz de la teoría de los afectos
- Bases cristianas y neoplatónicas del símbolo piramidal del *Primero sueño*
- Variaciones sobre la Zarabanda
- Índice

presentación audiovisual
haz click en el enlace

<https://youtu.be/H-iff9DLx9g>



o puedes acceder vía QR

PRÓLOGO

La Facultad de Filosofía y Letras ha dado cobijo durante décadas a las investigaciones en torno a temas cuya impartición se ve alimentada, precisamente, por las exploraciones que sus académicos han emprendido en aras de una mejor comprensión de los planes de estudio. Este proyecto, inscrito en la Coordinación de Investigación de la Facultad y en la carrera de Lengua y Literaturas Hispánicas, contribuye además invitando a participar a investigadores ya sea egresados de ella, partícipes de los Institutos de Investigaciones de la Universidad Nacional Autónoma de México, de otras universidades mexicanas o incluso de otros países. El conjunto de ensayos que aquí presentamos gira en torno a la literatura y la cultura de la Nueva España; sin embargo, esta particularidad se vuelve universal al ahondar en las implicaciones y correspondencias de cada uno de los objetos de estudio, como podemos corroborarlo a la luz de las indagaciones que han compuesto este volumen. El lector encontrará que el enfoque de algunos capítulos rebasa el ámbito literario para incursionar en otras disciplinas afines. Justamente, nuestra intención es partir de una concepción semiótica del fenómeno literario como caja de resonancia y, a la vez, surtidor de otras expresiones artísticas y culturales. Por razones de organización, hemos decidido seguir un orden cronológico de los textos y fenómenos estudiados, a excepción del capítulo central con los dibujos de Richard D. Perry de diversos santuarios novohispanos y que, con fines estéticos, colocamos en ese estratégico lugar.

El ensayo de Jessica Locke sobre la poesía de Eugenio de Salazar asienta sus diferendos en relación con juicios críticos anteriores que disminuían el valor de su poesía al no corresponder debidamente a la tradición de la poesía amorosa petrarquista. Hacían falta varias décadas de estudios detallados sobre la transición poética del petrarquismo a la poesía barroca para que se pudiese comprender la naturaleza exacta de un discurso poético que se está desprendiendo de los clichés

y tópicos que se cernían imperativamente sobre los poetas del siglo XVI. Es así como Locke descubre que lo que a la crítica precedente pudo parecer un “descenso” en la inspiración propiamente petrarquista del poeta al centrarse en el plácido amor conyugal es una verdadera transición a otra sensibilidad distinta, menos acartonada, más humana y no exenta de humorismo e ingenio. Locke encuentra que esta postura distinta del poeta se confirma en su poesía religiosa, cuya afectividad humilde y personal revela una particular decisión de Salazar por hacer de su poesía más una expresión sincera que una reproducción del canon. Además, sus observaciones acerca de otras características vinculadas con *La navegación del alma* de Salazar también nos hablan de un poeta determinado a consolidar su obra como un conjunto homogéneo. En cuanto a los “gemidos del alma”, encontramos en Salazar un precedente cercano de uno de los emblemas más célebres en toda Europa de los *Pia desideria*, de Herman Hugo: el XV, basado en el Salmo 30: “Deficit in dolore vita mea, et anni mei in gemitibus”.

La literatura jesuita es otro capítulo principal en la historia de la cultura novohispana. Desde su llegada y establecimiento de sus colegios, que configuraron tanto una preparación a la educación universitaria como una alternativa a ella, la *weltanschauung* jesuítica rebasó el periodo colonial y perduró aún en el siglo XIX, a partir del regreso de la Compañía después de su expulsión en 1767. Con ello, también se desborda el ámbito estrictamente literario: el influjo ideológico de la Compañía de Jesús no sólo fue hegemónico en el periodo virreinal, sino que antagonizó fuertemente desde las aulas con la ideología liberal decimonónica. La exploración que Alejandro Arteaga realiza de las églogas de Juan de Cigorondo pintan con gran claridad la fisonomía de la literatura jesuítica: su aplicado cultivo de los géneros clásicos, la compleja urdimbre entre la poesía virgiliana y ovidiana y los variados programas en los que la Compañía estaba comprometida. Así, las églogas de Cigorondo abordan la educación de niños y jóvenes, el impulso a la conducta edificante del pueblo cristiano. En suma, estas composiciones son un retrato fiel tanto de la orden a la que perteneció su autor como de su teleología, expresadas en un género bucólico –poético y dramático– que también nos habla de la trascendencia que tuvo el teatro para los jesuitas como método de proposición y de enseñanza bajo el precepto horaciano de lo *dulce et utile*.

Un componente significativo de la cultura novohispana lo constituyen las leyendas, ensueños y visiones de los creyentes católicos que poblaron de coloridos

pasajes los libros sobre fundaciones de conventos, hagiografías de religiosas y religiosos notables en su tiempo y crónicas relativas a la vida conventual. Esa categoría llamada hoy “imaginario” tiene, además, en el siglo barroco un papel muy especial en el fecundo intercambio cultural entre los estamentos culto y popular del mundo hispánico. Dolores Bravo Arriaga es una de las pocas estudiosas que se han detenido a investigar sobre estas primicias de creación literaria que tan elocuentemente nos hablan de un temperamento fantástico del eón barroco en tierras americanas. Los diversos relatos que recoge en cuatro destacados autores novohispanos del siglo XVII –Agustín Dávila Padilla, Francisco de Florencia, Agustín de Vetancurt y Carlos Sigüenza y Góngora– son apenas un muestreo de un vasto legado escritural cuya incipiente investigación promete muchas sorpresas.

Uno de los más tenaces sorjuanistas de nuestro tiempo ha sido Guillermo Schmidhuber, quien nos hace un recuento sucinto de diversos descubrimientos que han hecho él y otros investigadores en torno a la vida y la obra de sor Juana Inés de la Cruz y nos brinda, además, la paleografía de un documento relativo a la llegada a la Nueva España del que sería padre de sor Juana. Ciertamente, la figura de la Fénix emerge en nuestro tiempo de un par de siglos de mitificaciones y mixtificaciones que comenzaron a tejerse desde el siglo XVIII y continuaron el siglo siguiente, lo que fue uno de los objetos de estudio de Antonio Alatorre. Este creciente esclarecimiento ha sido resultado de un escrutinio historiográfico contemporáneo que, de cualquier manera –como vemos en este recuento de Schmidhuber–, no se ha depurado del todo de fantasías, aun en críticos tan connotados como Octavio Paz. La revisión de los documentos históricos sobre sor Juana con que contamos en la actualidad tampoco ha sido una actividad muy continua que digamos ni en el siglo XX ni en el presente, y fomentar esta índole de verificaciones meticulosas y cotejos que ratifiquen o rectifiquen anteriores conclusiones se revela como la mejor solución al mal hábito de tomar por bueno, sin más, lo que historiadores de otras épocas y con otros criterios científicos dictaminaron. Precisamente algunos de los recientes hallazgos de Guillermo Schmidhuber se desprenden del sencillo expediente de examinar con aplicación el libro de actas de Chimalhuacán que dio a conocer el historiador Guillermo Ramírez España hace más de siete décadas. Sin embargo, se han escrito ríos de tinta y se han debatido a la bizantina cuestiones que sólo ameritaban un análisis documental semejante

para ser desentrañadas. Enhorabuena, pues, porque estas investigaciones siguen avanzando y dejando más transparente el panorama histórico y biográfico de nuestra singular monja novohispana.

Sin duda alguna, Richard D. Perry es uno de los especialistas en arquitectura novohispana que más se han dedicado a difundir las sorprendentes bellezas artísticas de este periodo y no sólo por lo que respecta a las magníficas edificaciones religiosas de los tres siglos de virreinato, sino también a las obras esculturales y pictóricas que las acompañan. Sus magníficos dibujos, desde mi punto de vista, son mucho más elocuentes que las fotografías, pues entrañan una morosa selección de rasgos detallados por el lápiz independientemente de los tecnicismos de la luz y el enfoque de la cámara. Casi podría decirse, siguiendo el razonamiento de los manieristas, que el dibujo está más cerca de la idea, del diseño interno. Por otra parte, las extraordinarias fotografías de él y de sus colaboradores que componen su portal en línea (<<http://colonialmexico.blogspot.com/>> y <<http://mexicosmurals.blogspot.com/>>) de estudios icónicos de iglesias, retablos, portales, jambas, murales, esculturas religiosas y cruces atriales, entre otros elementos, implican un avezado ojo selectivo capaz de descubrir y resaltar el arte de cada uno de esos elementos. Estamos sumamente agradecidos de que Richard D. Perry haya decidido colaborar con nosotros en este libro y aportar sus elocuentes dibujos del contexto visual en el que se dieron justamente las obras literarias que se estudian aquí. Como explico en la presentación de su capítulo, al ir leyendo sus libros me percaté de que las minuciosas descripciones que hace de todos estos santuarios son otra enorme aportación suya al conocimiento del arte y la arquitectura religiosa novohispana, y la particular atención que le han merecido las cruces atriales de diversos conventos y atrios –que decidí poner entre cada uno de los capítulos– también dice mucho de las culturas originarias que trocaron este símbolo cristiano en obras verdaderamente totémicas. Acordes, por tanto, al espíritu que anima nuestro libro, esto es, a la consideración semiótica de todo fenómeno cultural, este particular capítulo constituye una travesía por el tiempo que dignifica excepcionalmente la riqueza de nuestra historia cultural, acervo inmenso que cada día que pasa parece correr un mayor peligro de desaparecer.

Uno de los sorjuanistas más jóvenes y brillantes en el panorama crítico de la Décima Musa, Jorge Gutiérrez Reyna, colabora en este libro con una ponderación asaz amena sobre la autorreferencialidad en los villancicos de esta autora. Muy

pronto, esperemos, su estudio sobre los villancicos que constituyó su tesis de Maestría en Letras saldrá a la luz como libro y complementará felizmente lo que ya habían escrito al respecto Martha Lilia Tenorio y otros. Sin embargo, justamente en estos momentos en que atravesamos una etapa crítica que reflexiona nuevamente sobre el manantial inagotable de la obra gongorina, el tema de la metapoésia o la autorreferencialidad nos vuelve a poner ante el fenómeno de la escritura de sor Juana como una verdadera hermenéutica y destaca este ensayo no sólo como una vuelta a los villancicos, sino como el sentido mismo de los villancicos en el contexto de la obra sorjuanina. No debe extrañarnos: tanto el momento cultural en que sor Juana vivió –un Barroco obsesionado con los repertorios simbólicos–, como la tesitura misma de su obra –sus temas y sus resoluciones textuales, poéticas–, nos llevan a contemplar cómo nuestra monja novohispana fue apuntalando en cuanto género cultivó (villancicos, loas, romances, redondillas, ovillejos burlescos, autos, silvas y demás) toda una teoría del cifrar y su correspondiente interpretación. Las ensaladas que con gracia y galanura nos hablan de las ensaladas mismas en sus villancicos pluriétnicos son el tema sobre el cual, en esta ocasión, se centra Jorge Gutiérrez Reyna para acercarnos, como él bien sabe hacerlo, al mundo y preocupaciones de sor Juana.

Una de las vetas más interesantes para la investigación literaria contemporánea sobre el teatro del Siglo de Oro es la teoría de los afectos que, ciertamente, emana de la *actio* de la retórica clásica y sus principios se encuentran en las obras de Quintiliano y Cicerón. No obstante, a pesar de que en la teatralidad barroca esta teoría cobró una renovada importancia, en los estudios contemporáneos este terreno ha sido menos explorado de lo que debería. Si en España los estudios de Lucía Díaz Marroquín abordan el Barroco español desde una perspectiva panorámica en la que destaca el caso de Juan Caramuel como teórico de los afectos, en las letras novohispanas esta incursión de Roxana Elvridge-Thomas abre una ruta de gran interés para caracterizar la noción teatral del Barroco americano. Es justamente en el género teatral donde cobraba especial importancia seleccionar cuidadosamente las estrofas adecuadas para expresar los estados de ánimo implicados en cada escena. El ritmo, elemento tanto musical como poético, es vertebral y así lo va demostrando Roxana Elvridge-Thomas en el desarrollo de su investigación. Habría que señalar el papel de la enseñanza retórica en los colegios jesuitas, que recogía tanto de la tradición culta e italianizante como de la popular

la amplia variedad estrófica de la poesía hispánica y entrenaba al estudiantado en la distinción de las posibilidades performáticas del discurso poético. Roxana Elvridge-Thomas elabora una prolija y bien armada introducción a este tema tan poco tratado en nuestro contexto y demuestra sus postulados con un análisis puntual de los afectos involucrados en diversas escenas de *Los empeños de una casa*, de sor Juana Inés de la Cruz. *Actio*, musicalidad y afectos a través del lenguaje poético y su rico repertorio no sólo métrico y rítmico, sino rítmico y efusivo, son las categorías que la autora va apostillando en los parlamentos que sor Juana despliega en su célebre comedia.

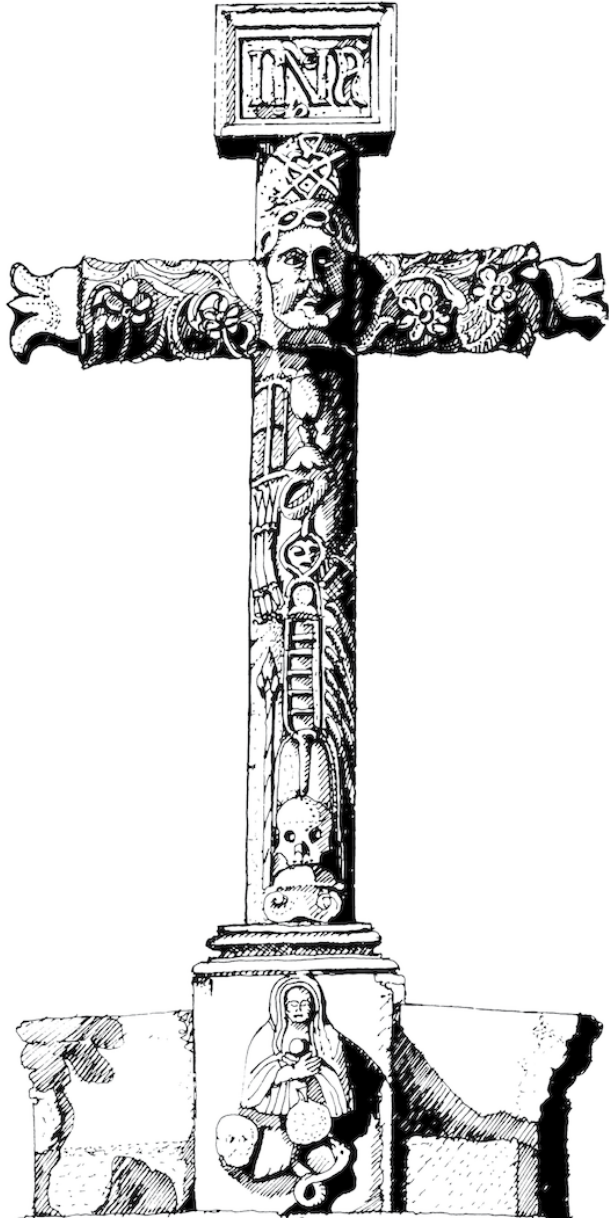
Mi colaboración responde a varios años de disquisiciones con colegas y con estudiantes sobre el sentido de determinados versos del *Primero sueño* de sor Juana Inés de la Cruz. Pareciera, en efecto, que nunca pararemos de aprovechar los contenidos soterrados de estos versos que han tenido dando vueltas a la crítica durante varias décadas. Pendiente, como he estado en la medida de mis posibilidades, de cuanto se ha publicado sobre esta silva y, sobre todo, atenta a las incógnitas que se han seguido levantando, en este ensayo pretendo articular lo que ya formulé desde fines del siglo pasado con pesquisas más recientes, sobre todo para tratar de explicar la peregrina elección de voces simbólicas que la Décima Musa tejió en su discurso poético, sus recónditas resonancias y sus posibles intenciones enunciativas. La filosofía, el amor por la sabiduría, es un ámbito ineludible tratándose del *Primero sueño*, así que, sin temor a faltar a requerimientos discursivos estancos, procedo convencida de que todos los fenómenos culturales, sean literarios, musicales, plásticos o filosóficos, están entrañablemente unidos como experiencias históricas y que –mejor que ceder a una pasiva perplejidad– nos corresponde, por el simple amor al poema, sondear en terrenos fronterizos si dicha aventura reeditúa verdaderamente a su conocimiento. El pasaje nuclear del poema sobre la comparación del alma humana con una llama piramidal es el que me ha subyugado en esta ocasión para tratar de indagar sus posibles fuentes filológicas.

Al final reservamos un estudio que corresponde a los tres siglos de cultura novohispana y no sólo novohispana ni española, sino mesoamericana, africana, árabe, francesa, alemana... justamente la explicación de esto la va desplegando con gran intuición y prolijidad Susana Arroyo-Furphy, quien desde el continente australiano no se ha desligado en absoluto de los estudios sobre literatura y

cultura novohispanas. En este particular ensayo, su objeto de estudio es la zarabanda, sus múltiples versiones isocrónicas, su evolución y su comportamiento semiótico. A partir de una sólida exposición metodológica, dicho enfoque semiótico va descubriendo una curiosa variedad de ejecuciones dancísticas, musicales y textuales desde el siglo XVI, aunque la identidad entre zarabanda y jácara nos pudiera sumergir en la cultura de las germanías en la Edad Media. Susana Arroyo-Furphy va exponiendo los casos mesoamericanos que presumiblemente ya existían antes del siglo XVI y que se conservaron con diversas variantes mestizas a lo largo del periodo virreinal. Pero igual la presencia de la población africana en esos siglos nos lleva a las ejecuciones alternas que nos colocan en la difícil disyuntiva de considerar mesoamericanos o africanos los rasgos eróticos y festivos de todas esas interpretaciones. Más aún si contemplamos las zarabandas españolas y sus connotaciones sexuales, que muchos han considerado de procedencia árabe. Así vamos transitando a los siglos XVII y XVIII en España, Italia, Francia, donde observamos las variantes barrocas dancísticas e instrumentales de la zarabanda, y aun en el presente, su incidencia en la cinematografía. La investigadora cierra este vasto y bien documentado panorama con una reflexión semiológica por demás adecuada al sorprendente fenómeno con que nos confronta.

Queda, pues, nuestro volumen entre manos y ojos de los lectores esperando que, a su vera, compartan con nosotros la idea de que el campo de los estudios literarios y culturales de la época novohispana se ve cada vez más enriquecido con estas proyecciones abarcadoras y multidisciplinarias.

Rocío Olivares Zorrilla



Cruz atrial de Acolman (R. D. Perry).

AMOR CONYUGAL Y AMOR PIADOSO: LAS PARTES PRIMERA Y TERCERA DE LA *SILVA DE POESÍA* DE EUGENIO DE SALAZAR

JESSICA C. LOCKE
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS, UNAM

Eugenio de Salazar es, por fin, uno de los autores del primer siglo novohispano a los que más se lee, por lo menos en determinados círculos y universidades, y está siendo estudiado por múltiples investigadores y estudiantes en el área de la literatura virreinal. Quiero pensar que esto se debe a que, con la relativamente reciente difusión de su obra poética en lo que va del siglo XXI, se ha generado mucho interés en ella por su gran variedad y la mezcla de innovación y tradición que la caracteriza. La *Silva de poesía* –un manuscrito de 533 folios que contiene la mayor parte de su producción literaria–, muestra claramente la familiaridad del autor con las tradiciones en las que se inserta y, a la vez, su ingenio para renovar algunos aspectos de ellas mediante particularidades que van de lo formal a lo temático y léxico. Contiene tres partes poéticas y una cuarta con cinco cartas suyas en prosa. Con este manuscrito, Salazar demuestra haber cumplido no sólo con tres categorías de poesía representativas de su época, sino también con el desarrollo de una prosa satírico-burlesca graciosa, hábil y a veces muy aguda. Las primeras tres secciones de la obra abarcan, respectivamente, poesía amorosa para su esposa y sobre ella; sus versos, que podríamos llamar de circunstancia u ocasión (“donde hay obras que el autor compuso a contemplación de diversas personas y para diversos fines”, f. 181), y su obra religiosa.

En el presente capítulo, nos ocuparemos de la primera y la tercera partes de la *Silva*, en las que Salazar pone de manifiesto dos facetas de sus sentimientos de amor: las que se relacionan con su afecto hacia su mujer, Catalina, por un lado,

y hacia la divinidad, por otro. En estas dos partes, el autor se presenta a sí mismo como un devoto esposo y un fiel creyente y, asimismo, como un poeta que sabía distinguir entre las características propias de la expresión de cada tipo de afecto.

Respecto a la primera parte de la *Silva*, una gran innovación que introduce el autor en la tradición en la que se basa, la del amor cortés, es precisamente la de dedicar todos los versos con esta temática a su propia esposa y no a una dama inalcanzable e idealizada. Esta primera parte consta de 180 folios y se divide en dos partes: la primera, que abarca 72 ff., contiene poesía bucólica, y la segunda, composiciones de temas y metros diversos. El propio autor alude al inusual carácter de su poesía amatoria en la dedicatoria a Catalina de la primera parte de la *Silva*:

Excelentes poetas han habido, muy amada esposa y señora mía, que han empleado las fuerzas de sus ingenios en perpetuar la pluma y publicar y ensalzar con sus cantos las virtudes, hermosura y gracias de damas que sus corazones amaron, aunque no fueron con ellas por matrimonio conjuntos. A estos enamorados escritores por aventura sólo movió el amor que en sus damas puesto tenían. Pero a mí no solamente esta causa (aunque está en mi corazón tan viva), ni el nudo matrimonial que con vos, mi señora, me ha hecho uno, sino también la obligación en que vuestro merecimiento me ha metido para emplear mi pluma en la descripción de las partes tuyas [...]. Así que solamente mi musa en esto se ocupa, para alguna recreación vuestra y gran contento mío (ff. 2r-3r).¹

Para Marcelino Menéndez Pelayo, lo mejor de la *Silva* son precisamente los versos amorosos: “hay en la parte erótica [de la *Silva*], es decir, en los innumerables versos hechos ‘a contemplación de doña Catalina Carrillo, su amada mujer’, un afecto limpio, honrado y sincero, muy humano y cien leguas distante de la monotonía petrarquista”.² Es definitivo que el curioso carácter doméstico / conyugal de las composiciones amorosas implica una finalidad que va más allá del buen logro del modelo estético-temático de la poesía cortesana, y revela un lazo verdadero e íntimo entre amador y amada que rompe, de alguna manera u otra, con la tradición petrarquista. Jaime José Martínez Martín propone que en la ya

¹ Los folios y versos de la *Silva de poesía* quedarán consignados entre paréntesis en el cuerpo del trabajo.

² Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de la poesía hispanoamericana*. Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, vol. 1, 1911, p. 30.

citada dedicatoria de estos versos a su esposa, “Salazar establece su superioridad respecto a los poetas de la tradición anterior tomando como base un criterio extrapoético: el carácter inmoral de sus amores por cuanto se dirigían a mujeres con las cuales no estaban casados”;³ y opina que “seguramente Salazar notó la dificultad de hacer compatible su situación sentimental tras su matrimonio con un sistema poético y amoroso en el que uno de los elementos fundamentales era la imposibilidad de ver realizado ese sentimiento”.⁴

Como ejemplo del afecto personal que caracteriza estos versos, y con el fin de ejemplificar algunas de las innovaciones que Salazar se permite en su tratamiento de temas convencionales en la literatura de su época, veamos una serie poética de la primera parte de la *Silva*, los quince sonetos escritos “al cuerpo y facciones de su Catalina” (ff. 110v-114r). En estos poemas Salazar parte, claro está, de la tradición petrarquista del retrato femenino; la resume Martha Lilia Tenorio:

La lírica petrarquista retomó [el modelo del retrato femenino de la literatura medieval anterior,] idealizándolo por medio de expresiones metafóricas, con lo que la belleza de la dama se transformó en una construcción poética; describir la belleza femenina consistió, entonces, en usar tropos y metáforas: el cabello de la dama ya no es sólo rubio, es “oro”, los dientes no son sólo blancos, sino “perlas”. Y así como el canon medieval había codificado ciertos rasgos, a partir de Petrarca se fijaron las metáforas referidas a estos atributos femeninos: cabe-

³ Jaime José Martínez Martín, *Eugenio de Salazar y la poesía novohispana*. Roma, Bulzoni, Consiglio Nazionale delle Ricerche / Centro per lo studio delle letterature e delle culture delle aree emergenti, 2002, p. 57. Sigue J. J. Martínez Martín: “En este sentido, la elección de Ausiàs March, Petrarca, Sánchez de Badajoz y Garcilaso no es una casualidad: por un lado representan a los grandes modelos sentimentales que un poeta del siglo XVI español podía escoger dentro de las diversas tradiciones literarias; por otro, todos ellos coinciden en cantar relaciones extraconyugales” (*ibid.*, p. 57). En el extenso análisis que realiza J. J. Martínez Martín de la primera parte de la *Silva*, es fundamental para él la idea de que “en Salazar debió de existir una voluntad inicial de organizar un núcleo poético sentimental, según el modelo más prestigioso existente durante la mayor parte del siglo XVI: el *Canzoniere* de Petrarca. Con este fin inició un proceso de selección y organización, lo que explicaría, entre otras cosas, la voluntad de separar las composiciones pastoriles de las demás, ya que el elemento bucólico no formaba parte del modelo” (*ibid.*, p. 150).

⁴ *Idem*.

llo-oro, frente-cielo, cejas-arcos, ojos-luceros, mejillas-rosas, piel-nieve, boca-coral / rosa bermeja, dientes-perlas, etcétera.⁵

Salazar definitivamente respeta algunos de estos esquemas metafóricos, y a veces, las metáforas en sí: las cejas de Catalina son “dos arcos [...] y cantidad de flechas” (f. 111v, vv 6-7); su cuello es “una columna [...] muy derecha” de “limpia nieve allí de sol cubierta” (f. 113r, vv. 5-6, 10); sus cabellos son hilos, específicamente, del arco de Cupido, “cuya rubiura al mismo sol excede” (f. 110v, v. 11). Pero en algunas de las composiciones pertenecientes a esta serie, nuestro autor se desvía lo suficiente del modelo convencional para dejar su propia huella en esta tradición poética y lucir, además, su sentido de humor. Asimismo, introduce una innovación en la estructura de estos poemas; como observa Tenorio, “en lugar de dedicar varios poemas a retratar ‘completa’ a su amada esposa, se detiene a describir, extendiendo con ingenio los tópicos tradicionales, cada una de las partes del cuerpo”⁶ en un soneto completo.

En el noveno soneto de la serie, son las orejas –el aspecto retratado en este soneto– las que son rosas (y no las mejillas, como era típico); se trata de una metáfora visual que relaciona la forma y las partes del oído externo con la imagen de una rosa en flor:⁷ “Dos rosas son, según en ellas veo, / que crió en el rosal de los rosales / Amor, y dos ramicas de las cuales / cuelga sus armas como bel trofeo” (vv. 5-8). En otras palabras, Cupido crió las rosas que son las orejas, de cuyas ramas él cuelga sus flechas, que pueden ser los aretes de Catalina. El propio Salazar se inserta en el poema como el espectador que provee la observación impulsora de la particularidad metafórica: “dos rosas son según en ellas veo”. A pesar de que vuelve, en los tercetos, a imágenes más convencionales (las orejas son

⁵ Martha Lilia Tenorio, “‘Copia divina.’ La tradición del retrato femenino en la lírica de Sor Juana”, en *Literatura Mexicana*, vol. 5, núm. 1, 1994, pp. 8-9.

⁶ M. L. Tenorio, *Poesía Novohispana. Antología*. Pres. de Antonio Alatorre. México, El Colegio de México / Fundación Para las Letras Mexicanas, 2010, t. 1, p. 256.

⁷ Xavier Villaurrutia también se valió de la semejanza en la forma entre la rosa y la oreja en uno de sus “Nocturnos”: su “Nocturno rosa”. En este poema leemos: “Es la rosa moldura del oído, / la rosa oreja, / la espiral del ruido, / la rosa concha siempre abandonada / en la más alta espuma de la almohada” (X. Villaurrutia, “Nocturno rosa”, en *Obras. Poesía, Teatro, Prosas varias, Crítica*. Miguel Capistrán, recop., Alí Chumacero, recop. y pról., Luis Mario Schneider, recop. y biog. México, FCE, 1953, p. 58).

estrellas cuando la cara es luna; son “lunas no muy llenas” (v. 11) cuando la cara es sol), la comparación más tangible, más visual, incluso podríamos decir más realista, ya quedó plasmada en el segundo cuarteto, y con ella, el ingenio del poeta.

Otro ejemplo es el soneto “a las narices” (f. 111v). Por un lado, Salazar no omite las alusiones a su rectitud y a su blancura, características modélicas de la nariz de la dama: “En la alta torre del mayor tesoro / de hermosura y gracias más enteras, / que de alabastro tiene las aceras” (f. 111v, vv. 1-3). Pero por otro, de manera jocosa, enfoca su descripción no en aquellos aspectos, sino específicamente, en los orificios nasales de su amada mujer:

Amor, amigo de causarnos lloro,
obró con arte y gala dos troneras,
por do sus flechas tira más certeras,
como garrochas del tablado al toro.
De allí Amor y su madre están mirando,
y, contra corazones libertados,
muestran su ira y fuerzas soberanas.
El que los ojos tiene levantados
cierto terná⁸ el bajarlos suspirando
si los alzare a tales dos ventanas (f. 111v, vv. 5-14).

Las fosas nasales de Catalina son troneras y ventanas de donde Cupido tira sus flechas, que por su parte son como garrochas o varas para picar toros (que incluso podrían ser metáforas para los pelos que salen de la nariz de la bella esposa). Y de ahí Cupido y Venus miran, y, quizá siguiendo con la imagen del toro, muestran su ira y fuerzas soberanas. Se trata de una adaptación bastante original del retrato de la nariz, que revela un tono humano, realista y divertido.

De modo similar al poema “a las narices”, en el soneto a la barba de su Catalina, Salazar va de lo general a lo particular y de lo canónico a lo novedoso. En los cuartetos, la barba de la dama es convencionalmente “hermosa”, “tan graciosa” y “obra prima de divina mano” (f. 113r, v. 8). Pero en los tercetos, el autor vuelve a

⁸ *Terná*: forma anticuada de “tendrá” (vid. José Yanguas y Miranda, “Diccionario de las palabras anticuadas que contienen los documentos existentes en los archivos de Navarra, y de su correspondencia con el lenguaje actual”, en *Archivo de Filología Aragonesa*, núm. 39, 1987, p. 236).

lucir su capacidad innovadora y su ingenio cómico: en esa hermosa barba, Natura “Sentó un lunar con siete hilos de oro / de quien⁹ está mi corazón pendiente / y más de mil almas ahorcadas” (f. 113r, vv. 9-11). Ahora es el tenor de la metáfora respecto al que Salazar innova mayormente, pues los “hilos de oro” no son los cabellos de la dama, sino los vellos que salen de su lunar, que graciosamente tienen un número simbólico, y de los que están pendientes tanto el corazón de Salazar como, hiperbólicamente, mil almas ahorcadas.

A diferencia de los jocosos retratos de la nariz y de la barba de Catalina, en el soneto a los pechos está ausente el tratamiento burlesco, precisamente, en mi opinión, por la mayor intimidad del objeto temático aquí. La expresión metafórica ya no es un fin en sí, sino simplemente lo que enmarca la reflexión amorosa-erótica personal:

Aquel alto escultor que en todo acierta
dos hemisferios hizo muy iguales,
la gracia y la blancura de los cuales
al alma aviva, al corazón despierta.¹⁰
Y por que tal beldad no esté encubierta,
fijó en ellos dos nortes celestiales,
que aquel que mira aquestas dos señales
de hermosura ve la playa abierta.
Sentolos a una haz por que pudiese
gozar su vista bella la persona
a quien fortuna tanto bien hiciese,
y puso en medio d'ellos una zona
que el cuerpo que con ella se ciñiese
podría ser que en gloria estar creyese (f. 113v).

⁹ *quien*: el antecedente es *hilos*; era usual en la época que *quien* tuviera antecedente singular o plural de cosa, no sólo de persona. Vid. Hayward Keniston, *The Syntax of Castilian Prose. The Sixteenth Century*. Chicago, University of Chicago Press, 1937, pp. 170-171, donde el autor registra ejemplos de *quien* con antecedente de cosa (“the referent is a thing”) y con antecedente plural (“referring to a plural antecedent”).

¹⁰ Los sujetos de *aviva* y *despierta* son *la gracia* y *la blancura*; el singular es necesario para la rima *acierta-despierta*.

Aquí Salazar plenamente rechaza el concepto del carácter inalcanzable de la dama amada en el modelo petrarquista al aludir al carácter privado de esta zona del cuerpo y a la restricción de la vista y del tacto de los hemisferios-pechos a “la persona / a quien fortuna tanto bien hiciese / [...] / que el cuerpo que con ella se ciñiese”: el ‘afortunado’ quien se ‘ciñe’ con ella es, obviamente, él mismo, y ella, su legítima esposa. De manera general, en los sonetos “al cuerpo y facciones de su Catalina”, Salazar experimenta con un género poético básicamente obligatorio para todo poeta “amoroso” de su época y lo personaliza doblemente, pues por un lado sus sonetos reflejan su propio ingenio poético y, por otro, representan una pequeña ventana a la relación conyugal en la que están inspirados.

Opino que en la tercera parte de la *Silva*, la que contiene la poesía religiosa de nuestro autor, hay también muestras de un “afecto limpio, honrado y sincero” como las que observó Menéndez Pelayo en la primera, pero lo que definitiva y obviamente omitió Salazar, en sus versos religiosos es el tono a veces burlesco y gracioso, y otras veces íntimo, que caracteriza varias de las composiciones amorosas. La imagen que construye Salazar de sí mismo en esta parte es la de un poeta inspirado por Dios, un fiel siervo suyo y un escritor hábil en la aplicación de diferentes géneros y metros para expresar su amor hacia la divinidad y los santos. La tercera parte consiste en tres sub-partes: “Primera parte de la tercera, en que están las obras pastoriles”; “Segunda parte de la tercera de la *Silva* en que se contienen las obras en metro castellano”; y “Tercera de la tercera parte de la *Silva de poesía* de Eugenio de Salazar, en que hay sonetos y líricos y salmos y otras obras”. En ellas, el autor muestra una gran sensibilidad acerca del entorno religioso-teológico de su tiempo, en el cual se vivieron muy grandes cambios para el catolicismo. Salazar perteneció a la época del concilio de Trento y de la Contrarreforma, de la oficialización de la Biblia Vulgata para la Iglesia Católica y de la consolidación de algunos sacramentos, como la eucaristía, y los cambios implícitos en estos sucesos se ven reflejados en la tercera parte de la *Silva*. También se vuelve evidente, en su poesía mariana, el immaculismo de nuestro autor. Su obra religiosa en general, pues, muestra no sólo su fe como firme creyente en Dios, en la Virgen María y en los santos, sino también su intención de promover el catolicismo de su particular momento histórico.

Al principio de la tercera parte de la *Silva*, como en la primera, hay una dedicatoria; en este caso no está en prosa sino que consiste en cuatro poemas, como

ha observado también Martínez Martín.¹¹ En la primera composición, se dirige a Dios, en una “canción sextina al Padre eterno, ofreciéndole las obras deste libro y las demás” (ff. 313v-314r), en la que leemos:

¿Qué te podré yo dar, oh rey de gloria,
sino pavesas¹² de tu grande fuego,
tú siendo Dios, y yo de tierra un hombre?
Toma lo que he cogido con la luna,
y a ratos cuando nace el claro día,
pues es de tus frutales propio fruto.
Tú, largo¹³ Dios, me diste aqueste fruto,
y espero me darás después la gloria,
donde veré sin fin alegre día;
abráseme, Señor, tu ardiente fuego,
porque, más clara y linda que la luna,
mi alma suba a verte gran Dios y hombre (vv. 7-17).

Así, le encomienda su obra a Dios, y pide a cambio que le conceda “aquesta gloria / mayor del merecer de cualquier hombre, / que en mí produzcan saludable fruto / los celestiales rayos de tu fuego” (314r). Busca, pues, que el fruto de su pluma sea saludable, que opino se puede entender aquí como sano y provechoso, esto es, bueno por dentro y por fuera. Respecto a este primer poema de la tercera parte, Martínez Martín observa:

Salazar se pregunta qué podrá ofrecer él a Dios para pagarle tanta generosidad. La respuesta es altamente significativa: sus propias composiciones. Esto nos

¹¹ Para el estudioso es significativo que dos de estos cuatro poemas sean sextinas: “no puede pasar inadvertido el hecho de que entre los cuatro poemas que sirven de dedicatoria al corpus religioso aparezcan dos sextinas. [...] se trata de una forma métrica de origen provenzal que por su dificultad técnica, se convirtió en ejemplo por excelencia de la poesía artificiosa y aristocrática. Petrarca la recupera para su *Canzonere* y de ahí pasó a la poesía renacentista [...] Salazar conocía todo lo relativo a su poética [...] pero hará un uso personal de ella” (J. J. Martínez Martín, “Estudio”, en Eugenio de Salazar, *Silva de poesía*. Est. y ed. de J. J. Martínez Martín. México, Frente de Afirmación Hispanista, 2019, pp. 120-121).

¹² *pavesas*: “Lo que queda de la materia combusta” (*Covarrubias*). “La parte sutil que queda de la materia quemada, antes de disolverse en ceniza” (*Autoridades*).

¹³ *largo*: “franco, liberal y espléndido”, “grande, copioso y crecido” (*Autoridades*).

indica claramente la alta consideración que tenía de su propia obra, a pesar de la *captatio benevolentiae* que supone su aseveración de que las ha escrito “a ratos”, en horas quitadas al sueño o a sus ocupaciones.¹⁴

Estoy de acuerdo con esta idea de Martínez Martín respecto a la alta consideración que tenía Salazar de su obra, pero precisamente por lo mismo debo discrepar de otra afirmación que hace este estudioso: escribe que, en la tercera parte, “En la inmensa mayoría de los casos se trata de composiciones devotas, en las que nada, o muy poco, hay de introspección y meditación personal”.¹⁵ Discrepo porque, en mi opinión, es justamente el tono personal de la poesía de Salazar en general, y de la religiosa en particular, sobre todo en su expresión de amor hacia la divinidad, lo que la hace merecedora del alto concepto en el que la tiene su autor y, asimismo, digna de dedicarse a Dios.

El segundo poema de esta primera parte de la tercera de la *Silva* es un soneto a san Eugenio mártir, el “patrón y abogado” de nuestro autor, como lo llama (f. 314v),¹⁶ una figura con diversas versiones hagiográficas y cuyo culto fue promovido en la época de Salazar, pues el rey Felipe II de España¹⁷ consiguió que los restos del santo fueran trasladados de Saint-Denis a Toledo.¹⁸ El poema que sigue a éste es otro soneto, “invocando el favor divino” (f. 315r), y la siguiente composición es una canción sextina, dedicada a la Virgen, “invocando su glorioso favor” (ff. 315v-316r). Salazar muestra, con estos cuatro poemas, su agradecimiento a Dios, a su santo patrón y a la Virgen por el “favor” que les pide para su obra.

¹⁴J. J. Martínez Martín, “Estudio”, en E. de Salazar, *op. cit.*, p. 121.

¹⁵*Ibid.*, p. 120.

¹⁶En el título del soneto Salazar pide a san Eugenio mártir que le “favorezca ante la Majestad divina para que acepte el pequeño presente” de sus versos (f. 314v).

¹⁷Salazar sirvió a Felipe II, quien fue rey desde 1556 hasta su muerte en 1598, durante más de 40 años en diferentes puestos legales y administrativos, y después a Felipe III; escribe en su testamento: “Declaro yo [...] que desde el principio del año de mil y quinientos y cincuenta y ocho he servido continuadamente a las majestades de España” (Humberto Maldonado, “Testamento y codicilo de Eugenio de Salazar”, en *Hombres y letras del virreinato. Homenaje a Humberto Maldonado*. Ed., selec. y pról. de María Elena Victoria Jardón. Prest. de Fernando Curiel Defossé. Semblanza biográfica de Lourdes Franco Bagnouls. México, IIF, CEL, UNAM, 1995, p. 106).

¹⁸“En 1156 es enviado su brazo derecho; y por fin, en 1565 es enviado el resto, que es recibido en Toledo por Felipe II entre grandes fiestas y solemnidades” (Juan Carmona Muela, *Iconografía de los santos*. Madrid, Akal, 2003, p. 126).

A lo largo de la tercera parte, como explica Tenorio, hay “composiciones [...] morales en las que el autor se lamenta de su vida pasada, del alejamiento de Dios, de las tentaciones sensuales, etc.”¹⁹ Es precisamente en los poemas con estas temáticas, más que en los que hace reflexiones teológicas (sobre la invención de la cruz, sobre la eucaristía, etcétera) donde observo el tono más íntimo y obviamente más personalizado de esta parte. El impulso o la necesidad que siente nuestro autor de arrepentirse y pedir perdón está muy presente en poemas como su “Salmo penitencial” y los “Gemidos del alma” y, para mí, es claramente lo que también motivó la composición de su *Navegación del alma por el discurso de todas las edades del alma*, su largo poema alegórico en *terza rima* escrito con toda probabilidad al final de su vida y en el que narra el viaje del alma a través de las edades del ser humano. Este poema, a grandes rasgos en estilo de epopeya, contiene reflexiones que podríamos llamar, aunque anacrónicamente, autobiográficas, y muestra el arrepentimiento de Salazar por los pecados cometidos en vida. He de suponer que los antecedentes de este poema están precisamente en la tercera parte de la *Silva* y, específicamente, en los dos poemas ya mencionados; veamos algunas estrofas de éstas para ejemplificar su naturaleza personal y el afecto que muestra el autor hacia Dios.

El “Salmo penitencial” de Salazar es, para mí, el que más se asemeja a la *Navegación del alma* en cuanto a su expresión de arrepentimiento, y parece haberse escrito, así como dicho poema alegórico, en la vejez del autor. También es similar métricamente, pues ambos están escritos en tercetos encadenados. Comienza así:

Llegado ha el tiempo ya del retirarme
de te ofender, Señor, y antes llegara,
antes tu voz entrara a despertarme.
Perdido ha ya su fresca tez la cara,
la llana frente está de surcos llena,
la roja barba en blanca nieve para.
Dolores de vejez dan mucha pena
al cuerpo grave, con continua guerra
que a la desenfadada carne enfrena (f. 495r).

¹⁹M. L. Tenorio, *Poesía Novohispana. Antología*, p. 258.

En este poema el poeta alude también a sus pecados y a su “flaca debilidad” (v. 10) y suplica a Dios que lo guíe en la etapa final de su vida:

[...] oh, si pluguiese a ti, de Dios cordero
que quitas los pecados, que este día
fuese de vida eterna en mí el primero,
ya que esta caminante ánima mía
de tu ciudad, mi Dios, se ve cercana,
con gana de no errar la recta vía,
acude con piedad a aquesta gana
que tiene de volver al buen camino,
do lo perdido se restaura y gana (f. 495v, vv. 28-36).

Además, hay una metáfora náutica, como en la *Navegación*:

Ella conoce que ha perdido el tino
de su derrota y que perdió la estrella
de la prosperidad de su destino,
y así las varias olas dan con ella
a do el mudable viento las impele
con grave riesgo y perjuicio della (f. 495v, vv. 37-42).

Y hay un concepto casi idéntico a uno que expone en su poema alegórico: al estar llegando al final de su existencia, vuelve los ojos atrás y ve el camino mal andado que ha seguido en su vida.²⁰

La honestidad con la que le escribe a Dios sobre sus pecados pasados y la humildad con la que le suplica que perdone sus faltas son para mí muestras de un verdadero afecto y un amor muy personal hacia Él:

Y pues a cualquier hora tu clemencia
suele admitir al pecador que gime,
para volverme a ti me da licencia.
Dame inspiración tuya que se imprime

²⁰ En la *Navegación*, escribe “los ojos volví atrás y la salida / miré de mi derrota y el progreso / de mi navegación tan mal medida” (vv. 13-15); en el “Salmo penitencial”, “Los ojos vuelvo atrás por donde suele / andar mi voluntad y mi deseo, / y ver lo mal andado al alma duele” (vv. 43-45).

dentro en el alma, y de las ocasiones
de perdición al corazón exime.
Si pienso en las mercedes y altos dones
que de tu larga mano he recibido,
no sé cómo te pida me perdonos (f. 496r, vv. 61-69).

El tema del gemido presente en el v. 62 de este salmo es, obviamente, la propuesta principal de los “Gemidos del alma”, y éste es el otro poema que considero como una especie de posible antecedente de la *Navegación del alma*. He de discrepar nuevamente de Martínez Martín, ahora en cuanto a su interpretación del tono de este poema; él escribe:

“Gemidos del alma” es uno de los poemas que por su carácter penitencial representa una evidente ocasión fracasada por parte de Salazar. A diferencia de la mayor parte de poemas que estamos viendo [en la tercera parte de la *Silva*, en los que predomina el carácter catequizante y ocasional, el acto de contrición que supone el reconocimiento de su debilidad humana, el deseo de reformarse y su súplica de perdón a Dios podría haber sido una buena ocasión para hacer una poesía religiosa intimista y personal. Sin embargo, el tono de sermón predomina y la sinceridad brilla por su ausencia.²¹

Aunque confieso que el poema, quizá en parte por su extensión (son 50 redondillas con coleta) puede parecer un poco redundante, yo leo en sus versos un afecto personal similar al del “Salmo penitencial”, y además, una especie de exigencia para con Dios que sólo podría, para mí, derivarse de un amor sincero hacia Él:

Oye con pía atención
a una alma, Dios, que te adora,
y con razón gime y llora
su evidente perdición.
No mires a mi maldad,
para dejar de escucharme,
que no tiene de faltarme
tu clemencia y tu bondad.

²¹ J. J. Martínez Martín, “Estudio”, en E. de Salazar, *op. cit.*, p. 136.

Oye, Señor, de mi mengua
las causas, para sentirlas,
que si no tienes de oírlas,
¿para qué me diste lengua?
No me dejes de escuchar,
ni me quieras afligir,
que es muestra clara el no oír
de no querer perdonar (f. 381r, vv. 5-20).

Como vemos en estos versos y en otros del poema, el autor se vale del apóstrofe y de las interrogaciones retóricas para hacer más patética su súplica (uso el término “patético” en su sentido etimológico, “Lo que seriamente mueve los afectos y excita el ánimo a la alegría o a la tristeza”, como lo define el diccionario de 1780 de la Real Academia Española). Como explica Helena Beristáin, el efecto de las preguntas retóricas es precisamente patético, y “la interrogación junto con la exclamación y el apóstrofe forma un pequeño grupo de figuras afectivas”.²² Del apóstrofe, la estudiosa observa, además, que es una figura “de las denominadas [...] ‘formas propias para expresar las pasiones’”.²³ La expresión de pasión en este poema “Gemidos del alma” es una de “perturbación o afecto desordenado del ánimo” (*Diccionario de Autoridades*, s.v. pasión); es la sincera preocupación que tiene respecto al paradero de su alma (preocupación también expresada en la *Navegación*) y me parece sumamente honesta y personal. Es porque Salazar ama a Dios que se siente con la confianza de pedirle que lo redima, pues quiere ir al cielo y así unirse con Él. El poema concluye con los siguientes versos:

Pues mis gemidos son tales,
óyelos, mi redentor,
y sé tú mi valedor,
que si tú, Dios, no me vales,
¿quién podrá con tantos males? (f. 385r, vv. 197-201).

Las expresiones de arrepentimiento de Salazar aluden tanto a la inevitabilidad de que el ser humano cometa pecados, pues éste no es y no puede ser perfecto

²² Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*. 8ª. ed. México, Porrúa, 1998, p. 269.

²³ *Ibid.*, p. 59.

porque sólo lo es Dios, como al anhelo de la redención que lo hará digno por lo menos de ocupar un lugar cerca de Él en la vida eterna.

En general, la reflexión moral personalizada es uno de los elementos más recurrentes de la tercera parte de la *Silva* y, debemos decir, existe también en la primera parte en cierto grado. Sin embargo, cuando Salazar desarrolla dicho tipo de reflexión no sobre sí mismo sino sobre su mujer, es mucho menos duro y juzgador. Por ejemplo, en la serie poética de la primera parte que se titula “Las reglas de la buena casada”,²⁴ compuesta de lo que él llama décimas, y que nosotros llamaríamos quintillas dobles o coplas reales, en lugar de ofrecer consejos rigurosos para su esposa, aventura observaciones y advertencias que se enmarcan en una alabanza hacia Catalina con la que se inicia la serie:

Entre mil notables cosas
que de vos tengo notadas,
luz de damas virtuosas,
noté las muy provechosas
reglas de buenas casadas:
y si en vuestro favor dais
al que os ama y vos amáis
atreverme a scribillas,
y cantando referillas,
según que vos las obráis (f. 140r).

²⁴Aunque el poema pertenece, a grandes rasgos, al mismo momento histórico-literario que el mucho más conocido texto epistolar y didáctico en prosa *La perfecta casada* de fray Luis de León (1584), dedicado a su sobrina recién casada doña María Varela Osorio, encuentro, en Salazar, muy matizada la intención preceptiva o moralizante que claramente caracteriza la tradición literaria en la que se inserta fray Luis. Observa Ricardo Rodrigo Mancho: “El texto de *La perfecta casada* se ajusta perfectamente al perfil de fray Luis como teólogo y profesor universitario, y a su preocupación por interpretar y difundir didácticamente el texto de la Biblia, pues, sobre el último capítulo del *Libro de los Proverbios* de Salomón se teje una verdadera paráfrasis educativa que pormenoriza las costumbres cristianas que la mujer casada debe poner en práctica. Seguramente el debate renacentista sobre el matrimonio (en el que también participaron Erasmo y Luis Vives, entre otros) pretendía reafirmar uno de los pilares básicos de la sociedad: el matrimonio cristiano basado en el amor y caracterizado por establecer un vínculo, a la vez, sagrado y social. En este doble contexto, bíblico y renacentista, fray Luis concibe y propaga su modelo de perfección” (“De *La perfecta casada* de fray Luis a la rebeldía de Emma Valcárcel”, en María del Pilar García Pinacho e Isabel Pérez Cuenca, eds., *Clarín: espejo de una época*. Madrid, Centro Virtual Cervantes / Instituto Cervantes, 2001, s. p. <https://cvc.cervantes.es/literatura/clarin_espejo/default.htm>).

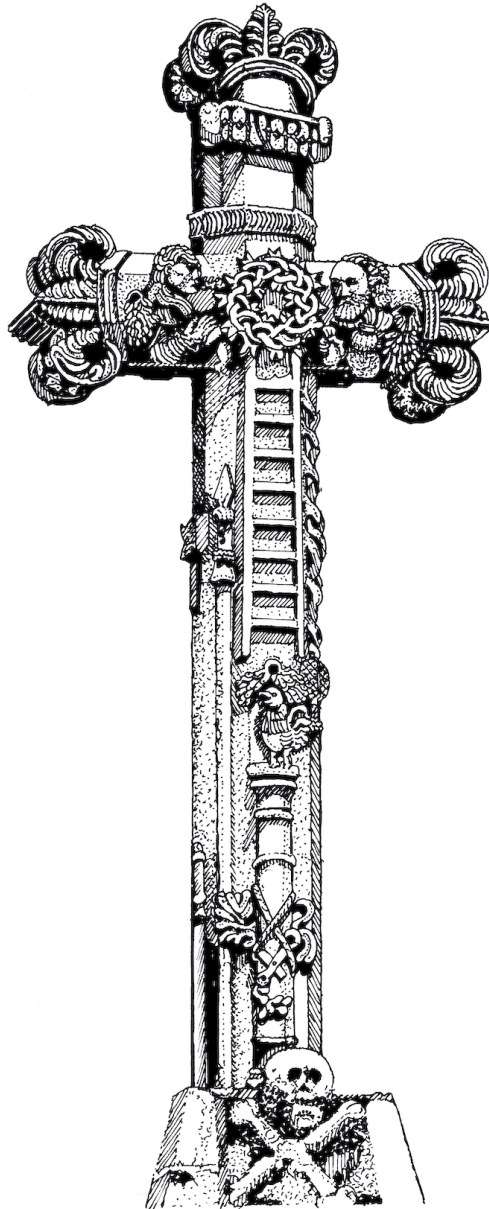
Tomadas en conjunto, pues, la primera y la tercera partes de la *Silva* muestran a un Salazar relativamente severo para consigo mismo, pero benevolente y generoso hacia su mujer. Podemos atribuir ambas características al respectivo tipo de amor que muestra en cada una de las dos: muestra suavidad con Catalina porque ella es la receptora de su amor romántico y conyugal; es riguroso consigo mismo porque quiere mostrar a Dios cuánto lo ama mediante su arrepentimiento por sus fallas humanas. Ambas partes, pues, revelan una faceta importante del amor de nuestro autor y de la imagen de sí mismo que quiere proyectar mediante su escritura.

Se podría pensar que hay cierto paralelismo en la estructura de la *Silva* en general: en las dos partes que hemos estudiado aquí Salazar expresa, por motivación personal, su amor hacia dos figuras de suma importancia en su vida, su mujer y Dios, y estas partes se yuxtaponen con las dos que son más circunstanciales:²⁵ la segunda, de poemas escritos en su mayoría con el fin de conmemorar alguna ocasión o alguna persona en particular, y la cuarta, de cartas que describen, satírico-burlescamente, características de alguna institución, profesión o lugar que pueda ser de interés para el público lector. Yo opino que esta yuxtaposición muestra equilibrio estructural que evidencia la claridad con la que Salazar concebía las diferentes categorías de escritura con las que deseaba cumplir y cómo distribuir las armónicamente. Lo he afirmado en otros momentos también: para mí Salazar fue un autor sumamente meticuloso en el cuidado relacionado con la presentación de sus obras; en el caso de la *Silva* en particular, la acompaña de una detallada lista de normas editoriales que pide se observen cuando se lleve el manuscrito a la imprenta, documento que llamamos hoy en día su testamento literario

²⁵ Esto no quiere decir, por supuesto, que no haya expresiones de amor en estas partes; por supuesto que las hay, por ejemplo, en las “jeroglíficas” que Salazar escribe a la muerte de Felipe II (a quien, como hemos comentado, sirvió durante más de 40 años, básicamente el mismo tiempo que estuvo casado con Catalina), en las que también menciona al hijo, Felipe III. En una de ellas, Salazar escribe: “A ambos Filipes miro: / al que fue y al que es ahora, / por el pasado suspiro / y el presente me enamora” (f. 306v). El amor que le tuvo a ambos para mí sin duda figuró en su decisión de dedicar la *Navegación* a Felipe III cuando éste subió al trono después de la muerte de su padre, y se transmite mucho afecto en la propia dedicatoria. Salazar también muestra un afecto verdadero hacia otras figuras históricas, como el virrey Manrique de Zúñiga y su esposa doña Blanca Enríquez, en el fallecimiento de su hija doña Francisca Enríquez, con motivo del cual Salazar escribe jeroglíficas para el túmulo.

(término acuñado por Bartolomé José Gallardo en el tomo 4 de su *Biblioteca de libros raros y curiosos*). Asimismo, sabemos que esta *Silva* existió primero en una versión escrita por él y por su hijo Fernando, y que después se sacó en limpio en una copia escrita en su mayoría por un amanuense, con algunos folios manuscritos,²⁶ lo cual implica que hubo probablemente un proceso de revisión o por lo menos de relectura previo al de copiarla. Como otro testimonio de su rigor en la preparación de su obra para un futuro lector están los numerosos escolios que pone en los márgenes de la *Navegación del alma* y la división de éstos en diferentes tipos (los que van con letra son aclaraciones en su mayor parte mitológicas, los que van con número son términos náuticos, y los que no llevan ni letra ni número son conceptos, típicamente pecados), junto con el apéndice de términos marítimos que incluye al final para más fácil localización de dichos términos en el poema. Y si con estas muestras de cuidado no fuera suficiente para dar testimonio de su rigor en lo poético, tenemos, como ejemplo de su preocupación por esta arte en general, su propio libro de preceptiva literaria la *Suma del arte de poesía*. Tomando estos tres manuscritos en conjunto, podríamos decir incluso que Salazar no sólo cumplió con los géneros obligatorios y/o en boga en su momento –poesía amatoria, poesía de ocasión, poesía religiosa, prosa satírico-burlesca, poesía “épica” y preceptiva literaria– sino que lo hizo con gran conciencia editorial, por lo que me parece un corpus sumamente fascinante para el estudio de la literatura del primer siglo del virreinato.

²⁶ Vid. H. Maldonado, “Testamento y codicilo de Eugenio de Salazar”, en *op. cit.*, p. 113.



Cruz de Cuauhtitlán (R. D. Perry).

LA BUCÓLICA NOVOHISPANA Y LA CRÍTICA SOCIAL EN LAS ÉGLOGAS DEL ENGAÑO DEL JESUITA JUAN DE CIGORONDO

ALEJANDRO ARTEAGA MARTÍNEZ
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO

INTRODUCCIÓN

En estas páginas hablaré de la bucólica dramática, con especial atención en las Églogas del Engaño, extensa e inconclusa composición manuscrita del jesuita Juan de Cigorondo. Primero me detendré en algunos hitos de la tradición bucólica o pastoril (términos de significación precisa en la historia de la literatura especializada, que usaré aquí de manera genérica) a la que las Églogas se adscriben: Teócrito, Virgilio, Juan Luis Vives, Garcilaso de la Vega y Juan del Encina son los exponentes, a mi juicio, del desarrollo de la poesía pastoril y de la vinculación de esta vertiente poética con el teatro. El panorama que ofrezco es breve, pero espero que suficiente para demostrar que la bucólica tuvo una fuerza de igual importancia en siglo XVI en Nueva España como en España y que los jesuitas contribuyeron al desarrollo de este género.

En un segundo momento, describiré dos conjuntos de poesía bucólica y de teatro pastoril jesuitas. Por un lado, me referiré con poco detalle a las églogas neolatinas conservadas en el manuscrito 1631 de la Biblioteca Nacional de México, conjunto de composiciones que dan perfecta cuenta de los rasgos de lo que me atrevo a llamar aquí (en aras de claridad) bucólica lírica, pero también de la incidencia de la bucólica como una forma dramática. Remito a fuentes referidas en las notas para un exhaustivo conocimiento de este conjunto de breves obras

neolatinas. Por otro lado, describiré más por extenso algunas de las obras dramáticas de Cigorondo que se vinculan con la égloga, pero con las particularidades del discurso teatral. Ésta es una parte más amplia del trabajo porque se trata de obras que ameritan comentarse como parte de esa tradición bucólica y de su manifestación teatral, en concreto.

Por último, dedico la parte final de este ensayo a elaborar un análisis sobre las Églogas del Engaño. Cigorondo, en este texto, se ocupa de varios aspectos de la vida social de su momento para señalar sus complicaciones: desde la crianza de los niños hasta la partida de estos del hogar, el peligro que corren los individuos los lleva a caer en las garras del Engaño o a abrazar a la Virtud. Las Églogas pueden considerarse como una obra en la que Cigorondo pretende representar diferentes aspectos de la vida humana para criticar los defectos y alabar y orientar a los espectadores hacia un modelo de conducta que sea un modelo funcional de vida social. Los personajes alegóricos, como veremos, funcionan bastante bien para criticar sin señalar y, en este sentido, alcanzar la finalidad moralizante que tuvo siempre el teatro de la Compañía de Jesús.

SOBRE LA TRADICIÓN BUCÓLICA

Aunque la materia pastoril existe desde antes de la composición de los *Idilios* de Teócrito –puesto que hay presencia de pastores o ambientes campestres en pasajes de obras griegas–,¹ fue ese poeta quien construyó cuadros pastoriles en los cuales se encuentran definitivamente formas poéticas y motivos característicos originales asociados con tales personajes y ambientes. El canto amebeo, la búsqueda de la sombra para protegerse del calor, el tema elegíaco erótico y el personaje del pastor, por supuesto, son algunas de las constantes estructurales y temáticas.²

¹ Jesús Gómez, “Sobre la teoría de la bucólica en el Siglo de Oro: hacia las églogas de Garcilaso”, en *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, núm. 10, 1991-1992, pp. 111-112.

² Pese a lo dicho, los especialistas no acuerdan lo característico pastoril teocritano en los *Idilios*. Algunos investigadores consideran que los idilios 1, 3-6, 8, 9, 11, 20 y 27 son de tema pastoril, mientras que el 7 y el 10 son de tema rústico porque el pastor no es protagonista o hay agricultores como personajes; otros, que son pastoriles los idilios 1, 3-11, y rurales los 20, 21 y 27 (Vicente Cristóbal, “Introducción”, en Virgilio, *Bucólicas*. 2ª. ed. Madrid, Cátedra, 2000, p. 16; Máximo Brioso Sánchez, “Introducción”, en *Bucólicos griegos*. Madrid, Akal, 1986, pp. 13-18).

Las *Bucólicas* de Virgilio abrevan de los idilios teocritanos, pero exceden al modelo y consagran una combinación definitiva de motivos que darán cuerpo a la tradición bucólica: “En la materia sobre la que versa la égloga pueden distinguirse unos temas tópicos, que ocupan por lo general una posición fija en el poema: “éstos son [...] los siguientes: 1) el paisaje silvestre; 2) el canto o música de los pastores; 3) el amor de los pastores; 4) la mitología (leyenda de Dafnis, edad de oro...); y 5) el atardecer”.³ Durante la Edad Media, las exitosas *Bucólicas* se leyeron de un modo particular por cierto afán de justificar que el prestigioso Virgilio hubiera dedicado su tiempo a retratar personajes humildes y rústicos: “En lo que concierne a las *Bucólicas*, durante la Edad Media se impone una reinterpretación alegórica contra la cual se mostraba cauto ya el propio Servio (siglo IV), en su comentario a la égloga tercera”.⁴

Aurora Egido considera a Juan Luis Vives un buen ejemplo de la estrecha relación entre la forma “égloga” y la materia pastoril durante el Renacimiento. En el prólogo de su traducción de las *Geórgicas* de Virgilio, Vives reconoce todavía el modo alegórico de lectura que rodeaba la obra pastoril virgiliana y los temas canónicos que la constituían:

Además de historiar la égloga hasta Poliziano y enumerar sus comentaristas cristianos y paganos, alude a su carácter alegórico, a su impresión de obra juvenil, de canto utópico de la naturaleza feliz, degustada por ciudadanos eméritos, y maestra de la vida. Deduce de ella una doble finalidad de placer y provecho y, al recoger la tradición de la *rota Vergili* medieval, Vives no hace sino elevar al estilo sublime propio de la *Eneida* los terrenos humildes y medios de las *Bucólicas* y las *Geórgicas* [...].⁵

Garcilaso de la Vega se incorpora a la tradición virgiliana y pastoril italiana representada por Sannazaro a tal punto, que él se convierte en modelo para la literatura bucólica posterior en español. Sin embargo, Juan de Montero señala que

³ V. Cristóbal, *op. cit.*, pp. 31-32.

⁴ J. Gómez, *op. cit.*, p. 115.

⁵ Aurora Egido, “Sin poética hay poetas. Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro”, en *Criticón*, núm. 30, 1985, p. 46.

cada una de las églogas garcilasianas tuvo una influencia desigual en cuanto a su recepción:

[y que hubo una] marcada preferencia por parte de los autores hacia la fórmula polimétrica y dramática o activa de la égloga II. También resultó fecundo el esquema compositivo de la I, con su doble monodia elegiaca enmarcada y ligada por la voz del narrador [...]; otro componente atractivo de esta égloga fue la inserción de la dedicatoria inicial al mecenas, rasgo que pasó a no pocas composiciones [...]. De la égloga III, en cambio, se adoptaron más bien componentes sueltos o fragmentos, entre los que destacan, nuevamente, la dedicatoria al mecenas [...], el empleo de la octava real, la inserción de episodios mitológicos, el canto amebeo o la descripción del *locus amoenus*.⁶

La égloga lírica entroncó, en algún momento, con las formas dramáticas procedentes del *officium pastorum*, un tipo de representación muy breve efectuada durante el “oficio de laudes de la noche de Navidad y [la cual] consistía en un breve diálogo cantado entre dos cantores del coro y dos monaguillos que, vestidos de pastores, se habían acercado hasta el altar mayor”.⁷ La vinculación por el personaje pastoril entre las formas lírica y dramática de la égloga queda constatada en las églogas dramáticas de Juan del Encina. La dramaturgia de Encina establece, de manera paradójica, una conexión y una discrepancia con la tradición virgiliana en cuanto a la autonomía estética e ideológica de esta última.⁸ El pastor permanece, pero Encina lo incorpora a tramas religiosas y políticas. A veces, los pastores de Encina revelan su condición ficticia y se muestran como lo que son: personajes de la corte disfrazados. Los personajes pastoriles dramáticos son, con más frecuencia, pastores socarrones y, por ello, cómicos en varios casos, más que pastores enamorados. Además, las églogas dramáticas de Encina se desarrollan en contextos palaciegos, lo que potenciaba su lectura alegórica: el discurso pastoril apuntaba a referentes externos a la ficción dramática. Este hecho, el ca-

⁶ Juan Montero, “La égloga en la poesía española del siglo XVI: panorama de un género (desde 1543)”, en Begoña López Bueno, ed., *La égloga. I Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro, Universidades de Sevilla y Córdoba, 20-23 de noviembre de 2002; organizado por el Grupo de Investigación P.A.S.O. (Poesía Andaluza del Siglo de Oro)*. Universidad de Sevilla, 2002, p. 188.

⁷ Miguel Ángel Pérez Priego, “Prólogo”, en *Teatro medieval. 2: Castilla*. Barcelona, Crítica, 1997, p. 22.

⁸ J. Gómez, *op. cit.*, p. 116.

rácter cortesano y la lectura alegórica, facilitó que el género bucólico dramático se utilizara como medio celebrativo de circunstancia. A partir de la producción bucólica de Encina y en el futuro, algunas composiciones, “Para festejar sucesos como entradas reales, acontecimientos políticos, nacimientos, etcétera, adoptan la forma convencional de la égloga: un coloquio entre pastores que comentan el suceso, celebran al personaje y cantan jubilosos el acontecimiento”⁹

LA BUCÓLICA EN NUEVA ESPAÑA

Los intelectuales religiosos de Nueva España favorecieron el desarrollo de la tradición bucólica, en su vertiente lírica y dramática, gracias a la devoción que profesaban por Ovidio y Virgilio, y en general por la cultura humanista. Sobre esto último, basta recordar que la presencia clásica se detecta muy pronto en el siglo XVI en Nueva España. Por ejemplo, rastros de la *Eneida* afloran como subtexto en la relación entre los dioses del panteón mexica y el grecolatino que elabora Sahagún.¹⁰ En este mismo sentido, algunas bibliotecas importantes del México colonial, como la del Colegio de Tlatelolco, resguardaban ejemplares de autores clásicos que debieron servir para mantener viva la tradición grecolatina y la presencia bucólica:

The library at Tlatelolco provides a gauge of the extent of European humanism’s penetration into the Valley of Mexico. By 1572 the library contained some seventy-one volumes, including the following rhetorical works: Cicero’s orations and his *De oratore* as well as Quintilian’s *Institutio oratoria*. The library of Tlatelolco also included works by such ancient authors as Aristotle, Plato, Martial, Juvenal, Virgil, and Livy and Renaissance works by Erasmus, Juan Luis Vives, and Antonio de Nebrija.¹¹

⁹ M. Á. Pérez Priego, “La égloga dramática”, en B. López Bueno, ed., *op. cit.*, p. 86.

¹⁰ Andrew Laird, “The *Aeneid* from the Aztecs to the Dark Virgin. Vergil, Native Tradition and Latin Poetry in Colonial México from Sahagún’s *Memoriales* (1563) to Villería’s *Guadalupe* (1724)”, en Joseph Farrell y Michael C. J. Putman, eds., *A Companion to Vergil’s “Aeneid” and its Tradition*. Massachusetts / Oxford, Wiley-Blackwell, 2010, pp. 218-219.

¹¹ Don Paul Abbott, *Rhetoric in the New World. Rhetorical Theory and Practice in Colonial Spanish America*. Columbia, University of South California Press, 1996, p. 43.

La llegada de los jesuitas a Nueva España propició un desarrollo de la cultura clásica de gran profundidad que marcaría un antes y un después en el estudio de los autores grecolatinos y, claro, en la producción literaria neolatina. De 1540 a 1572 se puede observar una tendencia diferente a la del periodo que va de 1573 a 1600:

Y así como el primer periodo (dado el metro, el léxico y las reminiscencias) se hallaba preferentemente dominado por la influencia de Ovidio, este segundo lo está (dadas las anteriores circunstancias) por Virgilio; pero éste no está solo, lleva a su lado a Ovidio, cuya selección de elegías *Tam de Tristibus quam de Ponto* imprimían los jesuitas en 1577, y más a la zaga aparecen Horacio, Plauto, Lucrecio y otros.¹²

Un extraordinario muestrario de la tradición bucólica en el México colonial del siglo XVI está en el manuscrito 1631 de la Biblioteca Nacional de México. Ahí se conservan varias églogas que demuestran la incorporación de la forma y la materia pastoril a la producción literaria colegial jesuita. A grandes rasgos, “El autor latino que más influye en ellas es Virgilio. Y no podía ser de otra manera, pues los jesuitas adoptan la afición renacentista por este poeta, fundamentada por Scalígero. Por ello, la estructura de los poemas, el vocabulario, los nombres de los interlocutores y gran número de tópicos del mantuano están presentes en las églogas novohispanas”.¹³

Las églogas neolatinas del manuscrito 1631 son de extensión diversa y de algunas sólo cabe señalar su naturaleza activa, es decir, su potencial dramático. Las enlisto enseguida, según la foliación que les da Osorio en su artículo “Doce poemas neolatinos”, donde recoge las transcripciones de cada una de ellas, excepto de la *Ecloga in sanctum nonatum*:

¹² José Quiñones Melgoza, *Poesía neolatina en México en el siglo XVI*. México, IIF, CEC, UNAM, 1991. p. 33.

¹³ Ignacio Osorio Romero, “Doce poemas neolatinos de fines del siglo XVI novohispano”, en *Nova Tellvs*, núm. 1, 1983, p. 180.

- a) *Ecloga in obitu*, f. 109r; composición de 28 vv. Los pastores lloran la muerte del amado Alcón, excelente y joven cantante, y entre todos el más afligido es Iolas.¹⁴
- b) *Chronidis ecloga*, ff. 110r-112r; composición de 225 vv. Mientras los pastores duermen, Silvano se mantiene despierto, afligido por la muerte de su amado Cronos.¹⁵
- c) *Eclogae factae ad Consilium Mexicanum*, ff. 112v-113r; composiciones de 77 vv. Los versos iniciales de las tres composiciones son los siguientes:¹⁶
- Égloga 1, Tirsis: “De Tirsis, sentado recientemente en la hierba odorífera –aquí donde el bosque abre sus fuentes, donde [está] la más suave sombra–, la flauta calmaba las inquietudes del dulce ánimo”.
 - Égloga 2, Daphnis, Lycidas et Thyrsis: “Aquí, donde abundante caña oscurece las riberas del estanque, con las cabras, descansa bajo la dulce sombra, Tirsis, y yo sabré si hay algo digno de Dafnis. Ojalá que Dafnis te ame, ojalá que los campos fértiles sean para ti”.
 - Égloga 3, Dafnis: Tirsis y Coridón miran los jeroglíficos con que se decoraron las ventanas del aula donde se reunieron los padres del Consilio. “Tirsis: Vamos, Coridón, arregla el sayo, llegamos a la ciudad. // Coridón: Nunca me importó antes la ciudad que, aldeano, en el bosque sólo por lugares agradables a las cabritas guié y soplé las cañas de sauce en lugares pantanosos o aprendí a tejer el junco con calma”.
- d) *Eclogae de foelicissimi B. P. Azebedi et sociorum martyrio*, ff. 113v-114r; composiciones de 60 vv.¹⁷
- Égloga 1, Mopso escucha el relato de Lícidas sobre cómo perecieron en el mar varios misioneros que se dirigían a Brasil.
 - Égloga 2, Lusitania y Brasilicón discurren sobre la muerte sangrienta de varios misioneros a manos de galos en el mar. Las ninfas marinas prometen regar los campos con la sangre de los fallecidos para mejorar el pasto de las cabritas.

¹⁴ Traducida y estudiada por Marcela A. Suárez, “El seudoanonimato de la *Ecloga in obitu* en el manuscrito 1631 (Biblioteca Nacional de México)”, en *Circe de Clásicos y Modernos*, vol. 15, núm. 1, 2011, pp. 175-184.

¹⁵ Traducida y estudiada por Octavio Ruiz Camacho, “*Égloga de Cronis*” del siglo XVI novohispano: *Lícidas, Silvano, Eco* (introducción, versión y notas). México, 2007. Tesis, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, pp. LXVIII-XCVI.

¹⁶ Las traducciones son mías.

¹⁷ Traducidas por José Quiñones Melgoza en Bernardino de Llanos, en *Diálogo en la visita de los inquisidores, representado en el Colegio de San Ildefonso (siglo XVI), y otros poemas inéditos*. México, UNAM, 1982, pp. 27-30; la segunda égloga, en J. Quiñones, *Poesía neolatina en México en el siglo XVI*, pp. 51-52.

- Égloga 3, Coridón informa a Lícidas de la muerte de los misioneros y, en especial, ambos lamentan la del padre Acevedo.
- e) *Ecloga de adventu proregis Ludovici de Velasco*, f. 114r; composición de 18 vv. Coridón y Tirsis alaban a Dafnis, cuya presencia trae la primavera a los campos, de modo que la naturaleza se vuelve fecunda.¹⁸
- f) *Protheus ecloga. Vaticinium de progressu in litteris mexicanæ juventutis*, f. 114v; composición de 30 vv. Un narrador afirma que del mar surgió Proteo profetizando que “en el nuevo mundo” los astros harían que la juventud alcanzara la perfección virtuosa gracias al trabajo de sabios maestros.¹⁹
- g) *Ecloga de eadem re*, ff. 114v-115r; composición de 32vv; Licón invita a Dorilas a resguardarse del calor mientras un toro pasta y ven el mar desde el litoral.
- h) *Pro patris Antonii de Mendoza adventu in collegio Divi Ildephonsi*, ff. 139-138v; composición de 468 vv. Los pastores lamentan la ausencia de Dafnis y alaban el terruño; recuerdan cómo se marchitó la naturaleza cuando Dafnis partió. Con el aviso de la vuelta de Dafnis, los pastores se retiran con sus ganados y planean cómo obsequiar al recién llegado.²⁰
- i) *Dialogus in adventu inquisitorum factus in Colegio Divi Ildephonsi*, ff. 139-144v; composición de 366 vv. Algunos pastores se refugian del calor y comentan cómo la ausencia de Dafnis causó la muerte de la naturaleza; sólo su regreso hará florecer la tierra. Luego, juegan y apuestan, componen música y esto lo entregan a los invitados a la representación.²¹
- j) *Ecloga in Sanctum Nonatum: Coridon, Lucia, Mopsus*, ff. 194v-195r; composición de 30 vv. Mopso llega y saluda a los jóvenes pastores que duermen; les anuncia una vida mejor, una alegría universal por lo que ha visto. Coridón responde con quejas porque le interrumpieron el sueño.²²

Las églogas de Bernardino de Llanos, además de su otra extensa obra impresa entre 1604 y 1615, lo hacen “El poeta más importante de este periodo [...]”,

¹⁸ Traducida y estudiada por Marcela A. Suárez, “La *Ecloga de adventu proregis Ludovici de Velasco* del Ms. 1631 (BNM): género de circunstancia y modelo virgiliano”, *IHS. Antiguos Jesuitas en Iberoamérica*, 3:1, 2015, pp. 86-95; y por Leonor Hernández Oñate, *Bucolismo en la literatura neolatina novohispana del siglo XVI*. México, 2013. Tesis, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, pp. 103-118.

¹⁹ Traducida y estudiada por L. Hernández Oñate, *op. cit.*, pp. 78-102.

²⁰ Traducida por José Quiñones Melgoza en Bernardino de Llanos, *Égloga por la llegada del padre Antonio de Mendoza representada en el Colegio de San Ildefonso (siglo XVI)*. México, UNAM, 1975.

²¹ Traducida por J. Quiñones en B. de Llanos, *Diálogo en la visita de los inquisidores, representado en el Colegio de San Ildefonso (siglo XVI), y otros poemas inéditos*, pp. 1-19.

²² No está recogida en la lista de I. Osorio Romero y parece inédita.

quien por voluntaria complacencia en la imitación del estilo, del género, de los personajes y (¿por qué no?) del alma, es también el primer Virgilio mexicano”.²³

El jesuita Juan de Cigorondo (Cádiz, 1560-México, 1611) no queda al margen del título de “Virgilio mexicano” si consideramos sólo su producción bucólica.²⁴ En efecto, el poeta desarrolla una producción de materia pastoril que resulta significativa en comparación con la contenida en el manuscrito 1631 de la Biblioteca Nacional de México. Enlisto sus obras bucólicas para dejar constancia:

- a) *Coloquio a la pastoril*, ff. 95-124; composición de 1058 vv.²⁵
- b) *Égloga pastoril al nacimiento del niño Jesús*, ff. 169-210v; composición de 1509 vv.²⁶
- c) *Églogas del Engaño*, ff. 211-298v, 328-332v; composición de 3683 vv.
- d) *Égloga del Santísimo Sacramento*, ff. 306v-308; composición de 101 vv.²⁷
- e) *Ecloga seu pastorum lusus, quorum subiectum Maria Magdalena est*, ff. 1-11r; composición de 1705 vv.

Aunque la producción bucólica cigorondiana parece más breve que la del manuscrito 1631, la extensión de las composiciones reunidas en este último, suma un total de 1334 versos, mientras la de Cigorondo suma 8056 versos. Ahora bien, que la composición más breve del repertorio del manuscrito 1631 es de 18 versos, la más breve de las églogas de nuestro autor tiene 101 versos; de igual modo, la composición más larga del manuscrito 1631 alcanza los 468 versos, mientras la más larga de las églogas de Cigorondo tiene 3683 versos y es una obra inconclusa. De modo que, en términos de composición bucólica, nuestro dramaturgo está

²³ J. Quiñones, *Poesía neolatina en México en el siglo XVI*, pp. 34-35.

²⁴ Para mayores datos sobre la vida y obra de este autor jesuita, remito a Alejandro Arteaga Martínez, “Estudio introductorio”, en Juan de Cigorondo, *Comedia a la gloriosa Magdalena*. México, Bonilla Artigas Editores / UACM, 2016, pp. 11-20.

²⁵ Traducida en “Juan de Cigorondo, *Colloquio a lo pastoril hecho a la elección del Padre Prouincial Francisco Baes y a la del Padre Visitador del Pirú, Estevan Páez*, Ciudad de México, 1598”, en Julio Alonso Asenjo, *Teatro colegial colonial de jesuitas de México a Chile*. Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2012, pp. 21-120.

²⁶ Publicada como “Égloga pastoril al nacimiento del niño Jesús”, en Othón Arróniz, *Teatro de evangelización de Nueva España*. México, UNAM, 1979, pp. 189-238.

²⁷ Publicada por Alejandro Arteaga Martínez, “Sobre la Égloga del Santísimo Sacramento”, en *IHS. Antiguos Jesuitas en Iberoamérica*, vol. 5, núm. 1, 2017, pp. 227-241.

a la altura de la producción de Llanos y, tal vez, resulta un autor de mayor importancia por el tratamiento que da a la materia bucólica en términos teatrales.

Las églogas de Cigorondo aprovechan la materia bucólica, pero la forma “égloga” es, salvo la *Égloga del Santísimo Sacramento*, de carácter plenamente dramático; no es el caso de todas las composiciones del manuscrito 1631, muchas de las cuales son variantes activas del género égloga, pero no dramáticas (con la excepción de los dos diálogos de Llanos, cuya representación es segura). A diferencia de las églogas del manuscrito 1631, cuya extensión oscila entre los 18 y los 468 versos, la extensión de las églogas de Cigorondo permite que el autor desarrolle estructuras más complejas sobre la materia pastoril, como examinaremos enseguida.

El *Coloquio a lo pastoril*, la segunda de las composiciones de Cigorondo en el *Cartapacio curioso* es un buen ejemplo de cómo el dramaturgo se relaciona con la tradición bucólica. A lo largo del *Coloquio*, reproduce o parafrasea versos de las *Bucólicas* y de las *Geórgicas* de Virgilio, pero copia también a Ovidio; asimismo, aparecen versos y pasajes del *Bucolicum carmen* de Petrarca (una composición formada por varias églogas), y del *Lusus pastoralis* de Andrea Navagero. Y lo que resulta más interesante, si cabe, es que cita o parafrasea versos y pasajes de los dos diálogos bucólico-dramáticos de Bernardino de Llanos: la égloga *Pro patris Antonii de Mendoza* y el *Dialogus in adventu inquisitorum*.²⁸

La trama del *Coloquio a lo pastoril* tiene como eje la expectativa de los pastores ante la llegada anunciada y esperada de Alexis y Dafnis. El *locus amoenus* donde recogen flores los pastores, el canto amebeo y la competencia implícita entre quienes cantan alabanzas por Alexis y Dafnis, son algunos de los tópicos de la materia pastoril clásica presente en esta obra. Junto a estos motivos se encuentran desarrollos particulares de la dramaturgia del autor, es decir, una manipulación sobre la forma bucólica, como la exhibición sorpresiva de Apolo al recorrer unas cortinas que lo han ocultado hasta el momento en que se descubre su presencia (v. 589a) y que es semejante, en cuanto recurso, al uso de cortinas para ocultar a María Magdalena en la *Comedia a la gloriosa Magdalena*, también de nuestro autor. Asimismo, de naturaleza espectacular es, en el *Coloquio a lo pas-*

²⁸ Así lo demostró J. Alonso Asenjo en las varias notas que acompañan su edición de “Juan de Cigorondo, *Colloquio a lo pastoril*”.

toril, el ofrecimiento de objetos de la representación a los homenajeados para concluir el espectáculo (v. 1010a). Esto último evidencia la necesidad de una lectura alegórica del *Coloquio*, recurso propio de las composiciones pastoriles en la tradición clásica, para entender la intencionalidad laudatoria que se realiza para una ocasión de trascendencia social.

La *Égloga pastoril al nacimiento del niño Jesús* conserva algunos elementos esenciales de la materia bucólica en el primer plano de la obra: los pastores, el campo; pero prácticamente desaparecen los otros recursos de la tradición. La noche y el frío sustituyen el mediodía, el calor y la sombra protectora como parte del contexto inicial de la obra. El canto amebico y competitivo aparece hacia el final (v. 1221). No se lamenta la ausencia de un sujeto apreciado sino hasta la quinta y última parte de la *Égloga pastoril*, cuando Placindo se retira a la soledad del campo y recuerda con nostalgia el pasado encuentro con el niño recién nacido. No hay una relación explícita con un evento social que haga necesaria una lectura alegórica, como es el caso en el *Coloquio a lo pastoril*, pero sigue requiriéndose una lectura en clave: los pastores son el pueblo llano asombrado ante el nacimiento de un niño prodigioso innominado, pero que el lector reconoce como el niño Jesús al relacionarlo con otro niño de belleza semejante, Juanico, cuya madre es Isabel y, de este modo, queda establecida la relación entre Juan el Bautista y Jesucristo como niños con destinos semejantes, pero diferentes. La combinación de verso y prosa, de un paratexto como cierta carta que lee Placindo en escena (vv. 1142-1181) para explicar el sentido alegórico de algunas referencias, son rasgos de la dramaturgia cigorondiana: así, de nuevo en la *Comedia a la gloriosa Magdalena*, se lee un cartel que explica las condiciones del torneo y los pastores en las *Églogas del Engaño*, convertidos en jueces de un torneo, leen en voz alta los epigramas de los concursantes convocados a un combate.

La *Égloga pastoril al nacimiento del niño Jesús*, por otra parte, representa un hito importante en la producción jesuita que conocemos, puesto que la obra es original por su trama en el repertorio que estamos estudiando. De hecho, podemos decir, con alguna vacilación, que estamos ante una pastorela bastante diferente a las que pudieron haberse representado durante el periodo franciscano de evan-

gelización.²⁹ La vacilación que puede haber al decir que la Égloga a lo pastoril de Cigorondo es una pastorela, se debe a que no hay un conflicto entre el bien y el mal, entre los pastores y un demonio que pretenda impedirles reverenciar al niño Jesús recién nacido. En la *Égloga*, los pastores han conocido al niño sin mayores obstáculos y la sorpresa al descubrirlo es la materia de sus conversaciones, así como la materia para la discusión sobre si el niño Juan o el niño Jesús son más hermosos.

La cuarta composición bucólica del *Cartapacio curioso* de Cigorondo es la *Égloga del Santísimo Sacramento*. Ésta es la más breve de las composiciones del poeta explícitamente relacionada con la materia y la forma pastoriles. Es también la que más se acerca a la forma “égloga” utilizada en el manuscrito 1631. En 101 versos, Cigorondo elabora un texto cuya estructura recuerda la teocritana: un narrador describe una situación y los personajes intervienen enseguida. En este caso, el preámbulo de la composición reúne los tópicos bucólicos referentes a la temporada estival, la reunión de los pastores a la sombra y la disposición de éstos a competir con un canto amebeco.

La *Égloga del Santísimo Sacramento* requiere una lectura alegórica no enco-miástica. Los elogios alternados a la vid y el trigo como productos de la tierra y del campo son, en otros términos, elogios al vino consagrado y al pan de la eu-

²⁹De hecho, Tomás Lozano sostiene que los jesuitas “dieron un gran impulso a lo que posteriormente acabarían siendo las pastorelas. [...] Tanto es así que, seis años después de la llegada de los jesuitas, hubo en Zapotlán, Jalisco, en 1578, una representación indígena, donde san Miguel derrotaba a Lucifer. Más tarde, en 1595, se representó en Puebla de los Ángeles y en Zacatecas, la Égloga pastoril al nacimiento del niño Jesús, que fue escrita por el jesuita Juan de Cigorondo, y donde por primera vez aparece el personaje Bras. A finales del año de 1596, se escenificó el *Coloquio de los pastores* en San Felipe de Sinaloa, al que acudieron como espectadores los habitantes de veintitrés pueblos circundantes de la zona. En esa noche los pastores danzaron y cantaron villancicos en náhuatl y en ocoroni” (*Cantemos al alba. Origins of Songs, Sounds, and Liturgical Drama of Hispanic New Mexico*. Albuquerque, University of New Mexico Press, 2007, p. 130). Para Tomás de Híjar Ornelas, la representación sinaloense de los jesuitas “en el año de 1596 en la misión de San Felipe de Sinaloa, hoy Sinaloa de Leyva, [...] con justicia puede considerarse el dato registrado más antiguo en torno a la transición entre los autos de Navidad y los coloquios de pastores de cuño jesuítico” (*Las pastorelas de Jalisco. Antecedentes, desarrollo y pervivencia de los coloquios de pastores en el Occidente de México*. Jalisco, Secretaría de Cultura / Gobierno del Estado de Jalisco, 2008, p. 48). Sin embargo, posiblemente la Égloga a lo pastoril sea anterior a 1595 (desconozco las fuentes para la afirmación de T. Lozano).

caristía, es decir, se elogia la virtud de los elementos fundamentales de la transustanciación en el sacramento de la comunión. La lectura alegórica está guiada por la transición entre las referencias a las virtudes del trigo y de la vid como productos del campo que ceden paso paulatinamente al uso de términos que refieren al uso eclesiástico de esas materias primas.

La *Égloga del Santísimo Sacramento* no incorpora al pastor como personaje bucólico, sino a campesinos: el agricultor Silvano, el viticultor Amintas; de modo que los tópicos de la materia pastoril que se aprovechan en esta composición son exclusivamente el espacio campestre y el canto amebico como medio de dirimir qué pastor exalta con mayor mérito las propiedades de la uva o del trigo; aunque es extraordinario que no haya una conclusión que deje constancia de qué cantor triunfa, pero lógico porque ambos participantes alaban sólo a Cristo. La lectura alegórica de esta breve composición está guiada por el discurso de los campesinos cantores, sin que haya posibilidad de equivocar las referencias que se ofrecen.

A grandes rasgos, las composiciones bucólicas del *Cartapacio curioso* aprovechan los tópicos de la materia bucólica: el espacio campestre, la competición reflejada o no en el canto amebico; pero hay variaciones de la tradición como el tiempo de la acción (la noche, en la *Égloga pastoril al nacimiento del niño Jesús*) o en la categoría de los personajes (no sólo pastores, sino agricultores, alegorías, niños, adultos).

LA CRÍTICA SOCIAL EN LAS ÉGLOGAS DEL ENGAÑO

Quisiera detenerme más extensamente en las inéditas *Églogas del Engaño*. Éstas se componen de cuatro bucólicas, cada una con tres églogas, pero el conjunto es una pieza teatral extensa e inconclusa de más o menos 3680 versos. Las *Églogas del Engaño* presentan dos letras diferentes, lo que nos hace suponer que se trata de una copia realizada por dos personas diferentes, quizá del autor y de alguien más, pero no lo sabemos con certeza.³⁰

³⁰ Citaré por el inédito de Juan de Cigorondo, *Églogas del Engaño*. Versión paleográfica de Alejandro Arteaga Martínez y Ana Lilia Félix Pichardo.

En el f. 291v de la obra se hacen referencias al pirata John Drake (Juan Draque)³¹ y, en el f. 293r, al papa Sixto V (1585-1590). Estas dos figuras históricas se ubican en la segunda mitad del siglo XVI, lo que nos hace pensar que la obra puede datarse en ese periodo, aunque esta datación sea apenas una hipótesis por el momento. La hipótesis estaría corroborada por otro dato: la preocupación del autor de las *Églogas* por la corrupción administrativa nos hace pensar en que se trata de una obra compuesta en la segunda mitad del siglo XVI, cuando la Nueva España empezó a afinar sus engranes administrativos,³² los cuales Cigorondo pudo haber conocido bien gracias al trabajo de su padre, que vino al virreinato novohispano para investigar la conjura de Martín Cortés.

La trama de las *Églogas del Engaño* es sencilla en su estructura, pues el dramaturgo focaliza su atención sobre los padres de tres hijos y luego sobre éstos quienes, conforme se desarrolla la obra, ocupan el primer plano de la acción. La primera pareja de padres es la de los pastores Tirrena y Tirreno, cuyo primogénito es el recién nacido Gracilvio, quien es la versión alegórica del ser humano. Luego aparecerá la Malicia y su hijo, el Engaño. La tercera pareja es la de Laboriano y Celia, cuya hija es la Virtud.

La trama se desarrolla en tres etapas de la vida de los primogénitos. En la primera etapa, cuando acaban de nacer los hijos, los padres harán una reflexión sobre la crianza, la educación y el destino que podrán tener estos niños cuando sean jóvenes. Tirreno deliberará sobre la moralidad que guiará la educación de su hijo. Malicia se deleitará en imaginar la gran maldad de la que será capaz Engaño cuando crezca. Laboriano explicará la responsabilidad divina que tiene al deber criar a la bellísima Virtud.

En una bucólica posterior, los niños han crecido. Gracilvio, el hijo de Tirreno, es un pastorcito de buenos modales y acomedido con sus mayores. Engaño,

³¹ Posiblemente se trata del sobrino o hermano de Francis Drake. En 1582, John Drake habría perdido el barco que estaba a su cargo cuando navegaban en la escuadra de Francis Drake por el Río de la Plata. John Drake habría sido hecho prisionero por los indios charrúas y, luego de escapar con algunos sobrevivientes, se habría entregado a las autoridades españolas de la actual ciudad de Buenos Aires (*vid.* David Childs, *Pirate Nation. Elizabeth I and her Royal Sea Rovers*. Seaforth, Barnsley, 2014, p. 86).

³² Agradezco esta observación a Ana Lilia Félix Pichardo, estudiante de la Universidad Autónoma de Zacatecas, quien hizo una estancia de investigación conmigo en el 2015 por medio del proyecto *Verano de la Investigación* de la Academia Mexicana de Ciencias.

en cambio, es un perezoso. De la Virtud sabremos algo porque otros hacen referencias sobre ella, pero el personaje se desdibuja conforme avanza la trama. Ha llegado el momento de que los dos jóvenes acudan a la escuela. Tirreno reflexiona sobre qué debe ser la educación y cómo el maestro encomienda a su hijo a la dirección de Ursapio, quien tiene fama de ser justo y de enseñar conocimiento y principios. Al mismo tiempo, Malicia lleva a Engaño a la escuela y pide a Ursapio que tenga en cuenta que las travesuras del niño son las propias de su edad y no ameritan reprensión. En la escuela, Engaño convence a sus compañeros de jugar en cuanto el maestro se ausenta y les sugiere mentir si son descubiertos. El maestro se encuentra con el desorden y, tras interrogar a los niños, se da cuenta de que el Engaño instigó a todos y es responsable de lo ocurrido, por lo que lo castiga.

El tiempo ha transcurrido y, una bucólica adelante, es decir, en una nueva etapa de la vida de los personajes juveniles, Gracilvio y Engaño son ahora hombres jóvenes. Tirreno considera que su hijo debe pensar en el matrimonio; Malicia, que Engaño debe ganarse la vida por él mismo, pues no hace nada más que estar en casa, al abrigo de su madre. Laboriano anuncia que se muda de tierras, pues terminó ahí lo que debía y se lleva a la Virtud consigo. Gracilvio decide seguir a la Virtud, de la que se enamoró. La madre del Engaño le aconseja partir hacia Sevilla y seguir a Gracilvio, quien parece marchar a Nueva España, porque hacia allá dirige la Malicia a Engaño para que medre.

Las *Églogas del Engaño* pretendieron ser una especie de biografía representada del ser humano bajo la figura de Gracilvio. En este esquema discursivo que segmenta la vida del ser humano en etapas, Cigorondo pudo señalar los pros y contras de la educación como medio importante para la configuración del mejor ser humano. A partir del tema educativo nuestro autor desarrolla una crítica social que abarca consideraciones sobre lo pedagógico, la división de labores en la familia, el papel de la madre en la crianza de los hijos y la crítica contra lo que es socialmente valioso en detrimento de lo espiritual, que por supuesto resulta de mayor importancia para el autor jesuita. Es en esta relación entre los padres con sus hijos y de estos entre sí donde surge la oportunidad para que el autor haga los señalamientos críticos hacia la sociedad novohispana que me interesa presentar.

El tema de la crianza de los hijos es una de las primeras reflexiones que el poeta desarrolla en sus *Églogas*. Como acabo de decir, los padres de Gracilvio, de la Virtud y del Engaño externan sus consideraciones sobre su deber paternal. Así

que en la *Églogas* hay una crítica pedagógica, cuyo valor es sustancial si se piensa en que, entonces como ahora, el niño es un ciudadano potencial y su salud física y moral es la salud física y moral de la comunidad en la que vive. El contraste entre las diferentes visiones de los padres sobre qué hacer con sus hijos para lograr convertirlos en las mejores personas resulta útil para el destinatario de las *Églogas*, pues gracias al contraste que se hace entre los intereses de los padres sobre sus hijos se aprecia lo correcto y lo incorrecto de los diferentes estilos de crianza.

Las formas de crianza de los tres recién nacidos tienen un sustento moral que los padres detallan en conversaciones casuales con sus amigos. Hay una representación específica de qué es ser un buen padre o un mal padre en relación con los hijos propios. Las conversaciones de los padres con sus conocidos sobre estos temas, nos remite al diálogo renacentista como medio de enseñanza: las preguntas y las respuestas de los participantes permiten exponer los argumentos y conclusiones sobre este asunto de la crianza. Esta incorporación de una forma dialogal en el teatro ocupa la primera bucólica de las *Églogas*, es decir, se trata de escenas estáticas que requieren únicamente la atención del espectador para entender el problema ético que se propone en el discurso dramático. En consecuencia, la trama tiene un desarrollo prácticamente nulo en esta primera parte.

Como ejemplo de esta inicial reflexión pedagógica crítica, quiero señalar que la discusión sobre la paternidad tiene tres ejes: el labrador Tirreno piensa de manera práctica, pero responsable, sobre qué deberá hacer para que su Gracilvio se convierta en un buen hombre; la Malicia, madre del Engaño, no hace caso del recién nacido y lo ha dejado amamantándose con una “raposa”; Laboriano, alegoría del trabajo, se preocupa por la responsabilidad que implica criar a una hija tan bella como la Virtud: hay que estar, dice Laboriano, más atentos a ella, porque será objeto de múltiples afectos impuros.

Tirreno platica con su amigo Carpino sobre su primogénito. La fragilidad de Gracilvio y la naturaleza de su concepción preocupan a Tirreno tanto como la salud de la madre, que está decaída. Tirreno, atento a estas dos preocupaciones, decide buscar a una nodriza que alimente a su hijo al menos un día. Carpino le replica que es mala idea buscar a una sustituta, pues no hay certeza de las buenas costumbres de esa mujer y a través de la leche el niño, en ese primer encuentro con el alimento del mundo, puede corromperse. Carpino insiste en que incluso así, agotada por el parto, Tirrena debería hacer un esfuerzo máximo para que sea su

leche la primera que pruebe Gracilvio; o podrían hacer que el niño “mame alguna cabritilla, / la más mansa y regalada, / y con miel, al sol curada, / hazle endulcen la boquilla” (f. 221r). La preocupación por el primer alimento que pruebe el primogénito tiene su origen en la preocupación del cuerpo como recipiente para el alma: lo que dañe el cuerpo, dañará el alma.

Al crecer los niños, en la segunda bucólica, los padres afrontan el deber de llevarlos a la escuela para que inicien su educación formal, luego de haber estado en la familia como primer núcleo formativo. La escuela es un tema típico del teatro jesuita novohispano que ha llegado a nosotros y de Juan de Cigorondo en particular. De él conocemos, por ejemplo, la *Tragedia del Ocio*, que aborda precisamente el tema escolar desde la perspectiva del aprendizaje: ¿por qué le cuesta aceptar el saber al joven, se pregunta nuestro autor en la *Tragedia del Ocio*?, ¿intervienen fuerzas malignas en la desidia del estudiante?, ¿qué deben o pueden hacer el padre y el maestro para remediar la pereza del hijo, que pone en peligro tanto la fama como el alma del estudiante flojo? En las *Églogas* se desarrolla este asunto en la parte dedicada al ingreso escolar de Gracilvio y del Engaño.

De nueva cuenta, los contrastes entre los intereses de los padres en las *Églogas del Engaño* hacen evidentes las prácticas positivas y negativas en la educación de los hijos. Mientras que Tirreno considera importante que el maestro sea una figura de autoridad cuyo comportamiento, sobre todo, sirva de modelo de conducta y, además, sepa transmitir el conocimiento, Malicia queda representada como una madre sobreprotectora. Malicia, como ejemplo de esta nociva forma de tratar al hijo frente a la escuela, pide al maestro considerar con benevolencia las travesuras del Engaño. Tirreno, por su parte, considera que el maestro Ursapio debe tener total autoridad para corregir con severidad los errores o la mala conducta de Gracilvio en el momento en el que los descubra para prevenir que tales vicios o mañas queden grabadas en el carácter del muchacho y lo dañen socialmente en el futuro.

Dos objeciones hace Cigorondo hacia la relación de la familia con la escuela. Por un lado, la familia cumple un papel importante en la formación del niño, pues le desarrolla hábitos al pequeño como el de levantarse temprano y ser diligente. La escuela es el lugar donde los hábitos adquiridos en la familia sirven para el desarrollo del intelecto: si el niño no trae buenos hábitos, no hay garantía de que sea un buen estudiante. Por otra parte, Cigorondo critica el papel de la madre

frente al del padre: ella suele considerar la fragilidad del hijo y, de este modo, corrompe el carácter del pequeño, incluso si es capaz de llevarlo a la escuela con buena voluntad; el padre, por el contrario, es consciente de la calidad social del hijo como futuro ciudadano y prefiere que el hijo aprenda en la escuela que todas sus acciones tienen consecuencias. En este sentido, la cuestión de género parece tener más importancia y ser una reflexión social de peso en el contexto educativo de la Compañía de Jesús. Como señalé en otro trabajo, en la *Imago primi saeculi* de la Compañía, un libro conmemorativo del primer centenario de vida de la orden jesuita, uno de los emblemas repudia la influencia materna en la educación de los hijos que atienden los maestros jesuitas.³³

Otro tema que me parece importante desatacar en este espacio es la crítica laboral que hace la Malicia al indicar al Engaño cómo ganarse la vida. Los consejos y reflexiones de la Malicia y de la Mentira, su hermana, configuran una crítica social hacia los vicios y la corrupción administrativa del virreinato. Lo primero, dicen, es que Engaño se haga escribiente o ingrese a la corte española. El papel y la pluma son las armas más importantes para que el Engaño se introduzca en la ajetreada vida mundana. Si hubiera dificultades o no le fuera agradable permanecer mucho tiempo en esos puestos, también podría acercarse a la costa y hacerse amigo de los agentes aduanales; incluso, le dice su madre, podría migrar a Nueva España aprovechando las “palancas” que hubiera hecho en los muelles o falseando su identidad, como suele hacerse de manera frecuente en estos casos (recordemos que, durante el siglo XVI, empezó a controlarse la migración española hacia el continente americano).³⁴ Y en Nueva España podría seguir el camino de Veracruz y Puebla para llegar a la capital novohispana.

³³ Alejandro Arteaga Martínez, “Niños y adolescentes en el teatro jesuita novohispano”, en Rocío Olivares Zorrilla, ed., *Pliegos de semiótica y literatura novohispana*. México, Grupo Destiempos, 2015, p. 58.

³⁴ La Casa de Contratación, en Sevilla, fue creada en 1503 para administrar los nuevos territorios descubiertos. Entre sus funciones estaba la de “expedir licencias de embarque para todos aquellos que quisieran pasar a Indias una vez examinadas sus peticiones. // Cada emigrante tenía que ser registrado en un libro que era llevado por el Contador de la Casa, donde se mencionaba su nombre, parentesco, lugar de nacimiento, si era soltero o casado, el barco que lo llevaría y el puerto a donde iba. El viajar sin licencia se penaba con multas que fueron cambiando a lo largo de los años y que oscilaban entre el pago de cien mil maravedíes y diez años de destierro, hasta cien azotes, si el individuo era de baja condición social” (Rosario Márquez, “La emigración española a América en la época del comercio libre (1765-1824): el caso andaluz”, en *Revista Complutense de Historia de América*, núm. 19, 1993, p. 236). En Nueva España hubo también controles migratorios a lo largo

Malicia pide al Engaño que tenga cuidado con quiénes se relaciona en el virreinato. Por ejemplo, los poblanos son los ciudadanos más tramposos del virreinato novohispano, más aún que el propio Engaño y éste, que empieza su carrera viciosa, podría verse engañado fácilmente tanto por laicos como por religiosos. En la capital novohispana la vida será todavía más complicada, porque los leguleyos que pululan por todas partes hacen difícil que alguien pueda hacer peor las cosas; cosa similar ocurre en el mercado, donde las trampas de los comerciantes son tan frecuentes que el trabajo de Engaño parecería innecesario. Pero el Engaño no debe cejar en su camino de maldad y su madre le recomienda que elija entre los ámbitos jurídicos o mercantiles de su preferencia, porque ahí es más fácil que encuentre oportunidad de probar su capacidad de engañar.

Entre la crítica que se va tejiendo en torno a la sociedad española y novohispana, Engaño pregunta sobre las mujeres. La Malicia y la Mentira le piden que se aleje de ellas lo más posible debido a que son maestras en el arte del engaño y es mejor no arriesgarse, pues el propio Engaño podría terminar enredado en alguna trampa. Se menciona que mujer virtuosa sólo hay una entre mil; al lector / espectador le es necesaria ahora la comparación entre Tirrena, quien sería una de estas escasas mujeres, y las demás que aparecen en la obra quienes, aparte de ser la mayoría, representan un peligro latente incluso para el hijo de la Malicia. Esta prevención contra las mujeres no es una casualidad ni una novedad en este tipo de textos, pues a la mujer desde tiempos medievales se le relacionó con el mal y

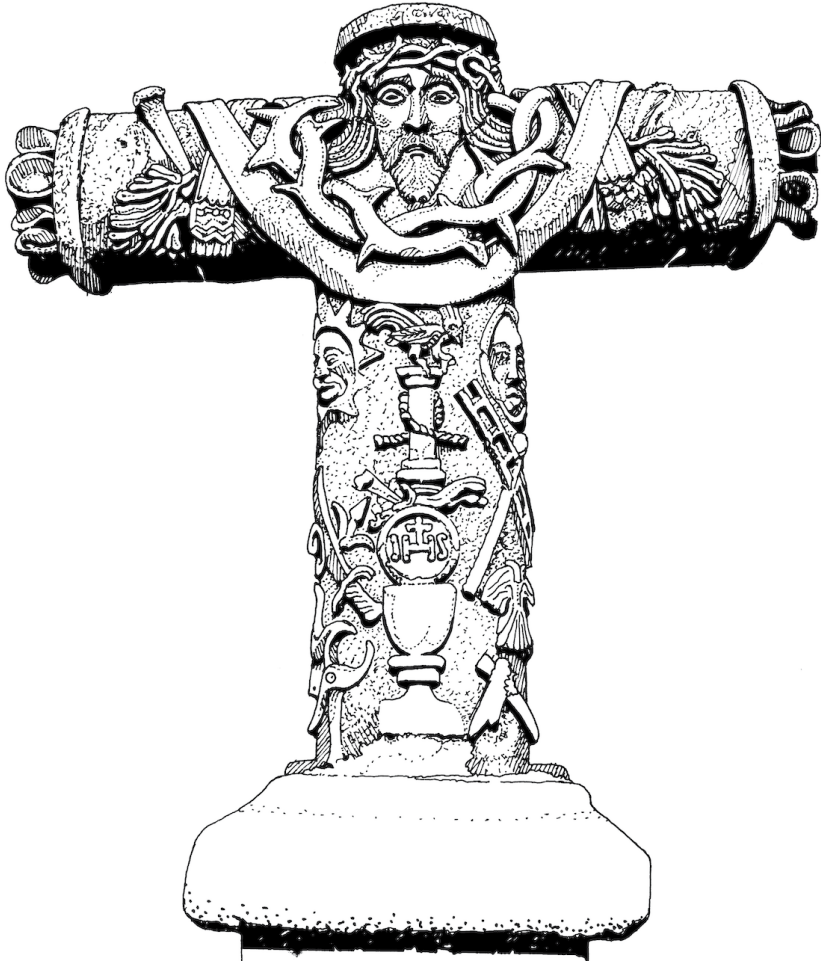
del siglo XVI y XVII, aunque de menor severidad; por ejemplo, “En 1618 se establece en el Nuevo Mundo la llamada ‘composición’ de extranjeros, con el fin de averiguar cuántos residían ilegalmente, y las únicas prohibiciones que contemplaba consistían en impedir que los extranjeros residieran en ciudades portuarias y que no se dedicaran a actividades comerciales” (María del Carmen Laza Zerón, “Inmigrantes clandestinos españoles y extranjeros en Nueva España a finales del siglo XVII”, en *Temas Americanistas*, núm. 11, 1994, p. 39). Sobre este importante asunto, *vid.* los trabajos de: Esteban Mira Ceballos, “Los prohibidos en la emigración a América (1492-1550)”, en *Estudios de Historia Social y Económica de América*, núm. 12, 1995, pp. 37-53; Patricia Escandón, “Esta tierra es la mejor que calienta el sol: la emigración española a América, siglos XVI-XVII”, en Patricia Galeana, coord., *Historia comparada de las migraciones*. México, UNAM / Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 2014, pp. 19-31; y Eleonora Poggio, “La migración de europeos septentrionales a la Nueva España a través de los documentos inquisitoriales a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII”, en Fernando Navarro Antolín, coord., *Orbis incognitvs: avisos y legajos del Nuevo Mundo. Homenaje al profesor Luis Navarro García*. Huelva, Universidad de Huelva, 2007-2009, vol. 2, pp. 469-477.

el peligro, y aprender a reconocer a la “buena mujer” fue una “necesidad” para lograr llevar una vida moralmente aceptable.

Las reflexiones sobre la crianza, la educación y la sátira de la vida de la corte y, en general, de la vida administrativa del imperio español en las *Églogas del Engaño* son muestra de lo que he llamado crítica social. Se trata, como expuse, de una amplia consideración entre lo correcto y lo incorrecto, lo justo y lo injusto que se logra mediante la comparación entre las actitudes y aspiraciones de los padres y los hijos ante el mundo. La visión negativa de la sociedad novohispana (e hispana también) es parte de la tradición de discursos de advertencia y desencanto. Los parlamentos de Malicia, Engaño y Mentira son un aleccionamiento perverso para el hijo construido mediante la parodia de aquellos discursos admonitorios sobre la vanidad del mundo.

La soberbia del Engaño alentada por su madre contrasta con la actitud respetuosa y honorable de Gracilvio, guiado por el consejo paterno. La despedida entre ambos, cuando Gracilvio decide seguir a la Virtud para casarse con ella, es una apelación a la pobreza y la sencillez de vida que, por tal razón, facilita la apreciación de lo verdaderamente bueno y santo. Es el espectador / lector quien entenderá y aprovechará lo positivo de este discurso paternal que procura el bien del hijo en la sociedad, más allá de la seguridad de la familia y de la escuela, cuando la vigilancia del padre y del maestro ya no están para corregir y reparar; un bien que apreciará mejor el individuo cuando debe bastarse por sí mismo y queda con la responsabilidad de sus elecciones y las consecuencias de sus actos.

La propuesta de Cigorondo en las *Églogas del Engaño* es, pues, una representación alegórica de los vicios y virtudes que acechan al joven antes de alcanzar la madurez. Aunque la obra está inconclusa, los tópicos que hemos descrito apuntan a un desarrollo que debería poner en peligro el camino de rectitud moral de Gracilvio y, seguramente, la corrección que logra él, desarrollando la cabal conciencia de lo justo. Como teatro de colegio, es indudable que el impacto de esta obra representada, si lo fue, afectaba tanto a los alumnos que participaron en la representación como a los espectadores (los amigos y padres de los jóvenes actores). Quedan varios aspectos que considerar sobre esta obra, como la forma en la posible recepción de los personajes malignos que pueden ser hasta más simpáticos que Gracilvio, la alegoría del ser humano. Pero hablar de esto quedará pendiente hasta otro momento.



Cruz de Atzacolco (R. D. Perry).

LA VIDA BREVE: PEQUEÑOS TEXTOS SOBRE VIDAS EJEMPLARES CON INTENCIÓN HAGIOGRÁFICA DE CUATRO AUTORES NOVOHISPANOS

MARÍA DOLORES BRAVO ARRIAGA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM

Evocamos el título de la novela del uruguayo Juan Carlos Onetti, para brindar al lector algunas muestras de cuatro autores novohispanos que escribieron textos en elogio de la vida ejemplar de algunos personajes coloniales, en su versión tanto extensa como breve. Hemos seleccionado a un autor del siglo XVI, el dominico Agustín Dávila Padilla y tres connotados escritores del XVII, centuria que es la de oro para este género: el jesuita Francisco de Florencia, el franciscano Agustín de Vetancurt y el gran escritor que, aunado a sor Juana Inés de la Cruz, expresa la cumbre del Barroco novohispano del siglo XVII y que, además, pertenece al clero secular: Carlos de Sigüenza y Góngora.

La hagiografía, al igual que el género de relaciones festivas, posee la cualidad de ofrecer esparcimiento al lector y de incluirlo en el universo de valores que rige en su sociedad.¹

Un factor que incide en la popularidad de las hagiografías, es que los lectores y los fieles conocieron a muchos de estos personajes al escuchar sus sermones, sus proezas espirituales y, en su muerte, sus panegíricos fúnebres. A continuación, la muy elocuente cita de fray Joseph Eugenio Valdés, el autor de *La vida admirable y penitente de la V[enerable] M[adre] Sebastiana Josefa de la Trinidad*: “Pero

¹ Cf. María Dolores Bravo Arriaga, “Hagiografía novohispana en el siglo XVIII”, en *Historia de la Literatura Mexicana desde sus orígenes hasta nuestros días*. 3. *Cambios de reglas, mentalidades y recursos retóricos en la Nueva España del siglo XVIII*. México, Siglo XXI, 2011, p. 308.

todos estos recelos, y otros con que era agitado el discurso, se vencieron con los ejemplares, que a cada paso se presentan en las prodigiosas Vidas que están saliendo a pública luz, aun con los mayores portentos en esa línea de maravillas, milagros y revelaciones”.² Es indudable que en este género se anuncia lo “maravilloso” en el que lo fáctico y lo tangible se vinculan con lo prodigioso y lo inexplicable de lo sobrenatural. Comenta Jacques Le Goff: “Tengo la impresión [de que lo maravilloso medieval] se formó sólo porque ya estaba esa presencia y esa presión de lo maravilloso anterior, frente a lo cual el cristianismo no podía dejar de pronunciarse [...] encontramos elementos ‘maravillosos’ en las creencias, en los textos, en la hagiografía”.³

Aunque se llama género hagiográfico, en realidad no son hagiografías en el sentido estricto de la palabra, pues se trata de personajes que llevaron una vida de santidad pero que no fueron canonizados. Uno de los propósitos de los autores criollos es, precisamente, lo que nunca se logró: que los destacados protagonistas de fe que habitaron en la Nueva España llegaran a los altares.

Otras características de la hagiografía son, antes que nada, la fecha de muerte de los biografiados, pues es el momento del deceso en el que se celebra a los elegidos como el instante en que empiezan a gozar de Dios en la vida eterna; luego, se registra quiénes fueron sus padres y, de gran cantidad de personajes, el lugar de nacimiento y su temprana inclinación hacia la perfección.

Es importante el señalamiento de los padres para destacar el linaje noble, o bien que son hijos de matrimonios legítimos y que fueron educados en la piedad cristiana. Asimismo, es vertebral resaltar el lugar de nacimiento de estos personajes, pues de esta forma se patentiza un doble orgullo: el de la ciudad que les dio origen y el que ellos otorgan a la misma. Este rasgo es una indudable marca de lustre criollo.

Como ya hemos dicho, se abandona la vida temporal para acceder a la trascendente, el fin deseado de todo buen cristiano. Estas biografías son secuenciales

² José Eugenio Valdés, *La vida admirable y penitente de la V.M. Sebastiana Josefa de la Trinidad*. México, Imprenta de la Bibliotheca Mexicana, 1765, p. 126.

³ Jacques Le Goff, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*. Trad. de Alberto L. Bixio. Barcelona, Gedisa, 1985, p. 11.

en orden ascendente en el tiempo y el espacio. Margarita Peña propone el siguiente esquema:

a) genealogía de la monja, b) eventuales vicisitudes ocurridas a su madre durante el embarazo, c) nacimiento e infancia, d) vocación religiosa temprana e ingreso en el convento, e) profesión de fe, f) vida cotidiana, oficios desempeñados y rutinas diversas, g) penitencias, disciplinas, ayunos y oración, h) visiones, tentaciones y alucinaciones, i) relaciones de carácter variado con otras monjas, preladas y confesores, j) enfermedades diversas padecidas a lo largo de la vida, k) muerte, l) prodigios y milagros.⁴

Nunca se escriben los defectos de los protagonistas de estas biografías, pues son discursos modélicos. En ellos se busca la imitación edificante de los fieles, por lo que siempre resplandecen los valores de los actores, nunca sus debilidades. Éstas, si se relatan, se les deben a los malos consejos de antagonistas o se les achacan siempre al demonio, en cuyas garras pueden caer de tiempo en tiempo. No obstante, siempre lo vencen con su bondad y cualidades espirituales. Lo anterior porque se trata de un heroísmo a lo espiritual, ya que en ellos se resaltan las “virtudes heroicas”, que generalmente se cifran en las tres teologales: fe, esperanza y caridad y, en las cuatro cardinales: prudencia, justicia, fortaleza y templanza. Sobre todo en estas dos últimas, que son con las que combaten, de manera triunfal, las flaquezas corporales y las tentaciones del Maligno.

La prudencia y la justicia les sirven de brújula para su comportamiento moral y su sentido del bien: ayudar siempre al prójimo, la discreción en sus acciones, la forma con que soportan las adversidades, en especial las enfermedades y los autocastigos corporales. Dice Robin Ann Rice:

Además, en pleno siglo XXI, vale la pena el rescate, la edición, el estudio y la publicación de estas obras por lo que pueden aportar a nuestros conocimientos sobre los intereses culturales y literarios de la época. Adicionalmente, nos podrían iluminar sobre la mentalidad y las actitudes vigentes en el siglo XVII

⁴ Margarita Peña, “Prólogo”, en Carlos de Sigüenza y Góngora, *Paraíso Occidental*. México, Conaculta, 1995, p. 14. (Cien de México).

en cuanto a temas como los milagros, las prácticas religiosas y sociales, y la vida cotidiana en la Nueva España.⁵

En un trabajo anterior he dicho que en mucho suplen a la novela o a la literatura ficcional, poco difundida en aquella época. Un gran atractivo de estas obras es la caracterización emocional y psicológica de los protagonistas y su decisión de carácter para obrar según el bien a pesar de las vicisitudes e impedimentos que enfrentan. Comenta Antonio Rubial:

La hagiografía de la época barroca, [...] se vio enriquecida por una serie de elementos provenientes del humanismo renacentista. En primer lugar, se introdujo la exaltación del individualismo y con ella la influencia de la biografía clásica en la descripción de la vida de los santos, hombres con virtudes humanas [...] El ‘modelo’, a la manera medieval, comenzó a ceder ante la ‘biografía’ que, bajo los dictados de la retórica ciceroniana, insistía más en los rasgos individuales.⁶

Para evitar el resquemor de las autoridades religiosas, estas biografías conllevaron la “Protesta” del autor. Ponemos como ejemplo la de Sigüenza y Góngora en el *Paraíso Occidental*, en la que, con gran precaución hacia la jerarquía eclesiástica, al decir que él sólo recoge los portentos de la vida de sus protagonistas, anuncia: “Y así, las palabras *Santidad; Bienaventurada; Gloriosa; Virtud Heroica; Revelación; Visión; Profecía; milagro* y otras semejantes [...] que aquí se expresan, de ninguna manera son para que se les dé culto, veneración ni opinión de santidad, pues ésta sólo la califica la Católica Iglesia a quien me postro y me humillo como su hijo”.⁷

⁵ Robin Ann Rice, “Hacia una poética de las hagiografías novohispanas. El caso de la ‘vida’ de Catarina de San Juan de Alonso de Ramos”, en *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, vol. 5, núm. 10, Bogotá, julio-diciembre de 2014, p. 126.

⁶ Antonio Rubial, “La hagiografía. Su evolución histórica y su recepción historiográfica actual”, en *De sendas, brechas y atajos. Contexto y crítica de las fuentes eclesiásticas, siglo XVI-XVIII*. México, Conaculta / ENAH, 2008, p. 21.

⁷ C. de Sigüenza y Góngora, *Parayso occidental: Plantado y cultivado por la liberal y benéfica mano de los muy Católicos y poderosos reyes de España nuestros señores en su magnífico Real Convento de Jesús María de México*. México, Pres. de Manuel Ramos Medina, Introd. de Margo Glantz- México, FFL, UNAM/ Centro de Historia de Historia de México Condumex, 1995, [Ed. facs.] La edición original es de México, Juan dela Ribera, 1684.

Es decir, estas “Protestas” sirven para dos propósitos: cumplir con la norma de las autoridades eclesíásticas y evitar la siempre temida intromisión inquisitorial que está detrás de los autores por vía de los ojos implacables de los calificadores.

Un menologio es un “Martirologio de los cristianos griegos ordenado por meses”.⁸ Es pertinente aclarar que un martirologio es un compendio de las vidas de los mártires, esta última palabra en su acepción de “testigo”. Escribe E. Royston Pike:

Aquel que en tiempos de persecución se rehúsa a salvar su vida por medio de la renuncia a su fe o el rechazo de una parte vital de ella. El primer mártir cristiano conocido es san Esteban, muerto en Jerusalén poco tiempo después de la Ascensión de Cristo. *Los mártires* son los cristianos asesinados durante los tres primeros siglos, antes del edicto de tolerancia de Constantino.⁹

Es decir, un menologio es un calendario que recoge, día con día y mes con mes, las vidas de los más connotados personajes de una orden religiosa. En la escritura de este género, siempre se busca resaltar la heroicidad de los protagonistas. En el presente trabajo nos referiremos a dos: el *Menologio franciscano* (1698) de Agustín de Vetancurt (1620-1700), que tiene el atractivo de incorporar vidas de mujeres y hombres. También al *Menologio de los varones más señalados [...] de la provincia de la Compañía de Jesús* (1661), escrito por Francisco de Florencia (1620-1695). Este autor es, durante el siglo XVII, el gran especialista en los diferentes santuarios de la Virgen María en la Nueva España, entre cuyas obras destaca el *Zodiaco mariano*, que empezó a redactar pero que a su muerte fue continuado y publicado por su leal discípulo Juan Antonio de Oviedo en 1755. Es digno de recordar que, en esta obra, en una feliz analogía metafórica, compara los santuarios de la Madre de Dios a lo largo y ancho del territorio novohispano con el Zodiaco, que es el recorrido que hace el Sol anualmente por las doce constelaciones conocidas como sus signos. También escribió una historia monumental sobre la Virgen de Guadalupe, *La Estrella del Norte de México...* (1688).

⁸ *Diccionario de la lengua española*, 2 vols. México, Real Academia Española, 23ª ed., 2014.

⁹ Edgar Royston Pike, *Diccionario de religiones*. Trad. de Elsa Cecilia Frost. 3ª. reimp. México, FCE, 1986, p. 303.

Por otra parte, los franciscanos incluyen la pobreza y la humildad de sus miembros que, aunque eran votos comunes entre las órdenes mendicantes, es un elemento distintivo de los religiosos seráficos, pues su fundador ponderó especialmente estas virtudes. Acompañamos estos textos con los escritos de Agustín Dávila Padilla (1562-1604) y Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700) que, sin llamarse propiamente así, nos proporcionan ejemplos de vidas edificantes con las características de un menologio.

LA HISTORIA DE LA FUNDACIÓN... DE AGUSTÍN DÁVILA PADILLA

El dominico Agustín Dávila Padilla es el primer gran cronista criollo, nacido en México en 1562. A petición de los superiores de su orden, escribe esta magna *Historia de la Fundación y Discurso de la Provincia de Santiago de México de la Orden de Predicadores*, impresa por primera vez en 1596. La dimensión de esta obra es comparable a la de otras grandes historias de órdenes fundadas en Nueva España como la de Juan de Grijalva (sobre los agustinos), Juan de Torquemada (franciscanos), Agustín de Vetancurt (también franciscanos), Francisco de Florencia (jesuitas), por mencionar sólo a algunos autores. Como todas las historias generales de las comunidades religiosas, incluye los grandes acontecimientos y momentos históricos de su orden: su establecimiento, los primeros frailes fundadores, los estatutos, las labores de misión para catequizar a los indios, entre otros contenidos.

Entre algunos episodios que narra, el autor destaca la vida de fray Andrés de Moguer que fue prelado de Puebla, Oaxaca, México, y de la Provincia toda y quien escribió la vida de fray Domingo de Betanzos y menciona que el primer virrey Antonio de Mendoza, lo escogió como su confesor. Moguer fue calificador del Santo Oficio, función que estaba a cargo de la Orden Dominicana o de Predicadores.¹⁰ Posee todas las virtudes de perfección y los hábitos de observancia de su instituto religioso.

¹⁰ Cf. Agustín Dávila Padilla, *Historia de la Fundación y Discurso de la Provincia de Santiago de México de la Orden de Predicadores, por las vidas de sus varones insignes y casos notables de Nueva España*. Bruselas, por Juan de Meerbeque, 1625, pp. 266-267.

Un caso, que es recurrente en estas historias, es la tentación de una mujer que le pide confesión a este fraile y que en realidad quiere seducirlo, enviada por sus enemigos, debido a los buenos consejos que daba al mencionado virrey, que además fue gran y probo personaje. Fray Andrés se libera al tratar de hacerla entrar en razón “Trazaron con una mujer principal en nobleza y hacienda, que a título de confesarse con el bendito padre, le hiciese venir a su casa, esperándole como enferma en su cama, y que en estando a solas, propusiese sus torpes deseos, para que si el bendito padre (como hombre) diese alguna muestra de acudir a ellos, saliesen los traidores a cogerle”.¹¹

El fraile se resiste y le responde: “¿Es posible [...] que no consideraste que soy religioso y sacerdote, y viejo, que cualquiera cosa de éstas sola era bastante para destruir vuestro loco pensamiento, cuanto más todas juntas?”.¹² Y ahí termina el episodio sin que sus enemigos y los del virrey lo puedan inculpar. Recordemos que una de las virtudes principales de un religioso es la castidad, que en la realidad de la época no era frecuentemente practicada, ni por miembros del clero secular, ni del regular. Por lo que resalta aún más la guarda de este ejemplo, pues la castidad es una de las formas inherentes de la vida de clausura y un destello de perfección. Para hacer más vivo el fragmento, el autor lo presenta en forma de diálogo, que ya en sí es un género literario codificado. Asimismo, estos pasajes que tienen la intención de relatar episodios amorosos son un elemento literario muy frecuente en las novelas y el teatro de los siglos XVI y XVII.

Los siguientes atributos de Bartolomé de las Casas son, tal vez, de los primeros que lo designan, como la historia lo ha proclamado, el gran defensor de los naturales, acción y pensamiento obsesivos que guiaron todos los actos de su vida: “Este bendito Obispo fue el famoso protector de los Indios, defensor del derecho natural, padre de los desamparados y, como le llamaban en la Corte, el Apóstol de las Indias”.¹³ En estas palabras se concentra la fama que la posteridad ha consagrado al fraile dominico como el gran defensor de los indígenas. Fue obispo en Chiapas y Guatemala y la Diócesis mexicana y la ciudad, siguen llamándose en su recuerdo elogioso, San Cristóbal de las Casas. Entre sus hazañas, cruza el

¹¹ *Ibid.*, p. 267.

¹² *Ibid.*, p. 268.

¹³ *Ibid.*, p. 303.

océano varias veces y se enfrenta al concepto mismo de imperialismo ante el rey de España, como queda demostrado en *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (1552).

En la isla La Española, el más antiguo asentamiento hispano y europeo en América, que actualmente ocupan Haití y República Dominicana, existían cinco reinos de los que eran vasallos todos los pobladores, y: “En llegando a cualquiera parte de éstas los Españoles, el fundamento de su pretensión era hacerse temer y para esto quitaban sin consideración la vida a los inocentes que les daban comida y casa y servicio, y los modos eran tan inhumanos, que solamente oírlos causa horror”.¹⁴

La crueldad extrema de los conquistadores llegó a un punto terrible, como lo consignan las impresionantes palabras de este cronista:

[Al] Alba, estando los inocentes durmiendo con sus mujeres e hijos, daban en el pueblo [los españoles], poniendo fuego a las casas que comúnmente eran de paja y quemaban vivos a los más y los que huían, morían luego en el tormento que les daban para que descubriesen oro. [...] Por este estilo quitaron la vida en 8 años a más de ochocientas mil personas, y desde el año [15]33 murieron todos los que quedaban, con los trabajos de la nueva guerra que se les hizo a título de que los daban por esclavos.¹⁵

Es de gran trascendencia señalar la monstruosidad de tales actos: “conocida cosa es, que aquel ciego requerimiento era en sí disparate, contra la ley natural, y contra todas las leyes divinas y humanas”.¹⁶

Las Casas anuncia una profecía que se divide en dos breves discursos: por un lado, la devastación que los españoles han hecho de las tierras conquistadas, y por otro, que es el que nos interesa: “que por aquellos pecados (por lo que leo en la Sagrada Escritura) Dios ha de castigar con horribles castigos, y quizá totalmente destruir a toda España, año de 1542”.¹⁷ El gran protector de los naturales fallece en 1566 y años después se constata lo que dice el cronista: “aunque Dios se

¹⁴ *Ibid.*, p. 326.

¹⁵ *Ibid.*, p. 317.

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ *Ibid.*, p. 326.

tarda en castigar, no se olvida”.¹⁸ Las Casas prevé que los ingleses devastarán las colonias españolas como castigo al maltrato de los conquistadores a los indígenas. En 1586, las tropas de Inglaterra, al mando del célebre pirata Francis Drake, invadieron La Española y avanzaron por Santo Domingo sin que los españoles, acobardados por la presencia enemiga, como señala Dávila, opusieran resistencia. Refiere el autor:

Queriendo Dios que se diesen prisa a dejar la ciudad a los enemigos, los Españoles que tantas ciudades habían destruido de Indios. Terrible cosa es que con aquella gente a cuyo cargo estaba la defensa de la ciudad [los indios], no hubiese podido su obligación, ni las voces de las mujeres y niños, ni la clausura perdida de las monjas, ni el ruido de las armas enemigas para que dejasen de huir y tratasen de poner mejor remedio. Eran juicios de Dios y castigos de pecados viejos de Indias.¹⁹

Así se cumple el vaticinio de Las Casas, pues por las vejaciones cometidas, los españoles no “supieron hacer cosa de importancia más que dejar libremente la ciudad a los enemigos para que la robasen y saqueasen. Juicios de Dios. No supieron defender la ciudad cuando podían y debían, por las muchas que sus mayores saquearon a los Indios, cuando ni pudieron ni debieron”.²⁰ Estas palabras expresan un tono bíblico de sentencia, que años después será impresionante con la profecía cumplida de la destrucción por parte de los ingleses, lo que le da más fuerza expresiva al texto.

Es admirable la crítica que, basado en la naturaleza humana, en la ley natural y en la cristiana, hace Las Casas frente al monarca español, en defensa apasionada de los indígenas. Comenta Agustín Yáñez: “Como su vida entera, son asombrosas la actividad y fecundidad literarias del obispo indiano; sus escritos recorren la gama que va de la historia natural y política, del tratado teológico y jurídico, al panfleto; parece imposible que viajes, vicisitudes y empresas de variada índole hayan dejado sitio y calma para escribir tan copiosamente”.²¹

¹⁸ *Ibid.*, p. 330.

¹⁹ *Ibid.*, p. 334.

²⁰ *Idem.*

²¹ Agustín Yáñez, “Prólogo”, en Bartolomé de las Casas, *Doctrina*. 5ª. ed. México, UNAM, 1992. p. XIV.

En otro caso, al referirse a uno de sus biografiados, Tomás de San Juan, el cronista narra un suceso curioso:

Con todas fuerzas procuraba el demonio inquietar al siervo de Dios, atreviéndosele algunas veces a parecer en su presencia, con algunas figuras de animales que fingía [...]. Una noche estaba recogido en oración muy atenta cuando por divertirle [distraerle] se le apareció una figura de mona y comenzó a dar saltos y a hacer juguetes, que al fin eran monerías, y viendo que aprovechaban poco, se le subió a los hombros y arreciándole las manos al cuello, daba muestras de querer ahogarle. Ningún temor tuvo el siervo de Dios por esto, como quien estaba bien enterado de que ningún poder tiene el demonio, sino en sólo aquello que el universal Señor le permite.²²

Junto con el cerdo, el gato, el sapo, entre otros, el mono es uno de los animales asociados con Satanás: “El arte y la literatura del cristianismo suele contemplarlos negativamente; simbolizan [...] la degradación del hombre esclavizado por sus vicios (aprovechando la semejanza entre monos y humanos), especialmente los pecados capitales avaricia, lujuria y vanidad”.²³ Al respecto del cerdo: “Símbolo de los deseos impuros, de la transformación de lo superior en inferior y del abismamiento [*sic*] amoral en lo perverso”.²⁴ Lo anterior se encuentra incluso en el Evangelio de San Mateo: “Pacía no lejos de ellos una gran piara de cerdos y los demonios le rogaban [a Jesús]: ‘si nos echas, envíanos a la piara de cerdos’. Les dijo Jesús: ‘Id’. Salieron ellos, se fueron a los cerdos y, al instante, toda la piara se arrojó al mar por un precipicio y murieron en las aguas”.²⁵ En cuanto al gato, escribe Becker: “En el Medioevo los gatos eran los animales familiares de las brujas; sobre todo los de color negro representaban al Diablo”.²⁶ Sobre el sapo, “Es el aspecto inverso e infernal de la rana”.²⁷

Es significativo observar que el fraile estaba profundamente entregado a los rezos cuando el mono lo distrajo. Muchos de estos casos, precisamente, se dan

²² A. Dávila Padilla, *op. cit.*, p. 371.

²³ Udo Becker, *Enciclopedia de los símbolos*. Trad. de J. A. Bravo. México, Océano, 1998, p. 218.

²⁴ Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de los símbolos*. 3ª. ed. Barcelona, Labor, 1979, p. 126.

²⁵ Antonio G. Lamadrid *et al.*, revs., *La Santa Biblia*. Madrid, Ediciones Paulinas, 1964, p. 1158.

²⁶ U. Becker, *op. cit.*, p. 149.

²⁷ J. Cirlot, *op. cit.*, p. 399.

cuando los religiosos están en oración y en contemplación con Dios y la tentación viene a irrumpir violentamente. El intento del Maligno es que se tengan deseos impuros y depravados pensamientos.

Presentamos otro suceso, el del famoso fray Domingo de Betanzos, fundador de los dominicos en Nueva España, Guatemala, Filipinas y Provincial de la orden. Algunos de los nobles que acompañaron a Hernán Cortés le pidieron que se hicieran sesiones de juegos de cartas en su casa. El conquistador al principio se mostró receloso por el temeroso respeto que sentía hacia fray Domingo. Sin embargo, ante la insistencia de sus amigos, cedió. Cuando estaban todos en pleno entretenimiento con la baraja, sorprendentemente, comenzó una terrible tempestad que incluso inundó las casas. Al pensar que era un castigo del cielo, todos trataron de buscar el amparo divino. Un rayo cayó sobre la mesa dejando un fuerte olor a quemado y a “azufre”, expresión vinculada siempre con el demonio. Finalmente, Cortés atribuyó el milagro de que la centella no los destruyera a la “obra de oración e intercesión del santo fray Domingo de Betanzos”.²⁸

Los episodios narrados por el autor contienen una amena dosis anecdótica de varias situaciones experimentadas, lo cual les otorga un atractivo literario, casi ficcional.

*MENOLOGIO DE LOS VARONES MÁS SEÑALADOS [...] DE LA PROVINCIA DE LA
COMPAÑÍA DE JESÚS DE FRANCISCO DE FLORENCIA*

Este miembro de la Orden de San Ignacio –que nunca tuvo equivalente femenino–, escribe con un estilo austero, aunque excepcionalmente se traslucen algunos pasajes dentro de lo maravilloso y lo insólito. Como se puede observar en algunas de estas *vidas*, los jesuitas desplegaban básicamente las siguientes actividades: la enseñanza, la misión, la predicación y el ejercicio de sus discípulos en la escritura, como puede observarse en los ensayos literarios y filosóficos, en ejercicios de retórica y gramática, y en el teatro de colegio como práctica artística y literaria que representaban ante los padres de los estudiantes. También realizaron las misiones entre los “bárbaros”, es decir, los indígenas en su mayoría pertenecientes a regiones prácticamente desconocidas y algunos de ellos en situación “pri-

²⁸ A. Dávila, *op. cit.*, p. 45.

mitiva”, en las que muchas veces algunos de los padres jesuitas resultaron sacrificados. Y, por último, destacamos la esmerada preparación intelectual de los miembros del instituto ignaciano.

La palabra y el concepto “apostólico” se refieren –y en esa época era mucho más acentuado– a los sacerdotes y frailes que al igual que los doce apóstoles de Jesucristo cumplían la labor de esparcir la doctrina católica por muy remotos lugares. Es un término que va a ser reiteradamente usado por los autores de las diversas órdenes en cuanto al cumplimiento de la enseñanza y la predicación del Evangelio. Aparece en la biografía del italiano Pedro Gravina, que como tantos otros miembros de esta orden religiosa provenía de los más distantes puntos geográficos, sobre todo de Europa. Era tan devoto de la oración que: “fue visto cercado de luces en ella y una vez era tanto el resplandor que salía de su rostro y cuerpo encendido en llamas de caridad, que se persuadieron unos criados del Capitán del Presidio de San Hipólito, que dormían vecinos a la cámara en que el Padre vivía, que se quemaba el aposento”.²⁹ En esa época la palabra ‘presidio’ se usaba en la acepción de: “Guarnición de soldados que se ponía en las plazas, castillos y fortalezas para su custodia y defensa”.³⁰ El autor menciona que el padre estaba inmerso en la caridad, que es quizá la virtud que encierra a todas las demás, pues reviste un profundo amor al prójimo. Se ensimismaba tanto al rezar que: “también fue visto del Capitán Bartolomé Suárez en el aire arrodillado con un Santo Cristo en la una mano y una disciplina en la otra azotándose”.³¹ El fenómeno de levitar o elevarse en el aire lo vamos a encontrar tanto en Florencia como en Vetancurt. El ejemplo anterior da muestra del espíritu etéreo de aquellos que lo experimentan.

También digna de mencionar es la narración acerca de Alonso Guerrero, quien: “siendo heredero del mayorazgo más caudaloso que ha habido en las Indias, lo dejó todo por Cristo”.³² Este personaje era nieto de Alonso de Villaseca, el hombre más rico de la Nueva España que construyó para los jesuitas el Colegio de San Pedro y San Pablo de México. Además donó numerosas tierras y haciendas a la misma orden religiosa. Florencia no deja de lado que mientras Alonso Gue-

²⁹ Francisco de Florencia, *Menologio de los varones más señalados en perfección religiosa de la Provincia de Compañía de Jesús, de la Nueva España*. Barcelona, Jacinto Andreu, 1671, f. 4 r.º.

³⁰ *Diccionario de la lengua española*.

³¹ F. de Florencia, *op. cit.*, f. 4 v.º.

³² *Ibid.*, f. 10 v.º.

rro era seglar fue un perfecto caballero y hombre de estudio, “dado a las buenas letras; supo con perfección las matemáticas, y las lenguas Latina, Griega, Hebrea”.³³ Es relevante señalar que, al igual que el Tercer General de la orden, san Francisco de Borja, dejó hacienda, riquezas y poder por entregarse a la vida de observancia. No sólo abandonó los bienes materiales sino que incorporó la total renuncia de éstos en su vida:

De su grande pobreza se podían contar singulares ejemplos, el jubón [“Vestidura que cubría desde los hombros hasta la cintura, ceñida y ajustada al cuerpo”],³⁴ que se le halló después de muerto, era tal, que el Superior lo hizo poner en público para que viesen los de la Casa, cuán pobre fue en la Religión, el que tan rico había sido en el Siglo”.³⁵

Dios le había dado el don de saber a ciencia cierta el día de su deceso. En el lecho de muerte le ofrecieron: “un jarro de agua fría que por orden de los médicos solía usar por el encendimiento que padecía del hígado, no lo quiso diciendo: *Que esperaba presto beber en el Río que sale del Padre*”.³⁶ La renuncia a las riquezas terrenales es una de las contantes de los grandes personajes de la orden jesuítica, como el caso ya citado de Francisco de Borja. Esto también devela la selección de sus pupilos que la comunidad ejercía: elegían a los de posición económica elevada pero también a los que mostraban una inteligencia vivaz y un talento especial para el estudio.

Otro ejemplo de este menologio es el de Juan de Aldana. Él era hermano coadjutor, que es, entre los que siguen la regla de la Compañía de Jesús, “el que no hace la profesión solemne”.³⁷ O sea, no jura los votos para sacerdote. Tenía una cercanía familiar con Dios, “y trataba con su Divina Majestad con tal confianza”, que cuando faltaba el agua en la sementera se dirigía a Dios así: “*Señor, aquí ha de quedar Aldana o ha de llover*”.³⁸ Como su persona y sus labores eran muy sencillas se cumplía aquel principio de que a Dios le agrada la conversación con los

³³ *Idem*.

³⁴ *Diccionario de la lengua española*.

³⁵ F. de Florencia, *op. cit.*, f. 10 v.º.

³⁶ *Ibid.*, f. 11 r.º.

³⁷ *Diccionario de la lengua española*.

³⁸ F. de Florencia, *op. cit.*, f. 12 v.º.

humildes. En este pasaje se observa la unión de los elementos sobrenaturales y los de la fe cristiana.

El sacerdote Pedro de Hortigoza fusiona dos cualidades distintas: la fe y el conocimiento. Era un gran erudito, tan docto que fue el primer profesor de teología en la Provincia. Por su gran sabiduría, el arzobispo Pedro Moya de Contreras, que había sido su discípulo, “le encomendó [...] la elección y disposición de las materias y sesiones de él [del Concilio Mexicano, primera reunión de obispos en la Nueva España]”. Dispuso tan bien el contenido de este congreso que Florencia aclara que: “es uno de los Concilios más bien ordenados que se hallan en los Nacionales impresos”.³⁹ En este fragmento brilla uno de los lustres más importantes para los jesuitas: la índole intelectual de sus miembros.

Asombrosa resulta la relación de la vida del padre Antonio Jácome Basilio que pasó como misionero a la Tarahumara. Algunos de sus fieles le advirtieron que escapara pues los naturales indómitos querían asesinar a todos los españoles. Él se rehusó y aceptó el sacrificio junto con todos los demás. El suceso prodigioso es el siguiente: “los mismos indios que le quitaron la vida testificaron después, que habían visto salir de la boca del padre al morir un niño que voló al Cielo, lo cual no habían visto en los demás Cristianos que con él murieron, en que parece quiso Dios diferenciarlo, por haber muerto como Buen Pastor dando la vida con su ovejas”.⁴⁰ Nosotros podemos creer o suponer que el niño que voló de su boca era el Niño Dios.

El padre Hernando Gómez tenía una cualidad que generalmente compartían los miembros, no sólo de la Compañía de Jesús, sino de todas las órdenes religiosas: la obediente observancia de sus reglas y sus formas de vida. Al rezar, lo hacía hincado y con los brazos abiertos en forma de cruz. Como buen misionero predicaba en las lenguas de los indígenas que habitaban en el territorio donde era pastor de almas. En el momento en que murió, un fraile dominico, confesor del arzobispo García Guerra: “vio que desde la Iglesia del Colegio [jesuita], donde había muerto, subía una Nube blanca y resplandeciente que se fue levantando en forma de Escala hasta el Cielo”.⁴¹ Las palabras anteriores encierran un misterioso

³⁹ *Ibid.*, f. 18 v.º.

⁴⁰ *Ibid.*, ff. 9 v.º y 10 r.º.

⁴¹ *Ibid.*, f. 23 v.º.

y rico simbolismo, pues evocan la Escala de Jacob, que significa el ascenso de la tierra al Cielo. La visión del dominico nos indica que, por medio de la bíblica alusión, el alma del mencionado jesuita ascendió al Paraíso.

En otro relato, el padre Gerónimo de Moranta estuvo, asimismo, entregado a la misión. A este sacerdote le aconteció algo verdaderamente insólito: “por tres veces le sucedió diciendo misa, y que vieron, y testificaron los que le asistían; y fue, que al tiempo de ofrecer el Cáliz, bajó una Paloma, que al parecer de los que lo vían, le derramaba el Cáliz y le salpicaba con sangre el rostro, la casulla, el Altar, y la peana de él”.⁴² Desde el punto de vista teológico, este pasaje es trascendente, pues en él se cumple el propio sacrificio del Salvador: el derramamiento de sangre a favor de la redención humana. La Paloma es sin duda alguna el Espíritu Santo. La mención del cáliz hace una referencia simbólica el sacrificio de Cristo imantado en la sangre del propio sacerdote.

Estos siete relatos del Menologio jesuita nos muestran la versatilidad de Florencia como escritor. Por un lado, el apego fáctico a los sucesos, la descripción minuciosa de los acontecimientos y, por el otro, la manera creativa y muy literaria que posee el escritor para darle una significación portentosa a los sucesos.

EL PARAÍSO OCCIDENTAL DE CARLOS DE SIGÜENZA Y GÓNGORA

El título *Paraíso Occidental* es una reivindicación del Edén perdido de oriente. Margo Glantz señala:

Siempre se ha tenido nostalgia del paraíso perdido. Siempre se ha achacado la culpa de esa pérdida a Eva, [...] Jesús y María fueron los redentores; Jesús, nuevo Adán; María nueva Eva. Así, en pleno Nuevo Mundo, [...] pudo erigirse un nuevo paraíso [...] Don Carlos de Sigüenza y Góngora justifica, en su dedicatoria, la construcción de un nuevo paraíso terrenal en occidente: el convento de monjas concepcionistas de Jesús María.⁴³

⁴² *Ibid.*, f. 32 r.º.

⁴³ Margo Glantz, “Introducción. Un paraíso occidental: el huerto cerrado de la virginidad”, en C. de Sigüenza y Góngora, *Parayso occidental...*, p. 1.

Este fragmento que refiere la investigadora, se encuentra en el segundo folio de la dedicatoria al rey: “y si aquél [paraíso] desterró un Querubín a una sola mujer [Eva], que lo habitaba, por delincuente; en éste viven como Serafines abrazadas en el amor de su Esposo innumerables Vírgenes”.⁴⁴

En la obra de Sigüenza y Góngora, uno de los rasgos principales es la constante alusión al “yo”, con dos propósitos singulares: por un lado, la presencia subjetiva que le da valor y conciencia a la primera persona en su calidad de escritor, un “yo” muy marcado que viene del renacimiento. Por el otro, la voz testimonial, pues todo lo que consigna tiene un tono de veracidad y comprobación:

En su verdad, puedo afirmar no haber perdonado para conseguirla diligencia alguna, leyendo cuantos libros impresos podían contener algo para mi asunto; pero todos necesitan de enmiendas, como diré adelante, y así ocurrió al archivo del Real Convento [de Jesús María], cuyos papeles se me entregaron y también varios cuadernos de autos y cédulas [...] Valime también de la tradición apoyada de más de cien personas a quienes examiné diversas veces con gran recato.⁴⁵

Es un autor que contempla y sigue con minuciosidad tanto las fuentes orales como las escritas. Él, que es un estupendo narrador, como buen erudito siempre está comprobando los datos que da con mucha puntualidad y exactitud. Ahí se trasluce su personalidad de investigador científico, pues para él todo debe ser plenamente acreditado. Posee un afán absoluto de comprobación del entorno real y de la verdad: “No ha sido otro mi intento en este Libro sino escribir historia observando en ella sin dispensa alguna sus estrechas leyes”.⁴⁶

Todas las virtudes mencionadas en estas vidas son comunes pero cada religiosa las vive como si fueran casi únicas y Sigüenza las resalta así.

Una constante dentro de la formación de las monjas era precisamente la enseñanza de la música como preparación religiosa y como parte de las funciones de la colectividad, puesto que generalmente pertenecían al coro; y también como

⁴⁴ *Ibid.*, s. p.

⁴⁵ *Ibid.*, ff. c, c 1.

⁴⁶ *Ibid.*, f. c.

una de las artes esenciales para la vida de clausura. La música es vertebral en este quehacer diario.⁴⁷

Es pertinente destacar la importancia de santa Teresa de Ávila para todas las monjas, pues es un paradigma de religiosa activa y de ideal de santidad.⁴⁸

Lo que nos viene a quitar la falsa impresión de que la vida religiosa sólo era “cantar y coser” es que había muchas intrigas y enemistades. Era una existencia, como en todos los espacios de encierro, siempre con las mismas personas y siempre con la limitación de la cotidianidad impuesta y de la obediencia, por lo tanto es natural que la convivencia fuera muy conflictiva. Son realmente clausuras muy duras, aun cuando sea una elección de vida.

Es de resaltar que Sigüenza como escritor y psicólogo percibe minuciosamente el universo femenino: la siempre problemática y compleja coexistencia entre mujeres, las envidias, las reticencias, las habladurías, todo intensificado por las limitaciones de la clausura y la necesaria e ineludible convivencia cotidiana. Tiene un poder de captación muy lúcido de estas situaciones.

Hay que destacar que a ninguna de sus protagonistas dedica tanto afán y espacio textual como a la Venerable Madre Marina de la Cruz, a quien consagra un libro entero de su obra *Paraíso Occidental*. El rigor con que esta monja seguía la regla de forma constante la condujo a privarse de deleites, e incluso de sustentos esenciales y “a esto se añaden los golpes, y maltratamiento con que la molestaba el demonio incesantemente”.⁴⁹ Los asedios del diablo, como vemos en gran parte de las hagiografías de las diversas órdenes, son una constante para dimensionar la fuerza interior de los religiosos ante los embates del maligno. No se aclara bien si estos acosos surgen de visiones personales o si son externos del propio Satán, pues como héroes de santidad siempre están en constante pugna ante fuerzas del exterior y contra sus propios arrebatos. Asimismo, desempeñó los trabajos más ingratos y bajos como: “descuartizar carneros y [...] barrer la casa. Todo esto a pesar de su avanzada edad y de ser una de las más trabajadas y

⁴⁷ *Ibid.*, f. 154 r.º.

⁴⁸ *Idem.*

⁴⁹ *Ibid.*, f. 108 v.º.

mortificadas personas”.⁵⁰ Era una religiosa que se acerca al modelo de perfección que de ellas se esperaba.

Sigüenza se dirige al destinatario de su escrito: “se podrá persuadir el lector discreto...”⁵¹ Esta invocación al público de su crónica es muy importante pues ejerce todo un circuito de comunicación entre el creador y el receptor del mensaje; además, le otorga un lugar de importancia. Cumple uno de los elementos de la teoría de la recepción, la plena y mutua comprensión entre emisor y destinatario.

Uno de los sucesos excepcionales ocurrió en un Auto de fe, “castigo público de los penitenciados por el Tribunal de la Inquisición”.⁵² Sigüenza señala como “muy digno de saberse y encomendarse a la memoria”⁵³ que, en el año de 1596, habiendo llegado gran cantidad de judíos del Viejo Mundo, la Inquisición ejerció una gran actividad contra ellos y otros herejes en general. La madre Marina de la Cruz, con piedad excepcional, se compadeció de ellos y los encomendó a Dios. Este gesto no era muy común, pues los herejes protestantes, judíos o musulmanes conversos, eran especialmente asediados y detestados por los católicos.

Quizá de los grandes sinsabores que tuvo la madre Marina fue la constante rebeldía de sus compañeras. Tenía el don de leer el pensamiento y corregía la conducta de otras religiosas: “Que no ignorase cosa alguna de cuanto hablaban las Monjas aun en los más ocultos retiros, sabíanlo muy bien las que solían experimentar sus reprehensiones por estas pláticas”⁵⁴ y también sufría por ello el desdén de sus compañeras de clausura. Un caso espeluznante del que no hemos encontrado otros testimonios es cuando la madre Marina de la Cruz sueña que a una criada del convento la entierran viva. Las otras religiosas e incluso el dictamen de los médicos aseguran que no, que ya está difunta. Sin embargo:

Pasó la V[enerable] M[adre] toda la noche con notable pena, siendo ésta mucho mayor sin comparación el siguiente día, sabiendo haberse hallado movida la tierra, y que examinando la causa hallaron el cadáver en muy diversa postura

⁵⁰ *Idem.*

⁵¹ *Idem.*

⁵² *Diccionario de la lengua española.*

⁵³ C. de Sigüenza y Góngora, *Parayso occidental...*, f. 115 r.º.

⁵⁴ *Ibid.*, f. 120 v.º.

que la que le dieron, originando de que volviendo del paroxismo que le tenían suspensos los sentidos, y operaciones vitales, perdió la vida, así porque le faltaba respiración, como oprimida y sofocada con la mucha tierra que sobre sí tenía, que era la misma que había movido al batallar con la muerte. No sé cuál fue mayor, si la confusión, y alboroto del Convento por este caso o la suma veneración con que se miraba a la V[enerable] M[adre] Marina, desde este punto, obedeciendo sin réplica a sus propuestas, que respetaban como de quien no ignoraba lo más oculto, y como de quién vía como presente lo muy distante.⁵⁵

Al momento de morir, las monjas que siempre se habían rehusado a seguir sus indicaciones, consejos y disciplina tomaban conciencia que Marina las reprendía por mejorar su comportamiento y alcanzar su propio bien y salvación. Esto lo señalamos porque tanto ella como Inés de la Cruz tuvieron muchos conflictos por querer perfeccionar el desempeño cotidiano de las religiosas.

Sigüenza, en *Alboroto y motín de los indios de México* (1692), entre otros textos, señala una marcada discriminación hacia indios y negros como todavía bárbaros no integrados a la civilización y como parte de la “plebe revoltosa” que incita a la insurrección y causa problemas dentro del muy estructurado orden virreinal. Esto a pesar de que dichos grupos constituyen, como sabemos, el más bajo escaño de la pirámide social. Son pues, considerados, en ocasiones, de una manera paternalista e incluso algo protectora, pero nunca dejan de ser un factor de inseguridad colectiva. Sin embargo, en el *Paraíso*, incluye como vidas ejemplares algunas biografías de religiosas pertenecientes a esas etnias. Hay que decir que estas mujeres no podían ser monjas, eran donadas,⁵⁶ hijas del convento. Sigüenza, como sacerdote y buen conocedor de la Escrituras, sabe que uno de los preceptos del Evangelio es cuidar a los pobres, quienes están mejor favorecidos espiritualmente que los ricos.

El escritor describe a Francisca de San Miguel como india, recogida en un convento y señala que por estar preocupada por ser santa, aunque sumamente pobre, quería tener una imagen de Cristo crucificado para poder alabarlo, pero su condición no se lo permitía. Tres indios vestidos de blanco y con palabras muy

⁵⁵ *Ibid.*, f. 122 r.º.

⁵⁶ Persona que, previas fórmulas rituales, ha entrado por sirviente en una orden o congregación religiosa, y asiste en ella con cierta especie de hábito religioso, pero sin hacer profesión (*DRAE*, s.v.).

cultas acudieron al convento y les dieron a las monjas una escultura de la crucifixión de tamaño natural que se conserva en la Iglesia del Convento Real. El hecho de que aparecieran tres indígenas vestidos así y con tales palabras, sugiere que éstos podían ser unos ángeles. Lo que es importante es que al narrar la vida de una indígena, sean otros miembros del mismo estamento los que tengan esta investidura celestial.

Sigüenza escribe sobre ella: “Poseía espíritu de profecía”.⁵⁷ Esta distinción es muy relevante porque es un don que Dios otorga a sus más cercanos.

Es revelador que tras la biografía de Francisca de San Miguel, “acompañe aquí a estas dos Indias siervas de Dios, una Negra, de quien pudieron las que se preciaban de muy blancas aprender virtud”.⁵⁸ A pesar de la versatilidad de don Carlos, como hemos señalado, al denigrar a indígenas y negros, aquí no falta el reconocimiento a mujeres de estos grupos sociales, por lo que privilegia más que el estrato social, la capacidad y proclividad espiritual de santidad de cada individuo.

Es asombroso el suceso que refiere el autor cuando una noche, la aludida protagonista, María de San Juan, sintió la revelación de la imagen de un Cristo que estaba siendo maltratado severamente. Descubrió que la persona que golpeaba sacrilegamente al Divino Redentor era una religiosa judía, que había entrado al convento con esas oscuras y nefastas intenciones de vengarse del Dios cristiano. Como consigna Sigüenza, fue remitida al Tribunal de la Inquisición: “dando cuenta a quien debía remediarlo [el Santo Tribunal], se consiguió la enmienda con el castigo”.⁵⁹ No deja de sorprender el hecho de que una judía haya violado ese huerto cerrado con el propósito de injuriar al Salvador. Se supone que los filtros para entrar a un convento, tanto masculino como femenino, incluían una serie de pruebas, entre ellas, las del origen y el linaje. Es una anécdota muy fuerte por toda su implicación religiosa, por la profanación cometida y porque esta monja “conversa” haya sido aceptada en el Convento de Jesús María.

⁵⁷ C. de Sigüenza y Góngora, *Parayso occidental...*, 174 v.º.

⁵⁸ *Ibid.*, f. 175 v.º.

⁵⁹ *Ibid.*, f. 177 r.º.

Otra característica que le otorga Sigüenza a María de San Juan es la siguiente: “Fue devotísima de la pasión de Cristo”.⁶⁰ La mayoría de los religiosos y religiosas de estas narraciones sienten una especial devoción por el sacrificio del Salvador para redimir al género humano. Esto se explica por lo cruento de la muerte de un inocente, y más por ser Dios, y por la compasión y temor que comparten con Jesucristo, que son dos grandes sentimientos trágicos. Además es el momento climático del Dios humanado para ofrendar su vida y lograr la salvación de los hombres. Esta vivencia se acentúa más con el impacto de las imágenes, las esculturas, folletos, innumerables cuadros sobre la Pasión o las series del *vía crucis*, que eran tan importantes y tan comunes para los cristianos que fusionaban imagen y palabra. Asimismo, la representación de los misterios de la Pasión da toda una historia plástica que conmueve, hasta lo más profundo, las entrañas del fiel que las observa. Se logra una doble lectura, por la imagen y por la palabra.

Hemos revisado este fascinante libro, sobre todo en su aspecto de las biografías breves para demostrar el estilo literario de Carlos de Sigüenza y Góngora y la crónica espléndida que hace de este Convento Real de monjas concepcionistas de Jesús María.

AGUSTÍN DE VETANCURT Y SU *MENOLOGIO FRANCISCANO* EN *TEATRO MEXICANO*

El mencionado fraile seráfico es sin duda una de las grandes figuras históricas y literarias del siglo XVII. Su magna obra, *Teatro Mexicano*, sigue el modelo histórico clásico: en primer lugar, los sucesos naturales, luego los políticos y después los religiosos. Inserta los principales acontecimientos de “los naturales en su gentilidad”, es decir, el mundo prehispánico. Puntualiza los eventos sustanciales de la Conquista y, lo que es muy interesante, los hechos más variados de la Orden Franciscana desde su fundación en el virreinato hasta el momento en que cierra su obra el autor, en el año de 1698. Es un discurso en el que se ciñe el devenir histórico de la Nueva España. Incluye la memoria política al nombrar a los virreyes uno por uno, a los arzobispos, los principales santuarios y las imágenes más veneradas. Es, junto con la obra monumental de Juan de Torquemada, *Monarquía Indiana*, y la de Gerónimo de Mendieta, *Historia Eclesiástica Indiana*, una autén-

⁶⁰ *Ibid.*, f. 174 v.º.

tica enciclopedia sobre la Provincia Franciscana del Santo Evangelio en la Nueva España.

Inserta en el *Teatro Mexicano* se encuentra una obra singular por varias razones, el “Menologio Franciscano de los varones más señalados, que con sus vidas ejemplares, perfección Religiosa, ciencia, predicación Evangélica, en su vida, y muerte ilustraron la Provincia del Santo Evangelio de México”. Es intencional la palabra ‘ilustrar’, que significa: “Dar luz al entendimiento”⁶¹ y al mismo tiempo iluminar, con rayos de santidad, la fundación franciscana novohispana, no solamente con vidas de varones, como señala el título, sino también con muchos paradigmas de religiosas.

Un ejemplo turbador de la acción destructiva del Maligno es la historia de Juan Calero (10 de junio de 1541). Este fraile había sido un impulsor de la conversión de los naturales en el occidente de México. Unos indios, a los que creyó haber inducido al cristianismo, se alzaron en contra de la fe católica. Trató de persuadirlos, pero, ya incitados por el demonio: “le empezaron a tirar saetas unos, y a apedrearlo otros, y viendo que no moría, con la macana le partieron la cabeza, otros le quebraron las muelas y los dientes, diciendo ‘ya no podrás predicarnos más’”.⁶² El autor lo equipara con los primeros santos de la cristiandad que padecieron martirio: “los tormentos de san Esteban en las piedras, de san Sebastián en las saetas, de santa Apolonía en los dientes”.⁶³ Otro prodigio logrado por él fue que a los cinco días, el capitán Diego López de Zúñiga halló los cuerpos de sus compañeros devorados por las fieras, “pero [encontró] al cuerpo del Venerable Hermano entero y tan fresco como si lo acabaran de matar”.⁶⁴ Despedazaron su hábito y usaron los trozos como reliquias. Vetancurt pone de realce que Juan Calero “fue el primero que derramó su sangre en toda la Nueva España por la fe,

⁶¹ *Diccionario de la lengua española*.

⁶² Agustín de Vetancurt, “Menologio franciscano de los varones más señalados, que con sus vidas ejemplares, perfección Religiosa, ciencia, predicación Evangélica, en su vida y muerte ilustraron la Provincia del Santo Evangelio de México”, en *Teatro mexicano, descripción breve de los sucesos ejemplares, históricos, políticos, militares y religiosos del nuevo mundo Occidental de las Indias*. México, María de Benavides, Viuda de Juan de Ribera, 1698, p. 59.

⁶³ *Idem*.

⁶⁴ *Idem*.

después del niño Cristóbal de Tlaxcala”⁶⁵ Esta mención de gran prestigio posee una carga histórica de significado y, sobre todo, de intención religiosa. Es sabido que los autores criollos de los siglos XVII y XVIII, al redactar las vidas de los miembros de sus órdenes, tenían, entre otros propósitos, el mostrar que ésta es una tierra fértil para lograr el prodigio y la santidad, lo cual podía habilitar a todos estos personajes para ser canonizados, propósito que nunca se logró. En la época colonial sólo se beatificaron a Felipe de Jesús y a Sebastián de Aparicio.

Martín de Valencia, el primer superior de la Orden franciscana en la Nueva España, fue el que encabezó a los otros once religiosos en el legendario grupo de los “doce primeros” (1524) a imitación de los apóstoles de Jesucristo. El autor señala que: “Las maravillas que Dios Nuestro Señor obró por su Siervo [Martín de Valencia] no tienen número: llovía, y dejaba de llover por su intercesión; cayósele en una ocasión la Biblia con otros libros en un río, y haciendo oración salieron a la orilla sin mojarse; resucitó en Tlalmanalco un niño que había muerto sin bautismo”.⁶⁶ Realizaba severas penitencias para el castigo de su cuerpo, como traer permanentemente los cilicios, dormir sobre una tabla y, en especial, los ayunos prolongados que le causaban gran deterioro físico. Fue un fraile de estricta observancia que ayunaba con rigor durante toda la Cuaresma. En el día de su muerte, el Arcángel Miguel, santo del cual era muy devoto, asistió “delante de su sepulcro; con las manos puestas; de rodillas, lo que duró la misa mayor con admiración de muchos que lo vieron”.⁶⁷

Este milagro está muy vinculado con el culto al cuerpo: “Un religioso, a quien curó Dios Nuestro Señor dándole vista y olfato con tocar el cuerpo del Venerable Padre, le cortó un dedo pulgar por reliquia. El guardián se lo hizo restituir a la caja; y en otra ocasión, visitando su cuerpo, hallaron el dedo reintegrado, y con sólo una señal que daba testimonio del milagro”.⁶⁸ Es digno de mencionar que, para algunos historiadores de la cultura, el cuerpo, al contrario del alma, está asociado con lo corruptible e imperfecto. Robert Muchembled afirma: “Satanás reinaba sobre el olfato. Sólo el olor de santidad de los cadáveres, milagrosamente

⁶⁵ *Idem.*

⁶⁶ *Ibid.* p. 95.

⁶⁷ *Idem.*

⁶⁸ *Idem.*

preservados de la descomposición escapaba a su empresa, destacando la omnipotencia de Dios, que abría la puerta estrecha del paraíso”.⁶⁹

Incluimos el caso verdaderamente delicioso de la madre Leonor de la Ascensión. Cultivó todas las virtudes del estado religioso, era muy cuidadosa en la obediencia de su regla, en la práctica de la oración y de la humildad extrema. Asimismo, era muy devota de las Ánimas del purgatorio. Gozaba del don de sanación: “como en la cura de criaturas, que llevándolos a su presencia casi muertos, salían de sus brazos, y los entregaba a sus madres sanos”.⁷⁰ Su milagro más espectacular, narrado por el franciscano, es el siguiente: “habiendo hecho una zanja para cimientos de una celda se sacaron huesos antiguos en cantidad que se juntaron a un rincón”.⁷¹ Se les cantaron los himnos de difuntos, pero pensaron que algunos podrían ser de gentiles, o sea de ídólatras. La madre Leonor expresó: “ellos dirán si son huesos de Cristianos, [...] huesos, los que son de Cristianos llegad a recibir agua bendita para el alivio de vuestras penas, y al punto, como si fueran vivos y oyesen la voz de Dios, volaron a sus pies los unos y se quedaron en el rincón los otros”.⁷² Es sin duda un milagro que raya en lo inverosímil, y que tiene como enseñanza que los restos de los bautizados en la fe de Cristo siempre vivirán en la eternidad.

Sebastián de Aparicio, quien fue beatificado en 1789, está desde niño marcado por lo extraordinario: “a los seis años le dio la peste de landre [inflamación severa de los ganglios linfáticos, conocida también como peste bubónica]⁷³ y una loba lo curó milagrosamente”.⁷⁴ Otro de los prodigios que el autor narra, es: “en el año de noviciado tuvo con el demonio muchos combates, y viéndose atormentado: unas veces, y otras afligido, se valía de la señal de la Cruz unas, y otras veces le rociaba con orines”.⁷⁵ Es llamativo que para alejar a este ser inmundo, lo rocíe con inmundicias, ejemplo por demás raro en las hagiografías.

⁶⁹ Robert Muchembled, *Historia del Diablo. Siglos XII-XX*. Trad. de Federico Villegas, 2ª. ed. México, FCE, 2002, pp. 123-124.

⁷⁰ A. de Vetancurt, *op. cit.*, p. 31.

⁷¹ *Idem.*

⁷² *Idem.*

⁷³ *Diccionario de la lengua española*.

⁷⁴ A. de Vetancurt, *op. cit.*, p. 17.

⁷⁵ *Ibid.*, pp. 18-19.

Sufría mucha animadversión de los miembros de la comunidad, tenía también fama de excéntrico. Una de las acusaciones o apelativos que le daban era el siguiente: “en Tlaxcala entró a pedir limosna en una casa, y viéndole una niña, dijo ‘Ay, el fraile loco’. Respondió delante de los que lo oyeron, ‘dice bien, que los niños dicen las verdades, loco soy pues no sirvo a Dios como debo’; en riéndose de él decía, ‘sirva yo a Dios y ríanse de mí’”.⁷⁶ Tenía muchos enemigos, mucha gente desconfiaba de él y no sólo eso, sino que le expresaban su hostilidad. Esto demuestra su humildad ante los demás y que siempre fue sumiso ante los designios de Dios.

Estaba también muy familiarizado con los ángeles, “a quienes llamaba zagajeros [jóvenes pastores] de Nuestro Padre San Francisco”,⁷⁷ éstos siempre estaban pendientes de sus necesidades: “en la Sierra de Tlaxcala en figura de indios le trajeron huevos y pan [...]; y en otra [situación], en una noche oscura le alumbraron en el camino; en otras dos ocasiones en Huejotzingo le dieron música, y de ordinario le ayudaban en su trabajo. Uno en figura de niño le guardaba el ganado”.⁷⁸ La familiaridad con los espíritus angélicos es un innegable signo de beatitud y de arrobo celestial. Además, al mencionar que se le aparecían en forma de indios da un toque de elección hacia este estamento e indudablemente los ensalza.

Dice el autor “obró Dios Nuestro Señor por la intercesión de su Siervo muchas maravillas”.⁷⁹ En Huejotzingo, una carreta pasó por encima de un bebé de 11 meses, “haciéndole pedazos el hombro izquierdo, la pierna, y cabeza”.⁸⁰ Aparicio llegó a la casa de los padres de la criatura, que eran sus benefactores, y encontró: “al niño amortajado [...] hizo oración, y cogiéndole en sus brazos, puso su rostro sobre el rostro deshecho de la criatura, y al punto quedó sano y vivo”.⁸¹ Con este hecho prodigioso, retornó la tranquilidad a este hogar. Es muy importante consignar la resucitación de un difunto, pues es un suceso sobrenatural fuera de toda realidad fáctica.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 20.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 21.

⁷⁸ *Idem.*

⁷⁹ *Ibid.*, p. 22.

⁸⁰ *Idem.*

⁸¹ *Idem.*

Uno de sus devotos le había regalado unos huaraches y Aparicio le dijo: “‘guardad estas sandalias donde se hallen que pronto las habréis menester’. Y así fue, dentro de seis días, oyendo los prodigios que sucedían en su muerte, buscó las sandalias, y a pedazos las repartían para reliquias y con ellas obró Dios algunas maravillas”.⁸² Ciertos objetos tienen este carácter transformador para pasar a ser reliquia, es decir, el bien máspreciado como atribución de santidad y permanencia de milagros.

Al morir Sebastián de Aparicio, una devota oyó primero que sonaban las campanas luctuosas, el “doble”, que es: “toque de campana por los difuntos”.⁸³ Ella “procuró saber quién era el difunto, al doblar les pareció a muchos sonidos de repique”.⁸⁴ O sea: “sonar [las campanas] [...] en señal de fiesta o regocijo”.⁸⁵ La implicación es que a pesar del tránsito triste de la muerte, uno de los suyos había entrado en el Paraíso.

Este personaje singular es, junto con Catarina de San Juan, la China Poblana, icono de la Ciudad de Puebla. No sólo hay una estatua de él en el atrio del Templo de San Francisco, sino que una capilla entera está dedica a su vida, obra, milagros y, aún más, se conserva el cuerpo incorrupto de este casi increíble protagonista. Dentro del “Menologio”, es a quien más espacio le dedica Vetancurt y se consigna su muerte el 25 de febrero de 1600, a la muy avanzada edad de 98 años.

De los cuatro autores elegidos, este último es tal vez el más literario en su narración puesto que persigue sucesos peculiares y fascinantes, no sólo por lo relatado, sino por la forma de narrar con un estilo que busca impresionar y deleitar al lector con su detallismo anecdótico. Su escritura resalta mucho lo maravilloso y lo extraño con un estilo descriptivo sumamente ameno.

CONCLUSIÓN

En pocas ocasiones los textos de intención hagiográfica se han estudiado como discursos literarios, pues son generalmente frecuentados por los investigadores

⁸² *Idem.*

⁸³ *Diccionario de la lengua española.*

⁸⁴ A. de Vetancurt, *op. cit.*, p. 23.

⁸⁵ *Diccionario de la lengua española, s.v. ‘repique’.*

para acercarse a la historia de la espiritualidad, de la religiosidad, y del arte novohispanos.⁸⁶ En este ensayo hemos querido analizar este modelo textual, sobre todo por el gran valor literario y por las peculiaridades creativas que ya se han señalado al referirnos a cada uno de estos creadores.

Ellos tenían muy en cuenta que estas cualidades no sólo divertían, sino que imprimían en los receptores el sello de la edificación y la ejemplaridad, pues poseían la conciencia de que además de comprobar fácticamente los sucesos que relatan, si no estaba presente la atracción narrativa, por medio del cultivo del estilo literario, no lograban el propósito de “conmover, deleitar y enseñar” que son los principios básicos de la retórica. Es, pues, un género de gran atractivo y que todavía sigue entreteniéndolo a los lectores contemporáneos con la fascinación de sus narraciones e historias.

⁸⁶ Cf. A. Rubial, “Santos para pensar. Enfoques y materiales para el estudio de la hagiografía novohispana”, en *Prolija Memoria*, vol. 1, tomo 1. México, FFL, UNAM, noviembre 2004, p. 124.



Cruz foliada de San Juan Teotihuacán (R. D. Perry).

INVESTIGAR A SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

GUILLERMO SCHMIDHUBER
UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

Parecería imposible que después de más de trescientos años pudieran ser investigados datos de la vida de sor Juana Inés de la Cruz con resultados fidedignos; las últimas tres décadas contribuyeron más que las nueve décadas primeras del siglo XX. El sorjuanismo salió del trillado sendero de leer los comentarios críticos publicados por otros para intentar destruirlos mientras se presentan las “sabias” lecturas propias. Opuesta a esta actitud está la carencia de investigación porque el solo hecho de escribir sobre sor Juana no significa investigar; por ejemplo, *Las trampas de la fe* de Octavio Paz, a pesar de que es la prosa más excelsa que se haya escrito sobre sor Juana, no aportó conocimientos que no se supieran con anterioridad. En las últimas dos décadas se han presentado seis caminos de investigación:

- 1) Búsqueda de los manuscritos perdidos de sor Juana.
- 2) Descubrimiento de documentos desconocidos.
- 3) Revisar hallazgos anteriores para confirmarlos o ampliar la investigación, por ejemplo, ¿nació Juana Inés en 1648 o en 1651?
- 4) Identificación de las fuentes que influyeron en la Décima Musa, como el caso del teólogo español Juan Eusebio Nieremberg (1595-1658); esta influencia ha sido señalada con diferentes aproximaciones por Rocío Olivares Zorrilla,¹ quien fue la primera crítica mexicana que introdujo a Nieremberg en el sorjuanismo; posteriormente ha sido María Dolores

¹ Rocío Olivares, “Juan Eusebio Nieremberg y Sor Juana Inés de la Cruz”, en *Doctrina y diversión en la cultura española y novohispana*. Ed. de Ignacio Arellano y Robin Rice. Madrid, Iberoamericana, 2009, pp. 145-160.

Bravo Arriaga² quien ha estudiado a Antonio Núñez de Miranda y su relación con el teólogo español.

- 5) Descubrir nuevas lecturas de la obra de sor Juana, sin que las anteriores queden desacreditadas por la crítica.
- 6) Hallazgo de cartas de contemporáneos en las que es citada la monja. Por ejemplo, la localización de la *Carta de Puebla* y la *Carta de San Miguel* del obispo de Puebla Manuel Fernández de Santa Cruz.³ O la edición de cartas de la virreina María Luisa Manrique de Lara, por Hortensia Calvo y Beatriz Colombí.⁴ También la publicación del testamento del presbítero José Lombeida (15 de julio de 1695), en el que afirma que sor Juana le entregó su biblioteca para la venta, así que sus libros no le fueron arrebatados.

Estos seis caminos de investigación han dado frutos múltiples con documentos fidedignos que han continuado enriqueciendo la biografía y la obra de nuestra *paisanita*, como exponemos a continuación.

BÚSQUEDAS DE LOS DOCUMENTOS PERDIDOS DE SOR JUANA

¿En dónde pudieran estar los documentos perdidos de sor Juana, como el *Equilibrio moral* o *Las súmulas*? Ambos fueron citados por el jesuita Juan Ignacio de Castorena y Ursúa, el editor del tercer volumen príncipe de sor Juana en 1700,⁵ quien también prometió en dicho libro que guardaría los manuscritos de ese tercer tomo en la Biblioteca de San Jerónimo del Escorial, en donde estaban

² María Dolores Bravo Arriaga, *El discurso de la espiritualidad dirigida. Antonio Núñez de Miranda, confesor de Sor Juana*. México, UNAM / Conacyt, 2001, pp. 125, 130, 135-136.

³ El hallazgo fue del investigador y paleógrafo Jesús Joel Peña Espinosa, tal como él lo describe en su reseña al libro *Sor Juana Inés de la Cruz. Doncella del verbo*. Hermosillo, Garabatos, 2010, de Alejandro Soriano Vallés, en *Estudios de Historia Novohispana*, núm. 46, ene-jun, 2012, pp. 230-233. Posteriormente lo comentó Alejandro Soriano Vallés en el libro reseñado y luego en *Sor Filotea y Sor Juana. Cartas del obispo de Puebla a Sor Juana Inés de la Cruz*. Toluca de Lerdo, Gobierno del Estado de México, 2014, pp. 11, 15, 50 y ss.

⁴ Hortensia Calvo y Beatriz Colombí, *Cartas de Lysi. La mecenas de Sor Juana Inés de la Cruz en correspondencia inédita*. México, Bonilla Artigas, 2015. 240 pp.

⁵ Sor Juana Inés de la Cruz, *Fama y obras posthumas del Fenix de Mexico*. Juan Ignacio Castorena Ursúa, ed. Madrid, Manuel Ruiz de Murga, 1700.

conservados los manuscritos de los dos primeros tomos. En esa biblioteca no hay rastro de ninguno (la búsqueda fue en 2017). Otro lugar con posible riqueza sorjuanina pudiera ser la Bibliothèque Nationale de Francia, pero en 2014 busqué algún escrito o edición antigua y no la hubo. Ese mismo año busqué en la Biblioteca Nacional de Austria, que es heredera de la antigua Biblioteca Imperial de los Habsburgo, pero nada se encontró. Pocas bibliotecas europeas poseen alguno de los tres volúmenes príncipe de la monja: la Biblioteca Nacional de España y la British Library tienen algunos, pero nada comparado con la riqueza de la New York Public Library, donde se conserva la mitad de las veinte ediciones antiguas de sor Juana: diez volúmenes de entre 1689 y 1725. Ninguna biblioteca de México posee tal número de volúmenes antiguos de la monja. También importante es la Hispanic Society de Nueva York, donde hay una buena colección de libros del confesor de sor Juana, entre ellos *Testamento místico*, pero nada de la monja que no sea conocido.

ALGUNOS HALLAZGOS SORJUANINOS DE GUILLERMO SCHMIDHUBER DE LA MORA

Buscar no es sinónimo de encontrar, como tampoco encontrar es sinónimo de haber buscado. Sin embargo, algunos hallazgos han llegado sorpresivamente y otros han sido indagados arduamente, como sucedió con *La segunda Celestina* buscada en España, Estados Unidos y México; finalmente la comedia fue localizada en la Rare Book Collection de la University of Pennsylvania Library, en Filadelfia. Esta suelta aún conserva el sello de la Biblioteca Imperial *Vienensi* de donde había sido retirada y nunca devuelta, y en el siglo XX fue vendida a la universidad por una descendiente de los condes de Harrach, la familia de los banqueros de los Habsburgo. Cuando descubrí esa suelta, no se había localizado ninguna otra en el mundo, pero más tarde apareció un segundo ejemplar en la Biblioteca Nacional de España y un tercero en la British Library. Únicamente estas tres sueltas se han localizado hasta el día de hoy; ninguna en México. En 1990 se dio a conocer el hallazgo de esta comedia iniciada por Agustín de Salazar y Torres y “perfeccionada” por sor Juana. Octavio Paz la publicó con un prólogo

suyo (4000 ejemplares) y se ha republicado una decena de ediciones.⁶ Recientemente esta investigación fue integrada a la afamada colección *Routledge Research Guide* que por primera vez publica su guía en inglés sobre la investigación de obras de sor Juana.⁷

En cambio otro hallazgo fue localizado sin búsqueda porque no se sabía de su existencia: la *Protesta de fe y renovación de votos* de sor Juana.⁸ Yo descubrí la *Protesta* que lleva la fecha de 1707 y va dentro del librito *Testamento místico* del confesor de la monja, Antonio Núñez de Miranda; este hallazgo fue anunciado en 1993 en un artículo publicado en *Hispania*.⁹ En 2010, el presbítero José Gerardo Herrera publicó la misma *Protesta*, pero de la edición de 1695, año de la muerte de la jerónima.¹⁰ Por la brevedad del texto, es de pensarse que con esta *Protesta* la monja renovó oralmente sus votos a los veinticinco años de religiosa en el templo de San Jerónimo.

En 1993 regresaba por auto de una estancia de siete años en Estados Unidos y pasé un día en Austin, en la Biblioteca Benson de la University of Texas. Estuve varias horas estudiando el *Libro de profesiones del convento de San Jerónimo de México*; en uno de sus folios admiré la firma de sor Juana signada con su sangre (junto a las firmas no cruentas de más de trescientas monjas). El libro perteneció

⁶ Agustín de Salazar y Torres, *La segunda Celestina*. Pról. de Octavio Paz. Ed. de Guillermo Schmidhuber de la Mora y Olga Martha Peña Doria, Est. crit. de G. Schmidhuber de la Mora. México, Vuelta, 1990. Posteriormente, G. Schmidhuber de la Mora, *Las tres comedias de "falda y empeño" de Sor Juana Inés de la Cruz*. Puebla, Conaculta / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1996; G. Schmidhuber, *Hallazgo de un texto perdido de Sor Juana: La gran comedia de "La segunda Celestina"*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2007.

⁷ G. Schmidhuber de la Mora, "Recently Discovered Plays: *La segunda Celestina* and *Amor es más laberinto*", en *Routledge Research Companion to the Works of Sor Juana Inés de la Cruz*. Ed. de Emilie Bergmann y Stacey Schlau. Londres, Routledge, 2017.

⁸ G. Schmidhuber de la Mora y O. M. Peña Doria, *Los cinco últimos escritos de Sor Juana. Hallazgo de Protesta de la fe y renovación de votos*. México, Instituto Mexiquense de Cultura, 2008.

⁹ G. Schmidhuber de la Mora, "Hallazgo y significación de un texto en prosa perteneciente a los últimos años de sor Juana Inés de la Cruz", en *Hispania*, vol. 92, núm. 76, 1993, pp. 189-96.

¹⁰ *Protesta de la Fe y renovación de los Votos Religiosos, que hizo, y dejó escrita con su sangre la M. Juana Inés de la Cruz monja professa en S. Jerónimo de México. Imprímese para a su ejemplo la repitan todos los días las Esposas de Christo. Y por cada vez, que allí lo hagan, les concede el ilustrísimo Señor Arçobispo 40 días de Indulgencia. JHS. En México, por Doña María de Benavides Viuda de Juan de Ribera. Año de 1695*. Para una edición moderna ver, *Protesta de la fe de Sor Juana Inés de la Cruz*. Alejandro Soriano Vallès, est. introd., México, Centro de Estudios de Historia de México Carso/ Planeta, 2010, 56 pp.

a la crítica estadounidense Dorothy Schons. En 2014 logré el permiso de publicar el libro, esfuerzo que se logró con el apoyo de don Fredo Arias de la Canal del Frente de Afirmación Hispanista y del Instituto Mexiquense de Cultura, bajo el título *De Juana Inés de Asuaje a sor Juana Inés de la Cruz*.¹¹ Hoy, por desgracia, no permiten ver más el libro original.

Otro descubrimiento sin esfuerzo fue el siguiente. En el verano de 2008, mi esposa Olga Martha Peña Doria y yo visitamos el convento de San Jerónimo de Sevilla para ver un retrato poco conocido de sor Juana del pincel de Juan de Herrera (otra copia del mismo pincel pertenece al Fondo Cultural Banamex). Nos recibió una monja ubicada tras una gran ventana que en la parte baja tenía un cajón que abría para ambos lados de la pared, cumpliendo así con el reglamento del convento. Allí nos informaron que no conservan ningún manuscrito antiguo de la monja. Al salir buscamos inútilmente un taxi y, caminando, nos aproximamos un trecho hacia el centro de la ciudad. Vimos un templo de arquitectura antigua, entramos y mientras mi esposa iba a ver el altar, yo fui al coro y allí vi una puertecilla cerrada con el letrero: *La celda de san Hermenegildo permanecerá cerrada*. ¡Claro, estábamos en el lugar de su martirio! Después corroboré la fecha: el 13 de abril de 1585. ¿Cuándo podría sor Juana haber escrito ese auto? Cercanamente a 1685, para conmemorar el centenario de la canonización de este santo y los mil cien años de su muerte. En el auto sorprende el largo elogio al río Guadalquivir, ¿para qué, si sor Juana no lo conocía? Un regalo a las monjas encaustradas de Sevilla para que recordaran su querido Betis romano. Todos estos datos me guiaron años después para escribir mi libro *Teatro y teología: los tres autos sacramentales de sor Juana*.¹²

DESCUBRIMIENTO DEL NOMBRE DEL PINTOR EN UN RETRATO DE SOR JUANA

Algunas veces una búsqueda conduce a otro resultado. Una de las imágenes más conocidas de sor Juana Inés de la Cruz es su retrato conservado en el Museo de

¹¹ G. Schmidhuber de la Mora y O. M. Peña Doria, *De Juana Inés de Asuaje a Sor Juana Inés de la Cruz: el libro de profesiones del convento de San Jerónimo de México*. México, Instituto Mexiquense de Cultura / Fondo Editorial del Estado de México, 2013.

¹² G. Schmidhuber de la Mora, *Teatro y teología: los tres autos sacramentales de sor Juana*. México, Universidad del Claustro de Sor Juana / Bonilla Artigas, 2016.

Arte de Filadelfia, en los Estados Unidos. Octavio Paz seleccionó esta efígie para la portada cuando publicó su ensayo *Las trampas de la fe*, a pesar de que entonces era considerada “anónimo” y que existían serias dudas sobre cuándo había sido pintada. El lienzo forma parte de la colección del Philadelphia Museum of Art. En dos ocasiones visité el museo para estudiar con detenimiento el óleo. En el catálogo aparecía como retrato anónimo y su grado de conservación era mediano. La petición de una limpieza fue atendida por el curador de artes del siglo XVII, Mark Castro, y el museo llevó a cabo un estudio de reflectografía infrarroja para descubrir si bajo el retrato había trazos o algún dato que diera información sobre el lienzo. La limpieza y el estudio llevados a cabo por el museo permitieron leer en una de las volutas izquierdas un minúsculo nombre escrito en forma vertical: Nicolás Enríquez, un pintor novohispano activo entre 1730 y 1776.

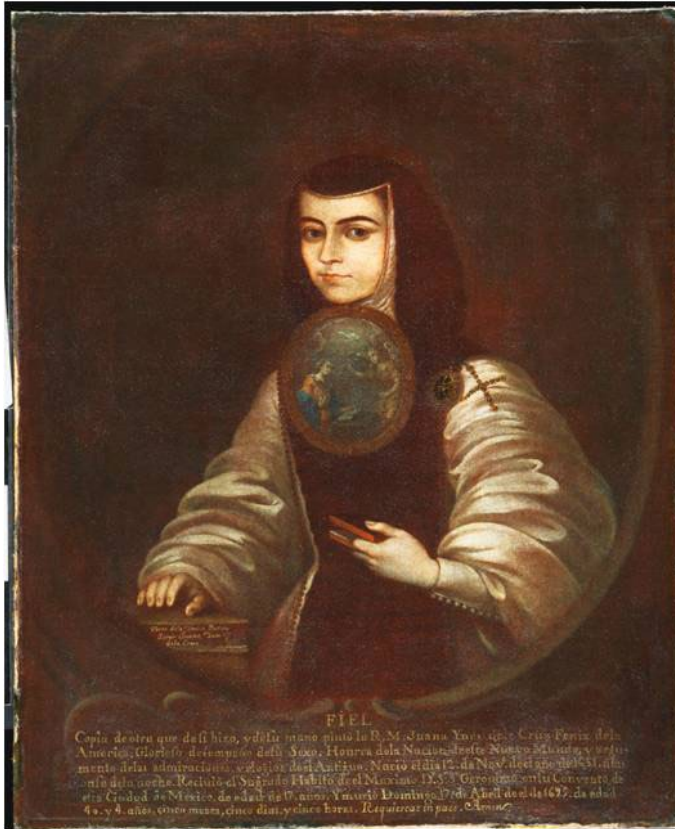


Fig. 1. Retrato de sor Juana Inés de la Cruz, de Nicolás Enríquez. Colección del Art Museum of Philadelphia.

DESCIFRAMIENTO DE UN ACERTIJO DE SOR JUANA

A veces los acertijos llaman la atención, como sucedió con una *Carta al conde de la Granja* que es catalogado como “romance 50” en la edición de Alfonso Méndez Plancarte de las *Obras completas* de sor Juana.¹³ Toda la misiva es jocunda. En la segunda línea, el destinatario es calificado de “incógnito Señor mío” y ese anonimato va a seguir como tema lúdico toda la misiva. Líneas abajo sorprende encontrar citada lo que llamaríamos la primera pugna entre la monja y el padre Vieyra; hoy parece inadmisibile que este primer desencuentro sea prácticamente desconocido. La segunda pugna fue la causada por las discrepancias de la *Carta Atenagórica*. Entre 1669 y 1675, el padre Vieyra había vivido asilado en Roma por sus diferencias con la corte portuguesa y la Inquisición bajo el amparo del papa Clemente X; su también mecenas Cristina, anterior reina de Suecia, había presentado a la Academia de Roma la solución del siguiente dilema: ¿qué es más humano, la risa o el llanto? Sor Juana cita ese dilema en el romance 50 en sólo cuatro líneas:

Versifico desde entonces
y deste entonces poetizo,
ya demócritas risadas
ya en heráclitos gemidos [...] ¹⁴

Los nombres de los filósofos son adjetivados para calificar a la risa de Demócrito y al llanto de Heráclito. Por otra parte, en el romance filosófico 2 “Finjamos que soy feliz”, su autora introdujo esta antinomia discutiendo que sería inhumano escoger el llanto y no la risa, por lo que queda bien claro que cree más en la risa, mientras que Vieyra defendía el llanto. Pudiera pensarse que la cita de sor Juana no tiene que ver con el padre Vieyra, pero hay que recordar que del famo-

¹³ Juana Inés de la Cruz, *Obras completas. Lírica personal*, vol. 1. Ed., pról. y notas de Alfonso Méndez Plancarte. 2a. reimp. México, FCE, 1988.

¹⁴ *Ibid.*, p. 155.

so debate se publicaron los textos de los contendientes: el *Heráclito defendido* de Vieyra fue impreso en castellano en Murcia (1683), en México (1685) y posteriormente en Valencia (1700).¹⁵ No sabemos con exactitud cuándo escribió sor Juana su romance 50, pero al ser una respuesta a una misiva/poema que el Conde de la Granja envió a sor Juana en la que menciona como publicados los dos tomos príncipes de la monja, debe ser posterior a 1692. Así que la edición mexicana del texto de Vieyra tendría como siete años de publicada y aún sería bien recordada. El romance 50 corre por 200 versos hasta la parte final en que anuncia el acertijo que esconde encriptado en el nombre del destinatario:

Mas, ¿cómo podré callarlo,
si ya he empezado a decirlo,
y un secreto ya revuelto
puede dar un tabardillo?¹⁶

Varios sorjuanistas intentaron descifrar esta ingeniosidad de sor Juana sin que hayan podido decodificarla. Entre los que han buscado y dejado constancia de su intento hay que mencionar a Alfonso Méndez Plancarte, quien en una nota alusiva reconoce su falta de éxito: “Ignoramos la clave (que sor Juana calló) [...] Quédese este problema criptográfico para alguien más feliz en ‘detección’, o para quien disfrute del citado *Arte Combinatorio*, en que sin duda estará la pista”.¹⁷ Por su parte, Antonio Alatorre, en su edición de la poesía sorjuanina, indica: “Kirke-rizar significa ‘seguir al padre Athanasius Kircher?’; no es ésta la única vez que alude sor Juana a la *Combinatoria* de Kircher, donde, por lo visto, se habla de los anagramas”.¹⁸ No logró descifrar el juego porque informa que el nombre debe estar escondido en un acróstico en la misiva que escribió el conde a sor Juana (no en la respuesta de la monja que es el romance 50), opinión que resulta errónea

¹⁵ Antonio Vieyra, “Lágrimas de Heráclito defendidas”, en *Varios elocuentes libros*. Valencia, s/e, 1700, con una introducción de Ignacio Paravizino (obra citada). También titulado “Heráclito defendido”, en Murcia, por Miguel Lorente, 1683. Además, como “Heráclito defendido”, en México, por la Vda. de Francisco Rodríguez Lupercio, 1685: “sácalo a la luz Ioseph de Errada Capetillo, de la Compañía de Jesús”.

¹⁶ J. I. de la Cruz, *op. cit.*, p. 158.

¹⁷ *Ibid.*, p. 447.

¹⁸ J. I. de la Cruz, *Obras completas. Lírica personal*. Ed., introd. y notas de Antonio Alatorre. 2a. ed. México, FCE, 2009, p. 223.

como se verá a continuación. En el romance 50, sor Juana incluyó dos pistas como ayuda para descifrar su criptograma. En una primera pista la monja informa de la presencia de un “anagrama” (transposición de letras de una palabra o sentencia, de la que resulta otra palabra o sentencia distinta, de acuerdo a la RAE):

Pues si la Combinatoria,
en que a veces *kirkerizo*,
en el cálculo no engaña
y no yerra en el guarismo,
uno de los anagramas...¹⁹

Después de más de una década de buscar, mientras manejaba mi automóvil después de una de mis clases graduadas en la Universidad de Guadalajara, en la que había comentado mi frustración por no poder descifrar el acertijo, repentinamente comprendí la solución: podía estar el apellido del Conde de la Granja permutado entre otras letras. Así que al llegar a casa coloreé en la pantalla de la computadora cada letra del apellido con diferente color, y de pronto saltaron a mi vista diez veces ese nombre con letras entreveradas que lo habían ocultado: por ejemplo, AJARNG, permutación de GRANJA= mÁs temo/ que os enoJARéis-coNmiGo (acróstico en mayúsculas). Pronto la revista *eHumanista*, de la Universidad de California, en Santa Bárbara, publicó dos artículos míos sobre estos descubrimientos.²⁰ Son hallazgos dentro del romance 50 que se daba por bien leído.

Tras varios intentos de revisar la información biográfica de sor Juana,²¹ logré congrega un grupo de genealogistas para que buscaran los documentos correspondientes. Primero estaba por contestar la pregunta: ¿cómo y cuándo llegó a las Indias el padre de sor Juana, Pedro de Asuaje? La falsa tradición decía que era capitán y se apellidaba Asbaje, así que debería haber llegado alrededor de 1630 ya un hombre. Pensé en otra posibilidad e indagamos treinta años antes, por si

¹⁹ J. I. de la Cruz, *Obras completas. Lírica personal*, vol. 1. A. Méndez Plancarte, p. 158.

²⁰ G. Schmidhuber de la Mora, “Sor Juana, el padre Vieyra y la antinomia Demócrito que ríe vs Heráclito que llora”, *eHumanista*, núm. 27, 2014, pp. 376-383; “Desciframiento de un criptograma de Sor Juana Inés de la Cruz: Romance 50”, en *eHumanista*, núm. 31, 2015, pp. 728-736.

²¹ G. Schmidhuber de la Mora, *Amigos de Sor Juana: Sexteto biográfico*. México, Bonilla Artigas / Iberoamericana, 2014.

había llegado como niño y así logramos el descubrimiento: los permisos de paso de la Gran Canaria a la Nueva España en 1598 de la familia paterna de sor Juana, cuando María Ramírez de Vargas, viuda, en compañía de dos hijas, una doncella y la otra viuda de Damián de Asuaje con dos niños menores de diez años, Pedro y Francisco. Al crecer, Pedrito fue el padre de la niña Juana Inés, mientras que el otro hermano llegó a ser fraile dominico.

La localización del Permiso de Paso de Canarias a la Nueva España de una familia fue el documento que abrió esta investigación: *Petición de licencia para viajar a la ciudad de México a favor de doña María Ramírez*, Portal de Archivos Españoles, Archivo General de Indias de Sevilla, Indiferente, 2069, número 90, Año de 1598.



Fig. 2. [Transcripción paleográfica].

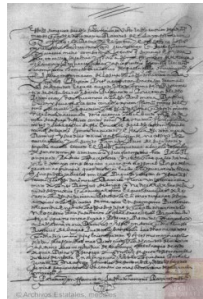


Fig. 3. [Transcripción paleográfica].



Fig. 4. [Transcripción paleográfica].



Fig. 5. [Transcripción paleográfica].



Fig. 6. [Transcripción paleográfica].

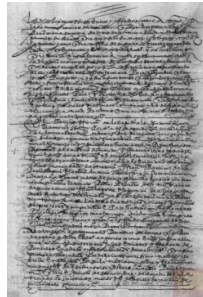


Fig. 7. [Transcripción paleográfica].

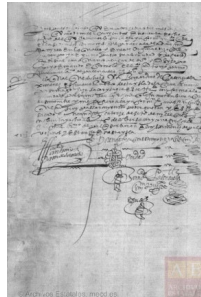


Fig. 8. [Transcripción paleográfica].

Transcripción paleográfica: “En la noble ciudad real de Las Palmas de esta isla de la Gran Canaria, en trece días del mes de agosto de mil y quinientos y noventa y ocho años, ante su merced el licenciado Antonio Pamo Chamoso, teniente de gobernador y capitán general de esta isla del capitán Alonso de Alvarado, gobernador y capitán general de ella por su majestad, yo Bernardino de Palenzuela Jiménez, escribano público de esta dicha isla por su majestad, leí un escrito de pedimento de doña María Ramírez, viuda mujer del capitán Francisco Núñez de la Peña, difunto, el cual lo presentó ella ante mí este dicho día y me pidió que lo leyese ante el dicho teniente, su tenor del cual es el siguiente.

“Doña María Ramírez, viuda mujer del capitán Francisco Núñez de la Peña, difunto, digo que yo tengo en la ciudad de México de la Nueva España un hermano llamado Alonso Ramírez de Vargas, vecino de la dicha ciudad y administrador general de la imprenta de los naipes de todo aquel reino, el cual por ser muy rico y haber entendido la pobreza grande con que he quedado con la muerte del dicho mi marido y con dos hijas, una viuda llamada doña Antonia Laura de Mayuelo, con dos niños de diez y de siete años llamados Pedro y Francisco de Asuaje y la otra hija doncella llamada doña Francisca Ramírez de la Peña, el dicho mi hermano me ha enviado a persuadir por muchas cartas que me vaya a vivir con él a la dicha ciudad de México con toda mi casa, prometiéndome que pondrá en estado a las dichas mis hijas y que a mí me acudirá con todo lo necesario para mi sustento.

“Y porque por la mucha necesidad que padezco por no tener con que sustentar mi casa conforme a la calidad de mi persona yo quería hacer el dicho viaje, y para suplicar a su majestad y los señores de su real consejo de las Indias me den licencia para poderle hacer con toda la dicha mi casa tengo necesidad de probar y averiguar cómo el dicho mi hermano es vecino de la ciudad de México y cómo me envía a llamar y me ofrece lo que he referido, y la necesidad que padezco con todo lo demás contenido en éste mi pedimento, a vuestra merced pido y suplico mande que ad perpetuan o como mejor haya lugar de derecho se me reciba la información que diese, mandando que los testigos que presentare se examinen por el tenor de éste mi pedimento, y que de la que diese se me dé un traslado o dos autorizados en manera que haga fe para el dicho efecto, en los cuales y cada uno de ellos vuestra merced mande poner y ponga su autoridad y decreto judicial, y pido justicia y lo necesario, etcétera, y comisión al presente escribano. María Ramírez.

“Y habiendo su merced el dicho señor teniente visto el dicho escrito de pedimento, mandó que la dicha doña María Ramírez dé la información que

ofrece y la reciba yo el escribano y examine a los testigos por el tenor de este escrito con juramento que les reciba. Para ello me dio comisión, atento que su merced está ocupado en cosas de justicia, y hecha la información se le traiga y la verá y proveerá justicia, y así lo proveyó y firmó el licenciado Antonio Pamo Chamoso. Bernardino de Palenzuela, escribano público.

“PRIMER TESTIGO. Y para información de lo susodicho la dicha doña María Ramírez presentó por testigo al capitán Baltasar de Armas, vecino de esta ciudad, el cual habiendo jurado en forma de derecho y prometido de decir verdad, y siendo preguntado por el tenor de dicho pedimento, dijo que conoce a la dicha doña María Ramírez, viuda, y sabe fue casada con el dicho capitán Francisco Núñez de la Peña, del cual le quedaron las dichas dos hijas que el dicho pedimento dice, la una llamada doña Antonia Laura, viuda mujer de Damián de Asuaje, difunto, con dos niños, y la otra doña Francisca Ramírez, y sabe que con su fin y muerte del dicho capitán Francisco Núñez de la Peña, su marido, ha quedado y está la dicha doña María Ramírez y sus hijas con mucha y muy grande necesidad, por haberle gastado y consumido la mayor parte de su hacienda y por postre haberle llevado el resto que le quedaba a la isla Española de Santo Domingo, a donde murió y se le quedó y perdió todo, por lo cual han padecido y padecen las necesidades que ha dicho, las cuales son mayores y de mayor consideración que en otras personas por ser de la gente más principal que ha habido y hay en esta isla y haber tenido ella y sus padres y abuelos mucha riqueza y descanso. Y sabe asimismo que la dicha doña María Ramírez tiene un hermano llamado Alonso Ramírez de Vargas que dicen es vecino de la ciudad de México, en la Nueva España, el cual sabe este testigo ha escrito a la dicha su hermana pidiéndole encarecidamente se vaya a vivir a la dicha ciudad de México en su compañía, prometiéndole pondrá en estado a las dichas sus hijas y le acudirá con todo lo necesario para su sustento, lo cual sabe este testigo porque ha visto tres o cuatro cartas suyas y poderes y recaudos que ha enviado a la dicha doña María Ramírez; y es público y notorio que el dicho Alonso Ramírez de Vargas puede muy bien suplir las dichas necesidades que la dicha su hermana, hijas y nietos padecen y otras muy mayores por ser uno de los hombres más ricos que hay en la dicha ciudad de México, y ahí tiene la administración de la estampa de los naipes de todo aquel reino, y dicen paga a su majestad sesenta o setenta mil ducados de renta en cada año. Y esto es lo que sabe para el juramento que ha hecho y firmolo de su nombre, y dijo es de edad de más de cuarenta años. Baltasar Armas. Bernardino de Palenzuela, escribano público.

“SEGUNDO TESTIGO. Y para más información la dicha doña María Ramírez presentó por testigo al capitán Baltasar de Arancibia, vecino de esta isla, y habiendo jurado según derecho y siéndole preguntado por el tenor del pedimen-

to, dijo que conoce a la dicha doña María Ramírez y sabe este testigo cómo la susodicha fue casada con el capitán Francisco Núñez de la Peña, que al presente es fallecido, y durante el matrimonio la susodicha y el dicho capitán Francisco Núñez de la Peña tuvieron por sus hijos legítimos habidos de legítimo matrimonio a la dicha doña Antonia Laura de Mayuelo, la cual sabe este testigo fue casada con Damián de Asuaje, vecino de esta isla, que al presente es fallecido, y durante dicho matrimonio entre la dicha doña Antonia Laura de Mayuelo y el dicho Damián de Asuaje hubieron dos hijos legítimos, llamados el uno Pedro de Asuaje y el otro Francisco Núñez de la Peña, los cuales sabe este testigo tienen, el uno llamado Pedro de Asuaje será de edad de diez años y el Francisco Núñez de edad de siete años, poco más o menos, y esto sabe este testigo por haberlos visto nacer y criar por ser vecino cercano de los dichos; y también conoce este testigo a la otra hija doncella de la dicha doña María llamada doña Francisca Ramírez de la Peña. Y este testigo conoce al dicho Alonso Ramírez de Vargas, vecino de la dicha ciudad, por haberse criado con él en esta isla de Canaria, y ha oído decir a hombres principales y de mucho crédito tiene al presente la administración del estanco de los naipes de la dicha ciudad de México; y asimismo sabe este testigo que el dicho Alonso Ramírez de Vargas, hermano de la dicha doña María, le ha enviado a llamar por muchas cartas se vaya a la dicha ciudad de México, donde le promete poner en estado a las dichas sus dos hijas y nietos y a ella darle la vejez y resto de su vida que le queda con el contento que se puede desear. Y para conseguir su viaje y poder irse, respecto de estar pobre la dicha doña María Ramírez, sabe asimismo este testigo le ha ayudado desde allá con poderes para cobrar cantidad de maravedíes, de los cuales no ha cobrado cosa. Y sabe este testigo que si las susodichas no consiguen este viaje padecerán en esta isla extrema necesidad, como de presente la tienen, por ser gente principal y de lo mejor de estas islas como por estar muy alcanzadas por los frutos de la tierra no acudir como solían, y ser muy grande y solas, y que no tienen quien les acuda a bandear su poca hacienda; y por estas causas y razones y por llamarles un hermano tan honrado y rico, le parece a este testigo que será conveniente que su majestad y su real consejo de Indias les manden dar licencia para conseguir el dicho viaje. Y esto es lo que sabe y entiende por el juramento que hizo y firmolo, y es de edad de treinta y ocho años, poco más o menos. Bartolomé de Arancibia. Bernardino de Palenzuela, escribano público.

“TERCER TESTIGO. Y para más información de lo susodicho la dicha doña María Ramírez presentó por testigo a Luis Carlos Osorio, vecino de esta ciudad, del cual yo el escribano recibí juramento en forma de derecho, y preguntado por el pedimento dijo que conoce a doña María Ramírez y al capitán Francisco Núñez de la Peña, su marido, y sabe este testigo que durante el matrimonio

entre los susodichos hubieron por sus hijos legítimos a doña Antonia Laura de Mayuelo, la cual sabe este testigo que fue casada con Damián de Asuaje y durante el matrimonio hubieron dos hijos nombrados Pedro y Francisco de Asuaje, y la otra hija doncella llamada doña Francisca de la Peña. Y asimismo conoce este testigo al dicho Alonso Ramírez, hermano de la dicha doña María Ramírez, que al presente ha entendido este testigo está en la ciudad de México y tiene la administración del estanco de los naipes, y que ha oído de él que está muy rico, y también ha oído decir a muchas personas que por sus cartas el dicho Alonso Ramírez envía a llamar a su hermana ofreciéndole de ponerle en estado sus hijas y a ella favorecerle; y sabe que son pobres y tienen mucha necesidad por ser gente honrada y principal, sabe este testigo se le debe dar licencia para que pasen a la dicha ciudad de México para que con el favor de Dios y de su hermano se remedie. Y esto es la verdad para el juramento que ha hecho y firmolo, y por las generales no le tocan, y es de edad de cincuenta y siete años, poco más o menos. Luis Carlos Osorio. Bernardino de Palenzuela, escribano público.

“CUARTO TESTIGO. Y para información de lo susodicho la dicha doña María Ramírez presentó por testigo al capitán Juan Ruiz de Alarcón, regidor y vecino de esta dicha isla, y habiendo jurado y siendo preguntado por el tenor del pedimento, dijo que conoce a la dicha doña María Ramírez que lo presenta por testigo y sabe que la susodicha fue casada con el capitán Francisco Núñez de la Peña, que al presente es fallecido, y durante el matrimonio entre los susodichos tuvieron por sus hijos legítimos habidos debajo de legítimo matrimonio a doña Antonia Laura de Mayuelo, la cual sabe este testigo fue casada con Damián de Asuaje, vecino de esta isla, que al presente es fallecido, y durante su matrimonio entre la dicha doña Antonia Laura de Mayuelo y el dicho Damián de Asuaje hubieron dos hijos legítimos, llamado el uno Pedro de Asuaje, será de edad de diez años, y el Francisco Núñez de edad de siete años, poco más o menos, y esto sabe este testigo por haberlos visto nacer y criar por ser vecino cercano de los susodichos; y también conoce este testigo a la otra hija doncella de la dicha doña María Ramírez llamada doña Francisca Ramírez de la Peña. Y este testigo conoce al dicho Alonso Ramírez de Vargas, vecino de la dicha ciudad, por haberse criado con él en esta isla de Canaria, y ha oído decir a hombres principales de mucho crédito tiene al presente la administración del estanco de los naipes de la ciudad de México; y asimismo sabe este testigo que el dicho Alonso Ramírez de Vargas, hermano de la dicha doña María Ramírez, le ha enviado a llamar por muchas cartas, las cuales ha visto este testigo, se vaya a la dicha ciudad de México, donde le promete poner en estado a las dichas sus hijas y nietos y a ella la vejez y el resto de vida que le quedare con el contento que se puede desear. Y para conseguir su viaje y poderse ir, respecto de su

pobreza de la dicha doña María, y asimismo sabe este testigo que para poderse ir le ayuda el dicho Alonso Ramírez de Vargas y le mandó poder para cobrar cantidad de maravedíes, de los cuales no ha cobrado nada; y sabe este testigo que si las susodichas no consiguen este viaje padecerán en esta isla extrema necesidad, como de presente la tienen por ser gente principal, de lo mejor de estas islas, como por estar muy alcanzadas por los frutos de la tierra no acudir como solían, por ser muy grande y solas y no tener quien les acuda a bandear su poca hacienda. Por estas causas y razones y enviarlas a llamar un hermano tan honrado y rico, le parece a este testigo que será conveniente que su majestad y su real consejo de las Indias le mande dar licencia para conseguir el dicho viaje. Y esto es lo que sabe y entiende para el juramento que hecho tiene y lo firmó de su nombre, y que es de edad de cincuenta años, poco más o menos, y no le tocan las generales. Juan Ruiz de Alarcón. Bernardino de Palenzuela, escribano público.

“QUINTO TESTIGO. Y para más información de lo susodicho la dicha doña María Ramírez presentó por testigo a Marcos (ilegible), vecino de esta isla, del cual yo el escribano recibí juramento en forma de derecho, y siendo preguntado, dijo que conoce a la dicha doña María Ramírez ha muchos años y sabe que es viuda del capitán Francisco Núñez de la Peña, su marido difunto, que Dios haya, que falleció en las Indias según fue público en la isla Española de Santo Domingo ha más de veintidós años, del cual quedaron dos hijas doncellas nombradas la una, que hoy es viuda, doña Antonia Laura de Mayuelo, y la otra doña Francisca Ramírez de la Peña, que hoy es doncella, la cual dicha doña Antonia Laura fue casada con Damián de Asuaje, el cual casado de poco se fue a las Indias y la dejó parida de un niño llamado Pedro y preñada de otro que nació después llamado Francisco, y falleció en el viaje antes de volver a esta isla. Por lo cual la dicha doña María se tiene hoy en casa ambas hijas y los dos nietecitos, que son niños de seis a siete años el mayor, poco más o menos. Que ella y todos ellos sabe este testigo que de mucho tiempo a esta parte han padecido y padecen extrema necesidad, porque son gente de mucha calidad y prendas y emparentados con la gente más principal y granada de estas islas, y aunque algunos estén ricos tienen hijos y acuden a otros deudos más cercanos y no les pueden favorecer ni favorecen, y por ser de tal calidad no lo pueden buscar ni adquirir. Y de algunos años a esta parte sabe este testigo que tiene la dicha doña María Ramírez al dicho Alonso Ramírez de Vargas, su hermano, en la ciudad de México, donde ha oído decir a personas que de allá han venido que está muy rico y descansado, y que es administrador general de los naipes de aquella provincia, y ha visto muchas cartas que el dicho Alonso Ramírez ha escrito enviándole a llamar con las dichas sus hijas y nietos, ofreciéndoles poner en estado las hijas y acomodar los dichos sus nietos, sus sobrinos, y favorecerlos

a todos, y por ello hará más de un año que le envió poder a la dicha doña María para que de otra hermana viuda y de los bienes de un su cuñado que había sido su tutor cobrase ciertos bienes y hacienda; y así que ha hecho diligencia sobre ello no ha podido hasta hoy cobrar nada, y entiende este testigo que no lo cobrará porque como la otra hermana tiene aún más hijas que la dicha doña María y por casar, se le ha hecho de mal y le ha puesto pleitos muy largos, y así la dicha doña María se ha dejado de ello y ha escrito al dicho su hermano para que le envíe otro poder para poder ir, y está aguardando que le envíe dinero para ello, y será cosa muy conveniente al servicio de nuestro señor y caridad el encaminar y dar licencia a la dicha doña María y sus hijas y nietos para que hagan el dicho viaje. Y esto que ha dicho es lo que sabe y la verdad para el juramento que hizo y firmolo, y por las generales dijo que no le tocan, y es de edad de treinta y cuatro años, poco más o menos. Marcos (ilegible). Bernardino de Palenzuela, escribano público.

“SEXTO TESTIGO. Y para información de lo susodicho la dicha doña María Ramírez presentó por testigo a Diego de Agreda, escribano mayor del rey nuestro señor y de la real audiencia de estas islas de Canaria, juró según derecho, y siendo preguntado dijo que conoce a la dicha doña María Ramírez por muchos años y sabe que es viuda del capitán Francisco Ramírez de la Peña, su marido, que falleció en las Indias según es público y notorio ha más de veinte años, del cual le quedaron dos hijas doncellas nombradas, la una que hoy es viuda doña Antonia Laura de Mayuelo y la otra doña Francisca Ramírez de la Peña, la cual dicha doña Antonia Laura fue casada con Damián de Asuaje, el cual casado de poco se fue a las Indias y la dejó con un niño llamado Pedro y preñada de otro que nació después llamado Francisco, el cual dicho Damián de Asuaje falleció sin volver a esta isla. Y así la dicha doña María Ramírez tiene en su casa las dichas sus dos hijas y nietos, que son niños de poca edad, y han padecido y padecen todos mucha necesidad, porque son de la gente más honrada de esta isla y mujeres pobres y que no tienen quien les favorezca. Y ha oído decir este testigo que la dicha doña María Ramírez tiene en la ciudad de México un hermano que se llama Alonso Ramírez de Vargas que está rico, del cual ha visto este testigo algunas cartas en que envía llamar a la dicha su hermana, hijas y nietos, ofreciendo de ponerlas en estado y favorecerles; y sabe este testigo que si no se va a las Indias padecerían grandísimo trabajo y pobreza en esta isla, por ser la tierra muy pobre y ella no tener ningunos bienes de que sustentarse. Y esto es la verdad para el juramento que hizo y firmolo de su nombre, y declaró ser de edad de treinta años, poco más o menos. Diego de Agreda. Bernardino de Palenzuela, escribano público.

“AUTO. Y después de lo susodicho, en catorce días del mes de septiembre del dicho año de mil y quinientos y noventa y ocho, su merced el dicho teniente,

vista la dicha información, mandó que de ella se den los testimonios que pidiere a la dicha doña María Ramírez, en los cuales y en este original dijo que interponía e interpuso su autoridad y decreto judicial tanto cuanto ha lugar de derecho, y así lo proveyó y mandó y firmolo el licenciado Antonio Pamo Chamoso. Bernardino de Palenzuela, escribano público.

De lo cual que dicho es yo Bernardino de Palenzuela Jiménez, escribano público de esta isla de la Gran Canaria por su majestad, hice sacar y saqué este testimonio conforme a lo mandado por su merced el dicho teniente, que lo firmó también aquí de su nombre y me refiero a la información y autos originales que ante mí pasaron y en mi poder quedan, y es hecho y sacado en Canaria en catorce de septiembre de mil y quinientos y noventa y ocho años. Testigos de los ver sacar y corregir con el original (dos nombres), vecinos y estantes en esta isla. (Firmados). El licenciado Antonio Pamo Chamoso. Bernardino de Palenzuela, escribano público (hace su signo en testimonio de verdad)”

Por primera vez se constata²² documentalmente el paso de Pedro de Asuaje, padre de Juana Inés, a las Indias. Este permiso otorgado en 1598 fue para tres mujeres, dos niños y un criado: doña María Ramírez de Vargas, una abuela viuda con dos hijas, una doncella y la otra viuda, Antonia Laura Mayuelo (viuda de Damián de Azuaje el Joven, muerto en las Indias dejándola preñada) con dos niños menores de diez años, Pedro y Francisco (Portal de Archivos Españoles, Archivo General de Indias de Sevilla, Indiferente, 2069, número 90, 1598).

DISCREPANCIA SOBRE LA FECHA DE NACIMIENTO DE JUANA INÉS, ¿1648 O 1651?

Mucho se ha discutido sobre la verdadera fecha del nacimiento de Juana Inés, algunos sorjuanistas reconocen el dato del natalicio en 1651 afirmado por su primer biógrafo el jesuita Diego Calleja en 1700; sin embargo, las dudas son grandes por el número de inconsistencias de esa protobiografía. Nuestra investigación reciente²³ dio una respuesta sorpresiva: localizamos la fe de bautismo “Inés hija de la Iglesia” de la parroquia de Chimalhuacán, Chalco, que pertenece a sor Juana según la opinión autorizada de Guillermo Ramírez España y Alfredo G.

²² Vid. nota siguiente.

²³ G. Schmidhuber de la Mora y O. M. Peña Doria, *Familias paterna y materna de sor Juana. Hallazgos documentales*. México, Frente de Afirmación Hispanista, A. C. / Centro de Estudios de Historia de México CARSO, 2016.

Salceda (su descubrimiento fue en 1948);²⁴ esta fecha fue aceptada por Octavio Paz y Antonio Alatorre, por nombrar a sólo dos de la mayoría de los sorjuanistas:

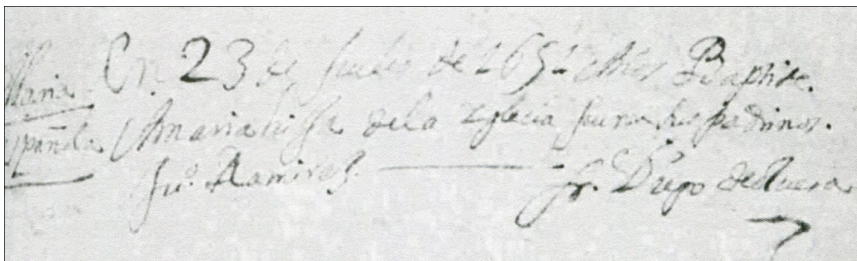


Fig. 9. [Fe de bautismo de Inés].

Lectura paleográfica: “En dos de diciembre de seiscientos cuarenta y ocho años bapticé a Ynés, hija de la iglesia. Fueron sus padrinos Miguel Ramírez y Beatriz Ramírez”. (Firmado). Fray Pedro de Monasterio [Miguel y Beatriz Ramírez eran hermanos de Isabel, la madre de la niña; también Beatriz era la abuela materna].

El estudio de Olga Martha Peña Doria y mío arrojó la información de otra fe de bautismo fechada el 23 de julio de 1651, a nombre de “María hija de la Iglesia”, coincidente por el nombre y la edad con la hermana menor de Juana Inés, que llegó a crecer y fundar una familia.

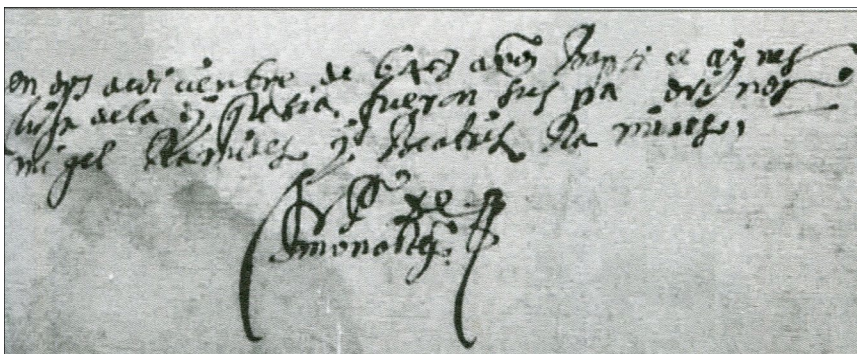


Fig.10. [Fe de bautismo de María].

²⁴ Alberto G. Salceda, “El acta de bautismo de Sor Juana Inés de la Cruz”, en *Ábside* núm. XVI. México, enero-marzo de 1952, pp. 5-29.

Lectura paleográfica: “En veintitrés de julio de mil seiscientos cincuenta y un años bapticé a María, hija de la iglesia. Fueron sus padrinos Juan Ramírez. (Firmado). Fray Diego de Ruera. Al margen: María española”. [Juan Ramírez fue hermano de Isabel, la madre de Juana Inés.]

En consecuencia, el vientre de la madre de estas niñas estaba ocupado para el año 1651 y no hubo posibilidad de engendrar en ese año a Juana Inés. Como prueba está el hecho de que los padrinos en ambos bautizos fueron hermanos de la madre de las niñas. Todavía quedará mucho por investigar para esclarecer, de una vez por todas, la fecha natal de Juana Inés, pero los estudios reciente apuntan más al año de 1648.

EL FUTURO DE LAS INVESTIGACIONES SORJUANISTAS

¿Qué sorpresas nos deparará la investigación de campo en el futuro? La alta incidencia de descubrimientos, y la facilidad técnica del Internet, devendrá en la posibilidad de estudiar repositorios antes vedados, como bibliotecas privadas o fondos eclesiásticos. Los documentos recientemente descubiertos invitan a los estudiosos de sor Juana a escribir una nueva biografía de la monja que sea fundamentada únicamente en documentos y no en elucubraciones inútiles:

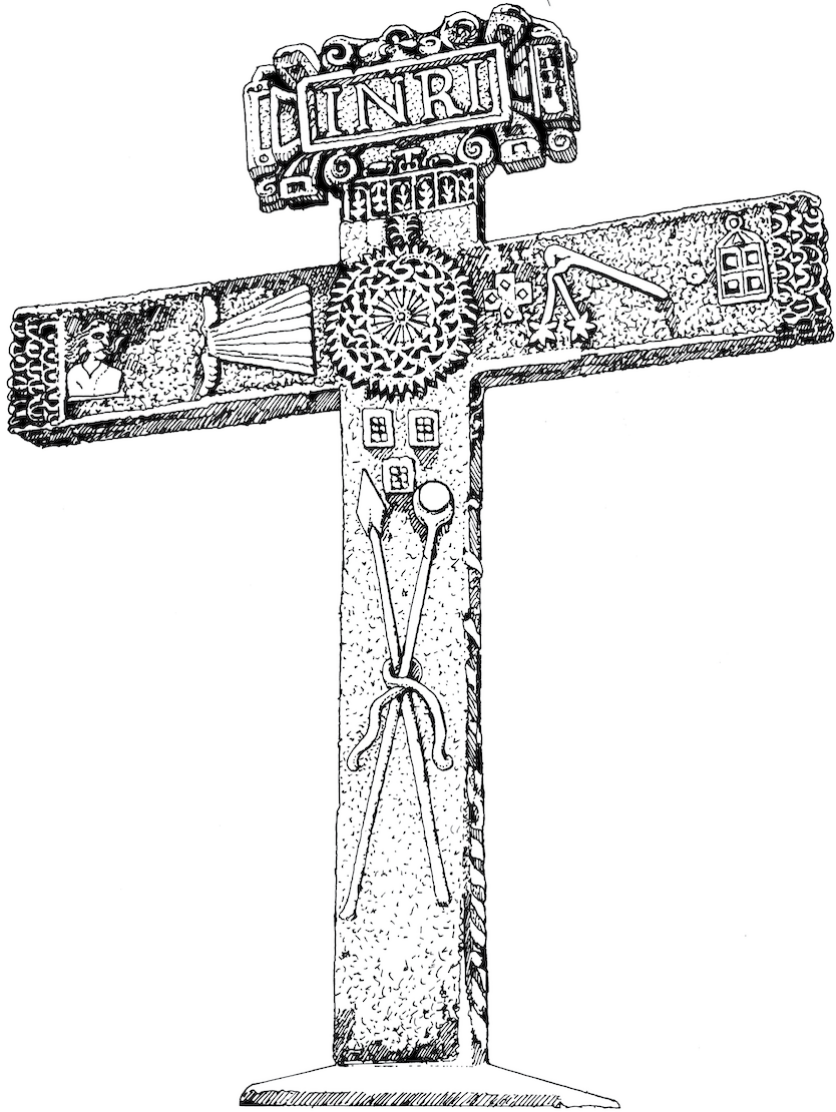
- 1) Hay que afirmar que su apellido paterno fue Asuaje (olvidar el “Asbaje” inventado caprichosamente por Amado Nervo); ella lo escribió Asuaje con su propia mano en el *Libro de las profesiones del convento de San Jerónimo*.
- 2) Habrá que incorporar a la biografía de Juana Inés que su padre no llegó a la Nueva España cuando era mancebo, como se creía; el reciente descubrimiento documental prueba que salió de Las Palmas de Gran Canaria, y el viaje fue en 1598 y llegó a las Indias una familia integrada por Pedrito con siete años y un hermano menor, junto con una abuela, una tía soltera y su madre viuda de Damián de Asuaje. Tres mujeres y dos niños fueron el núcleo familiar.
- 3) Bien era sabido y no hay que olvidarlo que la joven Juana Inés ingresó al convento de las Carmelitas el 14 de agosto de 1667 y salió el 28 de noviembre del mismo año, habiendo estado tres meses y cuatro días (quedó registrada en ese convento como Asuaje); pasaron 72 días de la fecha de su salida para que la joven ingresara al convento de San Jerónimo, el 8 de febrero de 1668; esta información es del documento notarial *Memorial y licencia para llevar*

a cabo el orden del hábito de bendición que afirma que la fecha del ingreso de Juana Inés al convento de San Jerónimo como novicia fue un año antes de lo que se venía afirmando; y sería hasta el 24 de febrero de 1669 su profesión religiosa.

- 4) Es falso que a sor Juana le fueran quitados sus amados libros; es una fantasía para fabricar una mártir. Recientemente se ha demostrado documentalmente que la biblioteca de sor Juana se puso a la venta por su propia voluntad y sin la interferencia del arzobispo Aguiar y Seijas, según lo testimonia el testamento de José de Lombeyda, sacerdote amigo de sor Juana a quien ella encargó vender sus libros.
- 5) La buena disposición del arzobispo Aguiar y Seijas se comprueba porque otorgó su venia para la edición del *Auto del Divino Narciso* y de ocho villancicos que fueron cantados y publicados bajo su mandato. Igualmente, la primera publicación de *Protesta de la Fe y renovación de votos* de sor Juana en su edición de 1695 (el año de la muerte de la monja), porque la oración ofrecía 40 días de indulgencias, y cuya autorización era reservada únicamente al prelado. Además, Aguiar y Seijas aceptó signar varios documentos junto a la firma de quien era la secretaria conventual de San Jerónimo, sor Juana; si hubiera habido disconformidad, las monjas hubieran presentado esos documentos con otra secretaria para asegurar la firma del prelado.
- 6) Hoy contamos con pruebas documentales de que el obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz, fue protector y amigo de sor Juana, como la *Carta de Puebla* y la *Carta de San Miguel*.
- 7) Falso resulta que en abril de 1695 hubiera una epidemia tan pestilente en la Ciudad de México como lo informa la biografía de Diego Calleja; la información del *Libro de las profesiones del convento de San Jerónimo* lo prueba: en el mes de la muerte de sor Juana únicamente murieron otras dos religiosas y extramuros del convento nadie murió. El *Diario* de Robles²⁵ sólo informa la muerte de la monja y afirma el contagio intramuros.

Sor Juana Inés de la Cruz nos sigue sorprendiendo y cabe la esperanza de que nos sorprenda aún más.

²⁵ Antonio Robles, *Diario de sucesos notables (1665-1703)*. Ed. y pról. de Antonio Castro Leal. México, Porrúa, 1946, vol. 3, p. 16.



Cruz Alfajayucan (R. D. Perry).

ARTE DEL MÉXICO COLONIAL

RICHARD D. PERRY

PRESENTACIÓN

A lo largo de años de investigación sobre la cultura novohispana, uno de los hallazgos en la red que más he estimado han sido los dos sitios sucesivos de Richard D. Perry, *The Espadaña Website* y *Arts of Colonial Mexico*.¹ Desde un principio me deslumbró la capacidad de observación que dio como resultados una impresionante colección de fotografías de distintos templos novohispanos de diversas regiones de lo que fue la Nueva España: su arquitectura, sus pinturas, sus esculturas, ángulos y detalles intrigantes y curiosos que sólo un ojo atento y penetrante podría captar. Personajes aislados o en conjuntos relativos a las historias sacras; frescos increíblemente conservados, a pesar de todas las adversidades, en remotas poblaciones mexicanas; rasgos arquitectónicos emanados no sólo de la imaginación y legado europeo, sino sobre todo de la imaginación y las manos de nuestros pueblos originarios. Tengo para mí que Richard D. Perry y su esposa iniciaron esta singular aventura fotográfica y que luego otros colaboradores han contribuido a ella en *Arts of Colonial Mexico*. En *The Espadaña Website* estaban anunciados los libros de Perry y, sin conocer más que sus portadas y sólo con la referencia de las fotografías de la página de Internet, decidí adquirirlos todos sin titubear. Cuál no sería mi sorpresa al recibirlos y hojearlos: todos estaban profusamente enriquecidos por extraordinarios dibujos, no fotografías. Ni un solo rasgo de los imponentes monumentos escapa al ojo avizor.

¹ Copio aquí la URL del sitio: <<https://colonialmexico.blogspot.com/>>.

Es cierta la idea de que solemos apreciar mucho mejor lo propio a través de otros ojos, y si pudiera decir con una palabra la impresión que esos bocetos causaron en mí, sería la de riqueza, la sobrecogedora riqueza de nuestro pasado artístico. Y aún más, pues los textos que conforman sus diversos libros, cada uno sobre una región distinta del México colonial, son de una calidad excepcional, vibrantes de emoción verdadera ante cada ejemplar artístico, de profundo conocimiento de la arquitectura y la escultura y de genuino deseo de preservar para la humanidad toda esta inconmensurable herencia cultural. Desde mi muy particular experiencia, quisiera que la vida me alcanzara para ver frente a mis ojos siquiera una cuarta parte de lo que Richard D. Perry ha recorrido, descubierto, examinado, descrito y reproducido con su propia imaginación observadora y sus propias manos.

Es por todo lo anterior que decidí pedirle que algunos de sus dibujos formaran parte del presente volumen como un capítulo más de nuestras incursiones por la cultura de la Nueva España. Graciosamente asintió y nos ha regalado la oportunidad de difundir entre los hispanoparlantes el contenido de libros que fueron pensados, primeramente, como guías para los visitantes extranjeros. Es también por eso que me resolví a traducir sendos fragmentos que acompañasen los dibujos, textos no sólo explicativos, sino valorativos y acuciosos, a veces casi poéticos. De esta manera los lectores podrán participar de un punto de vista nada común sobre una parte crucial de la historia de nuestro país: la novohispana.

Decidí dividir los dibujos por conjuntos según los títulos de los libros del autor, poniendo en una nota al pie la referencia completa de cada uno. A pesar de que me vi obligada en cada caso a limitarme a un fragmento de texto que no rebasara la extensión de una página (con el fin de que quedasen frente a frente boceto y descripción), creo que lo traducido será suficientemente revelador de las consideraciones arriba expresadas.

Comencemos, lectores, a pasar las páginas.

Rocío Olivares Zorrilla

PREFACIO

A inicios de la década de los ochenta, mi esposa y yo, al comenzar a viajar con frecuencia a México para visitar las ruinas aztecas, mayas y otros sitios arqueológicos, nos sentimos cada vez más atraídos al legado artístico de la Colonia española, especialmente a las artes y la arquitectura de las iglesias, capillas y misiones que encontramos en casi toda ciudad y pequeño pueblo por el que pasábamos.

No obstante, hallamos muy poca información sobre estos monumentos que fuese accesible a los viajeros angloparlantes, así que decidimos publicar nuestras propias guías, comenzando con las de Yucatán. Al cabo de veinte años extendimos nuestras incursiones a otros lugares ricos en arte y edificios coloniales, incluyendo Oaxaca, Chiapas y las regiones del centro y el occidente de México.

Como artista, decidí ilustrar nuestras guías con bocetos y garantizar así que fueran eficaces y accesibles; los bocetos tienen la ventaja de realzar los detalles importantes, así como eliminar elementos distractores, como cables de electricidad, andamios, etcétera.

Aun cuando nos falta mucho por visitar y describir acerca de la rica herencia artística colonial de México, el simple hecho de visitar, ilustrar y escribir sobre estos tesoros ha sido una aventura gratificante, tanto para nosotros como, así lo esperamos, para nuestros lectores.

Agradezco a Rocío Olivares Zorrilla y a los editores por esta oportunidad de mostrar mis dibujos a un público más amplio.

Richard D. Perry

PUBLICACIONES:

Maya Missions: Exploring Colonial Yucatan. 1988/2005.
Exploring Yucatan: A Travelers Anthology. 2001.
More Maya Missions: Exploring Colonial Chiapas 1994.
Mexico's Fortress Monasteries. 1992.
Blue Lakes & Silver Cities: The Colonial Arts of West Mexico. 1997.
Exploring Colonial Oaxaca: The Arts and Architecture. 2006.

PRÓXIMAS PUBLICACIONES:

Mexican Stone Crosses: A Pictorial Guide.
De valiente fantasía: Felipe de Ureña, Master of the Mexican Baroque.
Heavens Above: The Painted Ceilings of Michoacán.
The Tiled Churches of Puebla.



Monasterio de Xochimilco. Puerta norte.

1. *Monasterio de Xochimilco, Ciudad de México. Luneta de la puerta norte de la iglesia.*

“Fray Martín de Valencia, conductor de los Doce Franciscanos, fundó personalmente la primera misión aquí [en Xochimilco], en 1525, y la dedicó a san Bernardino de Siena. [...] Hacia 1550 ya estaba construida gran parte del actual monasterio, un testimonio de la destreza y dedicación de los famosos artesanos de Xochimilco: canteros, talladores de madera y herreros.

[...]

“La extraordinaria puerta del norte, ejecutada unos 40 años antes [de 1590] es bastante diferente [de la occidental, manierista]. Esta exuberante obra tallada del temprano plateresco mexicano combina un vocabulario rico de formas eclécticas. La entrada está enmarcada por columnas fajadas góticas y relieves de flores, además de bordearla el cordón franciscano.

“Pero el centro decorativo de este diseño es la luneta sobre la entrada. Un listón en espiral moldeado alrededor de ella encierra festones con follaje de cardos y acantos, así como un desproporcionado cartucho con las Cinco Heridas rodeadas por la corona de la salvación”²

² Richard D. Perry, *Mexico's Fortress Monasteries*, con ilustraciones del autor, Santa Barbara, Calif., Espadaña Press, 1992, pp. 27-28 y 30.



Arco de los Misterios, Coyoacán.

2. Arco de los Misterios, Coyoacán, Ciudad de México.

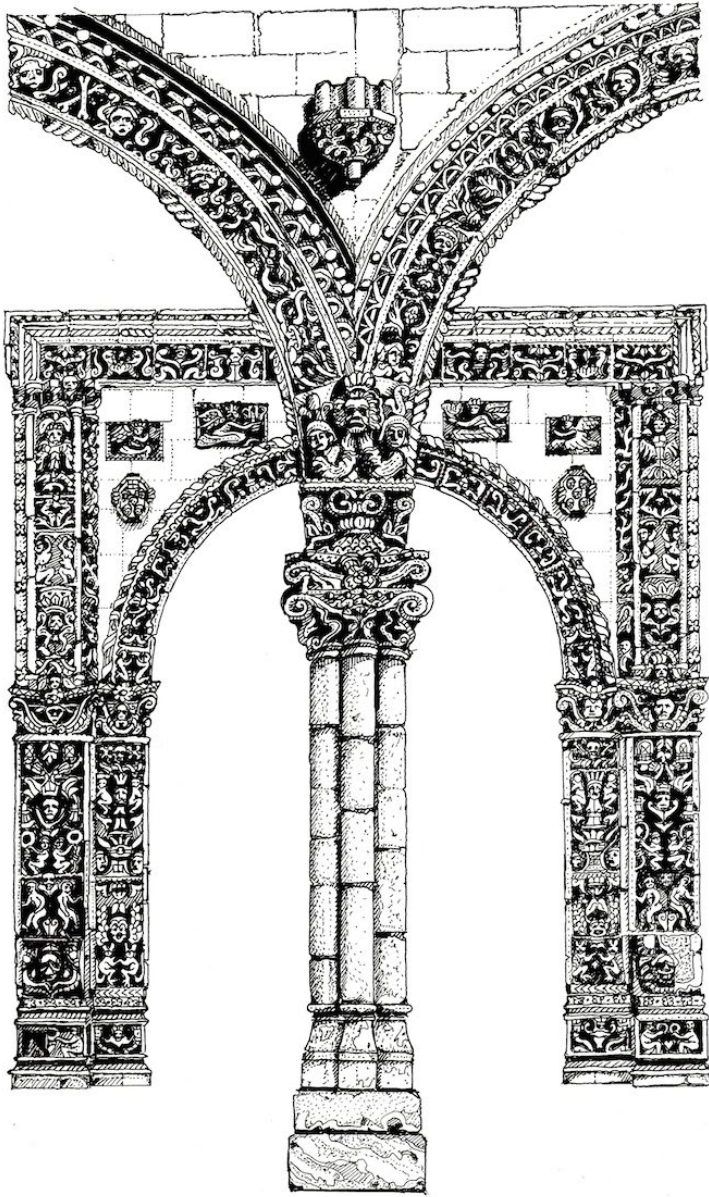
“La característica arquitectónica más intrigante del monasterio es la enigmática entrada labrada de lado norte de la iglesia. Al parecer sin relación con otros elementos decorativos del monasterio, sus motivos fueron hábilmente modelados en un estilo muy reminiscente a la capilla abierta del cercano Tlalmanalco.

“Los orígenes y función de esta entrada han despertado muchas especulaciones. Actualmente da paso al viejo cementerio, pero anteriormente en este siglo sirvió como la entrada norte al atrio. Antes de eso, viejos grabados la muestran en otra localización, con su alfiz ascendente aún intacto.

“Sus elaborados relieves sugieren un papel más importante –quizá la fachada de una capilla posa perdida hace mucho tiempo–. Incluso pudo haber enmarcado la puerta norte original de la iglesia –eliminada en el siglo XVIII para dar paso a la Capilla del Rosario.

“Cualquiera que sea su origen, sigue siendo una de las obras más acabadas de la escultura del siglo XVI en México”.³

³ *Ibid.*, p. 32.



Capilla posa, Tlalmanalco (detalle).

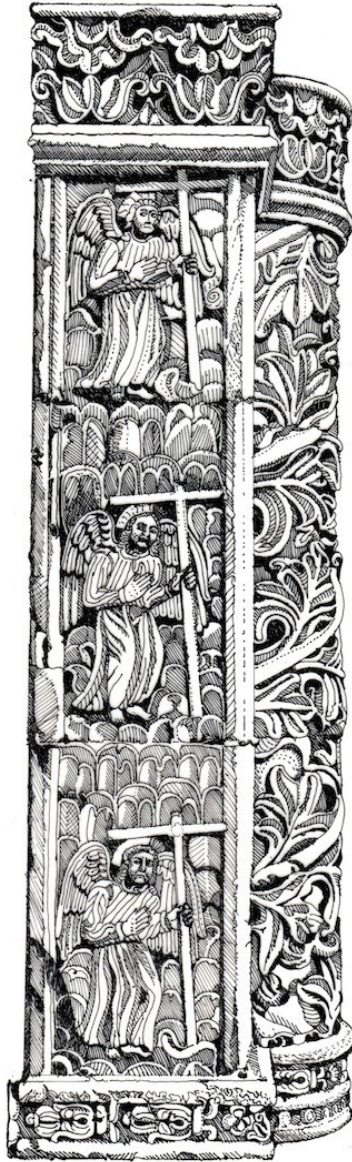
3. Capilla posa, Tlalmanalco, Estado de México (detalle).

“El ascético Martín de Valencia pudo no haber deseado tan espléndido monumento. Situada de cara al majestuoso telón de fondo del volcán, la capilla abierta de Tlalmanalco es un espectáculo notable y una de las obras maestras de la escultura del siglo XVI en México. [...] Los cinco arcos del pórtico representan el pecado y el vicio en todas sus modalidades, simbolizadas por animales salvajes, como caballos, leones y monos, entrelazados por el follaje de la naturaleza indómita. Los humanos también son atrapados por esta jungla. Algunos se resisten heroicamente, pero otros sucumben a la tentación con expresiones agónicas. Calaveras y fémures bajo el arco central simbolizan el triunfo de la muerte, pero la serena testa coronada de la cúspide, flanqueada por los dragones del inframundo, representa la esperanza de la salvación eterna para el alma humana.

“Los complejos relieves del santuario detrás de la arquería son el punto focal de la capilla, pletórico de simbolismo. Árboles del Mal se elevan por las pilastras, encabezados por los Ángeles del Apocalipsis con expresión adusta. Los frisos con máscaras gesticulantes, animales y calaveras continúan alrededor del alfiz y a lo largo de la cornisa, donde un endemoniado zoológico de animales fantásticos –grifos, aves de presa y criaturas híbridas, mitad animal, mitad planta– emergen del follaje serpentino.

“Una pirámide de demonios asciende por las jambas del arco de la entrada. Atrapados por una confusión de rizados, las caras contorsionadas alternan con sonrientes cabezas de chivo en un bestiario medieval de simios, hipogrifos, águilas de tres cabezas y langostas escamosas. El arco mismo representa el angosto camino de la salvación. Desde los cálices de la base –poderosos símbolos de redención–, un armonioso diseño de hojas asciende al rostro radiante del Nuevo Adán del ápice. El cordón con nudos enmarca el arco, para enfatizar el papel conductor de la orden franciscana a lo largo del peligroso camino de la salvación”.⁴

⁴ *Ibid.*, pp. 36-37.



Jamba de puerta, Molango.

4. Jamba de puerta, Molango, Hidalgo.

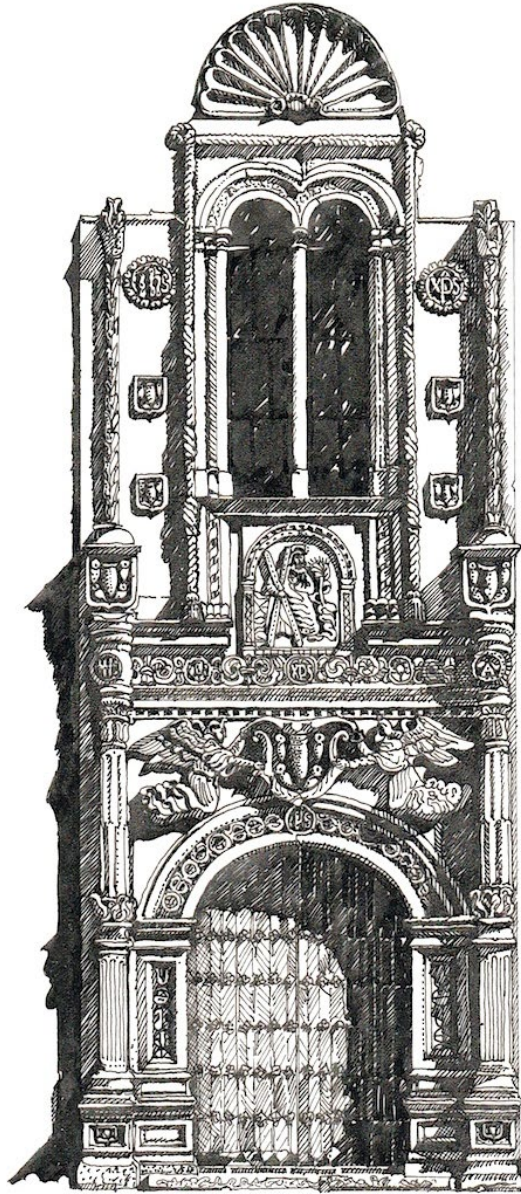
“Molango es la quintaesencia de los pueblos de la Sierra Madre Oriental, elevados, frescos y frecuentemente cubiertos por la niebla. [...] El monasterio ocupa un lugar privilegiado, encaramado sobre una alta plataforma que parece suspendida entre el cielo y el valle inferior. En este lugar se ubicó un día el templo de Mola, un dios local cuyo culto oracular se había extendido por la región de la Sierra –un gesto iconoclasta que seguramente impresionó a los indios.

“Molango está ligado para siempre a fray Antonio de Roa, el primer misionero agustino que llegó aquí. Corre la leyenda de que él lanzó el ídolo de piedra del dios Mola monte abajo donde se estrelló en mil pedazos. [...] Lleno de dudas y descorazonado por las privaciones y la aparente futilidad de su misión, la abandonó después de un año decidido a volver a España. Sus superiores, no obstante, lo persuadieron a insistir en ella. A pesar de las adversidades, agravadas por su afición a mortificarse y por viajar descalzo, perseveró y al año siguiente fundó la primitiva misión en Molango. [...]

“El portal de occidente no se parece a ningún otro edificio construido por los agustinos en Hidalgo. Esculpido en estilo *tequitqui*, se aproxima más en inspiración a los portales franciscanos de la región –en Tepeapulco, o en el Valle de los Ángeles.

“Su rasgo más innovador es el friso de ángeles que dan la bienvenida alrededor de la parte inferior de la cornisa del arco. Se yerguen con las alas extendidas y sostienen grandes cruces contra un fondo de nubes semejantes a cactus. Uno o dos de los rostros conservan todavía sus originales ojos de obsidiana. Las amplias jambas de la entrada están intrincadamente labradas con follaje estilizado –una profusión de hojas, enredaderas, capullos y flores, que se extiende sobre los capiteles y alrededor del arco, creando una envolvente tapicería de piedra–. Un alfiz de candelabros ornamentales corona el portal”.⁵

⁵ *Ibid.*, pp. 75-76.



Calpan, portal occidental.

5. Calpan, Puebla. Portal occidental.

“El convento de San Andrés Calpan es una gema de la temprana arquitectura franciscana, poco contemplada por los viajeros. [...] El convento fue fundado en 1548 por fray Juan Alameda, quien también dibujó los planos y pudo haber supervisado el principio de la construcción. El monasterio se extiende ampliamente sobre un enclave nivelado, donde posiblemente estuvo ubicado anteriormente un templo prehispánico.

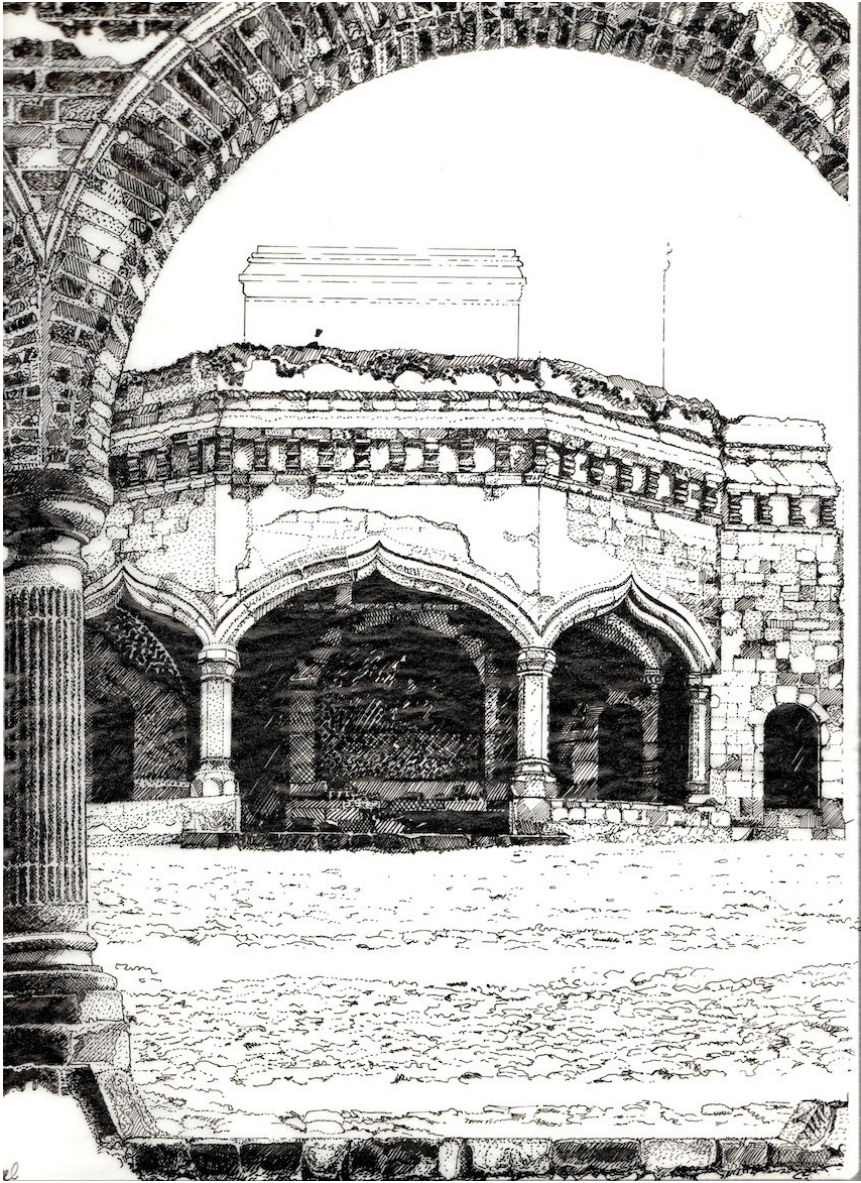
[...]

“La iglesia es modesta y provinciana, construida como fortaleza con la misma piedra color carbón de las capillas posas y el resto del convento. Su rasgo dominante es el portal plateresco, cuya arquitectura ecléctica abraza muchos de los motivos esculturales grabados en las posas.

“Un ornamentado cartucho con las Cinco Heridas en la parte alta casi eclipsa el imponente marco de paneles labrados. Dos enormes ángeles con alas y túnicas tremolantes presentan las Heridas. Las elevadas columnas se yerguen a cada lado del portal, interrumpidas a intervalos por capiteles foliados. Sobre ellas aparecen monogramas y escudos de los Estigmas, así como a lo largo de los frisos y en el espacio mural comprendido.

“Un primitivo relieve de san Andrés, santo patrono del convento, está colocado debajo de la ventana del coro abrazando su distintiva cruz en forma de X. El cordón franciscano, enlazado y con látigos de nueve colas en los cabos pone marco a las aberturas gemelas de la ventana medieval del coro, y el conjunto entero se ve coronado por un incongruente, aunque efectivo, frontón en forma de concha. La manifiesta variedad y sabor del tallado *tequitqui* le da unidad a todo el diseño.”⁶

⁶ *Ibid.*, pp.104 y107.



San Francisco de Tlaxcala, Capilla del Rosario.

6. *San Francisco de Tlaxcala, Capilla del Rosario.*

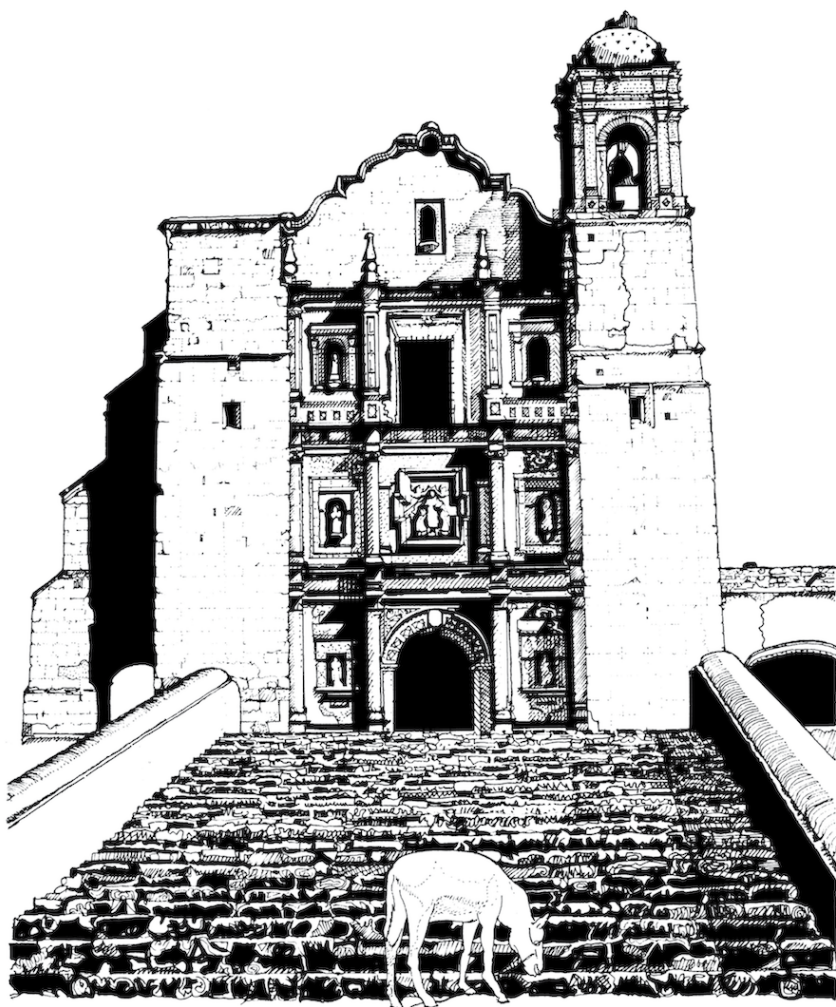
“Después de la caída del Imperio azteca, los frailes franciscanos se extendieron desde la nueva capital para evangelizar a las regiones circundantes. Los tlaxcaltecas, como leales aliados, recibieron naturalmente la prioridad en la conquista espiritual. [...]

“La primitiva misión de san Francisco se instaló inicialmente sobre el anterior palacio de Maxicatzin, rey de los naturales. Después de fundada la ciudad colonial, en los llanos más allá del río Zahuapan comenzó la construcción del monasterio permanente sobre una empinada colina al sur de la plaza principal. [...]

“La estructura más intrigante del complejo es la enigmática Capilla del Rosario en el declive occidental debajo del atrio.

“La función original de esta pequeña capilla hexagonal todavía es un misterio. Probablemente se trata de la estructura de la primera misión del lugar, construida ya en 1529, y probablemente se ubicó en lo alto de la escalinata del antiguo templo. La capilla es de arquería isabelina, con puntas características, y cornisas con grandes ménsulas. El interior está atravesado por una bóveda irregular de nervadura gótica, posiblemente la más antigua construida en el Nuevo Mundo”⁷

⁷ *Ibid.*, pp. 127-128.



Yanhuitlán, fachada occidental.

7. Yanhuitlán, Oaxaca. Fachada occidental.

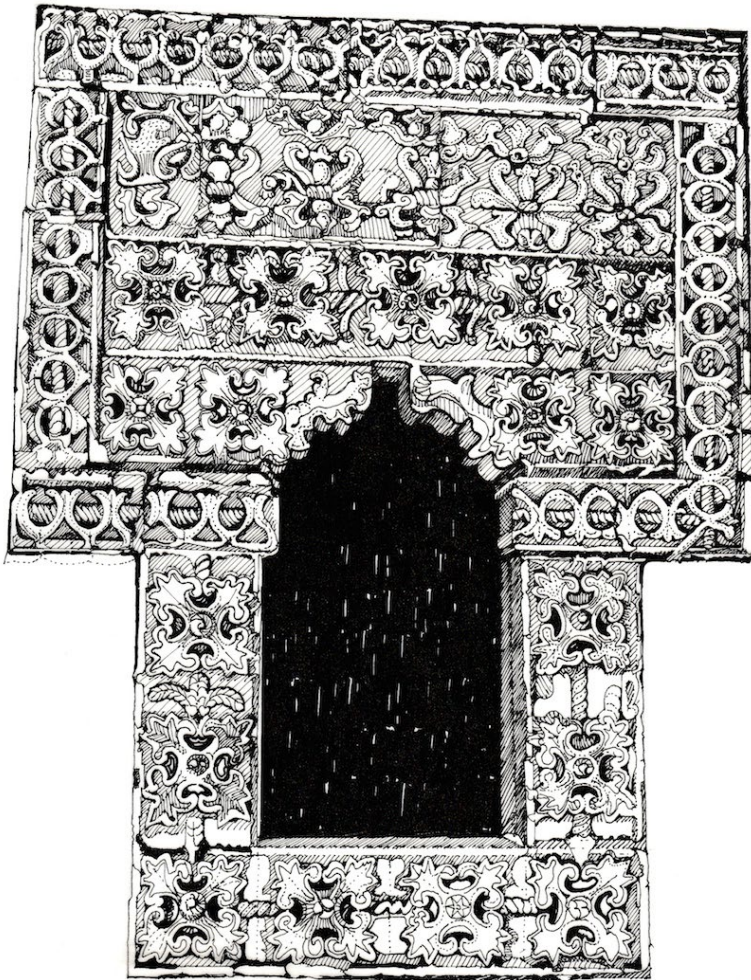
“Aislado sobre la plataforma de un antiguo templo, el magnífico priorato de Santo Domingo Yanhuitlán fue distinguido por el historiador John McAndrew como “la más hermosa iglesia del siglo XVI en México”. Este extraordinario monumento arquitectónico es también un albergue único de tesoros del arte colonial. [...]

“El formidable exterior de la iglesia tiene el aspecto de una ciudadela medieval, fortificado contra el omnipresente riesgo de los terremotos. Los muros robustos y el enorme bastión redondeado del ábside son sostenidos por contrafuertes perforados por escalones. Los ventanales arqueados de tracería gótica se recortan dentro de la alta nave, cubierta por gallardas bóvedas nervadas.

“La fachada occidental no es la primera que se tuvo. La actual fachada retablo está superpuesta sobre una más temprana de estilo plateresco después de un terremoto de aproximadamente principios del siglo XVII. Se descubrió recientemente que parte de la fachada original está en su lugar detrás de la actual y puede verse desde el elevado coro. Dos entradas de arco, también pertenecientes a la temprana fachada y ahora visibles desde el coro, flanquean la ventana coral –una reforma quizá imitada de la fachada occidental de Cuilapan.

“La actual fachada sigue el sobrio patrón barroco implantado por la fachada occidental de Santo Domingo de Oaxaca. Los tres cuerpos esculpidos, custodiados por las dos torres de base sencilla, se articulan netamente con los órdenes clásicos de las columnas y las pilastras, cuyas cornisas se proyectan pronunciadamente. La sección central se enfatiza en cada cuerpo con nichos ocupados por esculturas en los compartimentos laterales. La escultura decorativa también se simplifica –incluso con rigidez– aunque contribuye a la conciliación clásica de la fachada”⁸

⁸ *Ibid.*, pp. 182-187.



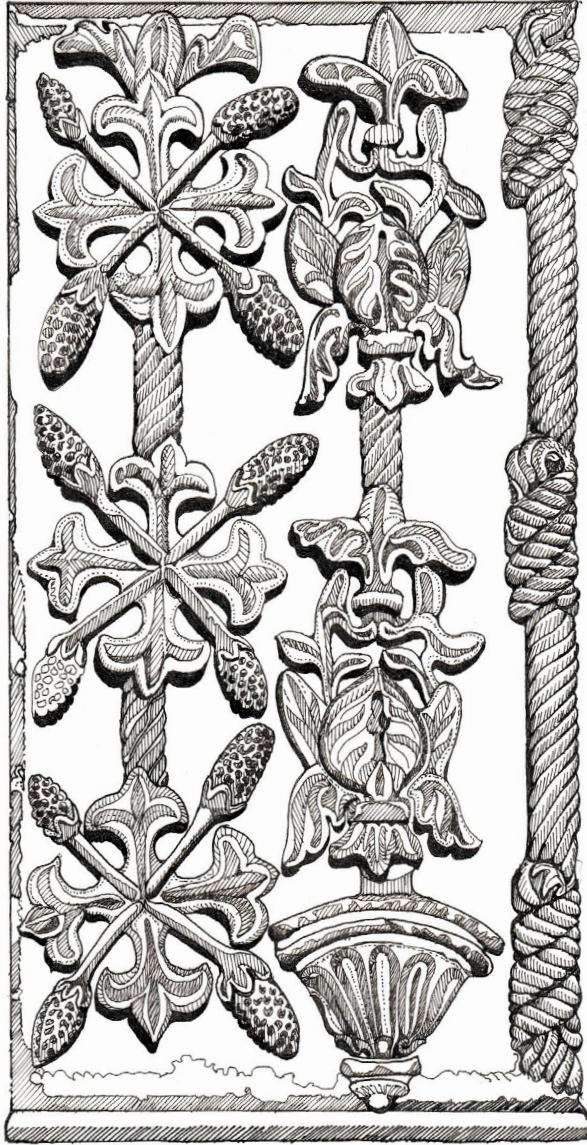
Zacán, La Guataperera, ventana mudéjar.

8. *Zacán, La Guatapera, Michoacán. Ventana mudéjar.*

“Otra misión-hospital de tiempos tempranos es el complejo que se extiende a horcajadas sobre el camino de Zacán, a unos diez kilómetros al oeste de Angahuán, a la sombra del volcán Parícutín. Aunque la vida del pueblo también fue perturbada por la erupción, los edificios coloniales se escaparon, afortunadamente, de un daño mayor. [...] Como en Angahuán, el pueblo-hospital y su capilla adyacente se levantan a través del camino, instalados en un complejo amurallado con una imponente entrada cubierta. La capilla fue rebautizada como Capilla del Rosario el siglo antepasado, pero todavía se la conoce popularmente como La Guatapera, de su nombre tarasco que significa Casa de Vírgenes.

“El exterior es más pequeño e incluso más sencillo que la capilla del hospital en Angahuán, pero en el interior hay un colorido techo artesonado con pinturas de un vívido estilo popular –uno de varios de tales techos decorados que pueden verse en las iglesias y capillas rurales del occidente de Michoacán–. Docenas de paneles pintados cubren las superficies del techo a cuatro aguas de la capilla, sus rojos, azules y blancos, sorprendentemente vibrantes todavía a pesar del tiempo, del olvido y de la humedad. Aunque parecen datar de diferentes periodos y su iconografía es confusa, algunos paneles representan diversos atributos de la Virgen –imágenes posiblemente tomadas de una letanía ilustrada colonial del Rosario–. Ésta no es la única preciosa supervivencia de Zacán. A lo largo de los corredores con columnas del edificio del hospital en forma de L, se colocaron numerosas ventanas adornadas de estilo mudéjar”⁹

⁹ Richard D. Perry, *Blue Lakes & Silver Cities. The Colonial Arts and Architecture of West Mexico*, con ilustraciones del autor. Santa Barbara, Calif., Espadaña Press, 1977, p. 32.



Jamba de la iglesia de San Lorenzo, Michoacán.

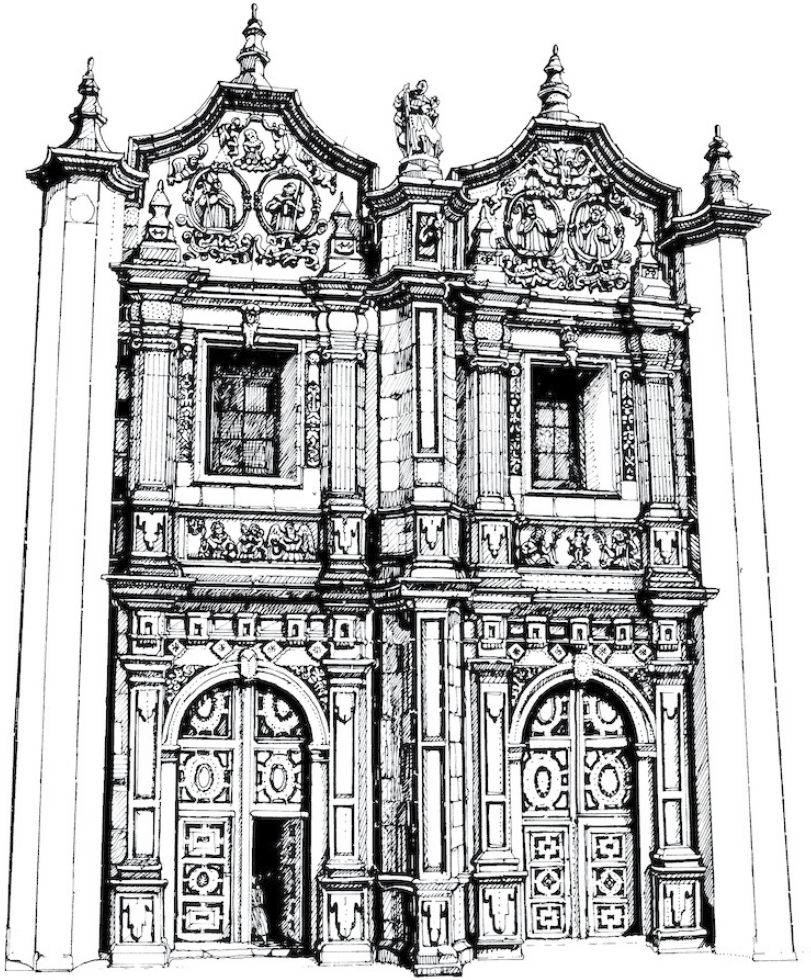
9. Jamba de la iglesia de San Lorenzo, Michoacán.

“Los visitantes de los altos tarascos deben visitar San Lorenzo, un pintoresco pueblo indígena al lado de la carretera entre Angahuan y la carretera de Uruapan (Mex 37).

“Como Zacán, San Lorenzo ostenta un notable plano completo pueblo-hospital que incluye no sólo una iglesia hermosamente tallada en el siglo XVI, sino también un hospital amurallado acompañado de una capilla colonial *yurishio* colonial y del edificio de un hospicio.

“Aunque ha sido algo alterada al pasar de los siglos –la más reciente renovación es de 1945–, la iglesia del pueblo conserva su escultórica entrada original, un portal estrechamente vinculado el de la vecina iglesia de Angahuan y posiblemente obra de los mismos talladores de piedra. Enmarcada por un complejo alfiz triple, el arco de la puerta fue decorado en su marco interior con el tradicional cordón franciscano. Pero el tallado más fino corresponde a las anchas jambas del arco, sobre las cuales se teje un bello tapiz de piedra con enredaderas estilizadas, flores, estambres de flor y flores de lis, todo hábilmente modelado de bulto.”¹⁰

¹⁰ *Ibid.*, pp. 27-28.



Morelia, Las Rosas.

10. Morelia, Las Rosas, Michoacán.

“A principios del siglo XVIII, cuando los textiles eran la principal fuente de riqueza en Morelia, un piadoso magnate textil de la localidad donó tierra adicional al enclave del viejo convento de monjas Las Catarinas, para el nuevo edificio de la iglesia del convento y la escuela para las hermanas de santa Rosa de Lima, una orden dominicana de monjas llamada familiarmente “Las Rosas”. La nueva iglesia fue diseñada por los arquitectos regionales Nicolás López Quijano y José Medina. Construida entre 1746 y 1756, fue consagrada en 1757, como se puede leer en la placa de la fachada. Se trata de una típica iglesia de monjas, aunque pequeña para los estándares del siglo XVIII. [...] Los sencillos muros de la nave ofrecen un fondo neutral a los ornamentados portales gemelos, flanqueados a su vez por profundos contrafuertes hexagonales rematados por cornisas sobresalientes y gárgolas caprichosas en forma de cocodrilos. Aunque los portales y ventanas son sobriamente enmarcados por pilastras estriadas con frisos labrados, la sobriedad se desvanece ante la profusión de los relieves tallados sobre las entradas o en los altos frontones. [...]

“A la derecha, María y José rinden homenaje al niño Jesús en un tablero convencional de la Sagrada Familia, mientras que sobre la puerta izquierda una insólita ‘familia’ dominicana muestra a santa Rosa de Lima sosteniendo al niño Jesús acompañada por santo Tomás de Aquino y por una espléndida figura alada de san Vicente Ferrer todos tallados como figuras de medio cuerpo. Los frontones son sorprendentemente llamativos –los más ornamentados de Morelia–. Grandes medallones ovales, acicalados en un alegre estilo rococó con querubines, guirnaldas y banderolas inscritas, retratan una variedad ecuménica de santos y mártires. En el frontón de la izquierda, Dios Padre cuida a san Fermín y a san Francisco Javier, mientras que san Martín de Tours y Teresa de Ávila aparecen engalanados en el frontón derecho debajo de la paloma del Espíritu Santo. Una formidable estatua de santo Domingo, armado con los evangelios, un rosario y un sable, se eleva sobre el contrafuerte central como un centinela.”¹¹

¹¹ *Ibid.*, pp. 77-78.



Cuitzeo, fachada.

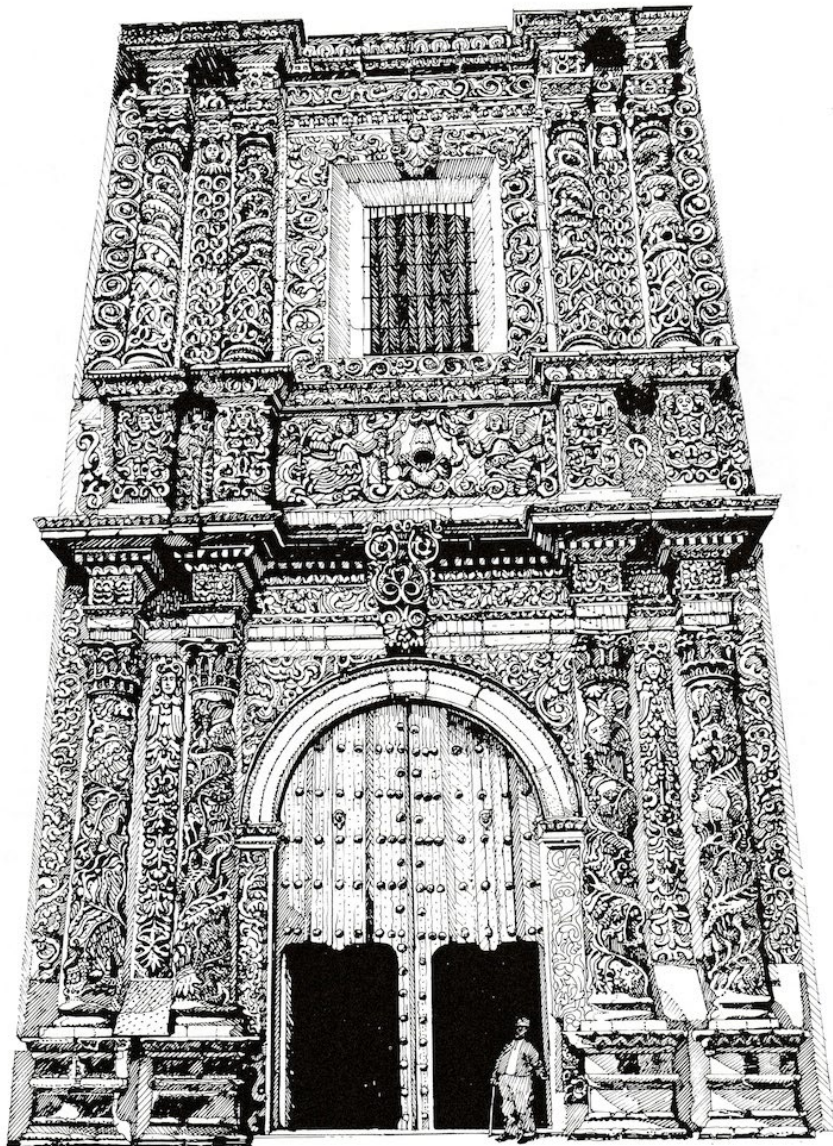
11. Cuitzeo, Michoacán. Fachada.

“En el siglo XVIII, el cronista fray Matías de Escobar declaró que la iglesia de Cuitzeo era ‘una de las edificaciones más ilustres de la Nueva España’; la magnífica construcción se erigió sin descanso hasta ser completada hacia fines de 1570, bajo la supervisión del arquitecto fray Gerónimo de la Magdalena. Hacia 1600, el convento actual se terminó y la iglesia fue abovedada en piedra. Al final se añadieron la torre y la portería. Desde el bullicioso camino, el visitante asciende a través de un umbroso parque y una plaza con terrazas de piedra caliza blanca. Detrás del distintivo muro festoneado que encierra el atrio del monasterio se yergue la torre de la fachada de la iglesia que parece más alta conforme uno se acerca.

[...]

“Colocada en alto sobre un tramo de escalones, la fachada se eleva en varios niveles hasta el ápice del frontón que la corona, sostenido cada nivel sobre columnas de balaustres con guirnaldas y amplias cornisas salientes. Se cree que el rico diseño plateresco y los vivaces relieves de la fachada son obra de un talentoso escultor del lugar. La fachada entera está adornada con símbolos cristianos de la iconografía agustina y la imaginería floral nativa, combinadas hábilmente en un vocabulario arquitectónico de inspiración renacentista. Las columnas candelabro estallan en frutas y follaje y sus guirnaldas enmarcan la entrada. Las jambas inferiores se adornan con corazones perforados agustinos sobre águilas bicéfalas de los Austrias; las cabezas gemelas, inclinadas y parecidas a las de los loros, y el plumaje ásperamente recortado sugieren un fuerte influjo prehispánico. Los corazones atravesados alternan con rosetas en altorrelieve a lo largo de los paneles artesonados del arco interior de la entrada, mientras que querubines alados reemplazan a los corazones alrededor del marco exterior así como en las enjutas superiores. Otros ángeles de estilo audaz extienden sus alas a lo largo de friso del pórtico, alternando con triglifos clásicos y templos en miniatura”.¹²

¹² *Ibid.*, pp. 87-89.



Guadalajara, Santa Mónica: south facade

Guadalajara, Santa Mónica, fachada sur.

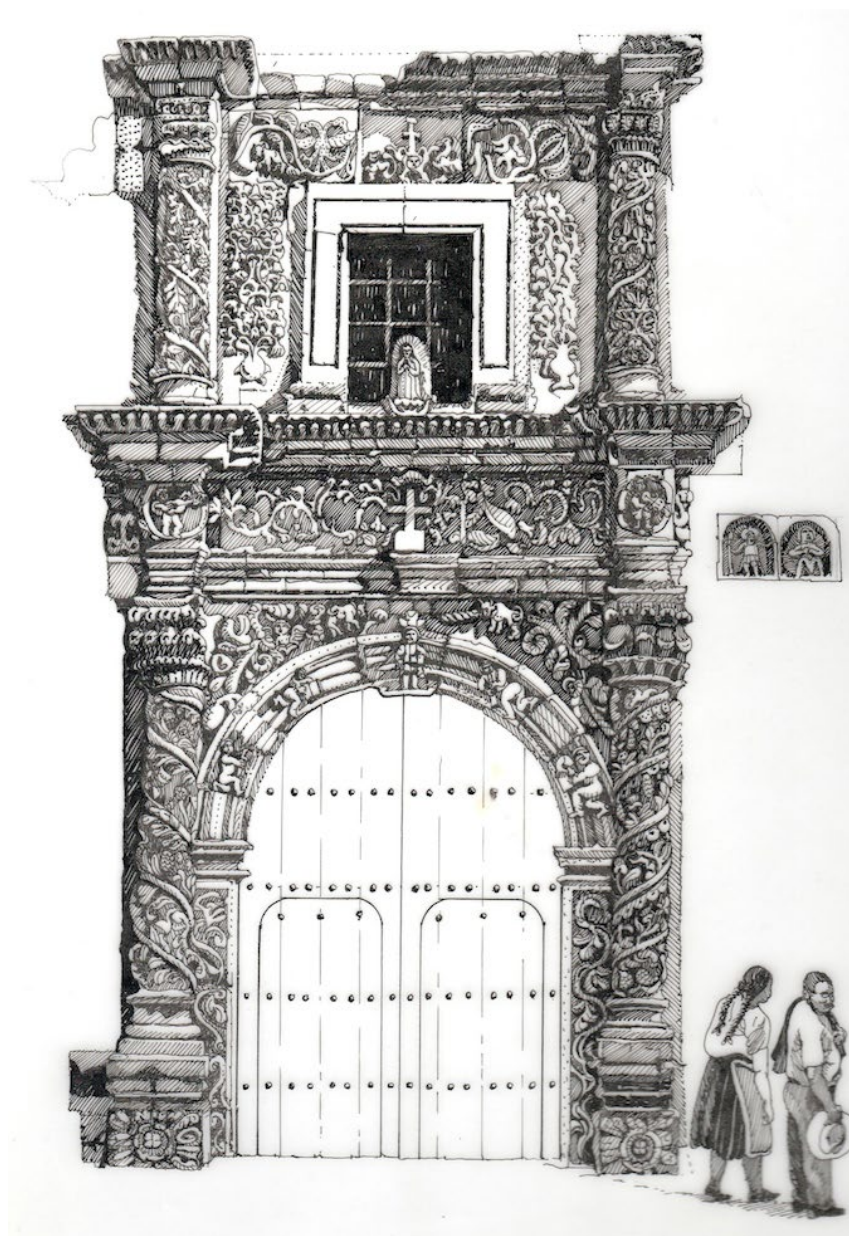
12. *Guadalajara, Santa Mónica. Fachada sur.*

“La iglesia de Santa Mónica es una de las favoritas de los tapatíos, tanto por sus portales exquisitamente labrados como por la venerada estatua de san Cristóbal. Erguida justo al norte de la Merced sobre una angosta calle, la iglesia de Santa Mónica, de principios del siglo XVIII, fue construida por los agustinos para las monjas de su profesión. [...]

“Las más finas características de Santa Mónica son sus famosos portales esculpidos, los cuales ejercieron un fuerte influjo en la decoración eclesiástica del siglo XVIII en toda la región. Aunque formalmente imitan la fachada-retablo de san Francisco, ambas fachadas están vigorosamente decoradas con una tapicería de piedra labrada. Prácticamente toda superficie fue tallada con gran imaginación en relieves intrincados de acentuado sabor popular –uno de los ejemplos más tempranos de lo que se ha llamado “estilo barroco jalisciense”–. Las dobles columnas salomónicas ciñen ambos arcos de los pórticos; cada vuelta en espiral sobre sus fustes entrelaza realistas tallos de vid con racimos de uvas y pequeñas aves. Los pedestales, de estilo grotesco, con máscaras indias, ciñen los frisos sobre ambos portales. Por encima del portal sur sobrevuela un par de ángeles de apariencia arcaica, del siglo XVI, y sostienen un corazón atravesado y coronado con la tiara episcopal. [...]

“Las ventanas y columnas de los niveles superiores también están muy trabajadas, aunque al parecer por otras manos, con énfasis en la yesería embrollada y bandas estilizadas con follaje en una vena barroca popular. Las ventanas superiores de elaborados marcos están colocadas a intervalos entre los portales, algunas con gárgolas talladas en forma de águila. Otras águilas bicéfalas adornan la parte superior de la ventana central, flanqueadas por leones heráldicos en pose sinuosa que sostienen emblemas agustinos.”¹³

¹³ *Ibid.*, pp. 120-122.



San Lucas Cajititlán, fachada.

13. *San Lucas Cajititlán, Jalisco. Fachada.*

“La pequeña capilla de san Lucas, en forma de basílica, está anidada en un atrio de viejas cruces entre tumbas y acacias. Gran parte de su portal elaboradamente labrado sobrevive en nuestros días, sus superficies están animadas por relieves ingenuos de ángeles y diversos animales, incluyendo el águila bicéfala y algunos toros –emblemata de san Lucas– que avizoran desde las espirales y tirabuzones del follaje de piedra.

“Las columnas en espiral con vides enmarcan la entrada y la ventana del coro más arriba. Hay querubines alrededor del arco que llevan los evangelios y tocan música con antiguos instrumentos, en una secuencia claramente relacionada con el pórtico de la iglesia cercana de Santa Anita. Una efigie de san Lucas esculpida sobre la piedra angular es acompañada por ángeles en medallones en cada extremo del friso que tocan el violín y la guitarra. Una estatuilla de la Virgen de Guadalupe está colocada en la abertura de la ventana.

“Algunos relieves figurativos y nichos –al parecer monumentos funerarios– se distribuyen al azar sobre el diseño del muro de la iglesia. Una puerta doble bajo el arco de la entrada de la capilla conduce a los remanentes de un patio.

“Diversas inscripciones grabadas a fines del siglo XVIII –sobre la cruz atrial, la fachada y la puerta de la sacristía– muestran los nombres de Martín y Juan Sebastián, los talladores locales y maestros de obra que se cree fueron los responsables de la construcción y decoración de esta deliciosa capilla.”¹⁴

¹⁴ *Ibid.*, pp. 139-140.



Catedral de Lagos de Moreno, frente occidental.

14. *Catedral de Lagos de Moreno, Jalisco. Frente occidental.*

“Esta magnífica estructura es uno de los más imponentes edificios coloniales. Oficialmente es la iglesia parroquial de la Asunción, pero se le conoce popularmente como la “Catedral”; corona el pueblo de manera impactante por encima de su plaza desde su elevada terraza –donde se ubicó previamente una capilla del siglo XVI y posiblemente, antes de eso, un sitio sagrado prehispánico.

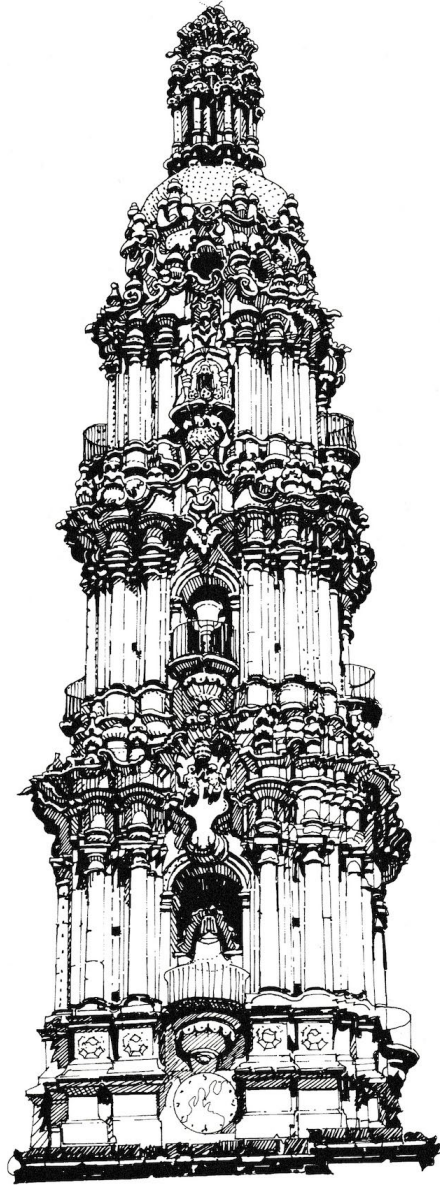
“Esculpida enteramente de piedra caliza rosada, la gran iglesia fue construida entre 1765 y 1800 para albergar el altar de san Hermión, un mártir del temprano cristianismo. Las reliquias del santo se trajeron de Roma en 1790 y se consagró la Catedral con gran pompa.

“Plantada firmemente sobre el terraplén delantero y enmarcada por dos elegantes torres gemelas, la graciosa fachada es un ejemplo fino del barroco terminal o arquitectura neóstila. Derivada en parte del Barroco guanajuatense, refleja un periodo de transición en el cual la pesada ornamentación y las formas múltiples del churrigueresco son aligeradas con floraciones rococó y, bajo el influjo del neoclasicismo, se resuelven en un perfil nítido.

[...]

“Las torres gemelas de varios niveles –que son la gloria de esa iglesia– coronan la fachada occidental, que no fue completada sino hasta 1795. Enormes columnas y pilastras almohadilladas dan forma a los campanarios, separadas por complejas cornisas sobresalientes, y disminuyen progresivamente al irse elevando”.¹⁵

¹⁵ *Ibid.*, pp. 144-146.



Torre norte de la Basílica de San Juan de los Lagos.

15. Torre norte de la Basílica de San Juan de los Lagos, Jalisco.

“La construcción de la basílica comenzó a mediados del siglo XVIII; este grandioso templo católico fue dedicado en 1797.

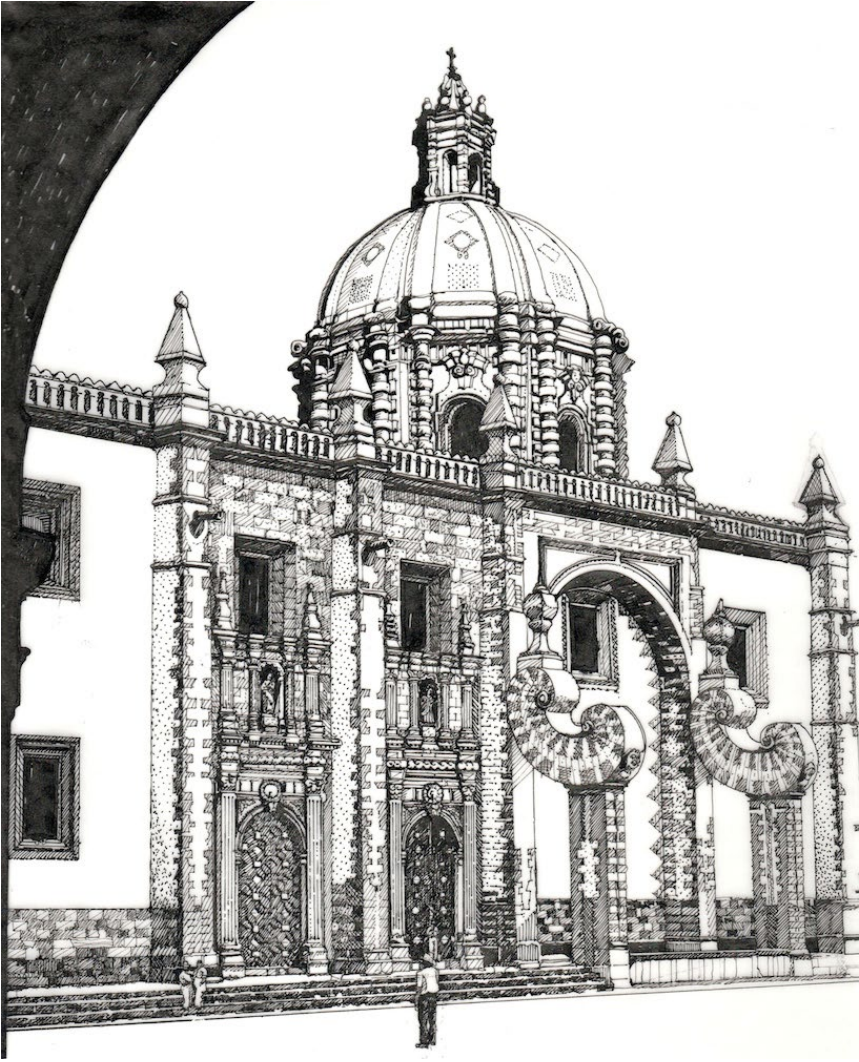
“Desde su elevado patio delantero de forma trapezoidal, la Basílica de Nuestra Señora de San Juan sobrevuela la bulliciosa plaza central, rodeada de ventanas con marcos de piedra y cornisas talladas provenientes de algunos otros edificios coloniales.

“La diseñó el arquitecto Juan Rodríguez de Estrada, de la ciudad de México; la forma de la basílica muestra un claro influjo de las catedrales cercanas de Lagos de Moreno, aunque su fachada occidental neóstila tiene menos trazas aún de ornamentación churrigüesca.

[...]

“Las altivas torres gemelas son casi idénticas a las de Lagos de Moreno. Cada una es coronada por una cúpula de azulejos amarillos y las columnas apiñadas en cada uno de los cuerpos emergen bajo cornisas sobresalientes entrelazadas y decoradas con rocalla, produciendo así un perfil parecido a la pagoda. Las enormes campanas penden en cada nivel y oscilan con fuerza de tanto en tanto gracias a equipos de acrobáticos jóvenes, produciendo una ca-cofonía estridente que llama a los fieles a las frecuentes misas”.¹⁶

¹⁶ *Ibid.*, pp. 147-148.



Iglesia de Santa Rosa de Viterbo, en Querétaro.

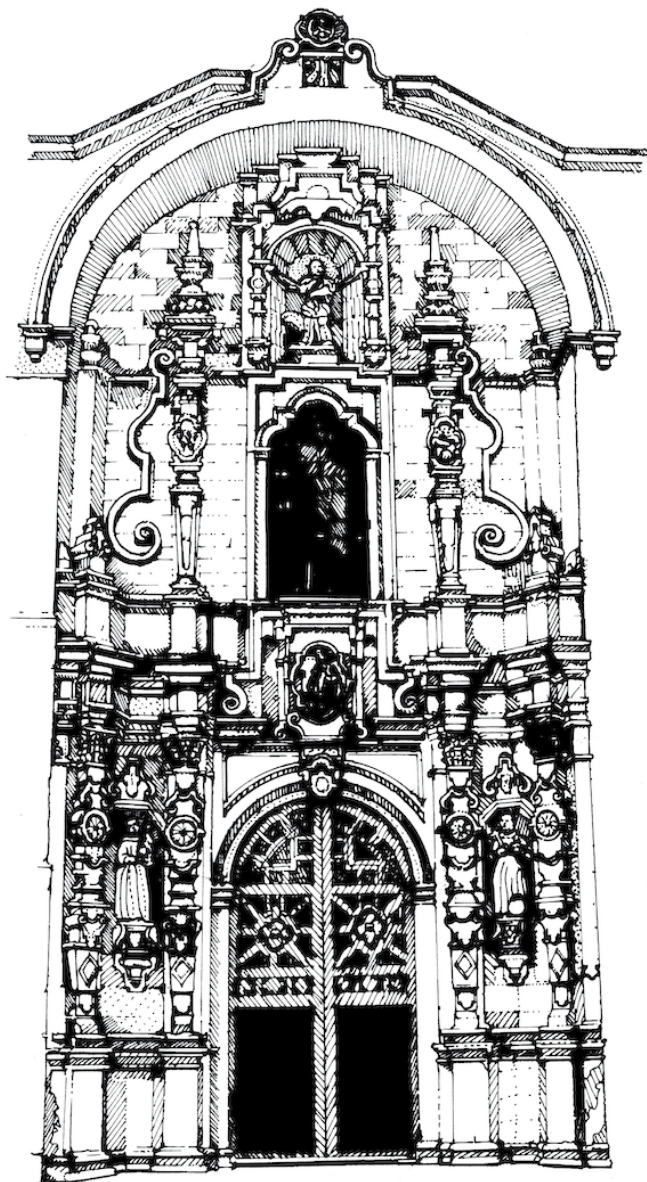
16. Iglesia de Santa Rosa de Viterbo, en Querétaro.

“Aunque es incierto quién fue el arquitecto original de la iglesia, sabemos que Mariano de las Casas y Francisco Gudiño fueron responsables de diversos aspectos de su diseño, detalles arquitectónicos y complementos decorativos.

“Santa Rosa es una típica iglesia de monjas; un austero estilo geométrico enmarca sus elevaciones sencillas y portales dobles, lo que rebela el influjo continuo de Bayas Delgado y su escuela. Estrechos y alargados, los portales muestran las estatuas de san Francisco y santa Rosa de Viterbo sobre sendos portales de madera tallada al estilo mudéjar.

“La enorme cúpula octagonal se encuentra ceñida por columnas de almohadillado rústico y la corona un majestuoso domo de azulejos con linterna. Atribuida a Mariano de las Casas, su diseño refleja aún el clasicismo de Serlio que cultivó Bayas Delgado. No obstante, este colosal domo fue considerado demasiado pesado, y se llamó a Gudiño para fortalecer la nave, lo cual realizó mediante contrafuertes volados en forma de rollos o volutas gigantes –innovación arquitectónica llamativa que se ha convertido en referente ciudadano”¹⁷

¹⁷ *Ibid.*, pp. 122-123.



San Francisco de Oaxaca. Fachada Ureña.

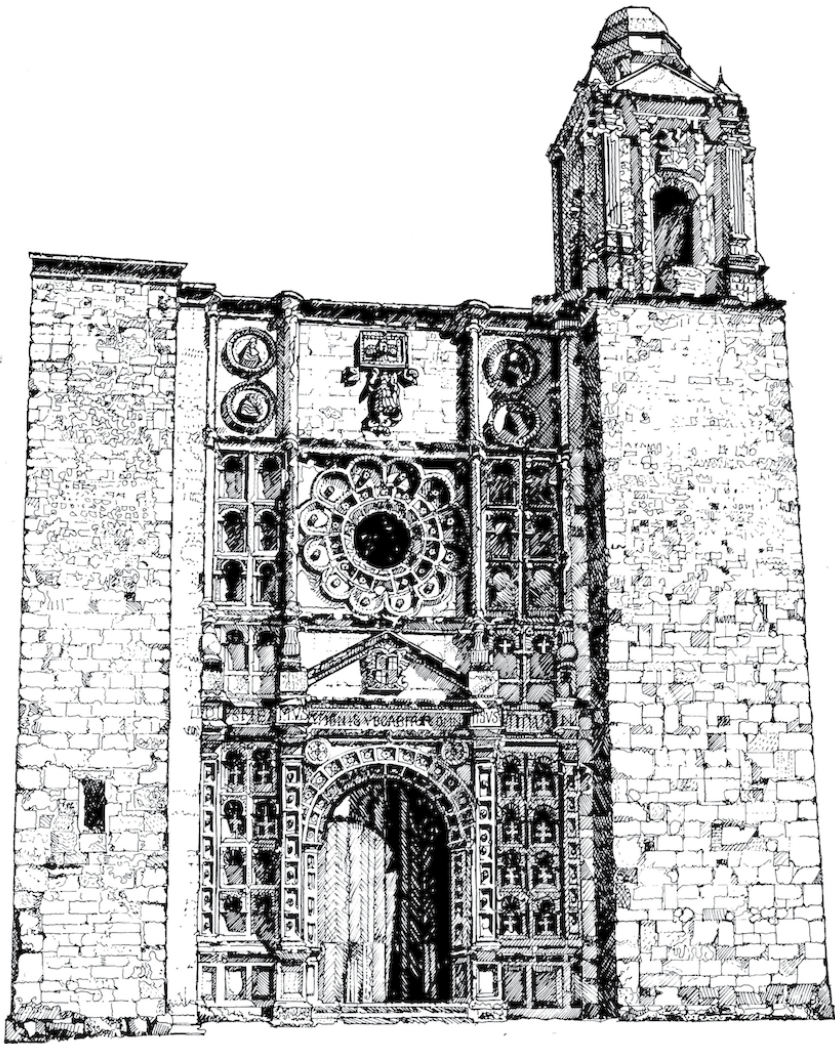
17. *San Francisco de Oaxaca. Fachada Ureña.*

“El edificio [del convento franciscano de Oaxaca] fue erigido lentamente debido en parte a la tierra blanda del lugar, pero hacia 1690 [...] fueron completados tanto la iglesia como el convento, sólo para derrumbarse en los terremotos de 1696 y 1697, tras lo cual fueron abandonados temporalmente. En 1776 se pidió al célebre arquitecto mexicano Felipe de Ureña [...] dirigir la reconstrucción y renovación de la iglesia. [...]

“Aunque la iglesia es, por necesidad, de constitución recia, la fachada es única por su etérea elegancia en una ciudad en la que predomina una arquitectura funcional –impactante excepción entre las fachadas de sólidos contrafuertes del ‘barroco sísmico’-. La fachada de Ureña es el último componente que sobrevive de su armónico diseño de la iglesia. El frente del templo, en lugar de lucir la acostumbrada piedra de color verde y miel, está fabricado con suave piedra caliza gris y constituye un claro y puro ejemplo del estilo churrigüesco mexicano [...].

“La fachada crea un efecto de profundidad escultórica encasillada dentro del recoveco de un gigantesco nicho, con sus lados ensanchándose hacia adelante como una pantalla plegada con el propósito de aprovechar al máximo la nítida luz del norte. De formas prismáticas perfiladas y libres de la prolijidad ornamental rococó que caracteriza a otras fachadas de Ureña, la de San Francisco de Oaxaca presenta un frente despejado y airoso. Con su dinámico impulso ascendente, parece trascender el confinamiento de su marco. Culmina con una cresta entre cuyas volutas se recorta contra el cielo el escudo franciscano.”¹⁸

¹⁸ Richard D. Perry, *Exploring Colonial Oaxaca. The Art and Architecture*. Dibujos del autor y fotografía de Felipe Falcón. Santa Bárbara, Calif., Espadaña Press, 2006, pp. 37-39.



Iglesia del priorato de Coixtlahuaca. Fachada occidental.

18. *Iglesia del priorato de Coixtlahuaca, Oaxaca. Fachada occidental.*

“El gran priorato de Coixtlahuaca es la fundación más temprana, completa y menos alterada de las grandes construcciones dominicanas del siglo XVI en la Mixteca alta.

[...]

“Los edificios fueron terminados en 1570 con la ayuda de un equipo de hábiles artesanos locales.

[...]

“Claramente vinculado al portal norte, el occidental es más definitivamente clásico. Las formas audaces y la imaginaria de la fachada, basadas en los diseños del arquitecto renacentista Sebastián Serlio, crean una dramática impresión de poder, especialmente cuando destacan sus nítidos relieves por la intensa luz de las montañas de la Mixteca alta.

La imponente entrada está enmarcada por un arco artesonado y por pilasricas ricamente repujadas con rosetas, la inscripción latina del friso: ‘Mi casa será llamada casa de oración entre los pueblos,’ lleva la fecha de 1576 y es posible que conmemore la dedicación de la iglesia.

“El basamento triangular sobre la entrada encierra un complicado bajo-relieve del escudo imperial español, enmarcado por el águila bicéfala de los Habsburgo –obra considerada por muchos como la pieza más fina de la escultura arquitectónica tequitqui.

“El rosetón superior es prácticamente idéntico al del portal norte, separado por esbeltas columnetas de los macizos niveles de nichos en forma de concha que se extienden hacia arriba en ambos lados de la fachada. Cada nicho tiene labrados querubines alados o cruces de árboles nudosos, contribuyendo mucho a la textura de la fachada”.¹⁹

¹⁹ *Ibid.*, pp. 131-136.



Fachada de Tamazulapan.

19. Fachada de Tamazulapan, Oaxaca.

“En 1542, los pobladores de Tamazulapan fueron a las montañas a cortar madera. Con ella construyeron la primera misión dominicana en este pueblo crucial entre los caminos de la Mixteca alta.

“A mediados de la década de 1580, la primitiva estructura de madera fue reemplazada por una sólida iglesia de piedra dedicada a la Virgen de la Natividad. Y en el siglo XVIII se reconstruyó la iglesia con una fachada-retablo de gentiles trazos, actualmente pintada con un deslumbrante color blanco y acentos color marrón, animada por relieves de un barroco popular con santos y ángeles labrados en estuco. Una torre de dos cuerpos y una cúpula se elevan sobre la fachada –una rareza en Oaxaca, propensa a los sismos.”²⁰

²⁰ *Ibid.*, pp. 143-144.



Catedral de San Cristóbal.

20. *La catedral de San Cristóbal, Chiapas.*

“La catedral que Bartolomé de las Casas conoció durante su breve obispado de Chiapas, entre 1545 y 1547, no era el imponente edificio de calicanto que vemos ahora. [...] La estructura de adobe de la primitiva catedral era endeble, sus muros se agrietaban por los terremotos y las frecuentes inundaciones de la ciudad colonial erosionaron sus cimientos. Sorprendentemente, gracias a sucesivas reparaciones, apuntalamientos y adiciones, la construcción arquitectónica del siglo XVI sobrevivió hasta finales de la década de 1670 [...]. Durante los siguientes veinte años se reconstruyó casi por entero en un recargado estilo barroco bajo el modelo de la catedral de Antigua, en Guatemala. [...]

“La espaciosa fachada retablo consiste de dos niveles principales coronados por un extravagante frontón barroco de perfil sinuoso enfatizado mediante obeliscos y remates de bola. En el nivel inferior, pares de columnas toscanas que flanquean gabletes dividen el tramo central de los laterales, más angostos. Los gigantescos arcos, que fueron agregados como protección de los sismos, se proyectan enmarcando cada una de las tres entradas y encierran lunetas en la parte alta. El nivel superior luce una textura más rica, realizada por la decoración en estuco, que es la característica distintiva de varias fachadas de San Cristóbal. Las ventanas ornamentales están separadas por columnas jónicas, nichos, medallones heráldicos y esculturas en relieve. Todos estos elementos arquitectónicos se distribuyen sobre una profusa tapicería de figuras geométricas, intrincados arabescos y motivos vegetales, tallados, estampados, modelados, burilados, pulidos y pintados de diversas maneras. El complejo juego de sombra, forma y color de la fachada, especialmente bajo la luz oblicua del sol de la tarde, es un festín visual imperdible”²¹

²¹ Richard D. Perry, *More Maya Missions. Exploring Colonial Chiapas*, con ilustraciones del autor, Santa Barbara, Calif., Espadaña Press, 1994, pp. 28-30.



Iglesia de la Caridad.

21. Iglesia de la Caridad, Chiapas.

“La iglesia de la Caridad se construyó entre 1714 y 1716 al lado de una espaciosa plaza sombreada por árboles y conocida como la Alameda. Con su fachada retablo y sus prominentes cúpulas, la iglesia se parece a la de Santo Domingo en pequeño.

“A pesar de que carece de la riqueza escultural y grandiosidad de su vecina, la fachada es impresionante y conocida por ser obra de Diego de Porres, un famoso arquitecto de Antigua, Guatemala. Su verticalidad se ve acentuada por pilastras salientes, algunas con perfiles en espiral, que producen un impactante efecto de claroscuro bajo el brillante sol de la montaña. La espadaña y los campanarios de los flancos, tachonados de agudas almenas, se elevan por encima del techo de azulejos de la nave.

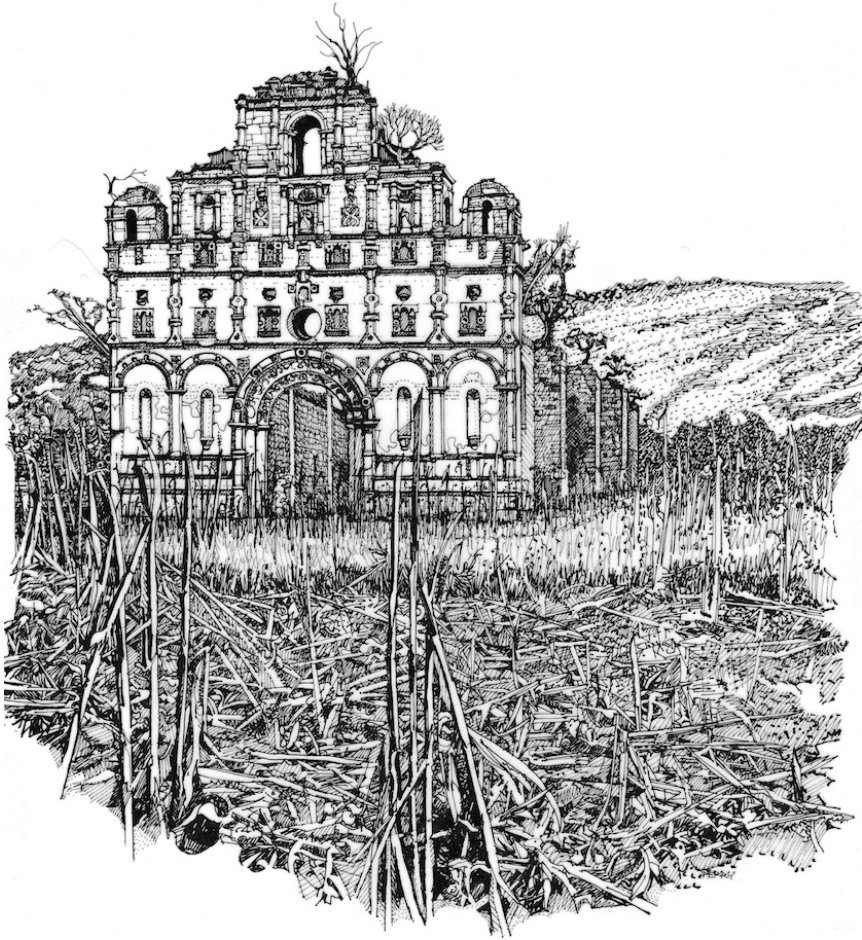
[...]

“La enorme capilla alta del lado norte de la iglesia tiene una historia interesante. Originalmente fue el altar de El Señor del Sótano –un culto secreto que prosperó entre los habitantes del barrio vecino desposeídos de su antiguo lugar de culto–. No obstante, con permiso de un obispo posterior, se levantó una capilla oficialmente autorizada sobre ese sitio, con limosnas recolectadas en los barrios de la ciudad y los circundantes poblados indios.

“En esta modesta capilla destaca una hermosa entrada barroca en el lado occidental. Aunque no puede verse desde la calle, puede ser contemplada desde el patio interior. [...]

“Al caminar por los alrededores de la iglesia, el visitante puede admirar sus dos cúpulas: una alta sobre el bloque del santuario, adornada con nervaduras ondulantes y una linterna decorativa, y una cúpula más baja sobre la capilla, custodiada por erosionadas gárgolas de cocodrilos agazapados en las cuatro esquinas de los contrafuertes”.²²

²² *Ibid.*, pp. 43-45.



Iglesia de San José Coneta.

22. Iglesia de San José Coneta, Chiapas.

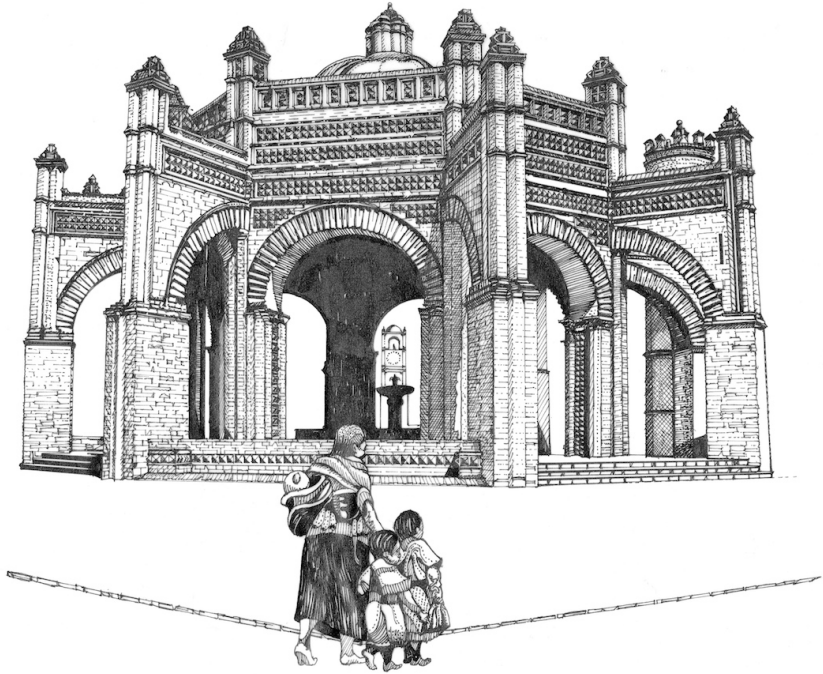
“San José Coneta es un pueblo colonial abandonado que se sitúa sobre un cálido y seco valle en la frontera con Guatemala. La ruinoso iglesia es un espectáculo pintoresco vista desde la entrada del rancho donde se localiza, con su gran bulto de piedra gris en medio del pastizal verde y las altas milpas y su silencio interrumpido sólo por el aleteo de los estorninos y los chirridos de los grillos.

“Los frailes dominicos fundaron una misión en Coneta a finales del siglo XVI, reubicando aquí a por lo menos dos grupos mayas. [...] la iglesia y lo poco que queda del convento datan probablemente de mediados del siglo XVII. Sin embargo, no mucho después de ser terminado, el asentamiento perdió población y fue permanentemente abandonado en 1804.

[...]

“Aunque la iglesia carece de techo, los muros todavía se elevan y la extraordinaria fachada se encuentra notablemente bien conservada después de 200 años de olvido. Construida sólidamente y revestida de piedra tosca colocada en una matriz de argamasa caliza mezclada con conchas de caracol, la iglesia termina en un ábside poligonal al que abrazan angulosos contrafuertes exteriores. Las ventanas de la nave se enmarcan en jambas molduradas y elegantes arcos, y el interior todavía está parcialmente revestido de estuco. Un techo de vigas y azulejo cubría la nave anteriormente, aunque una bóveda de piedra, ahora colapsada, cubría también el santuario. De las ruinas del convento sólo sobrevive el área occidental del claustro, con sus derruidas arcadas que sobresalen del lado norte de la iglesia.”²³

²³ *Ibid.*, pp. 95-98.



Fuente de Chiapa de Corzo.

23. Fuente de Chiapa de Corzo, Chiapas.

“Esta magnífica estructura de ladrillo que destaca sobre la plaza principal de Chiapa de Corzo es uno de los más espectaculares monumentos del siglo XVI que sobreviven en todo México. Terminada en 1562, la fuente ha sido atribuida al fraile dominico fray Rodrigo de León, quien también debió haber proyectado el acueducto que la alimenta. Su arquitectura se deriva de los motivos y métodos de construcción mudéjares para crear un diseño tan funcional como impactante y único en las Américas. [...]

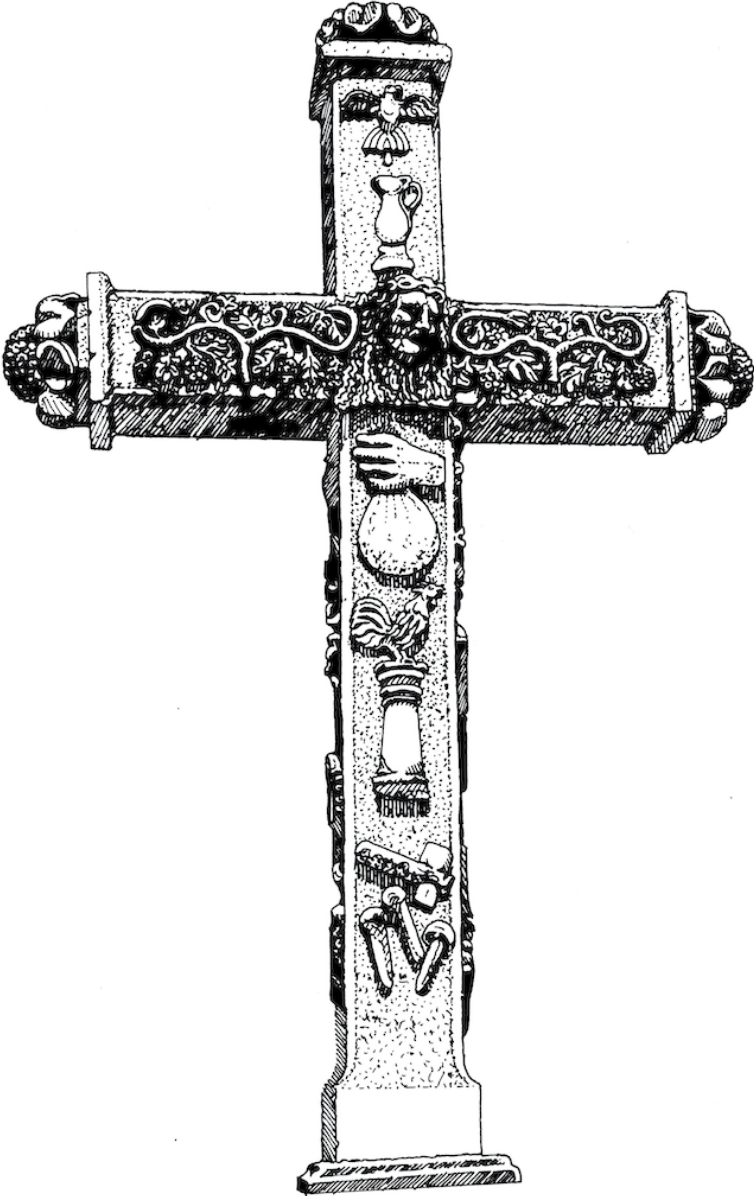
“La cúpula es hemisférica y espectacular, con su corona de linterna ornamental hecha de ladrillo. Dentro de la cúpula, las nervaduras góticas brotan de los pilares esquineros de la arcada, terminando en un florón octagonal en el ápice. Desde ahí, las hileras de ladrillos irradian hacia abajo en círculos cada vez mayores, creando un patrón de estructura poderosa y deslumbrante.

“Los contrafuertes volados, otro rasgo gótico, abrazan las ocho esquinas para formar una arcada exterior. El motivo octagonal se extiende a las columnas poligonales ajustadas a los pilares y a las secciones superiores de los contrafuertes. La escalera de torre del lado norte puede haber sido el modelo de las escaleras de caracol de muchas de las iglesias misionales de la región, notablemente las de Tecpatán y Copainalá.

“En la tradición islámica no hay representación de figuras humanas o animales, prevalecen los patrones geométricos en la decoración. En torno a los arcos se alternan los ladrillos para producir un efecto de herradura, otra característica del linaje morisco de la fuente.

“Sobre las jambas de la arcada, a través de las superficies superiores de la torre y a lo largo de los parapetos y remates superiores, un rústico almohadillado punta de diamante contribuye a la rica textura y proyecta constantemente sombras variables según los cambios del sol tropical. Los últimos toques a este edificio extraordinario lo dan más construcciones ornamentales de ladrillo sobre los contrafuertes, los remates de las esquinas y la torrecilla de la escalera”²⁴

²⁴ *Ibid.*, pp. 101-102.



Cruz de San Pedro Xalostoc (R. D. Perry).

LA ENSALADA EN LOS VILLANCICOS DE SOR JUANA: ESPACIO PARA LA REFLEXIÓN METAPOÉTICA

JORGE GUTIÉRREZ REYNA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM

En las últimas décadas del siglo XVII y las primeras del XVIII, en la víspera de las principales fiestas religiosas, las catedrales de la Nueva España resplandecían en la noche, iluminadas por cientos de velas, como una estrella caída en el centro de la ciudad. En su interior se rezaban los maitines, esa parte del Oficio Divino en la que se leían, en latín, pasajes de la sagrada escritura, antífonas, responsorios y demás textos relativos a la celebración. La nave de la catedral se atiborraba con todos los sectores de la variopinta población y el calor de la multitud y del fuego abochornaba el lugar. Al frente estarían el virrey, el arzobispo, las damas de la corte; también asistirían los letrados, los doctores de la universidad; no faltaban, por supuesto, detrás de los brocados, las joyas y el insistente aleteo de los abanicos, los indios, los negros, los mestizos.

El plato fuerte de la celebración, sin embargo, no radicaba en esos arduos latines que apenas entenderían unos cuantos. Los maitines se dividían en tres secciones llamadas nocturnos: entre los rezos del primero se hilvanaba el canto de tres villancicos; entre los del segundo, el de otros tres; y, finalmente, dos más entre los rezos del tercero. La gente acudía, en realidad, a escuchar los versos de esos ocho villancicos que resonaban, montados en la música entonada por el coro, entre los muros de piedra de la catedral. Para nosotros, el término remite a esos cantarcitos que entonamos, ponche caliente en la mano, alrededor del árbol de Navidad. En ese entonces, un villancico podía tratar prácticamente de cualquier asunto religioso: la Asunción de María a las alturas en cuerpo y alma, los celos de san José o el espadazo con que Pedro cortó a Malco una oreja en el huerto.

Los autores de esos villancicos, a veces los mejores poetas de su momento, eran conscientes de que debían darle gusto a cada uno de los sectores de su complejo auditorio. Por eso los villancicos ostentan un carácter marcadamente multiforme.¹ Encontramos algunos con un hondo lirismo gongorino, otros que disertan sobre eruditas cuestiones teológicas, unos más que hacen alusión a la astronomía, la lógica, la retórica; también los hay en náhuatl o cargados de chispeante lírica popular; asimismo existen los que alegorizan a san Pedro o san José como bandoleros o a la Virgen como caballero andante; no faltan, tampoco, los puestos en la supuesta lengua de los negros, como este de sor Juana:

Ah, ah, ah,
que la reina se nos va,
uh, uh, uh,
que non blanca como tú
nin pañó que no sá buena,
que eya dici: “so molena
con las sole que mirá”.²

Esta gran diversidad se ordenaba en el juego de una forma determinada. La tendencia general era que, mientras se acercaba a su fin, el juego de villancicos

¹ Muchos son los críticos que se han sentido atraídos por este carácter multiforme del villancico virreinal: Alfonso Reyes apunta que en éste “el popularismo y el cultismo, los símbolos teológicos y científicos, hasta la manía latinizante y el aztequismo, el macarrónico, el disparate vizcaíno y el portugués aproximado, se mezclan de modo curioso y sin estorbarse” (*Letras de la Nueva España*. 5ª ed. México, FCE, 2007, p. 102). Octavio Paz, por su parte, señala: “Complejidad y simplicidad, extremo refinamiento y espontaneidad no menos extrema: el encanto del villancico reside tal vez en esta mezcla de cualidades contrarias” (*Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México, 3ª ed. FCE, 1983. p. 406).

² Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas II. Villancicos y letras sacras*. Ed. de Alfonso Méndez Plancarte. México, Instituto Mexiquense de Cultura / FCE, 1952. p. 8, vv. 65-71. Cito siempre los villancicos de sor Juana por mi edición crítica (Jorge Gutiérrez Reyna, *Los villancicos de sor Juana Inés de la Cruz. Edición crítica, introducción y notas*. México, 2016. Tesis, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 348 pp.). El texto que ofrezco se apega mucho más al de los testimonios antiguos que el de la clásica edición de Alfonso Méndez Plancarte (en adelante OC, cuando cite esta edición), y corrige no pocos errores de la misma. Vid. pp. XL-XLII de mi prólogo, donde detallo las diferencias entre mi edición y la de Méndez Plancarte.

iba perdiendo solemnidad hasta llegar a la última de las piezas: la ensalada.³ Como su nombre sugiere, ésta es una composición realizada con la mezcla de elementos dispares, diversa entre lo diverso, de corte humorístico y mucho más extensa que el resto de los villancicos. En ésta se mezclaban diferentes formas métricas; dialogaban personajes provenientes de los distintos grupos étnicos del virreinato en sus respectivas lenguas; se insertaban textos de la literatura popular como adivinanzas o refranes, pero también citas del Génesis, de los Salmos o del Apocalipsis. Es probable, además, que la ensalada tuviera un carácter performático o escénico, es decir, que se acompañara de danzas y de una cierta teatralización.⁴ Constituía, pues, un verdadero fin de fiesta de los maitines, el broche de oro que clausuraba la celebración.

Las ensaladas españolas forman parte de un género muy viejo cuyo origen se remonta al mediodía del siglo XV y, aunque van presentando cambios a lo largo del tiempo, todas cuentan –genio y figura hasta la sepultura– más o menos con las características que ya he enunciado. A principios del siglo XVII, las ensaladas empezaron a incluirse en las series españolas de villancicos para maitines, aunque esa práctica no duró demasiado ni tampoco tuvo demasiado éxito de aquel lado del Atlántico.⁵ En cambio, para la segunda mitad del siglo XVII, en Nueva España la ensalada se había convertido ya en una pieza indispensable, reservada para el gran final de los maitines. Conviene añadir que esta práctica, aunque no fue iniciada por sor Juana, sí se consolidó y encontró en su obra una plena difusión.⁶ En el terreno de la escritura de villancicos, pues, sor Juana y los

³ Darío Puccini precisa que sor Juana específicamente “prefiere en general aumentar la posibilidades líricas de cada ‘nocturno’ y, sobre todo a partir del villancico VI, hacer más leve, ágil, jocosa y movida la marcha total del ‘juego’” (“Los ‘villancicos’ de sor Juana Inés de la Cruz”, en *Cuadernos Americanos*, vol. 24, núm. 142, 1965, p. 238).

⁴ Vid. Beatriz M. Robinson, “Sor Juana Inés de la Cruz y la ensalada villanciquera: performances carnavalescas de eficacia / entretenimiento en la Nueva España”, en *Chasqui*, vol. 40, núm. 1, 2011, pp. 157-169, y Jorge Gutiérrez Reyna, “La controvertida teatralidad de los villancicos novohispanos”, en prensa.

⁵ Por ejemplo, de Manuel de León Marchante, gran villanciquero de los tiempos de sor Juana y admirado por ella, conocemos una sola ensalada (Martha Lilia Tenorio, “Sor Juana y León Marchante”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 50, núm. 2, 2002, p. 545n). Para la historia de la ensalada y las diferentes prácticas respecto a ésta en la Península y en Nueva España, (vid. Martha Lilia Tenorio, *Los villancicos de sor Juana*. México, El Colegio de México, 1999, pp. 149-154.)

⁶ “Podría decirse que el recurso de la ensalada como fin de fiesta es un elemento distintivo de las series sorjuaninas y que con la inclusión de ensaladas sor Juana revive un uso que, para el momen-

poetas de su tiempo habían cortado ya el cordón umbilical que los unía a los gachupines; como escribió Octavio Paz, “La suya no fue una mera prolongación sino una creación viva”⁷

Cuando un género se redescubre o se explora a sí mismo en busca de una forma definitiva, no es infrecuente que en el proceso reflexione y se interrogue acerca de su propia naturaleza. Llega el momento en que se da cuenta de que los elementos que lo constituyen ya no tienen la eficacia de tiempos pasados y empieza a cuestionarlos, a modificarlos e intercambiarlos. Es el caso de la ensalada virreinal de la segunda mitad del siglo XVII, en la cual aparecen constantemente pasajes metaliterarios o metapoéticos, es decir, pasajes en los que la ensalada, además de san José, san Pedro o los pastores de Belén, habla de sí misma.

Si comparamos la ensalada con el resto de los villancicos de cualquier juego novohispano para maitines de la época de sor Juana, notaremos una diferencia de índole temporal. Los villancicos que constituyen el grueso del juego transcurren, casi siempre, en un tiempo fuera del tiempo: narran los acontecimientos sagrados en presente y nos transportan al momento en que éstos ocurren. Así, de pronto nos encontramos junto al lecho de muerte de san Pedro Nolasco y lo escuchamos anunciar dulcemente que lo ha alcanzado la hora de partir: “hoy, conociendo su fin, / en dulces cláusulas tiernas / la mortal vida despide / para pasar a la eterna” (21, 20-23). También somos testigos, por ejemplo, del momento en que santa Catarina de Alejandría vence en una disputa con su inmensa sapiencia a cuarenta sabios de Egipto y los convierte en cristianos: “De una mujer se convencen / todos los sabios de Egipto / para prueba de que el sexo / no es esencia en lo entendido” (102, 9-12).

Si en el resto de los villancicos somos nosotros los que nos transportamos al tiempo de los acontecimientos celebrados, en la ensalada ocurre justamente lo contrario. Se trata, por lo general, de la única pieza del juego cuyo tiempo y lugar son los mismos que aquellos en los que se está efectivamente cantando. Es decir, el poema encarna cabalmente en el tiempo y lugar de su enunciación. Por este motivo, no son raras en las ensaladas referencias a las circunstancias particulares

to en que ella compone sus villancicos, había sido casi abandonado” (M. L. Tenorio, *op. cit.*, pp. 152-153).

⁷ O. Paz, *op. cit.*, p. 406.

que enmarcan la celebración de los maitines: estas piezas pueden “considerarse metateatrales porque hacen una referencia muy clara y directa entre el espectáculo teatral y la vida real”⁸

Sor Juana tenía ganado de algún modo al público de la Ciudad de México, pues para su catedral compuso, hasta donde sabemos, siete juegos de villancicos entre 1676 y 1685. No ocurría lo mismo con la Puebla de los Ángeles, cuyo cabildo la contrató para escribir algunos villancicos entre 1689 y 1690. Por eso, cuando le encargaron componer villancicos para esa ciudad por vez primera, se preocupó por elogiar zalameramente a los poblanos: “Siendo de ángeles la Puebla / en el título y en todo, / no pudo menos de ser / de ángeles también el coro” (67, 1-4).

Además de las referencias a la ciudad en la que se celebran los maitines, tampoco faltan referencias al templo en donde se lleva a cabo esta celebración. A través de los versos de este pasaje, podemos ver a un negro que entra a la Catedral Metropolitana y, al verla ricamente adornada a causa de la fiesta, no puede sino cantar, admirado y jubiloso: “un negro que entró en la iglesia, / de su grandeza admirado, / por regocijar la fiesta / cantó al son de un calabazo” (25, 5-8).

Hay también quien aprovecha para hacer comentarios sobre la naturaleza de la fiesta que se está celebrando. En medio de los maitines de la Inmaculada Concepción de María, los miembros del coro preguntan a uno que toca la puerta: “¿Quién es?”; “Un neglillo” responden del otro lado; entonces, los del coro, aterrados exclaman:

Vaya, vaya fuera,
que en fiesta de luces,
toda de purezas,
no es bien se permita
haya cosa negra.⁹

Esta autorreferencialidad a las circunstancias de la ensalada alcanza niveles fascinantes. Si en el resto de los villancicos somos nosotros los que viajamos al tiempo y espacio propios de Cristo, la Virgen o los santos, en la ensalada son

⁸ Beatriz M. Robinson, “Las ensaladas de sor Juana y el barroco novohispano: la representación solidaria y poética de una nación en gestación”, en *Confluencia*, vol. 28, núm.1, 2012, p. 115.

⁹ OC, vol. 2, p. 16, vv. 6-10.

éstos los que viajan y se vuelven parte de nuestro mundo y se sitúan más cerca que nunca de la devoción popular. Así como observamos en los cuadros de Velázquez a Baco sonriente entre borrachos, a Vulcano sudoroso en la fragua, a Aracne diligente trabajar en una fragua o un taller propios del siglo XVII, así vemos a san Pedro, por ejemplo, convertido en un brioso indio mexicano. “Y no fue mucho milagro”, canta la ensalada, “que mostrase tantos bríos, / pues del barrio de San Juan / se dice que era vecino” (34, 17-20). El barrio indio de San Juan, hoy en los alrededores del metro San Juan de Letrán, tenía entonces fama de muy bravo. En otro villancico, un par de simpáticas negras, que han oído a María decir “He aquí la esclava del Señor, hágase en mí según su palabra” (Lucas 1:38), al verla volar por los aires en su Asunción concluyen: “pol sele buena escrava / le diero la libertá” (43, 69-70).

Sor Juana que, como ya dijimos, quería quedar bien con los poblanos, dice a la Virgen en una de sus ensaladas: “vos debéis de ser poblana”. Después, en unos versos preciosos, la compara con el Iztaccíhuatl cuya nieve, como María del pecado, está siempre cerca del humo pero no se mancha. En una ciudad libre de esmog, sor Juana debía contemplar los imponentes volcanes nevados, que habían custodiado los años de su niñez, desde la ventana del convento de San Jerónimo: “Yo os comparara, señora, / con esta sierra nevada / que, aunque tiene cerca el humo, / ella se está siempre blanca” (67, 77-80).

A veces da la impresión de que la voz poética que entona la ensalada y lleva en ella la batuta no es la misma que la que ha entonado el resto de los villancicos del juego. Parece que el poeta, que ha estado en un continuo trance narrando episodios bíblicos, elogiando las virtudes de los santos o disertando sobre misterios teológicos, en la ensalada de repente vuelve en sí. Desde ese privilegiado mirador al final del juego, en la parte más relajada de la fiesta, contempla con cierto desapego e, incluso, con objetividad el resto de los poemas que ha escrito y empieza a cuestionarse sobre asuntos que en los dos nocturnos anteriores no le habían preocupado.

Este desapego que se apodera de la voz lírica en la ensalada hace posibles versos como los siguientes, que cierran un juego de sor Juana, dedicado a san José, particularmente atrevido en el que se ha dicho que el santo tuvo celos al ver a su esposa embarazada o que es más poderoso que Dios, pues este último, en tanto hijo suyo en la tierra, se hallaba sujeto a su autoridad. La monja parece percatar-

se de que quizá se ha excedido y, como el actor de comedia que en un aparte se dirige al público, dice a su auditorio:

Yo no entiendo tan gran santo,
de mí solamente sé
que desde luego detesto
lo que no sonare bien
y estaré
a lo que corrija
nuestra santa fe.¹⁰

También parecen dichos en un aparte estos versos que rematan una serie de la monja dedicada a san Pedro. En ellos se juega con el doble sentido de *laudes* que, por un lado significa ‘aplausos’ y, por otro, remite a la parte del Oficio Divino que sucede a los maitines: “Éstos fueron los maitines / sin ponerles ni quitarles, / si no tuvieron elogios, / no carecieron de *laudes*” (34, 124-127).

La ensalada no sólo sirve para que el autor se disculpe por sus irreverencias, sino que también es un espacio propicio para ejercer una crítica acerca de la manera en la que se confeccionan los villancicos en general. En la última pieza de un juego anónimo cantado en Puebla, dedicado a san Pedro, discuten un crítico y un seis, es decir, uno de los niños cantores del coro de la catedral. El tal crítico, que parece un portavoz del autor que cuestiona sus propios procesos creativos, después de haber oído un juego más dedicado al apóstol en el que se cantan sus negaciones, sus lágrimas, su crucifixión de cabeza, se pregunta:

¿Por qué el día de las glorias
se han de repetir las penas,
siempre haciendo a voces llenas
las de Pedro tan notorias?
Hacer mención del pesar,
del gozo en la posesión,
parece que la aflicción
no se acabó de llorar.¹¹

¹⁰ *Ibid.*, p. 88, vv. 31-37.

¹¹ *Ibid.*, p. 301. He dicho que este juego es anónimo porque, a pesar de que Méndez Plancarte lo atribuye a sor Juana y lo incluye, junto con muchos otros, en la sección de atribuibles en *OC*, vol. 2, considero que no hay

El seis, en cuya voz podemos también identificar al propio autor respondiéndose, asegura que las glorias presentes se disfrutaran mejor si tenemos memoria viva de los pasados pesares que nos costó obtenerlas: “No se olviden las memorias / de tan felice dolor, / pues memorias del amor / añaden glorias a glorias” (OC II, 301). Al parecer esta cuestión sobre los villancicos de san Pedro era algo que preocupaba a más de un villanciquero novohispano. En otro juego anónimo cantado al mismo santo años después (1691), el poeta se pregunta por qué debe recordársele a Pedro en los villancicos sus culpas una y otra vez: ¿qué acaso el juego no tendría chiste si no se recurriera a lo anterior?

¿Por qué será que a san Pedro
cualquiera que versos canta,
si no le dice su culpa
no piensa que tiene gracia?
Luego le sacan el gallo,
luego a la mozuela sacan,
luego anda la negación
por esquinas y por plazas.
[...]
¿No hay que decir otras cosas?
¿No hay un millón de alabanzas?
¿Excelencias no le sobran,
sin que le saquen las faltas?¹²

A veces estas críticas realizadas desde la ensalada no tienen que ver con la concepción o manera de construir un juego en general, como en los casos anteriores, sino que tocan únicamente al juego que se acaba de cantar. Entre los juegos de villancicos que escribió sor Juana, el dedicado a san Pedro en 1683 llama la atención por su brevedad, su apacible transparencia, su retórica desnudez. Se trata de un juego que, sin dejar de ser hermoso, desentona notoriamente con los que compuso la Décima Musa por esos años, tan cargados de pirotecnia verbal y erudición. Me parece que la simpleza del juego se explica por una razón: sor

bases sólidas para realizar dicha atribución. Cito este y otros juegos a partir de ese volumen, aunque no los atribuyo a sor Juana de ningún modo.

¹² *Ibid.*, vol. 2, p. 341. [versos numero?]

Juana estrenaría, pocos meses después de que se cantaran estos villancicos, su comedia *Los empeños de una casa* en una rica casa de la ciudad.¹³ Debía estar tan ocupada escribiéndola que no le dio tiempo para componer unos villancicos más elaborados. De ello, de las prisas, parece disculparse en la ensalada:

Como es día de vigilia
la víspera de san Pedro,
sólo con una ensalada
hacer colación podemos.
No estará muy sazónada
porque por venirme presto
a los maitines no pude
echarle mucho aderezo. (51, 1-8)

La Inmaculada Concepción de María es un dogma, no declarado como tal sino hasta el siglo XIX, que afirma que la Virgen fue concebida sin pecado original. En el siglo XVII novohispano no escasearon las polémicas entre los integrantes de las órdenes llamadas concepcionistas contra las que no lo eran, y esos pleitos llegaron, incluso, a los tribunales del Santo Oficio.¹⁴ Así pues, cuando el cabildo catedralicio de Puebla le encargó en 1689 un juego dedicado a este asunto, sor Juana sabía que, a pesar de que en sus tiempos la polémica había prácticamente concluido en favor de los concepcionistas, debía andarse con pies de plomo: al tratar sobre elevados asuntos teológicos, corría el riesgo de tener “ruidos” con la Inquisición. Además, se trataba de la primera vez que sus letras sacras se cantaban en Puebla y debía ser cuidadosa para no decepcionar al nuevo auditorio al que se enfrentaba. Escribe, por esas razones, unos villancicos catequéticos, doctrinales, sumamente serios en comparación con otros en los que habla, por ejemplo, del mal francés: la sífilis que curaba milagrosamente san Pedro Nolasco. A Bénassy-Berling le parece, incluso, que en estos villancicos concepcionistas la poeta “se

¹³ Susana Hernández Araico, “Problemas de fecha y montaje en *Los empeños de una casa* de sor Juana Inés de la Cruz”, en José Pascual Buxó, ed., *Sor Juana Inés de la Cruz y las vicisitudes de la crítica*. México, Seminario de Cultura Literaria Novohispana, UNAM, 1998, pp. 160-177.

¹⁴ Recuérdese el enfrentamiento entre dominicos, anticoncepcionistas, y franciscanos, concepcionistas, en el marco del certamen de los plateros de 1618 (Martha Lilia Tenorio, *Poesía novohispana. Antología*. 2 vols., México, El Colegio de México / Fundación para las Letras Mexicanas, 2010, vol. 1, pp. 319-337).

transforma francamente en teóloga”.¹⁵ Esta seriedad, sin embargo, no se contagia a la ensalada y en ella, a sabiendas de que ha escrito un juego sin mucha sal, dice de los niños del coro:

[...] que, después de haber cantado
tan dulces y tan sonoros
que sólo la competencia
fue admitida de unos a otros,
en una jacarandina
quiso cantando unos solo
aliviar con lo ligero
la gravedad de los tonos.¹⁶

Mucho más interesantes que las reflexiones metaliterarias que la ensalada realiza sobre otros villancicos, son aquellas que realiza sobre sí misma. Como he dicho ya, la ensalada virreinal de la segunda mitad del XVII es un género que parte, sí, de un viejo modelo, pero que deconstruye y reinventa. Ese proceso de exploración se manifiesta en los versos de la ensalada que, en ocasiones, parece estarse desarmando y armando ante nuestros ojos: “En los villancicos y ensaladas parecen ser bastante comunes las alusiones (generalmente juguetonas) al proceso de su composición, esto es, a la preparación del villancico mismo”.¹⁷ Muestra de lo anterior son los versos que siguen en los que un personaje empieza a contarnos la historia de san José y, de pronto, olvida lo que estaba diciendo; lo escuchamos dar uno y mil rodeos cómicos hasta que, por fin, consigue retomar el hilo de su relato:

Érase un buen carpintero,
de estos que labran en blanco,
el cual como voy diciendo...
¡par Dios! Que se me ha olvidado.
Doyme un golpe en la mollera,
¿oiga?, ¿cómo?, ¿qué?, ¿burlamos?

¹⁵ Marié-Cécile Bénassy-Berling, *Humanismo y religión en sor Juana Inés de la Cruz*. México, Coordinación de Humanidades, UNAM, 1983, p. 196.

¹⁶ OC, vol. 2, p. 67, vv. 5-12.

¹⁷ M. L. Tenorio, *Los villancicos de sor Juana*, p. 162.

¿Olvido a mí que los vendo?
Doyme otra vez, ¡lindo chasco!
Digo, pues (ya me acordé)...¹⁸

Más allá de estas dubitaciones cómicas, lo que podemos extraer de estas reflexiones metaliterarias es nada menos que una pequeña poética de la ensalada novohispana que atraviesa su periodo de gestación. El poema mismo nos va revelando cuáles son las características mínimas con las que debe de contar un miembro de su género.

Si bien todos los villancicos para maitines se enfrentan al desafío de mantener la atención de los múltiples feligreses a lo largo del Oficio Divino, en la ensalada este reto se dificulta aún más pues, dado que ésta se canta al final del juego, se encuentra con un montón de gente que lo que quiere a la medianoche es irse a dormir. Además de sueño, esta feligresía tiene hambre, pues ayunar era habitual en los días de fiestas sacras y solemnes. Sor Juana está muy consciente de todos estos factores. En una de sus ensaladas, un personaje pide a los demás que traigan a prisa el recaudo, o sea, las lechugas, la sal y el aceite para preparar la ensalada misma, que la gente ya está cansada y en ayunas:

No se entretengan en eso,
sino el recaudo me traigan,
que ya en el postrer nocturno
está la gente cansada.
Y como todos ayunan
y hacer colación les falta,
podrá servir esta noche
y no servirá mañana.¹⁹

Uno de los recursos más socorridos de la ensalada eran los cantares y bailes de los negros, a cuyos tamborazos debía espabilarse incluso el feligrés que ya

¹⁸ OC, vol. 2, p. 84, vv. 15-23. Estos versos claramente recuerdan a los ovillejos en los que sor Juana retrata a una tal Lisarda: “En fin yo no hallo símil competente / por más que doy palmadas en la frente / y las uñas me como” (Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas I. Lirica personal*. Ed. de Antonio Alatorre. México, FCE, 2009, p. 214, vv. 245-247).

¹⁹ OC., vol. 2, p. 96, vv. 29-36.

estuviera roncando. De hecho, podría decirse que estos bailes y cantos en congo-
lés eran condición *sine qua non* de la ensalada. En una compuesta por sor Juana,
uno de los niños cantores comienza cantando una letrilla en latín. La autora pa-
rece darse cuenta que su público se iría muy insatisfecho de la catedral si acaso
concluyera ahí su poema. Por esa razón, introduce a otro de los niños de la capi-
lla que, por cierto, además de hacer la reflexión metapoética, rompe la cuarta
pared y, como Castaño cuando se traviste en *Los empeños de una casa*, se disfra-
za de “negro camotero” a la vista de todos:

Bueno está el latín, mas yo
de la ensalada os prometo
que lo que es de este bocado
lo que soy yo ayuno quedo.
Y para darme un hartazgo,
como un negro camotero
quiero cantar que, al fin, es
cosa que gusto y entiendo.²⁰

Las danzas de negros atraían la atención de la vista y los oídos, pero el inte-
lecto encontraba esparcimiento en otro tipo de recursos. La ensalada, al igual que
casi toda la poesía de su tiempo, estaba ávida de novedades. Después de casi dos
siglos en funcionamiento, la imaginería, los tópicos, el léxico de los Siglos de Oro
funcionaba cada vez con menos eficacia y su maquinaria empezaba ya a rechinar.
La propia sor Juana se quejaba de haber nacido en un “siglo desdichado y desva-
lido” en que no había ya “voz, equívoco ni frase” que no hubiera sido ya pensada
por los mayores y no fuera un temible lugar común.²¹ Ahora bien, en el campo
de la poesía religiosa la búsqueda de novedades se veía severamente limitada. Los
poetas profanos podían optar por comparar las mejillas sonrosadas de su dama
ya no con nieve matizada de rosas, sino con dos tajadas de sandía, por ejemplo.
Los poetas religiosos no podían sino ceñirse a la hagiografía, a las sagradas escri-

²⁰ *Ibid.*, vol. 2, p. 59, vv. 63-70.

²¹ *OC*, vol. 1, p. 465.

turas. No había manera de que en los maitines a san Pedro le cantara un año el gallo y al siguiente un tecolote.²²

De eso se quejan los personajes que dialogan en una ensalada anónima que, en rigor, no es tal: no presenciamos una ensalada, sino sólo su planeación que, al final, no se concreta. El primero de los interlocutores pregunta: “¿No estará maldito el gallo / aun hasta los espolones?”. El otro hace un chiste relacionado con una prohibición reciente de las peleas de gallos: “Con el gallo no juegue, / que ya es cosa maldita / y descomulgada”. El otro luego se queja de lo flojo de su chiste: “¡Pero queso es friolera / muy desmzalada! / [...] / ¡Nada tiene de ingenio!” Al final, sin llegar a ponerse de acuerdo, deciden dar por concluidos los maitines: “2. Acabar bueno fuera. / 1. Pero en ensalada, / lo más malo es de todo... / 2. ¿Qué? 1. ¿Qué? Que se acaba”.²³

Si no se podían añadir renglones nuevos a las sagradas escrituras, lo que sí se podía hacer en la ensalada de los villancicos para maitines era encontrar relaciones cada vez más descabelladas, ingeniosas o chuscas entre ellas. El proceso para encontrarlas casi siempre se revelaba al espectador: a la creación se le veía el andamiaje. En una ensalada de sor Juana dedicada a la Asunción se pide a un personaje que diga algo que sea novedoso. Éste promete hacerlo así y comienza a narrar la pelea de Dios con Jacob, la cual termina, como se sabe, con el surgimiento de la aurora (Génesis 32: 22-32):

[...] luchaba Dios con Jacob
y, aunque éste se defendía,
con una herida en la pierna
andaba ya de caída,
cuando hétele aquí que sale
de rosicleres vestida,
virtiendo más perlas que hay
en toda la Margarita,
por el oriente la aurora
y, apenas ellos la atisban,

²² Para el estudio del ingenio de los villanciqueros novohispanos, que se la arreglaban para decir lo mismo cada año, aunque de un modo distinto (vid. Jorge Gutiérrez Reyna, “Andanzas de una oreja rebanada en algunos villancicos novohispanos”, en *Acta Poética*, vol. 32, núm. 1, 2011, pp. 303-312.

²³ OC, vol. 2, p. 353.

cuando Dios deja la lucha
y la victoria indecisa.²⁴

Luego de contar esta historia, los demás preguntan: “[...] ¿qué tiene que ver / lo que ha dicho con el día / de la Asunción? [...]”²⁵ El otro explica, sin importarle que entre la lucha de Dios con Jacob y la Asunción medien muchísimos años, que esa aurora era la Virgen que subía a sentarse en el Cielo

[...] y que, viendo su subida,
porque es día de mercedes,
depone Dios la justicia
y deja, al verla subir,
la cólera y se retira.²⁶

Sin importar qué ingenua, fácil, rebuscada o complejísima fuera la relación entre los pasajes, lo que importaba era que fuera novedosa. Ése, la novedad, junto a otros como los bailes de negros, es el principal rasgo de la ensalada, del que no puede carecer ninguna que se precie de serlo. La ensalada que con mayor claridad enuncia este requisito es esta debida a la pluma de sor Juana:

[...] en la iglesia se estila
que se canten cosas nuevas
y si en su jacarandina
no hay algo de novedad,
en vano se desgañita
porque nadie ha de escucharle.²⁷

No quisiera concluir sin traer a cuento otra clase más de autorreferencialidad presente en las ensaladas que no tiene que ver ni con las circunstancias ni con los procesos o recursos empleados para su confección. Ésta tiene que ver con el autor que habla de sí mismo, con el poeta que, como el grafógrafo de Salvador Elizondo, escribe que escribe. Encuentro esta característica solamente en el conjunto

²⁴ *OC.*, vol. 2, p. 96, vv. 109-120.

²⁵ *Ibid.*, vol. 2, p. 96, vv. 126-127.

²⁶ *Ibid.*, vol. 2, p. 96, vv. 132-136.

²⁷ *Ibid.*, vol. 2, p. 96, vv. 94-99.

de la obra de sor Juana que, como es habitual, se cuece aparte. En el siguiente pasaje dedicado a la Asunción, la monja alude a la clausura conventual, de la que no saldría ni muerta, y dice simpáticamente que ella, puesto que está encerrada, sólo puede describir el vuelo de la Virgen hasta donde le alcanza la vista, o sea, hasta el techo:

Entre, bendita de Dios,
en el celestial palacio,
que entrar y salir es cosa
en que yo ni entro ni salgo.

Otro pinte cómo rompe
los celestiales tejados,
que yo solamente puedo
hablar de tejas abajo.²⁸

En otro lugar, hace decir a un monaguillo que está traduciendo pasajes del latín: “hazme digna, Virgen sacra, / para poderte alabar / y contra tus enemigos / dame virtud eficaz” (43, 105-108). Ese *digna*, como bien apunta Méndez Plancarte, no lo “pedía el latín ni convenía a la boca de los seises”; es una “firma de sor Juana al pie de estos villancicos”.²⁹ Este *digna*, en femenino y en el último verso, recuerda el final del *Sueño*: “el mundo iluminado y yo *despierta*”. También recuerda otras versos finales en los que la monja firma de maneras menos sutiles, como en este retrato de Lisarda: “veinte años de cumplir en mayo acaba, / Juana Inés de la Cruz la retrataba”.³⁰

Estas marcas tan personales nos llevan a repensar el carácter colectivo de los villancicos. Eran productos sí, para el consumo de la masa y eran un transparente puente de palabras que unía la soledad del poeta con la muchedumbre. Pero, a un tiempo, el villanciquero, al buscar esa fusión con la colectividad, terminaba por encontrarse con sus propias obsesiones, sus propias poéticas, sus inquietudes, en fin, consigo mismo. La serpiente se muerde la cola: el villancico, como la redes para pescar en las *Soledades* de Góngora, está siempre murado pero siempre abierto, poema en el que el genio individual se reconoce en la masa y viceversa.

²⁸ *Ibid.*, vol. 2, p. 41, vv. 63-70.

²⁹ *Ibid.*, vol. 2, p. 356.

³⁰ *Ibid.*, vol. 2, p. 477.

Los ejemplos que hemos revisado en las páginas anteriores, esas diferentes maneras en que la ensalada de los villancicos virreinales se refiere a sí misma, son el resultado de una generación inquieta de poetas en busca de novedades, de revitalización de lo antiguo, de una forma inédita que palpitara al ritmo de la sociedad bullente en la que vivían y en la que esa sociedad pudiera reconocerse y cohesionarse. Experimentaban con la vieja receta de la ensalada, reinventaban su composición, añadían ingredientes, eliminaban otros y, al fin, produjeron una creación original única y eficiente, variada y multicolor, como la población de la que formaban parte. ¿Cómo no iba a resultar un éxito el género en una sociedad como la mexicana cuya conformación era (y sigue siendo), tan semejante a la de una ensalada?



Cruz atrial de Tepeapulco (R. D. Perry).

LOS EMPEÑOS DE UNA CASA, DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ A LA LUZ DE LA TEORÍA DE LOS AFECTOS

ROXANA ELVRIDGE-THOMAS
UNIVERSIDAD DEL CLAUSTRO DE SOR JUANA

LA PALABRA PRIMERA

Dice Paul Valéry en sus cuadernos de notas:

Un poema debe ser una fiesta del intelecto. No puede ser otra cosa. La Fiesta es un juego, pero solemne; una imagen de lo que ya no existe, del estado en el que los esfuerzos son solamente ritmados, rescatados. Se celebra algo, realizándolo o representándolo en su situación más bella y pura.

Aquí surge la facultad del lenguaje y su *fenómeno inverso*, la comprensión, la identidad de las cosas que él separa. Se desechan *sus miserias, sus debilidades*, su cotidianeidad.

Cuando la fiesta termina nada debe permanecer. Sólo cenizas y guirnaldas pisoteadas.¹

En la fiesta el individuo se trasciende, sale de sí, es otro y al mismo tiempo es más puramente él mismo. Por virtud de la fiesta se encuentra la esencia del propio ser en el otro. Reivindica el presente y el hecho de estar vivos en el aquí y el ahora, ayuda al ser humano a huir de la muerte, el transcurrir del tiempo y del caos al asumir ese sistema de renovación que lo mantiene en el continuo presente de la fiesta.

¹ Paul Valéry, *Notas sobre poesía*. Selec., trad. y pres. de Hugo Gola. México, Universidad Iberoamericana, 1995, p. 56.

Lo anterior nos es muy útil para reflexionar sobre la trascendencia del arte sobre el ser humano. Lo aleja de su cotidianidad, de sus debilidades, de sus miserias, dice el poeta. Es la función que tenía para los primitivos el mito. El mito trasciende la realidad, abole la temporalidad, lleva a quienes participan de él al tiempo inicial de la creación, en el cual el hombre vivía en armonía con el universo, con los dioses, con él mismo.

A través del rito, se actualiza el mito. El rito es esa fiesta de que habla Valéry, en la cual quienes participan de ella son seres más plenos al haber salido de sí para entrar en ese espacio de temporalidad que los hace tocar los pliegues del misterio, ser en suma, como los dioses: creadores, artistas.

Una de las características fundamentales de todo rito es el ritmo. El ritmo rige el universo, esa silenciosa música de las esferas de la que hablaba Pascal, está presente en los caprichos del viento, en el constante gemir y gozar del mar, en la marcha de las aguas en los ríos y fuentes, en el eterno pasar de las estaciones, en los ciclos de luz y oscuridad que nos inundan cada día, en el morir y renacer y volver a morir de los frutos terrestres, en el latir de nuestro corazón, en los ríos de sangre que corren ritmados por el cuerpo, en el proceso de la digestión, en la respiración, en el habla.

En la medida en que comprendemos los ritmos internos y externos, entramos en contacto con esa armonía tan buscada con nosotros mismos, con nuestro entorno, con el universo.

Y la respiración, la voz, la palabra nos llevan a ese matrimonio con los ritmos internos que rigen la creación. Tal vez sea por esta razón que en las sociedades primitivas (y digo primitivas sin el menor dejo de menosprecio, antes bien, con admiración) el rey era al tiempo el sumo sacerdote y el poeta de la tribu, porque conocía el enorme poder de la palabra dicha, ritmada. Poder revelador del que nos habla Antonio Colinas en su libro *El sentido primero de la palabra poética*, donde dice:

En sus inicios, la palabra poética es invocación, en salmo, amenaza, imprecación, plegaria... En pocas palabras, podemos afirmar que la poesía es simplemente

el lenguaje de que el hombre se sirve para hablar con los dioses. El hombre utiliza la palabra para hablar a la Divinidad. O para imitarla.²

Y continúa más adelante, diciendo que:

La palabra poética le sirve también al hombre para [...] desvelar [el] misterio, [...] que no es un misterio necesariamente religioso [...] La palabra poética [...] es una necesidad primordialísima del ser humano. La palabra poética posee un sentido que, desgraciadamente, hoy en buena parte ha perdido, pero que, a lo largo de los tiempos, [...] sí ha poseído de forma deslumbrante y sorprendente.³

Vemos entonces a la palabra poética como ente transformador de la realidad, como eje que puede concretarse en un centro del mundo desde el cual irradiar y transformar todo aquello que toque. Palabra poética que proporciona poder a aquel que la pronuncia y maleabilidad a aquello que es tocado por ella. Palabra poética que da sentido y provee certeza al ser ritmada.

La idea anterior se puede concretar con lo escrito por Octavio Paz en ese libro con visos de epifanía, imprescindible para adentrarse en el universo poético, que es *El arco y la lira*:

Aunque el poema no es hechizo ni conjuro, a la manera de ensalmos y sortilegios el poeta despierta las fuerzas secretas del idioma. El poeta encanta al lenguaje por medio del ritmo. Una imagen suscita a otra. Así, la función predominante del ritmo distingue al poema de todas las otras formas literarias. El poema es un conjunto de frases, un orden verbal, fundado en el ritmo.⁴

Paz abunda en el ritmo de la palabra poética diciendo más adelante:

Aun reducido a un esquema, el ritmo es algo más que medida, algo más que tiempo dividido en porciones. La sucesión de golpes y pausas revela una cierta intencionalidad, algo así como una dirección. El ritmo provoca una expectación, suscita un anhelo. Si se interrumpe, sentimos un choque. Algo se ha roto. Si

² Antonio Colinas, *El sentido primero de la palabra poética*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 15.

³ *Idem*.

⁴ Octavio Paz, *El arco y la lira*. México, FCE, 1993. p. 56.

continúa, esperamos algo que no acertamos a nombrar. El ritmo engendra en nosotros una disposición de ánimo que sólo podrá calmarse cuando sobrevenga “algo”. Nos coloca en actitud de espera. Sentimos que el ritmo es un ir hacia algo, aunque no sepamos qué pueda ser ese algo. Todo ritmo es sentido de algo. Así pues, el ritmo no es exclusivamente una medida vacía de contenido sino una dirección, un sentido. El ritmo no es medida, sino tiempo original.⁵

Vemos, con Paz, que el ritmo nos lleva a un estado de expectación especial, nos prepara para recibir, nos transforma en los receptores y en los emisores perfectos, nos hace, también, ritmo, dirección, sentido.

Lo anterior es conocido por quienes participan de la celebración en las distintas religiones, y utilizan el ritmo para llevar a sus feligreses a estados excepcionales de recepción. Recordemos el éxtasis al que llegan los derviches con el ritmo de su danza circular, el estado al que lleva el ritmo del tamborcillo y la chirimía de los voladores de Papantla para lograr el perfecto equilibrio y la total embriaguez que los lanza a surcar el aire con su aliento. O más cercana tal vez a nosotros, la letanía de la Virgen en el rezo y canto del rosario, que además de ser bellísima, lleva a quien la escucha a un estado casi zen en el cual la mente está en blanco, a la espera de la llegada divina.

Justo esto es lo que sucede en el teatro, cuando el actor encuentra el vértice donde se unen su respiración, su voz y el ritmo de aquello que dice. Se transforma entonces en ese mago, hierofante, artista, que por medio de la palabra dicha, se trasciende y trasciende el alma de quien, arrobado, presencia su creación. Creación *inspirada*, en todos los sentidos de la palabra, ritmo de la inspiración de la palabra nacida de su organismo, del centro de su ser, ritmo de la palabra vibrando en su cuerpo y trocándolo, ritmo de la palabra entre los labios, ritmo del verso, que trasciende toda frontera para insertarse en la inteligencia, la voluntad y los sentimientos, esto es, en el alma del receptor, en ese momento, también, por gracia del ritmo, ser transcendido e inspirado.

He ahí el poder del teatro, poder liberador de miserias, debilidades y cotidianidad. Rito que abole espacio y tiempo para insertarnos en sus propios ritmos gracias a la palabra ritmada, la palabra dicha y transformada en acción creadora.

⁵ *Idem.*

La fuerza del ritmo era conocida por los poetas que realizaron ese magnífico edificio de sonidos que fue el teatro de los Siglos de Oro, ritmo inmerso en octosílabos y endecasílabos, en redondillas, octavas, sonetos, lirás, romances, quintetos, quintillas, octavillas. Ya nos lo decía Lope, en su *Arte nuevo de hacer comedias*:

Las décimas son buenas para quejas;
El soneto está bien en los que aguardan;
Las relaciones piden los romances,
Aunque en octavas lucen por extremo.
Son los tercetos para cosas graves,
Y para las de amor las redondillas.⁶

No debemos tomar por mera retórica u ocurrencia lúdica estas afirmaciones de Lope, que si bien, él mismo acepta haber pecado contra este arte gravemente, y sólo en seis comedias haber cumplido todo lo que manda en su *Arte nuevo...*, nos da claras luces a nosotros, hombres y mujeres del siglo XXI, en el momento de acercarnos, con fines de montaje, al teatro de los Siglos de Oro.

Afirmo lo anterior debido a que los ritmos internos, la música del verso, seducen nuestros sentidos y nuestros sentimientos, trascienden el intelecto para insertarse en rincones más profundos de nuestro ser. Y así, un endecasílabo italiano, con acento en sexta y décima sílabas, nos lleva a disquisiciones del espíritu, a experimentar la duda del personaje, a indagar por los pliegues de la memoria; mientras que uno sáfico, con acento en cuarta, octava y décima sílabas, nos conduce a experimentar las más variadas pasiones del ser humano, a compenetrarnos con un sentimiento, llegar a la compasión, ese sentir-con el personaje que tanto buscaban los griegos para llegar a la anagnórisis primero y después a la catarsis. Un endecasílabo enfático (primera, sexta y décima), nos llevará a la premura, la desesperación; uno melódico (tercera, sexta y décima), a un estado de lúdica búsqueda de sentimientos; y uno heroico (segunda, sexta y décima) a un ritmo que acelera las acciones y nos lleva a los extremos del sentimiento.

Estos estados de conciencia, de ánimo, estas atmósferas creadas por los sonidos y ritmos del verso se magnifican al ser éstos combinados, unos con otros,

⁶ Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*. 5ª. ed. Madrid, Espasa-Calpe, 1981, p. 17.

para dar riqueza de intenciones, ya varios del mismo tipo, para acrecentar su influencia en nuestro ánimo.

Entran aquí en juego las rimas, redondeando el significar de la palabra dentro de las diversas estrofas: en un soneto, una octava, un quinteto, una silva. Lo mismo pasa con las estrofas del octosílabo, el metro básico de nuestra lengua castellana, que lo llevan y nos llevan a diversos efectos sonoros y, por consiguiente, a variados estados de ánimo.

Vemos, con lo anterior, que el ritmo que emana de los versos, el misterio del sonido transformado en voz, transformado en cuerpo y en acción, es una herramienta muy útil para actores y directores en la construcción de personajes en el teatro de los Siglos de Oro, ya que por sí solo, al decirlo, crea sentimientos, sensaciones, atmósferas que nos trascienden.

Es así como podemos observar de qué manera el ritmo interno de los versos nos lleva a indagar en el personaje y más aún, como el mejor de los ritos, hace presente, en el momento de la representación, a ese personaje y sus pasiones, llevando a cada uno de los implicados en esta liturgia de acciones y palabras ritmadas, a experimentar en carne propia, a hacerse uno con el personaje y transformarse en él, siendo seres más plenos, capaces de abolir tiempo y espacio para trasladarse a ese pliegue de ritmos que nos brinda la palabra poética dicha en la escena.

El presente ensayo se propone indagar sobre este fenómeno.

LA PALABRA RITMADA

He hablado del poder que detenta la palabra poética al ser dicha, al enlazar en unos cuantos golpes de voz el aliento creativo, el sonido, el ritmo universal condensado en ese ritmo particular de quien la posee como propia y la ejerce con todo su poder transformador.

Al respecto, María Zambrano apunta:

Antes de que el género humano comenzara su expansión sobre las tierras para luego ir en busca siempre de una tierra prometida, rememoración y reconstitución siempre precaria del lugar de plenitud perdido, las tierras buscadas, soñadas, reveladas como prometidas venían a ser engendradoras de historia, indicios de la cadena de una nueva historia. Antes. Antes, cuando las palabras

no se proferían proyectadas desde la oquedad del que las lanza al espacio lleno o vacío de afuera; al exterior. Y así el que profería, el que ha seguido profiriendo sus palabras, las hace de una parte suyas, suyas y no de otros, suyas solamente, entendiendo o dando por entendido que quienes las reciben quedarán sometidos sin más. Ya que el exterior es el lugar de la gleba, de lo humano amorfo, materia dispuesta para ser conformada, configurada, y a la que se pide que siga así, gleba bajo la única voluntad de quien profiere las palabras materializadas también, ellas también materialización de un poder.⁷

La palabra expresada, la palabra poética, detenta poder, al hacer suceder domina las fuerzas de la naturaleza, las pasiones, los hombres, pero también en ella se encuentra el germen de la unión de los opuestos, la armonía, el encuentro con el otro. Zambrano continúa con este orden de ideas al declarar: “Palabra, palabras no destinadas, como las palomas de después, al sacrificio de la comunicación, atravesando vacíos y dinteles, fronteras, palabras sin peso de comunicación alguna ni de notificación. Palabras de comunión”⁸

Comunicación que une sensaciones, sentimientos, almas; comunicación que conmueve, al mover el emisor al receptor hacia la misma pasión que lo mueve, vibrar al unísono con la misteriosa melodía que emana de la palabra poética.

Y de ella sale, desde su silencioso palpitar, la música inesperada, por la cual reconocemos; lamento a veces, llamada, la música inicial de lo indecible que no podrá nunca, aquí, ser dada en palabra. Mas sí con ella, la música inicial que se desvanece cuando la palabra aparece o reaparece, y que queda en el aire, como su silencio, modelando su silencio, sosteniéndolo sobre un abismo.⁹

Nos preguntaríamos entonces cuál es la función de ese ritmar la palabra poética, la frase poética compuesta para abrigar en ella ese microcosmos musical. Tal vez ayudar a *darle un sentido más pleno a las palabras de la tribu* —como diría Valéry en su hermoso homenaje a Poe—, a dotar de valor, claridad, contundencia a ese conjunto de sílabas y palabras que se están emitiendo, las provee de un armazón sobre el cual pueden, al tomar forma, reverberar en la memoria, el pen-

⁷ María Zambrano, *Claros del bosque*. Madrid, Seix Barral, 1990, p. 81.

⁸ *Ibid.*, p. 82.

⁹ *Ibid.*, pp. 85-86.

samiento, la respiración y la voz de quien se acerca a sus riberas. Dice Octavio Paz:

Cuando el ritmo se despliega frente a nosotros, algo pasa con él: nosotros mismos. En el ritmo hay un “ir hacia”, que sólo puede ser elucidado si, al mismo tiempo, se elucida qué somos nosotros. El ritmo no es medida, ni algo que está fuera de nosotros, sino que somos nosotros mismos los que nos vemos en el ritmo y nos disparamos hacia “algo”. El ritmo es sentido y dice “algo”. Así, su contenido verbal o ideológico no es separable. Aquello que dicen las palabras del poeta ya está diciéndolo el ritmo en que se apoyan esas palabras. Y es más: esas palabras surgen naturalmente del ritmo, como la flor del tallo.¹⁰

Transforma la percepción del oyente, disponiéndolo a recibir el contenido que el autor le dará. Transforma su visión y su relación con el mundo. El ritmo ayuda a escuchar en virtud de sus ritmos musicales. Zambrano apoya lo anterior cuando escribe:

Los preocupados de pedagogías quizás hayan caído en la cuenta de que es la Música la que enseña sin palabras el justo modo de escuchar. Y de que cuando de palabra sola se trata, sucede así igualmente, que es la música, que puede ser un modo de silencio, la que sostiene la palabra en su medio y en su modo justo, ni más alta ni más baja [...] Gracias a la música la palabra no defrauda; [...] La música cumple, se cumple y escuchándola nos cumplimos.¹¹

La palabra dotada de música, de melodía, de ritmo, se cumple en sí misma, y cumple su misión poética al crear en nosotros, sus escuchas, un edificio perfecto de significados por virtud del sonido. Somos otros después de escucharla y nos creamos y re-creamos en el ritmo de la palabra poética.

¹⁰ O. Paz, *op. cit.*, pp. 57-58.

¹¹ M. Zambrano, *op. cit.*, p. 97.

Ahora bien, *guarda la música el secreto de la justeza del sentir, las cifras del cálculo infinitesimal del padecer*.¹² Los músicos y filósofos barrocos estaban convencidos del poder de persuasión de la música y escribieron numerosos tratados sobre el tema. La base de ellos era el conocimiento de los *afectos o pasiones del alma* para así moverlos hacia el rumbo que el artista decida. Obviamente, la base de esta habilidad para mover los afectos está basada en una sólida estructuración interna de la obra musical, utilizando los descubrimientos de la retórica, ya que, como afirma Nikolaus Harnoncourt, “la retórica, con todo y su compleja terminología, era una disciplina enseñada en todas las escuelas y formaba parte, al igual que en la música, de la cultura general”.¹³

Ya los antiguos griegos relacionaban a la música con ciertos estados emocionales en el ser humano, y en el periodo barroco, *la teoría de las pasiones o afectos fue parte integral de la música barroca*.¹⁴ Dicha teoría ponía énfasis en las sensaciones y sentimientos generados al escuchar diversas construcciones melódicas. Así la música, al reproducir en sus estructuras y sonidos características de las sensaciones y pasiones del hombre, podía generar en el escucha precisamente esa sensación o esa pasión. Muchos teóricos de la música de la época barroca llevaron a cabo análisis de las diversas reacciones del oyente ante diversas tonalidades y *tempos*.

Así la música, al reproducir en sus estructuras y sonidos características de las sensaciones y pasiones del hombre, podía generar en el escucha precisamente esa sensación o esa pasión. Muchos teóricos de la música de la época barroca llevaron a cabo análisis de las diversas reacciones del oyente ante diversas tonalidades y *tempos*.

Los *Afectos o Pasiones del alma* ocuparon un lugar preponderante en los principios compositivos y en toda la actividad musical del Barroco. Existen, por lo tanto, diversos tratados musicales que abordan la teoría de los afectos en

¹² *Ibid.*, p. 98.

¹³ Nikolaus Harnoncourt, *Le discours musical*. Trad. del alemán de Denis Collins. París, Gallimard, 1984, p. 162.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 164-165.

el periodo barroco, como el de Gulio Caccini (1601), Cesare Crivellati (1624), Charles Butler (1636), o el castellano Miguel de Salinas (1541).

Resulta altamente relevante el *Tratado de las pasiones del alma*, de René Descartes (1649), con todas las referencias que éste hace de los diversos “espíritus” que constituyen al ser humano y las “pasiones” que éstos alimentan.

La mayoría de los tratados musicales que se internan en la “Teoría de los afectos” se basan en la aplicación a la música de elementos retóricos.

Pero veamos de qué manera se gestó dicha teoría. Hacia el año 1590, se formó en Florencia un grupo de hombres de letras calificado por Nikolaus Harnoncourt de “extravagante”¹⁵ y por Manfred F. Bukofzer de “bullicioso”.¹⁶ El grupo tomó el nombre de *La Camerata* y estaba comandado por los condes Bardi y Corsi. Este singular grupo se dedicaba con ahínco a estudiar la Antigüedad clásica, muy en particular las tragedias griegas. Sus investigaciones arrojaron conclusiones que darían como resultado “uno de los cambios profundos más radicales en la historia de la música”.¹⁷ Afirmaron que las tragedias griegas se interpretaban cantando de manera melodramática, y como para ellos, neoplatónicos al fin, el ideal a seguir era el dejado por la cultura griega, dedujeron que la única música aceptable era el melodrama monódico, poniendo así en tela de juicio la música que se venía haciendo hasta ese momento en Occidente.

Hasta entonces la música, tanto la sacra como la profana, se escribía con un estilo contrapuntístico imitativo,¹⁸ generalmente a varias voces. Bukofzer apunta que

La mayoría de las veces, el texto era incomprensible porque la letra de las diferentes voces no sonaba a la vez. Esto no era en absoluto la cuestión principal; la auténtica obra de arte residía en la sofisticada relación entre cada una de las voces y la complicada estructura polifónica. Estas obras también podían cantarse con cualquier otro texto o conformaban, sin letra, la base para una música

¹⁵ *Ibid.*, p. 33.

¹⁶ Manfred F. Bukofzer, *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*. Trad. de Clara Janés y José María Martín Triana, 1ª. reimp. Madrid, Alianza, 2004, p. 21.

¹⁷ N. Harnoncourt, *op. cit.*, p. 33.

¹⁸ El contrapunto proviene del latín *punctum contra punctum*, y consiste en oponer dos o más líneas melódicas que se escuchan simultáneamente.

ca puramente instrumental, puesto que los instrumentistas las traducían a su idioma mediante variaciones y adornos.¹⁹

Los miembros de La *Camerata* apoyaban la idea de que debía resaltarse el sentido de todo un pasaje por encima del de una sola palabra, llevando esto al nacimiento del recitativo, forma que abandonó del todo la composición contrapuntística.

En el recitativo, la música se subordinaba por completo a la letra, gobernando, por lo tanto, el ritmo de la música hasta en los momentos en que tenían que producirse las cadencias. Sobre esta nueva forma musical, comenta Bukofzer: “Desde su mismo nacimiento, el recitativo se entonó con un patetismo realista desconocido hasta entonces, y con una violencia afectiva en la cual el cantante hacía muecas, actuaba e imitaba las inflexiones del habla corriente, como el llorar y quedar sin aliento”.²⁰

De inmediato se dieron a la tarea de establecer una serie de estrictas reglas a seguir, basadas en la idea de que la poesía era el sustento verdadero de la música y según las cuales, la composición debía centrarse en lo que para ellos era la única norma por seguir: la imitación de las tragedias griegas. Los compositores de la *Camerata* estaban muy conscientes de la naturaleza retórica del recitativo. Uno de ellos, Caccini, decía que el recitativo era nada menos que “hablar con música” y Peri, en sus diversos escritos, contaba su proceso creativo diciendo que trataba de “imitar a la persona que habla por medio del canto”.²¹ Por otro lado, el conde Bardi y Vincenzo Galilei estudiaban seriamente la retórica, ya que pensaban que el músico debería aprender del orador el arte de persuadir y seducir con la palabra. De esa manera, se podían hacer surgir en el oyente diversos afectos o pasiones. Lo que lograron estos compositores con la creación del recitativo fue unir en un todo orgánico los ritmos de la música y las inflexiones del habla.

La *Camerata*, con sus ideas novedosas, muy pronto aglutinó en torno suyo a muchos fervientes seguidores de sus ideas, quienes se dieron a la tarea de redac-

¹⁹ M. F. Bukofzer, *op. cit.*, p. 21.

²⁰ *Ibid.*, p. 21.

²¹ *Ibid.*, pp. 22-23.

tar numerosos escritos que dejaran claras las reglas a seguir para lograr la perfección musical. La “*Nueva Música*”:

[según ellos], era fundamentalmente monódica, la entonación determinaba el *melos*, el bajo de acompañamiento (*basso continuo*) sólo podía contribuir con armonías sencillas para realzar ciertas palabras, pero nunca debía llamar la atención “musicalmente”. Sostenían que había que estudiar las formas de expresión de las diferentes capas sociales e imitarlas en las nuevas obras. No hay mayor contraste concebible que el existente entre la música tradicional de entonces y la nueva monodia acompañada. Tal vez se trate de la revolución más radical de la historia de la música occidental.²²

Con esta nueva música asistimos al fortalecimiento de dos elementos distintivos de la música barroca: el solo y el bajo continuo. Es claro que la nueva visión que centraba su atención en la interpretación de la palabra en el canto exigía de los cantantes un esfuerzo expresivo mayor y una voz perfectamente entrenada, que fuera capaz de soportar los acordes que pedían los compositores.

Por otra parte, el bajo recibió más atención que nunca, ya que era el encargado de aportar el marco melódico para hacer resaltar la voz en recitativo.

Una de las más importantes consecuencias de la adopción del bajo continuo como acompañamiento fue el hecho de que la melodía se transformó y cobró para sí una buena dosis de libertad. Por lo tanto, emanó soltura y una vivacidad y ligereza no experimentadas antes.

Otra de las consecuencias se encuentra en la asignación ya sea de un carácter protagónico o de acompañamiento incluso a los instrumentos. En *Del sonare sopra il basso*, de 1607, Agostino Agazzari²³ fue quien concibió una interesante distinción entre instrumentos.

Con lo anterior, podemos inferir la rapidez con que la concepción del bajo continuo fue acogida por los compositores y teóricos de la época y también que esta nueva manera de expresar la música nos muestra, al ser aceptada de una manera tan rápida y entusiasta, el cambio en el sentir del ser humano en este momento.

²² N. Harnoncourt, *op. cit.*, p. 34.

²³ Agostino Agazzari (1578-1640). Importante compositor, introductor de los conciertos instrumentales en las iglesias e íntimo amigo de Ludovico Grossi da Viadana, uno de los primeros en utilizar el bajo continuo.

Como resultado de lo anterior, la articulación de los instrumentos pasó a ser uno de los aspectos más importantes de la interpretación musical, ya que dependiendo de ésta se podía ofrecer al escucha una inmensa gama de texturas sonoras y sentimientos concomitantes. Por ello mismo, la reflexión musical puso especial interés en estos sentimientos o “pasiones” que desataba la interpretación en el escucha.

La teoría de los afectos se basa en la antigua analogía existente entre la música y la retórica, elaborada mediante figuras de un modo peculiar. La innovación del recitativo, dio en especial a los teóricos una gran ocasión de observar el paralelismo existente entre la música y el habla. Los teóricos de la monodia empezaron a crear figuras musicales concretas para “figuras de dicción” como la pregunta, la afirmación, la repetición enfática y otras.

Por lo tanto, se establecieron reglas estrictas para todos los compositores barrocos. La riqueza de los afectos barrocos se reflejó en un número infinito de “figuras” que “representaban o describían” los afectos en música. La elaborada sistematización de estas figuras debe considerarse como la principal contribución de la época barroca a la doctrina de los afectos. A juzgar por el gran número de libros dedicados a este tema, debió resultar muy atractivo para los teóricos. La explicación de la doctrina de los afectos y las figuras en la época barroca se inicia con Nucio, Crüger, Schönsleder y Herbst; se continúa con el tratado más explícito de Bernhard, y termina de cristalizar en su forma definitiva con los escritos de Vogt, Mattheson y Scheibe. *Der Vollkommene Capellmeister*, de Mattheson, contiene la descripción más lúcida y musicalmente más rica del tema.

De hecho, Bernhard afirmó que “debido al gran número de figuras, la música ha alcanzado hoy día tal altura que se la puede comparar a una rhetorica”²⁴

Asimismo, Mattheson sostenía que la música era una forma de dicción del sonido.

Afirma Manfred Bukofzer que con la teoría de los afectos “hemos alcanzado el tercer y más alto nivel del pensamiento musical. Los libros que tratan de la música teórica forman una parte esencial del pensamiento barroco y son los

²⁴ M. F. Bukofzer, *op. cit.*, p. 393.

únicos que nos pueden dar la perspectiva correcta para la explicación de cualquier aspecto particular de la teoría musical²⁵

Fundamentados en los aspectos básicos ya mencionados, cada compositor o teórico elabora su propio trabajo especulativo para la creación de un sistema singular en el análisis y manejo de los afectos.

Rubén López Cano, en su libro *Música y retórica en el Barroco*,²⁶ establece una tabla de correspondencias para las diferentes notas y composiciones musicales, basado en los principales teóricos de la época.

Veamos las notas:

NOTA	CHARPENTIER	MATTHESON	RAMEAU
Do mayor	Alegre, guerrero	Cólera, enfadado, impertinencia	Avivado, regocijante
do menor	Deprimido, triste	Dulzura desbordante, intensa tristeza	Ternura, lamentación
Re mayor	Gozo, enfado	Terquedad, agudeza, escándalo, beligerancia, animación	Avivado, regocijante
re menor	Solemne, devoto (religioso)	Calma, religiosidad, grandilocuencia, alegría refinada	Dulzura, tristeza
Mi bemol mayor	Cruel, duro	Patetismo, seriedad, reflexión, lastimoso	-----
mi bemol menor	Horror, espanto	-----	-----
Mi mayor	Enfadado, escandaloso	Tristeza desesperada y fatal; agudamente doloroso	Magnificencia, canciones tiernas, alegres o grandilocuentes
mi menor	Afeminado, amoroso y lacrimoso	Reflexión, profundidad, tristeza, expresa dolor	Dulzura, ternura
Fa mayor	Furia, cólera	Generosidad, resignación, amor	Tormentoso, rabia

²⁵ *Ibid.*, p. 394.

²⁶ Rubén López Cano, *Música y retórica en el Barroco*. México, IIF, UNAM, 2000, p. 67.

NOTA	CHARPENTIER	MATTHESON	RAMEAU
fa menor	Deprimido, lloroso	Ansiedad, desesperación, tibieza, relajación	Ternura, lamento, deprimente
Fa sostenido	-----	Tristeza profunda, soledad, languidez	-----
Sol mayor	Dulce, jovial	Insinuación, persuasión, brillantez, alegría	Canciones tiernas y alegres
sol menor	Severo, magnificante	Gracia, complacencia, nostalgia moderada, alegría y ternura templadas	Ternura, dulzura
La mayor	Jovial, pastoral	Lamentación, conmovedor, tristeza	Viveza, regocijo
la menor	Tierno, lacrimoso	Llanto, nostalgia, dignidad, relajación	-----
Sib mayor	Magnificante, jovial	Diversión, alarde	Tormenta, rabia
sib menor	Deprimido, terrible	Extroversión	Canciones tristes
Si mayor	Duro, lacrimoso	-----	-----
si menor	Solitario, melancólico	Raro, temperamental, melancolía, cambia de humor constantemente	-----

Con respecto de las pasiones desatadas por las composiciones, López Cano²⁷ se basa en únicamente en lo expuesto por Mattheson con los siguientes resultados:

COMPOSICIÓN	AFECTO
<i>Menuet</i>	Alegría moderada
<i>Gavotta</i>	Alegría jubilosa
<i>Bourée</i>	El contento, agrado, displicencia y laxitud
<i>Rigaudon</i>	Deliciosa coquetería
<i>Marche</i>	Heroísmo y valentía
<i>Entrée</i>	Altivez y majestuosidad

²⁷ *Ibid.*, pp. 68-69.

COMPOSICIÓN	APECTO
<i>Gigue inglesa</i>	Ardiente y apresurada; ansiedad, furia efímera
<i>Louvre</i>	Altivez y pomposidad
<i>Canarie</i>	Deseo
<i>Gigue italiana</i>	Velocidad e ímpetu extremos
<i>Polonaise</i>	Sinceridad y franqueza
<i>Angloise</i>	Obstinación
<i>Passepied</i>	Frivolidad
<i>Rondeau</i>	Firmeza y convicción
<i>Sarabande</i>	Ambición
<i>Courante</i>	Dulce esperanza
<i>Allemande</i>	Espíritu contento y feliz que se deleita en la calma y el orden
<i>Fantasie</i>	Imaginación
<i>Chaconne y Passecaille</i>	Saciedad
<i>Intrata</i>	Promesa
<i>Sonata</i>	Complacencia: cada quién encontrará el afecto que desee, de acuerdo al movimiento indicado (adagio, andante, presto, etcétera.)
<i>Concerto grosso</i>	Sensualidad, celos, venganza y odio
<i>Sinfonía</i>	El mismo del resto de la obra
<i>Overture</i>	Nobleza

La potencia emanada del ritmo era también conocida por los poetas que trabajaban sus obras bajo el imperio del verso medido y crearon las magníficas obras que conforman las comedias barrocas del siglo XVII. Ritmo que imanta los versos octosílabos, heptasílabos y endecasílabos por igual, que se entrelaza en redondillas, sonetos, décimas, tercetos encadenados, cuartetos, octavas reales. Recordemos una vez más el memorable fragmento de Lope de Vega en el cual dota a las estrofas de sentido:

Las décimas son buenas para quejas;
El soneto está bien en los que aguardan;
Las relaciones piden los romances,
Aunque en octavas lucen por extremo.
Son los tercetos para cosas graves,
Y para las de amor las redondillas.²⁸

Se trata no de un simple juego retórico, sino de un pensado sistema rítmico en el cual Lope estaba inmerso y al que debemos prestar atención, ya que el Fénix de los ingenios tenía un finísimo oído y un genio excepcional para captar las inflexiones del verso que nos puede servir de guía si queremos, ya en el siglo XXI, investigar, dirigir o encarnar algún personaje del teatro de los Siglos de Oro.

Afirmo lo anterior debido a que los ritmos internos, la música del verso, seducen nuestros sentidos y nuestros sentimientos, trascienden el intelecto para insertarse en rincones más profundos de nuestro ser.

Vemos, así, que el ritmo que emana de los versos, el misterio del sonido transformado en voz, transformado en cuerpo y en acción, es una herramienta muy útil para actores y directores en la construcción de personajes en el teatro de los Siglos de Oro, ya que por sí solo, al decirlo, crea sentimientos, sensaciones, atmósferas que nos trascienden.

De esa manera se puede hacer presente al personaje por medio del ritmo del verso en el momento de la representación, y hacerlo vivir, con sus sentimientos y pasiones, en el sonar de su alma, llevando a cada uno de los presentes en el momento de la representación, a experimentar esa vida, esas pasiones, por medio del ritmo del verso que emana de la voz del actor, de la palabra poética dicha en escena.

Por lo anterior, me parece pertinente aplicar estas ideas al análisis del verso en las obras dramáticas de los Siglos de Oro para poder descubrir los afectos que producen las construcciones melódicas de los mismos en el espectador. A la manera de los teóricos musicales del Barroco, he encontrado algunas correspondencias entre el ritmo del verso y las estrofas creadas por esos versos y las *pasiones o afectos* que estos despiertan tanto en el actor como en el espectador.

²⁸L. de Vega, *op. cit.*, p. 17.

VERSO	AFECTO
Endecasílabo u octosílabo italiano	Disquisiciones intelectuales y espirituales, duda, curiosidad, reflexión, deseo de desentrañar algún misterio, indagar por los pliegues de la memoria.
Endecasílabo u octosílabo enfático	Pasiones llevadas al extremo: ira, desesperación, tristeza profunda, deseo amoroso, premura.
Endecasílabo u octosílabo heroico	Poder de persuasión, seducción, presentación atractiva de una idea, vigor, altivez, orgullo. Acelera las acciones.
Endecasílabo u octosílabo melódico	Estados lúdicos y festivos; ironía. También encubre las verdaderas intenciones: mentira, máscara, hipocresía, envidia.
Endecasílabo u octosílabo sáfico	Ayuda a experimentar las más variadas pasiones del ser humano, tratadas de manera sutil: melancolía, enamoramiento, añoranza, compasión. Asimismo, es útil para tratar sensaciones y crear atmósferas.

ESTROFA	AFECTO
Terceto	Lope indica que son útiles para tratar cosas graves, y en efecto, sirven, al encadenarse, para lograr un discurso completo y sin distracciones. Por lo demás, son muy buenos para comunicar acontecimientos o movimientos del alma, debido a la armonía y la poca distracción que causa la rima.
Cuarteto	Debido a su rima abrazada, da juego a declaraciones breves y efectivas.
Serventesio	Útil en comparaciones y para oponer puntos de vista de cualquier índole.
Redondilla	Como bien lo dice Lope, es útil para situaciones amorosas que impliquen coquetería y seducción. También sirve para acelerar las acciones y situaciones.
Cuarteta	Tiene un tinte popular que aporta humor y ligereza.
Quinteto	Dependiendo de la rima que se utilice, proporciona elementos lúdicos en diversos niveles, así como la posibilidad de enunciar juicios de valor.
Lira	Proporciona al texto dramático sutileza y sensualidad.
Octava	Para Lope, en las octavas lucen mucho las relaciones. Agregaría que siempre y cuando las hagan personajes nobles. Es también una estrofa eficaz para diálogos racionales. Recordemos que era una estrofa muy utilizada en epístolas.

ESTROFA	AFEECTO
Décima	Dice Lope que son buenas para quejas, pero además constituyen un elemento para presentar ideas en cuanto a tesis y antítesis, debido a su forma de espejo.
Soneto	Nuevamente citando a Lope, les está bien a los que aguardan. Tiene más posibilidades: Preparar anímicamente al espectador, por virtud de su ritmo, para recibir una idea o sentimiento, que son presentadas en forma completa y redonda.
Silva	Son muy útiles para disquisiciones intelectuales, dudas teológicas o reflexiones de cualquier tipo.
Romance	Por su naturaleza narrativa y descriptiva, es muy útil para describir sucesos y estados de ánimo.

Debemos tomar en cuenta la importancia de la combinación de ritmos en el verso, así como de los fonemas utilizados en ellos y las estrofas para apreciar la variedad de afectos que logra la integración de estos elementos.

LOS EMPEÑOS DE UNA CASA

Para ejemplificar lo arriba expuesto y por razones de espacio, se compararán los personajes Ana-Leonor-Celia, en la Jornada Primera, Cuadro Primero.

La obra comienza con doña Ana y Celia dialogando. A pesar de que el sentido de este diálogo inicial es el de informar al espectador sobre el punto de partida de la comedia, sor Juana lo resuelve en redondillas, que proporcionan agilidad en la presentación del asunto de la comedia, iniciándola de manera vigorosa. Por otra parte, transmiten su natural coquetería a las mujeres que las utilizan para comunicarse.

La diferencia entre ambos personajes radica en las razones por las que se encuentran, como se asegura, levantadas a altas horas de la noche, en espera de don Pedro, el hermano de doña Ana y señor de la casa. Doña Ana intenta persuadir a su criada desde la razón y los sentimientos del deber de ambas de esperar mediante el empleo de dos octosílabos: uno italiano y otro enfático.

Por el contrario, Celia pretende disuadir a su ama y de paso burlarse del celo inusitado que ésta muestra al esperar a su hermano por medio de ritmos heroicos y melódicos.

DOÑA ANA. Hasta que venga mi hermano,
Celia, le hemos de esperar.

CELIA. Pues eso será velar,
Porque él juzga que es temprano
la una o las dos; y a mi ver,
aunque es grande ociosidad
viene a decir la verdad,
pues viene al amanecer.
Mas, ¿por qué ahora te dio
esa gana de esperar,
si te entras siempre a acostar
tú, y le espero sola yo?²⁹

Observamos que se comienza a perfilar el carácter de ambas en este primer y mínimo diálogo y observamos las estrategias de convencimiento de cada una de ellas: doña Ana mediante la razón y un cierto dejo imperativo y Celia, más instalada en la ironía y la vehemencia.

Al ser inquirida doña Ana sobre los motivos de la inusual espera nocturna, explica a Celia el amor de don Pedro hacia doña Leonor y el plan de llevarla, con engaños, a su casa para que éstas finjan resguardarla del peligro y don Pedro tenga la oportunidad de cortejarla. No lo hace en romance, como se esperaría, continúa con redondillas, lo cual nos pone alertas hacia la coquetería, sensualidad y arrojo de esta mujer.

Los ritmos utilizados son unos cuantos sáficos, para ablandar el corazón de Celia; gran cantidad de heroicos para convencerla y lograr la complicidad de la criada hacia las aventuras sentimentales de ambos hermanos. Un elemento a resaltar es el uso de melódicos cuando habla de la confianza que en ella tiene don Pedro, el amor que le profesa don Juan y la belleza de la dama que pretende su

²⁹ Todas las citas de "Los empeños de una casa" están tomadas de sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*. Ed. de Francisco Monterde. México, Porrúa, 1995, pp. 637-699.

hermano, lo cual nos lleva a observar un personaje irónico, multifacético, dueño de su pensar y su sentir:

DOÑA ANA. Has de saber, Celia mía,
que aquesta noche ha fiado
de mí todo su cuidado;
tanto de mi afecto fía.
Bien sabes tú que él salió
de Madrid dos años ha,
y a Toledo, donde está,
a una cobranza llegó,
pensando luego volver,
y así en Madrid me dejó,
donde estando sola yo,
pudiendo ser vista y ver,
me vio don Juan y le vi,
y me solicitó amante,
a cuyo pecho constante
atenta correspondí; cuando,
o por no ser tan llano
como el pleito se juzgó,
o lo cierto, porque no
quería irse mi hermano
—porque vive aquí una dama
de perfecciones tan sumas
que dicen que faltan plumas
para alabarla a la Fama,
de la cual enamorado
aunque no correspondido,
por conseguirla perdido
en Toledo se ha quedado,
y porque yo no estuviese
sola en la corte sin él,
o porque a su amor cruel
de algún alivio le fuese—,
dispuso él que venga aquí
a vivir yo, que al instante
di cuenta a don Juan, que amante
vino a Toledo tras mí;

fineza a que agradecida
toda el alma estar debiera,
si ya ¡ay de mí! no estuviera
del empeño arrepentida,
porque el Amor que es villano
en el trato y la bajeza,
se ofende de la fineza.

Cuando entra doña Leonor llevada por un grupo de embozados, cambia el tipo de estrofa y se inicia un romance, notamos también que doña Ana está actuando, forzando su verdadero pensar y sentir al recibirlos con ritmos melódicos tan excedidos que incluso pueden llegar a convertirse en enfáticos, lo cual acentúa la intención de doña Ana.

DOÑA ANA. ¿Qué es aquesto?
Celia, a aquestos hombres llama
que lleven esta mujer,
que no estoy acostumbrada
a oír estas liviandades.

Por el contrario, la primera intervención de doña Leonor es lastimera e intenta mover a las otras dos mujeres hacia su causa, utilizando ritmos heroicos para un convencimiento de la razón, sáficos para dulcificar sus sentimientos y enfáticos cuando la desesperación hace presa de ella. Es interesante señalar que sólo encontramos dos octosílabos donde el ritmo cambia hacia el melódico, y es precisamente cuando se muestra humilde en sus súplicas:

DOÑA LEONOR. En tu pecho (hablar no acierto),
te suplico arrodillada...

Lo cual nos haría pensar en un cierto dejo de altivez y en una falsa modestia de dama virtuosa y honrada.

El mismo caso se da cuando pasa a relatar sus desventuras y la manera como su belleza, inteligencia y prudencia, así como la admiración desmedida que causaba en todos los caballeros que la conocían, la llevaron al triste estado en el que se encuentra.

En primer lugar, al iniciar su relato, continúa ocupando la forma romance, pero con una rima distinta, en *ao*, con final oclusivo, sombrío y triste; en contraste con la anteriormente usada en *aa*, más abierta y energética. Lo curioso es que, entre los ritmos sáficos, muy abundantes; los heroicos y enfáticos, un poco más escasos, todos dedicados a ablandar el corazón de sus interlocutoras, hacerlas cómplices de su desgracia y estallar en angustia y desesperación, encontramos gran cantidad de melódicos, en los cuales habla de sus múltiples cualidades con falsa modestia:

DOÑA LEONOR. Yo nací noble; éste fue
de mi mal el primer paso,
que no es pequeña desdicha
nacer noble un desdichado;
que aunque la nobleza sea
joya de precio tan alto,
es alhaja que en un triste
sólo sirve de embarazo;
porque estando en un sujeto,
repugnan como contrarios,
entre plebeyas desdichas
haber respetos honrados.
Decirte que nací hermosa
presumo que es excusado,
pues lo atestiguan tus ojos
y lo prueban mis trabajos.
Sólo diré... Aquí quisiera
no ser yo quien lo relato,
pues en callarlo o decirlo
dos inconvenientes hallo;
porque si digo que fui
celebrada por milagro
de discreción, me desmiente
la necesidad del contarlo;
y si lo callo, no informo
de mí, y en un mismo caso
me desmiento si lo afirmo,
y lo ignoras si lo callo.
Pero es preciso al informe

que de mis sucesos hago.
—aunque pase la modestia
la vergüenza de contarlo—,
para que entiendas la historia,
presuponer asentado
que mi discreción la causa
fue principal de mi daño.
Inclinéme a los estudios
desde mis primeros años
con tan ardientes desvelos
con tan ansiosos cuidados,
que reduje a tiempo breve
fatigas de mucho espacio.
Conmuté el tiempo, industriosa,
a lo intenso del trabajo,
de modo que en breve tiempo
era el admirable blanco
de todas las atenciones,
de tal modo, que llegaron
a venerar como infuso
lo que fue adquirido lauro.
Era de mi patria toda
el objeto venerado
de aquellas adoraciones
que forma el común aplauso;
y como lo que decía,
fuese bueno o fuese malo,
ni el rostro lo deslucía
ni lo desairaba el garbo,
llegó la superstición
popular a empeño tanto,
que ya adoraban deidad
el ídolo que formaron.
Voló la Fama parlera,
discurrió reinos extraños,
y en la distancia segura
acreditó informes falsos.
La pasión se puso anteojos
de tan engañosos grados,
que a mis moderadas prendas

agrandaban los tamaños
Víctima en mis aras eran,
devotamente postrados,
los corazones de todos
con tan comprensivo lazo,
que habiendo sido al principio
aquel culto voluntario,
llegó después la costumbre,
favorecida de tantos,
a hacer como obligatorio
el festejo cortesano;
y si alguno disentía
paradojo o avisado,
no se atrevía a proferirlo,
temiendo que, por extraño,
su dictamen no incurriese,
siendo de todos contrario,
en la nota de grosero
o en la censura de vano.
Entre estos aplausos yo,
con la atención zozobrando
entre tanta muchedumbre,
sin hallar seguro blanco,
no acertaba a amar a alguno,
viéndome amada de tantos.

Para finalizar el encuentro, sor Juana pone en boca de doña Ana un soneto, el cual es dicho al salir Celia y doña Leonor de escena y nos muestra al personaje en un pequeño momento de anagnórisis, al comprobar que el galán al que ella ama y no le corresponde, es en verdad aquél con el cual doña Leonor pensaba escapar cuando cayó en la trampa de don Pedro. Toma entonces una interesante resolución:

DOÑA ANA. Si de Carlos la gala y bizarría
pudo por sí mover a mi cuidado,
¿cómo parecerá, siendo envidiado,
lo que sólo por sí bien parecía?

Si sin triunfo rendirle pretendía,
sabiendo ya que vive enamorado
¿qué victoria será verle apartado
de quien antes por suyo le tenía?

Pues perdone don Juan, que aunque yo quiera
pagar su amor, que a olvido ya condeno,
¿cómo podré si ya en mi pena fiera

introducen los celos su veneno?
Que es Carlos más galán; y aunque no fuera,
tiene de más galán el ser ajeno.

Podemos observar que en el primer cuarteto utiliza varios ritmos en los endecasílabos: un melódico, un sáfico, un enfático y otro melódico. Esto nos habla de la gama de sentimientos que experimenta el personaje y la confusión en la que se halla al enterarse de la noticia. Así pasa de un primer momento de despecho y desdén hacia la gala y bizarría de don Carlos para reconocer de inmediato los sentimientos que éste causa en ella y pasar de inmediato a una efusión de los mismos, que se debaten entre el “cuidado” amoroso y el despecho y envidia. Por último, retoma la primera postura de desdén, ahora mezclado con ironía.

En el segundo cuarteto, se enfrían un poco las pasiones y pasa a razonar con dos italianos, un enfático que torna nuevamente al personaje a las pasiones para afianzarse nuevamente en un italiano. Aquí comienza, de manera fría y razonada, a reflexionar sobre el problema y a indagar una posible solución para alcanzar la victoria sobre el amor de don Carlos, ahora más deseado por tener el aliciente de pertenecer a otra.

En el primer terceto, al tomar la decisión de actuar, vuelve a inflamar su ánimo de manera gradual con un italiano, aun atendiendo a la estrategia; un sáfico, ya imbuido de sentimientos y un enfático, ya pleno de pasión.

El segundo terceto regresa los ánimos del personaje a la razón para terminar de trazar el plan y reconocer, lúcidamente, los hilos que mueven su sentir.

Podemos observar entonces que el ritmo utilizado por la autora en los tres personajes nos proporciona pistas seguras sobre la construcción que se puede

hacer de los personajes, apelando a los sentimientos y acciones que se derivan de ellos.

Nos encontramos ante una Celia que cuestiona las acciones de sus amos, pretende llevar las situaciones a terrenos convenientes a sus intereses y marca su extracto popular y jocoso en versos sobreacentuados.

Doña Leonor, por su parte, pretende hacerse pasar por tímida, modesta e indefensa, pero demuestra, a través del ritmo de los versos, su verdadera naturaleza vanidosa y petulante.

Y finalmente, doña Ana demuestra un carácter decidido, calculador, estratégico y altamente pasional.

Nos encontramos entonces, a partir de este primer vistazo, ante personajes femeninos atípicos, valientes y libres, que pueden dar un interesante juego en sus relaciones entre ellas y los demás personajes de la comedia.

Con estos datos como primicia, tanto el director como las actrices que se acercaran de esta manera a la creación de personajes tendrían información de primera mano (de parte de la autora) sobre los móviles que los rigen y de la rica gama de sentimientos que pueden trabajar, destacando la complejidad psicológica de las mismas.

Como hemos podido observar, el análisis y comprensión del ritmo en el verso puede constituir un método sea útil al actor del siglo XXI para la creación de personajes al acercarse a comedias de los Siglos de Oro y pueda lograr conmovier a su público, consciente de que su instrumento de trabajo es su propio cuerpo (con sus resonadores internos, articulación de la palabra, respiración, dominio de su columna de aire, etcétera) y así logre erigir esa fiesta de que habla al principio, ese rito efímero que sin embargo queda grabado en el alma del espectador, alejándolo de *sus miserias, sus debilidades, su cotidianidad*.

Entonces, cuando la fiesta termina quedan, sí, sólo cenizas y guirnaldas pirotecadas, pero la pira que ardió en escena continuará animando el alma de quienes formaron parte de esa fiesta.



Cruz atrial de Ucareo (R. D. Perry).

BASES CRISTIANAS Y NEOPLATÓNICAS DEL SÍMBOLO PIRAMIDAL DEL *PRIMERO SUEÑO*

ROCÍO OLIVARES ZORRILLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM

Cuando en 1996 publiqué en el Suplemento “Sábado”, del diario *Uno más Uno*, un largo ensayo extraído de mis investigaciones de tesis,¹ me refería, entre otras cuestiones relativas al modelo macro y microcósmico del poema *Primero sueño* de sor Juana Inés de la Cruz, a la figura simbólica de Nicolás de Cusa, una pirámide de luz y otra de sombra entrecruzadas² lo hacía en un entorno más bien desapercibido de la profunda huella que este filósofo neoplatónico imprimió en el mundo imaginativo de sor Juana. La realidad patente es que todos los críticos de sor Juana repetían entonces lo que Octavio Paz hizo en *Las trampas de la fe*³ de la mención y la imagen kircherianas que habían aparecido en la edición que Karl Vossler anotó profusamente del poema de sor Juana en el año de 1953, pero nadie

¹ Rocío Olivares Zorrilla, “Los tópicos del sueño y del microcosmos: la tradición de Sor Juana”, en “Sábado”, de *Uno más Uno*, núm. 965, 30 de marzo de 1996, p. 2.

² Nicolás de Cusa, *De coniecturis*, Pars prima, cap. IX, “De unitate et alteritate”, como aparece en R. Olivares Zorrilla, “Juan Eusebio Nieremberg y Sor Juana Inés de la Cruz”, en Ignacio Arellano y Robin Rice, eds., *Doctrina y diversión en la cultura española y novohispana*. Madrid, Iberoamericana, 2009, p. 151, donde refero por primera vez a la edición digitalizada del texto de Cusa, a cargo de Burkhard Mojsisch, Nicolai de Cusa, *Opera omnia* [en línea], vol. 3, Bibliotheca Augustana, 2007, a partir de la edición de *Opera omnia*, vol. III, Hamburgo, I. Koch / C. Bormann I. G., 1972. El incunable es de 1441-1442. El mismo pasaje lo cité previamente de *Opera*. Basileae, Henricpetrina, 1565, p. 84, en ambas ediciones de “Los tópicos”: *ibid.* y “Los tópicos del sueño y del microcosmos: la tradición de Sor Juana”, en José Pascual Buxó, ed., *Sor Juana Inés de la Cruz y las vicisitudes de la crítica*. México, IIB, UNAM, 1998b, p. 197.

³ Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México, FCE, 1982, pp. 485-486.

se percataba de que la metáfora y su diagrama,⁴ provienen de la obra *De conjecturis* del Cusano. Hasta entonces, la única mención de Nicolás de Cusa en la crítica sorjuanista se hacía en relación con la paradoja de Dios como centro y circunferencia,⁵ cuya impronta en el *Primero sueño*, como ya demostré,⁶ está en realidad muy matizada con otras célebres postulaciones del filósofo cusano. Por lo que respecta a las pirámides entrecruzadas, la referencia original y no simplemente repetida era la de Karl Vossler. Por ello mismo, se había considerado durante décadas (y aún muchos legos en la crítica sorjuanista lo consideran hoy) que la metáfora de las pirámides de luz y sombra la obtuvo sor Juana de Athanasius Kircher, como afirma el propio Vossler.⁷

En *Las trampas de la fe*, Octavio Paz toca muy diversos aspectos del pensamiento de Marsilio Ficino: su traducción del *Corpus hermeticum* y el consecuente fortalecimiento del interés europeo por el hermetismo;⁸ la idea del amor que absorbió sor Juana;⁹ su consideración de los jeroglíficos como invención de Hermes Trismegisto;¹⁰ la afinidad de Ficino con el Egipto fantástico de la Italia de finales del siglo XV;¹¹ su énfasis en la melancolía y la adscripción de sor Juana a este temperamento¹² o, en fin, el poder simbólico de la cruz ansada.¹³ Todo esto es referido por Paz ya a las traducciones y comentarios de Ficino a los textos

⁴ Karl Vossler, "Notas", en G. Moldenhauer, ed., *Juana Inés de la Cruz, Primero sueño*. Buenos Aires, Imprenta de la Universidad, 1953, p. 79.

⁵ Méndez Plancarte remite a Kircher en sus notas a esta obra de sor Juana –en la edición de 1951 de su poesía lírica por el Fondo de Cultura Económica–, basado en una nota escrita por ella al margen de la misma metáfora en la *Respuesta a sor Filotea*; sin embargo, esta referencia bien pudo ser una simple actualización de esa afirmación, tan célebre ya entonces, de Nicolás de Cusa. La utilización de otras de las especulaciones del Cusano para estos mismos versos del *Primero sueño* (pp. 408-411), lo comprueba.

⁶ R. Olivares Zorrilla, "Sor Juana y Nicolás de Cusa", en *Hipógrifo. Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*. Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), vol. 2, núm. 2, 2014, p. 116.

⁷ *Loc. cit.* R. Vossler, en esa nota a los versos 340 y ss., remite al *Oedipus Aegyptiacus*, t. II, Pars altera, Roma, 1653, pp. 110 y ss. También al *Obelisci aegyptiacus nuper... effossi interpretatio hieroglyphica*. Roma, 1666, pp. 20 y ss. Evidentemente y como era su costumbre, Kircher jamás menciona su propia fuente: Nicolás de Cusa.

⁸ O. Paz, *op. cit.*, pp. 59-60 y 325.

⁹ *Ibid.*, pp. 138, 280, 283, 386.

¹⁰ *Ibid.*, p. 222.

¹¹ *Ibid.*, p. 234.

¹² *Ibid.*, pp. 279, 286, 506.

¹³ *Ibid.*, pp. 424-425.

aportados por los bizantinos, ya a su comentario al *Banquete* de Platón, o a sus observaciones sobre el hombre, el temperamento y el alma en su *De vita*, pero Paz nunca menciona ni recurre a su *Teología platónica*. No obstante, esta obra, difundida ampliamente en los siglos XVI y XVII a través de las ediciones de las *Opera* del neoplatónico florentino, es un engrane infaltable en la dinámica del pensamiento y de la creación artística del Renacimiento y aun del Barroco en prácticamente toda Europa. Concretamente su *Teología platónica* es la suma en que Ficino sistematiza el rico bagaje filosófico que desarrolló a partir ya no sólo de las fuentes cristianas neoplatónicas, sino también de las no cristianas. Fue hasta medio siglo después de las anotaciones de Vossler al *Primero sueño*, multicitadas por Paz, cuando empezó a relucir con mayor detenimiento el apego de la obra de sor Juana a la filosofía neoplatónica de Marsilio Ficino, la cual entroncó con el neoplatonismo hispánico medieval, heredado directamente de la Patrística y, a través del humanismo de Cisneros y fray Luis de Granada, se fusionó con el neoplatonismo místico germánico, difundido entre las órdenes religiosas de la meseta castellana.

De manera semejante, Paz acota el papel de Nicolás de Cusa en la obra de sor Juana sobre todo a la metáfora del centro y la circunferencia,¹⁴ en realidad proveniente de una larga tradición que tiene a san Agustín como uno de los primeros expositores en Occidente, y de manera muy tangencial a la propuesta fundamental del *De docta ignorantia*. Además, prefiere destacar el papel del pensamiento del Cusano en Giordano Bruno respecto a la constitución del universo,¹⁵ pero nunca menciona el legado neoplatónico del teólogo alemán a Marsilio Ficino, quien comparte con Cusa el panorama filosófico del siglo XV. Como alemán, Nicolás de Cusa fue a su vez heredero de las preocupaciones metafísicas de los místicos alemanes del siglo anterior (Eckhart, Ruysbroeck, Tauler, Seuse), y las del cristianismo de la Iglesia de Oriente que visitó poco antes de ser nombrado cardenal de la Iglesia de Roma; de manera destacada, el Pseudo Dionisio Areopagita. La experiencia de Cusa derivó, según él mismo dice antes de comenzar el

¹⁴ *Ibid.*, p. 391.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 427, 501-503.

De docta ignorantia, en una carta al cardenal Julio Cesarini,¹⁶ de una visión iluminada en el mismo navío que lo llevaba de regreso a Italia desde Constantinopla y que lo impulsó a exponer su filosofía del acercamiento a Dios mediante la contemplación de las manifestaciones divinas al intelecto humano. En Italia, los académicos asimilaron el pensamiento de Cusa a la vez que recibieron y reformularon los textos de los neoplatónicos antiguos. En España, los místicos españoles interpretaron práctica, literaria y existencialmente su pensamiento.

A pesar de que algunos han puesto en duda el influjo directo de Cusa en Ficino, sea porque Cassirer señaló que Ficino sólo cita una vez al Cusano¹⁷ o sea por el hecho de que éste no participó de la era de la imprenta,¹⁸ el hecho es que las opiniones están divididas a este respecto. Es interesante el dato siguiente:

Ciertamente, en 1469, unos cinco años después de la muerte de Cusa, quien había sido su secretario, Giovanni Andrea de' Bussi (1417-1475) publicó un panegírico en el que considera al Cusano como uno de los hombres más instruidos de entonces y señaló que estuvo interesado en el reciente invento de la imprenta. Tiene sentido vincularlo a Gutenberg (1399-1468), un contemporáneo exacto. De hecho, se ha sugerido que el Cusano fue responsable de introducir la imprenta a Italia desde Alemania. Más aún, a través del cardenal Orsini, el nombre de Nicolás de Cusa se volvió familiar entre los humanistas

¹⁶ Jorge M. Machetta y Claudia D'Amico, "Introducción", en Nicolás de Cusa, *Acerca de la docta ignorantia*. 3 vols. Introd., trad. y notas de J. M. Machetta y C. D'Amico. Buenos Aires, Biblos, 2003, vol. 1, p. 27.

¹⁷ Ernst Cassirer, *Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento*. Buenos Aires, Emecé, 1951, p. 68, n. 75. Llama la atención que para Cassirer cuente mucho que Pico no nombre al Cusano (cuando es sabido documentalmente que Pico manifestó su deseo de conocer la biblioteca de Cusa, *vid.* Eugenio Garin, *Giovanni Pico della Mirandola*. Florencia, 1937, p. 36, n. 1, *apud* Dermot Moran, "The Ambiguous Figure of Nicholas of Cusa: Last Medieval or First Modern?", en Douglas Hedley y Sarah Hutton, eds., *Platonism at the Origins of Modernity. Studies on Platonism and Early Modern Philosophy*. Dordrecht, Springer, 2008, p. 10, n. 6) o que Ficino sólo lo nombre una vez en una carta, añadiendo incluso que una palabra de su nombre está mal escrita. No son más que argumentos circunstanciales. Mas considerando que, en esa misma nota, Cassirer continúa observando: "Por lo demás, es indudable que Marsilio Ficino conoció la obra de Nicolás de Cusa (consulte por ejemplo: *La filosofía de Marsilio Ficino*, de G. Saitta, Mesina, 1923, p. 75, y las indicaciones detalladas que se dan más abajo)". Si los que dudan de la impronta de Cusa en Ficino se basan en Cassirer, su postura no tiene mucha base, como es el caso de Ioan Petru Culianu, quien se acoge a una lectura parcial de las aseveraciones de Cassirer en su *Eros y magia en el Renacimiento. 1484*. Prefacio de Mircea Eliade. Trad. de Neus Clavera y Hélène Rufat. Madrid, Siruela, 1999, p. 365, n. 75.

¹⁸ Michael J. B. Allen, *Studies in the Neoplatonism of Marsilio Ficino and Giovanni Pico*. Nueva York, Routledge, 2017, p. 8.

italianos y aparece ligado a Poggio Bracciolini y Guarino Veronese (1426-1427). Marsilio Ficino alude igualmente (aunque una sola vez) a “algunas especulaciones el cardenal Nicolás de Cusa (*quoddam speculationes Nicolai Cusii Cardinalis*) en una carta de 1489 a Martino Urriano. Pico de la Mirándola también supo del Cusano y expresó su deseo de visitar su biblioteca en Cusa.¹⁹

Ciertamente, también podríamos considerar que la imprenta le vino a Ficino como anillo al dedo en su momento, pero que su obra no está intrínsecamente relacionada con el fenómeno de su difusión. Igualmente, además de que al Cusano no le fue enteramente ajena la imprenta, si la obra de Cusa no se imprimió durante su vida, no fue ningún impedimento para que circulase en Italia como otras obras anteriores a este invento, muchas de las cuales Ficino leía y traducía. Por otra parte, las actividades diplomáticas de Cusa implicaron no sólo negociar en Constantinopla la unión de ambas Iglesias, sino frecuentes viajes a Roma, donde fue enterrado al final de su vida, y su presencia en Italia no fue estéril. Fue nombrado cardenal, en 1445, en la ciudad italiana de Bresanona por el papa Nicolás V, quien lo asignó a la iglesia de San Pedro en Roma en 1448 y, en 1450, lo nombró obispo de la misma Bresanona.²⁰ Poco antes de que Ficino compusiera su *Teología platónica*, entre 1449 y 1574, los sermones de Cusa ya resonaban en Italia bajo el impulso del papa Pío II por reformar la curia.²¹ El Cusano estaba además profundamente comprometido con el designio de la Iglesia de unir el cristianismo de Oriente con el de Occidente; fue en este contexto cuando Cosimo de Médici fundó la Academia Platónica de Florencia, cuyo primer maestro fue el bizantino Giorgio Gemistos Plethon y con Marsilio Ficino como integrante y abogado al inmenso proyecto de traducciones del griego al latín. ¿Acaso es de extrañar que Ficino conociera la obra de Cusa cuando el teólogo teutón vivió tan intensamente sus últimos años en Italia después de servir como embajador de

¹⁹ Dermot Moran, “The Ambiguous Figure of Nicholas of Cusa: Last Medieval or First Modern?”, en Douglas Hedley y Sarah Hutton, eds., *Platonism at the Origins of Modernity. Studies on Platonism and Early Modern Philosophy*. Dordrecht, Springer, 2008, p. 10. La trad. es mía.

²⁰ *Ibid.*, p. 9.

²¹ Richard J. Serina, *Nicholas of Cusa's Brixen Sermons and Late Medieval Church Reform*. Leiden, Brill, 2016, pp. 4-20.

Roma en Constantinopla? Quienes han estudiado el contexto general del Renacimiento en Italia consideran que no:

Más aún, el cuerpo de su obra [de Nicolás de Cusa] resuena con los mismos temas y problemas involucrados en la demarcación de la relación entre la humanidad y la divinidad, los mundos sagrado y secular que marcan los escritos filosóficos y teológicos de los humanistas y otros pensadores y teólogos influidos por ellos. Como lo desearon los humanistas y el Cusano, éstos no fueron debates vacuos de académicos enclaustrados; transformaron la cultura de Italia y más allá de maneras profundas y duraderas. En su propio estilo, altamente original e idiosincrático, el Cusano captó de este extraordinario momento histórico las preocupaciones y dudas, la energía y el optimismo de la cultura renacentista del *Quattrocento* en Italia, en la cual él tuvo tan activa participación.²²

Partiendo, pues, de la comprobación de P. O. Kristeller acerca del conocimiento que Marsilio Ficino tuvo de los escritos de Nicolás de Cusa,²³ y siendo ambos partícipes del programa renacentista de conciliar el platonismo con el cristianismo, aunque ambos siguiesen direcciones distintas, considero sin temor a equivocarme que sor Juana, como buena barroca y cristiana, pudo recibir, asimilar y recrear el pensamiento de ambos así como el de san Agustín y otros padres de la Iglesia, igualmente deudores del neoplatonismo. Estoy convencida, por ejemplo, de que la metáfora de Dios como círculo y centro en los versos 408 a 411 del *Primero sueño*,²⁴ no sería más que un lugar común ya en tiempos de sor Juana si no fuera por la mención de la línea recta que es clave en esos versos y que, además de referirse a la naturaleza de la trayectoria del alma hacia Dios,²⁵ debatida por los escolásticos, también se inscribe por la vía de Cusa en las reflexiones

²² Pauline M. Watts, "Renaissance Humanism", en Christopher M. Ballitto, Thomas M. Izbicki y Gerald Christianson, eds., *Introducing Nicholas of Cusa. A Guide to a Renaissance Man*. New Jersey, Paulist Press, 2004, p. 195. (La trad. es mía.)

²³ P. O. Kristeller, ed., *Supplementum Ficinianum: opuscula inedita et dispersa*, Florentiae, Leonis S. Olschki, 1937, vol. 1, p. 35, *apud* K. O. Kristeller, *The Philosophy of Marsilio Ficino*. Trad. al inglés de Virginia Conant. Gloucester, Mass., Peter Smith, 1964, p. 27.

²⁴ Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, vol. 1. 2a. reimp. Ed., pról. y notas de Alfonso Méndez Plancarte. México, FCE, 1988. p. 395.

²⁵ *Vid.* R. Olivares Zorrilla, "Sor Juana y Nicolás de Cusa", en *op. cit.*, pp. 115-117.

del Pseudo Dionisio sobre el movimiento rectilíneo, que “puede entenderse como inflexibilidad e indeclinable progreso de operaciones y por el mismo origen de todas las cosas que parten de Él”, es decir, Dios.²⁶ A esto agregaba yo la observación de Titus Burkhardt sobre los rasgos distintivos entre la tradición aristotélica y la platónica en el pensamiento cristiano:

Si concebimos el esquema en forma *teocéntrica*, comparando el centro con el origen divino *no entendido*, obtenemos una imagen por medio de la cual podemos ilustrar del modo más simple la diferencia entre el pensamiento aristotélico y platónico. Sería aristotélico imaginarse los distintos círculos –o lo que significan– aisladamente [círculos concéntricos]; aislado de todo lo demás estaría también el centro: Sería platónico contemplar las similitudes que establecen la unión entre los distintos grados de realidad [radios]... De ahí se puede deducir que el pensamiento aristotélico se ocupa principalmente de las relaciones lógicas sobre determinado nivel de existencia mientras el pensamiento platónico percibe el carácter simbólico de una cosa, mediante el cual está puesta en una relación vertical con las realidades de órdenes superiores.²⁷

Una simple prueba, entre incontables, de que están todavía en ciernes los estudios sobre las consecuencias en la obra de Sor Juana de sustratos que formaron parte indiscutible de su formación intelectual es, por ejemplo, la incidencia del *Stromata* de Clemente de Alejandría²⁸ en el famosísimo fragmento, gracias en buena parte a Raymundo Lida, sobre el regateo de Abraham en la *Respuesta a sor Filotea*. Tan antigua como el *Corpus hermeticum*, esta variada y amena obra de Clemente glosa, en términos aritméticos, cómo Abraham cuenta en 318 el número de sus siervos para salvar a Lot y a los suyos, cautivos de los reyes que vencieron a Sodoma y Gomorra.²⁹ Clemente calcula proyecciones a partir del número de 300 y su relación con el número perfecto, 10, y el 8 que corresponde al cubo y sus dimensiones iguales. De ahí pasa al número 120, “triangular”, dice

²⁶ Pseudo Dionisio Areopagita, “De los nombres divinos”, en *Obras completas*. Ed. de Teodoro H. Martín-Lunas. Pres. de Olegario González de Cardedal. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1995, p. 352.

²⁷ Titus Burkhardt, *La civilización hispano-árabe*. Trad. de Rosa Kuhne Brabant. Madrid, Alianza, 1977, p. 166.

²⁸ Clementis Alexandrinus, *Opera graece et latine quae extant post accuratam D. V. Danilis Heinsii recensionem*. Lutetiae, Carolum Morellum, 1629, VI, pp. 657-658.

²⁹ *Génesis*, 13-14.

Clemente, el cual se descompone en triángulo, 15; cuadrado, 25; pentágono, 34, y hexágono, 45. En todo esto es evidente el influjo que ejercía en el Padre de la Iglesia el *Timeo* de Platón. Sigue Clemente explicando cómo la escala de triples, -6, 9, 12 y 18- da 45, y dada la relación de ese número con el 5 como submúltiplo de 120, según los judíos, los niños se forman en nueve meses. En todos estos cálculos Clemente menciona la intervención de la aritmética, la geometría y la escala armónica. Finalmente, afirma que el testimonio de este ejemplo aritmético de Abraham es el tabernáculo, cuya estructura era de 300 cúbitos de largo, 50 de ancho y 30 de altura, y que por encima el arco termina en un cúbito, habiéndose reducido “en un cúbito a partir de la ancha base como una pirámide: símbolo de aquellos que se purifican y pasan por la prueba del fuego”.³⁰ Que sor Juana haya respondido con el regateo de Abraham, que tiene lugar cuando Dios está dispuesto a destruir las ciudades, refleja no sólo que estaba empapada de los cálculos neoplatónicos de Clemente, sino que también pretendía demostrar al obispo de Puebla que ella tan dominaba las Sagradas Escrituras, como conocía la Patrística, y que todo ello apuntalaba su estudio de todas las ciencias. Despejando este sus-

³⁰ Clementis Alexandrinus, *op. cit.*, VI, pp. 657-658: “Est autem alias quoque centum viginti numerus triangulus, & constat ex paritate numeri lxiv. Quorum quae sit per partem compositio, gignit quadratos, i, iii, v, vii, ix, xi, xiii, xv. Ex imparitate autem numeri lvi, nempe septem paribus à binario, qui generant eos qui sunt altera parte longiores, ii, iv, vi, viii, x, xii, xiv. In alia rursus significatione constat cxx numerus ex quatuor, uno quidem triangulo, nempe xv, altero vero quadrato, nempe xxv, tertio autem pentagono, nempe xxxv, quarto autem hexagono, nempe xlv. Eadem enim proportione sumptum est v, in unaquaque specie. Triangulorum enim ab unitate v, quidem est xv. Quadratorum verò xxv, & eorum qui deinceps sequuntur, per proportionem. Iam verò numerus xxv, qui est v, ab unitate dicitur esse symbolum tribus Leviticae. Numerus autem xxxv, ipse quoque habetur ex ea quae sit ex duplis descriptione, Arithmetica, Geometrica, & Harmonica: nempe sextus, octavus, ix, xii, quorum compositio generat numerum xxv. In his diebus dicunt Iudaei formari foetus septem mensium. Numerus autem quadragesimus quintus, constat ex descriptione quae sit ex triplis, nempe sextus, nonus, xii, xviii, quorum compositio procreat xlv. Et in his similiter diebus dicunt formari foetus novem mensium. Et est hoc quidem forma exempli Arithmetici. Geometriae autem testimonium sit tabernaculum quod construitur, & arca quae fabricatur, quae quibusdam proportionibus, quae cum summa ratione procedunt, divinis construuntur inventionibus, per donum intelligentiae, quae à sensilibus ad ea quae percipiuntur intelligentia, vel potius ab iis ad sancta, & sancta sanctorum nos traducit. Ligna enim quadrata, significant quadratam figuram quoquo pervasisse, securitatem & stabilitatem efficientem rectis angulis. Et aedificii quidem longitudo erat trecentorum cubitorum, latitudo verò quinquaginta, altitudo autem triginta: & super-nè in cubitum, qui ex lata base acuitur instar pyramidis, desinit arca, eorum qui per ignem purgantur & probantur symbolum. Haec Geometrica praebet proportio ad sanctas illas transmittendum mansiones, quarum differentias subiectorum numerorum ostendunt differentiae”.

trato, además, tenemos una reflexión sobre el carácter sagrado de la forma piramidal, algo que para nada es gratuito en la composición del *Primero sueño* ni solamente alusivo a la cultura egipcia y, “por ende”, podríamos decir, a la de los antiguos mexicanos, sino también a la hebrea, haciendo patente la tipología o prefiguración que a ella le interesó ilustrar en sus autos sacramentales.

La cultura áurea fue rica en ecos de estas ideas, desde León Hebreo hasta Calderón, pasando por fray Luis de León, Francisco de Aldana y Quevedo, por nombrar a algunos. El regreso del alma a Dios había sido objeto de preocupación de los neoplatónicos no cristianos y cristianos en la Antigüedad tardía, en la Edad Media y luego en la Italia de Ficino y Pico. Y si el *Fedro* de Platón fue evocado por Pico en su metáfora de la contemplación intelectual como el vuelo del auriga en el carro del alma, casi dos siglos más tarde, sor Juana centra su poema capital en la figura que ya el *Timeo* había descrito como la identificada con el elemento del fuego y su categórico ascenso contemplativo hacia la verdad y el bien. En su comentario al *Primero sueño*,³¹ Pedro Álvarez de Lugo, citando a san Isidoro de Sevilla, pone de relieve la conexión del poema de sor Juana con el *Timeo* de Platón y su célebre postulado: “sea la figura sólida de la pirámide elemento y simiente del fuego”.³² En el *Timeo*, el demiurgo alfarero forma primero, del ser, la mismidad y la diferencia, los números y los intervalos armónicos. De ellos surgirán las figuras y de éstas germinan a su vez los elementos naturales. La “nivelada simetría”³³ de la pirámide de sor Juana dirige, pues, su punta a su origen inteligible, tal como las ideas de Bruno pierden su sombra y ganan en luz al aproximarse al Empíreo. Ella sienta sus bases más consistentes en las razones seminales de san Agustín, una elaboración estoica del *Timeo* platónico retomada por el Hiponense; en la escolástica aristotélica, los conceptos universales equivalen a las ideas seminales. Tres décadas después de sor Juana, vemos en Giambattista Vico que el número sigue perteneciendo al mundo platónico de las ideas y es de naturaleza metafísi-

³¹ En Andrés Sánchez Robayna, *Para leer “Primero sueño”, de sor Juana Inés de la Cruz*. México, FCE, 1991, p. 62. El filólogo canario también refiere a Francisco Titelmans, científico muy difundido en España desde el siglo XVI.

³² Platón, *Diálogos*. VI. *Filebo*, *Timeo*, *Critias*. Trad., introd. y notas de Ma. Ángeles Durán y Francisco Lisi. Madrid, Gredos, 1992, p. 211, 56a.

³³ J. I. de la Cruz, *op. cit.*, I, p. 344, v. 354.

ca, como lo es la pirámide que de él se genera desde el mundo creado hacia la perfección divina:

La primera figura compuesta que se genera en geometría es el triángulo, así como la primera simple es el círculo, símbolo de la perfección infinita de Dios. Y de la misma manera surgía naturalmente de estos principios de física de los egipcios, para los cuales la naturaleza era una pirámide, que es un sólido de cuatro caras triangulares.³⁴

La pirámide mental del *Primero sueño* es de este linaje y que Álvarez de Lugo lo haya dicho ya desde tiempos de sor Juana resulta inequívoco respecto a qué derrotero debe tomar toda investigación sobre ella. Por lo demás, las referencias anteriores –el Pseudo Dionisio, san Isidoro, Titelmans, Álvarez de Lugo, Vico– exceptuando el pasaje del *Stromata* de Clemente de Alejandría, las expuse hace casi veinte años en mi estudio sobre el *Primero sueño*.³⁵ Sin embargo, no ha faltado quien repita exactamente el itinerario añadiendo aún más referencias filosóficas colaterales y tejiendo, a veces, un intrincado laberinto que se aleja de la posibilidad histórico cultural de que sor Juana haya podido consultar en algunas recónditas fuentes, lo que generalmente sucede cuando las pesquisas se centran en la enunciación y nos dejamos llevar por los derroteros del discurso mismo y no a la particular línea de transmisión en cada caso. Vuelvo, entonces, a recordar lo que ya señalé en algún momento: en la poesía de sor Juana “priva la alegoría, la representación figurativa que persuade, los instrumentos son la polisemia y la imaginación formativa, no el rigor analítico ni la síntesis expositiva”.³⁶ Si sor Juana hubiera querido hacer filosofía o ciencia o teología, hubiera escrito discursos filosóficos o científicos o teológicos, pero escribió poesía. El *Primero sueño* no es un poema expositivo, y lo que contiene de las diversas ciencias de su tiempo sirve para producir un efecto metafórico. No es un artefacto de propósito didáctico, sino resultado de una interiorización creativa. Por tanto, es más perti-

³⁴ Giambattista Vico, *Autobiografía*. Trad. de Felipe González Vicen. Buenos Aires / México, Espasa-Calpe, 1948, pp. 63-64.

³⁵ R. Olivares Zorrilla, *La figura del mundo en “El sueño”, de Sor Juana Inés de la Cruz. Ojo y “spiritus phantasticus” en un sueño barroco*. Madrid, Editorial Académica Española, 2012, pp. 23-92.

³⁶ R. Olivares Zorrilla, “El ‘Primero sueño’ de Sor Juana Inés de la Cruz. Bases tomistas, de Alejandro Soriano”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 76. México, UNAM, invierno de 2000, p. 323.

nente establecer las vías más probables de llegada filológica de estas ideas a su universo imaginario que encontrarlas, en expansión rizomática, en un número cada vez mayor de pensadores a cuan más alejados de su probable contexto cultural y libresco. Se vuelve necesario, entonces, seleccionar a aquellos de quienes parte la ruta filológica de sus ideas simbólicas y aquellos que con mayor probabilidad la historia misma ha colocado más cerca de su mano.

En una larga síntesis del trabajo anterior con un número de nuevas observaciones, titulada “Refracción e imagen emblemática en ‘Primero sueño’, de sor Juana”,³⁷ analizaba yo las circunstancias probables en torno a la mención de Homero que en el poema recibe la falsa atribución de haber dicho que la pirámide es imitada por el alma humana:

[...] según de Homero digo, la sentencia.
Las pirámides fueron materiales
tipos solos, señales exteriores
de las que dimensiones interiores
especies son del alma intencionales
que como sube en piramidal punta
al cielo la ambiciosa llama ardiente,
así la humana mente
su figura trasunta
y a la causa primera siempre aspira,
céntrico punto donde recta tira
la línea, si ya no circunferencia
que contiene infinita toda esencia.³⁸

Propuse que Homero representa ahí en realidad a otro griego, Platón, quien menciona la pirámide como engendradora del fuego en el *Timeo*. El lazo que une a Platón con Homero es el ser ambos griegos, pero sor Juana opta por atribuir al sublime poeta esta idea central de su poema sobre el sueño del alma. En todo caso, como ya han señalado anteriormente, si un griego habló de las pirámides egipcias, fue Heródoto, a quien quizá sor Juana rinde un homenaje indirecto

³⁷ R. Olivares Zorrilla, “Refracción e imagen emblemática en el *Primero sueño*, de Sor Juana”, en *Studi Latinoamericani / Estudios Latinoamericanos*, 4, Università di Udine, 2008, pp. 251-282. En línea: [http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=35907].

³⁸ J. I. de la Cruz, *op. cit.*, 1, p. 345, vv. 399-411.

dando varios versos a la unión de los historiadores, cuyo catálogo honra un poeta como Homero, sin ser historiador.³⁹ También habría que considerar la extendida convicción, desde la Antigüedad hasta tiempos de sor Juana, de que Homero había nacido en Egipto,⁴⁰ versión difundida durante siglos sobre todo a partir de Diodoro de Sícula en el libro I, 97, 7, de su *Biblioteca histórica*, muy citada en el Renacimiento⁴¹ y de los *Stromata* I, 15, de Clemente de Alejandría,⁴² retomados y reeditados por los jesuitas barrocos. Hemos de notar que el “origen egipcio” de esta idea del alma no lo atribuye sor Juana al Hermes Trismegisto de los *Hermetica* traducidos por Ficino, sino al “dulcísimo poeta”: opción sintomática de que su particular incorporación del pensamiento hermético renacentista se daba a través del arte.

El mismo pasaje del *Primero sueño* es comentado por Sigmund Méndez⁴³ siete años más tarde, quien por lo demás, a veces repite,⁴⁴ sin acreditarlas, un

³⁹ R. Olivares Zorrilla, “Refracción e imagen emblemática en el *Primero sueño*, de Sor Juana”, en *op. cit.*, p. 264.

⁴⁰ E. A. Ramos Jurado, “En torno a la biografía homérica del Pseudo-Plutarco”, en *Habis*, núm. 17, 1986, p. 79n.

⁴¹ Diodoro Sicula, *Bibliothecae historicae libri xv*. Basileae, 1559, p. 44: “Homerum in Aegypto fuisse, tum alia multa indicia eruntur, tum maxime potio ab Helena in praeteritorum oblivionem Telemacho data. Nam potionem ab abolendum luctum, quam poëta Helenam composuisse scribi, in Thebis Aegyptiis à Pollydamna Thonis uxore factam constat, ubi nunc quo que mulieres hoc medicamine utuntur”. En la traducción *Biblioteca histórica*, Libros I-III. Introd., trad. y notas de Francisco Pareu Alasá. Madrid, Gredos, 2001, libro I, p. 319: “Aducen otras señales de la estancia de Homero [en Egipto], principalmente el remedio de Telémaco elaborado por Helena en casa de Menelao y olvido de los males acaecidos. Parece haber examinado cuidadosamente el remedio *nepentes*, que afirma el poeta que Helena tomó de la Tebas de los egipcios, de Polidamna, mujer de Ton; dicen que, incluso todavía ahora, sus mujeres utilizan el poder antes citado...” véase también I, pp. 272 y 315.

⁴² *Ibid.*, p. 302: “Homerum enim plurimi ostendunt Aegyptium. Thales autem cum esset Phoenix genere, etiam cum Aegyptiorum prophetis congressus esse dicitur: sicut etiam Pythagoras cum iis ipsis, propter quos etiam fuit circuncisus, ut adyta ingrediens, Aegyptiorum mysticam disceret Philosophiam: & cum Chaldaeorum & Magorum versatus est praestantissimis”. La traducción siguiente es mía: “De Homero dicen muchos que era egipcio. Se dice que Tales también era del pueblo fenicio y conocía a los profetas egipcios; igual Pitágoras, quien se hizo circuncidar por ellos para poder entrar al templo secreto y aprender la filosofía mística de los egipcios y conversar con los caldeos y los magos”.

⁴³ Sigmund Méndez, “El sueño, la fantasía y sus alegorías en el *Primero sueño*” [en línea]. *Bulletin of Spanish Studies*, 2015, p. 29.

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 11, 13, 17-18 y 26.

conjunto considerable de observaciones más a lo largo de dos décadas.⁴⁵ Pero si observamos bien, dejando de lado por el momento la cuestión del verdadero acreedor de la afirmación de que el alma imita la figura piramidal en este preciso fragmento del *Primero sueño*, veremos que el aserto estampado en el poema coincide perfectamente, en todos sus puntos con la caracterización que Titus Burckhardt, basado en el Pseudo Dionisio Areopagita, hace del pensamiento platónico como opuesto al aristotélico. Platón define el alma como tendiente al centro de la creación desde su periferia, mientras que Aristóteles procede a describir el mundo por niveles concéntricos uno a uno. Siendo así, para Platón las almas humanas, en su conjunto, pueden ser consideradas radios que tienden hacia el centro de un círculo y así es como el cardenal Nicolás de Cusa las describe un milenio y medio después en su *De filiatione Dei* y en su *De venatione Sapientiae*, obras que desde mi punto de vista son cruciales en la concepción de *El Divino Narciso* de sor Juana, tal como lo sustenté en 2009 en la Universidad de Guanajuato.⁴⁶

Como las almas parten del mundo terrenal y aspiran al puramente intelectual, ese vector o fuerza ascensional va adelgazándose y sutilizándose mientras más se acerca al centro al que tiende. Para documentar esto no es necesario recurrir, como hace Sigmund Méndez, a Amiano Marcelino, quien en realidad fue un

⁴⁵ La calidad de sueño enigmático de la silva de sor Juana en mi tesis (*La figura del mundo en "El sueño", de Sor Juana Inés de la Cruz*. México, 1998a. Tesis, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 360 pp.), luego publicada en partes en diversas fechas y como libro, *vid.* n. 35 (pp. 29-30); sus paralelismos con Francisco de Aldana, igualmente en mi libro (p. 85), y en "Precursores en la sombra: los otros modelos del *Primero sueño*, de sor Juana Inés de la Cruz", en las Actas del Congreso *El Siglo de Oro en el nuevo milenio*. Carlos Mata y Miguel Zugasti, eds., Pamplona, Eunsa, 2005, 2 vols., t. II, pp. 1286-1287; las consideraciones de Luis Vives sobre la conciencia durante los sueños, también en mi tesis (pp. 320, 344), desarrolladas en "Versiones hispánicas del tratado del alma aristotélico: Juan Luis Vives y Alonso de la Veracruz", en *Literatura Mexicana*, vol. XIV, núm. 2, México, IIF, UNAM, 2003, pp. pp. 72-73 (remitirse a Luis Vives, *Tratado del alma*. Trad. de José Ontañón. Buenos Aires / México, Espasa-Calpe, 1942); la noción del *spiritus phantasticus* en Sinesio de Cirene, en mi tesis (pp. 113, 119-120), así como en "*Spiritus phantasticus*: epifanía y artificio en el *Primero sueño*", en Lillian von der Walde *et al.*, eds., "*Injerto peregrino de bienes y grandezas admirables*". *Estudios de literatura y cultura española e hispanoamericana (siglos XVI al XVIII)*. México, UAM-I, 2007, pp. 431-441 (*passim*), y algunas cuestiones más, como el tópic de la atalaya, en "Refracción" (pp. 265, 274 y 276).

⁴⁶ R. Olivares Zorrilla, "Apologética, mítica y mística en *El Divino Narciso*, de sor Juana", en *XXII Encuentro Nacional de Investigadores del Pensamiento Novohispano. Guanajuato. Noviembre de 2009. Memoria*. Comp. de Aureliano Ortega Esquivel. Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 2010 pp. 161-163 (Bi/Centenario).

historiador y traductor de Tácito y no un metafísico: se encuentra en el *Timeo* y lo retoman los platónicos y neoplatónicos de la Antigüedad clásica, la tardía y aun los posteriores,⁴⁷ sin que esto fuera ningún misterio para los contemporáneos de sor Juana. Ahora bien, de Platón a sor Juana hay un enorme espacio en el que las vías de transmisión intertextual deberían delinearse en función de lo que lo que con mayor factibilidad llegó a manos de ella directa o mediadamente. En ese ensayo de 2008 titulado “Refracción e imagen emblemática...”,⁴⁸ traje a cuento la versión emblemática de la idea del ascenso piramidal del alma; se trata del opúsculo de Celio Agostino Curione en los *Hieroglyphica* de Valeriano, tan citado por ella; la descripción del símbolo piramidal de Curione se conecta con Aristóteles y su descripción del mundo material, pero además con san Agustín, con Nicolás de Cusa y con los pitagóricos,⁴⁹ adicionalmente se adscribe de manera bastante explícita a la teoría neoplatónica del árbol de Porfirio. Ahora quiero pormenorizar acerca de estas mediaciones neoplatónicas en un intento de establecer la ruta de llegada al *Primero sueño* de esta pirámide mental.

Principalmente mencionaré a un filósofo tan griego como Homero y como Platón y seguramente implicado en los versos de sor Juana: Plotino, cuyo pensamiento generó toda la deslumbrante línea de filósofos neoplatónicos antiguos empezando por su discípulo directo Porfirio, quien no sólo se ocupó de las ideas de Plotino, sino también de Pitágoras. Porfirio, a su vez, fue maestro de Jámblico. Al llegar las obras tanto de Plotino como de Jámblico a las manos de Marsilio Ficino en el siglo XV, el florentino se ocupó en su traducción y asimilación al pensamiento cristiano. Es curioso notar que un reconocido especialista en el pensamiento neoplatónico como Philip Merlan⁵⁰ ha soslayado en sus consideraciones el influjo de Plotino en Jámblico al respecto de la idea del alma como una pirámide. Jámblico fue discípulo en segundo grado de Plotino, Porfirio mediante.

⁴⁷ Además de los platónicos clásicos que mencionaremos, como Espeusipo y Jenócrates, están los neoplatónicos tardíos, Sexto Empírico, Posidonio y Jámblico, y los renacentistas, como Ficino.

⁴⁸ R. Olivares Zorrilla, “Refracción e imagen emblemática en el *Primero sueño*, de sor Juana”, en *op. cit.*, pp. 264-266.

⁴⁹ Celio Agostino Curione. “Hieroglyphicorum commentariorum liber secundus”, en Pierio Valeriano, *Hieroglyphica sev de sacris aegyptiorum aliarvmque gentium literis commentarii*. Lygdvni, Pauli Frelon, 1602, p. 640.

⁵⁰ *From Platonism to Neoplatonism*. The Hague, Springer, 2013 (1a. ed., 1953).

Precisamente bajo el influjo de las propuestas metafísicas de Plotino, Porfirio expone su teoría del árbol de los géneros y sus especies, atando estratégicamente la filosofía aristotélica con la platónica. El *arbor porphyriana* hace ascender de las especies a los géneros hasta llegar a ser indefinibles y en la mayor proximidad posible a lo uno, lo bello, lo bueno y lo verdadero. En un sentido inverso al árbol, estaríamos hablando de una pirámide: mientras mayor sea la abstracción, sea cúspide o raíz, más cerca se estará, entonces, del más alto nivel ontológico. Éste es uno de los frutos más significativos de la filosofía neoplatónica, su engarce con otras líneas de pensamiento contemporáneas y su legado a la teoría vigorosa de la cadena del ser así como a la taxonomía nominalista medieval.⁵¹

En su aspecto estrictamente intelectual, la metafísica piramidal, sea científica o espiritual, atravesó múltiples y apasionantes debates desde la Antigüedad tardía y a lo largo de la Edad Media. Philip Merlan analiza la idea neoplatónica del alma partiendo de un comentario de Jámblico en el que este pensador de Calcis refiere a Espeusipo y a Jenócrates la concepción del alma como algo geométrico. Merlan señala que, en efecto, el *Timeo* invita a identificar el alma con las matemáticas y que así lo hicieron estos dos filósofos de la Antigüedad clásica.⁵² No obstante, siguiendo la referencia de Jámblico, les da todo el crédito de esa idea de Jámblico a Espeusipo y a Jenócrates, cuando el hecho es que Plotino fue quien sentó todas las bases de este particular concepto. El pivote del pensamiento plotiniano a este respecto es el movimiento inherente al alma intelectual, como podemos verlo en sus *Enéadas V y VI*.⁵³ Ahí, explica el filósofo que el alma, emanada de lo Uno, tiende a un movimiento inmanente hasta percatarse de su centro originario. Entonces su movimiento se vuelve trascendente; se eleva el alma al intelecto (o *noûs*), su ser más perfecto, y el *noûs* se eleva hacia lo Uno. Para comprender esto debemos tener presentes las tres hipóstasis o realidades fundamentales plotinianas: lo Uno, el Intelecto (*noûs*), y el alma, la cual a su vez tiene una parte alta, conectada al intelecto, y una baja, conectada al exterior por los sentidos.

⁵¹ Paul Richard Blum, *Studies on Early Modern Aristotelianism*. Leiden / Boston, Brill, 2012, pp. 275-312.

⁵² P. Merlan, *op. cit.*, p. 46.

⁵³ *Plotini divini illius e platonica familia philosophi, de rebus philosophicis libri LIII in Enneades sex distribute, a Marsilio Ficino Florentino e graeca lingua in latinam versi, et ab eodem doctissimis commentariis illustrate*. Saltingiacum, Ioannes Soter, 1540. Plotino, *Enéadas V-VI*. Introd., trad. y notas de Jesús Igal Alfaro. Madrid, Gredos, 1998.

Es así como un movimiento circular e inmanente del alma se vuelve, por un acto de conciencia, en rectilíneo hacia el propio perfeccionamiento. Plotino lo llega a expresar como sigue:

El alma y la vida son, efectivamente, rastros de la Inteligencia y el alma aspira a la Inteligencia, [...] tanto la Inteligencia como la Vida de allá son boniformes [...] Ambas están henchidas de esplendor, y el alma corre tras ellas porque procede de ellas y propende, a su vez, hacia ellas [...] una vez que el alma ha recibido en sí el “efluvio” emanado del Bien, se siente atraída, extática y aguijoneada, y nace el amor. [...] Y mientras hay algo más excelso que lo presente, sigue subiendo espontáneamente,alzada en alto por aquello que la enamora; y así, se remonta por encima de la Inteligencia, empero no puede subir por encima del Bien, toda vez que nada hay por encima del Bien. Pero si se queda en la Inteligencia, presencia un espectáculo bello y sublime, es verdad; sin embargo, aún no tiene del todo lo que busca.⁵⁴

Resulta muy claro este contexto para captar la estratégica importancia de que el alma en sueño de sor Juana contemple la totalidad en un fugaz y sublime instante, así todas las resonancias de estos versos:

[...] que como sube en piramidal punta
al cielo la ambiciosa llama ardiente,
así la humana mente
su figura trasunta
y a la causa primera siempre aspira,
céntrico punto donde recta tira
la línea, si ya no circunferencia
que contiene infinita toda esencia.⁵⁵

Sin embargo, hay todavía más complejidades, porque entendiendo esta metafísica plotiniana en términos de movimiento, él asevera que lo Uno es inmóvil, pero engendra el movimiento y procrea todas las cosas y los seres, incluyendo a los dotados de alma y de *noús*, pero al crearlos, no despiden rayos, sino aureolas circulares. De la misma manera, el alma, al tender a su propio centro, tenderá a

⁵⁴ *Ibid.*, VI, 7, pp. 452-454.

⁵⁵ J. I. de la Cruz, *op. cit.*, p. 345, vv. 404-411.

lo Uno a través del *noûs* o intelecto, pero ese centro hacia el que tiende no está fuera de ella, sino en ella, porque ella emanó de él.⁵⁶ Por tanto, ese desplazamiento piramidal es hacia su propio interior, como en *Las moradas* de santa Teresa. Sor Juana lo expresa así en los cuatro versos anteriores:

Las pirámides fueron materiales
tipos solos, señales exteriores
de las que dimensiones interiores
especies son del alma intencionales...⁵⁷

La clave está en percatarnos de que lo extenso –la pirámide, el círculo– nos está sirviendo para describir lo inextenso: es una metáfora. Por eso son solamente “tipos”, ejemplos. En consecuencia, también el movimiento rectilíneo deberá entenderse como una virtualidad, puesto que esta acción del alma es interior.⁵⁸ En este punto, al que volveremos más adelante, insistirá largamente san Agustín, un siglo o poco más después de Plotino, en su *Dimensión del alma*. Por ahora detengámonos en el capítulo 27 del comentario de Marsilio Ficino al *Timeo* de Platón:

Ciertamente, el alma puede describirse no sólo mediante números, sino también mediante formas. De este modo puede considerarse incorpórea a través de los números, y puede entenderse su declinación hacia los cuerpos a través de las formas. El triángulo es como el alma porque se desarrolla desde un ángulo hacia otros dos; así el alma, que fluye desde la sustancia indivisible y divina, cae

⁵⁶ Plotino pone especial cuidado en aclarar que no se está hablando ni de extensiones ni de distancias más que metafóricamente, puesto que se trata de estados de conciencia: “Porque si el Todo mismo estuviera en un lugar, habría que dirigirse hacia él rectilíneamente y tocarle en una parte de él con una parte de sí; sería preciso que ‘lejos’ y ‘cerca’ existieran realmente. Pero si ni ‘lejos’ ni ‘cerca’ existen realmente, forzoso es que esté presente todo entero, si es que está presente; y lo está enteramente a cada uno de aquellos de los que no está ni lejos ni cerca; pero si son capaces de recibido, está presente” (Plotino, *op. cit.*, VI, 4, p. 330).

⁵⁷ J. I. de la Cruz, *op. cit.*, p. 345, vv. 400-403.

⁵⁸ Para explicar esto, Plotino emplea el ejemplo del tiempo, uno de sus predilectos: “El tiempo se va espaciando constantemente, mientras la eternidad permanece fija en un mismo punto y, aspirando en virtud de una potencia eterna, domina y sobrepasa al tiempo, que da la impresión de irse multiplicando como una línea que, prendida de un punto y girando alrededor de él, da la impresión de prolongar indefinidamente. En cualquier punto que recorra la línea, el centro se refleja en ella; mas el centro no se mueve; es la línea la que rueda alrededor de él” (Plotino, *op. cit.*, VI, p. 369).

profundamente en la naturaleza divisible del cuerpo y, si es comparada con lo divino, la vemos dividida.⁵⁹

Ficino alude al ápice de la pirámide intelectual que, al irradiar hacia la naturaleza, se divide en dos “ángulos”, la diversidad; de lo uno a lo múltiple. Aquí también podemos ver un resultado de todos los debates anteriores, sólo que referido directamente a la fuente: el *Timeo*. En el siglo XV, Marsilio Ficino tradujo las *Enéadas* y las comentó. Esta obra constituye en los siglos posteriores un importante elemento en la continuidad de la tradición mística europea. El texto de Jámblico, por otra parte, que trata la cuestión de la relación del alma con las matemáticas, y si es extensa o no, se denomina “De communi mathematica scientia” y no fue traducido del griego sino hasta el siglo XIX.⁶⁰ No está, pues, entre los textos de Jámblico traducidos por Marsilio Ficino, como sí lo está *De los misterios egipcios, caldeos y asirios*.

También refiere Merlan a Sexto Empírico y a Posidonio, otros filósofos que comentan la matematicidad del alma y que Merlan propone como precedentes de Jámblico,⁶¹ De Posidonio comenta la problematicidad, compartida con Jámblico, de que el alma es motivada mientras que las matemáticas no lo son; Sexto, por su parte, un siglo antes que Jámblico, hace equivaler el alma al número cuatro, puesto que las proporciones de los tres intervalos de la perfecta armonía, la cuarta, la quinta y la octava, contienen ese número.⁶² De ahí pasa a la afirmación paralela de que el cuatro es pirámide en el reino de lo extenso y es alma en el reino de lo no extenso. Por lo tanto, 4 = pirámide = alma, con un sabor muy cercano a la *tetraktys* de Pitágoras. En este caso, como vemos, la pirámide se

⁵⁹ Marsilio Ficino, *Operum*, vol. 2. Parisiis, Guillelmus Pele, 1641, p. 408: “Non solum vero per numeros, sed etiam per figuras describitur anima: ut per numeros quidem incorporea cogitetur, per figuras autem cognoscatur ad corpora naturaliter declinare. Convenit triangulus animae. Quia sicut triangulus ab uno angulo in duos protenditur, sic anima ab individua divinaque substantia profluens, in naturam corporis labitur penitus divisilibem: ac si cum divinis conferatur, divisa videtur”. (La traducción es mía.)

⁶⁰ P. Merlan, *op. cit.*, pp. 4, 7-8. La traducción es de N. Festa, quien con U. Klein editó Iamblichus, *De communi mathematica scientia*, Leipzig, Teubner, 1891. Véase también Eugene Afonasin, John M. Dillon y John Finamore, *Iamblichus and the Foundations of Late Platonism*. Brill, 2012, p. 37.

⁶¹ P. Merlan, *op. cit.*, pp. 53.

⁶² *Ibid.*, p. 52. Para estos señalamientos, Merlan remite a V. de Falco, “Sui Theologoumena Arithmeticae” y “Sui trattati aritmetologici di Nicomaco ed Anatolio”, *Rivista Indo-Greca-Italica*, 1922, 6, pp. 51-60 y 49-61.

entiende como tetraedro, mientras que en el caso de Plotino y el *Primero sueño*, la forma piramidal, relacionada con el círculo, es un cono.

En cuanto al concepto explícito de “pirámide intelectual”, queda, pues, trazada por los actuales historiadores de la filosofía la línea desde Pitágoras y Platón, Espeusipo y Jenócrates, Posidonio, Sexto Empírico y Jámblico. Dicha investigación ha partido de la alusión que Jámblico hizo a Espeusipo y Jenócrates en un texto que no fue traducido sino en la época moderna. Debo insistir: primeramente, ese preciso texto de Jámblico no pudo haber llegado a manos de sor Juana; en segundo lugar, las disquisiciones entre Espeusipo y Jenócrates⁶³ sobre la identificación del alma con las matemáticas han sido aisladas en un análisis moderno de los historiadores de la filosofía a partir de la mención que había hecho Jámblico en ese texto. Sin embargo, el principal responsable de que Jámblico se detuviera en esta cuestión fue con toda seguridad su maestro en segundo grado, Plotino. Los demás neoplatónicos fueron construyendo, discursivamente y al pasar de muchos siglos, la ecuación entre el alma y la pirámide, mientras que Plotino proporcionó en su *Enéada VI* todas las bases relativas al movimiento del alma hacia el centro divino desde su movimiento circular. Ambos movimientos son inherentes a ella, puesto que ha emanado de lo Uno, pero el circular es inmanente, mientras que el rectilíneo es trascendente. Plotino explica así su compleja proposición: porque las almas provienen de lo Uno, que es Dios, tienen su centro en él, quien es también el centro de todas las almas como tales; pero éstas gravitan naturalmente sobre sí mismas. No obstante, el deseo del alma humana por su centro original origina su movimiento desde su centro hacia Dios, quien es a la vez centro de todas las almas. Aquí está comprendida, también, la famosa metáfora que Nicolás de Cusa toma de san Agustín sobre el centro y la circunferencia. Plotino formuló todo esto en el lenguaje poético y contemplativo que lo caracteriza, muy apreciado por los neoplatónicos renacentistas y que llegó a sor Juana, con toda probabilidad, en alguna de las tan difundidas ediciones de las traducciones de Ficino de las *Enéadas*. Los místicos españoles, por su parte, siguen fielmente la *Teología platónica* ficiniana en todo lo que respecta, por ejemplo, al vuelo intelectual del alma hu-

⁶³ Entre las traducciones de M. Ficino se encuentra un texto de Jenócrates sobre la muerte y otro de Espeusipo sobre Platón, pero no los comentarios aludidos por Jámblico.

mana.⁶⁴ Se vuelve necesario, entonces, prestar mayor atención a la recuperación que Ficino hace de esta psicología y teología platónicas porque, además, la cuestión no se limita al aspecto dimensional del alma, sino a sus facultades. Ambos centros identificados, el de lo divino y el del alma, son sendos ojos en la filosofía neoplatónica: Dios lo ve todo y el alma ve a Dios. Ya Filón de Alejandría, en su *De confusione linguarum*, y Orígenes, Padre de la Iglesia, en sus libros *Genesis III* y *Contra Celso*, denominaban “ojo del alma” al movimiento hacia Dios del alma. Dieter Janik lo documenta con sendas citas de los textos griegos: para Filón, el ojo del alma busca ávidamente los “rayos puros” de la luz divina que se derrama sobre él; Orígenes observa que los ojos del alma abiertos gozan de Dios y el Paraíso, mientras que el pecado los cierra.⁶⁵ Igualmente refiere Janik a un estudio sobre el rico campo metafórico acerca del ojo del alma entre los cristianos medievales: *oculus spiritualis*; *oculus cogitationis*, *oculus animi*, *oculus intellectus*, *oculus cordis*, *oculus animae* y más aún.⁶⁶ Ficino retoma esta metáfora y habla del ojo de la sabiduría divina y el ojo de la sabiduría humana en su *Comentario al Filebo* de Platón. Ahí Ficino suele citar el libro *Contra Celso*, de Orígenes, como constata Michael J. B. Allen,⁶⁷ quien remonta esta idea del ojo del alma a la filosofía pitagórica y a los *Himnos órficos*, que hablan del presente infinito en el ojo de Dios, inspirándose Ficino también en esto para su *Himno a Helios*. El símbolo es recurrente en la cultura renacentista.

No se limita la afinidad de sor Juana con las *Enéadas* de Plotino a este particular aspecto dimensional del alma volitiva, sino también abarca otros: la elevación del alma a su propia cima durante la contemplación divina y sus limitaciones:

⁶⁴ Susan Byrne, *Ficino in Spain*. Toronto, University of Toronto Press, 2015, p. 180.

⁶⁵ Dieter Janik, El “ojo del alma: la función gnoseológica, religiosa, moral y estética de una metáfora tópica. Consideraciones inspiradas en Baltasar Gracián”, en *Revista de Filosofía*, núm. 25. Madrid, 2001, pp. 126-127.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 128. El autor es G. Schleusener-Eichholz, *Das Auge im Mittelalter*, vol. 2. München, Wilhelm Fink, 1985, pp. 931-1075. Yo he mencionado la teoría de Hugo de San Víctor sobre la simetría entre los “cielos” y los ojos del hombre: *oculus carnis*, *oculus rationis* y *oculus contemplationis* (“Sor Juana y la tradición mística”, en Isaías Lerner, Robert Nival y Alejandro Alonso, eds., *Literatura Hispanoamericana, Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, t. IV. New York, Juan de la Cuesta, 2004, p. 490; “*Spiritus*”, p. 433; *La figura*, 2012, p. 114).

⁶⁷ M. J. B. Allen, “Marsilio Ficino on Plato’s Pythagorean Eye”, en *MLN*, vol. 97, núm. 1, 1982, pp. 172, 178.

Pero si alguno no ha alcanzado ese espectáculo, si su alma no se ha percatado del esplendor de allá ni ha experimentado ni recibido esa especie de experiencia amorosa, resultante de la visión, del amante reposando en el amado, porque recibió, sí, una luz verdadera y revistió de luz toda su alma gracias a un mayor acercamiento, pero estaba todavía demasiado sobrecargado de cosas que obstaculizaban la contemplación como para mantenerse en la cima y ha llegado a la cima no a solas, sino llevando consigo algo que lo separa de aquél [...] recrimínese a sí mismo por ello, y apartándose de todas las cosas, esfuércese por estar a solas.⁶⁸

Igualmente, continuando con el discurso platónico de *El banquete* y prefigurando a su vez el *De amore* de Ficino, también precede a sor Juana en *El Divino Narciso* y es sensible su presencia en el romance *Traigo conmigo un cuidado...*:

Porque como el alma es distinta de aquel Dios, pero proveniente de aquél, ama a Dios necesariamente. [...] Es que allá es Afrodita celeste; acá, en cambio, se prostituye como una cortesana. Y toda alma es Afrodita: tal es el simbolismo del natalicio de Afrodita y de la concepción simultánea de Eros. El alma, pues, que sea fiel a su naturaleza ama a Dios, deseando aunarse con él, del mismo modo que una doncella de padre noble ama con amor noble. Pero si, al encarnarse, se deja engañar por galanteos trocando su amor por un amor mortal, desamparada de su padre abusan de ella; mas si aborreciendo de nuevo los abusos de que es víctima acá, se mantiene pura de las cosas de acá y emprende el camino de regreso a su padre, “se siente a gusto”.⁶⁹

El influjo en el pensamiento cristiano de estas proposiciones de Plotino puede percibirse en una de las figuras más influyentes del barroco hispano, Juan Eusebio Nieremberg, cuando en su “Prodigio del amor de Dios y finezas de Dios” afirma, de forma en todo acorde al lance del alma en el *Primero sueño* de sor Juana:

Pero ¿cómo todavía andas deslumbrada y ciega en un resplandor tan grande? Cómo en una tan excesiva luz no se pueden reparar perfectamente los ojos flacos de tu entendimiento, sino porque todavía eres tierna de ojos, y legañosa,

⁶⁸ Plotino, *op. cit.*, VI, pp. 540-541.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 551.

y por ello todavía alucinas en una tan incomprensible claridad. Pero si no puedes aun por vía de la contemplación sublime subir con el santo Moisés a la cumbre del monte, y allí contemplar a tu Dios en la tiniebla, salte a lo menos con los hijos de Israel de los acostumbrados Tabernáculos, esto es, del acostumbrado modo de imaginar, que solías usar, y ve al encuentro de tu Dios, cautivando tu entendimiento a la obediencia de la Fe. Y estando humildemente al pie del monte, mira al monte humeando, y escucha el sonido de la trompeta, y los truenos, y mira los resplandecientes relámpagos; esto es, con la Fe, ayudándote de la Escrituras y de las cosas criadas, contempla a Dios como por un espejo en enigma. Y puedes también descender a los valles: esto es, a las cosas humildes del buen Jesús: porque los valles también darán abundancia de trigo. Y contempla allí a aquel hombre inocentísimo, santísimo, y beatísimo, cuya humanidad con suma bienaventuranza, y gloria fue ensalzada sobre todas las criaturas: o por mejor decir, fue unida maravillosamente al Verbo Eterno en unidad de persona.⁷⁰

Ahora bien, ¿caso sor Juana se inspiró sólo en Plotino y en Ficino para este enigmático pasaje del *Primero sueño*? Me inclino a pensar que las ideas que ella encontró en las obras de Ficino confirmaron lo que ya había leído en san Agustín y en Nicolás de Cusa. José C. Nieto comprueba que si san Agustín había asimilado a Platón “para resolver el problema de Dios y el alma” que heredó de los maniqueos, fue a través de Plotino como modeló “la antropología y soteriología” y, en suma, “la teología cristiana”.⁷¹ En uno de sus opúsculos, titulado “De la cantidad del alma” o “De la dimensión del alma”, el Hiponense retoma estos planteamientos neoplatónicos y es consistente en que el alma no es extensa, pero participa del número, de la magnitud. En cuanto a la sustancia del alma, dice san Agustín de una manera muy semejante a Plotino: “el alma, aunque creada por Dios, tiene substancia propia, que ni es tierra, ni fuego, ni aire, ni agua”.⁷² Sor Juana lo expresa con exactitud en su verso: “[...] que *como* sube en piramidal punta / al cielo la ambiciosa llama ardiente, / así la humana mente / su figura

⁷⁰ Juan Eusebio Nieremberg, *Obras christianas*, vol. 2. Sevilla, Martín de Hermosilla, 1686, libro 3, cap. 4, p. 184.

⁷¹ José C. Nieto, *El Renacimiento y la otra España: visión cultural socioespiritual*. Genève, Librairie Droz, 1997, p. 363.

⁷² San Agustín de Hipona, *Obras filosóficas*, vol. 3. Ed. bilingüe, 3ª. ed. Ed., introd. y notas de Victorino Capanaga. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1963, p. 448.

trasunta / y a la causa primera siempre aspira”. El alma *trasunta*, imita, la figura del fuego, pero no es fuego.

San Agustín continúa un poco más adelante en este diálogo entre él y Eusebio, demostrándole que el alma tiene una dimensión no extensa en la potencia de sus actos, dada a través de distintos grados en su aproximación a lo divino. Al describir el quinto grado, después de hablar de la autoconservación, elevación, purificación y preparación de los grados anteriores, dice que el alma: “concibe plenamente su grandeza y, una vez concebido lo cual, entonces realmente tiende hacia Dios con una inmensa e increíble confianza, es decir, tiende a la contemplación misma de la verdad y a aquel altísimo y misteriosísimo premio por el que tanto ha trabajado”.⁷³

También es preciso mencionar en la trayectoria de esta idea sobre la identidad del alma con el fuego y, por ende, con su forma según Platón, al apologista cristiano Lactancio Firmico, quien era citado por los renacentistas⁷⁴ sin que faltara justamente un pasaje de sus *Instituciones divinas*, cuando trata del origen del error, acerca de la pirámide mental:

Y si el alma es fuego, como hemos demostrado, debe tender, como el fuego, hacia el cielo, para que no se extinga, es decir, hacia la inmortalidad, que está en el cielo; y, de la misma forma que el fuego no puede arder ni vivir si no está sostenido por una materia espesa que lo alimente, así también la materia y el alimento del alma es sólo la bondad, gracias a la cual se mantiene viva.⁷⁵

Ya en la patrística repercutían los neoplatónicos como Plotino. Quiero subrayar, pues, que en términos de su legado a la cultura occidental posterior, la recuperación de la idea del alma como pirámide, que está en Jámblico, se hace

⁷³ *Ibid.*, p. 513.

⁷⁴ Encontramos la cita, por ejemplo, en Hernando de Soto, *Emblemas moralizadas*. Madrid, Juan Íñiguez de Lequerica, 1599, al comentar su emblema del ave del paraíso, p. 59.

⁷⁵ Lactancio, *Instituciones divinas*. Trad. de E. Sánchez Salor. Madrid, Gredos, 1990. vol. 1, libro II, p. 227, 14. El texto original, en *L. Coelii Lactantii Firmiani Divinarum Institutionum libri VII*. Antverpiae, Christophori Plantini, 1570, pp. 112-113: “Quod si anima ignis est, ut ostendimus; in coelum debet eniri, sicuti ignis, ne extinguetur, hoc est ad immortalitatem, quae in coelo est. Et sicut ardere, ac vivere non potest ignis; nisi aliqua pingui materia teneatur, in quae habeat alimentum: sic animae materiae, et cibus est sola iustitia, quae tenetur ad vitam”. Vale la pena cotejar aquí los versos 404 a 408 del *Primer sueno*.

sobre todo a partir del discurso de Plotino y su asimilación cristiana por san Agustín, y que a fin de cuentas Plotino y Jámblico estuvieron entre los autores traducidos en la Italia renacentista, con sendos comentarios de Ficino. Más aún, estas traducciones y comentarios⁷⁶ de Ficino (comentarios que, a su vez, heredaron de manera inmediata el discurso de Nicolás de Cusa) trascendieron a la cultura española bastante pronto y fueron muy difundidos en los siglos XVI y XVII. Hace sólo un año, Susan Byrne, de la Central University of New York, publicó un estudio sobre la presencia de Marsilio Ficino en la cultura hispánica. En él podemos ver, entre un sinnúmero de otros ejemplos, que a propósito de un soneto suyo con ideas platónicas en *La dama boba*, Lope de Vega cita directamente un comentario de Ficino a las *Enéadas* de Plotino en una carta dirigida a Francisco López de Aguilar, en 1624, para sostener que los versos:

No ya como elemento el fuego viste
el alma, cuyo vuelo al sol admira;
que de inferiores mundos se retira,
adonde el serafín ardiendo asiste.⁷⁷

aluden a que el alma busca esa luz que, según Ficino, “no es la de la imaginación o percepción humana, sino la del contacto con la verdadera sustancia intelectual y virtud superior”.⁷⁸ Por otra parte, se ha observado que el subtítulo de la *Teología platónica* de Ficino, “Sobre la inmortalidad del alma”, viene de un tratado del

⁷⁶ En las obras de M. Ficino aparecen los comentarios a las obras por él traducidas a manera de introducciones; tratándose del *De mysteriis*, sin embargo, Ficino, además de darle ese título al texto de Jámblico, sólo hace una paráfrasis su traducción. No obstante, sus comentarios sobre esta obra de Jámblico son abundantes y medulares en su *De vita coelitus comparanda*. Véase Brian Copenhaver, “Scholastic Philosophy and Renaissance Magic in the *De vita* of Marsilio Ficino”, en *Renaissance Quarterly*, vol. 37, núm. 4, invierno, p. 552. Los conceptos tomados de Plotino que introdujo en su *Theologia platonica* –fundamentalmente la noción de *daimon*– se vieron complementados con los que retoma del *De mysteriis* de Jámblico para su *De vita*; véase Henri de Saffrey, “The Reappearance of Plotinus”, en *Renaissance Quarterly*, vol. 49, núm. 3, otoño de 1996, pp. 502 y ss., y Maude Vanhaelen, “Marsilio Ficino and the Irrational”, en Machtelt Israëls y Louis A. Waldman, eds., *Renaissance Studies in Honor of Joseph Connors*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2013, vol. 2, pp. 441-442.

⁷⁷ Félix Lope de Vega Carpio, “La dama boba”, en *Obras selectas*, vol. 1. Est. preliminar, biog., bibliog., notas y apénd. de Federico Carlos Sáinz de Robles. México, Aguilar, 1991, p. 1106.

⁷⁸ Vid. S. Byrne, *op. cit.*, pp. 156 y ss.

mismo título de Plotino, en la *Enéadas IV*, 7, y de un trabajo temprano de san Agustín.⁷⁹ No debe extrañarnos, el trasiego de los títulos y contenidos es compartido entre los autores originales, sus comentaristas y sus traductores: san Agustín titula *De numeris* a su libro traducido como *La dimensión del alma*, exactamente como Porfirio describe, en su *Vida de Plotino*, el contenido de la *Enéada VI*. En la traducción de Ficino esto se retoma en la división capitular y, con plena conciencia, así es como comienza Nicolás de Cusa su *De docta ignorantia*, cuyo primer libro versa sobre cuestiones metafísicas relativas a las matemáticas y la geometría; su capítulo XI se llama “Que la matemática nos ayuda muchísimo en la aprehensión de la diversidad divina”.

Entre los poetas signados por esta corriente no podría dejarse de mencionar a Francisco de Aldana, a quien Byrne reconoce como un devoto seguidor de Ficino.⁸⁰ Basten dos estrofas de sus octavas *Sobre la creación del mundo*, en todo consistente con lo que he venido exponiendo:

Es Dios capacidad él de sí mismo,
no la obra capaz de tal obrero,
sola unidad que en sí todo el guarismo
cierra y no para en número postrero,
sin término lugar, sin fin abismo,
centro de vidas último y primero,
ojo inmortal de providencia eterna,
que con sólo el mirar cría y gobierna.

Esta que veis acá, natura humana,
siempre pendiente está, siempre preñada,
de aquel excelsa, eterna y soberana,
voluntad inmortal nunca mudada,
cuyo vientre jamás dio cosa vana
por ser de un Dios tan lleno gobernada,
ni puede cosa dar que buena sea
sin este ojo de luz que la rodea.⁸¹

⁷⁹ *Ibid.*, p. 171. La observación original referida por Byrne es de M. J. B. Allen y James Hankins, “Introduction”, en Marsilio Ficino, *Platonic Theology*. Harvard University Press, 2001, vol. 1, p. XIII.

⁸⁰ S. Byrne, *op. cit.*, pp. 145-152.

⁸¹ Francisco de Aldana, *Poesía castellanas completas*. Ed. de José Lara Garrido. México, Cátedra, 1990, p. 224.

Byrne reporta casi exhaustivamente los ejemplares de las obras ficinianas, sean de los siglos XVI, XVII o XVIII, en los repositorios hispánicos. Constata que el volumen de 1491, con todos los comentarios de Ficino sobre los autores que traduce se difundió ampliamente en la Península,⁸² donde los escritores áureos llamaban “divino” a Platón. En la biblioteca personal de Diego Hurtado de Mendoza, en parte formada en Italia, figuraba la edición veneciana de 1516 con las traducciones de los neoplatónicos griegos por Ficino.⁸³ Muchos de esos ejemplares se encuentran en la biblioteca de El Escorial. El viraje renacentista se abrazó plenamente en España: Ficino había dicho en su *Vida de Platón*,⁸⁴ que “Aristóteles fue muy sabio, pero Platón divino”. El epíteto aparece en Alonso de Fuentes, Pedro de Luján, Sebastián de Horozco, Francisco Cervantes de Salazar, Antonio de Guevara, Jerónimo de Saona, Juan Huarte de San Juan, Juan de Pineda, Baltasar Gracián y otros más. Hubo españoles como Sebastián Fox Morcillo, que escribieron sus propios comentarios sobre el *Timeo*.⁸⁵ Justamente Fox Morcillo destaca como uno de los más importantes neoplatónicos hispanos, pues se preocupó por engarzar esta corriente de pensamiento con el aristotelismo escolástico. En sus apostillas a la filosofía platónica podemos encontrar sugerentes referencias, como la consideración de Jámblico acerca de la adivinación durante el sueño y la doble vida del alma: unida al cuerpo o separada, que es cuando entra en contacto con su facultad racional, con los universales en el Empíreo, y está predispuesta a la revelación.⁸⁶ Consistentemente, vemos que en el contexto cultural en el que se inscribe el *Primero sueño*, un sueño racional sobre el autoconocimiento, están presentes todos los presupuestos neoplatónicos que lo cimientan.

⁸² S. Byrne, *op. cit.*, p. 167.

⁸³ *Ibid.*, p. 24.

⁸⁴ *Ibid.* p. 168. Byrne cita una edición de 1557 de esta obra.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 170.

⁸⁶ María José Martínez Benavides, *Los estudios platónicos de Sebastián Fox Morcillo. El comentario al “Timeo”*, 1998. Tesis. La Laguna, Universidad de La Laguna, p. 247. n. 803. Véase S. Fox Morcillo, *In Platonis “Timaeum” comentarii*, Basileae, Ioannes Oporinus, 1554, parte 4, pp. 380 y ss., “Huic etiam sententiae Iamblichus in lib. *De Mysteriis Aegyptiorum* aestipulatus, divinatione esse inquit propriam animi in somnis soluti. Duplicem enim ille ipsis vitam statuit: unam communem cum corpore, alteram ab illo seiuncta, itaque cum vita illa à corpore separata, id est intelligentia ab omni corporea concreione libera est, ut in vigilia quadam, altius sese extollens, ad suamque pristinam naturam rediens, futura saepe praevidet”.

En consecuencia, ese enigmático griego que sor Juana pone bajo el nombre prestigioso, inspirado y divino de Homero, bien pudiera ser Plotino, Pitágoras, Platón o toda la familia de pensadores que prohicieron en Grecia y en Europa. ¿Fue, por tanto, una equivocación de sor Juana nombrar a Homero? Pienso que es puro cálculo. Entre los neoplatónicos antiguos, así como entre los renacentistas, además de considerar a Homero de origen egipcio, también se le creía, con Orfeo, el maestro de Pitágoras y el precedente de Platón.⁸⁷

Hemos visto, una vez más, con cuánta asiduidad comparece la corriente neoplatónica en la *poiesis* aurisecular. Creo innecesario añadir más a lo que expresé años ha sobre el falso problema que resulta de confrontar el escolasticismo con el neoplatonismo cuando se trata de recuperar el sentido de las grandes obras literarias que siguen perteneciendo a la que podríamos llamar la era teológica de la cultura occidental. Más aún, hacerlo con beligerancia resulta, más que nocivo, ocioso. Sobre todo cuando todavía nadie, hasta hoy, ha calado a conciencia en la relación entre el *Primero sueño* y el *De vita coelitus comparanda* de Ficino y su contenido sobre los sueños, así como el libro XIII de su *Theologia platonica*, sobre la imaginación y el arte.

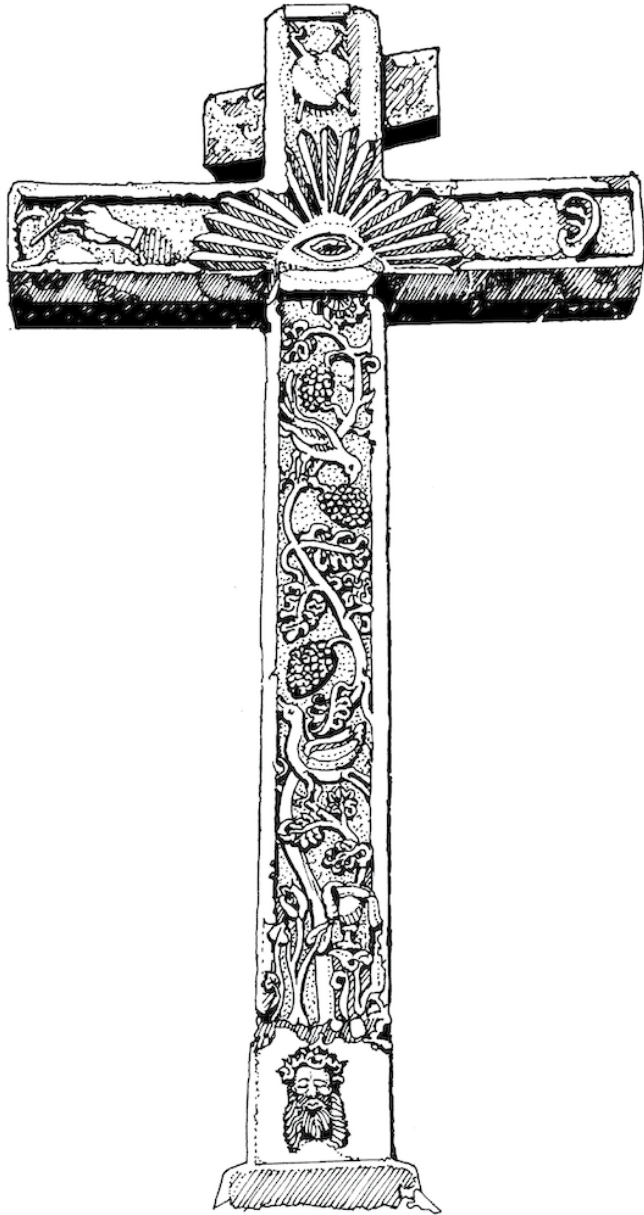
Con esta cuestión de la pirámide mental aludida por el griego Homero, “dulcísimo poeta”, sor Juana ha partido de la teología, tal como lo enuncia en su *Respuesta*, para llegar a la sabiduría de aquellos que no fueron cristianos pero que se preocuparon por la relación entre el alma y la divinidad. En el *Primero sueño* demuestra así la eurtmia de todo el universo creado, incluidos todos sus pueblos paganos, cuyos “visos” o vislumbres responden a su modo a una armonía esencial. Al mismo tiempo, delinea poéticamente la figura simbólica y ciertamente mental que cifra *El sueño* entero.

Finalmente, habría que decir que más que ser un poema sobre el conocimiento (noción que es frecuente encontrar en la crítica), el de sor Juana es un poema sobre la trascendencia de las limitaciones humanas en el conocer, pues su desembocadura al estado néptico, despierto, del alma soñante no es inmanentista, como suele suceder en los poemas de otros que incursionaron en los terrenos de la ciencia en la temprana modernidad, sino que busca trascender hacia su objeto

⁸⁷ Robert Lamberton, *Homer the Theologian. Neoplatonist Allegorical Reading and the Growth of the Epic Tradition*. Reimp. Londres, University of California Press, 1989, pp. 1-43.

en un movimiento siempre aproximativo, aunque la totalidad del objeto se sustraiga al intento cognoscitivo del sujeto, siempre quedando algo que no se logra conocer, que es donde la racionalidad decidida de la inmanencia da paso a lo transinteligible o hasta a lo irracional. El inmanentismo siempre halla respuestas, pues su exposición de lo dado y lo dicho no da lugar a lo irracional. No obstante, los silencios constantes que confronta el yo poético de esta silva siempre van indicando que hay algo que escapa a nuestro poder de conocer.

El *Primero sueño* sería, así, un poema trascendente que desemboca en un estado néptico. Nepsis es un concepto proveniente de la teología ortodoxa cristiana. Significa vigilia, vigilancia, e implica una superconciencia. El concepto aparece en la primera epístola de Pedro en el Nuevo Testamento. De ahí que el adagio de Erasmo “*In nocte consilium*”, venga como anillo al dedo a la silva de sor Juana, así como es clara la relevancia del canto vigilante de las aves nocturnas, el sueño semidespierto de los animales diurnos y la actividad vegetativa del cuerpo en el sueño, todo lo cual culmina en el amanecer luminoso del yo poético. No hay nada de exótico en este estado especial: vivir en estado néptico es aconsejado por san Ignacio de Loyola en sus *Ejercicios espirituales* y se funda en las experiencias de los contemplativos: una superconciencia en la que lo eterno toca a lo temporal y lo convierte en un presente continuo y radiante.



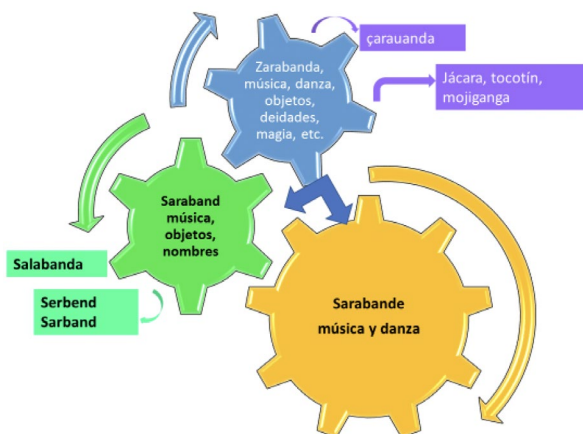
Cruz atrial de Ucareo, reverso (R. D. Perry).

VARIACIONES SOBRE LA ZARABANDA

SUSANA ARROYO-FURPHY
THE UNIVERSITY OF QUEENSLAND
AUSTRALIA

INTRODUCCIÓN

A continuación veremos la génesis plural de una palabra cuyos significados están ligados a lo divino tribal, a lo obscuro (a los ojos de los conquistadores cristianos), al baile, a la música, a la poesía popular y a la música clásica, con una gran extensión geográfica: tres continentes, el africano, el europeo y, principalmente, el americano. Las variaciones del significado van desde el nombre de un Dios hasta la designación de una obra de conjuro o una pieza musical pausada. Estas variaciones se han manifestado a través de los tiempos y en muy distintas latitudes. Considero que la importancia de este término complejo, para los fines de esta aproximación semántica y semiótica es la de un contexto de la cultura novohispana, la transculturación que vemos surgir en una danza-palabra; ritmo-música; popular-clásica; canto-expresión; objetos-deidades, su expansión en significados distintos y distantes en tiempo y lugares, en formas y estilos sobre todo en la percepción del vocablo: zarabanda. Se observa en el diagrama que el término-objeto 'zarabanda' que significa música, danza, etcétera, que evoca 'çarabanda' y también sus relaciones con la jácara, el tocotín, etcétera; es un término que se encuentra en contigüidad y correspondencia con 'saraband' y sus ideas afines como música, objetos y otros. Ambos términos se encuentran relacionados con 'sarabande' que es, finalmente, el término-concepto en el que derivó la zarabanda.



SEMIÓTICA Y FILOLOGÍA DIGITAL

Si partimos de un análisis semiótico para aproximarnos al estudio del término y el concepto ‘zarabanda’, se considera conveniente emplear la terminología propuesta por François Rastier en relación con la filología digital y desde la relación entre filología y hermenéutica.¹

Rastier señala que es importante desarrollar no sólo la semiosis sino los polos de Puntos de vista: genético y hermenéutico; y la Garantía (del contenido) en términos de legitimidad y autenticidad.

Nos encontramos frente a textos semióticos al acercarnos al tema de la ‘zarabanda’. En este estudio he reunido alrededor de 60 documentos en los que se alude al término y que se encuentran enmarcados en la filología, historia, la geografía, las ideologías, la asimilación cultural, la transculturación, la semiosis y la discriminación, entre otros aspectos.

Rastier señala que la semiótica filosófica es la extensión de la lógica y es una teoría de conocimiento fundamentada en una ontología. Los signos lingüísticos son auxiliares de la memoria y permanecen como una teoría instru-

¹ François Rastier, “Text semiotics: Between philology and hermeneutics-from the document to the work”, en *Semiotica. Journal of the International Association for Semiotic Studies / Revue de l’Association Internationale de Sémiotique*, núm. 192, 2012, p. 99.

mental del lenguaje.² La relación de la semiótica con el tiempo es esencial en este trabajo puesto que las culturas se mueven en un tiempo histórico particular, de manera relevante se trata del tiempo de la transmisión. Aquí se ratifica la importancia de la transmisión del término en estudio: la zarabanda. Más que una antropología de la zarabanda se trata de su arqueología. Para Rastier la interpretación no sólo descifra una serie de caracteres dados, sino que jerarquiza los modos de producción del significado en cualquier nivel de análisis.³

Como término esencial, semiosis es el nombre del proceso de producción y funcionamiento signico, un proceso triádico en el cual están implicados el pensamiento, el signo y el mundo como entidades inseparables. Sin embargo, aquí nos encontramos frente a un vocablo-concepto que sugiere que el mundo de ese proceso triádico ha cambiado, por lo tanto, el estudio es diacrónico. No se trata de una semiótica de la música o de la danza, se perfila como una semiótica de la cultura o las culturas en la que se descubre la semiosis ilimitada.

Las particularidades de la semiosis cuyo signo principal es el vocablo 'zarabanda' mantendrá cierta correspondencia –que se explica a continuación– con el vocablo 'sarabandé' y con el vocablo 'saraband', las más importantes diferencias morfológicas, entre otros términos.

Se plantea la definición del término desde los polos del Punto de vista, como señala François Rastier, los cuales son genético y hermenéutico; así como la Garantía del contenido en términos de legitimidad y autenticidad. De esta manera, se permite la articulación de la lingüística interna y externa,⁴ además de reconciliar la filología con la hermenéutica mediada por el texto semiótico. Una semiosis textual describe la articulación entre los conceptos filológicos, hermenéuticos y lingüísticos.

² F. Rastier, "Conocer y significar", en *Stoa*. Instituto de Filosofía de la Universidad Veracruzana, vol. 4, núm. 7, 2013. p. 8.

³ F. Rastier, "Text semiotics: Between philology and hermeneutics-from the document to the work", en *op. cit.*, p. 101.

⁴ La concepción de lingüística externa e interna ha sido reanalizada sistémicamente como mecanismo en movimiento incesante en el tiempo de los signos que retransmiten y cambian.

Dada la diacronía y la isocronía⁵ –ya que es difícil precisar dónde y cómo se originó por primera vez este variado vocablo-concepto, que he preferido denominar solamente ‘zarabanda’–, intentaré mostrar el origen, o los orígenes, de esta serie de variaciones del término.

De acuerdo con la filología digital, la gran cantidad de textos que abordan este tema señalan, como veremos, diferentes inicios y latitudes. Esto no es solamente por la pluralidad o variedad morfológica: zarabanda, *sarabande*, *saraband*, *sarabante*, *sarbante*, *salaband*, *salabanda* y otras, sino por la diversidad de las aproximaciones al tema, tanto por la geografía, la historia y la filogenética en la que se encuentran, como por los teóricos o estudiosos que hasta ahora han dado a conocer sus investigaciones.

VARIACIONES

En el posmedievo del sur de Europa había una danza que los franceses y españoles consideraban un engranaje en aquellos tiempos. Fue introducida por los moros y era llamada zarabanda. Así puede ser considerada la definición popular de esta danza, sin embargo, se trata de una definición bastante restringida.

En el sexto tomo del *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* del profesor J. A. Pasqual tuvo a bien incluir un Apéndice, que bien pudo formar un volumen independiente, en el que consigna el término ‘saraband’ y lo define así: (*persa*): *zarabanda*; en la entrada siguiente aparece ‘sarabande’ (*fr.*): *zarabanda*. En ese mismo volumen VI la definición que dan Corominas y Pascual de ‘zarabanda’ abarca dos páginas, las cuales no se citan por razones de espacio. El inicio de la definición e interpretación dice:

⁵ *Diccionario enciclopédico en español*, “mapa isocrónico”: “Geog. Isocrona o isócrona (también llamada isolínea) es la línea que une los puntos que tienen el mismo tiempo de desplazamiento en un mapa. En otras palabras, es una línea dibujada en un mapa que muestra los puntos de conexión en que algo ocurre o llega a la misma hora”. He considerado la definición geográfica de la isocronía. El término ‘isocronía’ ha sido empleado por los formalistas rusos, así como en la métrica y en la sintaxis; por lo que esta redefinición es conveniente para este estudio para explicar la aparición o surgimiento de la zarabanda en distintos lugares y en tiempos similares.

El origen es incierto, lo único que consta es que este baile es oriundo de España, y es probable que aquí se creara también la palabra, con materiales puramente hispanos; se han propuesto varias etimologías persas, suponiendo que la palabra se transmitiera por el árabe, pero todas ellas son inverosímiles. 1er. doc.: 1539, Fernando de Guzmán Mexía.⁶

Zarabanda es considerado un Dios: en la tradición espiritual congoleña conocida como Palo Mayombe, la deidad Zarabanda es un guerrero de fuego y sin miedo, también es un intermediario entre el reino de los “muertos” y el mundo de los vivos. Se mata el mal con su machete que se llama: “Mbele” (Rodrique de Richmond y Ash, *Kimbiza Santo Cristo*). Zarabanda es el Caballero Negro. Sarabanda o Baltasar (Bel-Sar-Utsor) significa Dios que protege al rey de Babilonia, según la tradición el Rey Magi Rey Negro de Persia es un *magi* de la religión mazdeista de Zaratustra o zoroastriana que se considera la primera religión monoteísta del mundo; así se encuentra contenida la devoción a Sarabanda o Zarabanda en la cultura candombe.⁷

Sarabande (o *sarabanda*, en italiano) es una danza que fue popular en el Barroco en los siglos XVII y XVIII, aunque parece proceder de Centroamérica y fue conocida como “zarabanda”. Muchos compositores del siglo XX escribieron *sarabandes* como Eric Satie, Claude Debussy y otros.

Así se descubre paso a paso el fenómeno de la zarabanda; sin embargo, es necesario definir el campo de trabajo en algunos aspectos que son coyunturales. La mayor parte de las lecturas, sobre todo aquellas que hacen referencia puntual a la ‘zarabanda’ señalan que se trata de un baile que se llevaba a cabo en el siglo XV en la América hispánica según las crónicas de los frailes hispanos y criollos, que se basaba principalmente en un poema escrito hacia 1569 llamado ‘zarabanda’ o ‘çarauanda’, que se desarrolló en Panamá, Ecuador y México y que fue un ritmo obsceno prohibido por el Santo Oficio; de este ritmo, zarabanda, se decía

⁶ Joan Corominas y A. J. Pasqual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, vol. VI. Y-Z. Índices. Madrid, Gredos. 1991.

⁷ El candombe es una manifestación espiritual que representa los sentimientos de pueblos afro-orientales de Benguela, Angola y Congo junto a españoles, portugueses, guaraníes, charrúas y chanás. Centro Internacional de la Cultura Candombe. “Candombe. Cultura, Arte, Danza y Música Afrouruguaya”. <<http://www.candombe.info>>. [Consulta: 30 de junio de 2017.]

que era una cadencia lasciva con movimientos eróticos y que se trasladó, tras la Conquista, a Francia, Alemania, Inglaterra e Italia. Algunas danzas contemporáneas con nombres franceses, italianos, españoles e ingleses son: *sarabande*, *almand*, *allmaine*, *bal* (*balleta*), *bourrée*, *boreagigue*, *courante*, *corrente*, chacona, *chaconne*, escarramán, *folia*, folía, folla, *gavotte*, *gavotta*, giga, *jig*, *minuet*, minué, *pavan*, *pavan-air*, *pasacaille*, *Passacaglia*, pavana, *passepied*, paspié, fandango y zambapalo, entre otras.

LITERATURA

Mara Lioba Juan Carvajal, profesora de música e investigadora cubana realiza un recuento histórico detallado de la evolución y el posible nacimiento u origen de la ‘zarabanda’.⁸

Uno de los autores más citados en el tema de la zarabanda es el profesor norteamericano Robert M. Stevenson, musicólogo, fundador de la *Inter-American Music Review*, contribuyó significativamente en la historia de la música, tiene más de 30 libros y más de 300 entradas en el *Diccionario de Música New Grove*. La más temprana referencia de la zarabanda apunta Stevenson, ocurre en los escritos de dos españoles que vivían en México durante la segunda mitad del siglo XVI. La primera fuente es una colección en un manuscrito de poesía de Pedro de Trejo que fue compilado en Nueva España en 1569. Incluye una glosa a lo divino de una zarabanda popular. El texto consiste en el siguiente cuarteto: “Zarabanda ven ventura / Zarabanda ven y dura / El criador es ya criatura / Zarabanda ven y dura”.

El manuscrito señala que la glosa de este texto fue ejecutada durante las festividades de *Corpus Christi* en Pátzcuaro, Michoacán en 1569.⁹

⁸ Mara Lioba Juan Carvajal, *La Zarabanda: pluralidad y controversia de un género musical*. México, Plaza y Valdés, 2008.

⁹ Edmundo O’Gorman, ed., “Poesías sagradas y profanas de Pedro de Trejo (1569)”, en *Boletín del Archivo General de la Nación*, t. 113, vol. xv, núm. 2. México, 1944, *apud* Robert M. Stevenson. “The Saraband. A Dance of American Descent”, en *Inter-American Music Bulletin*. Pan American Union-Washington, D. C. / General Secretariat, Organization of American States, núm. 30, julio de 1962, p. 1.

La segunda fuente es un trabajo que describe las costumbres de los aztecas escritas por el padre Diego Durán entre 1576 y 1579. Durán asegura que una de las danzas aztecas semejava la zarabanda:

Había otra danza muy pícara que puede casi ser comparada a la danza española de nuestros naturales, la zarabanda, con todos sus meneos y visajes y deshonestas monerías que fácilmente se verá ser baile de mugeres deshonestas y de hombres livianos llamábanle *cuecuecheuycatl* que quiere decir baile cosquilloso ó de comezon. En algunos pueblos le he visto bailar, lo cual permiten los religiosos por recrearse ello no es muy acertado por ser tan deshonesto. En el cual se introducen índios vestidos como mugeres.¹⁰

En relación con lo citado por el fraile Durán, se puede agregar que en la actualidad el *cuecuechcuícatl* se sigue bailando. El significado de este *cuecuechcuícatl* se puede recuperar del náhuatl: *cuecuech*: travieso y desvergonzado; *cuícatl*: canto; *cuecuechtli*:¹¹ sin pudor.

El *cuecuechcuícatl* se define como una danza obscena ejecutada sobre todo por las mujeres durante los primeros días del mes de *uei tecuilhuitl*. *Tecuilhuitontli* es una pequeña fiesta de los señores. En el séptimo mes del año se llamaba también *tecuilhuitl* porque la alegría manifestada durante la fiesta de la diosa *Xixtocihuatl* era inmensa; *cuícatl* es canto. Pero el canto puede entenderse como música, como danza según sea el fin.¹²

¹⁰ Diego Durán, *Historia de las Indias de Nueva España E islas de Tierra Firme*, t. II. México, 1880, pp. 230-231. Obra digitalizada por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005 <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc9k476>>. [Consulta: 30 de junio de 2017.]

¹¹ *Sans pudeur*. “cihuâcuehcuel, cuecuechtli, cuehcuetol”, *une coquette, sans pudeur, provocante - a proud woman, shameless, brazen. Est dit de la mauvaise fille noble*. “cuecuech, cuecuechtli”, *dévergondé, sans pudeur - dissolute, shameless. Est dit du mauvais garçon, telpôchtlahuêlîlôc*. R. Siméon dit: *danse obscène exécutée surtout par les femmes pendant les premiers jours du mois de 'uei tecuilhuitl'*. Cf. *cuecuechcuícatl*. * plur., “ahnenqueh cuecuechtin, cihuâtlahuêlîlôqueh intlatqui”, *c'est le propre des femmes perverses, de celles qui sont sans pudeur, des mauvaises femmes. Est dit des différentes manières de se farder (transcrit cuecuehti*. Cf. aussi *cuehcuetol*). Form: de *cuecuechca*. Enlace a este término o grupo de términos: *Gran Diccionario Náhuatl* (GDN). México, INAH, 2014.

¹² Alonso de Molina, *Vocabulario en lengua castellana y mexicana*, 2 vols. México 1571.

El profesor Patrick K. Johansson, de la UNAM realizó su tesis doctoral sobre el *cuecuechcuícatl* y señala que aun cuando su expresión gestual y las palabras eran de índole lúbrica y obscena, los frailes a veces dejaban que los nativos bailaran estos cantos traviesos o *cuecuechcuicah*.

Los recopiladores no percibieron la ambigüedad expresiva de los cantos. Los auxiliares indígenas de los frailes conocían perfectamente estos géneros expresivos y cometieron la travesura de integrarlos a un contexto en el que no debían figurar. Los recopiladores, tanto indígenas como españoles, conocían el carácter “travieso” de los cantos, pero no midieron el alcance erótico de la travesura. Si bien el título: *Xoxhicuícatl cuecuechtili* ‘canto florido, danza traviesa’ de uno de ellos sugiere que se tenía conocimiento de la ligereza moral del texto, su interpolación poco atinada muestra que los recopiladores no habían percibido su ambigüedad funcional.¹³

Lo propiciatorio sexual, señala Johansson, generaba también un placer individual compartido y una hilaridad surgía de esta ambivalencia y subsecuente ambigüedad. Lubricidad patente de los gestos y de la danza; erotismo latente del registro verbal. Había alusiones directas al sexo y cierta referencia enigmática a la sexualidad y expresión del texto erótico náhuatl que acompañaba la danza; era un baile de placer que se encuentra contenido en el manuscrito *Cantares mexicanos*. Patrick Johansson ha descubierto imágenes como: crecimiento de la flor = erección del pene y otras metáforas similares.¹⁴ En los versos de *Cantares Mexicanos* (fol. 7r): “*Momamalina zan ic ya totoma ho ohuaya / ca nicalle / Crece (enredándose) luego se desfaja ho ohuaya: / soy el dueño de la casa*”.

El sentido figurado de este verso es de hecho: “Él se enreda luego se desenreda (penetra) *ho ohuaya*: yo soy el atizador (de fuego)”. Tanto la manifestación dancística del *cuecuechcuícatl* como su expresión verbal constituyen un

¹³ Patrick K. Johansson, “Cuecuechcuícatl, ‘canto travieso’: un antecedente ritual prehispánico al albur mexicano”, en *Literatura Mexicana*, vol. 13, núm. 2. México, 2002, p. 12.

¹⁴ P. K. Johansson. “Dilogía, metáforas y albres en cantos eróticos nahuas del siglo XVI”, en *Revista de Literaturas Populares*, México, FFL, UNAM, vol. VI, núm. 1, 2006, p. 73.

verdadero *albur*. Es además un hecho que, en ciertos contextos, los hombres se disfrazaban de mujeres.¹⁵

El maestro Marcelino Hernández Beatriz, colega y amigo mío, bilingüe, nahuatlato de origen, me ha señalado al respecto:

El *cuecuechcuícatl* se refiere a cantos profanos, cantos que son de diversión, que no son dedicados a los dioses o algún tipo de ceremonia religiosa. Se trata de una burla de doble sentido. Son cosas poco serias, cosas vergonzosas. *Cuecuech* es aquella persona que es perversa, que hace cosas no aceptadas, persona “loca”, que hace locuras. Es como un cosquilleo. Danza de los disfrazados que hacen locuras, cosas profanas. Hombres en su mayoría, con máscaras, bailan para divertir y para reírse.¹⁶

Además de esta comunicación, me ha comentado que el baile se sigue danzando en la Huasteca Hidalguense y para mostrarlo me ha referido al video de “Los mecos” en su natal Xochiatipan, Hidalgo, interesante, divertido y muy bien realizado.¹⁷ Y, como se puede advertir, aún en el 2017 se sigue realizando este carnaval.¹⁸

Cuando consultamos en el *Diccionario de Música de Oxford* la entrada “Morelia”, encontramos que la ciudad fue fundada en 1541 por el Virrey Mendoza como Valladolid y fue renombrada Morelia en 1828. También dice que en 1580 la Catedral de Michoacán se movió de Valladolid a Pátzcuaro y que fue Pátzcuaro el centro más grande de México en la fabricación de instrumentos (grabadores, flautas, trompetas y campanas) en el siglo XVI y en la procesión de *Corpus Christi* en 1556 la más antigua zarabanda existente fue cantada allí.¹⁹

¹⁵ *Idem*.

¹⁶ Maestro Marcelino Hernández Beatriz, comunicación personal.

¹⁷ Francisco Hernández, “El carnaval en Xochiatipan, Hidalgo”, en *Lengua y Cultura Nahuatl de la Huasteca*. <<https://www.youtube.com/watch?v=FYe2jYrt3WA>>. [Consulta: 19 de agosto de 2017.]

¹⁸ Joan Hernández, “Carnaval 2017, Xochiatipan, Hidalgo”. <<https://www.youtube.com/watch?v=AvPX-7JoxuE>>. [Consulta: 20 de agosto de 2017.]

¹⁹ Robert Stevenson, “Morelia”, en *Grove Music Online, Oxford Music Online*. <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.19113>>. [Consulta: 19 de agosto de 2017.] y <<http://www.oxfordmusiconline.com/public/>>. [Consulta: 19 de agosto de 2017.]

La zarabanda, por lo que sabemos, fue cantada también; y de haberlo hecho durante una de las festividades religiosas más importantes debió ser un acontecimiento único y bien recibido por el clero.

GUZMÁN MEJÍA, DE PANAMÁ

Existen versiones bastante recurrentes sobre la aparición de una anterior zarabanda citada en el poema (al cual no he podido acceder pues parece perdido) llamado “Vida y tiempo de Maricastaña o María Castaña” cuya autoría se le ha atribuido a lo largo de la historia a Fernando Guzmán Mejía, en un manuscrito fechado en Panamá en 1539. Desafortunadamente, el dato no ha sido suficientemente comprobado para aceptar esta noticia como la más antigua mención de la zarabanda en tierras hispanoamericanas. Aunque se asegura que hay un manuscrito, no existe ningún original que lo demuestre.

Hay fuentes que se encuentran en documentos en línea en las que aparece el dato de Guzmán Mejía cuando se busca el término zarabanda. No obstante, el avance por ese camino no pasa de dato sin anécdota.

Aún el *Diccionario crítico etimológico...*, al parecer, se ha equivocado pues el dato sólo se consigna.²⁰

DOCUMENTO MEXICANO, PREHISTORIA DE LA ZARABANDA

El documento sobre la zarabanda escrito por Pedro de Trejo²¹ es un texto de seis estrofas, en el que aparece: çarauanda (= zarabanda), fechado en 1569.

²⁰ M. L. J. Carvajal, *op. cit.*

²¹ R. M. Stevenson, *The Mexican Origins of the Sarabande. Addendum to THE SARABANDE published in number 30 of the Inter-American Music Bulletin, July, 1962.* 1 p.: La más temprana documentación de la prehistoria americana de la *sarabande* es el texto de una çarauanda (= zarabanda) cantada y danzada en Pátzcuaro, Michoacán, en 1569. El autor de este texto de seis estrofas fue Pedro de Trejo [...] Su diversión favorita, alrededor de 1560, parecía haber sido la de escribir poesía y durante esa década compuso y copió en su propia hermosa escritura un “Cancionero general de obras de Pedro de Trejo” dedicado a Felipe II y publicado en facsimilar por los editores de la *Revista de Literatura Mexicana*, en su primer número, julio-septiembre de 1940. (La trad. es mía.) Pedro de Trejo nació en 1534 en la ciudad de Plasencia, fue un notable poeta y escritor. Es el autor del conocido “Cancionero general de obras dirigidas al muy alto y poderoso Don Phelipe Segundo”. En el año 1556 se embarcó hacia los territorios de la Nueva España. Viviendo en las ciudades

Pedro de Trejo nació en Plasencia, Extremadura en 1536 (la fecha se confunde de acuerdo con distintos autores). Durante cuatro años residió en Jalisco y Michoacán. Se dedicó a escribir el *Cancionero* al rey Felipe II.²² Combinó lo sagrado con lo secular. Según Arredondo, la *Revista de Literatura Mexicana* que dirigía Antonio Castro Leal, prometió en uno de sus números la publicación integral del *Cancionero* de Pedro Trejo que reuniría los dos manuscritos encontrados por Pérez Salazar y que habían sido mandados a copiar por Edmundo O’Gorman. Pero es hasta 1942 cuando Alfonso Méndez Plancarte, quien conocía el códice de Pérez Salazar, incluye algunos poemas de Trejo en su antología *Poetas novohispanos (1521-1621)* y señala que sus poemas “los recomienda por la grave y graciosa inspiración, la riqueza de géneros (religioso, amatorio, elegíaco y satírico), y de entronques con las formas hispanas, tanto en la tradición del siglo XV como las coplas de Jorge Manrique a quien imita noblemente, como en la novedad italianizante, donde ensaya innovaciones.

Sin embargo, la publicación de Pérez Salazar no se llevó a cabo. Es el *Boletín del Archivo General de la Nación* quien publica en 1944: “Poesías sagradas y profanas de Pedro de Trejo (1569)”.²³ La paleografía está a cargo de O’Gorman y la advertencia de Julio Jiménez Rueda no se hace esperar, ya que señala que las formas renacentistas no llegaron a manifestarse en la obra de Trejo, pues

mexicanas de Zacatecas y Guadalajara. Durante el año 1575 el Santo Oficio lo acusó de blasfemias y tras un escandaloso juicio fue sentenciado a cumplir condena como soldado forzado. Se ignora la suerte que corrió”. *Enciclopedia de la Literatura de México*, Pedro de Trejo. <<http://www.elem.mx/autor/datos/3879>>. [Consulta: 23 de agosto de 2017.] La obra de Pedro de Trejo, en relación con la zarabanda (sarabanda) se encuentra citada en diversas publicaciones; aparece en México a mediados del siglo XVI, de acuerdo con una mención que hallamos en la misma obra. El dominico Diego Durán condenó esta danza lasciva que parece haber llegado en Perú a finales del siglo XVI. En la misma época gozaba de cierto éxito en España a pesar de haber sido prohibida hacia 1583. A principios del siglo XVII se bailaba la sarabanda en los escenarios del teatro español mientras continuaba su difusión europea al llegar hasta Italia: en su poema “L’Adone”, publicado en 1623, Giambattista Marino denunció: “[...] il sozzo inventor che tra noi questa / introdusse primier barbara usanza! / Chiama questo suo gioco empio e profondo / saravanda e ciaccona il Nuovo Ispano”. O sea: “el novohispano llama sarabanda y chacona este juego impio”, p. 38. Serge Gruzinski, “Un tocotín mestizo de español y mexicano...”, en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [en línea], Bibliothèque des Auteurs du Centre: Gruzinski, Serge. <<https://journals.openedition.org/nuevomundo/620>>. [Consulta: 23 de abril de 2018.]

²² Luis Carlos Arredondo Treviño, *Obra completa de Pedro de Trejo (Edición crítica y estudio preliminar)*. México, 1995. Universidad Autónoma de Nuevo León. Tesis de Maestría en Letras Españolas, p. 9.

²³ E. O’Gorman, ed., “Poesías sagradas y profanas de Pedro de Trejo (1569)”, en *op. cit.*

gustaba de contrastar lo divino y lo profano, lo popular y lo teológico, como en la “Zarabanda glosada a lo divino por el auctor”;²⁴ en que glosa un tema popular ligado a la danza que se condenó más tarde por teólogos y moralistas. Más adelante se señala que no se logró estudiar su obra pues todos han logrado rescatarlo pero no comprenderlo.²⁵

Confirma los orígenes en el Nuevo Mundo de esta danza universalmente conocida cuya mención se hace 14 años antes del primer dato que se tiene en la Península.

OFENSA AL SANTO OFICIO DE LA CIUDAD DE MÉXICO

En 1572 le fue prohibido a Pedro de Trejo escribir tópicos sagrados o seculares. Es importante destacar que Trejo fue el primero en escribir con “grave o graciosa inspiración” y que ha sido aún datado antes de la primera mención en la Península, la cual fue 14 años más tarde. Se confirman con esto los orígenes en el Nuevo Mundo de esta danza universalmente conocida como la zarabanda.

Fue debido a la línea “çarauanda ven y dura; El Criador es ya criatura” que el obispo de Michoacán decidió someter el texto de toda la zarabanda a tres frailes para aprobación. Sin embargo, fue cantada en Pátzcuaro en las fiestas de *Corpus Christi*. El texto completo se conserva en el Archivo General de la Nación en el Ramo de Inquisición vol. CXIII, folio 334, aprobado incuestionable en 1569, como la fecha de la aparición de la zarabanda.²⁶

Por su carácter obsceno, señala Johansson, el *cuecuechcuícatl* fue prohibido por el clero español, una vez consumada la Conquista de México.

También había otro baile, tan agudillo y deshonesto, que casi tira al baile de esta zarabanda que nuestros naturales usan, con tantos meneos y visajes y deshonestas monerías, que fácilmente se verá ser baile de mujeres deshonestas.

²⁴ Véase L. C. Arredondo, *op. cit.*, p. 26. Me llama la atención que en toda la tesis de Arredondo solamente se cita una vez la palabra “zarabanda”.

²⁵ *Ibid.*, *passim*.

²⁶ R. M. Stevenson, *Music in Aztec & Inca Territory*. Los Ángeles, University of California Press, 1968, p. 227. (La trad. es mía.)

tas y de hombres livianos. Llamábanle *cuecuechcuícatl*, que quiere decir “baile de cosquilleo o comezón”.²⁷

Es a inicios de 1600 cuando se encuentran documentos que explican y prohíben este ritmo, danza o baile en España y en sus colonias:

Sólo quiero decir que entre las otras invenciones ha salido estos años un baile y cantar tan lascivo en las palabras, tan feo en los meneos, que basta para pegar fuego aun a las personas muy honestas. Llámánle comúnmente zarabanda, y dado que se dan diferentes causas y derivaciones de tal nombre, ninguna se tiene por averiguada y cierta; lo que se sabe es que se ha inventado en España, que la tengo yo por una de las graves afrentas que se podían hacer a nuestra nación.²⁸

La zarabanda recibe una gran acogida popular pero no es así por el clero ni por las esferas más altas de la sociedad:

Estos lascivos bailes [antiguos] parece que el demonio los ha sacado del infierno, y lo que aun en la república de los gentiles no se pudo sufrir por insolente, se mira con aplauso y gusto de los cristianos, no sintiendo el estrago de las costumbres y las lascivias y deshonestidades que suavemente bebe la juventud con ponzoña dulce, que por lo menos mata al alma; y no sólo un baile, pero tantos, que ya parece que faltan nombres y sobran deshonestidades: tal fue la ‘zarabanda’, la ‘chacóna’, la ‘carretería’, la ‘japona’, ‘Juan Redondo’, ‘rastrojo’, ‘gorrona’, ‘pipirronda’, ‘guriguiriga’ y otra gran tropa de este género, que los ministros de la ociosidad, músicos, poetas y representantes inventan cada día sin castigo.²⁹

²⁷ D. Durán, *op. cit.*, *apud* P. Johansson, “*Cuecuechcuícatl*”, p. 7.

²⁸ Francisco Pí y Margall, “Contra los juegos públicos”, en *Obras del padre Juan de Mariana*, vol. 2. Madrid, M. Rivadeneira, 1854, p. 433. También son notorias las invectivas del padre Mariana en contra de bailes de componente lascivo como la zarabanda, al que se suman otros muchos moralistas y escritores, *apud* Miguel Querol Gavaldá, *La música en la obra de Cervantes*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005, p. 165.

²⁹ Maurice Esses, *Dance and Instrumental Diferencias in Spain During the 17th and Early 18th Centuries*, vol. 1. Stuyvesant, Nueva York, Pendragon Press. 1992, p. 59. Obra digitalizada. <<http://hdl.handle.net/2027/heb.05799.0001.001>>. [Consulta: 23 de abril de 2018.]

Johansson ha llevado a cabo estudios y traducciones de textos en náhuatl, se ha concentrado en las danzas aztecas y ha colaborado en el proyecto “*Xochicuicatl cuecuechtli*” con una reinterpretación del sentido erótico del concepto *cuecuechcuicatl* y la totalidad expresiva que encierra: palabra, música y danza (*Xochicuicatl cuecuechtli*). “El *xopanquicatl*, ‘canto de primavera’, era el más discreto de los cantos eróticos. En el *cuecuechcuicatl*, ‘canto travieso’, la libido se canalizaba ritualmente hacia los ámbitos religiosos para re-energizar el cosmos. En el *cihuacuicatl*, ‘canto de mujeres’, Eros se volvía ofensivo, irónico, sarcástico, para derrotar al varón”.³⁰

No tenía una buena reputación este *cuecuechcuicatl* cuyas citas describen no muy buenas maneras: “Las mujeres danzaban los cabellos sueltos desde puestas del sol hasta las nueve un bayle que llamaban *cuecuechtli*, que era puestos los brazos en los hombros de otros con mil deshonestidades lleno”.³¹

¿Qué sucedía en España? Se tenía la presencia indiscutible en el Siglo de Oro de jácaras y mojigangas, sinónimo de zarabanda. Covarrubias señala que todos los autores convienen en que la chacona era muy suelta en movimientos y poco honesta, como la zarabanda.

Bayle bien conocido en estos tiempos, si no le hubiera desprivado su prima la chacona. Es alegre y lascivo, porque se haze con meneos del cuerpo descompuestos, y usose en Roma en tiempos de Marcial... aunque se mueven con todas las partes del cuerpo, los braços hacen los más ademanes sonando las castañetas... que cierne con el cuerpo a una parte y a otra y va rodeando el teatro o lugar donde bayla.³²

LA ZARABANDA EN EL XVI

Between about 1580 and 1610, the zarabanda ruled in Spain. The clergy attempted to suppress it... People of color were popular as entertainers in Sevilla: re-

³⁰ P. K. Johansson, “Dilogía, metáforas y albures en cantos eróticos nahuas del siglo XVI”, en *op. cit.*, pp. 63-64.

³¹ Agustín de Vetancourt, *Teatro mexicano*. México, Porrúa, 1982, *apud* P. K. Johansson. “Dilogía, metáforas y albures en cantos eróticos nahuas del siglo XVI”, en *op. cit.*, p. 73.

³² Sebastián de Cobarrubias Orozco, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, facs. de la edición de 1610. México, Turnemex, 1984, pp. 394-395.

cords of the Corpus celebration of 1590 in Sevilla show that eight ducats were paid to Leonor Rija, a mulata, to dance, sing, and play guitar and percussion on a float, together with four other mulatas and two men.³³

La zarabanda fue... el *rock and roll* de España en la última parte del siglo XVI.³⁴

Sin duda Cervantes presencié la fiesta de 1595 donde se bailó la zarabanda. Mención de zarabanda y zambapalo las hay en muchas obras como *La ilustre fregona*. “Toquen sus zarabandas, chaconas y folías al uso y escudillen como quisieren; que aquí hay personas que les sabrán llenar las medidas hasta el gollete”.³⁵ En *Viaje al Parnaso* Cervantes menciona el término ‘zarabandista’ y ‘poetas zarabandos’.

La danza zarabanda suele atribuirse a un origen español, andaluz concretamente, y se identifica con la jácara tanto por el compás ternario utilizado como por los pasos de baile. Otras opiniones sitúan el origen parece en el *Il novo Ispano*, es decir, en las Américas, y según se cree relacionado con el nombre de algún instrumento allí utilizado.³⁶

“Curt Sachs assembled several pieces of evidence tending to show that the sarabande originated in the New World and was brought back to Spain from New Spain, rather than transplanted from the Orient”.³⁷

³³ Ned Sublette, *Cuba and Its Music: From the First Drums to the Mambo*. Chicago Review Press, 2ª ed., 2002, pp. 78-79. Entre 1580 y 1610, aproximadamente, la zarabanda imperó en España. El clero intentó suprimirla... La gente de color era popular entre los artistas de Sevilla: los registros de la celebración del Corpus de 1590 en Sevilla muestran que se pagaron ocho ducados a Leonor Rija, una mulata, para bailar, cantar y tocar la guitarra y la percusión en una carroza, junto con otras cuatro mulatas y dos hombres. (La trad. es mía.)

³⁴ Ned Sublette, *Cuba and Its Music: From the First Drums to the Mambo*. 2ª ed. Chicago, Chicago Review Press. 2002, p. 80.

³⁵ M. Querol Gavaldá, *op. cit.*, p. 120.

³⁶ Juan de la Montaña Conchina, “Folías, zarabandas, gallardos y canarios. Apuntes sobre la danza y el baile en la España del Siglo de Oro”, en *Revista de la música culta. Filomúsica*, núm. 5, julio de 2000. <<http://filomusica.com/filo5/cdm.html>>. [Consulta: 23 de abril de 2018.]

³⁷ R. M. Stevenson. “The First Dated Mention of the Sarabande”, en *Journal of the American Musicology Society*, vol. 5, núm. 1. Los Ángeles, University of California Press, primavera, 1952, p. 29. <<http://www.jstor.org/stable/829447>>. [Consulta: 2 de abril de 2016.] Curt Sachs reunió varias pruebas tendientes a demostrar que la sarabanda se originó en el Nuevo Mundo y fue traída de España a Nueva España, en lugar de ser trasplantada desde Oriente. (La trad. es mía.)

Las obras de Cervantes están repletas de referencias a este divertido y “desenfrenado y endemoniado son”, interpretado con guitarras y percusiones (castañetas o castañuelas).

Hacia 1583 se dictó una ley que prohibía cantar o recitar una zarabanda bajo pena de doscientos azotes al margen de otros castigos corporales no menos degradantes como era pasar seis años condenado a galera, para el caso de los hombres, y destierro, para el de las mujeres, pero nadie la pudo detener: *It was a mimetic dance that stimulated sexual action, with hips swaying and breasts touching*.³⁸

Existen algunas propuestas que se refieren, en aquellos tiempos, a un nombre de mujer:

In a Peninsular reference, Zarabanda is the name of an infamous woman. Her name is linked with that of the syphilis-curing Mexican tree, the guayacán, to which Toribio de Motolinía referred as early 1541 in his *Historia de los Indios de la Nueva España*, III ix. The title of the bawdy song, as recorded by Jerónimo de Huerta in the prologue to *Floranda de Castilla* (Biblioteca de Autores Españoles, XXXVI, p. 226) reads *La vida de la Zarabanda, ramera pública del guayacán; el casamiento de su Antón Pintado, el antojo de la Campeche*. If this title is taken at face value, the corrupt woman who is enamoured of Antón Pintado comes from Campeche, on the Gulf of Mexico. Antón Pintado is again a hero in a very early, undated zarabanda.³⁹

A través de diversos escritos nos llegan más referencias sobre este baile como, por ejemplo, las realizadas por el padre Mariana, quien hace una des-

³⁸ N. Sublette, *Cuba and Its Music: From the First Drums to the Mambo*. Chicago, Chicago Review Press., 2007, p. 78. Era una danza mimética que estimulaba la acción sexual con el movimiento de caderas y tocándose los pechos. [La trad. es mía.]

³⁹ Robert M. Stevenson. “The Saraband. A Dance of American Descent”, en *Inter-American Music Bulletin*. Washington, D. C., 30, julio, 1962, p. 3. En una referencia peninsular, Zarabanda, es el nombre de una mujer infame. Su nombre está relacionado con el del árbol mexicano que cura la sífilis, el guayacán, al que se refirió Toribio de Motolinía a principios de 1541 en su *Historia de los Indios de la Nueva España*, III, p. IX. El título de la canción obscena, según lo registrado por Jerónimo de Huerta en el prólogo a *Floranda de Castilla* (Biblioteca de Autores Españoles, XXXVI, p. 226), en él se lee: “La vida de la Zarabanda, ramera pública del guayacán; el casamiento de su Antón Pintado, el antojo de la Campeche. Si se toma este título al pie de la letra, la mujer corrupta que está enamorada de Antón Pintado viene de Campeche, en el Golfo de México. Antón Pintado vuelve a ser un héroe en una zarabanda temprana y sin fecha”. [La trad. es mía.]

cripción de este señalando que: “Es baile alegre y lascivo porque se hace con meneos descompuestos del cuerpo. Se trata de un baile y cantar tan lascivo en las palabras, tan feo en los meneos, que basta para pegar fuego aún a las personas más honestas. Llámánle comúnmente zarabanda”.⁴⁰

Quevedo copla con la zarabanda y la chacona en la misma lista dando así luz a las investigaciones de Curt Sachs en torno del origen mexicano o novohispano de la zarabanda y la chacona.

El celoso extremeño de Miguel de Cervantes es una de las *Novelas ejemplares* que más referencias musicales tiene, así como alusiones a canciones muy difundidas de finales del siglo XVI. Junto a las canciones se citan igualmente los numerosos bailes: el pésame dello, las coplas de la seguidilla y “el endemoniado son de la zarabanda, nuevo entonces en España”, todos ellos con el fin de seducir a la joven Leonora y de ganarse la confianza del esclavo negro que desea ser su discípulo. Cervantes presenta a Loaysa como maestro de morenos, incidiendo así en esta vocación común bajo el color de la piel. Esta natural inclinación a la música ya había convertido a los esclavos negros a los villancicos musicales del Barroco.⁴¹

Irónico más por lo que calla que por lo que cuenta, Cervantes nos presenta el contraste del esclavo negro-músico cuya formación como tal en el ámbito nobiliario corría a cargo de un maestro de capilla. Busca el modo de esquivar una ya de por sí mansa resistencia (eunuca) a su deseo sexual. Los negros músicos eran formados y castrados para el canto en la liturgia. Con este negro, Luis, como servicio y custodio del hogar, Cervantes se pliega a la espontánea inclinación que el arquetipo literario siente hacia el baile: “–Todas éstas son aire –dijo Loaysa– para las que yo os podría enseñar, porque sé todas las del moro Abindarráez, con las de su dama Jarifa, y todas las que se cantan de la historia del gran sofí Tomunibeyo, con las de la zarabanda a lo divino, que son tales, que hacen pasmar a los mismos portugueses...”⁴²

⁴⁰ F. Pí y Margall, *op. cit.*, p. 433. También veáse M. Querol Gavaldá, *op. cit.*, p. 165.

⁴¹ Juan José Pastor (texto) y Sergio Barcellona (dirección musical del conjunto vocal-instrumental Ensemble Durendal), *Por ásperos caminos. Nueva música cervantina* [CD]. Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, p. 16.

⁴² *Ibid.*, p. 15.

Los bailes son la actividad preferida de los esclavos africanos que se encuentran en suelo hispano. Su influencia en la población en general fue enorme, como lo demuestran las protestas de moralistas y escritos costumbristas; la zarabanda fue un baile que contó con las simpatías del público, a pesar de las prohibiciones y condenas. Cervantes la nombra y celebra en *El rufián viudo*, *El retablo de las maravillas*, *La gitanilla*, *La ilustre fregona*, *El coloquio de los perros*, *La gran sultana* y *La cueva de Salamanca*.

Se alude a una zarabanda “a lo divino” lo que define la decisión final de Leonora –en *El Celoso Extremeño*–, entregada a sus votos. Es muy probable que Cervantes tuviera en mente esta doble referencia a la zarabanda y al personaje arquetípico del músico negro, sabedor de que sus lectores supondrían aquello que él solo esbozaba y sugería.

La gente asociaba la zarabanda y la chacona con los negros por la vocación del negro por la guitarra y el baile. Sin embargo, *Sarabanda, tengue y tengue* es un magnífico ejemplo de “zarabanda a lo divino” que procede de las Indias y una muestra excepcional de aquellas otras a las que alude Cervantes y que bien bajo forma polifónica, bien bajo la desnuda apariencia de una simple melodía rítmicamente acompañada, pudieron llegar a las calles de Sevilla, ciudad donde sucede la acción.⁴³

Cervantes, en *El retablo de las maravillas*, dice: “Toma mi abuelo si es antiguo el baile de la zarabanda y la chacona”.⁴⁴

En *La ilustre fregona*: “¡Qué de veces ha intentado / aquesta noble señora / con la alegre zarabanda el pésame y perra mora / entrarse por los resquicios / de las causas religiosas”.

Lope de Vega cuenta, en *El Remedio de la desdicha*:

Nuño: –Y ¿quién te enamora?

Narváez: –Bien dices; que mora fue.

Nuño: –¿Mora?

⁴³ *Ibid.*, p. 16.

⁴⁴ Cayetano Rosell y Jaun Eugenio Hartzenbusch, eds., *Obras completas de Cervantes: Obras dramáticas*. vol. XII, Madrid, Imprenta de don Manuel Rivadeneyra, 1864, p. 250. <<https://hdl.handle.net/2027/hvd.32044094142965?urlappend=%3Bseq=8>>. Original from Harvard University>. [Consulta: 23 de abril de 2018.]

Narváez: –Mora

Nuño: –Bien podré cantarte: a la perra mora.⁴⁵

El *Cancionero Classense* (de 1589), dice:

La *Çarabanda* está presa,
que dello mucho me pesa;
que merece ser condesa
y también emperadora.

¡A la perra mora! ¡Matadora!⁴⁶

LA ZARABANDA EN EL XVII

“La *zarabanda* está presa / de amores de un licenciado / y el bellaco enamorado / mil veces la abraza y besa”. Éstas son algunas de las coplas del *Método mui facilísimo para aprender a tañer la guitarra a lo español* de Luis Briceño (París, 1626).⁴⁷

En 1646, aparece publicado en sus “Poesías del doctor D. Juan de Salinas y Castro: Natural de Sevilla”

“Cocerle su carne
Y hacerle su salsa,
Encender su vela
De noche si llama.
“Y en dándole gusto
Soplar y matarla
¡Mal haya quien fía
En gente ¡que pasa!

⁴⁵ José María Alín y María Begoña Barrio Alonso, *Cancionero teatral de Lope de Vega*. Londres, Tamesis. Monografías, 1997, p. 240.

⁴⁶ Maurice Esses, *Dance and Instrumental Diferencias in Spain During the 17th and Early 18th Centuries*, vol. 1. Stuyvesant, Nueva York, Pendragon Press. 1992, p. 737. Obra digitalizada. URL: <<http://hdl.handle.net/2027/heb.05799.0001.001>>. [Consulta: 23 de abril de 2018].

⁴⁷ “Attest to the popularity of the Spanish guitar and Spanish romances among cultivated amateurs outside of Spain as well. Briceño’s book includes Spanish *bailes* (*españolera, chacona, villano, and zarabanda*), and the texts of romances given with a shorthand number notation for the guitar chords”, *apud* James Haar. *European Music 1520-1640*. Woodbridge, U. K., The Boydell Press, 2006, p. 460.

“Llévame contigo.
Serviré en la farsa
De hacer mi figura
En la zarabanda”.⁴⁸

En 1599, Simón Aguado escribió un entremés –según cita Curt Sachs–:⁴⁹ *El platillo para las festividades de las bodas de Felipe II*, con cuatro actores que bailan la chacona, amiga de la zarabanda, las cuales Aguado cita como de procedencia americana, en Tampico, México. Sugiere que México es la casa de estos bailes. Leonardo Acosta también señala que es originaria de la América hispana y ha pasado a la historia como parte obligada de la *suite*.

Sor Juana cultiva villancicos, jácaras, kalendas, folías y tocotines adaptados al calendario y la liturgia cristiana como en su célebre Jácara a la Asunción de Nuestra Señora. En todos los aspectos jácara es sinónimo de zarabanda.⁵⁰

Posteriormente, y ya mucho más reposada, se convirtió en un movimiento tradicional, en la suite durante el Barroco. La *sarabande* barroca suele ser más lenta que la zarabanda española siguiendo la interpretación cortesana europea de las danzas latinas.

LA ZARABANDA VIAJA

La escandalosa zarabanda se transformó con el tiempo y los viajes en la *sarabande*, danza cortesana, refinada y culta. “Las danzas españolas se difundirán retocadas al gusto francés por toda Europa (el caso extremo de cambio de carácter es el de la zarabanda, que de ‘endiablada’ y procaz se torna mayestática).”⁵¹

Curt Sachs, el renombrado musicólogo alemán, señala que la zarabanda no se conocía hasta fines del siglo XVI y asegura que no puede ser de origen árabe. Sin embargo, algunos autores señalan que en la formación de la iden-

⁴⁸ Juan de Salinas y Castro, *Poesías*, t. 2. 1646. Sevilla. Sociedad de Bibliófilos Andaluces, 1869, p. 195.

⁴⁹ Robert M. Stevenson, *Music in Aztec & Inca Territory*, p. 230. (La trad. es mía).

⁵⁰ Mara Lioba Juan Carvajal, *La Zarabanda: pluralidad y controversia de un género musical*. México, Plaza y Valdés, 2008, p. 118.

⁵¹ Daniel Devoto. “Un millar de cantares exportados”, en *Bulletin Hispanique*, t. 96, núm. 1, 1994, pp. 5-115. Doi: 10.3406/hispa.1994.4820 <http://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1994_num_96_1_4820>. Document généré le 16/10/2015, p. 109. [Consulta: 20 de agosto de 2017].

tividad cultural española hay influencia del islam, presencia musulmana de ocho siglos. Mara Lioba Juan asegura que el sustrato islámico que llega a América procedente de la Península trae en su código el componente africano.⁵²

EN ITALIA

Las variaciones se definen de la siguiente forma: *Serbend* o *sarband* de origen árabe-moro. Viene del persa: *serbend*: canto; *sarband*: cinta para el tocado de una mujer (turbante). Moro: zarabanda, ruido; sarao: entretenimiento de danza. El *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, de Ottorino Piangiani indica que *sarabánda* viene del fr. *sarabande*; sp. zarabanda: port. *sarabanda*; ingl. *saraband*; del pers. *sarband* o *serbend*:

[...] specie di canto a noi probabilmente portato dagli Arabi, ma che a lettera vale fascia per legare la chiomada SAR testa, e BAND, BEND fascia. Sorta di Danza grave e graziosa usata nella Spagna, ove debbono averla insegnata gli arabi, somigliante al minuetto, e che altre volte si ballava acompagnadosi con le nacchere. Con questa voce s'indicò dapprima la musica, con la quale si ballava cotesta danza.⁵³

Giambattista Marino,⁵⁴ a lo largo del poema “L’Adone” (1623) identificó y describió como gemelas la sarabanda y la chacona como dos danzas obscenas y con gestos lascivos. Llamó la furia del cielo a los vulgares inventores. Ambas venían de la Nueva España y los que danzaban ejecutaban pantomimas que utilizaban en la intimidad del acto conyugal. Doncellas desenfrenadas resonaban castañuelas mientras que los hombres golpeaban panderetas. Lejos de la danza formal barroca, Marino la conocía como una frenética orgía acompañada de ruido.

⁵² M. L. Juan Carvajal, *op. cit.*, *passim*.

⁵³ Ottorino Piangiani, *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*. Obra digitalizada, URL: <<https://www.etimo.it/> Entrada: Sarabanda>. [Consulta: 20 de abril de 2018].

⁵⁴ Robert M. Stevenson. *Music in Aztec & Inca Territory*, p. 229.

Se convirtió en una danza más lenta y de gran expresividad, con múltiples ornamentos en las melodías y en los pasos del bailarín. Introducida en Francia en 1620 sigue siendo rápida. Algunos la consideran un baile impartido por el baile de brujas diablo para el día de reposo. Bailado en la danza y el teatro, se calma y adopta en su lugar un movimiento lento y noble, similar al del minué. Permaneció en la moda en los siglos XVII y XVIII.

En textos franceses se encuentra que *sarabande* se utiliza para hablar de forma familiar de un alboroto debido a juegos ruidosos. Se dice que la palabra es española de origen árabe, del persa *Sarband* o *serbend*, con sentido de ‘turbante’. Furetière,⁵⁵ por su parte, pensó que Sarabanda fue el nombre de la bailarina que la baila por primera vez en Francia.

También se menciona que la zarabanda es en primer lugar un baile en tiempo triple de origen árabe y que apareció en España en el siglo XVI. Originalmente era una danza salvaje, rápida, acompañada de castañuelas, popular en España entre 1580 y 1610. Todo el mundo conoce la *Sarabande* de Handel, utilizada para los créditos de la película Barry Lyndon. El tono es grave, casi melancólico. Muy lejos de la zarabanda endiablada.

En otro contexto, Alain Rey⁵⁶ indica que César Oudin, en su *Thrèsor des deux langues française et espagnole*, traduce la palabra zarabanda por *sarabande*. Señala que aparece en el siglo XVII *sarabande* o *sarabante* como un hispanismo raro, desconocido en Francia. Una de las primeras menciones de zarabanda es la del 3 de agosto de 1583, es una condenación religiosa y no concierne a la danza sino a la canción. Fiestas de Sevilla de 1593 desobedien-

⁵⁵ Antoine Furetière, *Dictionnaire Universel*, t. 3. P-Z. A La Haye, et à Rotterdam. Chez Arnout et Reinier Leers, 1690. Furetière señala, además, que es una composición musical que se baila de medida ternaria. Explica que algunos creen que la palabra viene de ‘sarao’, que en español significa. Se baila al son de la guitarra y de las castañetes (castañuelas). 2ª palabra en la entrada SAR (sin paginación). Obra digitalizada. Original de The Bavarian State Library. 21, julio, 2011.

⁵⁶ Antoine Rey, “La sarabande : essai de sémantique historique”, en *Revue de Linguistique Romane*, núm. 28. 3er. Congrès de Langue et Littérature. Bordeaux. París: Societé de linguistique romane, 1964. pp. 190-201.

cia de los sevillanos. Cita al padre Mariana.⁵⁷ Más adelante explica que la zarabanda nació en Andalucía. Menciona la existencia de la zarabanda en Guatemala, también alude a los trabajos de Daniel Devoto, las aportaciones de R. Stevenson, las citas cervantinas y los esfuerzos lexicográficos por definir y recuperar los inicios de la zarabanda. Desde luego que hace mención a las *sarabandes* musicales de Bach, Couperin, Satie, Saint-Saëns, Debussy, Roussel, Ibert y otros más. Agrega que una lengua clara sólo puede ser una lengua muerta y que las *sarabandes* evocan la melodiosa serenidad de Bach y no las provocaciones gitanas. Cita a Cyrano de Bergerac : “le démonisme, la magie, la possession surgissent”:

Si les Diables sont forcés [...] de faire des miracles afin de nous illuminer, qu'ils en fassent de convaincants, qu'ils prennent les tours de Notre-Dame de Paris [...] et les portent [...] dans la campagne Saint-Denis danser une sarabande espagnole (contre les Sorciers ; Œuvres diverses, p. 54, éd. Garnier). Il est intéressant de noter que Cyrano vient d'évoquer complaisamment les “grimaces”, les “sauts” les “caprioles” et les “postures” inspirées aux filles par les démons, et de décrire avec truculence un Sabbat.⁵⁸

Cita, además, a Balzac y hace una confrontación de la zarabanda/*sarabande*; aduce que la danza femenina de Andalucía nunca fue bailada al norte de los Pirineos. Establece una diferenciación entre la *sarabande* (o zarabanda) española y la *sarabande* francesa. Incluye a Molière en los autores que utilizaron la *Sarabande des Bohèmiennes*, de la obra *Le mariage forcé*, así como el tercer acto del *Zoroastro* de Rameau.

Hacia 1620 había gran ignorancia para emplear la palabra zarabanda (en un nivel conceptual), fue un ejemplo útil para conocer la realidad a la que se refiere zarabanda > *sarabande* (en un nivel objetivo) y analizar algunos usos de la palabra tal como la conocemos (nivel lingüístico).⁵⁹

⁵⁷ *Idem*. “Entre 1582 et 1605, les accusations portées contre l'air, les paroles et la danse se succèdent, attestant la bonne santé de la coupable. Les uns s'en prennent à la lasciveté des paroles (Mariana), les autres aux gestes et à la mimique, que des parents peu scrupuleux enseignaient, selon Argensola, à leur fillette de quatre ans qu'ils exhibaient sur les planches”, p. 191.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 193.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 201.

En su intento de demostrar las posibles entradas a un futuro diccionario de la zarabanda, Alain Rey (201) ejemplifica los distintos sentidos:

Literal: 1616 (Oudin), tipo de danza, *sarabande* o *sarabante*, hispanismo raro desconocido en Francia.<?>

Social: 1636 (Mersenne), 30 años después de Oudin: danza francesa, palabra, danza y música son adoptados por la buena sociedad. Se ejecuta en parejas;<?> forma musical, 1612, *Terpsichore de l'Allemand Prætorius*. Compendio de más de 300 danzas instrumentales.

Metafórico: 1696 (Regnard), (cit. por Littré). Ejemplo cómicamente macabro: “Para los precios de miedo, en públicos elevados / Danzar la Sarabande a dos pies de la acera (adquiridos)”.<?>

Figurado: 1877. Daudet. “Los invito a dormir sobre las dos orejas, ya que las ratas bailan aquí una muy buena *sarabande*”.<?>

DANZA BARROCA

De esta barroca *sarabande* se dice que es una danza de ritmo ternario lenta y majestuosa, que nació como un baile rápido y provocativo acompañado por castañuelas y guitarra. En Francia se convirtió en una danza más lenta de gran expresividad, con múltiples ornamentos en las melodías y en los pasos del bailarín. En la *Historia de la danza desde sus orígenes*, Artemis Markesinis, señala además de lo que ya se ha comentado en este trabajo, que los orígenes y la etimología son oscuros. Ilustra su exposición con una danza de la zarabanda que baila el Cardenal Richelieu para ganarse los favores de Ana de Austria, lo hace con cascabeles en los pies y castañuelas en las manos.⁶⁰

No obstante, es importante mencionar que se desconoce todo sobre la música. No hay vestigio alguno de la música antigua de la zarabanda.

SARABAND Y LA DANZA DEL VIENTRE

Para Paul Nettl, historiador de la música en la danza, el primer puente entre el cercano y el lejano Oriente, es decir la India Británica está mezclado con elementos árabes y persas. La milenaria “danza del vientre” tiene sus orígenes

⁶⁰ Artemis Markesinis, *Historia de la danza desde sus orígenes*. Madrid, Esteban Sanz Martínez, 1995, p. 83.

similares a los de la zarabanda. Lejos de ser un baile de provocación de clímax sexual, es un ritual necesario para celebrar y estimular la fecundidad, el crecimiento y la vida. Da lugar al canto jondo, la farruca y la rumba flamenca. Alfonso Zaldívar supone que la zarabanda tiene un origen andalusí ligado a la danza del vientre.⁶¹

En el milenio medieval cristiano hay muchas lagunas, se cita a Gonzalo de Berceo en versos monorrimos, las “folías” y las “gigas”. Para Maya Ramos Smith apareció en España en el siglo XII, pero es originaria “de los moriscos”, así como la lexicógrafa española Luisa Lacál fija ese siglo como el inicio de la zarabanda, pero no dan referencia. María José Ruiz Mayordomo relaciona el villancico con la jácara y la jácara con la zarabanda, que son una misma cosa, por lo que la zarabanda se pudo conocer en tierras riojanas en pleno periodo feudal.⁶²

Daniel Devoto⁶³ no descarta la procedencia islámica de la zarabanda teniendo en cuenta la primera islamización del Valle del Ebro y la expansión, las relaciones que los reinos cristianos mantuvieron con las distintas entidades públicas que se suceden en Al-Andalus, desde el Califato de Córdoba hasta los primeros o segundos reinos Taifas. Para la autora de *La zarabanda*, Mara Lioba Juan, hay que rastrear la ascendencia oriental, la confluencia arábiga y la recreación africana. Zarabanda afrocubana. Palo Mayombe. Hay una fuerte línea africana en la zarabanda.

Hay autores, entre ellos Juan Carvajal, que otorgan a la zarabanda un origen exclusivamente musulmán o africano, habiendo llegado a España a través de la invasión musulmana. Alonso López, “el Pinciano” remonta sus orígenes incluso al culto dionisiaco.

THE SPIRIT OF ZARABANDA

“Durante centurias los historiadores de la música que no tomaban en serio el continente africano especularon sobre el nombre de ‘zarabanda’, proponiendo

⁶¹ *Apud* M. L. Juan Carvajal, *op. cit.*, pp. 130-132.

⁶² *Ibid.*, pp. 118-120.

⁶³ Daniel Devoto, “De la zarabanda a la *sarabande*”, en *Recherches sur la musique classique française*, vol. 6. París, Picard, 1966, pp. 27-72.

toda suerte de teorías sin concretar evidencia alguna, sin nunca sugerir de dónde el nombre proviene: del Congo: Nsala-banda”⁶⁴

Santería. Fernando Ortiz, profesor musicólogo cubano, quien más ha estudiado este género como algo intrínseco del negro llegado a América, señala que Zarabanda es un objeto, una prenda genuina de Palo Monte: muerto y santo. Para hacer una zarabanda se escogen los individuos muertos necesarios. Se juntan sus restos y se llama a su espíritu. Lidia Cabrera de la NYU y Juan Carvajal indican que la zarabanda se compone de todo un ritual que incluya las características básicas de la cultura bantú, africana. Salabanda: cultos majunabes o mayombes. Canto kimbisa: 1ª zarabanda: *gando cueva vive en Ganga y sale ngangá con San Luis*. La religión es la única manifestación de la cultura bantú.

“*Society of Dead*. Zarabanda en Cuba. La prenda principal era la Zarabanda, pero los de Palo Monte eran diferentes de Briyumba. Una desproporcionalmente gruesa cadena envuelta alrededor de la diminuta jarra. Zarabanda ama la cabra seguida por un maduro y colorido gallo para su festín...”⁶⁵

SARABANDE AL CINE

Saraband, la película de Ingmar Bergman de 2003 fue el documento que me motivó a realizar este estudio. Luego, he descubierto otras películas con el nombre de *Saraband* y, lo que es más importante, la música que con toda seguridad inspiró a Bergman para crear su película. Hay estudios sobre esa película y su vinculación con la pausada *sarabande* de Bach que se despliega a lo largo del filme.

Arcangelo Corelli escribió la primera *Sarabande* en 1653. La *Sarabande* de Handel se encuentra en 28 películas, entre ellas *Barry Lyndon*, *Farinelli* y *Antichrist*; hay 457 créditos de *Soundtrack* de música de Händel y 72 créditos de música llamada “departamental”. Tan sólo del aria “*Lascia Ch’io Pianga*”

⁶⁴ Ned Sublette, *Cuba and Its Music: From the First Drums to the Mambo*. Chicago, Chicago Review Press. 2007 p. 77. (La trad. es mía).

⁶⁵ Migene González-Wippler, *Santería: The Religion, Faith, Rites, Magic*. St. Paul., Minnesota, Llewellyn Publications. 2002, p. 238. (La trad. es mía).

hay 18 títulos en donde *Farinelli* es una de las más famosas. Es la única ópera de Handel, *Almira*, *Queen of Castille* que no tiene ningún rol para castrato; Händel la escribió a los 19 años y revivió *Almira* en varias ocasiones con la breve y más famosa *Sarabande* tocada en el Acto III. Finalmente aparece como “Lascia Ch’io Pianga” en el *Rinaldo*.

Otras cintas con *sarabandes* son: *Through a Glass Darkly*, *Autumn Sonata* también de Bergman, así como *Cries and Whispers*; *Thirty-two Short Films About Glenn Gould*; *Barry Lyndon* y películas cuyo título es *sarabande*, son: *The Saraband Dance*, 1910 (Muda); *Saraband for Dead Lovers*, 1948; *Sarabande*, 1953; *Sarabande* (Les années bleues) 1998; *Zarabanda p’a un chino*, 1999. *Sarabande*, 2008; *Sarabande* (*Requiem. The Dead of a Dream*), 2013; *Sarabande in Shadow*, 2011.

RIZOMA

Al encontrarnos en esta maravilla de puntos heterogéneos y singulares de la zarabanda (o alguna de sus distintas formas) descubrimos que, en tanto semióticamente interconectados esos elementos que mantienen entre ellos gran similitud por referirse a la música y el baile, principalmente, en este punto es conveniente referirnos al rizoma, este principio de conexión y heterogeneidad, pues en el rizoma “cada rasgo no remite necesariamente a un rasgo lingüístico: eslabones semióticos de cualquier naturaleza se conectan con él con formas de codificación muy diversas [...] poniendo en juego no sólo regímenes de signos distintos, sino también estatutos de estados de cosas”.⁶⁶ De una forma similar, al acercarnos al término-vocablo zarabanda, podemos comprender un mundo casi ilimitado de posibilidades de significación en espacios y tiempos totalmente alejados unos de otros. Parecería que el inicio de la zarabanda, como término, se dio como un *mapa isócrono*⁶⁷ puesto que es difícil precisar el momento y el lugar específico del arribo de la zarabanda en los registros a los que se pueda tener acceso.

⁶⁶ Gilles Deleuze y Félix Guattari. “Introducción. Rizoma”, en *Mil mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Introducción. Trad. José Vázquez Pérez. 6ª ed. Valencia, Pre-Textos, 2004, p. 13.

⁶⁷ Vid. nota 5.

El rizoma se da de modo que una zarabanda (o *saraband*, *serband*, etcétera), no tiene en apariencia ninguna relación con otra. Los momentos y los lugares en los que ha aparecido el término, la cultura bantú, la religión congoleña o un criollo en el estado de Michoacán que canta versos que luego son sometidos a criterios inquisitoriales, los bailes callejeros en Granada y Sevilla, la confluencia de culturas africanas, árabes, europeas y amerindias trae aparejado todo un sistema de valores cuyos inciertos inicios pero sus despliegues y su asentamiento en diversas latitudes hace pensar en esta “isocronía” y en el acceso a ella mediante los rizomas para, de manera casi personal, acceder al estudio de la zarabanda desde muchos puntos, ángulos, niveles y estadios.

SEMIOSIS

Antes de concluir este texto quisiera mencionar que es muy difícil hacer una semiótica de la danza o de la música, sobre todo en mi caso, sin los estudios de musicología que se requieren. El profesor Eero Tarasti, de la Universidad de Helsinki, semiólogo y musicólogo, propone una teoría semiótica de la música basada en la información proporcionada por la historia de la música occidental y por varias teorías del signo. Una teoría de la semiótica musical es al mismo tiempo un estudio de la música como un arte narrativo, analiza obras musicales a través de los marcos teóricos de la narratología y la semiótica estructural francesa, especialmente la de A. J. Greimas. Tarasti ve otras teorías de la tradición semiótica “clásica”, de Saussure a Peirce y a Lotman, como posibles fundamentos de la semiótica musical. Una teoría de la semiótica musical proporciona un modelo para el análisis semiótico tanto de la estructura musical como de la semántica. Introduce la narratología musical, un campo de investigación que hasta hace poco tiempo se ha mantenido en gran parte por los investigadores europeos.⁶⁸ Por lo tanto, siguiendo a Tarasti, una semiótica de la zarabanda no podrá llegar a dar cuenta de la narración cuando se trata de culturas africanas, ya que se desconocen los marcos históricos y la epistemología de semióticas orientales. Solamente nos queda como ob-

⁶⁸ Eero Tarasti, *Signs of Music. A Guide to Musical Semiotics*. Berlín / Nueva York, De Gruyter Mouton, 2002, p. 27.

servadores anotar y señalar lo que llega a nuestras manos por la filología digital y los medios al alcance. Por otro lado, también quedamos limitados de posibilidades de análisis sin conocer los textos provenientes de épocas pasadas que han sido destruidos en la América hispana y en la península por las persecuciones del Santo Oficio. Las reprimendas inquisitoriales fueron severas y, tras ello, han sobrevenido guerras como en México de independencia, revolución y luego la reforma que contribuyó a la quema de libros y manuscritos valiosos. Todo este panorama nos persigue y nos limita. Mucho ha de hacerse en un futuro cuando se logren reconstituir las señales y los signos lingüísticos y semióticos de épocas pasadas en tradiciones y culturas ya casi olvidadas o abandonadas. Como sucede en la huasteca hidalguense y en muchos lugares más de México y del mundo.

Sin embargo, el signo ‘zarabanda’, escindido, divertido, reprimido, aislado, encasillado o diabólicamente protegido procura un interpretante cuyo signo es otro signo, “ya que cualquier cosa al actuar como signo, pone al interpretante en la misma relación con el objeto que tiene el primer signo”.⁶⁹ Es importante la noción de ‘intérprete’⁷⁰ –para este estudio– frente a la interpretación del(los) concepto(s) de zarabanda ya dada la relación triádica de la semiosis. Se trata, por tanto, de una serie de fenómenos por medio de los cuales un signo (zarabanda) da origen a otro signo (*sarabande*). La concepción peirceana de la semiosis como complejo tejido de signos ilimitados en movimiento⁷¹ permite construir una clave para esbozar el proceso sígnico del fenómeno de la zarabanda. El interpretante,⁷² que es el elemento más importante de la semiosis, reconoce varios tipos de interpretantes en el signo ‘zarabanda’, cada

⁶⁹ Charles S. Peirce (1931-1958). *Collected Papers*, vol. 8. Electronic Edition de J. Deely, InteleX Charlottesville, apud Sara Barrera, *La razón creativa. Crecimiento y finalidad del ser humano según C. S. Peirce*. Madrid, Ediciones Rialp, 2007, p. 58.

⁷⁰ Para la noción de “usuario-intérprete”, véase Saleta de Salvador Agra, “Semiosis en el entorno hipertextual”, en *AdVersus Revista de Semiótica*, núm. XIII, Buenos Aires, 30 de junio de 2016, p. 84.

⁷¹ Ma. Uxía Rivas Monroy, “La semiosis: un modelo dinámico y formal del signo”, en *Razón y Palabra*. México, ITESM Campus Estado de México. Proyecto internet. No. 21. 2001. Acceso en línea [Consulta 20 abril 2018].

⁷² Interpretante: objeto mediador entre representamen y objeto. [Signo es] Cualquier cosa que determina a alguna otra (su interpretante) para que se refiera a un objeto al cual ella misma se refiere (su objeto) de la misma manera; el interpretante se convierte a su vez en un signo, y así ad infinitum, *passim*; Charles S. Peirce,

vez que aparece el término ‘zarabanda’ en cualquier parte de la historia de las diferentes culturas esbozadas con anterioridad se descubre el fenómeno de la semiosis y de sus interpretantes debido a una multiplicidad de intérpretes, nosotros, que miramos, observamos y comprendemos (o no) lo que sucede alrededor de este complejo vocablo: ‘zarabanda’

Existe, además de las ‘zarabandas’ analizadas, un sinnúmero de lugares y situaciones en los que aparece este término y que se encuentran referidos a los más disímiles objetos e interpretantes. Aquí se dan algunos ejemplos: Corpus delicti - Saraband and A New Saraband of Sylphes; Sarabande, Gothic Rock Industrial; Bauhaus, Peter Murphy; Sarabande, Peter Blanchett; Zarabanda, publicación periódica española; Zarabanda’s, restaurante en Sevilla; Escuela infantil Zarabanda en Madrid; cerveza Zarabanda saison, Oregon US; Comercial Zarabanda; Papelería Zaraband; Producciones teatrales Zarabanda; Orquesta Zarabanda; Murga porteña Zarabanda; Veterinaria Zarabanda; Residencial Zarabanda, etcétera.

Retomando a F. Rastier y en relación con la zarabanda y sus variaciones, recordemos que una lengua no es un sistema cerrado, por tanto: “las lenguas y las culturas, creaciones continuas requieren de una praxeología para describir las transformaciones perpetuas del mundo histórico”.⁷³ Como cada lengua acrecienta su patrimonio por los préstamos y las traducciones, las grandes lenguas de cultura han llegado a asumir una especie de plurilingüismo interno que les confiere una función crítica.

The Collected Papers of Charles Sanders Peirce vols. 1-8. Toda la obra de Peirce se encuentra en formato electrónico, editada por John Deely; Charlottesville VA Intele Corporation, 1994.

⁷³ François Rastier, “Conocer y significar”, en *Stoa*, vol. 4, núm. 7, 2013, p. 9. Texto originalmente publicado en *Escritos*, núm. 42, julio-diciembre de 2010, Puebla. Trad. de Cristina Núñez Ronchi y Ana Núñez Ronchi, pp. 7-28.

Índice

PRÓLOGO	7
AMOR CONYUGAL Y AMOR PIADOSO: LAS PARTES PRIMERA Y TERCERA DE LA <i>SILVA DE POESÍA</i> DE EUGENIO DE SALAZAR Jessica C. Locke	17
LA BUCÓLICA NOVOHISPANA Y LA CRÍTICA SOCIAL EN LAS ÉGLOGAS DEL ENGAÑO DEL JESUITA JUAN DE CIGORONDO Alejandro Arteaga Martínez	35
LA VIDA BREVE: PEQUEÑOS TEXTOS SOBRE VIDAS EJEMPLARES CON INTENCIÓN HAGIOGRÁFICA DE CUATRO AUTORES NOVOHISPANOS María Dolores Bravo Arriaga	57
INVESTIGAR A SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ Guillermo Schmidhuber	87
ARTE DEL MÉXICO COLONIAL Richard D. Perry	109
LA ENSALADA EN LOS VILLANCICOS DE SOR JUANA: ESPACIO PARA LA REFLEXIÓN METAPOÉTICA Jorge Gutiérrez Reyna	161
<i>LOS EMPEÑOS DE UNA CASA</i> , DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ A LA LUZ DE LA TEORÍA DE LOS AFECTOS Roxana Elvridge-Thomas	179

BASES CRISTIANAS Y NEOPLATÓNICAS DEL SÍMBOLO PIRAMIDAL DEL <i>PRIMERO SUEÑO</i>	209
Rocío Olivares Zorrilla	
VARIACIONES SOBRE LA ZARABANDA	239
Susana Arroyo-Furphy	

"Canta el ceniztli vario y golondrina..." Estudios sobre literatura y cultura de la Nueva España fue realizado por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Se terminó de producir en noviembre de 2022. Tiene un formato de publicación electrónica enriquecida exclusivo de la serie HEÛRESIS, así como salida a impresión por demanda. Se utilizó en la composición, realizada por María Evelín Ferrer Rivera, la familia tipográfica completa Devaganary en diferentes puntajes y adaptaciones. El diseño de la cubierta, los recursos electrónicos, el cierre de la edición y la conversión fueron elaborados por editora Seiyu de México S.A. de C.V. La totalidad del contenido de la presente publicación es responsabilidad del autor y, en su caso, corresponsabilidad de los coautores y del coordinador o coordinadores de la misma. La edición estuvo a cargo de María Evelín Ferrer Rivera con la colaboración especial de Sara Risk. Supervisó la edición Juan Carlos H. Vera.

SUSANA ARROYO-FURPHY es doctora en Letras con especialidad en Lingüística Hispánica por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Su tesis *Una lectura al Primero Sueño de Sor Juana Inés de la Cruz* se encuentra en el Centro Virtual Cervantes. Fue catedrática e investigadora en el ITESM-CEM (1989-2002) y, en la Universidad Autónoma de Barcelona; trabajó en el proyecto “Investigación semántica para video digital” (2003). Durante 10 años fue profesora del Colegio de Letras Hispánicas de la FFL, SUA, UNAM. Ha publicado *Aplicación de la lingüística computacional al Primero Sueño de Sor Juana, materiales de análisis; El poema Primero Sueño: estudio semántico y retórico; Que nadie sepa mi sufrir. Este (no) es un libro de Semiótica*. Desde hace 10 años ha sido nombrada “Honorary Research Consultant” por The University of Queensland, Australia, y es coeditora de Grupo Editorial BENMA en México.

ALEJANDRO ARTEAGA MARTÍNEZ es doctor en Letras Hispánicas y profesor en el Colegio de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI 1). Sus investigaciones sobre el teatro novohispano y áureo se combinan con indagaciones sobre la narrativa mexicana contemporánea. Entre sus publicaciones más recientes sobre teatro están la edición de la *Vida de san Ignacio de Loyola: comedias primera y segunda* (UACM, 2022) y la de *El triunfo de Fortaleza y comedia de nuestro santo padre Ignacio, compuesta por un hijo suyo*.

AURORA GONZÁLEZ ROLDÁN es doctora en Historia y Crítica de las Literaturas Española e Hispanoamericanas por la Universidad de Zaragoza (España) y Maestra en Letras Mexicanas por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Es profesora e investigadora de esta Facultad, y miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Ha publicado *La poética del llanto en Sor Juana Inés de la Cruz; Risa y llanto en los tratados de Baltasar Gracián y La paradoja de Heráclito y Demócrito en El Criticón, de Baltasar Gracián*, así como numerosos artículos sobre Literatura Novohispana y de los Siglos de Oro. Ha sido profesora invitada en las Universidades de: São Paulo; Cambridge; Internacional Menéndez y Pelayo; Complutense de Madrid y la de Zaragoza.

ROCÍO OLIVARES ZORRILLA es doctora en Letras Mexicanas por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y candidata al doctorado en Filología Española por la Universidad Autónoma de Barcelona. La Editorial Académica Española publicó en 2012, *La figura del mundo en “El sueño”, de Sor Juana Inés de la Cruz*. Asimismo, es autora de *La imagen luminosa en dos obras de Gonzalo de Berceo*; y el capítulo “Los años ochenta” del libro *La literatura mexicana del siglo xx*. Es editora y coautora del libro *Pliegos de semiótica y literatura novohispana*. Ha publicado múltiples ensayos en memorias y revistas especializadas, sobre todo acerca de sor Juana y otros autores novohispanos, como Sandoval Zapata, Sigüenza y Góngora, Salazar y Torres y Cabrera Quintero. Forma parte del Consejo de Honor del proyecto “Retórica aplicada a la literatura”, de la UAM-Iztapalapa.

