Prolija MEMORIA

Estudios de cultura virreinal

Noviembre de 2004

1

Góngora y Sor Juana: *Ut pictura poesis*
José Pascual Buxó

Santos para pensar. Enfoques y materiales para el estudio de la hagiografía novohispana
Antonio Rubial García

Los caracteres del estrago en algunos villancicos de Sor Juana
Gabriela Eguía-Lis Ponce

Lo(s) gracioso(s) de Sor Juana. El género no religioso en el teatro colonial: de la comedia de santos a la de enredo
Antonio Cortijo Ocaña

El sueño de un sueño
José Gaos

Una obra olvidada de Gonzalo Fernández de Oviedo y su crisis espiritual
Juan Bautista de Avalle-Arce

Espacio y temporalidad en el discurso colonial hispanoamericano del siglo XVIII
Marta Gallo

Facultad de Filosofía y Letras UNAM

Universidad del Claustro de Sor Juana

Prolija MEMORIA

Estudios de cultura virreinal

Año 1, Vol. 1, Noviembre de 2004

1

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS UNAM

25 AÑOS

UNIVERSIDAD DEL CLAUSTRO DE SOR JUANA

Universidad del Claustro de Sor Juana

Rectora
Mtra. Carmen Beatriz López Portillo Romano

Instituto de Investigación y Estudios de Posgrado
Dra. Sandra Lorenzano

Universidad Nacional Autónoma de México

Dr. Juan Ramón de la Fuente
Rector

Lic. Enrique del Val Blanco
Secretario General

Mtro. Daniel Barrera Pérez
Secretario Administrativo

Facultad de Filosofía y Letras

Dr. Ambrosio Velasco Gómez
Director

Dr. Miguel Soto Estrada
Secretario General

Mtro. Samuel Hernández López
Secretario Administrativo

Lic. Martha Cantú
Secretaria de Extensión Académica

Lic. Laura Talavera
Coordinadora del Departamento de Publicaciones

Prolija Memoria es una publicación semestral de la Universidad del Claustro de Sor Juana en coedición con la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, con domicilio en San Jerónimo 47, Col. centro, C.P. 06080 Tel. 51 30 33 00. ISSN 1870-0284. No. de certificado de licitud en trámite.

Prohibida la reproducción total o parcial de cualquier material publicado en este número, ya sea escrito, dibujo, fotografía, pintura o grabado, o cualquier otro que esté regulado y protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor, si no es previa autorización por escrito de la Universidad del Claustro de Sor Juana, A.C. Cualquier contravención a lo señalado dará pie a ejercer la acción legal correspondiente. El contenido de los artículos es responsabilidad exclusiva de los colaboradores.

Prolija Memoria. Estudios de cultura virreinal

Directora
María Dolores Bravo Arriaga (UNAM)

Subdirectoras
María Águeda Méndez (El Colegio de México)
Sara Poot Herrera (University of California, Santa Barbara)

Comité Editorial
Rolena Adorno (Yale University)
Ignacio Arellano (Universidad de Navarra)
Marie-Cécile Benassy (Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle)
Concepción Company (UNAM)
Margo Glantz (UNAM)
Aurelio González (El Colegio de México)
Susana Hernández Araico (California State Polytechnic University)
Asunción Lavrin (Arizona State University)
Enrique Martínez López (University of California, Santa Barbara)
José Pascual Buxó (UNAM)
María José Rodilla (Universidad Autónoma Metropolitana)
José Carlos Rovira (Universidad de Alicante)
Antonio Rubial García (UNAM)
Georgina Sabat de Rivers (SUNY-Stony Brook)
Germán Viveros (UNAM)

Secretaria de Redacción
Sandra Lorenzano

Diseño: Alejandro Magallanes, Roberto Domínguez Bravo
Corrección: Alejandro Rivas
Portada: Diseñada sobre una imagen de la primera página
de la *Inundación Castálida*

Prolija memoria,
permite siquiera
que por un instante
sosieguen mis penas...

Endechas que discurren fantasías tristes de un ausente
En el segundo volumen de las Obras de Sor Juana Inés de la Cruz
(Imprenta de Tomás López de Haro, Sevilla, 1692).

María Dolores Bravo,
María Agueda Méndez,
Sara Poot-Herrera **7** Presentación

Artículos

Juan Bautista de Avalle-Arce **9** Una obra olvidada de Gonzalo Fernández de Oviedo y su crisis espiritual.
José Pascual Buxó **29** Góngora y Sor Juana: *ut pictura poesis.*
Antonio Cortijo Ocaña **55** Lo(s) gracioso(s) de Sor Juana. El género no religioso en el teatro colonial: De la comedia de santos a la de enredo.
Gabriela Eguía-Lis Ponce **75** Los caracteres del estrago en algunos villancicos de Sor Juana.
Marta Gallo **97** Espacio y temporalidad en el discurso colonial hispanoamericano del siglo XVIII.
Antonio Rubial García **121** Santos para pensar. Enfoques y materiales para el estudio de la hagiografía novohispana.

Memoria

José Gaos **147** El sueño de un sueño.

Reseñas

Sara Poot Herrera **165** Reseña de la *Carta del Padre Pedro de Morales*, editada por Beatriz Mariscal Hay.
Manuel Ramos Medina **176** Reseña de María Águeda Méndez, *Secretos del Oficio. Avatares de la Inquisición novohispana.*
Norma Hilda Islas Covarrubias **184** Reseña de José Pascual Buxó (ed.), *Juan de Palafox y Mendoza. Imagen y discurso de la cultura novohispana.*
Sebastián Santana Jiménez **192** Reseña de María Dolores Bravo Arriaga, *El discurso de la espiritualidad dirigida. Antonio Núñez de Miranda, confesor de Sor Juana.*

Prolija Memoria
Estudios de Cultura Virreinal

PRESENTACIÓN

Sale a la luz este primer número de *Prolija Memoria*, título inspirado en el verso inicial de una endecha de Sor Juana. Tal nominación lleva implícito continuar el rescate de toda una cultura del pasado que queremos seguir haciendo vigente, al estudiarla por medio de la palabra. Empresa múltiple e interdisciplinaria con énfasis en la historia, la literatura, el arte, el entorno social, la retórica y la preceptiva que imperaban como modelos de expresión en el pasado virreinal. Esta visión crítica de tres siglos se centra en la Nueva España sin excluir a los demás ámbitos americanos y se enfoca, de preferencia, en el siglo XVII, el de la Fénix de México. Por su carácter amplio, la revista considera ensayos que cumplen con una perspectiva del discurso a partir del momento en que se produce. Asimismo, incluimos estudios de textos peninsulares que se relacionan con el Nuevo Mundo.

Dentro de la cultura barroca es ineludible la correlación entre los signos verbales y los visuales; de ahí que se privilegie la expresión artística que conforma un todo y se complementa con la palabra poética y con la enunciación de la Historia. El hombre virreinal está inmerso en un ámbito de símbolos y valores colectivos que responden a una visión de la realidad donde lo individual se imanta de la ideología dominante expresada en las más variadas manifestaciones estéticas. Géneros literarios que pertenecen a un código y a una exigencia retórica que comprenden los más diversos saberes requeridos y necesarios dentro de la perspectiva multidisciplinaria que esta publicación ofrece.

María Dolores Bravo Arriaga
María Águeda Méndez H.
Sara Poot Herrera

Una obra olvidada de Fernández de Oviedo y su crisis espiritual

Juan Bautista de Avalle-Arce
Etxeberria Santa Ynez, California

Gracias a la magnífica amistad que me deparó un navarro ejemplar (Eugenio Asensio, de Murieta) he tenido en las manos un ejemplar rarísimo de una obra poco menos que desconocida de Oviedo, la *Regla de la vida espiritual y secreta teología* (Dominico de Robertis, Sevilla, 1548), tratado de intrigante espiritualidad en la que el viejo cronista demuestra un aspecto poco atendido de su carácter. Mi edición de la *Regla* saldrá en un futuro inmediato gracias a la amistad de otro gran investigador navarro, el profesor Ignacio Arellano de la Universidad de Navarra. El libro está dedicado a la memoria de Eugenio Asensio, lo que es acto de toda justicia y amistad. Hace años yo estaba pasando unos días con Eugenio en su casona ancestral de Murieta. Un día estábamos en su incomparable biblioteca, dialogando con una copa de vino en la mano, cuando Eugenio se levantó y sin decirme palabra sacó de los anaqueles un volumen en octavo con una magnífica encuadernación de Brugalla, me lo puso en las manos y me dijo: "toma este librillo, llévatelo, lo lees y lo publicas". El librillo era nada menos que el ejemplar casi único de la *Regla de la vida espiritual*, en perfecto estado de conservación. Después he descubierto otro ejemplar en el British Museum,

signatura 1019.d.35, pero mi trabajo se basa sobre el ejemplar de Eugenio. Con su generosidad característica Eugenio me ponía en las manos ese ejemplar casi único de una obra olvidada del primer cronista de Indias. Añadió que me lo llevase a *Etxeberria*, mi finca en la serranía de San Rafael, en la California central, donde él había pasado unos días, por todo el tiempo que yo quisiese, y cuando hubiese acabado a satisfacción mía todo lo que quería hacer con el libro se lo devolviese. Esto lo hizo sin garantías, ni testigos, ni nada. Así era Eugenio.

Traje el librillo a *Etxeberria*, pero no pude ponerme a trabajar con él de inmediato porque tenía otras varias cosas entre manos. Pero me remordía la conciencia, y me alarmaba, tener este tesoro bibliográfico en esta soledad serrana donde vivo. Obtuve una magnífica reproducción fotográfica del texto, y cuando volví a Murieta al año siguiente devolví el original a Eugenio, y le expliqué las medidas que había tomado con vistas a su publicación, que tenía que dejar yo para más adelante. Eugenio asintió alegremente. Yo estaba haciendo otras cosas cuando recibí la desgarradora noticia de su muerte. Con la mayor prisa me puse a terminar los trabajos que me tenían alejado de la *Regla*. Hoy en día, con las manos limpias de otras obrillas, y la mente descargada de otras materias, me he volcado con dedicación a cumplir la promesa hecha a Eugenio.

Mi original completo está en manos de Ignacio Arellano, de la Universidad de Navarra, y paso a explicar mi plan de trabajo. Al comenzar la lectura de la *Regla* de inmediato se tropieza con la declaración de Oviedo de que él traducía un original italiano, y con la información que adelantó no me fue difícil encontrar el original anónimo, *Regule della vita spirituale*; la edición más antigua que me vino a las manos fue la de Bolonia, 1504. De inmediato me planteé la pregunta: ¿por qué el primer cronista de Indias, residente en Santo Domingo, tradujo una obra italiana de espiritualidad? Desde la época de los magníficos estudios erasmianos de Marcel Bataillon estábamos alertados acerca de la influencia del polígrafo holandés en la obra de Oviedo. Esto apuntaba a una crisis espiritual de larga gestación en Fernández de Oviedo, porque el Año Santo de 1500 nuestro erasmista indiano había viajado a Roma al granjeo de dispensas. El

problema estaba insinuado pero no estudiado. El entretenerse el cronista con obras de espiritualidad en su alcaidía de la fortaleza de Santo Domingo presentaba un cuadro tan intrigante que me pareció propio y justo el proyectarlo contra su marco vital y así desentrañar su sentido. En estas primicias de mi edición debo pasar por alto mucho del material histórico-biográfico contenido en esa monografía, que en todo momento documenté con textos autobiográficos, y que se encuentran dispersos por toda su inmensa obra. Debo recordar, sin embargo, que en el año de 1532 el emperador Carlos V le creó primer cronista oficial de las Indias, y en esta privilegiada posición vivió el resto de su larga vida en la isla Española, donde Carlos V también le había nombrado alcaide de la fortaleza de la ciudad de Santo Domingo. A menudo esta abigarrada vida se sale de las páginas de la Historia para entrarse, casi, en las páginas de la Novela, tal es el diapasón que le impuso nuestro capitán, cronista, novelista, alcaide y poeta.

Estos son los años en que el alcaide y cronista tuvo una profunda crisis espiritual, que se puede denotar por dos acontecimientos intelectuales distintos, pero que tienen que haber estado íntimamente unidos en su espíritu. El primero es su afición a Erasmo, y el segundo es su enérgica condena de la literatura de imaginación. En mi aproximación a la espiritualidad de Oviedo partiré de las referencias a Erasmo en su obra, después alistaré sus condenas a la literatura de ficción, y por último estudiaré brevemente la *Regla de la vida espiritual*. Comienzo por Erasmo en la obra de Oviedo, y numeraré las citas por facilidad de referencia más tarde: 1. "Como quiera que sea la muerte, no por eso debemos juzgar a ninguno. Así nos lo recuerda aquel notable y famoso dotor moderno Erasmo Roterodamo, en aquel su provechoso tratado que ordenó del apercibimiento y aparejo que el cristiano deba hacer y proveerse para la Muerte"[1]. Mucho más tarde en la misma obra: 2. "No quiero dar ni quitar crédito a Erasmo ni a sus coloquios, pero en estas Indias se han visto cosas entre los tales sacerdotes sueltos que es mejor callarlas que despertar más en esta materia"[2]. Y por último, en la

1. *Historia General y Natural de las Indias*. Libro XXII, cap. 3, en adelante: *HGNI*.
2. *HGNI*. Libro XXIV, cap. 8.

misma—*HGNI*: 32. "El templo famoso de Diana Efesia, del cual el muy docto varón Erasmo hace mención en aquel su libro de la lengua"[3]. En las *Batallas y quinquagenas*, en el diálogo sobre su contemporáneo don Juan Manuel dice: 4. "Dexemos ya al señor don Johan Manuel e vamos a esotros señores de su compañía e Orden tel Tausón, que dize Erasmo que la habla ha de ser como la sal, que poca da sabor a los manjares, e la mucha los corrompe" (mi ed., p. 268). En el diálogo sobre el Príncipe de Piamonte insiste: 5. "Dize aquel famoso e gran doctor Desiderio Erasmo, en aquel dulçe tractado suyo intitulado *De la ynstitución del príncipe christiano* que son infinitas cosas las que pueden remouer los ánimos de los príncipes de lo justo e honesto" (*ibid.*, p. 321). En su última obra fechada dirá el cronista: 6. "Para que esta verdad entendays, lettor, escuchad a Erasmo en aquel su tractado intitulado *La lengua*, el qual dize... Mucho me he detenido en el comento destos seys versos, y si en este punto vltimo de *La lengua* quisiéredes mucho más saber, ved a Erasmo en el tractado alegado de sus"[4]. Este tratado erasmiano lo citará formalmente, aunque sin identificarlo: 7. "Muy bien dize Erasmo: «Atápaste las narizes del ayre de vna priuada o de vna sepoltura, y no cierras las orejas al ayre (que es más pestilente) de la murmuración»"[5].

Ahora corresponde hacer algunas apostillas a los textos entresacados, siguiendo el mismo orden: 1. Se trata del *Aparejo para bien morir*, traducción de Bernardo Pérez (Juan Gravio, Amberes, 1549), que se reeditó en el mismo lugar por Martín Nucio, 1555; 2. Se trata de *Los coloquios de Erasmo, traduzidos en lengua castellana* (Juan

3. Libro XXXII, cap. 4.

4. Oviedo dejó inédita y autógrafa una inmensa obra en tres tomos que lleva este larguísimo título: *Las qvinqvagenas de los generosos e illustres e no menos famosos reyes, duques, marqueses y condes e caualleros e personas notables de España, que escriuió el capitán Gonçalo Fernández de Ouiedo y Valdés, alcayde de sus Magestades de la fortaleza de la cibdad e puerto de Sancto Domingo en la ysla Española, coronista de las Indias, yslas e Tierra Firme del mar Oçéano, vezino e rregidor desta çibdad, e natural de la muy noble e leal villa de Madrid.* El original se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, en la sección Manuscritos, y los tres tomos tienen las signaturas 2217, 2218 y 2219. El primero de estos volúmenes lo publicó en 1880 Vicente de la Fuente, en una lujosa edición plagada de errores de lectura. Yo repasé con cuidado todo el inmenso original y entresaqué todos los textos de valor autobiográfico que publiqué en dos tomos con el título de *Las memorias de Gonzalo Fernández de Oviedo*, Chapel Hill, NC, 1974. La cita en el t. 1, pp. 108-109.

5. *Memorias*, t. 2, p. 595.

Cromberger, Sevilla, 1529), con varias reediciones, Toledo, Cosme Damián, 1530; Zaragoza, Jorge Coci, 1530; 3. Se trata de *La lengua de Erasmo*, traducción de Bernardo Pérez, Valencia, 1531; reeditada, sin lugar, 1535, s. l., 1542; 4. Se trata de *La lengua*, *v. supra*, núm. 3; 5. *Enquiridion o manual del cauallero christiano*, traducción de Alonso Fernández de Madrid, Miguel de Eguía, Alcalá de Henares, 1527, reimpresa en Zaragoza, 1528, y otra vez en Alcalá de Henares, 1533; 6. Es *La lengua*, ver el número 3; 7. El texto está tomado de *La lengua*, *v. supra*, número 3.

Como corolario de lo anterior se puede decir que Fernández de Oviedo tenía en su biblioteca de la isla Española, custodiada en la fortaleza de Santo Domingo, que era el lugar de residencia del cronista, ejemplares de los siguientes libros de Erasmo, traducidos al español e impresos en diversos lugares y años: *Aparejo para bien morir*, cuyo título en su original latino era *Preparatio ad mortem*; los *Coloquios*, o sea *Colloquia*; *La lengua*, vale decir *Lingua*; el *Enquiridon o manual del cauallero christiano*, cuyo título original es *Enchiridio militis christiani*. A la inmensa distancia de Europa que vivía el poeta-novelista-cronista-alcaide-capitán, Oviedo tenía en su biblioteca ejemplares de cuatro libros distintos del controvertido humanista Erasmo. Todo esto me parece poco menos que maravilloso, en particular si se tiene en cuenta que en España determinadas obras de Erasmo habían entrado en los índices expurgatorios emitidos por el Santo Oficio a partir del primero, que el Inquisidor General y Arzobispo de Sevilla don Fernando de Valdés hizo imprimir en Toledo, Juan de Ayala, 1551, aunque esta fecha es un poco tardía dentro de la cronología de la vida-obra de Oviedo como para considerarlo poseedor consciente de libros prohibidos. Además, débese tener en cuenta que Oviedo citó a Erasmo en obras que él destinaba a ser impresas lo antes posible (cualquiera haya sido el destino personal de algunas de ellas), como es el caso de su *HGNI*, lo que no deja de ser buen ejemplo de su integridad intelectual frente a las posibles sanciones de la censura imperante. Por último, el alcaide cronista tuvo íntimas relaciones literarias, y también personales, con el humanista sevillano Pero Mexía, "el magnífico caballero", quien, a su vez, mantuvo relaciones epistolares con el anciano Erasmo, y éste

llegó a enviarle una copia de su retrato. Me parece que el trato entre estos dos escritores, Mexía y Oviedo, debe haber exacerbado el erasmismo del indiano. Vuelvo sobre este tema más adelante.

De la mano de su evidente erasmismo debe considerarse la categórica condena de la literatura de imaginación, que es como el anverso de su crisis espiritual. Débese recordar el hecho de que el erasmista cronista de Indias se había estrenado en el mundo de las letras con la publicación de una novela de caballerías, *Libro del muy esforçado e inuencible Cauallero de la Fortuna propiamente llamado Don Claribalte* (Juan Viñao, Valencia, 1519). En el momento de su impresión el autor estaba tan orgulloso de su obra que se la dedicó a don Fernando de Aragón, duque de Calabria, el hijo de su querido y admirado amo don Fadrique de Aragón, último rey de Nápoles, y que, en determinado momento, también fue amo del novelista, pero ya en tierras españolas. En las largas meditaciones que sabemos que llenaron largos momentos de su vida en la isla Española, el antiguo novelista sufrió un violento desencanto de la literatura de ficción, a lo cual no pudo estar ajeno su entusiasmo erasmista. En sus *Batallas y quinquagenas* dirá al respecto: "Y esta misma ventaja tienen las historias veras a las fingidas, porque las vnas tienen la fuerça e valor en la misma verdad que las acompaña, e las fabulosas no tienen más que vn gran número de palabras mentirosas" (mi ed., p. 94). El novelista Oviedo ha sido ultimado por el Oviedo moralista y decidido historiador. Hay que tener en cuenta que Oviedo se ha convertido en un historiador profesional, todo avalado por su título oficial de "cronista de Indias" y el sueldo que le paga el Emperador por desempeñar esas funciones. Este nuevo historiador profesional, excelso nivel intelectual que se ha ganado el antiguo mozo de cámara del rey de Nápoles a fuerza de puños, no puede condonar las perniciosas mentiras congénitas al género caballeresco, y de allí viene el condenarlo con violencia, lo que le ayuda a olvidar su juvenil novela de caballerías. En el autógrafo de sus *Batallas y quinquagenas* encuentro la primera andanada contra este tipo de obras:

> ¡Qué moltitud de ombres se ocupan en esos libros de *Amadís* e los que de ay dependen! Verdad es que de pocos tiempos acá ha venido otro libro a

> España que se llama *Orlando Furioso*, ques para desban[ec]er los ombres de bano entendimiento. Y más ha de çinquenta años que yo le vi predicar a charlatanes en Jtalia los domingos y fiestas en las plaças a los plebveos y baxa gente en las tardes, pero nunca a tal vanidad vi llegarse ningún bueno nj ombre de buena suerte. Y agora en España se haze caso dél, pero no entre discretos nj ombres que quieren oyr verdades, e no truenos fabulosos (mi ed., p. 218).

Sorprende un poco la condena a Ariosto si se considera el italianismo integral del joven Oviedo. En cuanto a la condena a toda la numerosa familia de *Amadís* es natural en la tesitura adoptada por el cronista de Indias, que será aun más explícito en su *HGNI*, libro XVIII, Proemio: "Den, pues, los vanos sus orejas a los libros de *Amadís* y de *Esplandián*, e de los que dellos penden, que ya es una generación tan multiplicada de fábulas, que por cierto yo he vergüenza de oir que en España se escribieron tantas vanidades, que hacen ya olvidar las de los griegos".

En ciertos lugares de su *HGNI* el autor encuentra terreno abonado para entonar nuevas diatribas contra lo que en años mozos había constituido su ideal literario. Escribe acerca de los descubrimientos del gobernador Jorge Espira (el alemán Georg von Spira) en Venezuela:

> E así encontinente se determinó este gobernador y su gente de pasar las siervas e ir en aquella demanda, que a mi paresscer era asaz más dificultosa y vana que las de los caballeros de la Tabla Redonda de quien tantas fábulas hay escritas e papeles llenos de sueño, como el Petrarca dice. Pero esotros milites, no soñando ni habiendo necesidad en esto de ficciones, sino contando verdad, siguieron más aventuras y desaventuras que aquellos cortesanos del rey Artús (Libro XXV, cap. 11).

En el libro XXIX, cap. 25, amonestará airadamente:

> No sé yo con qué seso los que esto saben [la condenación por el Salmista de los que "hablan la mentira"] se ocupan en estos tractados viciosos e noveleros, e ajenos de toda verdad, que pocos tiempos acá se componen e

publican, e andan tan derramados e favorescidos, que sin ninguna vergüenza no falta quien los alegue e acote, como si fuesen historias veras, porque ni solo el componedor de tales novelas sea culpado, ni los que los alegan queden sin pena, pues está escripto: "¡Ay de los que pensáis cosas inútiles!".

En el libro XXXII, cap. 2, añadirá: "No como los noveleros y libros apócrifos e vanos, que en estos tiempos algunos componen, dicen que acaescía en fabulosas cuevas de mágicos". Al final de su vida la violencia anti-caballeresca no ha desaparecido, sino, en todo caso, se ha exacerbado[6]. En sus *Memorias* cita a Petrarca en su *Trionfo d'amore* en un texto anti-caballeresco que hace suyo, traduce y complementa:

He aquí aquellos que las cartas hinchen de sueño: Lançarote, Tristán e los otros errantes, por lo qual conuiene quel vulgo errante deuanee; ve allí a Ginebra e Yseo e los otros amantes, &c. Pero para quel letor entienda esos dos vocablos: *erra[n]ti* quiere dezir aventureros, e *agogni* quiere dezir fantástico, o questá fantasticando. Así que para inteligençia destas historias vanas dize su comentador que en los libros de los antiguos romançadores se lee que Lançarote e Tristán fueron dos entre los otros famosos caualleros aventureros quel rrey Artús de Bretaña tuuo en su corte, e ésos hizieron señalados fechos en armas. Mas los rromanadores (que son los que en Italia llaman "charlatanes"), o que cuentan al vulgo, cantando, nouelas, juntaron esas historias muchas fábulas por dar pasto o entretenimiento vano al vulgo. E por tanto dize que se hinchen las cartas o hojas, de sueño, de que se sigue quel vulgo errando *agoren* y deuanee fantasticando. Lançarote fue enamorado de la rreyna Ginebra, muger del rrey Artús, e Tristán fue enamorado de Iseo, muger del rrey Mares de Çernouia [*sic* por "Cornualles"], por amor de las quales en torneos e justas se ouieron valerosamente, e consiguieron premios onrrosos. Así que, tornando al testo, éstas tales son historias dudosas e vanas. E luego, tras

6. El autógrafo de las *Memorias* termina con el siguiente *explicit*: "Acabé de escriuir de mi mano este famoso tractado de la nobleza de España domingo primero día de Pasqua de Pentecostés XXIIII de mayo de 1556 años, Lavs Dei, y de mi edad 79 años". El anciano cronista murió en 1557.

> eso, dize el testo: "No rrelates cosas que inçiten a pecado". E tales son ésas de los caualleros de la Tabla Rredonda, y otras que andan por este mundo de Amadís e otros tractados vanos e fabulosos, llenos de mentiras, e fundados en amores, e luxuria, e fanforrerías, en que vno mata e vençe a muchos. E se cuentan tantos e tan grandes disparates como le vienen al vano çelebro del que los compuso, en que haze desbanar e cogitar a los neçios que en leellos se detienen, e mueuen a ésos, e a las mugeres flacas de sienes a caer en errores lividinosos, e incurrir en pecados que no cometieran si esas liçiones no oyeran. Graue pecado es, en la verdad, y de repecadores, no se contentar ellos mismos con sus delitos, sin dar causa e materia con sus pestilentes y escondidas fiçiones a que tropieçen e caygan otros en semejantes culpas e pecados[7].

A pesar de su condena parece como si el anciano cronista no quisiese olvidar aquellas otrora agradables lecturas caballerescas de su juventud, que por sus alusiones fueron numerosas, y las conjura de su fabulosa memoria para efectuar el ritual sortilegio condenatorio. Al imprimir su *HGNI* en 1535 dirá claramente a sus lectores: "Pues no cuento los disparates de los libros de *Amadís* ni los que dellos dependen" (libro VI, cap. 8). En el manuscrito autógrafo de sus *Memorias*, el muy viejo escritor irrumpe en otra larguísima execración del *Amadís de Gaula* y todos los suyos, que lo llevará, en su magnífica letra de pendolista profesional, de la página 481 a la 487 del primer tomo de su manuscrito autógrafo (BNM, ms. 2217), en mezcla de prosa y verso, condena demasiado larga para copiarla íntegra y que por lo tanto extracto porque nos presenta otra severísima condena de la caballeresca española, en lo que veo yo un destacado síntoma de su crisis espiritual:

> Santo consejo sería
> que dexasen de leer
> Y también de se vender
> Esos libros de *Amadís*.

7. Mi ed., t. 1, pp. 109-110.

Razón muy grande es, sancto y prouechoso, de mucha vtilidad y nesçesario sería dexar de leer esos libros de *Amadís*. Y que éssos ni otros semejantes no se vendiesen ni los ouiese, porque es vna de las cosas con quel diablo enbauca e enbelesa y entretiene los neçios, y los aparta de las leçiones honestas y de buen enxemplo. Ocupación es la de la mala lectura en la que los discretos no se ocupan porque con ella se pierde el título de la discreçión e se siguen muchos daños y peligros al cuerpo e al ánima. Al cuerpo, dexando de hazer otros exerçiçios que para la vida, onrra e hazienda más conuenían. Al ánima, quitándole el tiempo en que las buenas obras se han de hazer, mediante las quales ella se avezindase e açercase más çerca de Dios e adquiriese la gloria para donde fue creada. Gran culpa, grande error, gran çeguedad e desatino es leer cosas sin prouecho, e mentiras que de ningún bien se puede seguir y mucho mal puede proçeder... Esotra çiençia, o mejor diziendo, vana leçión de *Amadís*, dígola de aluañares ques, o son, los caños por donde se purgan e despiden los hedores e suziedad de los pueblos. Sçiençia o mal saber es la de esos libros viçiosos, reprouados por los sabios varones e honestos, e alabada por los vanos e aderentes a la poçilga de Venus... Y el mal fructo es lo quel demonio granjea e quiere e le dan de tributo los vanos, vanitando e dando materia e ocasión a otros para nouelar muy atentos. E tan atentos, que ya el libro de *Amadís* ha cresçido tanto y en tanta manera que es vn linage que dél en libros vanos ha preçedido, ques más copiosa casta que la de los de Rrojas. Ya Amadís es tan acresçentado que tiene hijos y nietos, e tanta moltitud de fabulosa estirpe que paresçe que las mentiras e fábulas griegas se van passando a España. Y así van cresçiendo como espuma e quanto más cresçcieren menos valor tienen tales fiçiones, avnque no para los libreros e imprensores, porque antes les compran esos disparates e se los pagan, que no los libros auténticos e prouechosos de leçiones fructuosas e sanctas... Acuérdome auer hallado çiertos caualleros, hijos de padres illustres de títulos y estados, en casa de vno dellos ocupados en vn libro de ésos, con mucha atençión oyendo la materia de que tractaua. E pidiéronme en çierto paso que yo les dixesse mi paresçer... Lo hize e les dixe: Señores, todo lo que esos renglones dizen son mentiras equíuocas, e traen aparejo de entenderlas o sentirlas, añadiendo la misma mentira o menguando el caso. Lo qual no se pudiera hazer seyendo verdad, sino aparejar o aperçebir las orejas y el entendimiento, esforçándose cada vno a interpretar e de-

> clarar el verdadero sentido. Y si lo quereys ver, aquí he oýdo de los caualleros que aquí estays, vuestras opiniones, y todas son biuas e de altos ingenios, mas creo que desque ayays dormido esta noche, o estudiado el mismo examen, será vuestro paresçer diferente de cada vno, lo qual, si la quistión o conclusión de la materia fuera verdadera, e no artifiçiosamente apartada de verdad, no discrepan tanto vuestros paresçeres, antes pienso que los más fueran concordes. Y caso que el estilo dese auctor de quien se tracta, como dezís, se alto, y que eso fue la causa que os mouió a disputar sobre semejante materia, yo no querría ser el vençedor de tal disputaçión e litigio, por no quedar por el más mentiroso[8].

Con esa obsesión temática propia de la vejez nuestro cronista vuelve a la carga una vez más en sus *Memorias*, con la repetición de los mismos vocablos y ejemplos ya usados, en forma tristemente característica de sus escritos de senectud. Último ejemplo:

> E los curiosos no se engañen con ficiones o fábulas de ventosos tractados en que hallarán alabados, como dize el Petrarca, aquellos que el papel o cartas hinchen de sueño, Lançarote e Tristán, e los otros errantes, o caualleros de auentura, que entendida la verdad es contar desatinos y amores vanos. Y vna leuadura para enbaucar e detener libidinosos e encender otros, e quebrar lanças que nunca ovo y espadas que nunca se amolaron, e perder el tiempo escuchando lo que nunca acontesció, ni avn pudo ser, pues ques todo fito y fabricado por ombres atentos a componer mentiras para sacar dineros con ellas de las bolsas de los engañados que suelen ceuarse del ayre, e para enrriquescer imprensores e libreros con vna mercadería que devría en el mundo ser escusada e avn muy castigada[9].

No se puede pedir mayor explicitez a la condena categórica de la literatura de ficción, labor que emprendió el cronista de Indias en sus obras de madurez, habiendo impuesto un voluntarioso olvido a

8. *Memorias*, t. 1, pp. 189-194.
9 *Memorias*, t. 2, p. 637.

su privilegiada memoria, que, en forma excepcional, olvidó con tesón un muy importante dato de juventud. En el año 1519, recién vuelto a España de su primer viaje a Indias, publicó en Valencia, camino a una entrevista con el joven rey Carlos I en Barcelona, su primera obra, que fue el libro de caballerías *Libro del muy esforçado e inuencible Cauallero de la Fortuna propiamente llamado don Claribalte.* Otro dato que su memoria excepcional rehúsa conjurar es que la redacción de esa novela caballeresca había ocupado buena parte de su tiempo en el Darién, según declaración propia, y su finalización y corrección le habían ocupado más tiempo de lo debido al hallarse de regreso en su muy querido Madrid. Pero esto eran ocupaciones del joven veedor indiano, aspirante a la fama literaria del novelista, o sea "el hombre viejo", todavía incapaz de renunciar a las tentaciones de la gloria terrenal. Pero en años posteriores, probablemente en la década de 1530, cuando perdió en el Perú a su único hijo, Francisco González de Valdés, y tuvo una conversión espiritual al erasmismo, en esos años le resultaba imposible al nuevo cronista de Indias transar con la literatura de ficción, algo que para su nueva mentalidad y actitud anímica sería algo como comulgar con ruedas de molino. De ahí la condena categórica y final de los libros de caballerías, que habían divertido y ocupado tantos años de su juventud.

Con motivo de esta violenta antipatía hacia el *Amadís de Gaula* y toda su progenie Oviedo incurrió en sus años de madurez en lo que hoy podemos apreciar como una graciosa ironía. Ocurre que en los primeros libros de la *HGNI* nos cuenta el caso de un hidalgo que soñó haber sanado de un flechazo emponzoñado usando polvos de solimán: "Estando el año que pasó de mill e quinientos e cuarenta años en la isla de Cubagua un hidalgo natural de Medina del Campo, llamado García de Montalvo, hijo de Juan Vaca (gobernador que fue de Elche e otras villas en el reino de Valencia por el duque de Maqueda)..." (libro VI, cap. 48). A finales del mismo capítulo aclara el cronista: "Después de haber escripto lo que es dicho, hallándome en España, en el mes de noviembre de mill e quinientos e cuarenta y siete, yo me informé del mismo García de Montalvo, e me dijo ser verdad e haberse ido él mesmo que este remedio del

solimán enseñó, e que subcedió de la manera que está dicho, por la voluntad e misericordia de Dios". Este García de Montalvo era, en la realidad histórica, Garci Rodríguez de Montalvo *el Mozo*, regidor de Medina del Campo, que en 1547 fue pintado por el artista toledano Pedro Machuca, en un admirable *Descendimiento de la Cruz*, cuadro que se conserva en el Museo del Prado, y que fue nieto homónimo de Garci Rodríguez de Montalvo, *el del Amadís*. Abuelo y nieto fueron naturales y regidores de Medina del Campo. Este "García de Montalvo, *el Viejo*" fue el que "corrigiendo estos tres libros de *Amadís*, que por falta de los malos escritores, o componedores, muy corruptos y viciosos se leyan, y trasladando enmendando el libro quarto con las *Sergas de Esplandián*, su hijo, que hasta aquí no es en memoria de ninguno ser visto" (*Amadís de Gaula*, prólogo), y todo esto conminó al moralista Oviedo a escribir en su *HGNI*, libro XVIII, Proemio, un texto que ya cité más arriba: "Por cierto yo he vergüenza de oir que en España se escribieron tantas vanidades, que hacen ya olvidar las de los griegos". En resumidas cuentas: el informante y dialogante de Oviedo, a quien el cronista acudió como fuente oral para su historia, era el nieto del autor de una obra que él repetidamente denigró y condenó estentóreamente como mentirosa fuente escrita[10].

El anciano alcaide de la fortaleza de Santo Domingo ha tenido una seria crisis espiritual de larga gestación, pero sigue indomable los dictados de su vocación histórica. Así y todo la década de 1540 se abre dolorosamente para él. En 1541 tuvo una grave enfermedad que describe al hablar de ciertos juncos que en España se usan como bordones o báculos: "Salido yo de una enfermedad que en el año que he dicho tuve, quedé muy flaco y con nescesidad de un báculo hasta convalescer, un amigo mío e vecino me presentó uno destos juncos para mi propósito, hombre digno de ser creído"[11]. Para una persona de 63 años (los que tenía Oviedo en 1541) cualquier achaque es de cuidado, y más si quedó "muy flaco". Respecto al estado físico, en general, del cronista debo puntualizar que desde

10. En mi libro sobre *"Amadís de Gaula": el primitivo y el de Montalvo* (México, Fondo de Cultura Económica, 1990), pp. 136-137, recogí más noticias sobre Garci Rodríguez de Montalvo, *el Mozo*, o *el Nieto*, el amigo de nuestro cronista.

11. *HGNI*. Libro IV, cap. 25.

sus mocedades italianas, cuando tanto se ufanó de su maravilloso cortar de tijera, que había elevado a la categoría de un arte, desde esa lejana juventud había quedado corto de vista. La crisis espiritual se refuerza ahora con una prolongada crisis física... Junto con la grave enfermedad que ha tenido el cronista se está quedando sordo: "Más después que por mis pecados he perdido mucha parte del oir... e hallo, por mi incapaz oir, que si estoy en presencia de alguno que está tañendo una vigueta o un clavecímbano, no lo oigo ni entiendo cuasi"[12]. Esta sordera nos deja inferir que su antigua afición por la música y danza (de la que nos dejó muy amplios y vívidos testimonios en sus *Memorias*), todo eso ha quedado seriamente afectado.

Al otro lado del Atlántico el rey francés Francisco I y el emperador Carlos V han entrado en su cuarta guerra, que tuvo como foco bélico el sitio de Perpiñán por los franceses —no olvidar que todo el Rosellón fue español hasta 1649. En 1544 la paz de Crépy puso fin a la guerra franco-española, y eso removió los obstáculos del ansiado viaje a España por parte del achacoso alcaide. Por fin pudo embarcar para España en octubre de 1546: viajó con el capitán Alonso de Peña y los dos van en calidad de procuradores de la ciudad e isla de Santo Domingo. El Emperador estaba en Alemania donde poco después obtuvo, sobre los príncipes protestantes, la sonada victoria de Mühlberg (1547) cuyos resultados no pasaron de ser fuegos fatuos de la Historia. En España gobernaba su hijo y heredero, el príncipe Felipe, nacido en 1527, el futuro Felipe II. Oviedo lleva, aparte de sus responsabilidades de procurador, otra mucho más grave y personal. Se trata del destino que tendrá su preciosa *HGNI*. Por contrapartida, en Madrid, su patria chica, el cronista tuvo oportunidad de trabar cordiales relaciones con el licenciado Gonzalo Jiménez de Quesada, el conquistador del Nuevo Reino de Granada (la gran Colombia). La corte del príncipe don Felipe estaba en Valladolid y allí Oviedo recibió noticias de las guerras civiles del Perú. Pero el tiempo corre y ya estaba bien entrado el año de 1548 cuando el viejo y odiseico cronista se siente obligado a reintegrarse

12. *HGNI*. Libro XXXII, cap. 4.

a su alcaidía en la lejana fortaleza de Santo Domingo. Para fines de ese año ya está en Sevilla, el acostumbrado puerto de embarque para las Indias, y allí reanuda su vieja amistad con el sevillano y "muy magnífico caballero" Pero Mexía, cuyas obras históricas y literarias constituyeron el deleite de toda la Europa occidental. Como recordé más arriba, Pero Mexía no sólo fue un erasmista convencido, sino hasta corresponsal epistolar del anciano Erasmo, quien le envió una copia de su retrato. Y por aquí podemos volver al erasmismo de Oviedo y su crisis espiritual.

Hay muchos testimonios en la obra de Oviedo del cordial trato personal que tuvo con Pero Mexía. Escojo uno solamente: "El noble e muy enseñado caballero Pedro Mexía, honroso varón a su nasción e patria, de la muy noble cibdad de Sevilla, de donde es natural, e de clara e generosa sangre"[13]. La cordialidad del trato es fácil de explicar: Pero Mexía era de rancio abolengo sevillano y Veinticuatro de su ciudad natal; Sevilla, por lo demás, era el puerto ideal para la entrada y salida de los viajeros de Indias y, por consiguiente, el cronista de Indias y autor de la *HGNI* estuvo en Sevilla en todas las múltiples oportunidades que viajó a España. Me parece indudable que la curiosidad universal de Oviedo, en una de sus tantas estancias sevillanas, le llevó a buscar el trato del más famoso humanista sevillano en esos años. Claro está que la curiosidad universal de Oviedo era atributo compartido por Pero Mexía, como lo demuestra casi cada página de su amplia obra, y las raras cualidades del cronista indiano habrán tenido un efecto magnético para el magnífico caballero. Muchas otras cosas tenían en común los dos escritores, por ejemplo, los dos eran cronistas oficiales: el magnífico caballero sevillano era cronista de los hechos del Emperador, y el historiador madrileño era su cronista de Indias; los dos demostraron una verdadera obsesión con la historia natural, y para demostrarlo basta citar el *Sumario de la natural historia de las Indias* de Oviedo (Toledo, 1526) y la *Silva de varia lección* de Pero Mexía (Toledo, 1540); los dos eran poetas, aunque no se puede decir de los versos de Oviedo que tuvieran "agudeza y dulzura", como dijo Fran-

13. *HGNI*. Libro VI, cap. 39.

cisco Pacheco de los de Pero Mexía (*Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, 1599); los dos sintieron decidida afición por las armas, y Oviedo gustó ostentar el título de *capitán*, y de Pero Mexía escribió su paisano Francisco Pacheco que "se aventajó tanto en la destreza de las armas que ninguno le igualaba"; los dos escribieron sobre historia de los emperadores romanos y modernos, Oviedo en su inédito *Epílogo real, imperial y pontifical* y Pero Mexía en su *Historia imperial y cesárea* (Sevilla, 1545); los dos demostraron decidida afición por el diálogo como género literario, y para ejemplificar allí están las inmensas *Batallas y quinquagenas* de Oviedo, que son un interminable diálogo entre el Alcaide y el Sereno, y los popularísimos *Coloquios o diálogos del magnífico caballero Pero Mexía* (Sevilla, 1547); los dos tenían verdadera obsesión por la genealogía y la heráldica; los dos fueron erasmistas. Con esta nutrida serie de paralelismos en el conjunto de las vidas y las obras literarias de los dos escritores no puede caber duda de la verdadera simpatía intelectual que existió entre el madrileño y el sevillano, y esto, dadas las aficiones de ambos debe haberse traducido en un nutrido epistolario, inhallable en la actualidad. En un momento en el que el cronista de Indias estaba en plena crisis espiritual es fácil imaginar la impresión que tiene que haberle causado este reencuentro, en momentos en que estaba a punto de embarcar rumbo a la lejanísima fortaleza de Santo Domingo.

El momento de embarcar para las Indias se hizo esperar porque estuvieron días "atendiendo que abonancen los tiempos"[14] Como puntilloso historiador Oviedo declara, en el mismo lugar, que si algo "historiable" ocurriese antes de su partida "ponerse ha de aquí adelante". Las ocupaciones sevillanas de nuestro cronista antes de embarcar no tuvieron nada que ver con la redacción y composición de su *HGNI*, sin embargo, a pesar de que ésas eran sus responsabilidades y funciones oficiales como cronista de Indias. Al contrario, lo que nos queda es evidencia física de su crisis espiritual, en la forma de la traducción suya del tratadillo espiritual de un italiano anónimo, *Regule de la vita spirituale et secreta theologia*, que

14. *HGNI*. Libro XLIX, cap. 14.

conozco y manejo en la edición de Bolonia, Gian Antonio de Benedictis, 1504. El original de Oviedo es prácticamente desconocido y lleva título de *Regla de la vida espiritual y secreta theología* y lo imprimió en Sevilla el meritorio editor italiano Domenico de Robertis. En la portada campean las armas de Valdés, tal cual las había acrecentado el emperador en 1525 y en mi monografía y edición de la *Regla* discurro ampliamente sobre la propiedad del uso del apellido Valdés por nuestro cronista. En el folio ii se da esta información:

> Libro intitulado *Regla de la vida Spritual y secreta theología* que de lengua toscana en romance casstellano traduxo el capitán Gonçalo Hernández Ouiedo y Valdés, alcayde de la fortaleza de la ciudad y puerto de Sancto Domingo de la ysla Española, cronista e historiador de las Indias, yslas y Tierra Firme del mar Océano por Sus Magestades. La qual translación endereça a la muy reuerenda y generosa señora doña María de Nicuesa y Cerón, abadessa del monesterio de Regina Celi, que es en la villa de Sant Lúcar de Barrameda, como paresce por la siguiente epístola.

La epístola es la dedicatoria de Oviedo de su traducción a la abadesa doña María de Nicuesa y Cerón, y en ella alude al hecho de que la traducción la había llevado a cabo en su fortaleza de Santo Domingo y la había llevado a España para imprimirla, como dan a entender las palabras siguientes: "Quan-do vine de las Jndias y llegué a esse puerto, hize relación a Vuestra Merced d'vn breue tractado cuyo título es *Regla de la vida espiritual y secreta theología*, que yo traduxe de lengua toscana en romance castellano". Poco más abajo pide protección a la Abadesa y su congregación porque "por este medio Dios me boluerá a las Jndias, a mi casa, a acabar esta peregrinación del mundo en compañía de mi muger e hijas". Cuando Oviedo redactaba estas líneas su peregrinación en este mundo había durado setenta años y bien debía sentir su pronto acabamiento, aunque el indomable viajero todavía viviría casi una década más. Su tercera mujer también vivía, y se había quedado en la isla Española, con las hijas, que bien podrían haber sido fruto de este matrimonio. No sé cuántas hijas tuvo Oviedo, pero sí sabemos que una de ellas, Juana

de Oviedo y Valdés, casó con Rodrigo de Bastidas *el Mozo*, hijo del conquistador homónimo que había muerto en Cuba. Más arriba aludí al hecho de que su hijo único, Francisco González de Valdés, había muerto unos diez años antes en el Perú.

En cuanto a la Abadesa del convento de Regina Coeli en Sanlúcar de Barrameda, doña María de Nicuesa y Cerón, a quien Oviedo dedicó su traducción, no me cabe duda que los dos eran viejos conocidos. Los apellidos de ella así lo denuncian. Su padre tiene que haber sido el conquistador Diego de Nicuesa, que había tenido una triste muerte en aguas del Darién en 1511, tres años antes del primer viaje indiano del futuro cronista, o sea que Oviedo no llegó a conocerle en el Nuevo Mundo, pero las vidas del conquistador y del cronista guardan extraños paralelos. Cedo la palabra a nuestro infatigable cronista: "El año de mill e quinientos y ocho, Diego de Nicuesa fue por procurador desta cibdad de Sancto Domingo de la isla Española a la corte del serenísimo Rey Católico; y después que hobo despachado las cosas de su embajada e procuración, suplicó al Rey que le hiciese merced de la gobernación de Veragua... e fue despachado en la cibdad de Burgos a nueve días de junio de mill e quinientos y ocho"[15]. Años más tarde estas mismas tierras le fueron cedidas al conquistador madrileño, quien repetidamente volvió a la corte con el mismo título de procurador de la ciudad de Santo Domingo en la isla Española, que era su lugar de residencia. En cuanto al segundo apellido de la madre abadesa, Cerón, el propio Oviedo nos informa en su *HGNI*, libro XVI, cap. 2, que el Almirante don Diego Colón había nombrado a Juan Cerón por su teniente y alcalde mayor en la isla de San Juan, aunque su verdadero favorecedor fue el Comendador Mayor frey Nicolás de Ovando (cap. 11). Aunque el trato personal entre estos tres hombres parece no haber existido, la lectura de la *HGNI* basta para asegurarnos del detallado conocimiento que el cronista tenía de esos dos conquistadores, Diego de Nicuesa y Juan Cerón. En Sanlúcar de Barrameda, puerto muy relacionado con las Indias, la abadesa del convento de Regina Coeli luce los dos apellidos y recibe la dedicatoria de la única obra religio-

15. *HGNI*. Libro XXVII, cap. 3.

sa que escribió Oviedo. Creo que el conjunto de los datos aquí recogidos basta para explicar tan insólito gesto. En la persona de la abadesa el intelectual Oviedo sintetizó algo de sus experiencias indianas, más su italianismo de siempre, al traducir un original italiano, y ciertos aspectos de su crisis espiritual: todo esto se materializa en su libro *Regla de la vida espiritual y secreta theología.*

En el prólogo a la segunda parte de otro de sus casi innumerables libros, Gonzalo Fernández de Oviedo tuvo este interesante y sarcástico comentario acerca de la fortuna literaria de su *Regla*:

> Gasté en esto e en la impresión de aquel deuoto librico de las *Reglas de la vida espiritual e secreta Theología*, que yo pasé o traduzí de la lengua toscana a esta nuestra castellana, en lo quella el imprensor ganó pocos dineros y yo ningunos, pero ambos despendimos bien el tiempo: el qual está de manera que no buscan los ombres libros que aprouechen al ánima, sino que detengan éssa y el cuerpo ocupados en leer deuaneos.

El joven Oviedo había escrito y publicado una novela de caballerías en 1519, *Don Claribalte*. El anciano escritor, ya cerca del final de su vida, en el medio de una profunda crisis espiritual, volcó sus crecientes inquietudes anímicas en la traducción de una obra italiana de teología y espiritualidad. Ésta fue la penitencia que el septuagenario cronista se impuso por los caballerescos devaneos literarios de su juventud.

Góngora y Sor Juana: *Ut pictura poesis*

José Pascual Buxó
Universidad Nacional Autónoma de México

En 1951 (año en que se conmemoró oficialmente el tercer centenario del nacimiento de Sor Juana) publicó Alfonso Méndez Plancarte una edición modernizada, comentada y prosificada de *El Sueño*[1]. En su "Introducción" a ese volumen dedicó un párrafo a la "Admiración y emulación de Góngora" en el que notaba que sólo en el *Sueño* —y en un texto coetáneo: el *Epinicio gratulatorio al Conde Galve*— dio Sor Juana "rienda suelta a su muy explicable gusto de correr parejas con Góngora en el hipérbaton latinizante, la sabia oscuridad de las alusiones, la saturación de cultismos y la vasta estructuración de un grave canto lírico-descriptivo, o sea, en los caracteres más refinadamente doctos e intelectuales". Y después, en el párrafo dedicado al "Sello latinizante y gongorino", registró la "plétora de cultismo", el hipérbaton y los demás "ambages" sintácticos que hacen su incansable aparición en el poema de Sor Juana, interpretando tales recursos —a la par de Dámaso Alonso— como procedimientos idóneos para la realización del "ideal poético de un lenguaje aristocrático, separado radicalmente del lenguaje normal" por cuanto que responde a una supuesta "huida de la rea-

1. Sor Juana Inés de la Cruz, *El Sueño*. Ed., prosificación, introd. y notas de A. Méndez Plancarte. México, Imprenta Universitaria, 1951.

lidad" que, en lo estilístico, recurre "a la elusión de la palabra desgastada y a la sustitución por otra que abre una ventana sobre un mundo de fantástica coloración: el de la tradición grecolatina". Pero en su *Sueño*, Sor Juana no sólo compitió con Góngora en la elección del mismo vocabulario, sintaxis y forma métrica, sino que —en manifiesto homenaje de admiración al Cordobés— hizo "verdaderas citas implícitas" de las *Soledades*, que Méndez Plancarte adujo en sus eruditas "Notas explicativas", al igual que las muestras de la caudalosa erudición desplegada en ese poema que, al decir de nuestro crítico, "atesora y compacta hermosamente la entera realidad de la Creación", en franco despliegue —añadiríamos con Gracián— de su "docta erudición" y la diversidad de "las fuentes de que se saca".

Con todo, las imágenes de esa "henchida cornucopia", que es la metáfora aplicada por Méndez Plancarte a la multitud de referencias culturales que "pululan y se aglomeran" en el *Sueño*, esto es, sus numerosas referencias astronómicas, geográficas, anatómicas y, sobre todo, mitológicas, sin otro fin, en apariencia, que el de construir un enciclopédico repertorio de motivos científicos y literarios, no sólo cumplen con el propósito culterano de maravillar al lector con el despliegue de aquellas referencias a la vez prestigiosas y enigmáticas, sino que —contrariamente al carácter puramente ornamental que parece haberles atribuido Méndez Plancarte— desempeñan un rol principalísimo en la disposición y significación del poema; en suma, no son meros adornos sobrepuestos a la argumentación filosófica del texto o eruditas y elegantes digresiones, sino la viva encarnación icónico-literaria de esas arduas materias que Sor Juana hizo "florecer" en su poema, con "elegancia, bizarría y perfección", que es lo que se entendía en el español de entonces bajo ese vocablo.

En efecto, dentro de la estructura argumental del *Sueño* —cuyas divisiones temático-conceptuales, propuestas inicialmente por Ezequiel Chávez[2], fueron aceptadas e incrementadas después por

2. Ezequiel A. Chávez, *Sor Juana Inés de la Cruz. Ensayo de psicología y de estimación del sentido de su obra y de su vida para la historia de la cultura y de la formación de México*. Barcelona, Araluce, 1931.

Méndez Plancarte— esas imágenes coloridas e impactantes son consecuencia previsible de uno de los recursos esenciales de la poética barroca: la construcción de imágenes verbales de carácter *ekphrástico* que —a semejanza de las utilizadas por los rétores en su memoria artificiosa— se construyen de conformidad con la representación icónica de los objetos visualmente percibidos. Y también a semejanza de las *imagines* retóricas —colocadas en los espacios de ese teatro de la memoria de que se servían los oradores para recordar el asunto y el orden expositivo de sus discursos— las imágenes poéticas conllevan, junto al halago sensual promovido por la evocación de formas, luces y colores, los estímulos apropiados para el desarrollo de una verdadera reflexión intelectual[3].

En su célebre ensayo "Claridad y belleza de las *Soledades*", Dámaso Alonso[4] resaltó los principales rasgos estilísticos de las imágenes gongorinas, esto es, las intensas evocaciones de la luz y el color en la descripción de los motivos naturales que constituyen el aspecto lírico substancial de sus poemas mayores. Ciertamente, por más que relaten la travesía del joven naufragante por tierras para él desconocidas, las *Soledades* sumergen su esquema narrativo bajo formas lírico-descriptivas; lo que importa en ellas es la representación de los múltiples aspectos de la naturaleza y de las cotidianas ocupaciones de labriegos, cabreros y pescadores por la inesperada belleza que el poeta sabe descubrir en ellos a través del "careo" o comparación de unos objetos triviales con otros a los que se concede mayor jerarquía estética. El procedimiento es sencillo, pero su resultado espectacular: los aspectos perceptibles de un objeto ordinario pueden ser emparejados con la totalidad de otro objeto, perteneciente a un nivel de estimación social o estética más elevado, en el cual tales aspectos se manifiesten de manera paradigmática o admirable; así, vgr., el *rojo tasajo* podrá ser sustituido léxicamente por la *encendida grana*, en el supuesto de que "encarnado" vale tanto como "teñido de color

3. Véase sobre el particular el espléndido estudio de Frances A. Yates, *El arte de la memoria*. Versión española de Ignacio Gómez de Liaño. Madrid, Taurus, 1974. Además: José Pascual Buxó, *El resplandor intelectual de las imágenes*. México, UNAM, 2002.

4. Cito Luis de Góngora, *Obras mayores. Las Soledades nuevamente publicadas por Dámaso Alonso*. Madrid, Biblioteca Árbol, 1935.

de carne", en que la *grana* es "un paño muy fino de color purpúreo" y en que de la cochinilla se extrae aquel polvillo colorado con que también se tiñen los ricos paños, dicho todo esto de conformidad con el *Diccionario de Autoridades*; y así en Góngora, los moradores de la sierra ofrecen al náufrago un rústico banquete compuesto de "leche que exprimir vio la Alba aquel día" y un corte de cecina, tan fresca y colorada, que "purpúreos hilos es de grana fina" (*Soledad primera*, vv. 161-162). Pero no sé hasta qué punto podamos compartir la opinión de Dámaso Alonso según la cual el arte metafórico de Góngora abstrae del "objeto [real] sus propiedades físicas y sus accidentes, para presentarle sólo por aquella cualidad, o cualidades, que para el poeta, en un momento dado, son las únicas que tienen estético interés"[5], pues parece evidente que el efecto estético —es decir, la belleza o sorpresa derivadas de una insólita fusión textual, y por ende imaginaria, de los objetos homologados— sólo se alcanza y se percibe cuando la sustitución de los nombres que denotan ciertos objetos de la realidad concreta por sus correspondientes términos figurados no oculta los fundamentos semánticos que hacen lógica y plausible esa novedosa conjunción de elementos ordinariamente situados en distintos campos del léxico y la experiencia. El modo vulgar de la semejanza —asentaba Gracián en el Discurso LIX de su *Agudeza y arte de ingenio*— consistente en decir que esto es como aquello carece de especial sutileza, pero la hay mucho mayor cuando la misma semejanza se trasforma en identidad. Diríase, pues, que la poesía gongorina no "esquiva" precisamente "los elementos de la realidad cotidiana para sustituirlos por otros que corresponden, de hecho, a realidades distintas del mundo físico o el espiritual", sino que, por el contrario, descubre las inéditas correlaciones postulables entre objetos pertenecientes a esferas semánticas distintas; de manera que ninguno de esos objetos podría ser omitido sin peligro de que se frustrase el hallazgo poético: la locución "purpúreos hilos de fina grana" sólo cobra su nuevo y verdadero sentido en la medida en que se establezca convincentemente la identidad

5. Cfr. Dámaso Alonso, *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid, Gredos, 1955, p. 52.

"grana" = "cecina"; de no ser así, caeríamos en la vaguedad inasible que algunos críticos y poetas de la escuela simbolista quisieron atribuirle a Góngora.

Pero a la par del preciosismo estilístico que prevalece en las descripciones metafóricas de la naturaleza humana o elemental ("el cortejo de los bellos nombres", como dijo don Dámaso, que al designar, por ejemplo, la blancura de los miembros femeninos con las invariables metáforas de *plata, cristal, marfil, nácar*..., potencian en grado extremo la ilusión cromática, auditiva y táctil de los destinatarios), por medio de esas mismas imágenes se evidencian otras intenciones semánticas: una de ellas, la voluntad de crear a través de recursos lingüísticos efectos de percepción equiparables con los que se alcanzan en la representación pictórica por medio del dibujo y el color[6]. Que en la elaboración de sus imágenes Góngora tenía siempre presentes, no sólo los modelos pictóricos, sino incluso sus diversas técnicas, puede comprobarse en innúmeros pasajes de las *Soledades;* valga este ejemplo perteneciente a la *Primera*, en que describiendo a las serranas que se detienen para descansar a la sombra de unos árboles dice que:

> Ellas en tanto en bóvedas de sombras,
> (pintadas siempre al fresco)
> cubren las que Sidón, telar turquesco,
> no ha sabido imitar verdes alfombras (vv. 612-615).

Pasaje en el cual se "carea" la cúpula que forman los árboles umbrosos con una bóveda arquitectónica pintada al fresco con suaves colores, y la hierba sobre la que se tienden las serranas, con las alfombras que se tejían en los famosos telares de Sidón, "célebre en la Antigüedad por sus tejidos teñidos de púrpura y ahora por sus alfombras turquescas", según notaba el comentador Díaz de Rivas. Y

6. Aunque muy de pasada, en uno de sus estudios sobre la poesía de Garcilaso de la Vega, Rafael Lapesa llamó la atención acerca de "la habilidad descriptiva" del poeta: se diría que "a veces se ha inspirado en efectivas representaciones plásticas... La descripción de las Gracias (vv. 1271-1275 de la Égloga II) hace pensar en Botticelli..."; cfr. Rafael Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso*. Madrid, Istmo, 1985, p. 114.

esta ilusión espectacular, de viva y colorida contemplación de los objetos evocados que siempre suscita la poesía gongorina, fue expresamente destacada por el Abad de Rute, quien en su *Examen del Antídoto* decía:

> La poesía en general es pintura que habla y si alguna lo es, lo es ésta [de las *Soledades*]; pues en ella, como en un *lienzo de Flandes*[7], se ven industriosa y hermosísimamente pintados mil géneros de ejercicios rústicos, caserías, chozas, montañas, valles, prados, bosques, mares, esteros, ríos... animales terrestres, acuáticos y aéreos.

En la "Introducción" a su edición crítica de las *Soledades*[8], observó Robert Jammes que los "lienzos de Flandes" aludidos por el Abad de Rute bien podrían identificarse con algún cuadro de Pedro Bruegel como *La caída de Ícaro* (pintado hacia 1558), en el que aparece una gran variedad de componentes dispuestos en el primero y segundo planos: un labrador con un poderoso buey que tira del arado, un pastor con sus ovejas y, poco más abajo, ruinas, acantilados, una nave al pairo y otras más navegando entre las islas, elementos que —en su conjunto— constituyen un paisaje plácido, ajeno a la tragedia de quien se atrevió a volar cerca del sol con alas hechizas. ¿Y dónde queda Ícaro? Su presencia es sólo inducida por la sinécdoque de unos diminutos pies que, muy a lo lejos, sobresalen de la espuma, y en el hiriente resplandor solar que recubre el extenso horizonte, por cuyo medio se alude sutilmente no sólo al desastre de Ícaro, sino quizá también al de Faetonte. Parecería confirmarse así el uso de un procedimiento igualmente apto para la poesía y la pintura: la "disimilación o desemejanza" del sujeto respecto de las imágenes de aquellos "extremos" con los que puede "descubrirse" alguna analogía circunstancial, como es el caso del lienzo ahora considerado. Y acotaba Gracián, que "es más peregrino" este artificio que el de las agudezas por semejanza, pues en aquél "se hace el

7. "*Lienzo*. Se llama también la pintura o quadro que está pintado sobre lienzo", *Diccionario de Autoridades*. En este caso, pintura de la escuela flamenca.

8. Luis de Góngora, *Soledades*. Ed., introd. y notas de Robert Jammes. Madrid, Clásicos Castalia, 1994.

careo al contrario, esto es, mostrando la diversidad que se halla entre el sujeto disimilado y el término a quien se asemeja" (Discurso XIII). Por lo demás, la función semántica que en los emblemas y empresas desempeña el *mote*, corresponde generalmente al título del cuadro cuyo sujeto principal (Ícaro en su caída) se perdería, de no ser por la indicación que él proporciona, entre la multitud de las "entidades que lo rodean".

Algo debe añadirse todavía, y es que —vistas en su conjunto— bien pueden compararse muchos pasajes de las *Soledades* con algunos de aquellos "lienzos de Flandes" en que vemos, dispuestos en orden aparentemente caprichoso, un gran número de cuadros y estatuas de temas diversos y aun contrastantes: esos cuadros dentro del cuadro representan, por poner algún ejemplo, figuras históricas (papas y reyes), mitológicas (Apolo y Dafne), bíblicas (Cristo en la Cruz o el Santo Sudario o Vírgenes enmarcadas por espléndidos arcos florales); en ocasiones, esas pinturas están sometidas a la atenta contemplación de los curiosos compradores. Responde ese género pictórico a un particular gusto de la burguesía europea: la formación de gabinetes de curiosidades que, por imitar al de Alejandría descrito por Estrabón, dieron origen a los museos modernos. Junto al gusto por la formación de esos gabinetes particulares, se acrecienta también el interés por representar la variedad innumerable de la naturaleza y, en particular, de los alimentos, así como de los enseres en que éstos se sirven o preparan: son los llamados *bodegones* que el *Diccionario de Autoridades* define como "lienzos en que están pintados trozos de carnes y de pescados y comidas de gente baja"; por su prolijidad y verismo, los bodegones procuran sustituir el placer goloso por el placer estético de una persuasiva y con frecuencia perturbadora *imitación* de la naturaleza.

Es notorio el despliegue de pinturas verbales en los poemas mayores de Góngora; sirva ahora de ejemplo un pasaje de la *Soledad primera* que es trasunto de los bodegones pictóricos. Acompaña el Peregrino a unos pescadores que, después de echar sus redes en el estuario, las recobran pletóricas de pescados y mariscos:

Liberalmente de los pescadores
al deseo el estero corresponde,
sin valelle al lascivo *ostión* el justo
arnés de hueso, donde
lisonja breve al gusto,
mas incentiva, esconde...
Mallas visten de cáñamo al *lenguado*,
mientras, en su piel lúbrica fiado,
el *congrio*, que viscosamente liso
las telas burlar quiso,
tejido en ellas se quedó burlado.
Las redes califica menos gruesas,
sin romper hilo alguno,
pompa el *salmón* de las reales mesas,
cuando no de los campos de Neptuno,
y el travieso *robalo*,
guloso de los Cónsules regalo (vv. 81-101)[9].

Y no es menos variado y suculento el banquete servido en la boda de los jóvenes labradores, espléndido bodegón montañés, descrito en los versos 858 a 882, en el que para "serenar el bacanal diluvio" y "sellar" el fuego con que el vino encendió los insaciables estómagos, se sirven a los postres los quesillos fundidos, las carnes de membrillo, las esquivas nueces y las sabrosas olivas.

Es evidente que el Abad de Rute inscribía el citado párrafo de su comentario a las *Soledades* en la temática del *ut pictura poesis*, esto es, en las sustanciales semejanzas que, desde Aristóteles, fueron advertidas entre la poesía y la pintura, como artes *miméticas*, esto es, ordenadas a la representación, con distintos medios semióticos,

9. He aquí la prosificación de Jammes: "Corresponde liberalmente el deseo de los pescadores el estuario donde habían echado sus redes. No le sirvió para escapar al lascivo ostión la concha ajustada donde esconde su carne, golosina pequeña pero muy afrodisíaca... El lenguado queda vestido de mallas de cáñamo, mientras el congrio que, viscoso y liso, fiándose de su piel resbaladiza, había querido burlar las telas del trasmallo, se halló como tejido en ellas y a la vez burlado. Quedan presos en la red más fina del trasmallo, como ennobleciéndola, y sin romper hilo alguno, el salmón... y el inquieto robalo, goloso regalo de los Cónsules antiguos".

de unas mismas realidades humanas o naturales; pero no siendo ahora posible extenderse en las consideraciones que sin duda el tema merece, sólo haré referencia, por vía de comprobación, a los conocidos *Diálogos de la pintura* del maestro Vicente Carducho, libro publicado en Madrid el año de 1633, y en particular al capítulo 4, "De la pintura teórica, de la práctica y simple imitación de lo natural, y de la simpatía que tiene con la poesía"[10], donde —siguiendo la lección de Aristóteles y Horacio retomada por tratadistas italianos como Lomazzo y Zuccaro— asegura, por los mismos años en que circulaban entre amigos y adversarios los manuscritos de las *Soledades*, que es "tanta [la] semejanza, unión e intención" que existe entre la pintura y la poesía que deben *imitarse* la una a la otra. Los pintores —continuaba— oirán con admiración a Homero e imitarán —se entiende que en su propio lenguaje mimético, es decir con dibujos y colores— "cuán noble y artificiosamente *pinta* al airado Aquiles o al fuerte Ayax" y, por su parte, los poetas imitarán, esto es, representarán con palabras las cosas pertenecientes a la naturaleza y aun a las humanas pasiones. Entre sus contemporáneos, Carducho menciona con admiración al maestro Valdivielso, en cuyos "Autos divinos *pinta* con superior ingenio tantos afectos, ejercitando la pluma como el pincel"; pondera las habilidades del doctor Juan Pérez de Montalbán cuyas "pinturas" poéticas no tienen par, "*siendo los versos como los lienzos y juzgando los oídos como los ojos*"[11] y concede uno de los primeros lugares a don Luis de Góngora, "en cuyas obras está admirada la mayor ciencia, porque en su *Polifemo* y *Soledades* parece que vence lo que *pinta, y que no es posible ejecutar otro pincel lo que dibuja su pluma*"[12].

No es improbable que durante su estancia en Madrid, don Luis de Góngora haya podido conocer directamente alguna de las sor-

10. Cito los textos de Carducho por la edición de Francisco Calvo Serraller, *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*. Madrid, Cátedra, 1991.

11. Énfasis nuestro.

12. Vale la pena tener presentes las definiciones dadas por el *Diccionario de Autoridades* a la voz *pintar* para conocer su uso en los siglos XVII y XVIII. "*Pintar*: Figurar en un plano con el pincel y los colores, alguna imagen de cosa visible". "Metaphóricamente vale describir por escrito u de palabra alguna cosa". "*Pintura*: Translaticiamente se toma por la descripción o narración que se hace por escrito u de palabra de alguna cosa, refiriendo menudamente sus circunstancias y cualidades...".

prendentes e ingeniosísimas pinturas de Giuseppe Arcimboldo (1527-1593)[13], milanés al servicio de los emperadores Maximiliano II y Rodolfo II en su corte de Praga, pero lo cierto es que las que integran las series de las *Estaciones* (Invierno, Primavera, Verano y Otoño) y de los *Elementos* (Tierra, Aire, Fuego y Agua) guardan una perturbadora semejanza con el estilo compositivo de ciertos pasajes de las *Soledades*, el *Polifemo* o las fábulas de Píramo y Tisbe y de Hero y Leandro, especialmente por lo que toca a la técnica de los retratos femeninos, como más adelante veremos. Me detendré ahora un momento en el óleo del Agua: se trata, a primera vista, de una abigarrada agrupación de toda clase de peces, crustáceos y moluscos cuya enumeración no hace falta intentar; baste decir que —pintados muy al natural, con minucioso dibujo y matizado color— esa multitudinaria asamblea de ejemplares marinos podría ser el resultado de una pesca milagrosa: un monumental bodegón marino capaz de satisfacer los más variados gustos pictóricos y gastronómicos. Pero bien mirado, esto es, centrando la mirada en un segundo umbral de visión previsto por el pintor, ocurre el inesperado descubrimiento de que esa numerosa serie de animales contribuyen a la delineación de un bosquejado rostro humano cuyas partes diversas (cabeza, frente, mejillas, ojos, nariz, boca, cuello...) van siendo progresivamente reconocibles debajo de las figuraciones piscatorias, de suerte que la primera impresión de acumulación caótica va siendo corregida o modificada por un sentido unitario que, subyacente en ellas, permite su organización conceptual; esto es, por una voluntad semántica de

13. En sus diálogos de *Il Figino, overo del fine della Pittura...*, Mantua, 1591, Gregorio Comanini afirma que una de las pinturas fantásticas de Arcimboldo "fue enviada por el Emperador [Maximiliano de Austria] a la Católica majestad de España". Una copia del *Verano* —procedente del taller del pintor o quizá de su propia mano— se conserva en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

representar el icono antropomórfico del Agua a través de la asindética enumeración de la totalidad virtual de sus moradores.

Algunos estudiosos de Arcimboldo han notado el carácter humorístico y quizá monstruoso de sus pinturas y, en efecto, en aquellos óleos en que se caracteriza a ciertas actividades profesionales, como por ejemplo "El abogado" o "El bibliotecario", es patente la intención burlesca y el resultado caricaturesco de la representación: el despellejado rostro del primero se configura por medio de la conveniente disposición de dos aves rostizadas que revelan, no sólo los rasgos fisionómicos, sino la personalidad moral del legista, quizá con recóndita alusión a algún refrán o dicho acerca de la voracidad e incontinencia de los letrados[14]; el cuerpo del segundo está construido con base en el amontonamiento piramidal de libros de diverso tamaño y tipo de encuadernación; su cabeza es un libro abierto cuyas hojas tremolantes fingen una alborotada cabellera. Pero, más allá de su tono humorístico, es preciso notar cuál haya podido ser el modelo de esas pinturas que reúne de manera insólita la *mimesis* realista de los seres y objetos del mundo natural con la intención simbólica que recubre y da sentido unitario al conjunto; a mi juicio, ese modelo no es otro que los *Hieroglyphica* del egipcio Horapolo cuyo texto griego circuló profusamente en copias manuscritas desde 1422, fue impreso por Aldo Manucio en 1505, y más tarde traducido al latín, en 1517, por Filipo Fasanini. A lo que en principio era sólo un conjunto de descripciones de imágenes a las que se atribuía un significado esotérico, se añadió —a partir de la edición de 1543— una imagen gráfica para ilustrar cada uno de los jeroglíficos con el propósito de hacer patentes a la vista y al entendimiento las nociones en ellos significadas. Los humanistas europeos y, en particular, el florentino Marsilio Ficino estaban persuadidos de que

> los sacerdotes egipcios, al querer traducir los misterios divinos, no utilizaban los pequeños signos del alfabeto, sino figuras completas de hierbas,

14. El citado Comanini señala que "resultó divertidísimo aquel retrato que por orden del emperador Maximiliano realizó [Arcimboldo] a un cierto Doctor en leyes cuyo rostro estaba completamente devastado por el mal francés... Lo representó todo él con variedad de animales y pescados, y lo consiguió con tal parecido que quienes lo miraban se daban cuenta al instante de que aquello era realmente la efigie del buen jurista".

> de árboles, de animales; ya que Dios no posee el conocimiento de las cosas como un discurso múltiple que a ellas se refiera, sino como una cosa simple y estable, [y por ello] el egipcio resume todo este discurso en una figura única y estable,

de significado complejísimo, pues, como anotaba el mismo Horapolo en el Jeroglífico II ("El universo"), la figura de la serpiente que se muerde su propia cola alude

> por medio de las escamas a las estrellas del universo. Cada año quitándose la piel vieja se desnuda, [así] como el año en el universo cambiándose se rejuvenece. El que use su propio cuerpo como alimento indica que todo cuanto se produce en el universo por la providencia divina también tiende a resolverse en sí mismo[15].

De hecho, pues, todos y cada uno de los elementos que concurren en la formación de una determinada figura se constituyen como verdaderos de predicados relativos a la entidad conceptual expresada por medio de esa abigarrada agrupación, pero —al contrario de lo que ocurre en el habla o la escritura— cada uno de esos componentes "predicables" es expresado y percibido, no de manera sucesiva, como en los textos verbales, sino de forma simultánea, esto es, simple y completa, que es el modo intelectivo que los neoplatónicos atribuían a la divinidad.

El enorme influjo que ejerció el libro de Horapolo entre humanistas y gente de cultura, se extendió también a los pintores, que vieron en los jeroglíficos un medio expedito para condensar en unas cuantas imágenes significantes un considerable caudal de nociones referentes a muy variados aspectos de la realidad. Sabemos que, entre 1512 y 1513, el emperador Maximiliano I —en la corte de cuyos sucesores trabajaría precisamente Arcimboldo— encargó a su consejero aúlico Willibald Pirkheimer una traducción al latín de la obra de Horapolo, que nunca llegó a imprimirse, pero cuyas ilustraciones fueron encomendadas y, en parte, realizadas

15. Cfr. Horapolo, *Hieroglyphica*. Ed. de Jesús María González de Zárate. Madrid, Akal, 1991.

por Alberto Durero. "Hasta ahora —dice Erwin Panofsky— sólo se han recuperado unas cuantas páginas del manuscrito original, pero nos basta para dar una idea tanto de los aleatorios métodos de Horus Apolo como de la fidelidad filológica de Durero"[16]. Con todo, donde esa minuciosa fidelidad al estilo jeroglífico llegó al máximo de su complejidad icónica y semántica fue en la imagen del Emperador que coronaba el encrespado arco triunfal erigido en su gloria y en la que se muestra "sentado sobre lo que parece ser una gavilla de trigo y rodeado de tan fantástico despliegue de animales y otros símbolos" cuyo significado sería totalmente incomprensible si no se contara con las explicaciones del mismo Pirkheimer; siguiendo ese texto programático, Panofsky hizo la siguiente síntesis de las figuras y sus correspondientes contenidos simbólicos:

> Maximiliano [el propio emperador] –príncipe perro [revestido de estola], de gran piedad [estrella sobre la corona del emperador], muy magnánimo, poderosos y valeroso [león], ennoblecido por la fama imperecedera y eterna [basilisco sobre la corona del emperador], descendiente de antiguo linaje [la gavilla de papiro que le sirve de asiento], emperador romano [águila], etc., etc.

El notable éxito alcanzado por ese género de pintura tanto entre el público cortesano como burgués, hizo que se le encargara a Arcimboldo y a sus seguidores la constante repetición de esa fórmula que tanto les impactaba por la insólita capacidad de reunir en una misma superficie dos planos diversos de significación, a la vez sobrepuestos y complementarios, así por ejemplo, el de los individuos de un determinado reino de la naturaleza (peces, aves, mamíferos, etc.) y el de los elementos en que éstos se subsumen (agua, aire, tierra, fuego), haciendo patente al entendimiento la íntima correlación de los diversos componentes de la máquina del mundo en un orden abstracto superior. La retórica da el nombre de acumulación coordinante al procedimiento por medio del cual los

16. Erwin Panofsky, *Vida y arte de Alberto Durero*. Madrid, Alianza Editorial, 1982.

miembros de una enumeración se constituyen como partes de un todo; pero en la pintura de Arcimboldo, el todo (esto es, el tema o significado global) no es el resultado único de la suma de las partes, sino de la disposición de esas partes y, en especial, de la analogía formal que éstas guardan con las partes de un todo que subyace en la representación naturalista de los componentes particulares; de suerte, pues, que si el significado singular de las numerosas unidades (peces, flores, cereales, hortalizas, ganados, instrumentos...) es inmediatamente reconocible por el espectador, el significado unitario de su agrupación tiene que ser descubierto, a la vez, por una nueva inflexión de la mirada y del entendimiento. Dicho de otra manera, al igual que la figura del Emperador Maximiliano I, cargado de los signos icónicos que denotan las diversas facetas de su majestad, las pinturas de Arcimboldo se constituyen como metáforas llevadas a su mayor complejidad, puesto que ya no se conforman con expresar un concepto abstracto por medio de un grupo reducido de figuras (como era el caso de los jeroglíficos canónicos), sino con el despliegue de la virtual totalidad de los atributos predicables acerca de un mismo sujeto.

Quizá las más notables composiciones de Arcimboldo sean *Vertumno* —dios protector de la vegetación y de los árboles frutales— y *Flora* —reina de las flores de campos y jardines. El primero, se dice, es un busto del Emperador representado a partir de la organizada acumulación de frutos y vegetales (la nariz, una pera rosada; las mejillas, dos manzanas verdirrojas; el cuello, nabos y pepinos; el pecho, una gigantesca calabaza...), significando que bajo su mandato el imperio austrohúngaro había controlado la amenaza de los turcos y alcanzado la paz y la prosperidad[17]. Flo-

17. Cfr. Werner Kriegeskorte, *Giuseppe Arcimboldo*. Berlin, Benedikt Taschen Verlag, 1988.

ra es aun más sorprendente: debajo de la policroma acumulación de flores de toda clase, el espectador descubre una bella figura femenina, ricamente vestida y coronada. No sabemos si, además de la Primavera, es el jeroglífico de una persona real, quizá de la misma Emperatriz, pero su rostro y pecho —compuestos por miríadas de flores— se recortan sobre un fondo oscuro que hace aun más sorpresiva su luminosa aparición. Don Gregorio Comanini, sacerdote milanés, amigo de Arcimboldo y autor de un conocido tratado de pintura (*Il Figino ovvero del fine della Pittura*, Mantua, 1591)[18] dedicó un conceptuoso madrigal a tan maravillosa tela. En él habla Flora; he aquí, traducida, su alocución:

¿Soy Flora o sólo flores?
¿Si flor, cómo de Flora
tengo la risa en el semblante? Y si yo soy
Flora
¿cómo Flora es sólo flores?
¡Ah, yo no soy flores, no soy Flora!
Y sin embargo soy Flora y flores.
Miles de flores y una sola Flora.
Viva la Flor, viva Flora.
¿Sabes cómo las flores hacen Flora y Flora las flores?
Las flores en Flora
cambió sabio el pintor, y Flora en flores.

¿Qué es, en sustancia, lo que dice el imbricante madrigal de Comanini? Los primeros versos acentúan la sensación de sorpresa por parte del espectador: hay en la pintura una turbadora ambigüedad, ni el cúmulo de flores es realmente Flora, ni Flora —la diosa— es sólo ese conjunto de atributos primaverales. Entonces ¿qué ha ocurrido? El sabio pintor logró la transmutación de todas las flores en la Diosa, y ésta, oculta y a la vez manifiesta en ese diluvio floral, surge como ella misma a la mirada astuta del espectador. Se trata, pues, de un proceso simultáneo de

18. Cfr. Julius Schlosser, *La literatura artística*. Madrid, Cátedra, 1976.

ocultamientos y revelaciones; lo que paradójicamente sirve para esconder el rostro de Flora es la numerosa suma de sus partes o atributos; lo que su síntesis manifiesta es el sentido último de esa metamorfosis en un concepto englobante y superior: el mismo rostro de la diosa compuesto de la materia de todos sus atributos metonímicos.

En la tradición clásico-petrarquesca del retrato femenino se privilegia, como sabemos, la fusión metafórica de los componentes físicos (cabello, frente, ojos, mejillas, cuello...) con aquellos elementos de la naturaleza en los que se descubren o instauran sus más bellas y prestigiosas analogías: en Garcilaso, el rostro de la paradigmática belleza femenina se compone con base en una serie de similitudes (sutilmente explícitas) entre las partes corpóreas y las flores o los metales preciados:

> En tanto que de rosa y azucena
> *se muestra* la color en vuestro gesto...
> En tanto que el cabello que en la vena
> del oro se crió...

Y por modo semejante, en Góngora, el bello rostro femenino recibe como atributos de su hermosura rubia y luminosa a la Aurora y al Sol mismo:

> Ilustre y hermosísima María,
> mientras *se dejan ver* a cualquier hora
> en tus mejillas la rosada Aurora,
> Febo en tus ojos y en tu frente el día,
>
> y mientras con gentil descortesía
> mueve el viento la hebra voladora
> que la Arabia en sus venas atesora
> y el rico Tajo en sus arenas cría...

En este soneto gongorino y en muchas otras composiciones pertenecientes a su "manera" inicial[19], el sistema metafórico no desborda los marcos de la comparación postulada entre dos extremos: el de la naturaleza humana y el de los mundos astral y mineral que le sirven de paradigma hiperbólico; el lector sabe muy bien que esa cabellera rubia esparcida por el viento, por cuya causa se muestra a nuestros ojos en el mayor despliegue de su esplendor, no es propiamente el oro que se cría en su máxima perfección en las minas de Arabia o en las arenas del Tajo, famosas precisamente por la calidad o abundancia de sus metales aúreos, sino la designación trópica o figurada de un seductor atributo femenino capaz de ser hiperbólicamente homologado con los astros y con el oro, los cuales, contrariamente a la frágil naturaleza humana, están hechos de materia eterna e incorruptible. Y sabe, además, que el tópico del *carpe diem* en que se funda ese soneto predica que la subyugante belleza juvenil ha de ser amorosamente "gozada" en tiempo oportuno, antes que la edad —a cuyos efectos son inmunes el Sol y el oro— convierta en "noche oscura" el esplendor primaveral de la belleza femenina.

"Ilustre y hermosísima María" es de 1583 y pertenece a la primera etapa de la poesía gongorina; por su parte, el romance de Píramo y Tisbe ("La ciudad de Babilonia / famosa no por sus muros...") es de 1618, cinco años posterior al *Polifemo* y *Soledades.* Y aunque los contemporáneos de Góngora documentaron la gran estimación que su autor tenía por esa obra, a principios del siglo pasado, L. P. Thomas se escandalizaba de que un autor "cuyo genio es indiscutible no haya sabido sacar de esta conmovedora historia más que un jeroglífico (*rébus*) ridículo y absolutamente grotesco"[20]. Pero, pese a su desdén, en algo atinaba Thomas y es que el romance de Píramo y Tisbe, aun en mayor medida que el de Hero y Leandro

19. No hay por qué entrar ahora en la discusión acerca de las dos épocas o estilos de Góngora; es claro que sus comentaristas contemporáneos advirtieron en las *Soledades* y el *Polifemo* la inauguración de un nuevo estilo en la poesía de don Luis. Esa "segunda manera", para decirlo con Fernando Lázaro Carreter, no es resultado de un tajante rompimiento con su primer estilo, sino del logro de una "mayor eficacia estética de sus procedimientos expresivos ya existentes en su poseía anterior". Cfr. Fernando Lázaro Carreter, "Situación de la *Fábula de Píramo y Tisbe*, de Góngora", en *Estilo barroco y personalidad creadora*. Madrid, Cátedra, 1974.

20. L. P. Thomas, *Le lyrisme et la preciosité cultiste en Espagne*. Paris, Halle, 1909.

("Aunque entiendo poco griego / en mis gregüescos he hallado..."), es ciertamente un jeroglífico barroco que traslada a términos burlescamente culteranos la patética historia de esos jóvenes amantes contada con toda seriedad por Ovidio. Del aspecto físico de esos jóvenes babilonios, el poeta de las *Metamorfosis* sólo dice lacónicamente que

> Pyramus et Thisbe, iuuenum pulcherrimus alter,
> Altera, quas Oriens habuit, praelata puellis...,

pero en Góngora, el epíteto "pulcherrimus" del retrato ovidiano se extiende a lo largo de 35 versos octosílabos y presenta, además, peculiaridades estéticas y estilísticas muy diferentes a las señaladas en el soneto anteriormente considerado; la descripción física de la bella Tisbe ya no se ajusta por completo al estilo serio y elevado, sino que se mezclan en ella burlas y veras, cultas alusiones a tópicos de la mitología clásica entreveradas con situaciones y expresiones triviales propias del estilo bajo; de ahí que, con guiño irónico, el poeta solicite para esta obra el "popular aplauso" y no el severo juicio de los tribunos, donde se hace evidente que la parodia burlesca del refinado estilo culterano no fue invención de los adversarios de Góngora, sino del propio poeta. He aquí algunos pasajes del bosquejado "dibujo" de la doncella babilónica:

> terso marfil su esplendor,
> no sin modestia interpuso
> entre las ondas de un Sol
> y la luz de dos carbunclos.
> Libertad dice llorada
> el corvo süave luto
> de unas cejas cuyos arcos
> no serenaron diluvios.
> Luciente cristal lascivo,
> la tez, digo, de su bulto,
> vaso era de claveles
> y de jazmines confusos.

Árbitro de tantas flores
lugar el olfato obtuvo
en forma no de nariz,
sino de un blanco almendruco...
De bruñida plata era
proporcionado cañuto,
el órgano de la voz,
la cerbatana del gusto.
Las pechugas, si hubo Fénix,
suyas son, si no le hubo,
de los jardines de Venus
pomos eran no maduros...

No es preciso analizar con minucia este regocijado y, a la vez, fastuoso retrato femenino de cuerpo entero[21], quedémonos únicamente con algunos de sus rasgos más salientes: lo que en el soneto de 1583 era una comparación sutilmente explícita de la dorada cabellera de la "ilustrísima" María con el sol y de sus mejillas con la "rosada Aurora", en el retrato de Tisbe la forma humana casi ha desaparecido, efectivamente recubierta por los rayos solares, las flores y las piedras preciosas: su frente queda oculta bajo el "terso marfil" que se interpone entre las ondas-rayos de un Sol y el brillo de dos carbunclos, esto es, entre la rubia cabellera y los ojos relucientes; sus cejas son "arcos" negrísimos como el luto y no coloreados y luminosos como el arco iris que sucede a las tormentas, y su "bulto" o semblante es —por suscitar más dudas y ambigüedades entre la realidad objetiva y la metáfora metamórfica— un "vaso" de claveles y jazmines entremezclados. Hasta aquí todo parece proceder en relativa conformidad con los tópicos adecuados a las comparaciones prestigiosas, si bien el término comparado (la fisonomía femenina) apenas se hace humanamente perceptible bajo los prepotentes términos metafóricos. Pero cuando llega su turno a la nariz y la

21. Georgina Sabat de Rivers ha disertado en diferentes ocasiones sobre el tema; véase especialmente: "Sor Juana y sus retratos poéticos", *En busca de Sor Juana*. México, UNAM, 1998.

garganta, el registro elevado se ve abruptamente sustituido por el faceto o vulgar; en efecto, entre las "tantas flores" del rostro, la nariz ha sido cambiada por un "blanco almendruco" y la garganta'—"ebúrnea" en ocasiones aúlicas— es, irónicamente, una plateada "cerbatana" y un bien proporcionado "cañuto"; los pechos —¡oh maravilla!— serían la misma pechuga del Fénix, pero como dudan los sabios de la existencia de esa ave inmortal, entonces será mejor decir que son como los incipientes frutos del jardín de Venus. Se trata, pues, en todo esto, de la puesta en acto de un procedimiento ya esbozado por Gregorio Comanini en su citado madrigal y también sintetizado por Góngora en otro romance ("Ojos eran fugitivos / de un pardo escollo dos fuentes...", 1619) consistente en conceder un estatuto de cambiante realidad tanto a los términos rectos como a los figurados, con el consecuente efecto de turbadora sorpresa que antes observamos en la pintura de Arcimboldo:

> Dichosas las ondas suyas
> que entre *pirámides verdes,*
> que ser quieren obeliscos
> *sin dejar de ser cipreses...*

De suerte, pues, que el retrato literario de Tisbe no se inscribe ya en el doloroso tópico del *carpe diem*, sino en la visión a un tiempo fastuosa y regocijada de la confusa y mudable apariencia de las cosas; frente a tal mundo en perpetua metamorfosis, Góngora ya no se aviene con aquel modelo canónico de belleza femenina apropiado para el digno elogio de un ser humano existente y real, tal como sucedía en el soneto antes aludido; por el contrario, Tisbe se configura como el icono de una *ficta personae* sobre la que se acumulan todos los objetos —insignes o vulgares— capaces de definir su naturaleza a un tiempo simbólica y concreta. Este retrato poético de Tisbe es, pues, una profusa metáfora jeroglífica proyectada, ambigua y simultáneamente, sobre la realidad textual de la que surge (las *Metamorfosis* ovidianas) y sobre la espesa realidad de la vida ordinaria. He ahí la "manera"

barroca del arte: fusión sistemática —amarga o regocijada— de los altos valores humanistas fundados en la libresca *imitatio*, con los tributos que es preciso pagar a lo más bajo de la condición humana, aunque todo ello sin renunciar al esplendor de la palabra ni a las sutilezas del entendimiento.

Como tantos de los poetas sus contemporáneos (Lope, Quevedo, Calderón, Jáuregui, Salazar y Torres...), Sor Juana fue una apasionada de la pintura y pintora ocasional ella misma[22]; entre sus retratos poéticos, dedicó los más notables a Filis y Lysi, sobrenombres cortesanos de su amiga y protectora María Luisa Gonzaga, condesa de Paredes y virreina de la Nueva España y, en más de una ocasión memorable, también reflexionó sobre la naturaleza esencial de la pintura y sus perturbadores efectos sobre el espectador. No será necesario detenernos aquí en aquel soneto recordado por todos: "Este que ves, engaño colorido / que del arte ostentando los primores...", que es una dramática comprobación de la engañosa inmortalidad que promete el arte confrontada con la brutal realidad de la muerte, ni siquiera en los ovillejos "El pintar de Lisarda la belleza / en que a sí se excedió naturaleza..." que, siguiendo el modelo burlesco aplicado por Jacinto Polo de Medina, pone en solfa todos los tópicos manidos por los poetas y pintores de su tiempo, por mostrar también su abundante y benigno ingenio humorístico:

Yo tengo de pintar, dé donde diere,
Salga como saliere...
Pues no soy la primera
Que, con hurtos de sol y primavera,
Echa con mil primores
Una mujer en infusión de flores...

22. Recuérdense, por ejemplo, los romances núms. 19, 89 y 126 en la edición de Méndez Plancarte ("Lo atrevido de un pincel, / Filis, dio a mi pluma alientos...", "Acción Lysi fue acertada / el permitir retratarte...", "Este retrato que ha hecho / copiar mi cariño ufano...") donde consta que María Luisa permitió a Sor Juana que hiciera "traslados" o dibujos de su bella efigie.

Pero, ya no burlesco, sino fastuoso, escribió Sor Juana un elaboradísimo retrato de "Lísida" en aquel romance decasílabo en el cual, al decir de sus editores antiguos, "Pinta la proporción hermosa de la Excelentísima Señora Condesa de Paredes, con otra de cuidados, elegantes Esdrújulos, que aun le remite desde Méjico a su Excelencia". Méndez Plancarte, su moderno editor, notó que en él "muchas imágenes y expresiones (aquí sin jocosidad) vienen de Góng[ora] en sus romances de Tisbe: «La ciudad de Babilonia»... y «De Tisbe y Píramo quiero...»". En cambio, Octavio Paz sólo reconoció "vagos y distantes parecidos"; atendiendo a "la sintaxis, el vocabulario y las alusiones cultas", concluía que "las coordenadas estéticas del poema son gongoristas. Pero no se parece a los dos romances de Píramo y Tisbe, mas bien humorísticos"[23]. Desde luego, el modelo inmediato del romance de Sor Juana es incuestiona-blemente gongorino, aunque, por supuesto, su asunto no sea el desastrado amor de los jóvenes babilonios contado en clave burlesca, sino el hiperbólico retrato de "Lísida", trazado —eso sí— sobre el modelo literario del de Tisbe, vale decir, teniendo como dechado estético los retratos arcimboldescos que —a nuestro parecer— introdujo Góngora en sus romances aludidos.

No hay duda de que los retratos literarios de Hero y de Tisbe fueron una llamativa novedad y que muchos de los seguidores de Góngora se esforzaron por competir con el maestro, si bien en ocasiones extremas dejando de lado la suntuosidad metafórica para ceder al retruécano vulgar; ejemplo destacado de esa actitud de total rebajamiento del paradigma, no sólo de la belleza femenina, sino de todo el universo mitológico, es la *Fábula de Europa, dedicada a D. Luis de Góngora, príncipe de los poetas castellanos* de Anastasio Pantaleón de Ribera[24], del que entresacamos los siguientes rasgos:

23. Cfr. Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. México, Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 297.

24. *Obras de Anastasio Pantaleón de Rivera*. Ed. de Rafael de Balbín Lucas. Madrid, CSIC, 1944.

Nácar entonces hambriento
fue el pan de su dulce boca,
que encubrió molares perlas,
que celó menudo aljófar...
Un nogal era su cuello
de una breve nuez, que sola
hizo Venus en conserva
de nueces moscada pompa.
La nieve de entrambos pechos
desta tetuda Amazona
pudiera en el mes julio
enfriar diez cantimploras...

Pero aun degradando tan radicalmente los valores estéticos e ideológicos de la tradición clásico-petrarquesca, el modelo arcimboldesco está presente en los versos de Pantaleón; no importa que las ninfas y los dioses sean ahora rufianes de vida tabernaria, el hecho es que la *imagen*, mental y visual, que resulta de esas comparaciones trivializadas no deja de ser un jeroglífico debajo de cuyas figuras se esconde un caricaturizado rostro femenino[25]. En el extremo opuesto de la actitud devastadoramente plebeya del romance de Pantaleón está el retrato de Lísida; en él, Sor Juana hubo de instalarse, no en el paradigma cómico del que también usó, sin vulgaridad, en el suyo de "Lisarda", sino en el marco cortesano y prestigioso que correspondía a la alta condición de la persona retratada. En sus varios retratos literarios de la Marquesa de la Laguna, Sor Juana destacó la imposibilidad —filosófica y real— de copiar la suprema belleza y bondad de tan elevado sujeto; de ahí —dice el romance "Acción Lysi, fue acertada / el permitir retratarte..." (núm. 89, ed. de Méndez Plancarte)— que "no fue

25. Este fenómeno estético-ideológico alcanza su punto de máxima exasperación en aquellos sonetos de Quevedo en que la jocosa caricatura gongorina se transfigura en repulsiva figuración de la falsa belleza femenina, destruida por la edad y corrompida por los vicios: "Rostro de blanca nieve, fondo en grajo / la tizne, presumida de ser ceja..."; cfr. José Pascual Buxó, "Los tres sentidos de la poesía", en *Las figuraciones del sentido. Ensayos de poética semiológica.* México, Fondo de Cultura Económica, 1984.

agraviar tu hermosura" el deseo de querer "eternizarla" por medio de la pintura, puesto que

> estatua que a la beldad[26]
> se le erige por grandeza,
> si no copia la belleza
> representa la deidad.

Siendo, pues, humanamente imposible copiar o retratar con perfección la suprema belleza de Lisy, puesto que pertenece —por convención cortesana y decisión metafórica— al inaccesible mundo angélico, la pintura que de ella se haga será propiamente un ídolo o "estatua" que la represente simbólicamente en su condición de criatura divina. Como la Flora de Arcimboldo o la Tisbe de Góngora, la Lysi de Sor Juana es también un jeroglífico barroco en que la figura humana aparece enteramente recubierta por una multitud de metáforas de lo bello, lo suntuoso, lo hiperbólico. Leamos algunos fragmentos:

> Lámina sirva el Cielo al retrato,
> Lísida, de tu angélica forma:
> cálamos forme el Sol de sus luces;
> sílabas las Estrellas compongan.
> Cárceles tu madeja fabrica:
> Dédalo que sutilmente forma
> vínculos de dorados Ofires,
> Tíbares de prisiones gustosas.
> Hécate, no triforme, mas llena,
> pródiga de candores asoma;
> trémula no en tu frente se oculta,
> fúlgida su esplendor desemboza.
> Círculo dividido en dos arcos,
> Pérsica forman lid belicosa:

26. El retrato gongorino de Tisbe en el romance "Aunque entiendo poco griego..." concluye precisamente subrayando su carácter artificioso y rarefacto: "Estas eran las bellezas / de aquel ídolo de mármol...".

áspides que por flechas disparan,
víboras de halagüeña ponzoña.
Lámparas, tus dos ojos, Febeas
súbitos resplandores arrojan:
pólvora que, a las almas que llega,
Tórridas, abrasadas transforma.

No es casual que Sor Juana haya elegido los versos decasílabos acentuados en 1ª y 6ª sílabas para la composición de su poema[27]; el iniciarse cada uno de ellos con una voz esdrújula le concede de inmediato al poema un ritmo enfático, como de paso de danza, adecuado a su asunto y estilo porque, al tiempo que evocaba el modelo gongorino, quería distanciarse también de la andadura uniforme y cansina del tradicional romance octosílabo. El prurito de emulación y competencia es evidente en el texto de Sor Juana desde su inicio: si el retrato de Tisbe era (en el romance "De Tisbe y Píramo quiero / si quisiera mi guitarra...") "una pintura / hecha en lámina de plata, / un brinco de oro y cristal, / de un rubí y dos esmeraldas...", es decir, una joya ricamente engastada, donde la plancha de cobre ordinariamente usada por pintores y grabadores se cambia en una lámina de plata en consonancia con la delicada belleza de la joven; pero tratándose de Lísida, la plancha en la que se dibujará su "proporción hermosa" ni siquiera puede ser hecha de ese metal noble, sólo que el mismo Cielo dará la superficie proporcionada a la pintura de tamaña beldad. Y tampoco serán los pinceles o las plumas ordinarios los instrumentos apropiados para trazar la pintura de Lísida —pictórica o poética que ésta sea—, sino las luces del sol y las titilantes sílabas de las Estrellas las que puedan copiar en la superficie celeste las perfecciones de la Marquesa en una artificiosa imagen que persuada tanto a la vista como al oído.

El estricto esquema fijado por la retórica medieval para la descripción del cuerpo femenino fue sintetizado así por Edmond Faral:

27. Cfr. las notas ilustrativas de Méndez Plancarte a este romance en su edición de Sor Juana.

> Frecuentemente precedido de un elogio del cuidado con que Dios o la Naturaleza procedieron en la confección de su criatura, [la descripción] comienza por la fisonomía, sigue por el cuerpo, luego por los vestidos y cada una de sus partes... De tal modo que en la fisonomía se examinan, en este orden, la cabellera, la frente, las cejas y el intervalo que las separa, los ojos, las mejillas y su coloración, la nariz, la boca, los dientes y el mentón; para el cuerpo, el cuello y la nuca, las espaldas, los brazos, las manos, el pecho, el talle. El vientre (a propósito del cual la retórica presta el velo de sus figuras a los puntos licenciosos), las piernas, los pies...[28]

De conformidad con este modelo, tanto Góngora como Sor Juana repasan el cuerpo femenino en el sentido vertical acostumbrado, que no en vano recuerda la estructura del cosmos y su reproducción en la figura del microcosmos humano; en todos los casos, las metáforas de uno y otra siguen también un mismo dechado: la cabellera ensortijada de Tisbe es, en uno de los romances, "memorias del oro"; su frente tiene el "color bruñido / que da el sol hiriendo el nácar" o, en el otro, es un "terso marfil" esplendente entre "las ondas de un sol / y la luz de dos carbunclos"; las cejas son dos "lutos", corvos y suaves; la boca un búcaro de innumerables flores. Pero Sor Juana no se conformó con la reiteración de esos tópicos manidos que Góngora supo renovar colocándose entre la tradición petrarquesca y la erudición manierista; en su romance decasílabo pareciera competir también con los dechados gongorinos y, así, la cabellera de su Lísida, no sólo será trasunto o "memoria" del oro, sino todo el oro que se cría en las proverbiales regiones de Tíbar y Ofir, de donde Salomón hizo extraer los preciados metales con que construyó su templo admirable. Y la frente de Lísida, no sólo tendrá el esplendor del marfil, sino los fúlgidos candores de la luna llena, y los ojos no se quedarán en los carbunclos cuya brasa arde en las tinieblas, sino la cegadora luminosidad de las mismas antorchas de Febo. Éstos son, apenas, los "índices" de la "rara hermosura" de su amada Lysi y, finalmente, el ídolo expresivo de su adorada belleza.

28. Cfr. Edmond Faral, *Les arts poétiques du XII et du XIII siècles*. Paris, 1924.

Lo(s) gracioso(s) de Sor Juana.
El género no religioso en el teatro colonial: de la comedia de santos a la de enredo

Antonio Cortijo Ocaña
University of California, Santa Barbara

El propósito de estas notas es analizar el tema de las figuras del donaire, o graciosos, en las comedias de Sor Juana Inés de la Cruz. A la luz de nuevos estudios sobre el gracioso y las figuras del donaire y del disparate en la comedia barroca, quizá convenga analizar el papel de Castaño y Atún en *Los empeños de una casa* y en *Amor es más laberinto*, relacionándolo con el de otras figuras del donaire en la dramaturgia novohispana. Pero vayamos por partes.

El teatro novohispano tiene decididamente una temática de preferencia religiosa. Shelly y Rojo indican al respecto que

> el primer problema que encuentra el investigador de la historia del teatro hispanoamericano durante el siglo XVI es el de la clasificación de las representaciones que entonces se hacían. Por lo general, los críticos las separan en tres grupos: las de teatro misionero, las de teatro escolar y las de teatro criollo. Esta tipología puede resultar engañosa, ya que produce la impresión de que sólo el teatro misionero se interesó en los asuntos de carácter religioso. Pero la verdad es que casi toda la creación dramática del siglo XVI gira alrededor de

tales asuntos: los que se vinculan, de una u otra manera, a la difusión y realce de la doctrina católica[1].

En efecto, las obras de Juan Pérez Ramírez, Cristóbal de Llerena (aunque en Santo Domingo) y Fernán González de Eslava parecen entrar en estos parámetros temáticos. Asimismo, las obras conocidas como *La tragedia del triunfo de los santos* y el *Coloquio de la nueva conversión y bautismo de los cuatro Reyes de Tlaxcala en la Nueva España*[2] tienen igualmente un cariz marcadamente religioso, ya obvio desde los títulos mismos. Para el siglo XVII el panorama del teatro novohispano no ofrece una apertura mayor. Tanto el *Auto del triunfo de la Virgen*, de Francisco Bramón, como la primera obra "propiamente barroca", la *Comedia de San Francisco de Borja*, de Matías de Bocanegra, y la *Comedia de Nuestra Señora de Guadalupe*, de Diego de Ocaña, pertenecen por pleno derecho al género de las comedias religiosas y de santos. De finales de siglo es otra comedia claramente de santos, *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres*, de Francisco Acevedo. No es sino lógico, en este contexto, que la producción teatral de Sor Juana, a fines de siglo, en gran parte siga estas mismas tendencias, con sus autos *El divino Narciso*, el hagiográfico o de santos *El mártir del Sacramento, San Hermenegildo*, y el bíblico *El cetro de José*.

Sin embargo, también de Sor Juana son dos comedias que parecen sacar a la dramaturgia novohispana de una temática que la ha acaparado por más de siglo y medio: *Los empeños de una casa* y *Amor es más laberinto*. La pregunta que podemos hacernos sobre cuestiones de historia cultural novohispana es por qué surgen precisamente a fines del siglo XVII las que podríamos llamar primeras comedias *seculares* de la pluma de Sor Juana. ¿Hay algún elemento previo en la dramaturgia novohispana que nos permita explicarnos la aparición de esta *nueva* temática?

1. Kathleen Shelly y Grínor Rojo, "El teatro hispanoramericano colonial", en Luis Íñigo Madrigal (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana. Época colonial*. Madrid, Cátedra, 1998, p. 319.

2. Cfr. José Rojas Garcidueñas y José Juan Arrom (eds.), *Tres piezas teatrales del Virreinato. Tragedia del triunfo de los santos. Coloquio de los cuatro Reyes de Tlaxcala. Comedia de San Francisco de Borja*. México, UNAM, 1976.

Por supuesto que el intento de responder a esta pregunta pasa no sólo por el análisis de la producción dramática exclusivamente novohispana, con una mira estrecha y que, por ende, distorsione la realidad cultural de la época, sino que también deberían entrar en nuestra consideración las producciones *hispanas*, es decir, provenientes de la Península, pues, lógicamente, constituyen el enorme acervo cultural del que beben los dramaturgos novohispanos. De las numerosas e inéditas listas de libros que se guardan en el Archivo de la Nación de México (procedentes, en su mayoría, de la segunda mitad del siglo XVII) se deduce que, entre los libros más vendidos en esas librerías y que, en conclusión, marcan las tendencias del gusto de la época, abundan los de materia teatral (entre aquéllos en lengua vernácula). El aumento de la producción de textos de teatro (venta y representación) sin duda tendría un paralelo en la mayor importancia del género teatral entre los escritores. Y ante el aumento de la producción (más material disponible), sin duda que los modelos del teatro barroco de capa y espada, comedia urbana, etc., inspirarían una *apertura* de la materia religiosa que parecía haber acaparado la atención de la dramaturgia novohispana. Así, en la *Memoria de los libros que por mandado deste Santo Oficio ha hecho Paula de Benavides, viuda de Bernardo Calderón, impresora deste Santo Tribunal este año de 1681* se incluyen las siguientes *Partes* de comedias[3]:

> [8r] *Comedias de varios autores*. Parte treinta y cuatro. En Madrid, por Josef Fernández Buendía, año de 1670.
> [8r] *Comedias*. Parte treinta. En Madrid, por Domingo García Morrás, 1668.
> [8r] *Comedias de varios autores*. Parte cuarenta y una. Impreso en Pamplona, por Josef del Espíritu Santo. S.a.
> [8r] *Comedias*. Parte cuarenta. En Madrid, por Julián de Paredes, año de 1675.

3. Documento citado y analizado en Antonio Cortijo Ocaña y Sara Poot Herrera, *Censura y teatro novohispanos. El pregonero de Dios y patriarca de los pobres (1684), comedia de santos del bachiller Francisco de Acevedo.* Mexico (en prensa).

[8r] *Comedias de varios*. Parte treinta y nueve. En Madrid, por Josef Fernández, año de 1673.
[8r] *Comedias*. Parte veinte y nueve. En Madrid, por Josef Fernández, año de 1668.
[8r] *Comedias*. Parte treinta y una. En Madrid, por Josef Fernández de Buendía, año de 1669.
[8r] *Comedias*. Parte treinta y dos. En Madrid, por Andrés García, año de 1669.
[8r] *Comedias de Diamante*. Primero y segundo. En Madrid, Andrés García, año de 1670.
[8r] *Comedia[s]*. Parte treinta y ocho. En Madrid, por la Viuda de Francisco Nieto, año de 1673.
[8v] *Comedias*. Parte veintitrés. En Madrid, por Josef Fernández Buendía, año de 1665.
[8v] *Comedias*. Parte cuarenta y dos. En Madrid, por Roque Rico de Miranda, año de 1675.
[8v] *Comedias de Pedro Calderón*. 5 tomos. Madrid, por Antonio Francisco de Satre, año de 1677.
[8v] *Comedias*. Parte treinta y seis. En Madrid, por Josef Fernández, año de 1671.
[8v] *Comedias*. Parte treinta y tres. En Madrid, por Josef Fernández, año de 1670.
[8v] *Comedias de Moreto*. Primero y Segundo tomo. En Valencia, por Benito Mací, año de 1676.
[9r] *Comedias*. Parte diez y nueve. En Madrid, por Pablo de Val, año de 1663.
[9r] *Comedias*. Parte treinta y siete. *En Madrid, por Melchor Alegre, año de 1671.*

En cualquier caso, lo dicho anteriormente no deja de ser de bastante sentido común. Pero, y esto nos interesa más, ¿se pueden ver algunas señales de este proceso de *apertura* dentro del mismo teatro novohispano del siglo XVII? Creo que sí. Es decir, creo que a Sor Juana le llega una corriente que ella hace fructificar y que, sin duda, elabora de manera original, pero que se puede rastrear con anterioridad a ella.

Cuando Sor Juana pone en escena a los interlocutores Muñiz, Arias, Acevedo y Compañeros en el *Sainete segundo* de *Los empeños de una casa*, está haciendo mucho más que un simple juego escénico[4]. Primero, Sor Juana insiste, en el diálogo inicial de trazas burlescas entre Arias y Muñiz, en la rivalidad teatral entre la producción peninsular y la novohispana. Comienza el *Sainete* con la crítica paródica de la comedia (primera jornada) que se acaba de representar y Muñiz sorprende con el siguiente parlamento:

> Pues yo quisiera, amigo, ser barbero
> y raparle los versos por entero,
> que versos tan barbados
> es cierto que estuvieran bien, rapados.
> ¿No era mejor, amigo, en mi conciencia,
> si quería hacer festejo a Su Excelencia,
> escoger, sin congojas,
> una de Calderón, Moreto o Rojas,
> que en oyendo su nombre
> no se topa, a fe mía,
> silbo que diga: aquesta boca es mía?(vv. 36-46).

Muchas, en efecto, son las consecuencias que se pueden sacar de estas palabras en apariencia inocuas. En primer lugar indican a las claras que las obras de Calderón, Moreto y Rojas (y más autores que, nos imaginamos, no cabrían en el verso y la rima que buscaba Sor Juana en ese parlamento) se están representando con éxito en la Nueva España. En segundo lugar, establece que las obras de esos autores están dotadas de un prestigio cultural (y modélico) que nadie se atreve a contestar. En tercer lugar, parece sugerir un sentimiento de crítica ante la necesidad de crear una dramaturgia propiamente novohispana o, cuando menos, que la falta de la misma se explica por el *peso* de aquella otra que, procedente de la Península, la impide fructificar. Por último, introduce el tema del

4. Sara Poot Herrera, "Sobre el segundo sainete de *Los empeños de una casa*", en *Teatro, historia y sociedad*. Ed. de Carmen Hernández Varcárcel. Murcia-Ciudad Juárez, Universidad de Murcia-Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1996, pp. 96-110.

silbo, que no es sino un sinónimo de 'crítica' o 'censura', y sobre el que elaboraré algunas consideraciones a continuación.

Sor Juana parece querer decir que lo que se opone a la producción de una dramaturgia creada por autores novohispanos, y que pueda competir o rivalizar con las obras que provienen de allende el Atlántico (Calderón, Moreto, Rojas), es el crítico *silbo*. Pero ¿a qué se refiere con este término? Es obvio que *sensu lato*, podríamos entender simplemente que las producciones peninsulares llegan a las tablas de la Nueva España con un refrendo de prestigio y aceptación culturales con las que no cuentan aquellas producidas directamente en tierra americana. Hasta aquí todo queda de acuerdo a la lógica de la producción y difusión culturales en las colonias, siempre dependientes de la moderación del gusto que proviene de las metrópolis. Es decir, toda producción americana nace debiendo luchar con el temor a *ser silbada*. El desarrollo ulterior del *Segundo sainete* nos aclara un tanto más este sentido oculto del término *silbo*. Más adelante en la obra se introduce en escena Acevedo, y se deduce de sus parlamentos que es un autor teatral, alguna de cuyas obras anteriores ha sido *silbada* en escena. Nótese que parece obvio de los parlamentos de todos estos personajes que se trata de un *sainete* que está construido al modo de la literatura *à clef*, en la que aparecen personajes cuyas identidades esconden personas de la vida real. Nada sabemos, sin embargo, de Arias y Muñiz, aunque podría ser (y sería lo lógico) que se trate también de autores teatrales de carne y hueso. Algo más sabemos de Acevedo, que debe referirse al autor de *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres*. El *Segundo sainete*, de repente, se nos convierte en algo más que un simple interludio de cariz simpático y burlesco; adopta, de sopetón, el carácter de un documento metaliterario, en donde se dirime una lucha dialéctica que tiene por objeto de las disquisiciones la entidad del teatro y la validez de la producción teatral novohispana.

Si nos centramos en los parlamentos de este Acevedo-personaje en el *Sainete segundo* podremos sacar algo más en claro. Continúan Arias y Muñiz con sus *pullas* recíprocas y leemos:

ARIAS Aquésa es mi mohina:
¿no era mejor hacer a *Celestina*,
en que vos estuvisteis tan gracioso,
que aun estoy temeroso
y es justo que me asombre—
de que sois hechicera en traje de hombre?

MUÑIZ Amigo, mejor era—*Celestina*,
en cuanto a ser comedia ultramarina:
que siempre las de España son mejores,
y para digerirles los humores,
son ligeras; que nunca son pesadas
las cosas que por agua están pasadas.
Pero la *Celestina* que esta risa
os causó, era mestiza
y acabada a retazos,
y si le faltó traza, tuvo trazos,
y con diverso genio
se formó de un trapiche y de un ingenio.
Y, en fin, en su poesía,
por lo bueno, lo malo se suplía;
pero aquí, ¡vive Cristo que no puedo
sufrir los disparates de Acevedo!

ARIAS Pues ¿él es el autor?

MUÑIZ Así se ha dicho,
que de su mal capricho
la comedia y sainetes han salido;
aunque es verdad que yo no puedo creello
(vv. 49-74).

Muñiz, parece claro, ha sido actor en la representación de una obra titulada *Celestina*, atribuida a Acevedo más adelante en el parlamento, y posiblemente relacionada (si no es la misma) con la que conocemos como *La segunda Celestina*, atribuida a Sor Juana. El he-

cho de que aparezca el término *segunda* en el título podría también ser significativo. Si prestamos atención al parlamento de Arias y Muñiz, parece deducirse del mismo que se habla de dos *Celestinas*, una "ultramarina" y otra "mestiza", y sin duda los personajes se refieren a esta última. De ser así, la *primera* se opondría a la *segunda*, la *mestiza*, con lo que el título de *segunda* tendría en ella más sentido, para distinguirla de la *primera*. Podemos además indicar que esta *Segunda Celestina*, atribuida a Acevedo (en el *Sainete segundo*) y a Sor Juana (al sentir de la crítica moderna), cabría dentro de una posible colaboración o relación entre ambos autores[5], pues ya Acevedo, indica Méndez Plancarte[6], cedió su primer premio a Sor Juana en un certamen poético.

Dejando por ahora este tema, en el *Sainete segundo* se continúa la conversación entre Arias y Muñiz y éstos deciden acabar de cualquier manera la representación de la obra cuya primera jornada ya ha transcurrido. Se les ocurre vestirse de mosqueteros y empezar una grita o silbada que impida la buena marcha de la representación. Es entonces cuando salen a escena Acevedo y los Compañeros (p. 122). Éste se lamenta profundamente y pide que no le silben. Arias y Muñiz, sin hacer caso, a los que se unen los Compañeros, continúan martirizando al pobre Acevedo y hundiendo el teatro con su gritería.

El episodio tiene sus fuentes en los pasos más simples del teatro de la centuria anterior (a lo Lope de Rueda o a lo González de Eslava). También recupera un motivo transgresor de tipo báquico y carnavalesco, en donde se *despedaza* a Acevedo, el mal poeta, de manera simbólica mediante los silbos, gritería infame y demoniaca. En este sentido se asemeja a episodios mitológicos como la muerte o despedazamiento de Orfeo (poeta por excelencia) por las mujeres, o la de Tereo a manos de Progne y Filomena, o, en el ámbito castellano, la de Torrellas (el *poèt maudit* medieval) a manos de las mujeres vilipendiadas en su *Maldezir*. Lo más llamativo, inserto el episodio en estas tradiciones y motivos literarios, es su construcción festiva

5. A. Cortijo y S. Poot Herrera, Introducción a la *op. cit.*
6. Alfonso Méndez Plancarte, Introducción a *Poetas novohispanos (segundo siglo) (1621-1721)*. México, UNAM, 1945.

y carnavalesca. Y de manos de este tema, el Carnaval, quizá podamos adelantar algunas ideas más.

Acevedo queda caracterizado en el *Segundo sainete* mediante un calificativo un tanto oscuro en apariencia: autor de disparates (*los disparates de Acevedo*, p. 120). El término *disparate* queda definido en el *Diccionario de Autoridades* como "hecho o dicho fuera de propósito y de razón. Díjose disparate de dispar, por no tener paridad ni conformidad con la razón". Covarrubias, en su *Tesoro de la lengua castellana o española*[7], lo define como "dislate, cosa despropositada, la cual no se hizo o dijo con el modo debido y con cierto fin, y así disparar es hacer una salida sin intento"; *dislate* es, según esta obra, "un hecho despropositado que a nadie puede parecer bien. Está contraído de la palabra disparate, la cual se dijo de dispar, por no tener paridad ni igualdad con la razón". Sigue *Covarrubias* atribuyendo a Juan del Encina unas coplas muy ingeniosas y de gran artificio "fundado en disparates", de donde quedó el refrán "los disparates de Juan del Encina". Lo cual, de nuevo, nos remite al mundo de las églogas y piezas teatrales de Juan del Encina que, de acuerdo con Covarrubias, están en la base del disparate literario (quizá referencia a obras suyas como el *Auto del repelón* y similares). Pero a una distancia de casi doscientos años, Sor Juana tiene en mente posiblemente otro género, también teatral, contemporáneo de la autora, llamado *comedia burlesca* o *de disparates* (y heredero lejano de las obras de Encina). Este género, *grosso modo*, entra en una categoría literaria y tipológica superior, la de la literatura de disparates o burlesca, de gran desarrollo en el Barroco, y conocida especialmente en castellano a través de las obras de Quevedo y Góngora.

En efecto, sabemos, no sólo por esta referencia de Sor Juana, que Acevedo era considerado autor *subversivo* por sus disparates. Digo "no sólo" porque cuando presenta en el coliseo su obra *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres*, en 1684, ésta se la prohibe *in totum*. Entre los argumentos que dan los censores figuran de mane-

7. Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. de Martín de Riquer. Madrid-México, Turner, 1984.

ra prominente la irreverencia del tratamiento de la materia pía (vida de San Francisco) y, especialmente, las burlas que afectan al tono entero de la composición por parte del gracioso Cañón. Los censores en especial se muestran intransigentes con Cañón y sus parlamentos. El 17 de octubre de 1684 se pronuncian al respecto de la comedia de Acevedo y dicen:

> Obedeciendo al mandato del Santo Tribunal con la puntualidad debida, hemos leído y considerado con toda atención la comedia adjunta; y juzgamos, hablando en general de toda su estructura, que toda ella es un argumento muy repugnante a lo que promete lo especioso del título; es una invención indecentísima, notablemente ofensiva e injuriosa a la seráfica santidad del glorioso patriarca San Francisco, cuya heroica perfección con muy justo título tiene tan alto concepto en la estimación de los católicos que se escandalizarán no poco si la ven obscurecida con las nieblas de amores, celos, reyertas, competencias, galanteos y liviandades, sin haber para ello fundamento en la historia, ni verosimilitud alguna en la ficción, si se atiende a la vida del santo aun cuando era secular. Además desto, toda la ficción desdice mucho de la fundación de una religión tan santa, representada entre amores lascivos y celos de los corrivales, aun en los fines de su perfección consumada, mezclando cosas sagradas con las profanas, introduciendo primero al ridículo [Cañón], tan impúdico en las alusiones y equívocos, por compañero de un varón tan divino, y después con el hábito de San Francisco, discurriendo tan mentecato, torciendo siempre y deprimiendo altísimos sentimientos de las cosas divinas a muy groseras, soeces y sórdidas inteligencias. Por lo cual juzgamos que toda esta comedia es contra la Regla 16 del *Expurgatorio* en la advertencia 14 y 15. Descendiendo en particular, es digno de notar en la Jornada 2 a hoja 4 a la vuelta, hacia el medio, en que supone el ridículo haber caído San Francisco en lujuria, verso "Mi amo, etc." En la misma Jornada, a hoja 5 a la vuelta, traba las palabras del *Ave María* para una execración, verso "Malditos sean los hombres entre todas las / mujeres". En la misma Jornada, a hoja 5, a la vuelta, sale el ridículo con saco de penitencia con San Francisco y lo introduce sugiriéndole los amores pasados y diciendo palabras torpes a Lucrecia, verso "Mi puntería, etc.". A hoja 11, en la Jornada tercera, sale el ridículo con capilla en compañía de

> San Francisco, habiéndole pintado antes tan tonto y lascivo. En la misma Jornada, a hoja 5, supone ignorancia y duda muy crasa acerca del consentimiento; después supone que el Demonio sacó consentimiento del santo acerca de la avaricia, verso "Haré lo que me decís, espíritus...". En la misma Jornada representa a Fray Juan Capella ahorcado y le imputa haber blasfemado contra la Regla. En la misma Jornada se introduce una ficción disonante a la pureza de San Francisco, porque después de haber sido elegido a tan grandes favores, se introduce con una mujer en el regazo. Por todo lo dicho juzgamos la comedia digna de las censuras de arriba[8].

Pero ¿qué ha hecho Cañón en *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres* para merecer tal juicio? Lo cierto es que desde las obras de González de Eslava no había habido en el teatro novohispano una profusión de *disparates* tales en una comedia. Sólo una obra a medio camino (cronológico) entre las de Eslava y la de Acevedo había introducido en escena un elemento gracioso y bufonesco de tonos semejantes, aunque no tan exagerados: me refiero a *San Francisco de Borja*, comedia de santos de Matías de Bocanegra. En esta obrita, que no alcanza en absoluto la altura de la de Acevedo, Bocanegra recoge del género de la comedia de santos una estructura que ya Lope de Vega había dejado establecida: la fusión de elementos piadosos (comedia de santos) con elementos seculares provenientes de la tradición de la comedia urbana y de capa y espada. El resultado es un híbrido (devoción/pasión) con el que la censura (en España y América) no transigió en numerosas ocasiones durante el siglo XVII (Cotarelo), pues vio en ello una fusión de planos (sacro y secular) con tonos sacrílegos, irreverentes e indecorosos[9]. Para estas notas no nos interesa demasiado ahondar en el género de la comedia de santos *per se*, sino establecer algunas relaciones entre obras novohispanas a propósito del mismo. Si prestamos atención a las obras teatrales americanas (desde el siglo XVI), habremos de concluir que la mayor parte de ellas, como querían Shelly y Rojo, son de temática religiosa; más aún,

8. Editado en A. Cortijo y S. Poot Herrera, *op. cit.*
9. Cfr. Emilia Perassi, *Matías de Bocanegra e la "comedia de santos" nella Nuova Spagna*. Roma, Bulzoni, 1996.

no sólo son de temática religiosa, sino se van decantando hacia la comedia de santos y la comedia bíblica como géneros por excelencia. Que este género sea de especial profusión en Nueva España no es tampoco extraño, pues es sabido que son elementos que dan forma a la Colonia: el proselitismo religioso, la presencia de lo religioso en la vida diaria, el peso de la Iglesia y el esfuerzo de la misma por velar por la *pureza* y *ortodoxia* de la fe. No es, pues, extraño que Acevedo, cuando decide escribir una obra dramática a fines de siglo, quiera escribir también *otra* comedia de santos. Sin embargo, dentro de este género bastante encasillado y rígido (que no permite las florituras y ejercicios de la fantasía poética de, digamos, la comedia mitológica, urbana, de capa y espada, histórica, etc.) Acevedo intenta ejercer su *minerva* a través de la que podríamos llamar trama secundaria. Ésta es, en resumidas cuentas, aquella que liga el género con el de la comedia de capa y espada y enredo. Así, en la obra de Acevedo surge una trama secundaria muy desarrollada sobre *los amores* de San Francisco, que tiene como protagonista principal a su enamorada Irene. En este mismo sentido, Acevedo explota la otra vena de posible creación original que le queda, la de la figura del donaire, Cañón. Es decir, *velis nolis*, por los imperativos de la entidad especial del teatro en Nueva España (en el contexto de la presencia omnímoda de la Iglesia), Acevedo (y con él imaginamos que otros autores dramáticos) debe ejercer su originalidad en el espacio de la trama de enredo y en el espacio dedicado a los personajes y episodios burlescos.

Tanto se esmera por desarrollar la temática burlesca en su comedia que Acevedo llega incluso a construir una obra que rivaliza con las mismas comedias burlescas, subgénero de una cincuentena de obritas compuestas durante el siglo XVII con un propósito fundamentalmente lúdico. En este sentido los censores perciben *correctamente* que Cañón, en efecto, llega a acaparar una buena parte del protagonismo en la obra; es decir, está claro que Acevedo ha volcado su numen en el desarrollo de la figura del gracioso. Y claro está, esta magnitud de lo gracioso y burlesco en una obra de contenido pío ocasiona que frunzan el ceño los graves censores.

Volviendo ahora a Sor Juana y su *Segundo sainete*, es muy posible que las referencias en el mismo a los *silbidos* a que se somete la

obra de Acevedo sean un referente escondido (para nosotros, porque para los contemporáneos no habría nada velado) a esta censura inquisitorial de la obra de Acevedo. El hecho de que se contextualice en el *Sainete* el silbido y abucheo de la obra de Acevedo en el marco genérico de su tendencia al *disparate* me parece un signo claro. El Acevedo que creó una obra que la crítica inquisitorial censuró por su demasiado disparate (Cañón), sale ahora a escena abucheado (es decir, censurado) por Arias, Muñiz y los Compañeros. Pero nótese que la escena de por sí es bastante provocativa, pues Sor Juana no está sino criticando con ella a la censura misma, aunque amortiguando el elemento crítico al situar la escena en el contexto carnavalesco del sainete, donde la burla difumina la crítica.

¿Estaría Sor Juana de acuerdo con el *modus operandi* de Acevedo? ¿Son sus referencias al disparate de Acevedo un modo velado de establecer su propia poética dramática? Creo que Sor Juana podría haber valorado el elemento de originalidad presente en la obra de Acevedo a través de los disparates de éste. No en vano, Sor Juana misma, en las dos comedias que son la única parte de su producción teatral no de contenido religioso, insiste en la creación de figuras del donaire esmeradas. Más aún, especialmente en *Los empeños de una casa*, crea un *alter ego* de Cañón en la figura de Castaño. Cañón en lenguaje germanesco (Hidalgo) significa 'soplón'[10]. Alonso Hernández incluye un uso de 'cañón' con este significado en una jácara de Quevedo: "Acogióse a toda calça / a dar el punto a la Méndez / el cañón de Mascaraque" (p. 123). Él mismo recoge el significado que provee el *Dicc. Aut.*: "En germanía significa el soplón y en Galicia se llaman así los pícaros perdidos que no tienen oficio ni domicilio" (*id.*). En la obra de Sor Juana la figura del donaire es Castaño. A este respecto Alonso Hernández indica:

> Un sinónimo de 'soplón o delator' que posiblemente habría que relacionar con el sema 'viento o aire', ya que no encuentro otra familia semántica a la cual pueda atribuirse con más propiedad, es CASTAÑA (p. 127).

10. Cfr. José Luis Alonso Hernández, *El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII: la germanía. (Introducción al léxico del marginalismo)*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1979, pp. 121, 123, 130.

Da, para más señas, el ejemplo de *La ladrona*, de Quiñones de Benavente, donde se lee: "[Llama] lima sorda al escribano, / y a todo soplón castaña" (*id.*). Es, pues, sintomático que las dos figuras del donaire compartan un parecido léxico irrefutable, lo que esconde parecidos también de fondo.

Por lo que a los préstamos textuales, calcos y semejanzas léxicas, hay también varias voces o préstamos textuales de *El pregonero de Dios* de Acevedo presentes en la obra de Sor Juana. Así, aunque no lo considero irrefutable, sí conviene señalar que dos voces que aparecen con frecuencia en *El pregonero de Dios*, *fineza* y *empeño/s*, son de uso muy frecuente en las comedias de Sor Juana, en especial en *Los empeños de una casa*. De nuevo, debido a la relativa abundancia de estos dos términos en la comedia barroca en general, no pienso que *per se* sea éste un argumento irrefutable para establecer el parecido. También en este sentido hay un uso semejante del dilogismo *danzar*:

CAÑÓN Lo que es meterse en la danza,
ella bailando lo hará (vv. 133-134).

Además del sentido recto *meterse en la danza*, 'bailar', podría añadirse el de *meter en la danza*, "incluir alguna persona en algún negociado u otra cosa", que se referiría a la personalidad engañosa de Lucrecia. Para un uso igualmente equívoco, ahora con la expresión *estar en danza*, en boca del criado disparatado Atún, podemos ver Sor Juana, *Amor es más laberinto* (Jornada segunda):

ATÚN Señor, oye al punto
con qué modo, con qué arte
podemos a Ariadna y Fedra
verlas en danza esta tarde (vv. 79-82).

También en este sentido podemos ver la similitud del motivo de Tarquino y Lucrecia. En *El pregonero de Dios* se lee:

LUCRECIA ¿Quisieras ser mi Tarquino?
CAÑÓN Menos las astas, Lucrecia (vv. 1465-1466).

El juego verbal se basa, claro está, en la homonimia de Lucrecia con la famosa mujer violada por Tarquino Sexto, hijo de Tarquino el Soberbio, hecho que provocó la caída de la monarquía de Roma (510 a C.). Lucrecia se refiere al episodio en tono burlesco. Cañón responde que su deseo sexual le hace querer buscar la relación con Lucrecia, no el rechazo (a lo que llama 'ser cornudo', *menos las astas*). Igualmente en *Los empeños de una casa* se lee: "Qué buenas nuevas me dan / con esto que ahora he oído, / para tener yo escondido / en su cuarto al tal don Juan / que habiendo notado el modo / con que le trata enfadada, / quiere hacer la tarquinada / y dar al traste con todo" (vv. 165-172); y se repite la expresión en: "¿Pues el viejo / está ya para Tarquino?" (vv. 1052-1053). También de la misma Sor Juana son los sonetos 153 y 154, titulados "Engrandece el hecho de Lucrecia" y "Nueva alabanza del hecho mismo" (Méndez Plancarte ed., pp. 281-282).

En los vv. 1461-1462 Cañón hace uso de la metáfora sexual *dispara* sobre la que centraría buena parte de la censura inquisitorial:

CAÑÓN Y está el cañón contra ti
en punto de disparar.

Esta imagen es semejante a la usada también en el v. 1222 y que, como señalo, motivó las críticas de los evaluadores del Santo Oficio. Curiosamente, Sor Juana usa la misma metáfora en boca del gracioso Atún, en *Amor es más laberinto*, cuando Teseo no sabe qué hacer ante la Infanta Ariadna (Jornada segunda):

TESEO Atún, ¿qué dices de aquesto?
ATÚN Lo que digo es que te apartes,
que entre tanta infantería
es forzoso que dispares (vv. 285-288).

Una voz de raro uso en la comedia barroca, *matante*, la encontramos en la obra de Acevedo y en otra de Sor Juana. Así, en *El pregonero de Dios* se lee:

LUCRECIA ¡Y qué Jarifas se precian
las señoras de matantes! (vv. 3332-3333).

Curiosamente sólo encontramos documentada esta voz en Sor Juana, *Amor es más laberinto*:

TESEO Las infantas son hermosas.
ATÚN Sí, pero el viejo es matante (vv. 323-324).

Más importante es el hecho de que la voz *volaverunt*, con intención burlesca, aparezca en *El pregonero de Dios* y en *Los empeños de una casa*, pues no he podido documentar la presencia de esta palabra en ninguna otra. En ambas comedias el término aparece en voz de los graciosos (Cañón-Castaño) y en ambas en un contexto más genérico de su utilización de abundante latín macarrónico:

CAÑÓN *Volaverunt*
como plumas por el aire (vv. 3376-3377).

CASTAÑO Conque, si él ya la cazó,
ya para ti *volaverunt* (vv. 1017-1018).

Aparte estos parecidos, ecos y calcos, de por sí sintomáticos y que no he apurado con exhaustividad, Castaño y Atún desempeñan una función semejante a la de Cañón. Es más, en *Los empeños de una casa* y *Amor es más laberinto* Sor Juana retoma la propuesta *disparatada* de Acevedo como motivo estructural primordial de ambas obras. En ambas la técnica compositiva es semejante, hasta el punto de poderse afirmar que pueden verse como un *remake* una de otra, con sólo que se cambien escenarios y nombres. Son las dos comedias urbanas *de enredo*, aunque en la segunda se revista de un aditamento pseudomitológico. En las dos el tema de la *honra*, más como motivo dramático que con repercusiones ideológicas, es el acicate de la acción. Las dos se construyen mediante equívocos y enredos, personajes escondidos y parejas de amantes que se confunden entre sí porque sus identidades quedan *enredadas*. En ambas,

como en el género al que pertenecen, el final soluciona todos los conflictos de la trama sin mayores complicaciones. Pero en las dos los *graciosos* (Castaño en la primera; Atún y Racimo en la segunda) no sólo tienen un puesto de relevancia, sino que se erigen en figuras centrales de la estructura de las dos comedias.

Sor Juana, creo, aprendió de Acevedo la lección que aquél ofreció con Cañón y su obra *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres*: sin que importe el género de la obra (comedia de santos, comedia de enredo), el elemento *gracioso* y *disparatado* da posibilidades de creación dramática que supera los límites genéricos. Bastaría analizar estas dos comedias de Sor Juana *per se* para percatarse de la importancia de estos graciosos. Si además incluimos en nuestro análisis también el *Sainete segundo* y la explícita mención de Acevedo en la primera de las comedias, no será sorprendente que nos preguntemos por la posibilidad de una comparación entre los dos dramaturgos, pues Sor Juana misma nos está lanzando un guiño que no podemos ignorar. El motivo del *silbo*, asimismo, nos obligará a plantearnos *Los empeños de una casa* y *Amor es más laberinto* como posibles intentos de evadir la censura inquisitorial mediante la utilización de graciosos, de lo cómico y burlesco como elementos moderadores de situaciones presuntamente problemáticas (para la censura), tomando el relevo en el punto donde lo dejara Acevedo. Es decir, en el *Sainete segundo* Sor Juana no hace sino prestar tributo (literario) a Acevedo, autor que ofreció a la monja el camino de la risa como recurso para abrir las puertas del teatro novohispano a géneros ajenos al exclusivamente religioso. Si Acevedo fracasa por el celo inquisitorial, Sor Juana triunfa porque ha aprendido a rebajar el coturno de sus argumentos en el género de la *comedia*, sin además inmiscuirse en temáticas *peligrosas*.

La lección que aprende de Acevedo proviene del uso del disparate y de los personajes burlescos. Así, en *Los empeños de una casa* Castaño no tiene sólo una función de mero comparsa, ni siquiera la de compañero que desempeña el papel de voz de la conciencia de su amo. Castaño llega incluso a ser tan necesario a la acción que la mayor parte del enredo de la Jornada III le tiene a él como centro (disfrazado de dama) y sería imposible prescindir de su papel en la

comedia para que ésta siguiera siendo la misma. Asimismo, en *Amor es más laberinto* Atún (mediante un artificio semejante al de *Los empeños*, es decir, su función de *correo*) es también de todo punto necesario a la acción del drama, e incluso una larga escena del final de la comedia se crea mediante el diálogo amebeo de *pullas* entre los dos graciosos, Atún y Racimo. En las dos obras el porcentaje de versos que "dicen" las figuras del donaire supera con creces lo que suele ser habitual en la comedia de honor, mostrando ya desde el simple número de versos su relevancia en las dos obras e indicando que Sor Juana no sólo crea una *comedia de enredo*, sino que basa éste, especialmente, en el *disparate*. Su caracterización, además, es especialmente de índole verbal: no interesa perfil alguno psicológico, sino sólo el *ingenio*, sobre todo verbal, es decir, el *disparate*. Siguiendo la nómina de *disparates* burlescos que ha desarrollado el grupo GRISO en sus estudios de la comedia burlesca[11], Castaño-Atún-Racimo basan su comicidad escénica y verbal en la mención de universos degradados, parodias de temas y situaciones (especialmente la burla del sentimiento elevado del amor), la escatología y suciedad, los chistes sobre comida y bebida (en extremo abundantes y presentes ya en los *noms parlantes* de los personajes), las animalizaciones y cosificaciones, el llamado lenguaje de la plaza pública, la presencia de elementos satíricos y folklóricos, la presencia de la música y el baile, las maldiciones y juramentos burlescos, los banquetes grotescos, los diálogos de equívocos, los intercambios de remoquetes o pullas, las tautologías y disparates y el empleo humorístico de elementos religiosos (Mata Induráin).

Se imponen unas breves conclusiones a estas notas. El teatro novohispano, de contenido particularmente reduccionista (religioso), otorga poco espacio a la creación y originalidad artísticas fuera de esa temática. Francisco de Acevedo —como antes Matías Bocanegra, aunque en menor medida— intenta superar esa restricción

11. Para la última bibliografía véanse I. Arellano *et al.*, *Comedias burlescas del Siglo de Oro. I. El rey don Alfonso el de la mano horadada*. Pamplona-Madrid-Frankfurt, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 1998; y *Comedias burlescas del Siglo de Oro. III*. Pamplona-Madrid-Frankfurt, Universidad de Navarra- Iberoamericana-Vervuert, 2002.

temática desde dentro de la misma. Para ello crea mediante la *subversión*, pues el único espacio que le queda de creación original es el carnavalesco. En su comedia de santos, *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres*, da rienda suelta a su creatividad mediante una figura y un discurso burlescos que la crítica contemporánea definió como *disparate* y juzgó inapropiados por indecorosos. No es difícil imaginar que el espacio inocuo de la burla, la broma y lo burlesco ofrecía menos posibilidades de contravenir la censura que la parte *seria* de la comedia. Aunque su comedia fue prohibida *in totum* (quizá por el recrudecimiento en fechas cercanas a 1683 de la disputa antiteatral, en especial referente al género de la comedia de santos), una autora contemporánea suya parece haber recogido el relevo y la lección. Sor Juana (que también escribe, una vez más, teatro dentro de los parámetros de la temática religiosa) acaba por abrir la dramaturgia novohispana a las posibilidades de otros géneros de comedia: la urbana de enredo y la mitológica y de enredo. Y lo hace con *Los empeños de una casa*, obra que es, por necesidad, posterior a la de Acevedo, aunque también de hacia 1683, y *Amor es más laberinto*. Igualmente, en uno de los sainetes que acompañan al festejo barroco en que se incluye *Los empeños*, el *Segundo sainete*, Sor Juana hace más específica esta vinculación suya con el oscuro autor teatral Acevedo al poner unas referencias claras a Acevedo, su *disparate*, la obra *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres* y la censura inquisitorial de la misma. La construcción de figuras del donaire de gran peso específico en las comedias de Sor Juana pareciera indicar que la lección de Acevedo no ha caído en saco roto. Sigue siendo desde el espacio de lo cómico, por inocuo, desde donde ahora Sor Juana construye una comedia de capa y espada y más tarde, con *Amor es más laberinto*, una comedia mitológica.

Si queremos explicarnos las producciones literarias en sus contextos culturales, deberemos responder a la apabullante distancia entre el teatro peninsular hispano y el novohispano en términos de variedad de contenidos. Si el género literario por excelencia (y de diversión pública, de añadidura) del XVII peninsular es el teatro, ¿por qué hay tal diferencia entre ambos espacios geográficos en cuanto a número de autores y cantidad y variedad de piezas teatra-

les? Una respuesta perogrullesca pero obvia es que el teatro peninsular *también* se representó en Nueva España, y que las fronteras tajantes que hoy señalamos entre literatura Peninsular y literatura Colonial son, a todas luces, fruto de la crítica contemporánea nuestra. Pero dejando esto de lado por obvio, creo vislumbrar en ese teatro colonial del XVII la imposición férrea de la censura inquisitorial, a veces actuando mediante claras prohibiciones, a veces, imaginamos, mediante el simple miedo de los autores a salirse de las costumbres temáticas "seguras". Pues bien, un espacio desde el que los autores novohispanos parecen haber querido salir de esa imposición férrea es el de lo cómico-burlesco, y más en específico a partir del género de la comedia de santos. Que Sor Juana ligue *Los empeños de una casa* (obra que sale defitivamente de esos límites temáticos en que se ha movido el teatro novohispano por más de un siglo) con *El pregonero de Dios* de Acevedo a través de la relación comedia-loa que he analizado, y que lo haga comentando la noción de *disparate* de Acevedo en el contexto del *silbo* o *censura* merece, cuando menos, que quede resaltado o anotado por la crítica. Es desde este humor, desde este espacio aséptico en apariencia de la risa, desde donde Sor Juana pega el salto que la aúpa a creadora dramática que abre otros campos para la dramaturgia novohispana. Es decir, como siempre, innovadora.

Los caracteres del estrago en algunos villancicos de Sor Juana

Gabriela Eguía-Lis Ponce

Hace pocos años apareció en México un disco compacto de los villancicos de Sor Juana intitulado *Le Phénix du Mexique*. En el folleto que lo acompaña se afirma que las letras de estos villancicos fueron escritas basándose en textos originales de la jerónima mexicana y encontradas en el Archivo y Biblioteca nacionales de lo que hoy es Sucre, Bolivia, antiguamente llamado La Plata. Allí también se aclara que la escritora, cosa ya sabida, algunas veces incorporó letras ajenas a sus composiciones. Con el tiempo, como en toda tradición, los textos de Sor Juana se fueron modificando y se fueron integrando elementos culturales bolivianos a ellos:

> No se trata, sin embargo, de meras reproducciones de las obras sorjuanescas, sino que los artistas locales interpretaron los textos de acuerdo con sus necesidades o sentimientos, cambiándolos cuando y cuanto hubieron menester. Por ejemplo, las estrofas (coplas) de una canción aparecen soldadas a un nuevo estribillo; los versos de los estribillos se presentan ligeramente modificados en su orden o contenido; o ciertas circunstancias locales son incorporadas a las letras[1].

1. *Le Phénix du Mexique. Villancicos de Sor Juana, mis en musique è Chuquisaca au XVIIIe siècle.* K617 / Fondation Paribas / Abbaye des Prémontrés, 1999.

Lo cierto es que allí encontramos tanto "meras reproducciones de las obras sorjuanescas", fieles en todo a sus originales, como textos que en nada se asemejan a lo que escribiera la monja. *Le Phénix du Mexique* es un digno representante de lo que ocurrió en general con la obra de Sor Juana, tema sobre el que muy poco o nada se ha escrito: las variantes antiguas en los textos de la jerónima. En él podemos encontrar diferencias como: *hacer lo máximo* por *hacerlo máximo*, *ínclito* por *inédito*, *que el vivo templo* por *que el templo nuevo*, *oía* por *vía*, *faltare* por *falta fe*, *redención* por *remisión*, *perdió* por *arriesgó*, *asiento* por *acierto*, entre tantas más. Pero esa historia no es del todo nueva. Antes de detenernos en el análisis de esos villancicos chuquisaqueños del siglo XVIII, revisaremos lo sucedido con las ediciones antiguas del Fénix americano.

En 1689 se publicó en Madrid la *Inundación Castálida*, primer libro, como tal, de la monja jerónima (si bien algunos de sus textos —sobre todo los villancicos— habían ya salido a la luz como edición suelta, aquí, en la Nueva España). Y antes de que se editara el *Segundo volumen*[2] de sus obras, tres años después (Sevilla, 1692), la *Inundación Castálida*[3], que cambió su descomunal título por el sospechosamente mesurado de *Poemas*, había tenido ya tres reediciones: en 1690, 1691 y 1692, esto es, una por año, en las ciudades de Madrid, Barcelona y Zaragoza. Se sabe que la mayor parte de los autores de la época eran publicados hasta después de su muerte y apenas se tiene noticia de *una* reedición —después de trece años— de Agustín de Salazar y Torres.

2. *Segvndo volumen / de las obras / de sóror / Jvana Inés / de la Cruz, / monja profesa en el monasterio / del señor san Gerónimo / de la civdad de México, / dedicado por sv misma avtora / a d[on] Jvan de Orúe / y Arbieto / cavallero de la orden de santiago.* / Año [viñeta] 1692. / [filete] / Con Privilegio. En Sevilla, por Tomás López de Haro, / Impressor, y Mercader de Libros. Ed. facs. Pról. Margo Glantz. Ed. y notas de Gabriela Eguía-Lis Ponce. México, UNAM, 1995.

3. Sigo la ed. de *Invndación Castálida / de / la vnica poetisa, Mvsa Dézima, / sóror Jvana Inés / de la Crvz, religiosa professa en / el Monasterio de San Gerónimo de la Imperial / Ciudad de México. / qve / en varios metros, idiomas, y estilos, / Fertiliza varios assumptos: / con / elegantes, svtiles, claros, ingeniosos, / vtiles versos: / para enseñanza, recreo, y admiración. / dedícalos / a la Excel[entísi]ma Señora. Señora d[oña] María / Luisa Gonçaga Manrique de Lara, Condesa de Paredes, / Marquesa de la Laguna, / y los saca a la lvz / d[on] Jvan Camacho Gayna, cavallero del orden / de Santiago, Mayordomo, y Cavallerizo que fue de su Excelencia, / Governador actual de la Ciudad del Puerto / de Santa María. / Con privilegio.* / [filete]. Ed. facs. Pról. de Sergio Fernández. Ed. y notas de Gabriela Eguía-Lis Ponce. México, UNAM, 1995.

Los manuscritos se los llevó la condesa de Paredes al volver a España[4], en 1688, y no creemos que pudieran haber viajado a un ritmo tan apremiante por toda España y esperado su composición en tipos móviles. Por ello, surge necesariamente la pregunta: ¿en qué se basaron esas ediciones posteriores? Lo más lógico es pensar que unas publicaciones se fueran cimentando en otras pero, faltando los originales, ¿qué sucedía con las erratas, con los errores tipográficos, con las equivocaciones de los formadores anteriores? ¿No hubo, en algún sitio, una pluma "generosa" que pretendiera enmendar un término impreciso, un metro equívoco, una rima un tanto fallida? ¿No eran —y siguen siendo— muchos de los conceptos de la madre Juana demasiado elaborados para el lector no avezado (en sentido lato, es decir, "acostumbrado")? Las nuevas ediciones del tomo I, por ejemplo, incluyeron el romance de Sor Juana que hace las veces de prólogo al lector ("Esos versos lector mío"), desapareciendo el que originalmente figura en *Inundación* que, aunque anónimo, la mayor parte de los investigadores coincide en que es de Francisco de las Heras, secretario de la Condesa de Paredes. Al omitirlo, el primer tomo de Sor Juana perdía una carta de presentación importante y un discurso en su defensa, tan contundente como la *Aprobación* de Fray Luis Tineo. Esas ediciones posteriores del tomo I también incluyeron otras obras de la madre Juana que no están en la *Inundación* como el soneto "La compuesta de flores maravilla", los cinco sonetos burlescos, el romance "Salud y gracia sepades", las endechas "A Belilla pinto" y "Agrísima Gila", y cinco obras más publicadas también en este *Segundo volumen*, que son: tres villancicos, la loa y el auto sacramental de *El divino Narciso*. Pero también excluyeron cosas como, por ejemplo, la mayor parte de las dedicatorias que precedían a los villancicos.

Para no alargarme en estas consideraciones, diré que el primer tomo contó con nueve ediciones desde 1689 hasta 1725. No obstan-

4. Tanto en el primero como en el segundo libro se pone énfasis en que Sor Juana casi no poseía manuscritos; éstos fueron recogidos "de muchas manos, en que estavan, no menos divididos, que escondidos, como Thesoro, con otros, que no cupo en el tiempo buscarlos, ni copiarlos". La "desestima" que la monja sentía por sus escritos queda de manifiesto en sus propios versos ("porque eso fuera querer / hacer de ellos mucho caso") y las "copias de mano" que se hacían de su obra dieron origen a la enorme cantidad de variantes que encontramos en las ediciones antiguas.

te, la segunda edición de este primer tomo, que es del año siguiente a la *Inundación*, ostenta en la portada la leyenda: "Segunda edición, corregida, y mejorada por su Authora". Pero el tiempo transcurrido entre una y otra apenas sobrepasa los nueve meses (del 19 de noviembre de 1689 al 7 de julio de 1690), lo cual —como señala Georgina Sabat[5]—, considerando "las dificultades de la navegación de entonces", prácticamente imposibilita lo que allí se afirma. Lo que no podemos descartar del todo es que esto haya podido ocurrir con alguna otra de las reediciones. Por poner sólo un ejemplo, la edición de 1709 presenta enmiendas interesantes, aunque también un sinnúmero de nuevas erratas. ¿Tan tarde se incorporaron sus correcciones, o nunca las hubo de su pluma y algún editor tardío decidió revisar y corregir un texto publicado hacía ya veinte años?

Dado que estas preguntas quedarán sin respuesta hasta en tanto no se encuentre un ejemplar anotado o un documento que las avale, diré que la historia del llamado *Segundo volumen* de las obras de Sóror Juana Inés de la Cruz no es muy distinta de la de *Inundación Castálida*. Desde que apareció, en 1692, hasta 1725, año en que fueron reeditados por última vez los tres tomos originales juntos, contó con un total de seis ediciones en distintas ciudades españolas. Quizá lo más significativo (amén de las erratas y variantes, de las que hablaré adelante) es que, después de la primera edición —por lo menos en los textos que hemos podido revisar— se suprimen, casi por completo, las cien primeras páginas, esto es, aquellas en las que se contienen las licencias, las aprobaciones y una enorme cantidad de textos panegíricos escritos por "gente insigne", como allí mismo se aclara, tanto en religión como en letras.

Y digo casi por completo porque, aunque reproducen la *Aprobación* original de Juan Navarro Vélez, omiten incluso la dedicatoria que hace la propia Sor Juana al editor de este tomo que, a la sazón, era don Juan de Orúe y Arbieto. Y como lo aclara Margo Glantz en el prólogo a la edición facsimilar de ese *Segundo volumen*, el hecho de que figuraran estos preámbulos, que van de lo encomiástico a lo apologético, tenía una intención predeterminada que infundía al libro como entidad au-

5. Cfr. su ed. de *Inundación Castálida*. Madrid, Castalia, 1982.

tónoma, a la par de la disposición misma de los textos de la propia Juana Inés, un sentido del que no podemos desentendernos para sólo extraer la obra aislada de la "única poetisa americana". En este volumen aparecen obras que ya figuraban en algunas reediciones del tomo I, salvo que presentan innumerables modificaciones con respecto a aquél. Sin embargo, en las reediciones del *Segundo volumen* ya no se reproducen estas composiciones, por lo que, como puede verse, casi cada nueva edición era diferente de los libros que la antecedían.

Para concluir con esta idea, he de decir que la ruta seguida por la *Fama y Obras pósthumas*, tercer y último tomo de estas ediciones antiguas de Sor Juana, no fue otra. Editada cinco veces en el lapso que va de 1700 a 1725, en ciudades como Madrid, Barcelona y Lisboa, y aunque sin tantas diferencias como los otros dos tomos en lo que a su estructura se refiere, ha perdido con el tiempo el sentido de los textos que la muerte de Sor Juana produjo en aquella "gente insigne" que tanto la había alabado y defendido, así en España como en la Nueva España. Por lo que toca a su defensa, pasada la fecha de su muerte, no era ya tan apremiante. En lo que respecta a su alabanza, dejando de lado su utilidad, parecería haberse convertido ya en algo profundamente necesario para sus editores, admiradores y lectores. Al morir, la fama alcanzada por la jerónima fue tan grande como la que había logrado tres años antes, en que se publicara el *Segundo volumen*. Tal es así, que la obra contenida en la *Fama* rebasó todas las expectativas de participación, tanto de los autores novohispanos como peninsulares, al grado de que las composiciones de estos admiradores supera, en más de la mitad, a la de Sor Juana que allí mismo figura.

Pero ¿qué es lo importante de todo esto? Que en ese extrañísimo caso de proliferación de las ediciones de Sor Juana por toda la Península, en tan distintas ciudades y con tan poco tiempo entre una y otra, e incluso muchas veces sin las licencias necesarias, esas publicaciones fueron alejándose cada vez más de las primeras que faltando los manuscritos, se convierten en lo que podríamos llamar originales "conocidos" o "textos base" de todas aquellas que fueron publicadas durante esos treinta y seis años de los siglos XVII y XVIII.

Alejándose en el sentido tanto de incluir las erratas aparecidas con anterioridad, como de aportar nuevas o de modificar

algunas palabras dentro de los versos; quizá tan solo una letra en una palabra, pero cuyo resultado tiene no nada más sentido, sino sentido dentro del contexto; suprimir versos o estrofas completas, aumentar una que otra línea, cambiar la intervención de los personajes tanto en las loas como en las comedias o haciendo variar las acotaciones de aquellos textos escritos para su representación, modificar los epígrafes que, aunque no fueron escritos por ella, encaminaban al lector a lo que se entendía o se debería de entender de tal o cual composición. Algunas veces esto ocurría, sin duda, con acierto; en otras se procedía sólo modernizando casos gramaticales, usos ortográficos o tiempos verbales; en otras más, cometiendo crasos y evidentes errores; pero muchas de ellas también son el tipo de variante que permite tener una o más lecturas posibles y con "posibles" quiero decir lógicas, pertinentes, probables o, por lo menos, inquietantes. Por poner algunos ejemplos, si se recuerda el tipo de discurso de la *Carta Atenagórica*, se entenderá que no es lo mismo que Sor Juana diga "*Pudiéranme* ahora replicar diciendo" a que diga "*Pudiéramos* ahora replicar diciendo". Tampoco es lo mismo, ya en otros textos, ser alabado por todos los "*hombres*" que por todos los "*orbes*", intercambiar el concepto de "*pensamiento*" por el de "*entendimiento*", decir "*centrífica*" por "*científica*", "*árbitro*" por "*arbitrio*", "*flexible*" por "*fluxible*", "*principio*" por "*Príncipe*", "*escriben la*" por "*escríbenlas*", "*Orbe*" por "*Oreb*", "*disculpártelos*" por "*disputártelos*", "*iguales*" por "*desiguales*", "*halagos*" por "*alados*", etcétera. A veces también la mala separación tipográfica entre las palabras podía producir nuevos significados; parece no ser lo mismo "al llegar a *mirar lo que demuda*" que "al llegar a *mirarlo quedé muda*". Como éstos hay miles, miles de ejemplos entre los tres tomos. Y es importante subrayar que esto no nada más sucedía en los textos escritos por Sor Juana. Pasaba también entre aquellos que formaban parte de sus libros y, oficiales o no, emitían alguna opinión sobre la monja. Éste es el caso de la *Aprobación* que hace Fray Luis Tineo para la *Inundación Castálida*, de la que cito un breve párrafo:

> Lo mismo digo de Sóror Juana, y añado (porque, como decía el gran Cardenal Belarminio, tengo también mi poco de profeta a lo viejo), *que ha de*

ser muy santa y muy perfecta, y que su mismo entendimiento ha de ser causa de que la celebremos por el San Agustín de las mujeres.

Este pasaje, completo, fue suprimido en las ediciones posteriores a *Inundación Castálida*. Considero innecesario remarcar la importancia de lo dicho por Fray Luis Tineo y, por consiguiente, la trascendencia de lo omitido.

Como hemos visto arriba, las ediciones posteriores a las primeras de cada tomo fueron incrementando el número de erratas, variantes, correcciones, o presentan adiciones y supresiones tanto a nivel de palabras o versos dentro de un texto, como de las mismas composiciones. Y a pesar del enorme esfuerzo hecho por Alfonso Méndez Plancarte por reunir las obras de la poetisa a partir de las primeras ediciones, muchas de ellas sueltas y muy anteriores a las fechas en las que fueron reproducidas dentro de estos tres libros, no siempre la transcripción pudo hacerse basándose en aquellos originales, dando como resultado que la lección que se sigue en las *Obras completas* sea, en ocasiones, la de alguna publicación muy posterior. Una parte de estos cambios fue acotada por el propio Méndez Plancarte en sus notas, ya que a veces advierte que prefiere seguir una lección posterior, pero no siempre. Por otro lado, él tampoco resistió la tentación de limar alguna que otra rebaba métrica o semántica, y aunque las más de las veces lo dice, hicieron falta muchas explicaciones.

Así pues, tenemos dos grandes grupos de problemas entre las primeras ediciones de cada libro, las reediciones antiguas y las publicaciones modernas. El primero es el que se refiere a las variantes, cuya cantidad resulta muy preocupante. Considero, sin embargo, que la tarea de interpretación de la obra de Sor Juana no puede desatender primero a la labor de fijar una edición moderna, en la que se tomen en cuenta todas estas diferencias, su probable procedencia, su pertinencia, su contextualización dentro del estilo y de la exposición que hace Juana Inés de sus propias ideas, conceptos, de sus transgresiones, en fin, de todo aquello que la hace destacar con tanto margen, no sólo de sus contemporáneos.

El segundo problema que presentan las reediciones, antiguas y modernas, frente a las primeras ediciones es el de haber excluido, en muchos de los casos, todos aquellos textos que no escribió Sor Juana pero que formaban parte de sus libros como unidad. De todas esas personalidades que la endiosaron, literalmente; que mucho tenían que decir sobre la jerónima, dentro de su entorno mismo y que conocían a la perfección no nada más la literatura de Sor Juana sino su vida y los problemas a los que se enfrentaba, su posición ante la corte y ante la Iglesia, lo que se decía de ella, quizá, hasta en las calles, lo que se contaba por carta, lo que era susceptible de algún "reclamo" y lo que había que defender o lo que de ello entendían, precisamente, sus contemporáneos —que la leían mucho más que nosotros; baste pensar que el total de las reediciones antiguas entre los tres tomos fue de diecinueve en treinta y seis años, y la mejor edición moderna ha tenido sólo tres reimpresiones en cincuenta y dos años—; en fin, un rompecabezas que los eruditos en el tema han venido armando y para el cual, quizá, encuentren piezas clave en estos textos un tanto olvidados, que deben formar parte sustancial de los libros de Sor Juana.

No es fácil hablar de la historia y de la suerte que fueron corriendo cada una de las nuevas reediciones, antiguas y modernas de Sor Juana, cuando lo que esperamos es quizá oír nuevas interpretaciones sobre sus textos o que se ha encontrado una obra desconocida, como pareció suceder recientemente. Pero muchas de sus composiciones están en peligro constante de ser mal interpretadas mientras no se logre fijar una edición definitiva, que recoja y depure las múltiples lecturas que ofrecen las distintas publicaciones, y dejemos de correr el riesgo de leer a la gran "Minerva indiana" *entre los caracteres del estrago.*

Volviendo, pues, a los villancicos de Chuquisaca, *Le Phénix du Mexique* incluye dieciséis canciones entre las que se encuentran algunos villancicos y algunas letras para la presentación de San Bernardo. De entre ellos hay tres que son totalmente irreconocibles. Otros más, en efecto, varían en los estribillos o presentan las coplas incompletas. Otros tantos han sido manipulados severamente.

Sería muy difícil determinar de qué edición antigua provienen, si de las sueltas en México o de las que se publicaron en sus libros peninsulares, ya que se trata de pequeños fragmentos en los que es imposible conocer el orden de los nocturnos, villancicos y letras. Quizá a partir de las variantes podamos determinar su procedencia.

No voy a analizar aquí las dieciséis letras; me centraré, por el momento, en un caso polémico de entrada: los villancicos a la Natividad de 1689. Polémico porque de las ocho canciones que los componen, una se ha atribuido a Joseph Pérez de Montoro ("Hoy, que el Mayor de los Reyes"), otra a Vicente Sánchez ("A Belén, Monarcas") y tres más a don Manuel de León Marchante ("El Alcalde de Belén", "Pues mi Dios ha nacido a penar" y "Escuchen dos Sacristanes"). En cuanto al primero, Pérez de Montoro escribe sendos poemas laudatorios a Sor Juana tanto en la *Inundación Castálida* como en el *Segundo volumen*, y sería muy extraño que hubiera dejado pasar en ambos una letra de su autoría como si fuese de la jerónima mexicana. Por lo que toca a León Marchante, Martha Lilia Tenorio ha dado pruebas suficientes de que esas tres letras le pertenecen y de las razones por las que Sor Juana las utilizó en su composición[6]. También la autora aclara que el villancico de Vicente Sánchez se asemeja al de León Marchante, quien probablemente sea el autor original de esas coplas.

Salvado este primer problema, revisemos dos de estos villancicos de la Navidad: el primero de Sor Juana ("Por celebrar del Infante") y el otro, original de León Marchante, tamizado por la jerónima ("Escuchen dos Sacristanes"). Me baso en la edición facsimilar del *Segundo volumen*[7], de la cual respeto las grafías, y en el folleto que acompaña al disco *Le Phénix du Mexique*, que contiene las letras de las canciones, así como en la edición de *Obras completas* de Méndez Plancarte[8].

6. Martha Lilia Tenorio, *Los villancicos de Sor Juana*. México, El Colegio de México, 1999.

7. Sor Juana Inés de la Cruz, *Invndación Castálida / de / la vnica poetisa, Mvsa Dézima, /sóror Jvana Inés / de la Crvz, religiosa professa en / el Monasterio de San Gerónimo de la Imperial / Ciudad de México*. Ed. facs. de 1689. Pról. de Sergio Fernández. Ed. y notas de Gabriela Eguía-Lis Ponce. México, UNAM, 1995. Utilizo las reediciones, ya con el título de *Poemas / de la vnica poetisa americana, / Mvsa Dézima, / soror Jvana Inés/ de la Crvz*, de 1690, 1691, 1709, 1714 y 1725, y la del *Segvndo volumen* ya citada *supra*, nota 2. Utilizo también las reediciones de 1693 y 1715.

8. Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*. T. 1: *Lírica personal*; T. 2: *Villancicos y letras sacras*; T. 3: *Autos y loas*. Ed. de A. Méndez Plancarte, 1951, 1952, 1955; T. 4: *Comedias, sainetes y prosa*. Ed. de Alberto G. Salceda, 1957. México, Fondo de Cultura Económica.

En cuanto a "Por celebrar del Infante" casi no hay variantes de consideración. Faltan de la *Introducción* los siguientes versos:

Con razón; pues se compone
La Humanidad de su Cuerpo
De Agua, Fuego, Tierra y Aire,
Limpia, puro, frágil, fresco.
En el Infante mejoran
Sus calidades, y centros;
Pues le dán mejor esphera
Ojos, pecho, carne, aliento.
A tanto favor rendidos,
En amorosos obsequios,
Buscan, sirven, quieren, aman,
Prestos, finos, puros, tiernos.

Ya en las coplas hay un cambio de poca monta: a la pregunta "¿Quién le acude?" las ediciones antiguas y Méndez Plancarte contestan con afirmaciones: "2. El Agua. / 3. La Tierra. / 4. El Ayre. / 1. No, sino el fuego". La edición de Bolivia las hace interrogaciones todas y las acomoda en dos versos: "¿El Agua? ¿La tierra? ¿El Aire? / No, sino el Fuego". Así ocurre cada vez que se repite la estrofa, aunque en distinto orden.

Hay otra pequeña diferencia: Méndez Plancarte invariablemente cambia *le* por *lo* o *la*, según corresponda. Así, las ediciones antiguas y la de Chuquisaca dicen: "me *le* tienen preso", donde el editor moderno escribe: "me *lo* tienen preso".

Más abajo, en la edición del *Segundo volumen* de 1692 hay una errata; en una estrofa de heptasílabos se lee: "Que alientos falten", pero en las ediciones de *Poemas* del tomo I de 1691, 1709 y 1725, así como en la de Méndez Plancarte se corrige: "Que alientos *le* falten". Eso nos permitiría, en principio, pensar que la versión boliviana no se basó en el *Segundo volumen*.

Versos abajo se lee:

Si por la tierra el Niño
Los Cielos oy dexa,
Y no *halla* en *qué* descanse
Su cabeza en ella;

Por su parte, *Le Phénix du Mexique* dice: "Y no *hallo* en *que* descanse", lección que no tiene sentido. Por último, en el verso final de las coplas, las ediciones antiguas y Méndez Plancarte dicen: "No, mas la Tierra". En Chuquisaca se escribía: "Nomás la Tierra", cambiando la frase adversativa por un adverbio coloquial que no recuerdo haber leído en otro escrito de Sor Juana. Hasta aquí llega el texto que se reproduce en el disco.

Por lo que toca a "Escuchen dos Sacristanes" las variantes son muchísimo más numerosas. Vale la pena comparar ambas estructuras. Utilizo el subrayado para marcar las diferencias dado que respeto las cursivas para títulos y acotaciones:

Segundo volumen, 1692 Introducción	*Le Phénix du Mexique*
Escuchen dos Sacristanes,	Escuchad dos sacristanes,
Que disputan arguyendo	que disputan y argumentan
Si es el Niño el Verbum Caro,	si es la Niña de qua natus,
O es el Niño el Tantum ergo	o es la Niña gratia plena.
Oygan atentos,	¡Oigan atentos,
No se queden à asperges	no se queden a Asperges
Del argumento.	de la palestra!
Estrivillo	
i. Sacristane.	-¡Sachristane!
2. Sacristane	-¡Sachristane!
i. Exiforas.	-¡Exi foras!
2. Vade retro.	-¡Vade retro!
i. Famulorum.	-Laus tibi Christe
2. Famularum.	-Deo gratias

i. Mecum arguis?	-¡Mecum arg*u*as...
2. Tu arguis mecum.	-¡mecum tendas...
i. Laus tibi Christe.	-hoc notandum...
2. Deo gratias.	-hoc assertum...
i. Verbum Caro.	-de qua natus!
2. Tantum ergo.	-gratia plena!
i. Pastores, Pastores,	-Pastores... hablando en romance,
Hablando en Romance	
Oíd vn portento.	juzgad la contienda!
2. Zagales, Zagales,	-Zagales, [...] dejando latines,
Dexando Latines	
Oíd vn Misterio.	¡juzgad la palestra!
i. Yo digo, que el Niño,	-Digo: que la Niña
Que es Dios humanado,	como Mater nascitur,
Será Verbum Caro.2.	será de qua natus.
Yo digo, que el Niño,	-Digo: que la Niña
Que es Dios encubierto,	como oritur venera
Será Tantum ergo.	será gratia plena.
i. Mi Ciencia es más grande.	-¡Mi ingenio es más grande...
2. Mayor es mi ingenio.	-mayor es mi ciencia...
i. Y assí Pastorcillos.	-y así, pastorcillos...
2. Y assí Zagalejos	-y así, zagalejos...
	oíd mis razones:
	oíd mis respuestas:
Los dos. En claros Latines	en pocos latines,
Obscuros Misterios.	divinas palestras

Como puede observarse, el cambio principal es que los textos bolivianos convierten unos villancicos a la Natividad en otros a la Inmaculada Concepción. El tema del Niño Dios se trastoca en el de la Niña "sin pecado concebida".

La edición suelta de 1689, el *Segundo volumen* de 1692 y Méndez Plancarte traen la lección: "Escuchen dos Sacristanes". La edición de 1691 del tomo 1 dice: "Escuchad *à* dos Sacristanes"; las ediciones de 1709 y 1725, también del tomo I, escriben: "Escuchad dos Sacristanes". Eso nos haría pensar que los textos

chuquisaqueños se basaron en una edición tardía del tomo I y no en la edición suelta de Puebla, texto que, por ser el primero, debería ser el más fiel al original de la monja mexicana, ni tampoco en el *Segundo volumen*, como ya adelantábamos. Sin embargo, no podemos descartar que la propia Sor Juana haya corregido la versión de 1689. En cuanto a *Sachristane*, es neologismo en Sor Juana, pero sin la *h*. Exi foras, literalmente "salir afuera", es correcto en *Le Phénix du Mexique*, no así en la edición del *Segundo volumen*, que lo escribe junto. De *Famulorum y famularum* ("De los siervos y de las siervas") en el original sorjuanino dice Méndez Plancarte que su uso no tiene sentido. "Quedarse a asperges" es —dice el editor moderno— un "modismo 'por no entender nada' (como"quedarse *in albis*'), aludiendo a la fórmula ritual de la Aspersión del Agua Bendita", lo que no justifica su inclusión en mayúsculas. La alabanza a Dios ("*Laus tibi Christe*") cambia de lugar y, en fin, todo el resto del estribillo se modifica, si bien conserva la forma dialogada que inició León Marchante. Del mismo estribillo, faltan los siguientes versos que sí están en el original:

TODOS Prosigan con los argumentos,
Y supla en Pastores
La Fè el no entenderlos.
i. Oíd, Pastorcillos.
2. Oíd, Zagalejos.
TODOS Prosigan, prosigan,
Que estamos atentos.

Por lo que respecta a las coplas, no es distinto lo que sucede al comparar el texto del *Segundo volumen* con los villancicos bolivianos:

i. Sepa el Sacristán Benito,	1. Sepa el sacristán Benito
Que mejor que el Tantum ergo	que mejor que gratia plena
Le conviene en Verbum Caro	es María de qua natus
Al Niño que hace pucheros.	porque nace Madre excelsa.
2. Sepa el Sacristán Llorente	2. Sepa el sacristán Llorente

Que nace à ser Sacramentum:
Y mejor, que el Verbum Caro,
Le conviene el Tantum ergo.

que Ana, que es gratia, la engendra;
y mejor que el de qua natus
le conviene el gratia plena.

1. Melius dixi.
2. Dixi melius.
1. Probo, probo.
2. Nego, nego.
1. Incarnatus.
2. Corpus Christi.
1. Sæculorum.
2. In æternum.
1. Verbum caro.
2. Tantum ergo.

-¡Certa dixi!
-¡Dixi vera!
-¡Male probas!
-¡Male negas!
-¡Mater Christi...
-¡Primogenita...
-ab initio...
-ante saecula
-de qua natus!
-gratia plena!

1. Nace el Clavel de una Rosa,
Y Jericò me diò el texto;
Con que le viene pintado
El incarnatus del Credo.
2. Nace grano y crece espiga,
Y en las pajas mi argumento
Halla el Panem Angelorum
Con el Hoc est Corpus meum.
1. Melius dixi.
2. Dixi melius.

3 Píntala un liber nacida
de padres de gran nobleza,
y el genuit que los enlaza
la omite por Madre exenta.
4. Ese es lazo de la culpa
y su gratia, aunque le acecha,
et ipsa conteret caput
le quebró lazo y cabeza.
-¡Certa dixi!
-¡Dixi vera! (etc.)

1. Del verbum Caro las glorias,
Secundum Ioannem las pruebo,
Con vn principio assentado,
que es: In principio erat Verbum.
2. Si en vn principio te fundas,
Yo en vn fin, que es Evangelio;
Pues cum dilexisset suos
In finem dilexit eos.
1. Melius dixi.
2. Dixi melius.

5. El Joseph virum Mariae
hoy desposada la muestra,
y el de qua natus
Jesús Madre entera.
6. Eso es secundum Matthaeum
pero a San Lucas atienda,
que no hay concipies, et paries
antes de Ave, gratia plena.
-¡Certa dixi!
-¡Dixi vera! (etc.)

1. Sobre el portal una Estrella
Dize, que el Niño es el Verbum,

7. Ab aeterno est ordinata
tan antigua y casi eterna

y que habitavit in nobis,
Et vidimus gloriam eius.
2. Hostia nace en pobre alvergue,
El Domine non sum dignus
Vt intres sub tectum meum.
i. Melius dixi.
2. Dixi melius.
i. Según la Missa del Gallo,
Con el Prefacio te venço,
Quando se cante el Per in-
Carnati Verbi mysterium.
2. Más en la Missa del Gallo,
Que el Prefacio, es del intento
El ante quam Gallus cantet,
Y el Gloria in excelsis Deo.
i. Melius dixi.
2. Dixi melius.
i. Probo, probo.
2. Nego, nego.

dum erant abissi y dice
que es iam concepta
8. Si non dum ubera habet
prueba que aunque grande, es tierna,
con el soror nostra parva
in die aloquenda.
-¡Certa dixi!
-¡Dixi vera! [etc.]
9. Así como al Tota pulchra
se sigue el amica mea,
es gratia plena ergo Mater
innegable consecuencia.
10. Tampoco puedes negarme
que valet ad convertentiam
haec est plena ergo est Mater,
haec est Mater ergo plena.
-¡Certa dixi!
-¡Dixi vera! (etc.)

Como es evidente, el autor de los villancicos de Chuquisaca tomó sólo algunos versos del original de León Marchante, según versión de Sor Juana ya que los textos de Sucre así lo indican, y modificó el resto para componer, ya lo decíamos, una letra a la Virgen María. ¿Y por qué, si Sor Juana tiene series a la Concepción, a la Asunción y a la Presentación?'¿Por qué no adaptar algo más adecuado al tema mariano? También es obvio que la pluma boliviana que "acomodó" estas letras distaba mucho de la maestría de nuestra Fénix. El metro se ve muy afectado en general, las ideas se repiten con demasiada frecuencia ("es gratia plena ergo Mater", "haec est plena ergo est Mater", "haec est Mater ergo plena", etcétera). La forma dialogada pierde fuerza silogística. Se trata, sin lugar a dudas, de una versión mucho menor a la del maestro León Marchante y, por ende, a la de Sor Juana. La metáforas, como aquella maravillosa de que el Niño "Nace Grano y crece Espiga" están casi ausentes en *Le Phénix du Mexique*. En fin, que las va-

riantes en las ediciones antiguas nos han servido para demostrar que los textos que llegaron a La Plata, Bolivia, fueron las ediciones tardías del tomo I de *Poemas*, ya fuera la de 1709 o la de 1725. Por lo demás, la versión chuquisaqueña excede el tema de las variantes para convertirse en una recreación y re-invención a lo mariano de un texto español a la Navidad, que apenas conserva rasgos esenciales de su original.

Le Phénix du Mexique contiene "A este edificio célebre", de las letras para cantar a la Dedicación de San Bernardo, con apenas leves variantes. De los villancicos a la Asunción de 1676 ("Vengan a ver una apuesta") toma el estribillo del segundo nocturno, villancico V, "Al monte, al monte, a la cumbre" y lo modifica de la siguiente manera:

Inundación castálida	*Le Phénix du Mexique*
Estrivillo	
Al monte, al monte, à la cumbre,	¡A la cima, al monte, a la
cumbre,	
corred, volad Zagales,	corred, corred, zagales,
que se nos và María por los ayres	que el Amor se nos va por el aire!
corred, corred, volad aprisa, aprisa,	¡Corred, corred [...] aprisa, [...]
que nos lleva robadas las almas, y las vidas,	que se lleva el alma y la vida!
y llevando en sí misma nuestra riqueza,	[...]
nos dexa sin tesoros el Aldea,	[...]
Al monte &c.	corred, corred, veloces,
	que ese que pisa las nubes,
	Serafines y Querubes,
	es Amor, y se conoce
	por el aire, en el aire:
	¡corred, corred, zagales!

Esta vez el cambio es a la inversa: unos villancicos a la Asunción de María son convertidos a otros a la Asunción de Jesús, por decirlo así. La idea central de que al subir María al cielo se lleva lo mejor de nosotros (su presencia) dejando sin tesoros "el Aldea", se

pierde por completo en la versión boliviana. Lo mismo sucede con la invitación a correr tan rápido que se llegue a "volar" para alcanzar a la Virgen, que se desvanece totalmente con la mera repetición de "corred, corred". A lo anterior podemos sumar hechuras tan poco imaginativas como "por el aire, en el aire", que con toda seguridad no hubiera escrito Sor Juana. Una vez más los maestros bolivianos se encuentran por debajo de la monja mexicana. Las coplas no son de Sor Juana:

1. Si Ése que esciende camina
por montañas de diamante,
no es novedad que sus luces
las del mismo sol apaguen,
que no concurren ni sobresalen
astros o estrellas con luminares.

2. Si de seráficas plumas
alas peregrinas hace,
no es novedad que los vientos
le envidien vuelo y donaire,
que nunca han visto Deidad afable
que así los pise si que los aje.

3. Si por la cóncava estancia
cruzan tropas celestiales,
no es novedad que se juzgue
todo el cielo por el aire,
que esos palacios no materiales
se hacen teniendo a Dios delante.

4. Si como Dueño abrir manda
esa puertas eternales,
no es novedad que le adoren
los cortesanos más graves;
que se engrandecen los que al Rey hacen
algún obsequio como le cuadre.

No he podido encontrar estos versos en ningún villancico y la composición también resulta extraña: se trata de estrofas romanceadas de octosílabos con asonancia en *-ae*, y rematados por una suerte de glosa en decasílabos con la misma asonancia, esto es: 8, 8, 8, 8, 10, 10. Este tipo de construcción no la he podido encontrar en otra composición de Sor Juana, aunque sí acostumbraba combinar métricas, sobre todo en los remates y en la organización de las estrofas. Tampoco encuentro una factura organizada de puras estrofas condicionales, como en una suerte de anáfora. Por el tipo de discurso de estas coplas nos inclinamos a pensar que definitivamente no son suyas.

El disco incluye también el villancico VI del segundo nocturno de San José, 1690, "Dios y Joseph apuestan", con algunos cambios en el metro. Falta en una ocasión el verso "Dios y Joseph apuestan" y falta parte de las coplas, aunque por lo demás es fiel al original. Hay también tres letras que no he podido encontrar en las obras completas de la jerónima: "Oíd el concierto", "Sonoro clarín del viento" y "Vengan pues hoy a la mesa". De los que sí son de ella: "Los que tienen hambre", también con variantes. Del estribillo, el verso: "Grano, Espiga, Harina, Pan" sólo queda "espiga, harina y pan"; de "Agraz, Uvas, Mosto, Vino" tenemos "Uvas, vino y mosto". Ya en las coplas, también trastocadas, encontramos "la harina de la viuda" en lugar del original "de la Viuda, la Harina"; y en el remate o glosa tenemos el mismo problema que en el estribillo: "grano, espiga y pan" en vez de'"Grano, Espiga, Harina, Pan" y faltan los versos del estribillo. Sobra decir que al incluir la conjunción "y", ya no consta el octosílabo: "uvas, mosto, vino y agraz", o bien en "zarza, rosa, miel y maná".

También de la Dedicación a San Bernardo, la letra "Ay fuego, fuego, que el templo se abrasa" es de las menos manipuladas, si bien inicia "...Fuego, fuego, que el templo se abrasa". Encontramos que los versos originales "Que el templo nuevo / aborta llamas y respira incendios" cambian a "—Que el vivo templo / al ver las llamas, respira incendios". Mucho mejor, sin duda, en Sor Juana, quien utiliza la palabra *aborto* en varias ocasiones.

Volviendo a los villancicos a San José de 1690, *Le Phénix du Mexique* presenta la letra "Quedito, airecillos", en la cual falta, en el estribillo, dos veces la palabra *no*, que sí se encuentra en el original: "no, no, no os mováis; / no, no, no, silbéis", contra: "no, no [...] os mováis, / no, no [...] silbéis".

También encontramos "oía" por "vía", "faltare" por "falta fe" y, por último, en la estrofa:

> Ya que en llanto no se aneguen
> porque a tanto se atrevieron,
> ojos que contra ella fueron,
> luego cieguen.

La versión de Chuquisaca dice "ojos que contra ellos fueron". La lección en Sor Juana es muy clara: ella es María, y los ojos que han ido contra ella deben cegar. En cambio, la variante en el disco no tiene sentido; *ellos* no tiene referente.

De los villancicos a San Pedro Nolasco se incluye el segundo villancico del primer nocturno ("¡Ah de las mazmorras, cautivos presos"), del que sólo figuran las coplas. También aquí se presentan problemas con las personas verbales:

> ¡Ah de las mazmorras,
> tened atención;
> atended, Cautivos,
> las nuevas que os doy!

Así comienza la letra; la primera persona corresponde a la voz que habla. No obstante, en *Le Phénix du Mexique* se lee: "las nuevas que os dio", sin referente alguno. Más adelante tenemos "acaba" por "acabó", "redención" por "remisión", "perdió" por "arriesgó" [la vida]; "si ya" por "así", entre otras, amén de que faltan dos coplas. "Venid mortales, venid a la audiencia" es parte del segundo nocturno, villancico IV, de los ya analizados y polémicos villancicos a la Natividad de 1689. A diferencia de las variantes ya revisadas, en éste casi no existen cambios con respecto al original, salvo la falta

de dos estrofas. Lo que cabría resaltar de aquí es que Méndez Plancarte omite la repetición del verso "Venid mortales, venid a la audiencia" al final de cada estrofa, pero en las ediciones antiguas y en la boliviana sí figuran.

Para terminar, "Las flores y las estrellas", que es el villancico IV, segundo nocturno de la Asunción, 1685 (Al tránsito de María). Vale la pena comparar los dos textos:

Estrivillo	
La flores, y las estrellas	Las flores y las estrellas
tuvieron vna questión.	tuvieron una cuestión.
¡Oh que diferentes son!	¡Oh que discretas que son,
vnas con voz de centellas,	unas con voz de centellas,
y otras con gritos de olores.	otras con voces de olores
Oyganlas reñir, Señores,	¡Oiganlas reñir, señores,
que yà dizen sus querellas.	ya explicando sus querellas
1. Voz. Aquí de las Estrellas.	-¡Aquí de las estrellas!
2. Voz. Aquí de las flores.	-¡Aquí de las flores!
Tropa. Aquí de las Estrellas,	[...]
Aquí de las flores.	[...]
Coplas	
1. Voz. Las Estrellas es patente,	1. A las estrellas el Niño
que María las honrò:	al instante que nació,
tanto, que las adornò	es constante que las honró
con sus Ojos y su Frente.	con sus ojos y su frente;
Luego es claro, y evidente,	luego es claro y evidente
que estas fueron las más bellas.	que éstas fueron las más bellas.
Choro. Aquí de las Estrellas.	¡Aquí de las estrellas!
2. Voz. ¿Que flor en María no fue	2. ¿Qué flor en Jesús no fue
de las Estrellas agravios,	de las estrellas agravio[...],
desde el Clavel de los Labios	desde el clavel de su labio
à la azucena del Pie?	a la azucena del pie?
Luego más claro se vè,	Luego más claro se ve
que estas fueron las mejores.	que éstas fueron las mejores.
Choro 2. Aquí de las flores.	¡Aquí de las flores!

1. Voz. En su Vida milagrosa
la Inmaculada Donzella
fue intacta como la Estrella,
no frágil como la Rosa.
Luego es presumpción ociosa
querer preceder aquéllas.
Choro. Aquí de las Estrellas.
2. Voz. Su fragancia peregrina,
más propria la symboliza
la Rosa, que aromatiza,
que la Estrella, que ilumina.
Luego à ser Rosa se inclina
mejor, que à dar resplandores.
Choro 2. Aquí de las flores.

3. En su nacer como Aurora
¿no fueron las niñas bellas
de sus ojos dos estrellas
cuando llora y cuando ríe?
Luego es presunción ahora
querer preferir aquéllas.
¡Aquí de las estrellas!
4. Su fragancia peregrina
más propia la simboliza
el clavel que aromatiza
que la estrella que ilumina;
luego a ser clavel se inclina
disciplinado de amores.
¡Aquí de las flores!

Nuevamente la adaptación se hace de unos versos a la Asunción de la Virgen María, por otros al nacimiento de Jesucristo. Las variantes no son malas pero no alcanzan la altura del texto original. Resulta obvio, al cambiar la temática, que lo mismo debe suceder con las metáforas, y así, se utiliza el clavel en vez de la rosa para representar al Niño Jesús, pero deshacer los "gritos de olores" que dan las flores por sólo "voces" va en absoluto detrimento de las metáforas. Tenemos también versos de nueve sílabas ("es constante que las honró"), que dejan mucho que desear, y tropiezos gramaticales que Sor Juana no cometería: "¿no fueron... cuando llora?" Los cambios que realizaron los autores bolivianos nos son inexplicables temáticamente en tanto que Sor Juana había escrito excelentes villancicos tanto a la Virgen como al Niño Dios y no entendemos las razones que tuvieron para intercambiar esas canciones. Lo que sí es claro es que los originales de Sor Juana son superiores a las versiones bolivianas. En cuanto a temática, a metáforas, a métrica, a integración de latín a la construcción castellana, a versificación, etcétera. Cabe mencionar que la música de estos villancicos, escrita por los maestros Andrés Flores, Blas Tardío Guzmán, Manuel de Mesa, Antonio Durán de la Mota, Juan de Araujo y Roque Ceruti, nacidos, todos, a finales del siglo XVII

(esto es que escribieron durante la primera mitad del XVIII), es, en su gran mayoría, excelente. Podemos determinar, también, por algunas variantes presentes en las ediciones antiguas de los libros de Sor Juana, que éstas se basaron en ediciones tardías del tomo I, con mayor probabilidad la de 1709, ya que la de 1725 sería posterior a las fechas de composición de la música. Esa edición de *Poemas* de 1709 (hubo dos el mismo año en el mismo lugar, Madrid) es quizá la que más variantes presenta con respecto a *Inundación Castálida*. Cuando salió, Sor Juana tenía catorce años de muerta, así que caben sólo dos posibilidades: que el editor se pusiera a hacer correcciones sobre un libro que se había publicado por primera vez veinte años atrás, o que se hubiese encontrado un ejemplar con correcciones autógrafas y que éste hubiera aprovechado para hacer su edición. Pero éstas no son sino especulaciones, indemostrables hasta el momento.

Quedémonos, pues, con la superioridad de las ediciones peninsulares sobre las bolivianas, sin perder de vista que los textos chuquisaqueños son interesantes. Así la entendían, la aprovechaban y la honraban sus contemporáneos.

Espacio y temporalidad en el discurso colonial hispanoamericano del siglo XVIII

Marta Gallo
University of California, Santa Barbara

Hay un consenso general sobre los cambios que, en relación con el XVII, el siglo XVIII trae consigo para Occidente: al haberse extendido considerablemente, a raíz de los grandes viajes de descubrimientos, los límites del mundo conocido, cambia en consecuencia su imagen, pero también la mirada que a él se dirige y su intención, además de los temas que se suscitan. Así, en Europa, de una visión del mundo y de una sensibilidad identificadas como barrocas pasamos a una concepción racionalista y pragmática, rasgos que caracterizan lo que se ha acordado en llamar Iluminismo.

A pesar de la distancia que las separa de los centros de irradiación de tales cambios, las colonias españolas reciben su influencia, aunque tanto o más que esa influencia gravitan en América los efectos del proceso de colonización y trasculturación que se ha estado llevando a cabo desde 1492, o sea durante más de dos siglos.

El espacio como tema durante el siglo XVIII

Una y otra circunstancia (los cambios que irradian desde Europa y los que ocurren internamente) confluyen para que, en los domi-

nios españoles de América durante el siglo XVIII, el problema que concentre el interés en diferentes niveles sea el espacio, como ocurre también en Europa, aunque de otra manera[1]. En la literatura europea de la época ocupan un lugar prominente, en estrecha conexión con este tema, los relatos de viajes, reales o ficticios[2]. Allí, la curiosidad por lo exótico, o el deseo de ampliar el campo de conocimiento y de acción, son los incentivos para esta clase de literatura. En América, ante las grandes extensiones todavía inexploradas, la preocupación se centró en la praxis, en la organización del espacio americano, lo que obedecía a necesidades burocráticas administrativas para facilitar el dominio sobre los bienes, entendiendo por ello tanto las riquezas naturales cuanto los pobladores indígenas, pero también el interés se centraba en llevar a cabo investigaciones geográficas y científicas en general. Si en el siglo XVI la idea era la conquista y el dominio de los territorios descubiertos, en el XVIII se tiende a su conocimiento y provecho. Las crónicas de los siglos anteriores que relatan los descubrimientos y la conquista encuentran en el tiempo su principio organizador, mientras que la todavía incipiente producción literaria del XVIII en América tiende a tomar el espacio como principio estructurante, lo cual rige también en la administración colonial: virreinatos, capitanías generales, audiencias, presidencias, etc., se formaban y combinaban como piezas de rompecabezas en las mesas de negociaciones europeas, tratando de

1. Actualmente, quizá coincidiendo con los viajes espaciales, equivalentes a los de descubrimiento de los siglos XVI y XVII, el espacio es un tema central en muchos aspectos. "Space is very much on the agenda these days", dice Doreen Massey, *Space, Place, and Gender.* Minneapolis, University of Minneapolis Press, 1994, p. 249, y cita para corroborar esta afirmación a Foucault ("The anxiety of our era has to do fundamentally with space, no doubt a great deal more than with time", en una conferencia de 1967), y a Braudel, Jameson, Homi Bhabha, que también piensan así.

2. Los viajeros y los libros de viaje no son por supuesto novedad del siglo XVIII. Herodoto, Estrabon, Tácito, Ulises, se cuentan entre los viajeros clásicos, verdaderos y ficticios. Los siglos XVI y XVII, como se sabe, se destacan por los importantes viajes de descubrimiento, precisamente los que abren las fronteras del mundo para la época que aquí se trata. Pero en el siglo XVIII abundan de manera especial: Buffon, Maupertuis, Pedro Sarmiento de Gamboa, Daniel Defoe, Cagliostro, Jonathan Swift, Laurence Sterne, Henry Fielding, son los nombres de algunos de quienes en este siglo escribieron sobre viajes propios o ajenos, verdaderos algunos, imaginados otros. El desplazamiento en el espacio, individual o colectivo, puede tener diferentes finalidades (peregrinaciones religiosas, conquista, turismo, comercio, migraciones por motivos económicos, políticos, etc.). Según cada caso se tienen en cuenta diferentes dimensiones espaciales, y varían las expectativas, el estado de ánimo, el modo de *estar ahí*. La colonización es una de las tantas variantes, relacionada con el dominio del territorio.

organizar, en diferentes niveles, el espacio americano. Las cambiantes configuraciones y jurisdicciones territoriales, si alguna relación tenían con el espacio real, era sobre todo para provocar litigios entre las autoridades coloniales españolas.

Quienes llegaban de España como colonizadores a esa extensión para ellos desconocida llevaban en su acervo cultural un universo imaginario muy diferente del que disponían los primeros conquistadores y también eran diferentes los intereses que perseguían: ya no esperaban encontrar lugares míticos que la razón había dejado relegados a la literatura; buscaban en cambio, con sentido común, obtener el mayor rendimiento posible de las fuentes de riqueza que podían estar a su alcance. En cuanto al espacio, sin pensar ya en el Paraíso Terrenal, la Fuente de Juvencia, o el País de las Amazonas, trataron de duplicar en su entorno, hasta en la toponimia, el espacio familiar que habían dejado: Nueva España, Nueva Vizcaya, Nueva Granada, Cartagena de Indias, Guadalajara, Mérida, son en la toponimia americana algunos ejemplos de estos intentos. Sin embargo, en muchos casos los nombres indígenas, o sea el pasado anterior a la conquista, persisten (como en Taxco, Xochimilco, etc.), o bien incorporan un acoplado hispánico[3]. Se refleja así en los nombres de los lugares que empiezan a identificarse en ese espacio el mestizaje que se está llevando a cabo con la población.

La conquista y colonización españolas en América presentan una fecunda veta en el estudio de la relación del hombre y su entorno[4], tal como se encuentra formulada en el discurso literario hispanoamericano; esta relación puede servir como ejemplo de lo que ocurre en un sistema colonial[5].

3. La toponimia en Estados Unidos sigue otro principio, la impronta individualista. Así, New York por el duque de York, luego James II; Pennsylvania, por William Penn; Maryland, por la mujer de Charles II, Enriqueta María.

4. Henri Lefebvre, *The Production of Space*. Oxford-Cambridge, 1991, señala acertadamente que al hablar de espacio podemos referirnos al social, o al conceptualizado, que es el espacio dominante, con sus diferentes modos de producción, o bien al dominado, o al representacional, con las imágenes y símbolos a él asociados.

5. Sería interesante comparar esta relación en otros sistemas coloniales como el de la India británica en los siglos XIX y XX, o la Indochina francesa en la misma época, o la Europa romana en la época clásica, teniendo en cuenta por supuesto las diferencias en las organizaciones coloniales respectivas.

Descripción del espacio americano en el siglo XVIII

Me interesa aquí estudiar cómo se presenta esa relación, después de dos siglos de colonia, tomando la obra de no ficción de Antonio de Ulloa[6], y otra de mezcla de ficción y realidad, de Alonso Carrió de la Vandera[7], aunque atribuida ficticiamente a Concolorcorvo. Ambas obras pertenecen a la categoría de relatos de viajes, como ya he señalado, género dominante en la producción literaria de la época. Sus respectivos narradores despliegan en su discurso diversas, aunque análogas, facetas de la situación del hombre en un espacio que vacilo en llamar suyo.

Antonio de Ulloa, sevillano que desde muy joven se incorpora a la marina de guerra española, en 1730 cruza por primera vez el Atlántico y llega a Cartagena de Indias. Posteriormente recorre gran parte de las colonias españolas americanas acompañando a un grupo de hombres de ciencia, vive un tiempo en el virreinato del Perú (1735 a 1745), en colaboración con Jorge Juan lleva a cabo observaciones directas, y críticas, de la administración colonial, además de estudios geográficos y de historia natural; más tarde reside un tiempo (1776 a 1778) en Veracruz como comandante de la flota española. Finalmente regresa definitivamente a España.

Alonso Carrió de la Vandera, también español pero de Gijón, llegó al virreinato del Perú en 1746 después de trabajar en Nueva España durante diez años. En 1750 contrajo matrimonio con una limeña (también con una limeña se ha casado Ulloa) y se establece como funcionario en la administración de correos en Perú. Su actuación no tiene la importancia ni el prestigio de la de Ulloa, quien mantiene siempre lazos directos con la corte en España. Carrió de la Vandera se instala definitivamente en Lima, donde tiene hijos nacidos en América, y allí muere en 1783.

6. Me referiré a las *Noticias americanas* (1772), de Antonio Ulloa (Madrid, Nova, 1994); y a la obra de él y Jorge Juan de Santacilia, *Noticias secretas de América* (London, R. Taylor, 1985). Cfr. Francisco de Solano y Francisco Pérez Lila, *Antonio de Ulloa y la Nueva España*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979, y Luis J. Ramos Gómez, *Las "Noticias secretas de América" de Jorge Juan y Antonio de Ulloa (1735-1745)*. T. 2. Madrid, CSIC-Instituto "Gonzalo Fernández de Oviedo", 1985.

7. Sigo en este trabajo la ed. de *El Lazarillo de ciegos caminantes* de A. Lorente Medina. Madrid, Edit. Nacional, 1980.

Estos dos personajes vivieron en esa especie particular de exilio característico de los funcionarios de un imperio, desplazados del espacio al que originariamente pertenecen, aunque sin perderlo como punto de referencia. Como otros españoles lo han estado haciendo antes que ellos durante más de dos siglos, pasan largos periodos, y a veces el resto de sus vidas, en un entorno organizado, edificado, administrado y poblado por españoles, réplica algo remota de la metrópoli peninsular.

El espacio americano, aun después de dos siglos de colonización, podía aparecer vacío ante quienes llegaban de España, porque faltaban allí las huellas de un pasado que sintieran propio, o bien porque sobraban las de un pasado ajeno, el anterior a la conquista; sobre todo, quizá, los abrumaba la considerable extensión de ese vacío.

Antonio de Ulloa llega a conocer bastante bien los principales puertos de las costas americanas; ha recorrido además extensas regiones de ambas Américas, y los dos principales virreinatos, Nueva España y Perú, son para él entornos frecuentados. Los puntos de referencia del espacio que él concibe son en su discurso sobre todo España, y allí Cádiz, Sevilla, Madrid. Figuran también en ese discurso nombres de poblaciones y lugares situados en la extensión de ambas Américas: Lima, Caracas, Acapulco, Nicaragua, Puebla, Guadalajara, Quito, Potosí, por supuesto México. Esos nombres dan una idea de cuántos centros de irradiación de la cultura hispánica habían logrado establecerse al cabo de dos siglos. Los lugares de España nombrados por Ulloa están conectados con sus lazos familiares o sus intereses profesionales y sociales. Los americanos responden a una función como centros de comercio, de producción, de riqueza natural, o bien como sedes administrativas. Cordilleras, páramos, despoblados, son para él las diferentes formas con que aparece la extensión americana, en la que los centros de la administración colonial establecen hiatos de discontinuidad en ese dilatado ("dilatado" es quizá el adjetivo de mayor frecuencia de aparición en su discurso) espacio vacío:

> Ya tenemos dicho (63 a) que uno de los principales obstáculos para que no se internen los misioneros en lo mucho que se dilatan aquellos países proviene de que el territorio y las naciones que lo habitan son desconocidos en parte, y a esto se agrega el ser todo montuoso, lleno de fragosidades casi impenetrables...[8].

> Sobran tierras y son tan dilatadas las que no reconocen más dueños que a los indios bravos, y muchas ni aún a éstos, que pudieran ser reinos muy grande (p. 312).

No hay duda de que Ulloa conoce como pocos en el siglo XVIII los dominios españoles de América pero sin embargo es patente en su discurso su propia ausencia de ese espacio que describe minuciosamente. Recorre y observa extensas zonas, pero en sus descripciones sus ejes de orientación son los puntos cardinales[9], sistema abstracto que puede manejar con su intelecto para trasponer sus observaciones a planos y mapas, sin involucrar la situación de su cuerpo en ese espacio. Al hablar del clima mide la temperatura, la humedad del aire, la presión atmosférica, por medio de instrumentos adecuados, da su opinión general (a menudo negativa) sobre la salubridad del lugar, pero nunca comunica las reacciones y sensaciones que el clima le provoca. Mide las distancias en leguas (nunca en tiempo), la altitud, los accidentes del terreno, para trasponerlos en gráficos con regla y compás, en planos sobre un papel. En su correspondencia con el virrey Bucareli, cuando su interlocutor actúa en función de la burocracia colonial, son frecuentes las referencias a la diagramación de planos de la zona de Veracruz:

> Se están haciendo los Planos de este Puerto y de sus costas contiguas para enviarlas a vuestra merced, con los de la Costa desde Antón Lizardo hasta Tampico[10].

8. Luis J. Ramos Gómez, *op. cit.*, t. 2, p. 304.
9. Barbara Twersky, "Spatial Perspective in Descriptions", en Paul Bloom *et al.*, *Language and Space.* Cambridge-London, The MIT Press, 1996, pp. 463-491, señala las diferentes bases para el sistema de referencia usado en las descripciones del espacio: puede ser el observador, o bien el objeto, o bien un marco exterior, como los puntos cardinales.
10. F. de Solano y F. Pérez Lila, *op. cit.*, p. 298.

> Dirijo la de oficio pidiendo la embarcación para formar el Plano Hidrográfico de la Costa desde aquí. Si pudiera ser hasta Tampico con sus ensenadas y surgideros, que puede ser muy útil para ese Superior Gobierno y desde luego lo es para enmendar las Cartas Náuticas.

No da la impresión de *estar allí*, de que ese espacio sea su circunstancia, sino que parece observar desde afuera, como a través de una gran ventana, un escenario donde soplan vientos, hay tormentas, caen rayos, sin sentir él ni frío ni calor, cercanía ni lejanía, placer ni molestia, sorpresa, admiración, o miedo:

> Sin embargo de ello, en el paraje de Perote, que dista de la Marina línea recta 14 Ω leguas por la ensenada de Chachalaca, o de San Carlos, está el territorio a corta diferencia en la altura que tiene el país... pues el mercurio en el barómetro no se eleva más que a 21 pulgadas 2 1/3 líneas (p. 272).

> La variación del barómetro que en el nivel del mar es bien sensible, deja de serlo después que se sube a la parte alta. En Veracruz desciende el mercurio 27 pulgadas... Los vientos del norte que son recios y secos le hacen subir y los de la parte del este y sureste, aunque no traigan lluvia, bajar (p. 7).

> En el intervalo del verano, que es desde mayo hasta fines de septiembre, no aparecen nubes en el aire que no se conviertan en tormentas formidables de truenos y rayos, que terminan en copiosas lluvias, consistiendo en esto la sanidad del país (p. 10).

Describe el terreno como lo haría un geógrafo, la vegetación, como un botánico:

> Hay en Macas dos especies de canela, siendo una sola la planta. Y nace la diversidad de que la que se saca del sitio que llaman Canelos es de unos árboles esparcidos en la montaña y ahogados con otros de varias especies y mucha mayor altura, los cuales les hacen sombra; la segunda está hacia Macas... en sitios más desembarazados y libres... El sitio que nombran

> Canelos cae al Oriente de la cordillera Oriental de los Andes con que viene a caer al norte del gobierno de Macas... en 1 grado 34 minutos de latitud austral[11].

No es el botánico el que habla, en cambio, de los claveles que su mujer cultiva en Andalucía:

> Vuestra merced la conoce y ella celebra aquel concepto que formó en su desbarato en el modo de tratarse; subsistiendo lo mismo, pues a los quince días de parida se ha subido a la azotea, donde tiene un jardín de más de 360 macetas de claveles exquisitos y sin recelo de la fragancia que daban, ni del viento continuo, la diversión de entretenerse con ellas[12].

Cuando se trata de América, vuelven las leguas y los puntos cardinales, equipo de conceptos en los que parece buscar la seguridad de un refugio:

> La disposición de este puerto [Callao] consiste en una rada bien grande a cuyo extremo austral se halla una isla, que se extiende del Sureste al Noroeste casi dos leguas, con el nombre de San Lorenzo, y forma el abrigo del puerto, resguardándolo de los vientos de la parte del Sur (p. 531).

En su discurso, el espacio urbano aparece como un grabado, o un escenario con cierto limitado dinamismo. Dice cómo está organizado el espacio, el trazado de las calles, su orientación, tomando como sistema de referencia los puntos cardinales. Los edificios se mencionan y describen según su función pública o privada (comercios, viviendas, administración, culto religioso):

> Esta ciudad [Veracruz], conocida en todo el mundo por los grandes tesoros que por ella se han embarcado para remitirse a España... Su capacidad es pequeña, consistiendo en dos calles principales que corren del nordeste al sureste; y son la calle Real y la de las Damas, con otras dos pequeñas,

11. Luis J. Ramos Gómez, *op. cit.*, t. 2, p. 474.
12. F. de Solano y F. Pérez Lila, *op. cit.*, p. 254.

> paralelas a éstas... Hay bastantes casas grandes, dispuestas más bien para recibir a los cargadores de España, con sus mercancías, que por ostentación o grandeza de sus dueños... (p. 15).

> De la Antigua a Xalapa cuentan diecisiete leguas, que se pueden andar en la primera parte por llanadas, siguiendo a poca distancia el curso del río. Y las restantes por cuestas que siempre van subiendo, pedregosas y pobladas de árboles... Su dirección es total al noroeste (p. 31).

De las casas y gente que ocupan ese espacio le interesa su función. Cuando denuncia la corrupción en los conventos americanos, apoya su censura moral con el argumento de que no cumplen con su función de vida monástica sino que ofician de burdeles públicos.

En el espacio ocurren cosas, se desplaza gente; en el descrito por Ulloa, ocurren transacciones comerciales, o trámites administrativos, o tareas en los muelles o barcos, entre gente cuya presencia se supone, pero que no dejan trazo alguno que los individualice en el discurso. No hay tampoco escenas de la vida cotidiana, ni urbana, ni de campaña.

Su mirada toma en cuenta el pasado de ese escenario, al referirse al tiempo anterior a la conquista, por ejemplo cuando reconoce que unos arcos que sirven de acueductos estaban ya cuando los españoles llegaron, o cuando describe las chinampas mexicanas. No ignora a los indios, y censura la explotación de que son objeto, pero los considera no como sobrevivientes de un pasado desconocido para él, y que además no le parece muy digno de su interés, sino como engranaje poco eficiente del sistema colonial, sin dejar por eso de pensar que sus diferencias son síntoma de inferioridad.

Al contemplar el pasado de ese escenario, toma la Conquista como punto de referencia y de partida para considerar el devenir temporal; así, registra los cambios que han ocurrido a partir de la Conquista, tanto las mejoras urbanas cuanto la decadencia en algunos edificios construidos en ese comienzo de la historia.

El paso del tiempo en América es para Ulloa el cíclico de las estaciones (que según Laclau[13] es tiempo equivalente a espacio), aunque éstas no coincidan con las que él conoce de Europa, y registra los cambios atmosféricos periódicos, tratando de acomodarlos a su esquema europeo. Consigna pocas fechas, generalmente el día y mes, sin el año, sobre todo para referirse a celebraciones públicas, dando así una sensación de atemporalidad o de eterno retorno, o quizá mejor, de encontrarse en una especie de recodo del tiempo y del espacio.

En el espacio americano que Ulloa describe lo importante es el orden y la regularidad en el funcionamiento de la administración, el progreso entendido como producción de riquezas, y es esa además la dirección del futuro que él concibe, aunque el futuro, para él, no sea una posibilidad para ese recodo temporal en el que existe América. Las fechas que señalan la llegada o partida de una flota o embarcación, o el paso de algún visitante más o menos notable, o sobre todo las que registran fenómenos atmosféricos presentan puntos aislados en un fluir temporal sin sentido, como los números de los dados que caen al azar, cuyo orden podría alterarse sin mayores consecuencias.

En contadas ocasiones toma conciencia de estar en ese espacio: el terremoto de octubre de 1777 en Veracruz es una de ellas, explicable por la sensación de peligro impuesta por las circunstancias[14].

En cambio, cuando regresa a España, el espacio que su discurso describe es radicalmente diferente. En sus centros de referencia (Cádiz, Sevilla, Madrid) no mide la distancia que los separa (porque aquí la distancia une, no separa), ni se orienta usando el sistema de ejes de los puntos cardinales, como lo hace en América: "Ejecutando el viaje, como participé a vuestra merced en mi antecedente, llegué a Madrid el día 5 y corto rato después salió el Rey para el Escorial. Se detuvo tres días, por causa del embarazo de la Princesa" (p. 372).

13. Ernesto Laclau, *New Reflections on the Revolution of Our Time*. London, Verso, 1990, pp. 75 y *passim*.
14. Cfr. F. de Solano y F. Pérez Lila, *op. cit.*, p. 286.

No se trata aquí ya de un espacio sentido como discontinuo, sino de uno ocupado por los lugares de la memoria, donde el tiempo vivido ha establecido una continuidad en la que personas y cosas forman parte de su propio pasado, y en la que quedan huellas de sentimientos y devociones humanas y divinas, de los cuales por el contrario el espacio americano se encuentra para él vacío.

En la Nueva España que él vive, el pasado tiene como punto de referencia y de partida la Conquista, a partir de la cual el tiempo español ha empezado a transcurrir. En la España que él vive, espacio y una temporalidad cuyos principios se pierden en el pasado, tienen una continuidad que se parece a la imagen móvil de la eternidad. Las visitas a familiares o protocolares a funcionarios de la Corte o al mismo rey, las fiestas y celebraciones, confieren a ese ámbito familiar un dinamismo previsto, como series de movidas en un juego conocido. No están fechadas, fijadas, por un número del calendario, aun cuando se trate de celebraciones anuales, porque forman parte de un tiempo tradicional, de un pasado que se continúa en un presente, y no de un tiempo cuadriculado en el calendario como en un plano del espacio.

Los favores y los honores que se conceden son los esperados como consecuencia de movimientos o jugadas anteriores; como si dijéramos, un futuro previsto, sin mayores sorpresas puesto que sucede lo que se espera de la Providencia Divina y del rey:

> De Sevilla y de Cádiz tengo buenas noticias. Al paso me detendré en la primera dos días para ver a los amigos paisanos, que es una de las satisfacciones que más aprecio y luego pasaré al destino (p. 380).

> Concluido esto me volveré aquí, para seguir a Madrid y restituirme a Andalucía. Cuando no sea Tocina [sitio ideal de retiro para Bucareli], será a una equivalente, pues concluida mi comisión tan perfectamente nada debo apetecer. Y esto creo haberlo logrado tan por entero que los mismos que antes de la llegada se hallaban impacientes... después son los que hacen los mayores elogios (p. 375).

> Me avisa que el Rey se halla sumamente complacido con la llegada... Vuestra merced no ignora lo que lisonjea a los Soberanos que salgan las cosas en el modo que lo piensan (p. 36).

El futuro no inquieta, y hasta el Paraíso cristiano, del que no se duda ni se lo menciona, aunque sí las devociones que son las señales del más allá en este mundo (novenas, visitas a la Virgen), parece ganado de antemano. Claro que esta vivencia del espacio familiar se puede leer en las cartas al virrey de Nueva España, y no en sus informes oficiales; pero en esas cartas también aparece su visión enajenada del espacio americano.

En América, Ulloa pasa a un espacio discontinuo, con centros poblados donde se intenta una réplica del espacio de la metrópoli española, separados por dilatadas extensiones vacías, o, lo que es lo mismo, pobladas por indios infieles. Lo que puede ocurrir en este espacio, el futuro, es lo inesperado, o lo temido, sobre todo tratándose de los preparativos de partida de la flota: vientos, marejadas, contratiempos causados por una naturaleza hostil, o demoras debidas a la ineficiencia administrativa.

Su punto de partida para considerar el devenir temporal en América es, como ya dije, la conquista española, y registra los cambios espaciales que han ocurrido a partir de ella, tanto las mejoras urbanas cuanto, quizá más a menudo, la decadencia edilicia o administrativa. En España en cambio el hilo del tiempo se pierde en un pasado que ha dejado sin embargo huellas en los lugares de la memoria. Lugares que no existen en América, a menos que se trate de un pasado ajeno y caduco para Ulloa, el indio. Me pregunto cómo se veía Teotihuacan en tiempos de Ulloa, o si se veía, si su mirada registraba esas ruinas.

En las colonias americanas, el tiempo es para Ulloa discontinuo, con una grieta abierta por la Conquista, como es también discontinuo el espacio, cuyas grandes extensiones semejan una imagen especular del infinito, donde se encuentran dispersos lugares en los que se han instalado retazos de vida española.

Otro libro de viajes, *El Lazarillo de ciegos caminantes*, éste impreso en Lima entre 1775 y 1776, vale decir contemporáneo de Ulloa,

presenta en su discurso una vivencia del tiempo y del espacio en las colonias españolas de América que comparte muchos rasgos comunes con el discurso de Ulloa.

Los respectivos autores (Ulloa y Carrió de la Vandera) han recorrido aproximadamente en la misma época gran parte del territorio americano, sobre todo los virreinatos del Perú y de Nueva España. Ulloa y Carrió son contemporáneos, ambos españoles funcionarios de las colonias en América, ambos casados con mujeres limeñas de familias importantes, y por lo tanto hasta cierto punto integrados en la vida colonial; lo comprueba el que ambos demostraran en diferentes ocasiones preferencias por el grupo de criollos, o sea hijos de españoles nacidos en América, que como es sabido antagonizaban con sus padres sobre todo en el gobierno de la colonia.

Carrió se integra en la vida colonial en mayor grado que Ulloa, si se tiene en cuenta que se ha establecido en Lima, con hijos nacidos allí. Hasta él mismo comenta que cuando va a España lo toman por "perulero", lo que no pensamos que podría ocurrirle a Ulloa.

Coincidiendo con esta diferencia en la situación de ambos, en *El Lazarillo* se refleja más acentuada que en Ulloa una dualidad resultante del proceso de colonización[15]. Esta obra introduce, a pesar de narrar un itinerario real (el camino de postas de Buenos Aires a Lima), un elemento ficticio al presentar como autor narrador amanuense a un personaje, Concolorcorvo, que supuestamente transcribe el discurso de Carrió y además el diálogo que los dos sostienen. Este pseudo autor o escriba, "indio neto" como él mismo se describe, aunque completamente hispanizado en lengua, estilo de vida e ideas, existió realmente con su verdadero nombre, Calixto Bustamante, que él mismo da en el libro, e inclusive acompañó a Carrió en una parte, si no en todo el itinerario relatado en *El Lazarillo*.

Esta doble, o quizá mejor, ambigua, autoría, más el heterónimo atribuido al amanuense, y además la estructura dialógica del dis-

15. Antonio Cornejo Polar, en *Escribir en el aire*. Lima, Editorial Horizonte, 1994, p. 70, se refiere al "espacio ambiguo y conflictivo en la intersección de dos historias y dos culturas".

curso, introduce en el texto, a diferencia del de Ulloa, una doble mirada, la del colonizador y la del colonizado. No siempre resulta claro cuál de los dos interlocutores habla, aparte de que lo que dice Carrió a veces está en discurso directo (aunque transcrito siempre por Concolorcorvo), y otras en indirecto; de modo que esa doble mirada se funde, difunde y confunde. Y no olvidar que Concolorcorvo, el indio colonizado, y sobre todo su voz, no es sino la que Carrió, el colonizador, imagina en su estrategia narrativa[16] La identidad del narrador presenta así una especie de refracción, aunque sin llegar a postular una doble identidad, problema que lógicamente, al cabo de dos siglos de transculturación y mestizaje, ha surgido con diferentes matices tanto en colonizados como en colonizadores, y cuyas señales resultan mucho más evidentes en Carrió que en Ulloa.

En el discurso de uno y otro, sin embargo, sobre todo en lo que se refiere a su vivencia del espacio, se pueden observar puntos comunes.

En la obra de los dos el principio estructurante es el espacio: Ulloa describe zonas de América que explora para informar a las autoridades coloniales sobre las posibilidades de producción de riqueza. Carrió de la Vandera describe el itinerario que recorren las postas desde Buenos Aires hasta Lima. Por los lugares que nombran en sus respectivos recorridos se puede apreciar cómo se ha extendido la organización administrativa en el territorio americano gobernado por España. Los que aparecen en el discurso de ambos nombran sedes administrativas (Audiencias, Caja Real, Tribunal Mayor de Cuentas, Tesorería de Bienes de Difuntos, etc.), o bien lugares cuya función es ya sea de centros de gobierno, o bien comercial o de producción de riquezas: Lima, Cuzco, Potosí, Santiago de Chile, Buenos Aires, San Juan de la Frontera, Tucumán, Mendoza, etc. en el caso de Carrió. En él, más a menudo que en Ulloa, aparecen lugares dedicados a la devoción, o al esparcimiento:

16. Sin embargo, E. Carilla, en *El libro de los misterios*. Madrid, Gredos, 1976, observa que las mismas palabras significan diferentes cosas dichas por Carrió o por Concolorcorvo.

> A las quatro leguas de la salida de Potosí hay un muy buen tambo, actualmente inútil, porque a corta distancia está, en agradable sitio, una casa que llaman de los Baños. Esta, en la realidad, es más que competente y muy bien labrada, con buenos quartos y división de corrales para las caballerías y provisión de paja. El baño está en un quarto cuadrilongo, cerrado de vóveda... [El agua] es naturalmente caliente, y aunque dicen que es saludable y medicinal para ciertas enfermedades, piensa el visitador que es muy perjudicial en lo moral y aun en lo físico. En lo moral, por que se bañan hombres y mujeres promiscuamente... (p. 235).

> En la Quebrada Honda hay un tambo que regularmente es el más proveydo de toda esta carrera. Tiene una buena sala, con dos dormitorios y quatro catres muy buenos, pero esta pieza sólo se franquea a la gente de real o aparente distinción... (p. 237).

> La cathedral está en la plaza mayor. El edificio es común, y se conoce que se fabricó antes que el arzobispado fuese tan opulento. Su adorno interior sólo tiene una especialidad, que nadie de nosotros notamos ni hemos visto notar sino al visitador... Uno dixo que los muchos espejos con cantoneras de plata que adornaban el altar mayor... (p. 244).

Nombra también sitios que tienen importancia por su cercanía al itinerario de las postas, como establecimientos rurales de propietarios europeos dedicados a la cría de ganado o a zonas de cultivo, por ejemplo en la región de Salta y Tucumán, lo cual confiere al espacio un cierto matiz eglógico, y a su atemporalidad una aproximación a la realidad literaria:

> Desde el sitio nombrado La Cueva hasta Yavi, son tierras del marqués del Valle del Tojo, quien se hizo cargo de poner postas en su hacienda de Yavi, Cangrejos Grandes y La Cueva (p. 195).

> Acaso en todo el mundo no habrá igual territorio unido más al propósito para producir con abundancia todo cuanto se sembrase... y así el corto número de colonos se conforma con vivir rústicamente, manteniéndose de un trozo de vaca y bebiendo sus al<h>ojas, que hacen muchas veces

> dentro de los montes, a la sombra de los coposos árboles que producen la algarroba. Allí tienen sus bacanales dándose cuenta unos gauderios a otros, como a sus campestres cortejos, que al son de la mal encordada y destemplada guitarrilla cantan y se echan unos a otros sus coplas, que más parecen pullas (p. 199).

El episodio de los gauderios sobre todo contribuye a esa nota eglógica, aunque como reflejada en un espejo deformante, con evidente intención de parodia.

El espacio urbano está descrito en Carrió con una mirada diferente de la de Ulloa; le interesa el entorno en el que se encuentra la ciudad, montañas o llanos o bosques, o río, los edificios más importantes, las plazas, el modo de ser de sus habitantes, más que el trazado de las calles y los centros administrativos como en Ulloa:

> La ciudad de La Plata está situada en una ampolla o intumescencia de la tierra rodeada de una quebrada no muy profunda aunque estrecha, estéril y rodeada de una cadena de collados muy perfectos por su figura orvicular, que parecen obra del arte. Su temperamento es benigno. Las calles, anchas. El palacio en que vive el presidente es un caserón viejo, cayéndose por muchas partes, que manifiesta su mucha antigüedad... Hay muchas y grandes casas que se pueden reputar por palacios, y cree el visitador que es la ciudad más bien plantada de quantas ha visto y que contiene tanta gente pulida como la que se pudiera entresacar de Potosí, Oruro, Paz, Cuzco y Guamanga, por lo que toca al bello sexo (p. 243).

> Finalmente, la ciudad del Cuzco está situada juyciosamente en el mejor sitio que se pudo discurrir... Otras muchas plazas tiene El Cuzco a proporcionadas distancias, que por estar fuera del comercio público, formaron en ellas sus palacios los conquistadores (p. 287).

Pero en *El Lazarillo* no deja de sentirse la sensación de vacío producida por la extensión del espacio, para el que "dilatado" es también aquí el adjetivo de mayor frecuencia. También aquí, y con más razón que en Ulloa, puesto que se trata de la descripción de un itinerario, es notable la preocupación por medir la distancia que

separa los centros poblados y especialmente las postas[17], además del registro meticuloso de los accidentes topográficos:

> Las tres primeras leguas son de pays llano y sin piedras, y el resto monte, cuya mayor parte se camina por las pedregosas caxas de los ríos nombrados Baqueros Ubierna, Caldera y Los Sauzes, que todos se pasan en un día más [de] quarenta veces por los caracoles que hacen en la madre (p. 191).

> En este tránsito no hay cosa más notable que los riesgos y precipicios, y un puente que llaman del Inca, que viene a ser una gran peña atravesada en la caxa del río, capaz de detener las aguas que descienden copiosamente de la montaña, y puede ser que alguno de los Incas haya mandado [h]oradar aquella peña o que las mismas aguas hiciesen su excavación para su regular curso (p. 219).

> Este tránsito o travesía [de Potosí a Chuquisaca] tiene de ocho a nueve leguas de camino corriente, digno de trotar y galopear. El resto es de piedra suelta laxas y algunas cuestas de camino contemplativo (p. 235).

La voz narrativa, cuya elusiva identidad ya he señalado, hace sentir en ese espacio que describe una ausencia paralela a la que se nota en las descripciones de Ulloa. *El Lazarillo* usa sin embargo como ejes de referencia no el sistema objetivo de los puntos cardinales sino el más subjetivo de "derecha" e "izquierda", lo cual supone un centro situado dentro de ese espacio, aunque la falta de individualización se corresponde en cierto modo con las refracciones de la voz narrativa: "Aquí se deja a la izquierda el Río Grande, que pasa inmediato al pueblo nombrado Toropalca" (p. 225). O sea, se trata de la izquierda de ese sujeto impersonal "se", que significa "cualquiera" o "todos", o nadie en particular. Si bien el tema de esta obra es la narración del itinerario de Buenos Aires a Lima, es sabido que cualquier hablante, o voz narradora en este caso, es el instru-

17. En Oliviero Stock (ed.), *Spatial and Temporal Reasonings*. Dordrecht-Boston-London, Klumer Academic, 1997, p. 33, se señalan correspondencias entre tiempo y espacio en el discurso; por ejemplo, al referirse al espacio como región, aparece el tiempo como intervalo; si se trata del espacio puntual, el tiempo será el instante.

mento por el que en el lenguaje *se* habla, entendiendo por *se* una no entidad, un no sujeto que el lenguaje finge como sujeto y que aquí le permite decir una realidad, la ausencia de identidad, quizá yendo así más allá de la intención de la voz narrativa.

Para la mirada de quien narra *El Lazarillo*, en su espacio se desplazan los viajeros, los arrieros de mulas, carretas, encargados de las postas, la gente que vive en las diferentes ciudades y pueblos, los gauderios. Salvo estos últimos, el resto no se perfila sino como sombras o ideas de personas, no se sabe si son indios, mestizos, negros, españoles, ni cómo visten ni cómo hablan. Se supone que Concolorcorvo y Carrió son presencias que se confunden entre ellos, configurando todos una identidad difusa, ese "se" del que antes he hablado. Si Ulloa observa desde fuera, y su presencia está fuera del espacio que describe; Carrió y Concolorcorvo en cambio se sitúan dentro de su espacio, pero en una presencia desprovista de temporalidad, como es atemporal el espacio descrito.

En todo el recorrido del itinerario la distancia está medida en leguas y muy rara vez se relaciona esa distancia con el tiempo empleado en recorrerla[18]: "La salida de Oruro se hace sobre una pampa salitrosa de más de quatro leguas, que en tiempo de seca se caminan a trote en dos horas y media, pero en tiempo de aguas se hacen unos atolladeros arriesgados y lagunillas en las pozas que tiene" (p. 261). Éste es uno de los pocos casos, y la relación está justificada por razones prácticas de demora en el camino. La lluvia se tiene en cuenta por las mismas razones, pero en este espacio, como en el de Ulloa, no hay cambios de estaciones, ni cielo con luna o estrellas, ni salida ni puesta de sol, ni frutos ni flores en el follaje; vale decir, no hay paisaje. Las horas transcurren en relación con circunstancias prácticas de distribución de actividades, como el descanso de las mulas al calor del sol antes del atardecer, conveniente para que no se les enfríe el sudor, o la preparación de las comidas durante el viaje entre posta y posta; vale decir, tareas de rutina, para las que el tiempo se mide mecánicamente, de manera parecida a como se mira el espacio.

18. Carilla, *op. cit.*, se refiere a la duración total del viaje.

Ese espacio atemporal establece una discontinuidad con el otro espacio, el urbano, donde una mirada retrospectiva registra el paso del tiempo en el deterioro de los edificios construidos desde la Conquista, o sea desde el origen del tiempo español; o bien cuando los viajeros llegan a un centro poblado, se narran anécdotas ocurridas allí en un segmento temporal del pasado sin ninguna relación de continuidad con la vida de los habitantes del pueblo, o bien hechos ocurridos durante la estadía de los viajeros, aunque si bien se dice dónde (en Chuquisaca, por ejemplo, en p. 248), o sea en una etapa determinada del itinerario, no se aclara cuándo. Las diferentes anécdotas son relatos como de cápsulas temporales incrustadas en correspondientes puntos del itinerario, pero aisladas entre sí, de modo que el tiempo de cada pueblo aparece como un segmento o burbuja aislada, donde se encierra un pasado ubicado en una época incierta pero por supuesto posterior a la Conquista.

Llama la atención que a menudo la mirada registra una decadencia, o un desarrollo frustrado por falta de habilidad o talento de los pobladores ("al presente están los obrages del Cuzco muy atrasados", p. 312; también al referirse a Potosí sobre todo). Ésta es una diferencia notable con las crónicas de siglos anteriores, cuyo enfoque es prospectivo, mientras que en el XVIII es de regresión y de una crítica negativa[19]. En *El Lazarillo* se subraya esa tendencia, a juzgar por la dirección del viaje, de Buenos Aires a Lima, vale decir, de la periferia al centro; el epílogo, al reiterar el itinerario pero en sentido contrario, parece insinuar un viaje de eterno retorno.

Región sin límites

Tanto en Ulloa cuanto en Carrió esta mirada retrospectiva incluye una conciencia del pasado precolombino, conciencia que no llega a

19. Karen Stolley, *El Lazarillo de ciegos caminantes: un itinerario crítico*. Hanover, Eds. del Norte, 1992, p. 61, observa que la crítica es característica del siglo XVIII, mientras que el comentario lo fue en la época del Inca Garcilaso. Se apoya en lo que dice Foucault en *Les mots et les choses* (pp. 84-85): "Le commentaire a fait place à la critique", aunque creo que Foucault se refiere a que el discurso se convierte en objeto de lenguaje, para ver cómo funciona, que no es el caso de la crítica en Ulloa o Carrió.

ser interés ni curiosidad, aunque se nota algo más en *El Lazarillo*, lo que condice con la presencia india en la voz de Concolorcorvo. Se trata sin embargo de un indio colonizado, que apoya las ideas y opiniones del colonizador, lo cual se entiende puesto que su voz es la imaginada por éste. En el supuesto diálogo, Concolorcorvo está de acuerdo con el visitador en su menosprecio por el pasado indio, o sea que rechaza su propio pasado que evidentemente desconoce o conoce mal, aunque, claro, y repito, la de Concolorcorvo es la voz fingida por Carrió.

En resumen, en ambos autores se vive el espacio americano como una dilatada extensión, imagen especular del infinito, vacía de temporalidad, desprovista de lugares de la memoria, o en todo caso con lugares de una memoria olvidada. La discontinuidad de ese espacio está marcada por los centros poblados donde se han instalado las sedes de la administración colonial y donde en Carrió se narran anécdotas sobre un pasado que no mantiene asidero con el espacio en el que ocurrieron, ya sea porque los personajes que en ellas actuaron ya no existen, o bien porque no han quedado huellas de lo que hicieron. Además, esas anécdotas presentan un tiempo fragmentado, pues si bien dan detalles de horas o días transcurridos, no ubican ese segmento temporal con respecto a ningún punto de relación que establezca una continuidad con otros segmentos temporales referidos por otras anécdotas, o con el presente de quienes la repiten. Por otra parte, en esas narraciones la exactitud de días y horas es sólo aparente: al narrar algo ocurrido al visitador en Chuquisaca, no se sabe muy bien cuándo, aunque se supone que a su paso por allí durante la trayectoria narrada, dice el narrador: "En el mismo día se citó al visitador para que concurriese al siguiente por la tarde a la casa del señor Lisperguer, donde halló ya al señor Acevedo, y en menos de un quarto de hora se resolvieron todas las dudas" (p. 248). No dice la narración cuál es el día del que éste es "el mismo", ni en consecuencia cuál es el siguiente día, ni en qué hora se sitúa ese "quarto de hora". Esas aparentes y fragmentarias precisiones temporales semejan las que en el siglo XX usará Borges en sus cuentos, lo que quizá no sea una simple coincidencia.

El tiempo desquiciado del espacio y por lo tanto sin punto de apoyo en un presente que elabore el pasado para proyectarlo hacia un futuro[20], se corresponde con la dirección retrospectiva del viaje, hacia Lima, o sea hacia el centro de irradiación colonizadora; y el epílogo, al resumir el mismo itinerario pero en sentido inverso, de Lima a Buenos Aires, proponiendo, o insinuando, una especie de eterno retorno en el espacio, acentúa la ausencia de un sentido.

Tanto en Ulloa cuanto en Carrió el espacio americano es el escenario de la mecánica administrativa colonial: por un lado, el espacio abierto, la región sin límites, por donde se desplaza el mecanismo colonizador; por otro lado, los centros poblados, como recodos donde se encajona un pasado que cada vez más parece desarticulado, sin conexión con un presente, porque en lo que florecía a partir de la Conquista la mirada registra una decadencia o un desarrrollo frustrado por la falta de habilidad o talento de los pobladores, unido esto a otras circunstancias adversas provenientes del resto del mundo:

> [hablando del Cuzco] y todo contribuye a la decadencia de una ciudad que se pudiera contar por la mayor del Reyno sin disputa alguna, por su situación, terreno y produc[c]iones, y rodeada de las provincias más fértiles y más abundantes de frutos y colonos útiles, que son los indios que trabajan en el cultivo de las tierras y obras mecánicas y que atraen el oro y la plata de las provincias más distantes (p. 313).

La diferencia fundamental entre Carrió y Ulloa consiste en que en el espacio visto por Carrió se filtra la mirada de Concolorcorvo, el amanuense ficticio, y con él la voz, ficticia, del colonizado. Aun-

20. Es fundamental la importancia del "ahora", y por lo tanto del "aquí", en la articulación temporal, en la elaboración de la Historia, y en última instancia, de la identidad. Martin Heidegger, Walter Benjamin, Alain Badiou, se ocupan en este sentido del instante, o momento, palabras, además, cuyo origen etimológico da mucho que pensar. Werner Hamacher comenta a Benjamin y anota: "In order for a moment to touch another moment, for a Now-point to enter into a configuration with another Now-point, and in order for a historical time to arise out of this configuration, this moment has to be constituted as a reference (Vernweis) and indication (Henweisung) towards this other moment"; Werner Hamacher, "Now: Benjamin and Historical Time", en *The Moment. Time and Rupture in Modern Thought.* Ed. by Heidrun Friese. Liverpool, Liverpool University Press, 2001, pp. 161-196.

que Carrió es español y funcionario de la administración colonial como Ulloa, quizá el que se haya afincado en Lima y tenido hijos nacidos allí haya producido esa escisión en la mirada de su voz narrativa, aun cuando tal escisión no sea antagonizadora, todavía.

Si bien el tema declarado de esa obra es la descripción de la ruta entre Buenos Aires y Lima, a través de la elusiva identidad de la voz narrativa se revela un no sujeto que se delata en la vivencia de un espacio atemporal, la ausencia de lugares de la memoria, y la falta de conexión del presente, por un lado, con el pasado indio, por otro, con un futuro que la mirada del colonizador no ve proyectarse en la decadencia que detecta en su presente vacío, otra región sin límites, desarticulado del espacio[21]. En Ulloa, donde también se ve el presente vacío, sin articulación con un pasado ni proyección a un futuro; aparece un sujeto desplazado, o marginado, aunque no desprovisto de identidad, salvo cuando observa un espacio atemporal, ajeno a sus propias vivencias.

Esta visión del tiempo y del espacio, según he expuesto aquí, está dada en el discurso del colonizador, pero presenta semejanzas con la que observo, por ejemplo en Borges o en Saer, en el siglo XX, y en otros escritores hispanoamericanos contemporáneos suyos, y nuestros. La pregunta es si representan ellos a los herederos postcoloniales del colonizado[22], o si son ejemplos de la simpatía (en sentido etimológico) que el colonizado siente hacia aquél, o bien si ofrecen un producto, inevitable en todo proceso colonizador, de mestizaje o contaminación cultural.

Los discursos que aquí he estudiado ocurren en un momento histórico crítico, en el que se está gestando la llamada independen-

21. Werner Hamacher, art. cit., pp. 176-177: "If the time form of historical happening is the present (namely the past contracted and fulfilled to the present) then the present is... the standstill where one no longer waits, a standstill into which even waiting itself is drawn and in which the demand associated with the waiting has fallen silent... The site of history is the present as interruption of the continuum of time and as the breaking off even of the continuum of intentions".

22. Robert J. C. Young, *Postcolonialismmmo: An historical introduction.* Oxford-Malden, Blackwell, 2001, p. 418, dice: "The situation of the post-colonial subject is that he or she has to inhabit the conceptual cultural and ideological legacy of colonialism inherent in the very structures and institutions that formed the condition of decolonization... a space that the postcolonial does not want, but has no option, to inhabit". Esto se relaciona con la teoría de la dependencia frente al nacionalismo fundamentalista.

cia de las colonias americanas. Quien los emite es el colonizador, pero en *El Lazarillo* la estrategia narrativa de fingir la voz del colonizado produce, o delata, una refracción en la identidad de esa voz narrativa.

El régimen colonial establece por definición una estructura social jerárquica semejante a la representada por la división entre amos y esclavos, en los que ya Hegel ha señalado la codependencia. Entre colonizador y colonizado circulan en ambas direcciones valores, hábitos, reacciones, creencias, que a la vez, y paradójicamente, los unen y los separan, como si se tratara del anverso y reverso de una moneda. El sujeto hispanoamericano se ha ido fraguando en ese proceso, que en cierto modo aún continúa, y en el que la configuración de su "estar allí", vale decir su modo de situarse en la coordenada espacio-temporal americana, especie de "región sin límites", como el infierno de Marlowe, es uno de los síntomas, que si bien ha ido variando con el correr de los siglos, devela, como un pecado original, la dificultad de asumir una existencia, y una identidad.

Santos para pensar. Enfoques y materiales para el estudio de la hagiografía novohispana

Antonio Rubial García
Universidad Nacional Autónoma de México

> Muchos pueblos no piensan como lo hacen los filósofos, a través de la manipulación de abstracciones. En cambio piensan con las cosas, cosas tangibles de la vida diaria, como los arreglos de la casa y los tatuajes, o cosas imaginarias salidas de los mitos y del folklore... Del mismo modo en que algunos materiales son particularmente buenos para trabajar, algunas cosas son especialmente buenas para pensar. Se las puede acomodar en esquemas, que descubren relaciones inesperadas y definen fronteras vagas[1].

Con esta cita, basada en la obra *La pensée sauvage* de Claude Lévi Strauss, Robert Darnton, inicia un interesante capítulo sobre la pornografía en el siglo XVIII, parte de su libro *The forbidden best sellers of the Prerevolutionary France*. Para el autor francés, el discurso sobre el sexo fue una manera como los ilustrados se enfrentaron a la intolerancia eclesiástica y al machismo y la mojigatería hipócritas de sus contemporáneos. El original enfoque puede ser aplicado a los más variados aspectos de la realidad histórica y sirve para des-

1. Robert Darnton, *The forbidden best sellers of the Prerevolutionary France*. New York, Norton, 1995, pp. 145 y *ss*.

cubrir zonas desconocidas de ella. Con la utilización de fuentes poco convencionales y escasamente trabajadas es posible construir un objeto de estudio original a partir de esta novedosa perspectiva.

Mi objeto de estudio en este artículo está muy alejado de un tema tan atractivo, y vendible, como es el del sexo; es más, podría decirse que está situado en el extremo opuesto, tanto de lo vendible como del placer, pues me voy a centrar en la santidad en Nueva España. Sin embargo, como lo fue la pornografía para los ilustrados franceses, la santidad constituyó para los novohispanos barrocos un medio para aglutinar tendencias sociales y sentimientos patrios, para desarrollar prácticas y creencias. En este sentido se puede hablar de "santos para pensar", es decir de los santos como una herramienta de análisis de la realidad cultural novohispana.

Hasta la década de los años setenta del siglo pasado, el estudio de tales personajes había estado restringido al ámbito de la teología y sus vidas eran descritas por tratados de hagiografía; la historiografía científica no consideraba pertinente ocuparse de estas vidas casi mitificadas. Sin embargo, las cosas comenzaron a cambiar desde finales de la década de los años setenta y sobre todo en los ochenta cuando algunos investigadores franceses y norteamericanos dedicaron interesantes estudios a descifrar los códigos de la hagiografía. A través de ellos descubrieron datos poco conocidos sobre la religiosidad, la mentalidad y los valores sociales.

Uno de los primeros investigadores que llamó la atención sobre estos temas fue Michel de Certeau, quien en 1978 aplicó a este estudio los métodos de disciplinas como la lingüística, la antropología y la psicología. Fue este autor quien por primera vez insistió en la importancia de estudiar las vidas de los santos como fuentes históricas pues ellas son, dice: "la cristalización literaria de las percepciones de una conciencia colectiva". En su libro *La escritura de la historia*, el investigador francés estudió la hagiografía como una rama de la historiografía, haciendo notar el hecho de que nuestro concepto de lo histórico, como una narración individual y particularizada, dista mucho del que se tenía antes del siglo XIX. En la era preindustrial la historia estaba vinculada a lo modélico, a lo general; su utilidad se hallaba en que podía servir como una guía del

comportamiento moral[2]. Ese mismo año Patrick Geary sacaba la primera edición de su libro *Furba sacra*, sobre el robo de las reliquias en la Edad Media, con el que se mostraba por primera vez la riqueza historiográfica de los nuevos materiales[3].

Poco después de que se publicaran estos trabajos pioneros, Peter Brown sacó a la luz en 1981 un insuperable estudio, *The cult of the saints*, sobre los santos en el cristianismo primitivo del mundo mediterráneo[4]. En 1982 aparecieron tres obras que marcaron el futuro de las investigaciones sobre el tema: Rudolph Bell y Donald Weistein publicaron su *Saints and society*, en donde analizaban la santidad medieval a partir del año 1000; Michael Goodich daba a la luz su obra sobre el ideal de santidad en el siglo XIII; y Benedicta Ward sacaba su obra sobre los milagros en el pensamiento medieval[5]. En el ámbito de habla inglesa también comenzaron a destacarse en esa década los estudios de género, sobre todo los de Caroline Waker Bynum, quien encontró en los textos hagiográficos medievales una rica veta para entender las manifestaciones y prácticas de la religiosidad femenina[6].

En esa misma década de los años ochenta, cuatro historiadores franceses, André Vauchez, Jean Claude Schmitt, Alain Boureau y Pierre André Sigal hicieron grandes aportaciones sobre la santidad medieval y su papel en la formación de la conciencia europea[7]. Más recientemente, en 1994, Jean Michel Sallmann publicó un fascinante trabajo sobre los santos napolitanos en el

2. Michel de Certeau, *La escritura de la historia*. México, Universidad Iberoamericana, 1985, p. 290.

3. Patrick Geary, *Furba sacra: Thefts of relics in the central Middle Ages*. New Jersey, Princeton University Press, 1978, con una reedición en 1990 y una traducción al francés en 1993.

4. Peter Brown, *The cult of the saints, its rise and function in Latin christianity*. Chicago, Chicago University Press, 1981.

5. Rudolph Bell & Donald Weinstein, *Saints and society: The two worlds of western christendom, 1000-1700*. Chicago, University of Chicago Press, 1982; Michael Goodich, *Vita perfecta: The ideal of sainthood in the Thirteenth-Century*. Sttutgart, A Hiersemann, 1982; Benedicta Ward, *Miracles and the Medieval mind: Theory, record and event. 1000-1215*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1982.

6. Caroline Walker Bynum, *Holy feast and holy fast. The religious significance of food to Medieval women*. Los Angeles-Berkeley, University of California Press, 1987.

7. Cfr. André Vauchez, *La sainteté en Occident aux derniers siécles du Moyen Age*. Roma, École Français de Rome, 1981; Alain Boureau, *La légende dorée. Le systeme narratif de Jacques de la Voragine*. Paris, Cerf, 1984; y Jean Claude Schmitt (ed.), *Les saints et les stars. Le texte hagiographique dans la culture populaire*. Paris, Beauchesne, 1983.

siglo XVII en el marco del movimiento contrarreformista, época que, por extraño que parezca, aún no había sido estudiada de manera detallada[8].

Con todo, el trabajo de Sallmann sólo se dedica a la Italia meridional y hace escasas referencias al país donde la contrarreforma tuvo mayor impacto: España. Algunos autores como Julio Caro Baroja y José Sánchez Lora se han dedicado a aspectos parciales de la santidad en la Península Ibérica, pero aún no se escribe un trabajo sobre la España barroca que tenga parangón con los realizados por los franceses e ingleses[9].

En México, los estudios sobre la presencia de la santidad desde un punto de vista moderno y crítico (y no hagiográfico) comenzaron a aparecer hace poco más de una década y sus primeros enfoques partieron de los ámbitos de los estudios literarios, de la antropología y de la historia del arte. Entre los primeros están los trabajos pioneros de María Dolores Bravo, que dedicó varios artículos al tema[10]; entre los segundos, enfocados sobre todo a la religiosidad indígena, cabe mencionar los estudios de Gonzalo Aguirre Beltrán y Félix Báez-Jorge[11]. Como ejemplo de los últimos se encuentran los trabajos de Elisa Vargas Lugo, Gustavo Curiel, Jaime Cuadriello y Pavel Stepanek[12]. Con un enfoque más dirigido al

8. Michel Sallmann, *Naples et ses saints*. Paris, Press Universitaires de France, 1994.

9. Julio Caro Baroja, *Las formas complejas de la vida religiosa. Religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Akal, 1978; José L. Sánchez Lora, *Mujeres, conventos y formas de la religiosidad barroca*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1988.

10. Entre otros: "Una biografía ejemplar del siglo XVII, la vida y virtudes de Catharina de San Joan (La China Poblana) por el P. Francisco de Aguilera de la Compañía de Jesús. Puebla año de 1688", en *Homenaje a Margit Frenk*. México, UNAM-Universidad Autónoma Metropolitana, 1989, pp. 177-183; "Santidad y narración novelesca en las crónicas de las órdenes religiosas (siglos XVI y XVII)", en *América-Europa. Encuentros, desencuentros y encubrimientos. Memorias del II encuentro y diálogo entre dos mundos: 1992*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1993, pp. 32-38.

11. Gonzalo Aguirre Beltrán, *Zongolica, encuentro de dioses y santos patronos*. Xalapa, Universidad Veracruzana, 1986; Félix Báez-Jorge, *La parentela de María*. Xalapa, Universidad Veracruzana, 1994, y *Entre los nahuales y los santos*. Xalapa, Universidad Veracruzana, 1998.

12. Elisa Vargaslugo, "Proceso iconológico del culto a Santa Rosa de Lima", *Actes du XLIIem. Congrès International des Americanistes*, Paris, 1976, pp. 69-89; Gustavo Curiel, "San Felipe de Jesús, figura y culto", *Actas del XI Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988, pp. 55-98; Jaime Cuadriello, "San José en tierra de gentiles: ministro de Egipto y virrey de las Indias", *Memoria. Revista del Museo Nacional de Arte*, 1 (1989), pp. 5-33. Pavel Stepanek, "San Juan Nepomuceno en el arte mexicano", *Cuadernos de Arte Colonial*, Madrid, mayo 1990, pp. 89-100.

estudio de las mentalidades aparecieron varios trabajos míos sobre el tema de los santos propios en la década de los años noventa[13] y los ensayos de algunos investigadores extranjeros como los de Alain Milhou y Richard Trexler[14], así como los fascinantes estudios de género entre los que destacan los de Asunción Lavrin y Kathleen Myers[15]. Todos estos textos, como se puede notar por los títulos, hacían referencia a casos particulares. Después de la aparición de mi libro *La santidad controvertida*, en 1999[16], algunas tesis de doctorado, todas inéditas aún, han intentado dar visiones un poco más generales sobre el tema; entre ellas cabe destacar sobre todo la del investigador francés Pierre Ragon que se ha dedicado a analizar la recepción de los santos europeos en Nueva España con una exhaustiva investigación en variadas fuentes[17].

Desde el siglo IV de nuestra era, el culto a los santos tuvo un papel fundamental en la conformación de la civilización occidental. Los cuerpos de los mártires, de los eremitas y de los altos dignatarios eclesiásticos, convertidos en reliquias y en centro de santuarios de peregrinación, fueron el medio más idóneo que los obispos encontraron para cristianizar a los pueblos paganos. Con ellos creaban una nueva forma de socialización basada en el patronazgo y lograban la subordinación de los nuevos cristianos a las

13. Entre otros: "Los santos milagreros y malogrados de Nueva España", en *La espiritualidad barroca colonial, santos y demonios en América. Manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano*. T. 1. México, I.N.A.H.-Condumex-Universidad Iberoamericana, 1993; "Cuerpos milagrosos: creación y culto de la reliquias novohispanas". *Estudios de Historia Novohispana*, México, 18 (1998), pp. 69-82; y "Tierra de prodigios. Lo maravilloso cristiano en la Nueva España de los siglos XVI y XVII", en *La Iglesia Católica en México, Actas del XVII Coloquio de Antropología e Historia Regionales*. Zamora, Colegio de Michoacán, 1997, pp. 357-364.

14. Alain Milhou, "Gregorio López, el iluminismo y la nueva Jerusalem americana", *Actas del IX Congreso Internacional de Historia de América*, Sevilla. 1992, t. 3, pp. 55-83; Richard C. Trexler, "Alla destra di Dio. Organizzazione della vita attraverso i santi morti in Nuova Spagna", en *Church and comunity 1200-1600. Studies in the history of Florence and New Spain*. Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1987, pp. 498-525.

15. Asunción Lavrin, "La vida femenina como experiencia religiosa: biografía y hagiografía en Hispanoamérica colonial". *Colonial Latin American Review*, Albuquerque, 2 (1993), núms. 1/2, pp. 1-26; Kathleen A. Myers, "The Mystic Triad in Colonial Mexican Nun's Discourse: Divine Author, Visionary Scribe and Clerical Mediator". *Colonial Latin America Historical Review*, 6 (1997), núm. 4, pp. 479-524.

16. Antonio Rubial García, *La santidad controvertida. Hagiografía y conciencia criolla alrededor de los venerables no canonizados de Nueva España*. México, UNAM-Fondo de Cultura Económica, 1999.

17. Pierre Ragon, *Les saints et les images du Mexique Colonial*. Université de Paris I, 2000. (Tesis inédita; agradezco al autor haberme facilitado un ejemplar).

sedes episcopales cuidadoras de las reliquias. Al igual que la aristocracia terrateniente que vinculaba a su patronazgo a amplias capas de población, los santos se volvieron los patronos protectores contra los males del mundo. Aparecía así una religión institucionalizada y jerarquizada que creía en un cielo imperial donde los santos formaban una corte de servidores intercesores ante una figura de poder que era Cristo.

Alrededor de los santos, Europa desarrolló durante la Edad Media un complejo sistema de símbolos, creencias y prácticas. Por medio de los tratados hagiográficos que narraban sus vidas, la Iglesia propuso a los santos como los modelos ideales de virtud a los que debía aspirar el comportamiento humano; pero al mismo tiempo su actividad milagrosa los convertía en seres que otorgaban bienes, salud e hijos. Así, individuos y ciudades los volvieron sus protectores contra las enfermedades y las catástrofes y sus héroes y, como tales, sirvieron para dar cohesión a la sociedad y para fortalecer las identidades colectivas. En el bautismo se le daba a cada persona el nombre de un santo bajo cuya protección se ponía al recién nacido. Familias, gremios, cofradías, ciudades y países se pusieron al cuidado de uno o de varios patronos celestiales. Sus fechas de celebración durante el año litúrgico les concedieron también dominio sobre las diversas actividades agrícolas y los convirtieron en patronos de las floraciones, de la vendimia, de las lluvias o de las cosechas. Sus reliquias y sus imágenes recibieron una veneración especial tanto en el ámbito doméstico como en el público.

A partir del siglo XVI, la posición del protestantismo respecto al culto de los santos fue radical: una sociedad sin sacramentos y sin sacerdocio donde todos los creyentes tenían la obligación de llegar al sumo grado de perfección, no necesitaba santos. La Iglesia católica reaccionó frente a la idea luterana proponiendo una mayor difusión del culto a los santos; los fieles deberían intentar imitarlos pero, sobre todo, debían considerarlos como los mejores intermediarios para pedir favores a Dios. La reforma católica, encabezada por el Concilio de Trento, postuló así dos líneas de actuación sobre este asunto: por un lado, se extendió y difundió su culto, por

el otro, se ejerció un mayor control sobre las manifestaciones populares de esas devociones por medio de confesores e inquisidores. En 1588 se creó la Sagrada Congregación de Ritos para aumentar la piedad de los fieles y el culto divino y se encargó a la Congregación del Santo Oficio reprimir los abusos en estas materias.

Desde que la cultura occidental llegó a Nueva España en el siglo XVI, el culto a los santos tuvo un papel central en la formación de sus estructuras mentales y de sus prácticas cotidianas. En el ámbito de los pueblos indios, su presencia asimiló una tradición politeísta milenaria, en las ciudades españolas ayudó a conformar una versión propia del cristianismo entre los grupos mestizos y blancos. Al igual que en otros muchos aspectos, en el culto a los santos los elementos occidentales tomaron rasgos autóctonos.

La Nueva España de los siglos XVI, XVII y XVIII presentaba las condiciones ideales para generar fenómenos de culto y hagiográficos alrededor de figuras que respondían a los modelos de santidad vigentes en el mundo católico. Una economía próspera, una sociedad pluriétnica en busca de elementos de cohesión, un grupo de clérigos criollos cultos que desde las principales ciudades controlaban los medios de difusión masiva, dos urbes, México y Puebla, con numerosas imprentas para difundir la literatura hagiográfica y con la riqueza suficiente para sufragar los gastos de procesos de beatificación. Y junto a esto, una necesidad de sacralizar el espacio y el tiempo de esta tierra, es decir de convertir su geografía y su historia en ámbitos equiparables a los de la vieja Europa.

Al existir tales condiciones, el culto a personas destacadas por sus virtudes y por sus milagros, como había acontecido en Europa, era una de las bases fundamentales para la introducción de prácticas y símbolos, de creencias y de modelos de comportamiento. Hay que destacar además que, junto a los santos importados de Europa, en Nueva España se desarrolló también una devoción creciente a aquellos hombres y mujeres que se distinguieron por una vida santa y que actuaron en estas tierras y que, a pesar de que muchos de ellos no recibieron el aval de un proceso en Roma, en el ámbito popular eran también llamados santos.

Para comprender el impacto de ambos tipos de "santos" contamos con tres grupos de fuentes: los textos hagiográficos, las imágenes didácticas y devocionales y las referencias al culto de tales iconos y de las reliquias. Esas fuentes nos permiten acceder, así, tanto a la emisión de los mensajes y modelos que llevaba a cabo el aparato eclesiástico, como a la recepción de ellos por parte de los fieles, quienes transformaron tales mensajes en prácticas.

La hagiografía

La hagiografía tiene una estructura propia, independiente de la historia, pues no se refiere esencialmente a lo que pasó, sino a lo que es ejemplar... La individualidad en la hagiografía cuenta menos que el personaje. Los mismos rasgos o los mismos episodios pasan de un nombre propio al otro: con esos elementos flotantes, palabras o joyas disponibles, las combinaciones componen una u otra figura y le señalan un sentido. Más que el nombre propio, importa el modelo que resulta de esta artesanía, más que la unidad biográfica, importa la asignación de una función y del tipo que la representa[18].

A lo largo de los tres siglos de virreinato la hagiografía constituyó uno de los géneros literarios que tuvo mayor difusión. De hecho, desde fines del siglo XVI hasta la primera mitad del XVIII un sesenta por ciento de las obras de devoción publicadas en México estaban consagradas a los santos[19]. Para difundir esos textos, la Iglesia novohispana utilizó como eficaz herramienta la imprenta. Ciertamente existieron numerosos textos manuscritos sobre las vidas de venerables que circularon ampliamente, al igual que algunas de las primeras crónicas religiosas, por medio de copias. Un ejemplo de estos fue la vida de Fray Martín de Valencia, escrita en 1536 por Fray Francisco Jiménez, obra muy utilizada por los cronistas Motolinía, Mendieta y Torquemada. Pero estos manuscritos no eran

18. Michael de Certeau, *op. cit.*, pp. 287 y 294.
19. P. Ragon, *op. cit.*, p. 221.

funcionales para las nuevas necesidades publicitarias y renovadoras que pretendía la Iglesia. Con la imprenta, en cambio, además de multiplicarse los destinatarios del mensaje, se hacía más rigurosa la elaboración de conceptos y categorías y se sacralizaban los contenidos.

Gracias a la hagiografía se crearon en Nueva España esquemas de pensamiento, se concretaron las formas abstractas de la racionalización teológica trayéndolas a la vida cotidiana y se dramatizaron los valores dominantes por medio de imágenes básicas que se afianzaban en los terrenos de la emotividad y del sentimiento. Por medio de ella, un grupo de clérigos criollos y peninsulares transmitieron los valores vigentes ciñéndose a las normas que les imponía la cultura occidental, pero utilizando contenidos que procedían de las experiencias surgidas en estas tierras.

Sin embargo, la literatura hagiográfica novohispana cumplía las mismas funciones que ese género tenía en Europa como parte de la retórica, aunque su importancia fue más prolongada en el tiempo pues llegó hasta el siglo XIX. Esas funciones se pueden resumir en tres aspectos: didáctico (como una escuela de comportamientos morales), entretenimiento (teología narrada, que vuelve accesibles los dogmas al pueblo al mismo tiempo que divierte) y promoción de la emotividad (desde la admiración por la virtud y el odio al pecado hasta el orgullo patrio y el amor al terruño).

Una de las primeras manifestaciones de la actividad hagiográfica en Nueva España se dio como parte de la necesidad de forjar la idea de una edad dorada, era idílica que construyeron los religiosos que evangelizaron el territorio durante las primeras cuatro décadas del siglo XVI. De hecho, un importante número de páginas de las crónicas religiosas desde fines del siglo XVI hasta bien entrado el XVIII estaban dedicadas a esos venerables frailes que enorgullecían a las órdenes a las que pertenecieron. Su existencia daba a las corporaciones religiosas argumentos para defender sus derechos sobre las doctrinas de indios, disputadas por el clero secular; además, constituía ejemplos para las generaciones de jóvenes frailes de cómo se debía practicar la espiritualidad originaria de una edad dorada, en una época en la que el primitivo espíritu decaía.

De manera paralela, pero con otra finalidad, se desarrollaba también una abundante hagiografía individual impresa en sermones fúnebres, cartas edificantes, interrogatorios sobre virtudes y milagros y hagiografías particulares. Desde el punto de vista formal, la hagiografía presentaba dos cualidades únicas: era la forma literaria más competente para infundir mensajes sociales y proyectar valores, pues su función era narrar vidas humanas; poseía una estructura cerrada y acabada, con un inicio (el nacimiento), un desarrollo (las acciones, virtudes y milagros) y un final (la muerte). A diferencia de la crónica, que se presentaba siempre como un producto inconcluso, pues se quedaba a la mitad de la narración de unos hechos que seguían aconteciendo, el texto hagiográfico podía redondear el mensaje moral y mostrarlo desde diferentes puntos de vista.

En la Nueva España la hagiografía se manifestó como un género muy difundido desde el siglo XVI, aunque no fue sino hasta el XVII y el XVIII que dio sus frutos más novedosos. En todos estos casos, junto con las virtudes de los biografiados, se destacaron sobre todo los numerosos milagros que realizaron. Por ello estos seres eran, además de modelos imitables, intermediarios para obtener los favores divinos, aunque sólo aquellos reconocidos como beatos o como santos podían recibir veneración pública; por ello, la mayor parte de estas obras iban dirigidas a promover procesos de beatificación ante la Sagrada Congregación de Ritos[20].

A lo largo de los tres siglos virreinales los novohispanos lograron tan solo dos beatificaciones: la del mártir franciscano criollo Felipe de Jesús en 1621, y la del también fraile, el lego peninsular Sebastián de Aparicio en 1790. Sobre ellos se desarrolló una importante hagiografía y de hecho la primera obra impresa de este género en Nueva España (1602) fue una biografía de este último franciscano escrita por su hermano de hábito Fray Juan de Torquemada[21]. No obstante, los cinco "siervos de Dios" (a quienes

20. Rubial, *La santidad...*, pp. 73 y *ss.*

21. De hecho la primera hagiografía de este tipo fue la escrita en náhuatl e impresa en el colegio de Tlatelolco en 1601; era una historia de los niños mártires de Tlaxcala, de la que existía un ejemplar en el Museo Indiano de Lorenzo Boturini.

se les inició una causa ante la Sagrada Congregación de Ritos, aunque ésta quedó inconclusa)[22] y el centenar de venerables (es decir aquellos que no fueron objeto de un proceso en Roma) también recibieron la atención de los hagiógrafos criollos y peninsulares. Para describir sus vidas estos escritores siguieron seis modelos de amplia difusión en Europa: el mártir, el ermitaño, el obispo, el predicador misionero, el hermano lego y la visionaria. Sin embargo, conforme se iba consolidando la conciencia criolla a partir de la segunda mitad del siglo XVII, los escritos hagiográficos fueron tomando cada vez más un carácter novohispano. Esto se ve, por ejemplo, en la continua insistencia en exaltar a la tierra y a la gente de Nueva España y veladas quejas por la discriminación a que estaban sometidos los criollos. Por otro lado, el exuberante tratamiento de la imagen en la cultura barroca propició una fuerte presencia en estas narraciones de lo corpóreo y de lo visual. Finalmente, muy a menudo a causa de sus excesos, en esas expresiones literarias se manifestaron algunas proposiciones que rayaban en la heterodoxia.

Para estos escritores, narrar las vidas de tales personajes era escribir la historia de su patria chica, la ciudad que los había visto nacer o que los había adoptado como hijos. Esta historia de los santos locales quedaba inmersa en el plan divino y formaba parte de la única historia verdadera y válida, la historia de la salvación. La Iglesia novohispana se mostraba como una Iglesia adulta, fincada en esta parcela del paraíso que era Nueva España. Con sus venerables, émulos de los santos antiguos, las iglesias americanas demostraban su igualdad con las de Europa, su semejanza con la Iglesia apostólica y su madurez espiritual. Pero sus beatos y venerables, además de héroes de la patria y símbolos de su identidad colectiva, eran los protectores celestiales que derramaban bendiciones sobre esta tierra. Narrar sus vidas era para los novohispanos la señal incuestionable de su vocación de pueblo elegido, doctrina afianzada en la perspectiva agustiniana de la historia.

22. Éstos fueron: el ermitaño Gregorio López, el mártir en Japón Bartolomé Gutiérrez, el obispo Juan de Palafox, la monja María de Jesús Tomellín y el misionero franciscano Antonio Margil de Jesús.

A través de la hagiografía, las vidas de los venerables que nacieron o que actuaron en México se nos muestran como construcciones de una realidad social, como modelos de comportamiento, como testimonio de los valores y de las actitudes imperantes en las distintas ciudades del territorio durante los siglos XVII y XVIII. Gracias a los comentarios del hagiógrafo podemos descubrir variados aspectos de la vida cotidiana, de los prejuicios, de las expectativas, de los sentimientos y, sobre todo, de la formación de conciencias de identidad local.

Pero en Nueva España no sólo se desarrolló esta literatura sobre "santos" locales, también existió una abundante producción sobre los santos europeos, producción que podemos constatar desde el siglo XVI, sobre todo aquella escrita en lenguas indígenas: el franciscano Fray Juan de Ribas, por ejemplo, compuso en náhuatl un *Flos sanctorum* (colección de vidas de santos) y su hermano de hábito, Fray Maturino Gilberti, introdujo una serie de hagiografías en su *Diálogo de Doctrina Cristiana* en purépecha (o tarasco), lengua en la que también circulaba una vida de San Francisco[23].

En 1605 se publicaron en México las primeras vidas de santos en castellano en la imprenta de Diego López Dávalos, la de San Antonio de Padua de Fray Juan Bautista y la de San Nicolás Tolentino de Francisco de Medina. Sin embargo, al existir una abundante literatura hagiográfica impresa en España, lo más común fue, por un lado, hacer reimpresiones de obras que habían sido publicadas en la Península (sobre todo en el siglo XVIII)[24] o bien (lo más generalizado) dar a la luz algunos sermones notables predicados durante la celebración de las fiestas de los santos, sobre todo de aquellos bajo cuyo patronazgo se ponían las ciudades (como San José) o los de los santos fundadores de las órdenes religiosas. Junto con esas hagiografías incluidas en los sermones, entre 1680 y 1720 aumentó de manera considerable en las imprentas de México y de Puebla la

23. Ragon, *op. cit.*, p. 186.

24. Ejemplo de esto son las obras de ciertos autores como el jesuita Francisco García. La edición sevillana de sus *Glorias de el Señor San Joseph* (1720) fue reproducida en México cuatro años después. Su *Espejo de nobles, grandezas de San Francisco de Borja* fue reimpresa en México en 1747 a partir de un original andaluz. Su *Epítome breve de las glorias de San Francisco Xavier* (1688) fue paralelamente reeditado en 1749 en España y en México (*ibid.*, pp. 238 y *ss.*)

impresión de novenas. Con el tiempo, incluso, estas guías para la oración (que debía rezarse durante nueve días) se publicaron en mayor cantidad que los sermones pues, gracias a su formato pequeño y a su finalidad devocional práctica, se podía acceder a un público más amplio. El sermón era una publicación limitada pues se destinaba a la consulta de estudiosos dentro de silenciosos gabinetes. La novena, en cambio, era un instrumento de tipo pedagógico que invitaba a los fieles a vivir en lo íntimo de su corazón la lucha entre el bien y el mal y a tomar partido[25]. Junto con las novenas, en las que se incluía siempre una corta biografía del santo en cuestión, se publicaron también breves resúmenes que, de manera sencilla, daban a los devotos información sobre los santos de su preferencia.

El impacto que tuvieron estas obras a través de la imprenta se puede constatar por el número de ediciones o de versiones del texto y por su existencia en bibliotecas conventuales o particulares. Sin embargo su difusión no se realizó sólo a través de la lectura privada, poco generalizada en un mundo escasamente alfabetizado, sino utilizando los medios propios de una cultura de oralidad: lecturas públicas, sermones y dirección espiritual en el confesionario.

También en ese ámbito de oralidad debemos incluir las numerosas representaciones teatrales sobre las vidas de los santos. En este aspecto se distinguió sobre todo la Compañía de Jesús que, tanto para su teatro escolar como para aquel que se hacía para conmemorar algún acontecimiento, utilizó a menudo el tema de la vida de los santos[26]. En otros ámbitos también se dio dicho uso aunque, en ocasiones, tales representaciones fueron censuradas por la Inquisición, como sucedió con una comedia de Francisco de Acevedo llamada *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres*, en la que San Francisco aparecía antes de su conversión como un caballero galante con las damas y duelista con sus adversarios, lo que provocó

25. *Ibid.*, pp. 241 y *ss.*

26. Dos ejemplos: en 1578 los jesuitas organizaron la representación del *Triunfo de los santos*, un auto sacramental para conmemorar la recepción de un cargamento de reliquias desde Roma; en 1640 fue representada en honor del Marqués de Villena la *Comedia de San Francisco de Borja* obra del jesuita Matías de Bocanegra. Véase Elsa Cecilia Frost, *Teatro profesional jesuita del siglo XVII*. México, Conaculta, 1992.

que la obra fuera retirada de la escena por orden del tribunal del Santo Oficio en 1684[27].

Las imágenes didácticas y devocionales

La imagen no es simplemente, en un principio, un "documento" para el historiador, y... ella no es ante todo un "monumento" para el historiador del arte. Ella es plenamente y para ambos un "documento/monumento" que habla del medio histórico que la produjo y que simultáneamente se da a conocer como una manifestación de creencia religiosa o una proclamación de prestigio social. Toda imagen apunta a transformarse visiblemente en un "lugar de memoria"... tanto de la memoria individual, como de la memoria colectiva en todas sus dimensiones sociales y culturales[28].

La sociedad novohispana, como todas sus contemporáneas católicas, utilizaba las imágenes de los santos como un importante medio de comunicación, las usaba también como objetos de culto que veneraba en sus hogares, en sus templos y que sacaba en procesión por sus calles. Las imágenes podían tener así dos funciones básicas: ser medios didácticos insuperables para difundir mensajes y símbolos o ser objetos de devoción generadores y receptores de toda una gama de sentimientos religiosos. En ambas funciones, sin embargo, no sólo estaba presente lo religioso, pues las imágenes de los santos eran también instrumentos de representación que daban prestigio a quienes las encargaban o bien podían utilizarse para reforzar la presencia corporativa[29].

Desde el siglo XVI los frailes hicieron un uso de las imágenes [illegible] de su instrumental didáctico para la evangelización. Por algunos grabados de Fray Diego Valadés conocemos la utilización

27. Francisco de Acevedo, *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres*. Ed. de Julio Jiménez Rueda, México, 1945.

28. Jean Claude Schmitt, "El historiador y las imágenes". *Relaciones, Estudios de Historia y Sociedad*, 20 (1999), núm. 77, pp. 15-47.

29. Por razones de espacio, en el presente ensayo sólo me ocuparé del culto a las imágenes y las reliquias de los santos y no de las de Cristo y de María que, por otro lado, han sido mucho más estudiadas recientemente.

que se hizo de "sargas" o grandes lienzos pintados con escenas del juicio final o de la creación. Con ello los religiosos no estaban inventando nada nuevo pues, desde el siglo XII, la Iglesia católica de Occidente había echado mano de una extensa e impresionante tecnología de la imagen para cristianizar a las masas campesinas y urbanas.

Sin embargo, no fue sino hasta la segunda mitad del siglo XVI que la imagen se convirtió en una herramienta de gran difusión para reforzar una evangelización que parecía insuficiente, como lo mostraba la supervivencia de cultos idolátricos entre la población indígena. Con esta finalidad se desplegaron los programas iconográficos que llenaron, entre 1560 y 1590, los muros de las porterías conventuales, de las capillas abiertas y de los claustros y de los templos de los mendicantes. La verdadera función de estas pinturas no era, por tanto, convencer a neófitos de una misión inicial sino reforzar la enseñanza de los dogmas cristianos hacia fieles bautizados desde su infancia, cuyos padres llevaban varias décadas convertidos formalmente al cristianismo, pero que estaban insuficientemente instruidos[30].

A pesar de todas las ambigüedades que se podían dar con el uso de este tipo de recursos, la imagen se convirtió en el medio ideal para salvar las dificultades de la comunicación verbal y para transmitir dogmas, historias y símbolos. Con base en modelos tomados de libros de grabados, de Biblias o de libros de Horas, cuadrillas de pintores recorrieron cabeceras y visitas llenando los muros con escenas diversas pintadas en blanco y negro o con colores vegetales y minerales. Junto con la pintura, la escultura se utilizó también para plasmar símbolos y mensajes y llenó cruces atriales, pilas bautismales, portadas y capillas posas. Los santos ocuparon un papel central en esas representaciones: evangelistas y doctores de la Iglesia ocuparon los claustros; árboles genealógicos de los santos de la orden saliendo del vientre de los fundadores eran a menudo colocados en las porterías, a veces situados junto con los primeros padres misioneros de las provincias

30. Antonio Rubial, *La evangelización de Mesoamérica*. México, Conaculta, 2002, p. 50.

novohispanas; esculturas de arcángeles, apóstoles y padres fundadores quedaron esculpidas también en fachadas y retablos.

La mayor parte de estas representaciones tenían un carácter didáctico, es decir, servían para instruir a los fieles. Existían también, sin embargo, aquellas imágenes pintadas y esculpidas que, desde su posición en los altares, se convirtieron en vehículos de emotividad y en centro de la liturgia; a diferencia de las de carácter didáctico estos iconos tenían un objetivo devocional y con tal finalidad fueron propuestos a los fieles, sobre todo aquellos que representaban a los santos patronos de las comunidades. Por otro lado, cada orden religiosa promovía sus propios santos e imágenes como un medio de propaganda y como parte de su predicación. Así, en el momento en que una comunidad religiosa fundaba un pueblo o se trasladaba a otro cedido por una orden rival, la toma de posesión de su nuevo espacio se demostraba colocando los escudos de la orden y las imágenes de sus santos en todos los muros del templo y del convento. Los santos servían así como emblemas que demarcaban el dominio de cada orden sobre su territorio, eran parte fundamental de su imagen corporativa.

Pero no sólo en los pueblos indígenas las imágenes de los santos jugaron un papel central como instrumento didáctico, como objeto devocional y como parte del aparato representacional. Ese mismo proceso se dio en las ciudades. Todo convento urbano poseía series de lienzos en sus claustros donde se narraban, en numerosas escenas, las vidas de los santos fundadores. El clero secular colocó en los muros de parroquias y catedrales series pictóricas que representaban a los apóstoles, convertidos en figuras emblemáticas de unos sacerdotes que no vivían en comunidad y que, junto con sus cabezas, los obispos, se sentían herederos de los doce fundadores de la Iglesia. En este contexto, a partir de 1700 la imagen de San Pedro, figura emblemática del poder episcopal, recibió un gran impulso. Los santos como símbolos corporativos y como elementos de cohesión institucional fueron también utilizados por los gremios, las órdenes terceras, las cofradías y las congregaciones, la universidad, el consulado de comerciantes y los cabildos catedralicios y municipales, así como por institucio-

nes de la burocracia virreinal (el tribunal de la Inquisición o la Audiencia)[31].

Uno de los espacios de representación pública más importantes era la fiesta. Durante ella las imágenes de los santos, objetos fundamentales del aparato de representación de las corporaciones y símbolos identitarios de cada cuerpo social, se manifestaban en las procesiones por las calles, engalanadas con joyas y acompañadas con los estandartes corporativos y bajo su amparo desfilaban sus fieles servidores. Entre todas las fiestas de los santos se destacaba aquella en la que uno de estos protectores celestiales era jurado por patrono de la ciudad. Los municipios urbanos, encargados de velar por sus habitantes, elegían a esos abogados celestes después de alguna catástrofe por medio de un sorteo o por elección. Una vez obtenido el santo protector, el cabildo de la ciudad hacía una ceremonia en la cual se realizaba un juramento: el santo elegido protegería al poblado de ciertas desgracias a cambio de que anualmente se le festejara en su día con novenarios, misas y fiestas, se pusiera su imagen en la iglesia principal y, de ser posible, se consiguiera alguna de sus reliquias. Como las catástrofes eran constantes y variadas toda ciudad tenía varios santos jurados.

En relación también con este uso representacional estaban aquellas imágenes llamadas de "patrocinio" en las que las figuras de santos o de vírgenes protegían bajo su manto a familias, autoridades civiles y eclesiásticas u órdenes religiosas. A partir del último tercio del siglo XVII los protegidos en tales representaciones dejan de ser grupos compactos indeterminados y se vuelven con mayor frecuencia retratos individuales, aunque con su actitud y entorno exalten su participación corporativa. Muchos de estos cuadros deben asociarse con las cofradías y con las advocaciones que las protegen como las del Rosario, el Carmen o

31. El cabildo de la ciudad de México tenía a San Hipólito como su patrono, la Universidad celebraba las fiestas de Santa Catalina de Alejandría y de la Inmaculada, el consulado veneraba también a la Inmaculada y a San Francisco como sus patronos, el Santo Oficio le rendía culto a San Pedro de Arbués a quien estaba consagrada también su cofradía. La Audiencia nombró en el siglo XVIII a San Juan Nepomuceno como patrono.

la Merced, aunque para el siglo XVIII se agrega como figura protectora a San José y bajo su manto se coloquen a las autoridades civiles y religiosas[32].

Pero sin duda el mayor uso que se le dio a la imagen fue el de herramienta indispensable para la predicación. La multiplicación de las imágenes de Santa María Magdalena, por ejemplo, se convirtió en un eficaz medio para difundir los mensajes del arrepentimiento y del perdón contra los ataques reformistas a la necesidad de redimir los pecados por medio de la penitencia. Con ese mismo sentido antiluterano se pintaron en el siglo XVIII enormes lienzos denominados "de ánimas", donde se representaba en la parte inferior a las almas en pena y en la superior a un grupo de santos intercesores que pedían por ellas ante un Dios que, para los hombres del siglo XVIII, iba siendo cada vez más tolerante con los pecadores y más inclinado a perdonar sus faltas. Para aminorar las penas en el Purgatorio los fieles contaban con la ayuda de la Virgen y de los santos, en especial de aquellos que tuvieron visiones de quienes penaban ahí (como Santa Gertrudis y Santa Teresa) o de quienes poseían objetos relacionados con el rescate de ánimas como el cordón de San Francisco, los escapularios de San Ramón y de la Virgen del Carmen o la cinta de San Nicolás Tolentino.

Mientras las aristocracias civiles y eclesiásticas daban a la imagen un uso didáctico, la mayoría de los fieles las utilizaba como objetos de devoción. De hecho, el mejor medio de hacer accesibles a los santos fue a partir de la posibilidad de poseer sus imágenes para rendirles culto en el ámbito doméstico. En los inventarios de bienes encontramos continuas referencias a la posesión de lienzos y esculturas de los santos venerados por la familia. Para el siglo XVIII fueron cada vez más numerosos los cuadros devocionales donde aparecían Cristo o María rodeados de un grupo de seis u ocho santos protectores, aquellos preferidos de quien había mandado realizar tales objetos de devoción.

32. Marcela Corvera Poire, *El patrocinio. Interpretaciones sobre una manifestación artística novohispana*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991. (Tesis de Licenciatura en Historia inédita).

Pero la posesión de imágenes no se circunscribió sólo a aquellos que tenían los medios para encargar ente tipo de obras o para adquirirlas en el mercado. Los sectores modestos también las tenían y aquí la imprenta jugó un papel fundamental gracias al grabado. De hecho, el gran consumo de estampas provocó que los impresores utilizaran las láminas con que habían hecho las portadas de libros para producir impresiones sueltas y venderlas como estampas a los fieles y, a menudo, los comerciantes las regalaban en la compra de mercancías. Un uso similar tenían las imágenes religiosas grabadas en esas guías de oraciones que eran las novenas, en las patentes, contratos y sumarios de gracias e indulgencias de las cofradías (hojas donde constaban los privilegios espirituales que éstas ofrecían), así como en coplas, loas, gozos y gacetillas y en los escapularios (trozos de tela para colocarse sobre pecho y espalda que llevaban bordada la imagen de la Virgen o de un santo)[33]. La promoción de los venerables novohispanos tuvo también en la imagen un instrumento muy importante de divulgación, sobre todo para la solicitud de milagros, necesarios para que se consumara el proceso de beatificación.

Para conseguir la identificación entre los santos y sus fieles fue muy común el representarlos dentro de una escenografía novohispana. En las pinturas que narraban, por ejemplo, el nacimiento de San Francisco o de Santo Domingo, era común vestir a sus padres y parientes con las modas del XVII y ambientar la habitación con muebles y objetos propios del ámbito doméstico criollo. Era también común situar algunas escenas en las plazas o las calles de las ciudades barrocas novohispanas, con sus balcones llenos de telas ricas, su bullicio y sus casas y templos labrados[34].

Utras veces, la identificación se conseguía representando al santo no en actitudes hieráticas sino con expresiones y gestos cotidianos como lo muestran los santos Pedro y Pablo en un retablo de

33. Monserrat Galí, "La estampa religiosa en México". *Alcaraván. Boletín bimestral del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca*, 2 (1991), núm. 7, pp. 3-7.

34. Esto se puede observar en una pintura de Cristóbal de Villalpando que está en Guatemala y que describe el regreso de San Francisco del monte Alverna, montado en un burro y recibido como Cristo en el domingo de Ramos. Juana Gutiérrez *et al. Cristóbal de Villalpando*. México, Fomento Cultural Banamex, 1997, p. 260.

la iglesia parroquial de Atlixco; en lugar de estar de pie y con el hieratismo que se acostumbra, los personajes aparecen en sus nichos sentados y con una pierna cruzada sobre la otra. Con esta gestualidad estamos ante una ruptura de los códigos impuestos por la norma estética y religiosa oficial y la acción que se espera de los santos es subvertida; al desplazarlos de situaciones jerárquicas se les convierte en un igual, en un ente con el cual uno se puede identificar.

Junto a las actitudes poco convencionales se introducen a veces también elementos simbólicos de orgullo patrio ajenos a los códigos religiosos. Los ejemplos que tenemos al respecto comienzan a aparecer tímidamente en las fiestas desde fines del siglo XVI y se vuelven muy generalizados en la pintura y la escultura en el siglo XVIII. En este sentido, santos como San Francisco, San Felipe de Jesús o San Hipólito fueron representados cabalgando sobre el águila y el nopal (emblemas del escudo de la capital) o siendo venerados por la figura alegórica de una Nueva España representada como india cacica.

Esta omnipresencia de la imagen y de lo visual llegó más allá de las meras representaciones plásticas. Se puede observar por ejemplo en la narrativa, en la cual la imagen textual construyó verdaderas narraciones visuales expresadas en los sermones y en la hagiografía. Y, aún más allá, la imagen influyó también poderosamente en los sueños y en las visiones. En especial las mujeres, marginadas del sacerdocio y de la predicación, encontraron en ese medio una forma de imponer su presencia. Así, en las descripciones que monjas y beatas hicieron de sus visiones se puede ver con gran claridad el impacto que las pinturas y los retablos tuvieron sobre el mundo onírico y sobre el inconsciente de la población novohispana.

La recepción, el culto y sus manifestaciones

Las obras no tienen un sentido estable, universal, fijo. Están investidas de significaciones plurales y móviles, construidas en el reencuentro entre una proposición y una recepción, entre las for-

mas y motivos que les dan su estructura y la competencia y expectativas de los públicos que se adueñan de ellas... Descifradas a partir de los esquemas mentales y afectivos que constituyen la cultura propia (en el sentido antropológico) de las comunidades que las reciben, las obras se tornan, en reciprocidad, una fuente preciosa para reflexionar sobre lo esencial, a saber, la construcción del lazo social, la conciencia de la subjetividad, la relación con lo sagrado[35].

La presencia de los santos en las visiones de las beatas y de las monjas es una prueba clara del éxito que tuvo la emisión de los mensajes por medio de las imágenes. Junto con la hagiografía, los sermones y las novenas, este medio fue uno de los más eficaces en la promoción de prácticas.

En el ámbito indígena, el culto a los santos y a sus imágenes fue uno de los principales medios que tuvieron las comunidades para reconstruir su mundo espiritual, fuertemente golpeado por la conquista. Los santos fueron así integrados como divinidades, sustituyeron a los dioses protectores de los barrios, cubrieron las funciones rectoras del cosmos sobreponiendo a sus atributos aquellos que poseían los señores que regenteaban las fuerzas naturales. En ocasiones también pudo haber asociación entre santos y dioses gracias a la coincidencia de las fiestas de ambos como resultado de un bagaje agrícola común. Además, en el mundo prehispánico era una práctica generalizada que el pueblo conquistado recibiera a los dioses de los vencedores como símbolo de sometimiento. Los indios aceptaron a los santos como parte de esa imposición, como uno de los elementos que traía consigo el nuevo régimen político, pero también porque la conquista había mostrado que los dioses cristianos eran muy poderosos, por lo que convenía tenerlos contentos; esto fue además posible pues a varios de los santos se les mostraba con el atuendo guerrero de los conquistadores, como los casos de Santiago y San Miguel. Por tanto, el dios ajeno y aceptado podía ser propicio tanto para pedirle beneficios como para librarse de sus daños. La única diferencia con los tiempos pasados era que los nuevos

[35] Roger Chartier, *El mundo como representación*. Barcelona, Gedisa, 1992, pp. vii y xi.

dominadores tenían una actitud exclusivista y no toleraban la convivencia de sus dioses con los de las religiones antiguas.

Sin duda tales fenómenos de asimilación fueron posibles gracias a la existencia de paralelismos entre las dos religiones y a que el cristianismo presentaba a los indios un catálogo formal que les ofrecía variadas imágenes de niños, mujeres, hombres, ancianos, seres alados y demonios con los que pudieron realizarse las superposiciones necesarias con sus antiguos dioses. Además, la enorme cantidad de representaciones asociadas con el martirio y con la sangre, incluido el de Cristo, debió constituir para los indios un rico arsenal de imágenes que los remitían a los sacrificios ofrecidos a sus dioses. En este proceso de asimilación llegaron a integrarse incluso los animales que servían de atributo a los santos y que fueron identificados con su tona o entidad protectora. A estas representaciones de seres humanos y animales se les hacían ofrendas de cera, comida y bebida, se les sacrificaban gallinas y otros animales y se derramaba pulque en su presencia, pensando que las enfermedades les venían por no darles los alimentos que requerían[36].

Junto con el culto a las imágenes los indios también recibieron de buen grado la veneración de las reliquias. Desde la segunda mitad del siglo XVI, los frailes insistieron en promover el culto a los cadáveres de aquellos religiosos que murieron en "olor de santidad"; sus restos mortales y los objetos que les pertenecieron fueran venerados por los indios a quienes ellos habían cristianizado[37]. Sin embargo, en el ámbito indígena este culto no llegó a competir en popularidad con el de las imágenes. En cambio, en las ciudades, el impacto de las reliquias llegó a ser casi tan notorio como el de los iconos en la devoción de los grupos mestizos y criollos.

Esto se debió, en buena medida, a que desde fechas tempranas los religiosos trajeron de Europa objetos y restos mortales de los santos europeos para sacralizar sus templos y los propusieron para ser venerados por los fieles. En 1544 hay noticias de que los dominicos

36. Jacinto de la Serna, *Manual de Ministros de indios para el conocimiento de sus idolatrías y extirpación de ellas*. México, Ediciones Fuente Cultural, 1953, pp. 64 y *ss*.
37. Trexler, *op. cit.*, pp. 510 y *ss*.

trajeron desde Alemania reliquias de las once mil vírgenes que habían sido arrojadas a las calles por los protestantes. Décadas después, en 1573, Fray Alonso de la Veracruz trajo en 1573 un trozo de la cruz de Cristo y otras reliquias de San Pedro y San Pablo[38]. Pero sin duda, quienes se distinguieron más como promotores del culto a las reliquias fueron los jesuitas. En 1577, a instancias de los miembros de su orden radicados en el nuevo mundo, fueron enviadas desde Roma numerosas reliquias para las iglesias de Nueva España. Para celebrar su llegada en 1578, los jesuitas organizaron en la fiesta de todos los santos una apoteósica recepción con arcos, procesiones, certámenes poéticos, pendones, juegos, danzas y con una representación teatral[39].

A lo largo del siglo XVII la llegada de reliquias a Nueva España fue en aumento y en el siglo XVIII su tráfico fue una importante fuente de ingresos para los jesuitas criollos expulsados y radicados en Italia. Como tesoros preciados se les exponía en hermosos relicarios de plata y cristal, se les llevaba en procesión para acabar con inundaciones y epidemias e incluso se les utilizaba para disminuir la violencia de los incendios arrojándolas al fuego o en los exorcismos para expulsar a los demonios. A veces también se les ingería o se les esparcía por los campos para darles fertilidad o protegerlos contra las heladas. Hay que tener en cuenta que las reliquias no sólo eran partes del cuerpo de los santos o cuerpos enteros, la mayoría de las veces eran sólo objetos que les pertenecieron, trozos de hábito, cartas, el polvo de su sepultura, sustitutos necesarios sobre todo cuando el cuerpo no estaba disponible. En Oaxaca se veneraba la cruz de Huatulco que había pertenecido al apóstol Santo Tomás, primer misionero de América. En el siglo XVII se pusieron muy de moda las cuentas de la madre Juana de la Cruz, terciaria franciscana española que decía haberlas enviado al cielo para ser bendecidas. De hecho, las imágenes y otros objetos se podían con-

38. Agustín Dávila Padilla, *Historia de la fundación y discurso de la provincia de Santiago de México de la orden de predicadores*. México, La Academia Literaria, 1955, p. 161; Juan de Grijalva, *Crónica de la Orden de Nuestro Padre San Agustín en las provincias de Nueva España*. Ed. Nicolás León. México, Porrúa, 1985.

39. Juan Sánchez Baquero, *Relación breve del principio y progreso de la provincia de Nueva España de la Compañía de Jesús*. México, Editorial Patria, 1945, pp. 114 y *ss*.

vertir también en reliquias, bastaba con ponerlas en contacto con el original para que se cargaran de todas sus virtudes.

Junto con esas reliquias llegadas de Europa se reverenciaban también aquellas de los venerables y siervos de Dios que habían vivido en la Nueva España. Algunos templos guardaban sus cuerpos completos, como el incorrupto Sebastián de Aparicio que posee aún el convento de San Francisco de Puebla[40]. Otras veces se extraía el corazón del cadáver para depositarse, en cumplimiento de una cláusula testamentaria, en algún convento de religiosas como sucedió con los obispos Manuel Fernández de Santa Cruz y Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu quienes dejaron sus corazones a las religiosas de los monasterios poblanos de Santa Mónica y de Santa Rosa respectivamente. Pero igualmente se guardaban de ellos todo tipo de objetos: toallas y listones con las gotas del aromático sudor que expelían los cadáveres de las monjas santas; telas, flores y sábanas que estuvieron en contacto con los cuerpos de venerables sacerdotes; rosarios, escapularios, cilicios, alambres de púas, jubones de cerdas y demás instrumentos de devoción o de penitencia pertenecientes a ascéticos frailes. Muy a menudo los fieles solicitaban en las porterías de los conventos que se les permitiera tocar con sus rosarios las reliquias que ellos poseían o que se les regalara un puñado de la tierra de las sepulturas de sus venerables.

El culto que toda la población tenía hacia esas reliquias llegaba incluso al exceso de descuartizar los cadáveres de los hombres y mujeres recién muertos en olor de santidad con tal de obtener una de sus reliquias. A veces, esos cuerpos fueron también objeto de robo varios años después de su deceso, como pasó con los restos mortales de Fray Diego de Basalenque y de Gregorio López, sustraídos por los mismos clérigos de las iglesias de las comunidades indígenas que los resguardaban para ser llevados a los templos de las capitales, aunque siempre se dejaba un pequeño trozo de ese cuerpo en el lugar de donde fue sustraído[41].

40. Pierre Ragon, "Sebastián de Aparicio, un santo mediterráneo en el Altiplano mexicano". *Estudios de Historia Novohispana*, México, 23 (2000), pp. 17-45.

41. Antonio Rubial, "Cuerpos milagrosos. Las reliquias novohispanas". *Estudios de Historia Novohispana*, 18 (1998), pp. 13-30.

Estos piadosos hurtos no sólo daban a esos cuerpos un carácter sagrado (reforzando la fama de santidad de los que habían sido sus propietarios) sino que además multiplicaban la acción benéfica del cuerpo santo al fragmentar su potencialidad y distribuirla entre un gran número de personas. Como pasaba con la eucaristía al ser dividida, cada parte contenía la fuerza del todo, y con ello, la presencia del venerable se introducía en las celdas conventuales y en los hogares familiares y se filtraba hasta los más recónditos resquicios de la vida privada. "Las reliquias se convierten en los instrumentos esenciales que desencadenan la compleja alquimia de los milagros"[42].

Junto con el culto a las reliquias, otro dato que nos permite descubrir la recepción de esos santos propios a nivel popular fue la actitud reverencial que mostraban los novohispanos hacia los lugares que los venerables santificaron con su presencia. La ermita de Gregorio López, el colegio de Zacatecas fundado por Fray Antonio Margil de Jesús, la capilla de San José de Chiapa donde se retiró el Obispo Palafox o la ermita en las inmediaciones de Puebla que visitaba Sebastián de Aparicio se convirtieron en espacios con una significación especial[43]. Pero fue sobre todo en sus procesos de beatificación donde se reflejó más claramente la recepción que tuvieron los novohispanos de sus santos propios. Ellos, por medio de donaciones testamentarias, limosnas y promoción ante las instancias oficiales, intentaron conseguir la autorización papal para la veneración de sus santos propios.

A pesar de la presencia de lugares y objetos, la fuerza de la imagen hizo que ésta se convirtiera en el centro de las más variadas prácticas. Por principio de cuentas, la diferencia que hacían los clérigos entre imagen didáctica e imagen devocional no era muy clara para quienes las utilizaban como instrumentos para obtener favores. La presencia de estampas impresas a las que se les ofrendaban cirios en los altares domésticos, o aquellas que eran llevadas entre los vestidos o colocadas en la cabecera del lecho, en cofres y arma-

42. P. Ragon, "Sebastián de Aparicio...", p. 29.
43. Rubial, *La santidad...*, pp. 71, 119, 246 y 290.

rios y detrás de las puertas, nos habla de usos que a menudo las convertían en verdaderos amuletos para preservar los lugares del mal y para traer fortuna y salud. Hasta las parteras ponían grabados de San Ignacio o de San Ramón sobre el vientre de las parturientas para ayudarlas a bien parir y las hechiceras utilizaban las estampas de varios santos en sus hechizos. Las reliquias y las imágenes, además de funcionar como amuletos con poderes taumatúrgicos, fueron signos que vincularon a la heterogénea población novohispana a un espacio cultural común. Con los ritos realizados alrededor de ellas, esos objetos adquirían un nuevo valor simbólico que actualizaba su poder de hacer milagros y aseguraba la protección divina.

Los diferentes usos que los novohispanos dieron a los santos como herramientas para "pensar", les permitieron, además, generar una conciencia histórica que los hacía verse a sí mismos como un pueblo elegido. El mito cristiano, del que la literatura, las imágenes y las prácticas alrededor de los santos constituían una parte substancial, conformó así uno de los núcleos culturales más significativos en la historia de nuestro país.

El sueño de un sueño

José Gaos
Universidad de México

El *Primer Sueño*, poema de Sor Juana Inés de la Cruz, pertenece a la historia de las ideas en México. Empieza con una soberbia imagen astronómica y bélica de la noche: la imagen de la guerra "intimada" por la sombra de la Tierra, es decir, por la noche, a las estrellas. Guerra perdida por la noche o la sombra, pues que ésta ni siquiera llega a la esfera de la Luna, no rebasando la del aire. Con dominar en ésta ha de contentarse la noche, pero como la esfera del aire es la del sonido, el dominio de la noche sobre el aire se manifiesta en el silencio que ni siquiera interrumpen las voces oscuras de las aves nocturnas. Así transita el poema a la representación simbólica de la noche por medio de las imágenes tradicionales, y mitológicas, de Nictimene, la lechuza, de las hijas de Minias, los murciélagos, del ministro de Plutón, el búho, y de Harpócrates, el dios del silencio. Pero no se queda en esta representación simbólica de la noche. Insistiendo en el elemento del aire, pasa sucesivamente a los elementos del agua y de la tierra, para evocar en cada uno de los tres a algunos seres durmientes. En el aire es el can. En el mar son los peces en general y la mitológica Alcione. En el monte es el "vulgo bruto", también en general, pero en particular el león y el venado, la "leve turba" de los pájaros descendidos del aire al nido y el águila. La no-

che es tan profunda que si el águila vigila sosteniendo en un pie la piedrecilla encargada de despertarla caso de dormirse, hasta el rey de los animales duerme. Pero la profundidad de la noche la sugieren mejor que ninguna de las anteriores figuras zoológicas las figuras humanas que sobrevienen: la noche es tan profunda, tan profunda, que dormidos se hallan hasta el ladrón y el amante, habituales vigilantes de las noches.

Con estas figuras humanas termina el poema la pintura de la noche, de la media noche, como precisa justamente en este punto, pasando de ellas a los miembros y los sentidos del cuerpo y a la descripción del sueño fisiológico o del dormir. Fatigados del trabajo y cansado del deleite, han quedado "ocupados de profundo sueño dulce los miembros" y los sentidos suspendidos de su ordinario ejercicio,'"cediendo al reto del contrario de la vida", de Morfeo. El alma se limita a dar al cuerpo el mínimo de animación necesario para que sigan funcionando el corazón y el pulmón, mientras que sentidos y lengua callan todos, y el estómago envía al cerebro vapores tan claros, que no sólo no impiden la actividad de la imaginación, sino que, por el contrario, la estimulan.

A la descripción del dormir o del sueño fisiológico sigue, así, la del soñar del alma, o con más exactitud, la del sueño del alma de la poetisa de que ésta hace tema central de su poema. Así como en el Faro de Alejandría se espejaban las naves que iban o venían por la mar, así la imaginativa despierta de la poetisa dormida "iba copiando imágenes de todas las cosas", "no ya sólo de todas las criaturas sublunares, sino también de aquellas que son claras estrellas intelectuales", los astros de las esferas animadas por las inteligencias. Pero el alma de la poetisa no se conforma con contemplar estos espíritus: contempla el suyo propio, y considerándose emancipada del cuerpo dormido, se imagina puesta en la cumbre de un monte. La imagen de la altura de este monte suscita toda una serie de imágenes aptas para ponderarla: Atlante, el Olimpo, el "volcán más soberbio que intima guerra al cielo", el águila, las pirámides de Menfis y la Torre de Babel. Mayor que todas estas alturas es la de "la elevada pirámide mental donde se miró colocada el alma", y que resulta no ser sino una imagen para la parte más alta del alma mis-

ma y el remontarse de ésta a tal parte suya y desde ella por encima de sí misma: "su ambicioso anhelo, haciendo cumbre de su propio vuelo, la encumbró en la parte más eminente de su propia mente, tan remontada de sí que salía de sí a otra nueva región". Así elevada, el alma tiende la vista de sus ojos intelectuales "por todo lo criado" — mas para experimentar tan solo una decepción comparable a la de los ojos corporales que intentan mirar al Sol o a la de Ícaro.

El alma procede entonces como quien se acostumbra en la oscuridad a la luz, como los Galenos que hicieron del veneno triaca, como el náufrago que recoge velas: "juzga más conveniente reducirse a singular asiento, discurrir separadamente una por una las cosas", que caen bajo las diez categorías de Aristóteles; el entendimiento "quiere seguir el método" consistente en ir remontando los grados del ser, desde el inanimado, por el vegetal y el animal, hasta el del hombre, "fábrica portentosa" de la que las más fieles cifras simbólicas serían el águila de Patmos y la estatua de Nabucodonosor. Pero el alma fluctúa, entre el seguir efectivamente tal método y el disentir por "juzgar excesivo atrevimiento el discurrirlo todo quien no entendía aún la más pequeña, aún la más fácil parte de los efectos naturales", como el curso subterráneo del agua de las fuentes o la figura, colores, perfume de la flor. A esta prudente consideración se opone la imagen de Ícaro, ahora vista como ejemplo estimulante de valeroso afán de gloria...

"Mas mientras la elección, confusa, zozobrada entre escollos, tocando sirtes de imposibles en cuantos rumbos intentaba seguir", habiéndose agotado la sustancia origen de los vapores ascendentes hasta el cerebro, cesa esta ascensión, y el cerebro, desembarazado, despierta, y despierta a los miembros y sentidos.

Con el despertar, así brevemente descrito, es simultáneo el amanecer, pintado en otra soberbia imagen astronómica y bélica: la del combate de la Aurora y del Sol contra la Noche. Hasta que se encuentra despierta del todo la poetisa, cuyas últimas palabras revelan que, no genéricamente humanos, sino personalmente suyos son el dormir y el despertar descritos y el sueño contado —por más que el dormir y el despertar no haya podido describirlos sino en lo que tienen de genéricamente humano.

El resumen que acaba de hacerse prueba que el poema tiene solamente las siguientes cinco partes: la media noche, el dormir, el sueño, el despertar, el amanecer. Se trata de una composición de una simetría perfecta en torno a un centro: en los extremos, la media noche y el amanecer; el dormir y el despertar, entre los extremos y el centro; en éste, el sueño. Esta estructura resulta reforzada por el número de versos de las cinco partes: 150 la noche, 115 el dormir, 560 el sueño, 59 el despertar, 89 el amanecer. Las descripciones de la noche y del dormir son, sobre poco más o menos, dobles de largas que las del amanecer y del despertar, respectivamente; pero la de la noche guarda con la del amanecer una proporción muy cercana a la del dormir con la del despertar.

Pero la simetría no es meramente cuantitativa. Es, además, de la siguiente índole cualitativa o espiritual por los temas: en los extremos, los procesos y fenómenos *físicos* del conticinio y el amanecer; entre los extremos y el centro, los procesos *fisiológicos* del dormir y del despertar; en el centro, el proceso *psíquico* y espiritual del sueño. Pero la simetría de la composición entraña aún otras más sutiles que se destacan al adentrarse por la textura íntima y móvil del poema.

Éste se abre y se cierra con las dos soberbias imágenes astronómicas y polémicas de la lucha de la noche con la luz de las estrellas y con la luz del Sol. Ambas imágenes son grandiosamente cósmicas. La poetisa se imagina en ambos casos la Tierra y el cielo entero; en el primer caso, viendo el globo terráqueo con sus esferas elementales suspendido en el centro de las esferas celestes y proyectando el cono de su sombra hasta los límites de la esfera del aire; en el segundo caso, viendo a la Noche y a la Aurora y el Sol como capitanes de ejércitos, de sombras el uno, de luces el otro, que combaten sobre la faz convexa de la Tierra, entre esta faz y la cóncava del Cielo, hasta que la Noche se retira del hemisferio conquistado por el Sol al abandonado por éste. Ambas grandiosas imágenes son, pues, parejamente prosopopéyicas, aunque sólo la del amanecer personifique los cuerpos y fenómenos físicos recordando figuras mitológicas; pero no por ello es precisamente menos plástica la imagen de la noche: la poetisa ve la sombra de la Tierra y su punta como

respectivamente un cuerpo y su rostro negro, ceñudo y en avance contra la diosa de tres rostros. Y si el cuadro de la lucha de la noche y el día es mucho más detallado y movido, en cambio a él se reduce el entero del amanecer, mientras que el cuadro, mucho más conciso, de la lucha de la noche y los astros luminosos, es sólo el inicio del cuadro entero de la noche que prosigue por los elementos y sus habitantes.

La arquitectura de este cuadro entero de la noche es expresivamente barroca en su riguroso conjunto y en la selección de los detalles. La construcción por esferas celestes y elementales no responde sólo al estado de la ciencia del mundo físico dominante aún en el medio cultural de Sor Juana; tiene obvia correspondencia con múltiples casos aducibles de la poesía y de la plástica, y singularmente de la peculiar unión de la plástica y la poesía que es el teatro: en los autos sacramentales del teatro del mundo se disponía por esferas y elementos la escena en que comparecían y dialogaban las figuras simbólicas de elementos y astros. La lechuza, el búho y los murciélagos, forman bien conocida parte del *attrezzo* de la pintura barroca, aunque ésta no pudiera llegar adonde la poesía en presentar la barroca capilla musical emisora tan solo de lentas y sordas notas. Ni faltan los no menos irreconociblemente barrocos entre los detalles del resto del cuadro: así, singularmente, la representación del elemento tierra por "los senos escondidos del monte, mal formados de peñascos cóncavos, menos defendidos de su aspereza que asegurados de su oscuridad, cuya mansión sombría puede ser noche en la mitad del día, incógnita aún al cierto pie montaraz del cazador experto". Pero en la selección de las figuras habitantes del elemento hay mayor originalidad personal. Si no en la contraposición del león y del "tímido venado", ni en la de la "leve turba" de los pájaros y el águila, ni en el paralelismo de ambos grupos de figuras zoológicas, si, resueltamente, en la elección del ladrón y el amante como figuras humanas de la noche. Cualesquiera que puedan ser los antecedentes de la elección, es ésta la infaliblemente certera de dos figuras tan esencialmente representativas de la noche, que por tales se las encuentra a tanta distancia en el espacio y en el tiem-

po, en el mundo cultural todo, como la que va de Sor Juana a Baudelaire:

> He aquí la noche hermosa, propicia al criminal;
> y los ladrones, que no dan tregua ni perdonan,
> pronto van a empezar su trabajo...
>
> ...la hora en que, ojo sangriento que bizquea y palpita,
> la luz hace una mancha rojiza sobre el alba;
> en que el alma, cargando con el cuerpo agotado,
> repite este combate del día y de la lámpara...
> y el varón está harto de escribir y la mujer de amar...

Pero en la poetisa es el acierto aún mayor, pues la poetisa presenta a ambos vigilantes de la noche dormidos, para dar concluyentemente la impresión de la profundidad de la noche—y del sueño universal y en contraste con éste el singular sueño de la poetisa misma, dormida, pero siempre, aun dormida, soñadora...

Entre las descripciones del dormir y del despertar hay una nueva simetría, hincada todavía en las imágenes. En ambas descripciones son *todas* las imágenes con que se figuran los órganos corporales y su funcionamiento imágenes tomadas a las artes y los artefactos mecánicos o físicos en general:

> el corazón es el volante de un reloj,
> el pulmón es un fuelle, que es a su vez imán del viento,
> la tráquea es un arcaduz,
> el estómago es una oficina de calor que utiliza un cuadrante,
> es la fragua de Vulcano, de suerte que hasta la comparación
> mitológica ocurrente aquí es la del local de la artesanía de un
> olímpico;

en fin, el funcionamiento entero de la psique en el tránsito del dormir al despertar es como el de la linterna mágica, por aquellos años reciente invención física del Padre Kircher. Imposible no reconocer en este grupo de imágenes un resabio poético de la concepción

mecanicista de lo somático y fisiológico que hizo su trayectoria en la filosofía y en la ciencia desde los animales máquinas de Descartes y el materialismo de Hobbes hasta el materialismo del hombre máquina de Lamettrie. Claro que en la poetisa no pasa el resabio de consistir en una comparación con artefactos y artes, inconsciente de sus orígenes y de intenciones de mayores alcances.

Pero la máxima escrutación la piden y merecen, naturalmente, las imágenes sobre el encadenamiento de las cuales se articula la parte central del poema, la narración del sueño de la poetisa. La imagen inicial, del Faro de Alejandría, encierra cuatro motivos que se revelan determinantes de todas las demás imágenes de este grupo: el motivo de la altura, un motivo óptico, el motivo del mar y un motivo de cultura clásica. El motivo de la altura lo desarrollan inmediatamente la imagen del monte y las asociadas con ella: las de Atlante, el Olimpo, el volcán, el vuelo del águila, las Pirámides y la Torre de Babel. El motivo óptico vuelve en las referencias a los ojos cegados por el Sol y a los que se habitúan en la oscuridad a la luz, a la primera de las cuales se asocia la primera evocación de Ícaro, héroe también de la elevación. El motivo del mar recurre en la imagen del naufragio. Y aún hay otras tres recurrencias que señalar: la del motivo óptico y el de la altura en la visión de Patmos, la del motivo de la altura en la estatua de Nabucodonosor y la de Ícaro en la segunda evocación de éste. En fin, de cultura clásica, sagrada o profana, son todas las imágenes acabadas de enumerar, menos la del volcán, en que hay que reconocer el Popo nativo y cercano, pero, en cambio, con la de los Galenos además. Este conjunto de imágenes tiene una profunda unidad, de origen, en el sentido mismo del sueño, el contenido o la narración del cual se articula por medio de ellas: unidad y origen que se concentran peculiarmente en la imagen de Ícaro; todo, según se dirá al exponer el sentido del sueño.

Antes de proceder a esto, hay que señalar los otros ingredientes que, además de las imágenes, integran la fábrica del poema: en un extremo, los ingredientes más intelectuales, los de saber; en el otro extremo, los ingredientes afectivos, los sentimientos, tradicionalmente estimados como esenciales a la poesía, si no como los fundamentales y decisivos de ella.

El saber atestiguado por la poetisa con este poema es:

astronómico, en los pasaje relativos a la noche y el día;

físico, en la referencia a la linterna mágica;

fisiológico y psicológico, en las descripciones del dormir, el despertar y el sueño;

humanístico clásico y bíblico, y el clásico, mitológico e histórico, en detalles esparcidos por todo el poema;

jurídico y político, como en la reflexión sobre los efectos de la publicación de los castigos y en alguna observación más incidental, así las referentes a los deberes de vigilancia de los monarcas y a la consiguiente pesadumbre de la corona;

filosófico, por último, en la narración del sueño.

El saber astronómico atestiguado se contiene dentro del sistema antiguo y medieval del mundo, dominante aún, incluso entre los cultos, incluso entre los cultos conocedores del sistema copernicano, pero fieles a la Iglesia, que aún no admitía este último sistema.

El saber humanístico y el jurídico y político no rebasan el propio de un *varón* culto en el medio de la poetisa. Pero quizá sí rebasa semejante saber el fisiológico, pues no parece que las nociones más elementales de este saber formasen en aquel medio parte de la cultura general, fundada todavía en la tradición del trivio y del cuadrivio o en la humanística exclusivamente. La descripción del dormir y despertar en el poema denuncia la lectura de libros de medicina o la conversación sobre materia médica con personas doctas en esta materia.

La referencia a la linterna mágica supone un conocimiento directo o indirecto de la obra del Padre Kircher, del cual hay otras muchas pruebas por parte de Sor Juana.

Pero es sobre todo el saber filosófico el que se destaca, por lo que se dirá al exponer el sueño y su sentido.

El poema transcurre en su gran mayor parte sin dar expresión a otra emotividad que la implicada, por ejemplo, en epítetos admirativos: nada de todo esto denuncia otros sentimientos que los intelectuales y comunes anejos a semejante terminología o fraseología. Las razones de tal general impasibilidad son la índole objetiva

o material de los temas simétricamente dispuestos en torno al central, la índole descriptiva del tratamiento de estos temas, la narrativo-discursiva del tratamiento del central, el contenido intelectual de éste y, sobre todo, el hecho de que la poetisa procede en este poema preferentemente por imágenes, el hecho de que su poesía es en esta composición mucho más cosa de imaginería e ideología que de ninguna otra, de suerte, que al sentimiento no le quedan sino dos lugares y dos formas posibles de aparición: o el intersticio incidental por donde escapar expresado directamente, o entrañado en el sentido simbólico de la imaginería misma, estremecida entonces por la emoción. Ambos lugares y formas se encuentran realmente en el poema, y si bien con gran parquedad de lugares, en cambio con gran intensidad y significación.

Tal solo dos, y breves, lugares, e incidentales, hasta por la ortografía, pues se encierran entre paréntesis, tan solo estos dos lugares son de directa expresión de sentimiento pero el así expresado no es otro que el fundamental sentimiento anejo al sentido esencial del sueño y del poema entero: el sentimiento de la dificultad del trabajo intelectual y de la decepción que le aguarda. Si en los versos 609 y siguientes se trata sólo de la primera, los 299 y siguientes habían anticipado también la segunda:

la honrosa cumbre mira
—término dulce de su afán pesado,
de amarga siembra fruto al gusto grato,
que aún a largas fatigas fue barato—
..... corporal cadena,
que ..... impide
el vuelo intelectual.....
.....
—culpa si grave, merecida pena,
torsedor del sosiego riguroso
de estudio vanamente judicioso—.

De este último sentimiento, del sentimiento de la decepción, están transidas la mayoría de las imágenes articuladoras del sueño,

que no son, en efecto, sino imágenes del fracaso: unas, por ocurrentes justo para figurarlo, como la vista cegada por el Sol, el naufragio, la estatua de pies de barro y sobre todas, Ícaro; otras, porque aunque aducidas a otros fines, como el de ponderar la altura, o la ponderan con no poder alcanzarla, o son de suyo ejemplos tan ilustres de fracaso como las ocurrentes para figurar éste, así la Torre de Babel.

Es que el fracaso, un *singular* fracaso, es el sentido esencial del sueño, tema central del poema, y de éste entero.

El alma de la poetisa se sueña tan librada de la vinculación al cuerpo, que es el dormido, por este mismo dormir del cuerpo, que se sueña elevada a la cima de sí misma, o en la parte puramente intelectual de su espíritu, o concentrada su vida exclusivamente en su más alta actividad intelectual. Ésta, la más alta actividad intelectual, tiene por objeto, en virtud de la naturaleza misma de las cosas, el universo en la unidad de su diversidad, en suma, el objeto tradicional de la filosofía, que no otra que ésta es la más alta actividad intelectual. Ahora bien, como la vida entera de la poetisa, dormido su cuerpo, se reduce a la vida de su alma, y esta vida psíquica la sueña reducida a la pura actividad intelectual que es por excelencia la filosófica, no puede menos de pensarse que ya este preludio de la narración del sueño delata el más radical afán vital y personal de la poetisa: ser puramente intelectual y filósofa. Por lo demás, sin este afán por raíz, no tendría el sueño sentido.

La actividad intelectual así vuelta autártica procede a ejercitarse primeramente por la vía de la *intuición*, pues este nombre es el propio para lo que el poema mismo llama en determinado punto un "conocer con un acto intuitivo todo lo criado". La intuición universal se presenta así como la forma espontánea del ejercicio de la actividad filosófica, con profunda y certera intuición, hay que repetir el término, así del desarrollo psicológico del conocimiento humano como del desenvolvimiento histórico del filosófico.

Pero la intuición unitaria fracasa ante la diversidad poco menos que infinita del mundo. Y entonces el intelecto acude, ya reflexivamente, al *discurso*, a la otra forma del pensamiento opuesta tradicional y cardinalmente a la del pensamiento intuitivo, a la

forma del pensamiento discursivo. Éste es el único por respecto al cual cabe hablar propiamente de "método", esto es, de recorrido de un camino, por sus pasos contados, hasta una meta: no, por respecto a la intuición, cuya esencia está en la pretensión de adueñarse del objeto, aun cuando éste es la totalidad de los objetos, en un solo golpe de vista. El alma soñadora de la poetisa piensa en ir discurriendo por todas las cosas, siguiendo el orden de las categorías que las abarcan todas, al elevarse por grados de generalización desde las cosas individuales hasta los géneros supremos; pero el orden en que procede efectivamente el soñado discurso del entendimiento de la poetisa consiste en elevarse por los grados del ser creado desde el inanimado hasta el humano. Este orden no es, sin embargo, distinto del de las categorías, ni el seguirlo un abandono del plan anunciado inmediatamente antes: el orden de los grados del ser creado es el orden de las sustancias creadas. Lo que pasa es, pues, que el soñado discurso no pasa de la primera categoría, porque ya antes de pasar de ella lo detiene la duda. Es capital reparar en algunos de los términos en que el poema habla de esta duda. "Mi entendimiento *quería* seguir el método" de los grados del ser: este pretérito podría no significar más que la relación natural entre el tiempo anterior del sueño narrado y el tiempo posterior de la narración del sueño. "Estos grados, pues, *quería* unas veces discurrir, pero otras *disentía*", "Otras, más esforzada, *acusaba* demasiada cobardía ceder el lauro antes que haber siquiera entrado en la lid dura", "Mientras la elección, confusa, *zozobrada* entre escollos, tocando sirtes de imposibles en cuantos rumbos *intentaba* seguir": pero estos otros imperfectos tienen el sentido *frecuentativo* que es peculiar de este tiempo verbal, como responde al sentido de los contextos todos en que se encuentran. La poetisa pinta la fluctuación de su entendimiento entre el insistir en discurrir y el desistir de hacerlo, con el vaivén o la frecuencia propia de toda fluctuación; pero ¿se trata de una fluctuación padecida sólo en el sueño, o de que la narrada como padecida en el sueño es símbolo sintético de una fluctuación padecida por la poetisa con crecientemente pesada frecuencia a lo largo de años enteros de su vida?... Hay que fijarse en que el sueño transcurre en el breve espacio de tiempo que va de la media noche al amanecer.

Lo cierto es que el sueño es el sueño del fracaso de los dos y únicos métodos del pensamiento, del intuitivo y del discursivo, si se quiere llamar también método al primero. Ninguno de ambos métodos le viene a la poetisa del cartesianismo. Entre el *Discurso del Método* cartesiano y el método de que habla el poema no hay más relación que la sola palabra "método". El método de las categorías y los grados de ser sustancial es un método tradicional al que Descartes viene a oponer, con y como a todos los tradicionales, su método lógico-matemático, que es un discurrir por todo más que por formas esenciales y sustanciales... Y la palabra "método" sin duda no es bastante para dar ni siquiera el grado mínimo de probabilidad a la conjetura de una influencia, aun sólo simplemente indirecta, de Descartes, puesto que la palabra dista de ser peculiar de éste, siendo un vocablo constante de toda tradición filosófica desde la Antigüedad hasta nuestros días. Por lo demás, Sor Juana no necesitaba ir en busca de los métodos de la intuición universal y del discurso por las categorías y los grados del ser sustancial más allá de las máximas tradiciones y escuelas persistentes y enfrentadas en el medio cultural que más cercanamente la envolvía y nutría intelectualmente: el intuicionismo de la corriente agustiniana y franciscana, el racionalismo discursivo de la corriente aristotélica, tomista y suarista. En sus manuales o tratados escolásticos, o en sus conversaciones con los doctos que la frecuentaban, pudo encontrar, y encontró seguramente, Sor Juana, los dos únicos métodos de todo conocimiento posible. Si el renunciar así a la influencia cartesiana, para quedarse en la mera influencia escolástica, se siente como un decepcionante renunciar a un interesante descubrimiento histórico por una apuntación que podía descontarse por consabida, quizá la decepción resulte compensada por el alcance de la apuntación. Pues si intuición y discurso son los métodos de la tradición intelectual entera, por ser los únicos métodos posibles de toda actividad intelectual, el sueño del fracaso de ambos resulta nada menos que el sueño del fracaso de todos los métodos del conocimiento humano y de la tradición intelectual entera.

¿Se tratará realmente de un poema de escepticismo absoluto?

Es pregunta que no puede responderse puntualmente sino distinguiendo cuatro especies de escepticismo de que puede tratarse en el caso.

Ante todo, puede tratarse de un escepticismo filosófico o doctrinal, en el sentido acabado de insinuar. En términos históricos generales no es nada imposible un poema filosófico de escepticismo, incluso absoluto, en el tramo de la historia, no ya de Occidente, sino del Occidente hispánico, que va del escepticismo del Renacimiento, con un Sánchez por expresión máxima del mismo, hasta el escepticismo de la Ilustración, con el Feijóo del discurso "Escepticismo filosófico", también por expresión máxima. Hay que recordar ya aquí las relaciones entre escepticismo y fideísmo consistentes en utilizar el escepticismo acerca de la razón para dejar a la fe libre el campo de lo sobrenatural. En ellas puede haber una clave decisiva para la comprensión definitiva del poema y de la poetisa —según se volverá sobre esto.

Las probabilidades de un poema de escepticismo doctrinal o filosófico por influencia del espíritu de la edad suben mucho de punto, en cuanto se recuerda el papel de los temas del sueño y del desengaño en la literatura y en la filosofía de esta edad del barroco. El tema de la duda acerca de la realidad, de la decepción por las apariencias y del desengañarse de éstas, así cuando se trata de las naturales o físicas como cuando se trata de las propias de la convivencia y cultura humanas, es el tema fundamental de la filosofía cartesiana y de las obras maestras de la literatura de la edad, muy particularmente de la española, bastando recordar en prueba los nombres de Cervantes, Quevedo y Gracián. Y el tema del sueño es predilecto de la edad, asimismo, para simbolizar la decepción y desengaño de las apariencias de la vida humana, pero también del espectáculo de la naturaleza, sin necesidad de recordar de nuevo en prueba los nombres sin duda ocurridos ya a todo lector.

A pesar de todo, el poema no transpira semejante intención doctrinal, y la razón es la patentísima vinculación del sueño a la más entrañablemente personal experiencia de la poetisa. Los temas ambientes del escepticismo y del sueño se le ofrecieron a la poetisa como singularmente apropiados para dar expresión mediante ellos

a su intención —pero ello fue todo: la intención de la poetisa, muy otra que la de filosofar en verso sobre los límites del conocimiento humano.

La intención de la poetisa es inequívoca, indisputablemente patente: dar expresión poética a la experiencia capital de su vida: la del fracaso de su afán de saber, del que había orientado su vida toda, la vida de ella, Juana de Asbaje, desde la infancia, desde antes de la entrada en religión, a través de ésta, a lo largo de toda su vida hasta entonces, el momento ya precrítico, si no resueltamente crítico, de composición del poema.

Por eso la imagen culminante del poema es la de Ícaro. Bajo la imagen de Ícaro se imagina Sor Juana a sí misma. La imagen de Ícaro es la decisiva incorporación hípnica de ella misma.

Sólo que tal fracaso, ¿cómo lo aprecia Sor Juana? ¿Como fracaso del afán de saber de una mujer por ser mujer o por ser la mujer que es ella? ¿Se trata de un escepticismo feminista, por llamarlo así, o de un escepticismo personal?

El *Sueño* es el poema del sueño del afán de saber como sueño.

La poetisa fabula, finge soñar lo que ha vivido bien despierta: que el afán de saber es un sueño, una quimera.

¿Hay en el fingir o fabular que se *sueña* lo quimérico del afán de saber una salida de escape hacia la *efectividad* del saber? ¿Algo más que una manera más moderada, por indirecta, de presentar semejante escepticismo?

No resulta puramente arbitrario pensar que Sor Juana bien pudo no sólo conocer, sino tomar, tan sólo más o menos conscientemente, en serio, la formidable frase inicial de la *Metafísica* de Aristóteles: "Todos los seres humanos tienden por naturaleza al saber". El afán de saber es el rasgo distintivo de la naturaleza misma de *todos* los seres humanos. Ella, aunque mujer, es ser humano. Tiene conciencia de su humanidad —sapiencial. Pero pronto tuvo también el presentimiento de que su feminidad era impedimento capital a la realización de esa su humanidad. Procura la neutralización religiosa de la feminidad que es tal impedimento —y hasta esta neutralización fracasa. Arribada a

semejante punto, no le quedaban sino dos vías franqueables: la del escepticismo como última palabra o de la muerte y aniquilación en todos los sentidos menos en el simplemente físico, o la del escepticismo como vía franca hacia el fideísmo: de la decepción vital al desasimiento místico: el refugio en Dios, la unión con Dios. Sabido es cuál siguió.

Para dar expresión a tan sañudo momento de su vida como el de culminación de la experiencia de la imposibilidad de dar satisfacción a su afán de saber, ningún tema más adecuado que el del sueño que le ofrecía su medio ambiente cultural; pero la forma en que lo utiliza es literalmente prodigiosa, por la riqueza de los planos de sentidos contrapuestos.

Hay el plano del sueño de la naturaleza toda, que duerme en la noche.

De este plano se destaca el del sueño fisiológico.

Ambos planos del sueño no son más que un marco para la vida de vigilia intelectual del alma. Pero esta vida consiste en soñar.

Y lo que sueña es que el afán de saber, animador de la vida real de los seres humanos en cuanto humanos, es un sueño.

Hay, pues, el plano del sueño que es la vida y el plano del sueño que sueña que la vida es sueño.

A primera vista puede parecer más profundo el plano del sueño que es la vida, por encajado, como último término, en el plano del soñar eso mismo. Pero en realidad el plano más profundo es aquel en que se encaja el del sueño que es la vida: el del soñar esto mismo.

Sueño es la vida, la vida toda, ha enseñado en forma definitiva el poeta dramático.

Sueño es, en especial y colmo, la vida intelectual, hasta el punto de que su mismo no ser sino sueño es cosa soñada, es sueño..., enseña, más concluyentemente, más radicalmente aún, la poetisa filosófica.

La verdad psicológica de tan compleja fabulación es de veras tan paradójica como impresionante.

La ciencia psicológica de nuestros días nos ha enseñado que los sueños son instrumentos de satisfacción imaginaria de afanes insatisfechos en la realidad de la vida, que corrientemente

se estima ser la vigilia: se sueñan precisamente los sueños —los quiméricos.

Pero el sueño de Sor Juana es un sueño de decepción —porque es el sueño fingido de la decepción de un sueño reales ambos, el sueño y su decepción. El sueño de Sor Juana es un sueño *creado* en vigilia, un sueño *poético*: es la poetización como sueño del sueño vital fracasado. Pero por fingido, creado o poético no resulta precisamente falso, sino todo lo contrario: superlativamente verdadero, con la verdad que hay en trasponer y exponer como sueño la concepción de la vida entera como sueño y la experiencia del afán de saber como sueño. O: puesto que el afán de saber es un sueño; puesto que la vida toda es un sueño, ¿cómo presentar mejor la vida con su afán de saber que presentándola como soñada?

Es lo que el poema tiene de expresión única de estas concepciones generales por expresión fiel de la experiencia singularísima de la autora, lo que decide su lugar en la historia de la cultura, módulo de medida de su valor.

Hay una localización ya tradicional del poema que, a pesar de ser tal, carece de todo fundamento intrínseco. Sor Juana se habría propuesto emular las *Soledades* de Góngora en una serie de *Sueños*. Pero si la serie de las *Soledades* quedó interrumpida en plena segunda, la serie de los *Sueños* quedó interrumpida al cabo del primero. Cabe pensar que el *Primer Sueño* es el poema de un sueño sin posible segundo, por lo radical y definitivo del primero, mostrado en lo anterior. Pero lo que no es conjetural, sino paladino, es la absoluta disimilitud del *Sueño* a las *Soledades* en todo lo que pasa de la superficie estrófica de los poemas y de algunos muy generales rasgos y recursos de la poesía del barroco. Entre las obras del poeta y de la poetisa no hay similitud ni siquiera en la imaginería; menos que en nada, en el tema exclusivamente objetivo, itinerante, divagador y puramente espectacular del poeta y el tema simétricamente concentrado hasta el ápice de la intimidad intelectual del alma de la poetisa: en el poema de ésta, hasta los espectáculos cósmicos de la media noche y del amanecer están como desrealizados e interiorizados por su referencia al sueño al que sirven de marco. En

cierto sentido están como soñados también por la poetisa, sobre todo si es cierto que la vida entera es sueño.

No, cualesquiera que sean las relaciones extrínsecas, no ya históricamente comprobadas, sino comprobables, entre *Soledades* y *Sueño,* el lugar histórico de éste no lo determina su relación a aquéllas, sino su índole de poema filosófico en el más estricto sentido del término, del género designado por este término. Es en la historia del poema filosófico del Renacimiento a la del poema filosófico de la Ilustración donde hay que localizar el *Sueño,* como ha visto muy bien Vossler. Pero ya a éste, al intentar localizar más precisamente aún el poema, y a pesar de su conocimiento de las literaturas occidentales en general, y muy en especial de las románicas, y singularmente de la española, no se le viene a las mientes un solo término concreto de comparación y referencia, una sola obra con la que emparejarlo por alguna influencia o coincidencia. El poema de Sor Juana es un astro de oscuros fulgores absolutamente señero en el firmamento literario de su edad, a tal distancia de todas las demás estrellas de su tipo, es decir, de todos los poemas filosóficos coetáneos, anteriores, simultáneos y posteriores, que no es dado citar ninguno. Pudiera atribuirse tal situación a la ignorancia de la autora en materia de literaturas modernas extrañas a las ibéricas y a la indigencia de éstas en materia de poesía filosófica estrictamente tal, ya que estrictamente tal no es la poesía religiosa, ni siquiera la mística, y pudiera ocurrirse buscar los antecedentes del poema en las literaturas clásicas, hechas inmediatas por el Renacimiento y bien conocidas de Sor Juana. Y, en efecto, más antecedentes del *Sueño* de ésta habría en el de Escipión o el de Macrobio que en ninguno de los sueños coetáneos en verso o en prosa. Pero la razón efectiva de la situación histórica del poema está en la absoluta originalidad de éste: es oriundo de la experiencia personal de Sor Juana tan exclusivamente, es expresión tan fiel de esta experiencia única, que no podía menos de resultar tan sin antecedentes, concomitantes y consiguientes, tan incomparable como Sor Juana misma.

La literatura de lengua española sería paupérrima en este género del poema filosófico, si no contara junto con éste. Pero cuenta con éste, y éste no cuenta en la historia universal de la literatura

como y donde debiera, pura y simplemente por la ignorancia en que los historiadores de las literaturas de lenguas distintas de la española están de la literatura americana en esta lengua. Mas el poetizar el desengaño de los métodos cardinales del conocimiento humano como experiencia de una vida de mujer, asegura al poema un puesto tan alto como único en la historia de la poesía sobre o en torno al tema del desengaño respecto del saber como experiencia vital y personal radical, que incoada en la realidad de doctores como Fausto, vacilantes en el tránsito del medievo a los tiempos modernos, culmina, en plena época de las decepciones románticas, en los versos iniciales de la primera escena del *Fausto* goethiano:

He estudiado, ah, Filosofía,
Jurisprudencia y Medicina
y ¡por desgracia! también Teología
de cabo a cabo, con ardiente afán.
.....
¡y veo que no podemos saber nada!

Historia Mexicana, X, núm. 1
(julio-septiembre, 1960), pp. 54-71.
© *El Colegio de México*.

Carta del Padre Pedro de Morales. Ed. Beatriz Mariscal Hay. México: El Colegio de México, 2000. 256 pp.

Sara Poot Herrera
Universidad Nacional Autónoma de México

Es un lujo de edición la carta del Padre Morales publicada por Beatriz Mariscal Hay. El título completo de este documento del siglo XVI dice así:

> CARTA/ DEL PADRE PEDRO DE MORALES/ DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS./ PARA EL MUY REVERENDO PADRE EVERARDO MERCURIANO,/ GENERAL DE LA MISMA COMPAÑÍA./ *En que se da relación de la festividad/ que en esta insigne Ciudad de México se hizo este año/ de setenta y ocho, en la collocación de las sanctas reliquias/ que nuestro muy santo padre Gregorio XIII les embió.* Con licencia en México por Antonio Ricardo, año de 1579.

Beatriz Mariscal Hay no sólo edita este escrito en su totalidad –festiva y testimonial de un gran suceso de época– sino que, con Elías Trabulse y Martha Elena Venier, es editora también de la Biblioteca Novohispana del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México. Del propósito de esta Biblioteca explica Beatriz Mariscal:

> Contribuir a la recuperación de la producción cultural de la época colonial por medio de ediciones críticas, anotadas, de textos de contenido literario, histórico, legal y científico, escritos no sólo por la figuras sobresalientes de la cultura novohispana, sino también por olvidados o hasta ahora desconocidos autores de este período, para de alguna manera em-

> pezar a cubrir esa gran laguna en las letras mexicanas es la ambiciosa tarea que se propone el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México con la "Biblioteca Novohispana" cuyo volumen 5 ofrecemos al lector (p. xiii).

Damos la bienvenida a este volumen V de dicho proyecto novohispano de rescate de documentos que en esta ocasión conjunta la doble tarea editorial –del proyecto y del libro– de Beatriz Mariscal Hay, con una larga trayectoria académica en ediciones con la calidad de la que ahora publica. Por una parte, las suyas son resultado de una lectura filológica, erudita, que, en una justa medida, precisa, proporciona datos, contextúa de manera pertinente; por la otra, sus ediciones lo son también de una lectura ideológica que le permite ver el espectáculo desde el entramado político de una sociedad construida sobre los estamentos del poder social y religioso de aquella época. De esta lectura múltiple e integradora, que va más allá de la búsqueda de fuentes y que no sólo ofrece descripciones cercanas a la posible realidad de los hechos, se originan las propuestas de la editora, quien no deja de cuestionar, ironizar, sugerir ideas, poner en juego la capacidad de su lectura política. Así, cobra relevancia el acercamiento filológico y erudito que, a su vez, construye bases firmes para la interpretación siempre inteligente y perspicaz de la estudiosa, quien nos dice que "la literatura, la pintura, la orfebrería, la música y la danza hacían su aparición majestuosa y efímera en el espacio urbano; todo de acuerdo con complejos programas ideológicos, en cuya elaboración sobresalieron los jesuitas" (p. xvii).

A esta orden religiosa, partícipe en la construcción de la conciencia criolla virreinal, pertenece el Padre Pedro de Morales, quien fue autor de varias obras religiosas y hagiográficas, y de esta carta dirigida "Al muy reverendo Padre Nuestro en Iesucristo, el Padre Everardo Mercuriano, Prepósito General de la Compañía de Iesús" [3] y cuyo final es "De México y de hebrero veinte y dos, día de la Cáthedra de San Pedro de mill y quinientos y setenta y nueve años. De Vuestra Paternidad indigno hijo y siervo inútil de la Compañía. PEDRO MORALES. Con licencia En México por Antonio Ricardo, Año de 1579" (fol. 200v).

De la *Carta del Padre Morales* ya conocíamos la *Tragedia intitulada el Triumpho de los Sanctos*, modelo de teatro de colegio desarrollado en el siguiente siglo (un ejemplo es la *Comedia de San Francisco Borja* [1640], del también jesuita Matías de Bocanegra). Se conocía la *Tragedia*, primero por la edición de Harvey L. Johnson (University of Pennsylvania, 1941) y, después, por la de José Rojas Garcidueñas (UNAM, 1976); a una y otra se refiere Mariscal Hay, ya aclarando, ya corrigiendo, ya precisando. Pero no conocíamos la *Carta* en su conjunto que es la relación de la festividad religiosa de noviembre de 1578. Si bien participaron en ella los miembros de todas las jerarquías sociales y de todas las órdenes religiosas, la festividad fue organizada y corrió a cargo de la orden jesuita a la que, privilegiándola, el Papa Gregorio XIII había mandado una remesa de reliquias de santos; su colocación en la Catedral de México fue el motivo de esa gran fiesta del primero de noviembre de 1578. Los pocos años que median entre la llegada de la orden jesuita a la Nueva España –1572– y esta festividad –1578– son claro índice del poder que empezaba a acumular la orden, desplegado suntuosamente en este magno espectáculo.

Con sólo leer el índice nos damos cuenta de su presentación inteligentemente estructurada. Después de unas palabras "Al lector", relativas a la situación de la bibliografía y de la historiografía coloniales hispanoamericanas, hay una "Introducción" de diez apartados. Cada uno de ellos va desprendiéndose del otro; éstos se desarrollan de modo fluido considerando el contexto histórico de la llegada de los jesuitas, su gradual posicionamiento en las altas esferas del poder económico y político, y su proyecto inmediato, de gran urgencia para la orden: "la adhesión de los indígenas americanos vendría a compensar [...] la pérdida de los protestantes que se habían alejado de la fe verdadera" (p. xxv). Una vez que la editora precisa la estrategia de los jesuitas respecto a tal "adhesión", analiza e interpreta la importancia de las fiestas religiosas novohispanas –sobre todo lo relativo a la relación fiesta y poesía; en este caso, explica la importancia de la recepción de las reliquias, que por primera vez llegan a México y son recibidas con gran muestra de derroche y espectacularidad. Esto último es por parte de personalidades criollas cuya confianza ha sido atraída por los jesuitas.

En su texto introductorio, Beatriz Mariscal Hay nos aproxima histórica, social e ideológicamente a la festividad de 1578; se detiene brevemente en un apartado donde presenta la Tragedia del Triunfo de los Santos y habla del espacio de su representación así como de los problemas de autoría de la obra, sobre los que toma una posición nada ambigua al mismo tiempo que prudente:

> Aunque el padre Morales no dice quién es el autor de la *Tragedia*, el padre Francisco Javier Alegre, al hacer la relación de la fiesta señala que "los autores [de la Tragedia] fueron los maestros de latinidad y retórica; con base en esa declaración, Rojas Garcidueñas propone a Vicencio Lanuchi y Juan Sánchez Baquero, los entonces maestros de latinidad y retórica del Colegio de San Pedro y San Pablo, como autores, una propuesta que me parece acertada (p. xxxi).

Mariscal Hay se refiere también al autor de la carta –el Padre Morales–, informa sobre la historia editorial de la pieza de teatro, comenta el estilo literario de la carta y explica los criterios que ha elegido para la edición; finalmente, apunta algunos datos del primer impresor de la carta y de la recepción de este documento. Ha abierto así las páginas de la carta del Padre Morales, de la que propia y precisamente es su edición anotada. El libro se organiza de esta manera: en primer lugar está la "Carta de Pedro de Morales" (pp. 3-111), le sigue el Triumpho de los Santos (pp. 115-226) y, después de esta pieza, se retoma la carta hasta su final (pp. 227-249). Cierra la edición una sólida Bibliografía (pp. 251-256).

A la mención del destinatario de la carta, con la información relativa a la llegada de las reliquias, sigue la descripción de las reliquias, el edicto –en latín– de los certámenes y el sumario de reliquias e indulgencias. De inmediato se inicia la reseña de las procesiones, los actos triunfales, las porterías y el primer día de la Octava; los otros siete días aparecen después del texto teatral. La festividad de la recepción de las reliquias es el contenido de la *Carta del Padre Pedro de Morales*. Si bien se llama "carta" y está dirigida al entonces prepósito de la Compañía de Jesús –el Padre Mercuriano–, el documento hace la crónica de la llegada de las reliquias a Sant Iuan de

Lúa, el 7 de septiembre de 1577, del recibimiento en "este Collegio de México", de la visita del Arzobispo para adorar las reliquias, así como de la de "religiosos y gente principal" (p. 3). Se comenta también el acuerdo al que se llegó respecto a la colocación de las reliquias, "situando el día de los gloriosos apóstoles Sant Pedro y Sant Pablo y luego el día del Archángel Sant Miguel y últimamente el día de Sant Lucas Evangelista, y que la collocación y inicio de estudios fuese junto" (*id.*).

Como puede verse, en su afán de atraer a sus escuelas a la población pudiente, los jesuitas aprovechaban oportunidades como ésta: un gran suceso –teatralidad de época–, legitimado desde Roma nada menos que por la máxima autoridad de la Iglesia Católica. El apoyo eclesiástico era además, como bien anota Mariscal Hay, porque "los jesuitas se habían declarado agentes principales del mandato tridentino de propugnar el culto público de las reliquias" (n. 3, p. 11).

La *Carta* también menciona ciertos impedimentos respecto a la realización de esta festividad por lo que –informa– se hizo una consulta para llevar a cabo la "extraordinaria solemnidad para edificación de los fieles y confusión de los hereges y para instructión y enseñanza espiritual de estas *planticas tiernas de los naturales* (que tanto por lo exterior se mueven)" (p. 4; yo enfatizo); ya en las primeras líneas de la *Carta* aparece la concepción que los jesuitas tenían de los indios: "El trato de los jesuitas hacia los naturales se caracterizó por esa concepción de su simpleza, de que se trataba de seres sin malicia", dice Mariscal Hay (n. 4, p. 11).

"De esta junta –continúa la *Carta*– salieron todos alentados, aunque no con tan alto succeso ni fin como Dios tenía determinado, lo qual movió al Padre Provincial a que de todo se diesse a Vuestra Paternidad relación" (p. 4). El Padre Morales justifica así la redacción de su documento, escrito éste por encargo; su destinatario sería el Prepósito General de la Compañía de Jesús.

Salvados los obstáculos, se pasa a la organización cronológica de la festividad. Comenzaría el sábado primero de noviembre, día de Todos los Santos, y duraría ocho días –una octava–. Se habla también de los ornatos de la procesión, "se procurassen hazer algu-

nos arcos de yervas (como en esta tierra acostumbran los indios" (*id.*). De nuevo encontramos una alusión a la población indígena que sería protagonista de las procesiones de los siglos coloniales. Además de las alusiones, es muy interesante notar la admiración del padre jesuita autor de la *Carta*, cuando por ejemplo, menciona a dicha población como hacedora de los "arcos de yervas" –especie de actos triunfales naturales– y de calidad suntuosa y espectacular de las procesiones

> Iuntáronse en este tiempo más de doscientas andas de yndios doradas, con diferentes sanctos de sus parrochias y advocaciones, llevando delante sus cruzes, pendones, gallardetes y adorno de plumería (que es una de las cosas mayores y más de ver que ay en esta tierra y en que excede a las demás) y todas, o casi todas las cofradías desta ciudad (que son muchas y muy principales) con sus insignias y estandartes y grande copia de cera blanca (p. 23).

El rescate de esta tradición indígena en las fiestas virreinales y el informe de la carta que ahora conocemos en esta carta resultan de importancia fundamental para los estudios sobre los arcos triunfales de aquellos siglos, así como de las procesiones, "de las cosas mayores y más de ver que ay en esta tierra y en que excede a las demás".

Antes de que la *Carta* se convierta en la relación de los relicarios, se menciona allí la participación del virrey; la de los cabildos de la ciudad y de la Iglesia; la del Maestreescuela Provisor que convocó a reuniones –nada fáciles, al parecer–; la de los sacerdotes de la ciudad y la del arzobipado, para hablar así de los medios con los cuales se había de realizar la festividad: perlas, joyas, sedas... Se reunieron más de doscientos mil ducados de oro, seda y perlería para los arreglos de "nuestra Yglesia y casa y diez y nueve riquíssimos relicarios, que por aver sido tales –dice el Padre Morales– daré a vuestra paternidad particular noticia de algunos de ellos..." (p. 4). Enseguida viene la "Relación de el modo, hechura y riqueza de los Relicarios". El primero, "de la Sagrada Espina" (santa espina); el segundo, "de la Santa Cruz" (dos pelícanos de oro con unos rubíes, la santa cruz);

el tercero, "de la Sancta Casa de Loreto y de los gloriosos Sant Joseph y Sancta Ana" (grande hueso de la cabeza de ella y otro de él); el cuarto, "de el Apóstol Sant Pablo" (grande hueso, al parecer, de la canilla). En estos relicarios estaban 81 reliquias y en un cofre de terciopelo las demás piezas, "llevando el penúltimo lugar inmediato a San Hyppólito" (p. 7), el patrono de la ciudad de México. (La fiesta del Pendón se llevaba a cabo el 13 de agosto; día conmemorativo de la Conquista.)

La *Carta*, a modo de crónica, sigue relatando la festividad. Las notas laterales de la edición resumen los sucesos: "La grandeza y magestad de los relicarios"; "Celebraron primero los padres de la Compañía la festividad secretamente en su casa"; "Hiciéronse cinco arcos triunphales y un tabernáculo y tres arcos de flores y plumería""; "Paseo de los estudiantes y juventud mexicana al poner el cartel sobre las reliquias". Comienza así la procesión de las Sanctas Reliquias: hay música, atabales, cuadrillas, también un Príncipe a caballo (un estudiante del colegio de San Pedro y San Pablo) que llevaba

> en una lança dorada y vendada de azul el cartel y justa literaria en que se contenían siete certámenes sobre las Sanctas Reliquias". Tenía este cartel tres varas en alto y dos en ancho en el qual yvan las armas de la ciudad que son una planta de tuna campestre en medio de una laguna y encima della una águila con una culebra en el pico. Yva también puesto el cartel en el cuerpo del águila que ella misma lo abraçaba y sustentava con las uñas" (p. 9).

Los jesuitas se posesionan de lo mexicano para mostrar familiaridad –naturalidad– con el nuevo espacio histórico y geográfico, y para manifestar el reconocimiento de lo otro y del otro; la orden traza de esta manera una nueva cronotopía –aculturación y transculturación aunque incipientes– en pleno suelo mexicano y en pleno siglo XVI, a menos de sesenta años de la Conquista. El contenido del cartel en latín –ahora traducido al español– es un *Edicto del Certamen Literario, propuesto por el Ilustrísimo Senado mexicano, en la colocación de las santas reliquias* (p. 12). Así concluye:

> Quisiera pues la nación mexicana (para mostrar una prueba de su espíritu agradecido) hacer resonar voces angélicas y humanas en acción de gracias, así como para responder a tan insigne beneficio de alguna manera, mediante un generoso decreto del ilustrísimo senado, promulgando con juicio equitativo. Proponiendo magníficos premios a poetas y oradores, con el fin de entonar las alabanzas a los santos, con la liberalidad acostumbrada, convoca y exhorta (p. 13).

Los certámenes ya institucionalizados se convertían, éste es el caso, en un aspecto importante de las festividades religiosas. Aparecen siete certámenes (en latín) y las Leyes de los contendientes (también en latín), los datos de quienes asistirán al juicio de los contendientes, así como los datos de los jueces del certamen. Fijado el cartel, continúa el paseo, se ponen maderos para los arcos triunfales y se dan a conocer las impresiones de los sumarios de las reliquias:

1. Summario de las reliquias y indulgencias que su Sanctidad concedió al collegio de la Compañía de Iesús de México, como más largamente se contiene en el breve de su Sanctidad.
2. Huessos de Apóstoles y Evangelistas.
3. Huessos de Sanctos Doctores.
4. Huessos de Sanctos Mártyres.
5. Huessos de Sanctos Confesores.
6. Huesos de Sanctas.

Jerarquizada la "osamenta", resume la *Carta*: "De otros sanctos cuyos nombres se ygnoran. Son por todas dozientas y catorce reliquias" (p. 23). Concede su Santidad que el día de la dedicación de la iglesia donde se colocarán las reliquias, y el día de la celebración de cada santo cuyas reliquias allí estén, los visitantes –contritos y confesados– rezarán cinco veces el Paternoster y el Ave María por el feliz estado de la Santa Iglesia, ganando siete años y siete cuarentenas de indulgencias. Esta información se hace del conocimiento de los fieles y se les comunica que el día de Todos los Santos y los del octavario será la celebración de la fiesta de la colocación de las reliquias y se llevará a cabo en la casa de la Compañía de Jesús. Pedro

Moya de Contreras, Arzobispo de México, prometió conceder cuarenta días de indulgencia a quienes visitaran durante esos días la casa jesuita. Antonio Ricardo, impresor de la *Carta del Padre Morales*, imprime esta información en el Colegio de San Pedro y San Pablo.

Se reparten los sumarios y se da a conocer el día de la festividad: "todos los indios músicos de trompetas, chirimías, clarines, y de otros géneros que uviesse seys leguas alrededor de México viniesen para aquel día con sus instrumentos (de que ay en esta tierra mucha abundancia"; p. 21). Se instalan los arcos, se suelta a los presos, y una noche antes de la festividad se llevan los relicarios a la Catedral. La fiesta ha comenzado: la procesión es a las siete de la mañana; se juntan más de doscientas andas de indios, y participan todas las órdenes religiosas.

Minuciosamente se describe la procesión que pasa por los sitios más importantes de la ciudad hasta llegar a la placeta del Marqués, corta por Tacuba y llega a Santo Domingo donde espera un gran arco triunfal, dedicado a San Hipólito (se leen versos, participan niños, hay variedad de danzas...). Sigue la procesión y pasa por otros tres arcos triunfales (a la Virgen y a San José y Santa Ana; a los apóstoles, a los Santos Doctores), hasta llegar a la "Portería de Nuestro Collegio", dedicado a "Nuestro Muy Sancto Padre Gregorio XIII" y al "Quinto y último arco triumphal a la puerta de nuestra yglesia, dedicado a la Sagrada Espina y Sanctísima Cruz". Finalmente, se describe la "Puerta de Nuestra Yglesia, el Patio de nuestro collegio" (la poesía sirve a este fin) y la Festividad común a toda la octava. El día domingo, primer día de la Octava, se representó la Tragedia intitulada el *Triumpho de los Sanctos*. Aparece a continuación el texto de la comedia, que concluye con un villancico alusivo a la conversión religiosa y al recibimiento y adoración de las reliquias: "Los huessos sagrados/ que era abatidos,/ ya son venerados/ con honra y servidos/..." (p. 225). Esta pieza teatral es de capital importancia en la historia de la dramaturgia hagiográfica de la Nueva España.

La última parte de la *Carta* es la crónica de los siguientes días de la octava hasta cerrar con los certámenes. Esos días fueron grandes y continuas celebraciones, llevadas a cabo en distintos

escenarios; hay canciones, coros, villancicos, música, coloquios... La voz del Padre Morales se deja escuchar de vez en cuando refiriéndose a veces a la carta que escribe. Una nota final anuncia: "Por se aver en todo este discurso advertido algunas cosas singulares, me pareció referirlas a Vuestra Paternidad por remate de esta carta" (p. 244).

El escrito en su conjunto –minucioso y espectacular– informa acerca de esta festividad jesuita que envolvió a todos los estratos de la naciente y compleja sociedad novohispana. Su importancia de testimonio radica en gran medida en reunir discursos y textos en relación con los últimos años de la década del setenta en el siglo XVI. Hacer desde distintos ángulos una lectura del año de 1578, como lo hace ejemplarmente la editora del escrito, es entender un capítulo fundamental de la vida religiosa y política de la Nueva España.

Beatriz Mariscal Hay, al editar el documento completo, abre nuevas perspectivas de estudios integrales e interdisciplinarios sobre el siglo XVI e inaugura nuevos acercamientos a los últimos años de aquel siglo. El documento es termómetro del poder y prestigio de las órdenes religiosas, y la jesuita, entre ellas, se apuntalaba ya en el corazón de la ciudad y en el cerebro de la cada vez más prominente sociedad criolla, instruida en parte en los colegios de esta orden.

La *Carta del Padre Morales* es un discurso que pertenece a un género de época, el de los documentos epistolares políticos y religiosos que, dirigidos en lo inmediato a un destinatario superior, permanecen posteriormente como testimonios de la vida pública, política, religiosa y literaria de la capital novohispana. Su desconocimiento a lo largo de varios siglos es compensado ahora con la edición crítica, anotada y precisa, provista de sólido soporte documental y de una relación de hechos históricos, realizada por Beatriz Mariscal Hay.

En esta edición de la Biblioteca Novohispana de El Colegio de México no sólo se ratifica la complejidad de una fiesta católica en el mismo siglo de la Conquista, al igual que el reconocimiento explícito de la incorporación de los naturales por parte de los jesuitas a sucesos celebratorios de tal magnitud, sino que también se trans-

parentan nexos de poder que circulan en las entramadas redes de relación de las autoridades religiosas. En la textura social de la Nueva España, la orden jesuita hacía sentir su presencia marcada en los pedestales de un escenario efímero de poder, el de la recepción de las "sanctas reliquias" a las que se les rendía culto público; allí participaban todos. En el tejido de la misma sociedad, ese mismo poder era menos efímero y se preservaba en el relicario privado de la orden.

La escritura de la *Carta* del Padre Pedro de Morales y la lectura de Beatriz Mariscal integran una relación completa de un suceso que, ya en suelo mexicano, se inicia en 1577 en San Juan de Ulúa, Veracruz, y culmina en la ciudad de México la primera semana de noviembre de 1678. Es de gran interés el cartel de la procesión: en él, "yvan las armas de la ciudad que son una planta de tuna campestre en medio de una laguna y encima della una águila con una culebra en el pico. Yva también puesto el cartel en el cuerpo del águila que ella misma lo abraçaba y sustentava con las uñas" (p. 9). Los elementos del "escudo", elegidos por los jesuitas de 1578, lo mismo que "estas *planticas tiernas de los naturales*", se desplazan literalmente al discurso del también jesuita –Padre Morales– para contextualizar los posibles orígenes de la nueva "nación mexicana" (p. 13).

La *Carta* del Padre Morales (1579) en edición modélica de Beatriz Mariscal Hay (2001) se convierte en testimonio contemporáneo de la situación política de fines de la década de los años setenta del siglo XVI en la ciudad de México: la fiesta que se describe es fundamental para entender el espacio del poder jesuita y también –y allí gran parte del interés por la edición, una edición tan filológica como ideológica– para informarnos sobre los primeros orígenes de las fiestas novohispanas en las que con la poesía lucían los "arcos de yervas", propios de las raíces mexicanas.

María Águeda Méndez, *Secretos del Oficio. Avatares de la Inquisición novohispana.* México, Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de México-CONACYT, 2002. 260 pp.

Manuel Ramos Medina
Centro de Estudios de Historia de México CONDUMEX

Esta obra de María Águeda Méndez es una compilación de ensayos publicados en diversas revistas de instituciones nacionales y extranjeras: el Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM, la Universidad de Toulouse II-Le Mirail, la revista *Foro Hispánico* de los Países Bajos, el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México, la Universidad de California, Santa Bárbara y la Universidad de Alicante.

La autora ha dado a conocer el mundo novohispano mediante la presentación de trabajos en congresos que hoy finalmente están compilados en una sola obra lo que nos da la posibilidad de valorar su trabajo relacionado con un ambicioso proyecto llamado en sus inicios "Catálogo de Textos Literarios Novohispanos". De acuerdo con una idea aparentemente peregrina de Pablo González Casanova en su obra *La literatura perseguida en la crisis de la Colonia* (1958) y la decidida influencia de Margo Glantz, cuando fungió como directora de Literatura del Instituto Nacional de Bellas Artes, la autora decidió comprometerse con un proyecto fascinante: la búsqueda de textos literarios en el grupo documental Inquisición, del Archivo General de la Nación. Es decir, todo un mundo de posibilidades, que en parte se hacen realidad en el libro.

Los investigadores avocados a la época virreinal conocen y aprecian el valor de los catálogos publicados por la autora del libro que hoy nos ocupa, herramientas verdaderamente valiosas para la bús-

queda de documentos que nos ayudan a penetrar en el mundo inquisitorial, social, religioso, literario, sensual y hasta gastronómico de aquella época. Así, hoy vemos, leemos e imaginamos las reflexiones que a lo largo de varios años han cubierto los días y las noches de María Águeda.

En la obra motivo de esta breve reseña debo destacar que la autora muestra el trabajo del literato y el historiador. Quizá su primer acercamiento al fondo de Inquisición fue con miras al encuentro de los textos literarios marginados. Pero la transformación de la autora se fue gestando con los años de búsqueda. Y así, el terreno de la historia y su interpretación tuvo que llegar a la obra en donde ambas disciplinas se ven conjugadas, se nota el diálogo de ambas para dar como resultado este libro apasionante y ofrecer tantas pistas de investigación.

Cada artículo de *Secretos del Oficio* merece una mención particular, porque cada uno de ellos nos muestra la riqueza de los documentos y, como la autora señala, es sólo una introducción que inicia un camino para cada investigador. Pero la autora no supo que ella misma entró y se hermanó con los personajes, las instituciones, los pecados diversos (aunque hasta donde sé, no es practicante), las ilusas, las alumbradas, los confesores, los sermones, los castigos, los premios, los desvíos sexuales y no sexuales, los textos olvidados, los conocidos, los preclaros, los escondidos, etc. Todos los ensayos llaman la atención; por eso es un libro que debe leerse completo, pero con la ventaja de hacer pausas, porque contiene descansos sugeridos al concluir cada capítulo para visualizar con la imaginación lo que leemos. Son trabajos cortos, bien apoyados en diversas fuentes, documentados, sugerentes, claros, con un lenguaje muy accesible, que invita a la continuidad y al triste despido. Se pueden leer seguidos o salteados, de regreso, de ida.

La obra consta de cuatro partes bien definidas por los mismos documentos. Un primer capítulo "La palabra rescatada de México en el siglo de la Ilustración: vicisitudes y avances" donde la autora narra su experiencia, casi macabra y tenebrosa, de su arribo a la antigua cárcel de Lecumberri. A partir de entonces los grandes fondos del AGN hicieron que María Águeda se encontrase con los

testimonios de los muertos, la búsqueda del encuentro con la vida cotidiana de los siglos anteriores. Nos muestra a aquellos bibliófilos como don Juan José Eguiara y Eguren, Mariano Beristáin y Souza, don Francisco González de Cosío, José Toribio Medina o Joaquín García Icazbalceta, hombres curiosos que mostraron el patrimonio mexicano mediante su "arduo camino de la catalogación" (p. 16) que tuvieron por fruto los primeros inventarios que hasta la fecha son de suma utilidad, sea de impresos o de manuscritos. El trabajo de la autora es una continuidad de aquel trabajo titánico de otras épocas donde los recursos tecnológicos eran tan primitivos, mas no por ello sin excelso resultado.

En un primer paso la autora, con su equipo de trabajo, pretendió recoger en el Ramo Inquisición sólo los textos literarios, lo que "prometía muchos y agradables hallazgos de gran variedad" (p. 18). Sus expectativas fueron superadas de inmediato (a Dios gracias) y pasaron a una segunda opción: no circunscribirse exclusivamente a lo literario y dedicarse a la intención que conllevaba la institución eclesiástico-estatal que los había requisado, enfocada principalmente a los disidentes y sus papeles. Acompaña a esta primera parte la explicación técnica de la clasificación, ejemplos y resultados.

La segunda parte del libro lleva por título "Diversos tópicos en la actividad inquisitorial" en la que desarrolla cinco ensayos que se antojan increíbles. Destaco dos por un gusto personal. Es una invitación a que el lector pueda seguir profundizando en ellos. Como toda institución, la Inquisición tenía su santo titular: San Pedro Mártir de Verona, hijo de cátaros, defensor de la fe, e inquisidor general en el siglo XIII. En la ciudad de México se fundó una cofradía por y para miembros del Santo Oficio. Aparentemente debía ser una distinción pertenecer a dicha cofradía, y quizá de hecho lo fue, pero por lo que apunta María Águeda, el cargo principal, el de Hermano Mayor, que debía ser nombrado por voto secreto de los inquisidores, los fiscales, secretarios, oficiales y ministros no era precisamente el más buscado. Las obligaciones que contaban para distinguido cargo eran: hacer en su día la festividad acostumbrada, previniendo todo lo necesario al adorno de la iglesia,

fuegos, cera, música, ramos, palmas, y todo lo demás que conviniera para que se hiciera devota y lustrosamente. Pero, a pesar del trabajo y la distinción que lo anterior ameritaba, en el siglo XVIII apareció un auto inquisitorial en que los inquisidores afirmaban el estado miserable a que se hallaba reducida la cofradía del Señor San Pedro Mártir. Se quejaban de que el Hermano Mayor y también los familiares no deseaban contar con tanto honor pues "no tenían con qué pagar los gastos de sus pruebas" (p. 35), así que nadie quería aceptar el puesto (cualquier parecido con ciertos cargos actuales es mera coincidencia). Las autoridades ordenaron la redacción de tres autos para que se leyeran y de este modo concientizar a los agremiados para que cooperaran económicamente. Al escuchar las quienas durante la primera mitad del siglo XVIII se renovó la fiesta y se gastó más que nunca en los adornos para retomar la importancia de la institución, su cofradía y sus representantes: se limpiaron las calles, se daban refrigerios a los asistentes, había juegos pirotécnicos, se ponían arcos de tules, se adornaban los altares y lo más curioso: a los religiosos que asistieron a la misa mayor, "a los padres sacristanes mayor y menor y a los sirvientes de la sacristía se les hizo regalo de chocolate", lo que me introdujo al apartado de esta segunda parte del libro: "Una relación conflictiva: la Inquisición novohispana y el chocolate" (p. 39).

Y le sigo la pista a dicha bebida porque a pesar de que ha habido estudios diversos falta un libro que lleve por título: "Los curas, los frailes, las monjas y el chocolate". La autora hace una breve mención relacionada con el mundo prehispánico basada en textos clásicos, como la colección de *Cantares Mexicanos*:

> En la soledad yo canto
> A aquel que es mi Dios
> En el lugar de la luz y el calor
> En el lugar del mando,
> El florido cacao está espumoso
> La bebida que con flores embriaga (p. 82).

Y nos informa que la bebida ritual del mundo prehispánico, a la llegada de los españoles, el chocolate, fue desvirtuado y se le dieron tintes sesgados y visos de sexualidad: que a Moctezuma le daban "una cierta bebida hecha del mismo cacao que decían era para tener acceso con mujeres..." (p. 83).

A fines del siglo XVI los jesuitas recibieron una remesa de reliquias enviadas por Gregorio XIII para que se les diera culto en el virreinato. Con motivo de esta celebración se enviaron desde las provincias diversas aportaciones. Guatemala envió el cacao: "de lo ques mi propio dote, le traigo en un tecomate, que es cacao y achiote, para hacer chocolate" (p. 84). El clero regulaba: jesuitas y dominicos defendían generosas propiedades, pues ellos mismos comerciaban con el cacao.

El Santo Oficio, preocupado por la ortodoxia, denunció el uso extraño del chocolate, obviamente porque tenía connotaciones amorosas. Así hubo denuncias y descripciones del uso de la bebida "para que los hombres amaran sin remedio a las mujeres, para ligarlos o romper ligaduras, para recobrar un amor perdido y para «amansar» o apaciguar a personas con conductas agresivas" (p. 86). El chocolate también sirvió como medio para la adivinación, para liberar encantamientos o para maleficios.

María Águeda anota varios ejemplos de quejas que llegaron al Santo Oficio relacionadas con el chocolate. Sólo comento la de Matías Ángel. El acusado era originario de Hamburgo y fue denunciado por hereje, porque a pesar de haber sido bautizado se pasó a "la maldita y diabólica secta de los calvinistas" (p. 87). Fue preso y desde allí durante varios años se quejaba, mostrando sus inconformidades para lo que utilizó sus propios calzones blancos y viejos: "dice lo escribió con un popote y con el chocolate que le llevaban para beber" (*loc. cit.*).

La tercera parte del libro lleva por título: "Expresión literaria en el Santo Oficio" y consta de cinco textos en donde se dan a conocer y se analizan algunos aspectos literarios extraños y dudosos, por lo que fueron a parar al Tribunal. Con los españoles llegó a México la tradición literaria, escrita y oral. La institución vigiló especialmente lo que pasaba de boca en boca y de generación en

generación y logró reunir cantidad de textos, los que han llegado hasta nuestros días, preservándolos a pesar de sus aparentes desviaciones.

Se parodiaban los textos sagrados para que llegaran a cristianos y cristianizados de igual forma, pero que para los nuevos en la religión implicaba una trasgresión. Así los *Mandamientos de Amor* denunciados a fines del siglo XVIII. Es claro, dice la autora, que para esta época los cantos y bailes profanos gozaban de una fértil propagación. Era difícil detener la circulación de los textos de lírica popular que se cantaban en los bailes, fandangos, saraos y obras de teatro y que se intercambiaban en los mismos teatros, en las plazas y los mercados, lo que marca una disminución de la fuerza represiva del Santo Oficio. Así, el famoso romance del *Mambrú*, de origen francés que llegó vía oral a la España del dieciocho, muestra que las ideas francesas no pasaban inadvertidas y se apoderaban de cierto sector del virreinato, lo que era peligroso desde el punto de vista político.

La palabra prohibida, la perseguida, finalmente se quedó. Y así podemos observar ahora la riqueza y profusión de las múltiples manifestaciones de audacia liberadora que representó la tradición oral. Y este renglón dio frutos maravillosos en la obra *Amores prohibidos. La palabra condenada en el México de los virreyes*. Antología de coplas y versos recogidos por la Inquisición en México, con prólogo de Elías Trabulse, obra publicada por Siglo XXI en 1997 y bajo la autoría de María Águeda Méndez y nuestro recordado Georges Baudot.

Y finalmente la cuarta parte, la última, compuesta de tres ensayos relacionados con el famoso jesuita Antonio Núñez de Miranda, calificador del Santo Oficio y confesor de Sor Juana, y que tiene como hilo conductor al Tribunal. Una sola palabra sobre esto. María Águeda nos informa que como resultado de la investigación del grupo documental Inquisición del Archivo General de la Nación, del *Catálogo de textos marginados novohispanos. Inquisición: siglo XVII* (1997), se encuentran 73 entradas en las que aparece mencionado Núñez de Miranda. De éstas, 53 se deben a su pluma, en 14 une sus dictámenes con los de otros y seis tratan directa o indirectamente sobre él, entre los años 1666 y 1694. Durante sus más de 34 años

como calificador del Santo Oficio, su presencia documental es trascendente. Lo que más interesa, según la autora, por ser considerado como fuera de lo común, han sido sus escritos conservados en este fondo: la *Familiar prosopopeya...*, la *Explicación literal y sumaria al decreto de los eminentísimos cardenales intérpretes del Santo Concilio de Trento* y la *Práctica de las estaciones de los viernes como las andava la venerable madre María de la Antigua*. Estas tres obras fueron a caer en manos de los voraces inquisidores por no estar firmadas.

María Águeda hace un minucioso análisis del autor basado en estas obras. En primer lugar, afirma que Núñez de Miranda gozó de un trato preferencial por su reconocida calidad como teólogo. Que a pesar de haber caído en faltas en la publicación sólo se le pudo reprender y no tratarlo como a otro cualquiera que no fuese de esta calidad. Su posición jerárquica en el Santo Oficio y en la sociedad lo hizo un personaje prácticamente intocable. No obstante, sufrió la censura por sus colegas calificadores del Santo Oficio.

En otro ensayo nos presenta a un Núñez de Miranda diferente: el administrador de haciendas, específicamente en Acolman, en 1683; cuando fue depositario de la capellanía del capitán Juan de Chavarría Valera, mercader de origen criollo, gran protector de las monjas agustinas de San Lorenzo. El capitán, generoso, también sufragó los gastos que ocasionó la reedificación de la Iglesia de San Gregorio, en la ciudad de México y cedió la hacienda de Acolman a la Compañía de Jesús con el fin de que fuera destinada a la educación de los indios. Núñez de Miranda, el hombre descrito como el caballero de la delgada figura y negra sotana, fue muy cercano a él, e incluso le compuso un sermón laudatorio.

María Águeda nos acerca a una interesante biografía de Juan de Chavarría a quien le llovieron las malas noticias: en 1675 murió su hija. Para 1679 "parió una mula en la hacienda" del acaudalado capitán (p. 202). Chavarría otorgó fuertes cantidades de dinero a Núñez para gastos diversos y en su testamento lo nombró como albacea, con lo que se responsabilizó de la administración de la hacienda de San José de Acolman y del rancho de San Agustín. Durante cuatro años desempeñó este encargo mismo del que se quejó porque no iba de acuerdo con su tareas espirituales. La autora nos dice

que hábilmente disfrazó la situación afirmando su condición y su edad avanzada de 69 años, además de sus problemas de vista. La realidad de la situación es que Núñez fue un elocuente orador. "Se explaya, describe, excita e incita, y no pierde detalle para conmover a sus oyentes y premiar al sujeto de su elogio, como en su tiempo solo él sabe hacerlo. Su palabra era de peso, y de pesos habló con maestría" (p. 210).

En fin, no pretendo abusar de este espacio, sólo he deseado sembrar inquietudes para que los lectores profundicen y se diviertan con el libro y, sobre todo, aprendan la lección de la autora: los archivos son indispensables para la búsqueda de la verdad, pero también para disfrutar nuestro diálogo con los ya idos que nos dejaron sus testimonios para revivirlos constantemente.

José Pascual Buxó (ed.), *Juan de Palafox y Mendoza. Imagen y discurso de la cultura novohispana.* Con la colaboración de Dalia Hernández Reyes y Dalmacio Rodríguez. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Seminario de Cultura Literaria Novohispana, 2002. 555 pp. (*Serie: Estudios de Cultura Literaria Novohispana*, 18).

Norma Hilda Islas Covarrubias

Hay hombres que han dejado una honda huella en la cultura de un país, ya sea por su pensamiento, ya por las obras realizadas a lo largo de su vida. Tal es el caso de Juan de Palafox y Mendoza y su relación con la Nueva España.

Nacido en España (Fitero, 1600), tuvo una importante participación en la vida virreinal novohispana, ya que fue Obispo de Puebla en 1639, posteriormente, presidente de la Real Audiencia y visitador general. Se mostró como un hábil, aunque severo personaje político; combatió la corrupción administrativa, e incluso destituyó al Marqués de Villena —cuando demostró que había ignorado los decretos reales posteriores a la independencia de Portugal (por el parentesco que lo unía con el futuro rey) y su interés por favorecer a los lusitanos. Palafox fue virrey durante cinco meses y medio y una de sus disposiciones despojó de curatos a las órdenes regulares y en su lugar instaló a treinta y seis curas seculares. Lo anterior trajo problemas con la Compañía de Jesús; incluso se dice que tuvo que huir cuando se vio amenazado de muerte por la orden de Loyola. Se le reconoce también como intelectual; tuvo una prolífica carrera como prosista, poeta, predicador, defensor de los indios, reformador de las constituciones de la Real y Pontificia Universidad de México y crítico teatral, así como impulsor de las artes plásticas. Su obra fue muy vasta, de ella sobresalen: *Historia de las virtudes del indio, Memorial al rey por don Juan de Palafox y Mendoza, Cartas*

pastorales, *Varón de deseos*, *Pastor de Nochebuena*, *Vida interior* y *Varias poesías espirituales*, entre otras. Cuando se terminó la edificación de la catedral de Puebla, el sacerdote mandó construir un sepulcro para que sus restos descansaran en ese lugar. Él no sabía que lo enviarían a Osma y jamás volvería a ver a su "amada Raquel"

Por ser defensor de la fe y por sus buenas obras fue beatificado en 1768, lo que causó gran alegría a la diócesis de Puebla y sus alrededores. Muchos de sus prosélitos lo hicieron parte de altares domésticos y su rostro fue utilizado en diversos lienzos del siglo XVIII. Donó todos sus libros al seminario poblano hasta que un siglo después su sucesor en el obispado de Puebla, Francisco Fabián y Fuero, reformó y organizó lo que es ahora la Biblioteca Palafoxiana.

Por todo lo anterior, el Seminario de Cultura Literaria Novohispana, dirigido por el doctor José Pascual Buxó, le rindió un merecido homenaje al cumplirse cuatrocientos años de su nacimiento con en el simposio *Juan de Palafox y Mendoza. Imagen y discurso de la cultura novohispana.* Posteriormente, estas conferencias fueron compendiadas en un volumen con el mismo nombre que consta de veintidós ensayos de autores mexicanos y extranjeros. Los temas son variados; abordan todos los ámbitos en los que el venerable se desenvolvió: desde el indigenismo hasta su presencia en una novela de Vicente Riva Palacio.

El indigenismo de Palafox se trata en los tres primeros ensayos (Horacio Labastida, Solange Alberro y Claudia Parodi), en donde se le compara con Fray Bartolomé de las Casas, cuya influencia es notoria en la *Historia de las virtudes del indio*, pues en la obra de ambos personajes se marcan puntos sobre la defensa de los naturales. El obispo angelopolitano informaba a Felipe IV sobre la crítica situación en que se encontraban los indígenas y defendía sus circunstancias, enaltecía sus bondades y señalaba sus defectos; en este sentido denunció la idolatría y prohibió las prácticas religiosas sospechosas. En otro punto se coteja el escrito palafoxiano con la *Monarquía eclesiástica indiana* de Jerónimo de Mendieta. Ambos presentan una visión común de lo americano en dos vertientes, una medieval (Mendieta), y otra humanista-renacentista (Palafox). En el ámbito político se plantea el asunto de los informes enviados a

España por el Obispo, así como los despachos, que eran las cartas reservadas que se enviaban al rey con un carácter único.

De gran importancia es la relación entre el Obispo y la Inquisición (María Águeda Méndez). Se dan a conocer diversos documentos localizados en los archivos inquisitoriales, sus conflictos con la Compañía de Jesús, las devociones que le adjudicaron, valores de santidad, los panfletos en su contra, etcétera. Hay una larga lista de prodigios en torno de la vida del beato que reafirman su trascendencia como defensor y enaltecedor de la fe. En el siguiente trabajo (de Gregorio Bartolomé Martínez) se hace una revisión de la historia política y religiosa del prelado intercalando varios poemas satíricos en su contra:

> Por lo estirado, es un godo;
> por lo espetado y tribuno,
> es majestad en su modo;
> en su presunción, lo es todo,
> pero en sus dientes, ninguno.
>
> Es de espaldas muy cargoso,
> y de cabeza muy tieso,
> en persona, dos de queso,
> en su mirar desdeñoso,
> y, finalmente, don hueso (p. 121).

El ensayista hace hincapié en el libelo escrito por el obispo inquisidor Juan Sáenz de Meñozca y Murillo en colaboración con el Arzobispo de México y pariente suyo, Juan Sáenz de Meñozca y Zamora, que en cincuenta y cuatro folios lanzan epítetos nada favorables a su Ilustrísima. Se presentan también loas en torno del venerable:

> Partid, señor, partid los corazones
> con la ausencia que el émulo desea;
> que el tiempo hará que se conozca y vea
> vuestro celo cristiano y sus pasiones... (p. 126).

En la última parte del ensayo, el investigador da a conocer algunos poemas que se escribieron en el siglo XVIII sobre el ilustre personaje con motivo de su beatificación y posible canonización (la cual aún no se realiza).

La biografía de Palafox se analiza en un comentario (María Teresa Colchero Garrido) sobre la *Istoria della vita del venerabile monsignore don Giovanni di Palafox e Mendoza vescovo di Angelopoli e poi di Osma*, escrita en Florencia en 1773 y encontrada por la investigadora en junio de 1997 en la Biblioteca Apostólica Vaticana. Hace una descripción del texto, el cual está divido en dos partes en donde se enaltecen las virtudes morales y espirituales del Obispo y su prudencia como gobernante. Por último, se mencionan los motivos por los que fue escrita y se presentan dos anexos, uno sobre su nacimiento y muerte, el otro es una carta de Palafox al papa Inocencio X.

El arte es también un aspecto importante del paso de don Juan por Nueva España, pues él costeó diversas obras y concluyó otras. En tanto defensor de la fe, al Obispo le interesaba despertar el interés por la veneración de las imágenes sacras, lo que motiva algunas de sus obras, escritas con el objeto de resaltar la importancia de los iconos religiosos en esos días tan difíciles para la fe católica: en Europa por la reforma protestante y en México por la prolongada evangelización de los indios. Ricardo Fernández Gracia presenta las efigies sagradas de gran devoción para el prelado y de las que no se separaba en ningún momento, así como las historias y experiencias con cada una: un lienzo de la Transfiguración, el Cristo de Preten, la Inmaculada Concepción. Posteriormente trata las manifestaciones extraordinarias de la Virgen María hacia el Obispo; lo que se sabe gracias a su *Vida interior* o a alguno de sus biógrafos. Por último presenta la herencia de sus imágenes más preciadas a iglesias e instituciones.

José Javier Azanza López estudia el *Varón de deseos*, la obra mística mejor realizada y más profunda de Palafox. Escrita en 1641 en la ciudad de México, es un tratado de meditación en donde se guía espiritualmente a los hombres para obtener una vida perfecta, también trata el tema de la herejía y el combate a la religión protestante.

Se ofrece un análisis detallado de los emblemas cuyo modelo es *Pia desideria* de Herman Hugo.

Los iconos sagrados fueron criticados por los protestantes. Su Ilustrísima los defendió y justificó en diversos textos. Éste es el tema del espléndido estudio de Myrna Soto, que alude al pronunciamiento tridentino a favor del arte sacro, por lo tanto se enfoca la opinión del beato sobre el tratamiento de las pinturas y esculturas de Cristo, la Virgen y los santos que presenta en algunos de sus libros como *Vida interior* y la *Carta pastoral y dictámenes de curas de almas.*

Antonio Rubial presenta un trabajo de gran interés sobre la iconografía palafoxiana: los retratos venerados por la gente y prohibidos por el Santo Oficio en 1653, los grabados en donde se representa al obispo angelopolitano con objetos simbólicos y alegóricos, los cuadros de tema histórico que hacían alusión a la santidad de don Juan.

El último trabajo referido al arte estudia la arquitectura de la ciudad de Puebla (José Antonio Terán). Puebla fue una ciudad fundada en 1531, y desde entonces comenzó su edificación; sin embargo, muchas de sus construcciones habían quedado inconclusas. Allí es donde entra la obra del prelado español, ya que desde su llegada a la ciudad, en 1640, concluyó diversos templos. El principal fue el de la catedral, la cual fue dedicada en 1649, año en que Palafox fue trasladado a la catedral de Osma. También financió obras plásticas como los retablos en los templos de San Sebastián y del Ángel Custodio; se concluyeron las iglesias de San Cosme y San Damián y el Convento de la Merced. El autor detalla los estilos artísticos predominantes en cada uno de ellos. También menciona a los arquitectos y albañiles que colaboraron en la arquitectura eclesiástica poblana.

Dolores Bravo analiza las cartas pastorales escritas por Palafox a su grey o a los sacerdotes de su obispado y aborda temas como los talentos de los indígenas, la importancia de los objetos simbólicos, la predicación como punto medular para despertar en los fieles devoción y la atención a los pobres. Como ejemplo se presenta el sermón dicho para la dedicación de la catedral de Puebla.

José Pascual Buxó, en su trabajo dedicado al prelado como predicador y a la misión que tenía como tal, estudia los recursos

discursivos, el proceso de enunciación de un sermón y sus relaciones transtextuales, para concluir con el efecto de los sermones en los fieles.

Para que los niños que apenas se iniciaban en la doctrina cristiana tuvieran una buena preparación, el obispo-virrey elaboró un catecismo en verso. Aunque se basa en el de Ripalda, el venerable omite las preguntas y versifica hábilmente los temas de la catequesis. Aránzazu Bartolomé compara ambos textos después de hacer una revisión general de los catecismos en América y la catequesis según el venerable. Es interesante encontrar:

> Todo fiel Cristiano
> está muy obligado
> a tener devoción
> de todo corazón (p. 372).

En lo relativo a la poesía palafoxiana, Carlos Mata Induráin se ocupa de *Varias poesías espirituales* y analiza sus elementos, las alegorías, los tópicos, los campos léxicos, la mitología y las diversas figuras retóricas.

El Pastor de Nochebuena, escrito para la Navidad de 1643, es el tema del siguiente ensayo (Miguel Zugasti) en donde se presentan sus dos versiones, la de México en 1644 y la de Madrid en 1661. En este escrito, el Obispo define el origen de las virtudes y los vicios, así como de las perfecciones e imperfecciones del ser humano.

Otro tema fundamental de la obra palafoxiana es el espectáculo teatral, el cual fue censurado fuertemente por el venerable, de lo que se ocupan los trabajos de Dalia Hernández y Octavio Rivera. La comedia era considerada por él como "la peste de su siglo", ya que pervertía la moralidad y la virtud de los espectadores. En *La Carta Pastoral II exhortatoria a los curas y beneficiados de la Puebla* dedicó un capítulo al teatro, el cual en su opinión, al ser visto, escuchado o leído, se opone a las virtudes que debe seguir el buen cristiano. Condena a los presbíteros que asisten a este tipo de espectáculos pues originan el pecado y a pesar de ser instructivos para los receptores, los envicia.

Al concluirse la edificación de la catedral de Puebla y estar lista para su consagración definitiva el 18 de abril de 1649, se hicieron grandes festejos de los que fue protagonista don Juan de Palafox y Mendoza, ya sea cumpliendo los mandatos reales, ya por ser su despedida de la diócesis. Dalmacio Rodríguez estudia este asunto y se ocupa de la relación festiva para esta ocasión titulada *Relación y descripción del templo real de la ciudad de Puebla... Que... acabó y consagró... el ilustrísimo y reverendísimo señor don Juan de Palafox y Mendoza... Su despedida, y salida para los reinos de España...*, escrita por Antonio Tamariz, la cual es una petición al monarca para el regreso del prelado a esa ciudad, la segunda en importancia en el virreinato novohispano, y se elogia al que fue un día virrey en todos los ámbitos. Se describe el templo y se cuentan los avatares sorteados para concluir la edificación. Pero, más que eso, la relación es una defensa de Palafox que exalta su labor como político y religioso, con el único propósito de que sea restituido en su cargo por el rey.

Elías Trabulse hace un recorrido por la historia de la Biblioteca Palafoxiana desde su fundación hasta el periodo más importante, después de la muerte de Palafox, en plena Ilustración con el obispo Francisco Fabián y Fuero, quien otorgó un nuevo edificio, procuró donación de libros de los colegios jesuitas y colaboró con sus propios volúmenes. Promulgó leyes y fundó la primera Academia moderna de Bellas Letras que desgraciadamente se extinguió cuando Fabián y Fuero retornó a España.

No menos interesante es el ensayo de Clementina Díaz y de Ovando, dedicado a estudiar la novela de tema virreinal, muy prolífica en el siglo XIX, cuyo principal exponente fue Vicente Riva Palacio con títulos como: *Monja y casada, virgen y mártir*; *Martín Garatuza o Memorias del tiempo de la Inquisición*, las cuales incluían personajes históricos. Su última novela se tituló: *Memorias de un impostor. Don Guillén de Lampart, rey de México* de 1872, que está basada en un libro dado a conocer por Carlos María de Bustamante que trata de la querella entre el virrey Duque de Escalona, Marqués de Villena y el obispo poblano Palafox. En ella, Vicente Riva Palacio vuelve personajes literarios al prelado y al virrey recalcando que la

rivalidad entre la Iglesia y el Estado inician en el siglo XVII. Con la descripción precisa de la autora, esta novela se antoja para leer y así poder apreciar el tratamiento que hace Riva Palacio tanto del virrey como del obispo angelopolitano.

Los ensayos compendiados en este volumen hacen que el lector conozca y reconozca la personalidad de Palafox, lo valore como poeta, como predicador, como impulsor de las artes o defensor de los indios y así enaltecer la herencia a la cultura mexicana de uno de los personajes más polémicos y extraordinarios del hoy alejado siglo XVII.

María Dolores Bravo Arriaga, *El discurso de la espiritualidad dirigida. Antonio Núñez de Miranda, confesor de Sor Juana.* México, Universidad Nacional Autónoma de México-CONACYT, 2001. 248 pp.

Sebastián Santana Jiménez
Universidad Nacional Autónoma de México

La obra literaria del jesuita Antonio Núñez de Miranda es el tema del estudio de María Dolores Bravo Arriaga en su libro *El discurso de la espiritualidad dirigida: Antonio Núñez de Miranda, confesor de Sor Juana*. El valor de este trabajo de investigación ha sido reconocido por varios eruditos, pues se trata de una obra muy completa e imprescindible para los estudiosos de las letras, el arte y la cultura virreinales en la Nueva España del siglo XVII. La autora misma hace una descripción sucinta de la intención circundante a su excelente y muy bien documentado estudio:

> En este trabajo —que quizá tiene como mayor mérito la investigación de las obras de Núñez de Miranda y la incorporación de textos y escritores de su tiempo— pretendemos proyectar la imagen del jesuita con una "linterna mágica" que enfoque imágenes de él y de su obra, autónomas de la tentadora personalidad y presencia de Sor Juana. Esta investigación tiene como primer propósito estudiar a Antonio Núñez de Miranda como un escritor prolífico y variado, cuyo discurso ejerció una poderosa influencia espiritual, conciencial y teológica en su tiempo (p. 8).

La vida conventual, las relaciones de poder entre el confesor y las monjas, así como entre la Iglesia y el virrey; la vida palaciega; las miradas vicarias de los contemporáneos de Núñez; el papel que cumplían los sermones en la vida moral de los fieles; la importancia

de la comunión, etc., son algunos de los aspectos más relevantes que la investigadora aborda con rigurosidad académica ejemplar. Salta a la vista que Bravo Arriaga ha consultado con asiduidad las fuentes originales de los escritos del propio jesuita y de los teólogos que influyeron en su obra, en diversos repositorios. Entre los archivos visitados que encontramos en su nutrida bibliografía: el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México, el Fondo Lafragua de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, el Archivo General de la Nación de México y la Biblioteca de la Universidad Pontificia de México. Fiel a su método de trabajo, Dolores Bravo pone de manifiesto su incansable y vital labor didáctica cuando apunta:

> Investigar un tema, una obra o un personaje ubicados en un pasado no sólo de siglos atrás sino de una etapa histórica cultural lejana implica, necesariamente, estudiarlos en sus fuentes. Ésta es la única validez que otorga a una textualidad y a la voz que se desprende de ella una presencia fidedigna a lo largo del tiempo. Es por ello que considero que la investigación en fuentes originales que se patentiza en este trabajo es la que otorga la categoría de vigente pervivencia discursiva (p. 219).

La investigadora nos muestra no sólo los papeles que desempeñó el jesuita como confesor de Sor Juana y guía espiritual de monjas; además, nos revela el valor literario de sus obras. Así lo expresa en breves palabras:

> Después de analizar las diversas formas y géneros literarios que escribió, nos admira su versatilidad: sermones, tratados teológicos, cartillas, diálogos, literatura de circunstancia, que además nos llevan a ampliar y revalorar el espectro de lo literario en una sociedad en la que gran parte de las obras impresas son religiosas (p. 220).

A la pluma de Núñez de Miranda se debe una buena cantidad de escritos; algunos de ellos han llamado la atención de varios estudiosos modernos. No ha pasado inadvertido que entre sus actividades el hermano de la Compañía de Jesús fue, además de con-

fesor, calificador del Santo Oficio novohispano. La autora se refiere a ésta de manera tangencial, pues su interés se centra tanto en sus escritos teológicos como en los normativos dirigidos a religiosas. Entre los más conocidos podemos enumerar: la *Cartilla de la Doctrina religiosa*, la *Plática Doctrinal que hizo el Padre... en la Profesión de una Señora Religiosa del Convento de San Lorenzo*, la *Distribución de las Obras Ordinarias y Extraordinarias del día*; la *Explicación Literal y Sumaria Al Decreto de los Señores Cardenales*, el *Testamento Mystico de una alma Religiosa*, el *Comulgador Penitente*; la *Explicación Teórica y Practica Aplicación del Libro quarto del Contemptus Mundi*, un *Sermón Panegyrico* a la dedicación del templo de San Bernardo, las *Sumarias Meditaciones de las que parecen más principales* y el *Honorario Túmulo* a la muerte del monarca Felipe IV. No obstante la magnífica búsqueda y recopilación de muchos materiales de Núñez, María Dolores Bravo —con la honestidad que caracteriza a los investigadores serios y rigurosos— aclara: "esta investigación no ha pretendido agotar la obra del jesuita, sino más bien he intentado hacer una cala de sus textos más representativos, aunque ello no indica el que no se haya tratado de analizar la mayor parte de los escritos que de él he podido obtener" (p. 210).

Una de las más importantes contribuciones al conocimiento de la literatura novohispana que ha hecho la investigadora en esta publicación es la inclusión de dos manuscritos de Núñez hasta ahora desconocidos: la *Cartilla Christiano Política* y la *Distribución de las obras ordinarias y extraordinarias del día*, localizados en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México. En el primero, hace la descripción y un análisis prácticamente exhaustivo del texto. Nos habla de cada una de las partes que lo conforman y también menciona las autoridades en las que se basó el religioso: Juan Eusebio Nieremberg, Luis de la Puente y San Ignacio de Loyola. La autora subraya la familiaridad y aprecio con que el también prefecto de la Purísima habla a sus hijas espirituales, como si se tratara de su verdadero padre. Además, la autora dirige nuestra atención hacia varios aspectos que conducen a conocer la vida cotidiana de los conventos femeninos. Apunta en relación con la *Cartilla Christiano Política*:

> Quisiera recalcar que si nos hemos detenido prolijamente en él [escrito] es por la importancia que tiene por ser un manuscrito, hasta ahora desconocido, del confesor de Sor Juana. Asimismo, hemos podido comprobar que arroja facetas distintas dentro de la obra de Núñez de Miranda. Por último, creo que amplía en buena y diferente medida los registros de su literatura dedicada a las religiosas y con ello nos enriquece el rico espectro de la espiritualidad de su tiempo (p. 87).

El otro manuscrito hasta entonces desconocido que localizó Bravo Arriaga y al que hace alusión es la *Distribución de las obras ordinarias y extraordinarias del día.* La autora por vez primera lo coteja con la versión impresa y aclara al lector la relación entre ambos y su valor:

> ...este escrito es en verdad un hallazgo por varias razones: varios de los folios son autógrafos de Núñez de Miranda e incluso muchas de las correcciones hechas al amanuense son apostillas de puño y letra del propio jesuita. Por si esto fuera poco, en él se incluyen las oraciones en latín y en español que se rezaban durante el oficio divino, así como las *Estaciones como las rezaba la Venerable Madre María la Antigua*, obra que fue censurada por un calificador de la Inquisición... Además de estos textos y de una instrucción para rezar la Santa Misa, el contenido del manuscrito es exactamente igual al del impreso (p. 93).

Además de estas contribuciones fundamentales es necesario señalar que este libro tiene muchas otras virtudes que resultaría difícil especificar en el breve espacio de una reseña sin restarle la importancia que merece cada una de ellas. Bravo Arriaga no sólo hace un verdadero derroche de conocimientos relacionados con la cultura literaria del siglo XVII novohispano, sino que nos introduce al estudio de diferentes campos de la teología. Como hemos señalado ya, conoce y maneja los textos de los más reconocidos teólogos y escritores de esa época, como Luis de la Puente, San Ignacio de Loyola, Fray Luis de Granada, Roberto Belarmino, Tomás de Villacastín, Francisco Terrones del Caño, Pedro de Rivadeneira, Alonso Rodríguez o Francisco Arnaya, entre muchos

otros religiosos que cimentaron y difundieron el conocimiento de la doctrina cristiana.

Al recorrer las páginas del libro de María Dolores Bravo, el lector puede darse cuenta que no limitó sus pesquisas a documentación de la época sino que también se basó en las obras de importantes críticos y estudiosos modernos, dándole a su texto una rigurosidad científica invaluable. Entre ellos es lícito mencionar a Octavio Paz, Antonio Alatorre, Elías Trabulse, Margo Glantz, José Pascual Buxó, Guillermo Tovar y de Teresa, María Águeda Méndez, Antonio Rubial, Aureliano Tapia Méndez, Josefina Muriel, Elisa Vargaslugo, Pilar Gonzalbo, Francisco de la Maza, Ezequiel A. Chávez, Marcel Bataillon y Roland Barthes. Con la generosidad que la caracteriza, la investigadora proporciona toda la información posible, sin reserva alguna. Sus juicios contienen la objetividad que le ha dado la experiencia en la investigación y el libro que hoy nos ocupa es una muestra palmaria del incansable interés que siempre ha demostrado en estos menesteres académicos.

De los nueve capítulos de la obra, centraremos nuestra atención en dos de ellos que nos han parecido particularmente memorables. El capítulo sexto titulado "El prisma del tiempo: Núñez de Miranda y las miradas vicarias", y el capítulo séptimo llamado "La palabra suntuaria y política: el Túmulo a Felipe IV". El primero es un espléndido estudio sobre las tres visiones posibles sobre el prefecto de la Purísima: a) la visión que tuvieron sus contemporáneos, b) la imagen que los críticos y eruditos actuales tienen de él y, finalmente, c) la opinión que Núñez tenía de sí mismo, o lo que María Dolores con visible humor ha intitulado: *Núñez par lui même.* Lo que se resalta en esta parte es precisamente la gran variedad de opiniones que han existido en relación con esta figura religiosa tan controversial del siglo XVII. Hubo quienes lo ensalzaron en sus obras, pareceres y sentires como Juan Antonio de Oviedo, Isidro de Sariñana, Juan Ignacio Castorena y Ursúa, y Juan José de Eguiara y Eguren. El elogio del confesor llegó hasta el siglo XX, cuando Genaro Fernández MacGregor lo defendió vehementemente de las supuestas acusaciones que había proferido contra él Ezequiel A. Chávez.

Sin embargo, hubo quienes no tuvieron una opinión muy favorable del jesuita, comenzando por la propia Sor Juana y, en el siglo XVIII, Julián Gutiérrez Dávila. La mala fama de Núñez como "confesor severo e intolerante" ha llegado hasta nuestros días y se ha convertido en la opinión más difundida que de él tenemos (una de ellas la podemos encontrar en la obra de Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*). Afortunadamente, el día de hoy contamos con estudios más objetivos y basados en documentación de primera mano que desmienten la "leyenda negra" alrededor de Núñez y lo asientan en su verdadero lugar como religioso y guía espiritual. Me refiero, claro está, a varios artículos de María Águeda Méndez y de la propia María Dolores Bravo.

El capítulo séptimo nos ha llamado poderosamente la atención debido al tema que aborda: el túmulo a las exequias fúnebres dedicadas al "más esclarecido Sol de las Españas", Felipe IV. La investigadora hace un magnífico estudio de todas estas construcciones en alabanza a los poderosos y cita a los críticos que más a fondo han analizado estos aparatos efímeros (Santiago Sebastián, José Pascual Buxó, Francisco de la Maza, Fernando Checa, Sagrario López Poza, Mario Praz, etc.). Estas ocasiones servían para que los poderosos difundieran su imagen al pueblo y los elevaran a las categorías de héroes o semidioses. Este capítulo es imprescindible para todos los interesados en la poesía de circunstancia. Asimismo, y para tener un panorama más completo sobre el tema, nos permitimos sugerir al lector la consulta del artículo de la misma autora, "El arco triunfal novohispano como representación", incluido en su libro *La excepción y la regla*, editado por la Universidad Nacional Autónoma de México.

María Dolores Bravo ha plasmado en esta obra dos de los muchos asuntos que le apasionan: la figura de Antonio Núñez de Miranda y, sobre todo, la investigación documental. Nadie como ella se ha acercado a este personaje con tanta devoción y cuidado, al grado que no resulta atrevido aseverar que lo ha resucitado y rescatado del encierro de los archivos. La autora reconoce en el religioso a una gran figura de poder intelectual de su tiempo que influyó de manera determinante en los que estaban más cercanos a él, como

Sor Juana. Podemos concluir diciendo que lo ha comprendido cabalmente y por ello apunta:

> A partir del estudio de sus escritos es imprescindible incluirlo entre los más destacados escritores criollos del siglo XVII. Su discurso muestra no sólo lo más representativo de los ideales ascéticos de la Compañía de Jesús, sino con el vigor semántico de su estilo inclina a sus lectores a incluirlo como uno de los mejores prosistas de su tiempo. Cada uno de sus discursos proclamó, como pocos, el lema de San Ignacio: buscar la mayor gloria de Dios (p. 221).

El discurso de la espiritualidad dirigida es una obra fundamental y esclarecedora que cumple el objetivo principal de acercarnos a una de las figuras más influyentes y controversiales del siglo XVII: el padre Antonio Núñez de Miranda. Lo hace desde una perspectiva que nos ha permitido un acercamiento distinto al jesuita como hombre de su tiempo, coherente con su condición de miembro de la Compañía de Jesús con —todo lo que ello implica— y ha contribuido enormemente a derribar la imagen de "cruel y despótico religioso" que hasta hace poco tiempo todavía imperaba.

Recepción de artículos

1. Los artículos deberán ser inéditos.
2. Se acusará recibo de los artículos en un plazo de treinta días hábiles desde su recepción.
3. No se devolverán los originales recibidos.
4. Los artículos serán revisados por dos dictaminadores; se les harán llegar los escritos sin nombre de autor.
5. Se darán dictámenes anónimos de aceptación, posible aceptación con cambios y rechazo.
6. Los artículos se recibirán en Prolijamemoria@ucsj.edu.mx, o en Revista *Prolija Memoria*, Izazaga 92, Centro Histórico, 06080 México, D.F.

Lineamientos de edición

1. La extensión de los artículos será de 20-30 cuartillas, tamaño carta (21.5 x 28cm.) incluyendo bibliografía. Se entregarán dos impresos a doble espacio con márgenes izquierdo y derecho de 3 cm. y disquete en Word.
2. El título irá centrado en mayúsculas, el nombre del autor y su institución irá dos líneas más abajo, del lado derecho.
3. El texto irá a doble espacio. Las notas al pie de página llevarán numeración consecutiva con números arábigos volados. Las notas irán a renglón seguido.
4. Las citas textuales que excedan cuatro líneas irán a renglón seguido con el margen izquierdo mayor que el del resto del texto.
5. Las referencias bibliográficas se harán como sigue: incluirán nombre y apellido del autor en versales, título, lugar, editorial y fecha de publicación. (Por ejemplo, RAMÓN XIRAU, *Genio y figura de Sor Juana Inés de la Cruz*. México: El Colegio Nacional-UNAM, 1997). En el caso de revistas, se pondrá el título, volumen, número, año y páginas. (Por ejemplo, J. A. BARNES, "Graph Theory and Social Networks: A Technical Comment on Connectedness and Connectivity", *Sociology* 3.1 (1969): 215-232). Las notas breves se podrán incluir en el texto. (Ejemplos, AMEZCUA, *op. cit.*, p. 23; f. 4v; *ibid.*, p. 3).