

Prolija

Estudios de
cultura
virreinal

MEMORIA

Tomo IV,

Núms. 1-2

2008-2009



FACULTAD
DE FILOSOFÍA
Y LETRAS
UNAM



UNIVERSIDAD DEL
CLAUSTRO DE SOR JUANA

Universidad del Claustro de Sor Juana

Mtra. Carmen Beatriz López-Portillo Romano
Rectora

Dra. Sandra Lorenzano
Vicerrectora Académica

Universidad Nacional Autónoma de México

Dr. José Antonio Narro Robles
Rector

Dr. Sergio Alcocer Martínez de Castro
Secretario General

Mtro. Juan José Pérez Castañeda
Secretario Administrativo

Facultad de Filosofía y Letras

Dra. Gloria Villegas Moreno
Directora

Dr. José Rubén Romero Galván
Secretario General

Lic. Jaime Jiménez Cruz
Secretario Administrativo

Mtro. Pastor Gerardo González Ramírez
Secretario de Extensión Académica

Lic. Carmen Sánchez
Coordinadora del Departamento de Publicaciones

Prolija Memoria es parte del catálogo electrónico Latindex, Sistema regional de información en línea para revistas de América Latina, el Caribe, España y Portugal; asimismo se encuentra catalogada en el índice CLASE (Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades, UNAM) y en la Hemeroteca Latinoamericana.

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 reserva 04-2004-111508510400-102.

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 con 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,
permíte 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).

Prolija Memoria. Estudios de cultura virreinal

Directora

María Dolores Bravo Arriaga (Universidad Nacional Autónoma de México)

Subdirectoras

María Águeda Méndez (El Colegio de México)

Sara Poot Herrera (University of California, Santa Barbara)

Editora

Carmen Dolores Carrillo Juárez (Universidad del Claustro de Sor Juana)

Comité Editorial

Rolena Adorno (Yale University)

Lourdes Aguilar Salas (Universidad del Claustro de Sor Juana)

Ignacio Arellano (Universidad de Navarra)

Marie-Cécile Bénassy (Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle)

Concepción Company (Universidad Nacional Autónoma de México)

Marta Gallo (University of California, Santa Barbara)

Margo Glantz (Universidad Nacional Autónoma de México)

Aurelio González (El Colegio de México)

Susana Hernández Araico (California State Polytechnic University)

Cristina Iglesia (Universidad de Buenos Aires)

Asunción Lavrín (Arizona State University)

Enrique Martínez López (University of California, Santa Barbara)

Manuel Ramos Medina (Centro de Estudios de Historia de México, CARSO)

María José Rodilla (Universidad Autónoma Metropolitana)

José Carlos Rovira (Universidad de Alicante)

Antonio Rubial García (Universidad Nacional Autónoma de México)

Georgina Sabat de Rivers† (SUNY-Stony Brook)

Germán Viveros (Universidad Nacional Autónoma de México)

Diseño: Alejandro Magallanes, Roberto Domínguez Bravo

Corrección: Alejandro Rivas

Portada: Diseñada sobre una imagen de la primera página

de Inundación Castálida

Artículos

- Antonio Rubial* **9** Las fiestas de traslación.
- María Dolores Bravo* **29** Influencia íntima de un discurso público: fray Clemente de Ledesma y su oratoria sagrada.
- Jessica C. Locke* **45** Eugenio de Salazar y la renovación léxico-conceptual de la poesía castellana italianizante.
- Tania Jiménez Macedo* **63** Hagiografía y poder: tres textos ilustrativos del siglo XVII novohispano.
- Eugenia Revueltas* **83** Variaciones sobre un mismo tema.
- Anastasia Krutitskaya* **107** Las divinas alabanzas a Sor Juana Inés de la Cruz: la preceptiva poética en los prólogos y aprobaciones a las antiguas impresiones de las obras de Sor Juana.

Memoria

- Enrique Martínez López* **131** El padre Antonio Núñez, sacerdote marcial y poeta del Santo Oficio: reflexiones sobre su colaboración en el *Honorario Título* de 1667 por la muerte de Felipe IV.

Reseñas

- María José Rodilla* **167** Michael K. Schuessler, *Artes de fundación. Teatro evangelizador y pintura mural en la Nueva España*.
- María Águeda Méndez* **173** Cristina Gómez Álvarez y Guillermo Tovar de Teresa, *Censura y revolución. Libros prohibidos por la Inquisición de México (1790-1819)*.
- José Rubén Romero* **179** Antonio de Saavedra Guzmán, *El peregrino indiano*.
- Nora Marisa León* **185** Farré Judith, Ed. *Dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los Austrias*.

Artículos

Las fiestas de traslación

Antonio Rubial García

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional Autónoma de México

Toda sociedad se estructura a partir de instituciones dentro de las cuales los individuos desempeñan roles determinados. En las sociedades de Antiguo Régimen, esas instituciones se organizaban bajo un sistema corporativo en el cual cada uno de los cuerpos sociales presentaba fuertes autonomías, estructuras jurídicas inamovibles, posibilidades de sufragio y un cúmulo de signos que le daban identidad (estandartes, vestimenta, escudos, pinturas y esculturas de sus santos patronos, capilla y, algunos, hasta crónicas). Estos símbolos, insertos en un conjunto que denominaremos aparatos de representación, constituían la mayor parte de lo que actualmente llamamos "obras de arte". El espacio más importante de manifestación de esas instituciones fue la fiesta y, dentro de ella, la procesión. Este paseo que se realizaba por las principales calles de las ciudades constituía el escenario privilegiado donde las corporaciones se mostraban portando la mayor parte de sus signos identitarios. Uno de estos signos, probablemente el más significativo, era la estatua del santo patrono de la corporación. La fiesta anual del Corpus, quizá la más representativa de este aparato festivo, presentaba un desfile corporativo de la sociedad con todas sus imágenes, hecho que fue excepcional en otras fiestas y procesiones, en las que, por lo general, sólo se llevaba una

escultura que representaba al titular de la fiesta¹. Sin embargo, desde finales del siglo XVI la celebración del Corpus marcó un modelo procesional que, en mayor o menor medida siguieron las otras fiestas. La custodia que contenía la Eucaristía marcaba el centro de la procesión y era llevada en andas y bajo palio por el cabildo de la catedral y por el arzobispo. Delante de ella iban las corporaciones religiosas en el orden en que cada una había llegado a la Nueva España, lo que al parecer se hizo obligatorio a partir de una orden del Segundo Concilio Provincial Mexicano de 1565²; a lo largo del siglo XVII se fue consolidando este orden “de precedencia” tanto que para fines de la centuria, en 1699, durante la procesión del Corpus los agustinos arremetieron a golpes con los cirios y cruz procesional contra los dieguinos, porque los segundos salieron con los franciscanos calzados, en un lugar que no les correspondía³. Detrás de la custodia y de las autoridades de la Catedral desfilaba la jerarquía civil, comenzando por el Ayuntamiento, la Universidad, los gremios y las cofradías. En la capital, la procesión terminaba con la Audiencia, los demás tribunales y el virrey. La presencia del mal, con la tarasca (dragón de cartón que representaba la herejía y la idolatría), y los gigantes y cabezudos representando los cuatro

1. Nelly Sigaut, “Corpus Christi: la construcción simbólica de la ciudad de México”, en *Actas del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica. Del Libro de Emblemas a la Ciudad simbólica*, Ed. de Víctor Minguéz, Castello de la Plana, Universitat Jaume I, 2000, pp. 27-57.

2. Capítulo X. “Que vengan los religiosos a las procesiones públicas cuando el ordinario les mandare. Por quanto conviene que las procesiones, y plegarias públicas se hagan con toda solemnidad, con mucha copia de Sacerdotes... ordenamos, y mandamos que así a la fiesta del Santísimo Sacramento, como á las demás procesiones públicas que se hicieren, cuando fueren llamados los religiosos vengan a ellas, como el Santo Concilio Tridentido lo manda [así...] por la presente Constitución ordenamos y mandamos que el día de la Procesión de el Santísimo Sacramento en las ciudades, donde están asentadas las iglesias Catedrales, no se haga otra procesión alguna, sino la que se hiciere en la iglesia Catedral”. Francisco Antonio Lorenzana, *Concilios provinciales primero y segundo*. México, José Antonio de Hoyal, 1769, pp. 193 y ss.

3. En octubre de 1701 llegó determinada la preferencia de los de San Diego frente a los de San Agustín en las procesiones: Antonio de Robles, *Diario de sucesos notables (1665-1703)*, México, Porrúa, 1972, t. 3, p. 144. Lo que ocasionó que varios pasquines aparecieran en las iglesias así como papeles impresos de seis hojas que circulaban clandestinamente por la ciudad (t. 3, p. 179).

continentes completaban esa gran alegoría final que le daba significado a la fiesta: el triunfo del bien sobre el mal en todo el planeta. En un sentido estricto, toda procesión constituía una traslación como la del Santísimo en el Corpus, aunque en la mayoría de los casos la imagen regresaba al mismo sitio de donde había salido. Aquí nos interesan las procesiones en las que el traslado implicaba un cambio de lugar temporal o definitivo y en las que podemos distinguir tres casos: traslado de reliquias, traslado de imágenes, traslado de comunidades monásticas.

Cuando la fiesta del Corpus estaba conformando su modelo se realizó una celebración para conmemorar la llegada de varias reliquias de mártires, confesores y vírgenes que el Papa Gregorio XIII había enviado a la Iglesia novohispana. Los jesuitas, beneficiados de tal donación, organizaron en el día de Todos los Santos de 1578 una fastuosa procesión que acompañó a las reliquias, colocadas en lujosos relicarios contruidos ex profeso. A lo largo de su recorrido, que partió de la Catedral y terminó en el templo de San Pedro y San Pablo, se colocaron arcos triunfales, se realizaron certámenes poéticos y obras de teatro y se cantaron canciones en náhuatl y en castellano y se hicieron bailes con niños vestidos con trajes de plumas que tocaban flautas y tambores. Junto a las órdenes religiosas y a los tribunales, salieron: “Más de doscientas andas de indios doradas, con diferentes santos de sus parroquias y advocaciones, llevando delante sus cruces, pendones, gallardetes y adornos de plumería... y todas, o casi todas, las cofradías de esta ciudad con sus insignias y estandartes y grande copia de cera blanca”⁴. Al parecer en toda la fiesta no hubo otras imágenes de santos de busto más que estas que portaban los indios.

El caso de la fiesta de las reliquias fue excepcional en muchos sentidos, pues en la mayoría de las procesiones, salvo la del Corpus,

4. *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 sancto Padre Gregorio XIII les embió.* Edición, introducción y notas de de Beatriz Mariscal Hay. México, El Colegio de México, 2000, p. 23.

sólo salía una imagen o a lo sumo dos. Un gran número de estas procesiones se realizaba con motivo de alguna catástrofe, epidemia o sequía, por lo que la única figura que se trasladaba era aquella considerada milagrosa. Una de las más populares en la ciudad de México, la Virgen de los Remedios, por muchos años fue traída desde su santuario en el cerro Totoltepec hasta la catedral para pedir lluvias. Este fue el tercer modelo procesional conformado en la segunda mitad del siglo XVI que también dio pautas para procesiones futuras. El cronista del santuario, Ignacio Carrillo, describe así el recibimiento espectacular que la ciudad le daba a la imagen:

Allí, en Tacuba se multiplicó el concurso con la gente que iba llegando de México y siguiendo con aquel mismo orden que había venido por la mañana, con aquella festiva ostentación que se aumentaba y variaba a cada paso, con los arcos de tule en que la indiana curiosidad mexicana se lleva la primicia: los xuchiles, los sahumeros de gomas y resinas aromáticas, la continua pluvia de flores deshojadas y olorosas hierbas que vertían ellas en abundancia, las ruedas, cohetes y otras invenciones de pólvora: los instrumentos músicos que tañían los indios de los inmediatos pueblos, que salían al paso a obsequiar a la Señora con sus danzas en los trajes indios que usaban los señores mexicanos en su gentilidad y que son dignos de verse por la grandeza con que se vestían⁵.

El diarista Gregorio de Guijo narra uno de estos traslados, muy ajetreado, pues la lluvia comenzó a caer en medio de la procesión:

Traída de la Virgen de los Remedios [1663]. Temiendo el castigo de nuestro Señor por malos temporales y mortandad, así de gente como de ganados de todo género, se hizo un novenario de misas cantadas en la ermita de nuestra señora de los Remedios, suplicando a su divina majestad el remedio de este reino. Acabado, se reconoció continuaba el mal y se dispuso traer

5. Ignacio Carrillo Pérez, *Lo máximo en lo mínimo. La portentosa imagen de Nuestra Señora de los Remedios, conquistadora y patrona de la imperial ciudad de México*, 2ª. Ed. facs. México, Libros de México-Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, 1979, p. 105.

a esta ciudad a la Reina de los Ángeles, y se determinó para el martes 26 de junio, que salió en hombros de los religiosos de San Diego, que lo tienen por asiento con la ciudad a las cuatro de la mañana, acompañada de sus capellanes, y llegó al pueblo de Tacuba, a las ocho de ella, gobernada la procesión por los comisarios, eclesiásticos y regimiento de la ciudad. Luego el señor obispo, virrey y todo el reino, fueron a pedir a su divina majestad el remedio del reino. A las dos horas de la tarde se empezó por el Sur a levantar una grande tempestad y a dar muestras de llover, con que a toda prisa se tornó la procesión, y salió caminando para esta ciudad, alumbrando a esta soberana Señora todo el reino y mujeres de todos estados; y habiendo salido un tercio del pueblo, empezó a lloviznar, y pasando adelante en su viaje, rezando a voces el rosario y letanías de nuestra Señora, y en hombros de dichos religiosos la milagrosa imagen, fue apretando desde antes de la huerta del Marqués, hasta llegar al hospital de San Juan de Dios, que fue necesario tapar con todo cuidado las andas: llegó a la Santa Veracruz todavía lloviendo algo, donde se formó la procesión así de todas las cofradías como de todas las religiones, carmelitas y jesuitas y las demás, y luego la clerecía y cabildo y sacaron de la parroquia en hombros a la reina de los Ángeles los prebendados: asistió el señor obispo, virrey, audiencia, tribunales y todo el reino con notables alegrías, de ver el remedio de 61 en esta ciudad: llegó a la catedral con repique en ella y, general en todos los conventos antes de las oraciones. El día siguiente, miércoles 27, se dio principio al novenario: asistió el señor arzobispo y virrey; predicó el Dr. Isidro de Sariñana, singular sujeto de la clerecía; y continuaron el novenario los dominicos, que se dio el púlpito a ellos, y a la tarde cantaron la salve: siguiéronse las demás religiones; y luego, domingo 8 de julio, se juntaron las religiones, clerecía, cofradías obispo, virrey y Audiencia a las tres y media, y volvieron a llevar a la Virgen hasta la parroquia de la Santa Veracruz, donde la recibieron los descalzos de San Diego y en hombros, acompañados del todo el reino la pusieron en la iglesia de Tacuba...⁶.

Como se puede ver, la imagen, toda cubierta de oro y joyas, iba acompañada de los miembros de la cofradía de los Remedios.

6. Gregorio Martín de Guijo, *Diario de sucesos notables, 1648-1664*, México, Porrúa, 1986, t. 2, pp. 198 y ss.

formada por los regidores del Ayuntamiento, la encabezaban las órdenes religiosas y detrás de ella iban las autoridades civiles, como en la celebración del Corpus. La imagen visitaba templos y conventos, en los que recibía clamores y peticiones: en los de religiosas se le regalaban “mil curiosos dijes y preseas”. Una vez que la imagen llegaba a catedral, se iniciaba el novenario, con misas, rogativas y rezos que se prolongaban durante nueve días; en el último, se hacía una gran fiesta a cargo del Ayuntamiento de la ciudad y se regresaba la imagen a su santuario.

La fiesta de traslado de la Virgen de los Remedios fue a su vez modelo para otras similares. Nuestra Señora de la Asunción, imagen venerada en el barrio indígena de Santa María la Redonda, también se trajo a la ciudad de los blancos varias veces, acompañada por flagelantes indios para aplacar epidemias y traer lluvias. En 1663 se realizó una de esas procesiones (un poco antes de traer a la Virgen de los Remedios) y así la narra el cronista Gregorio de Guijo:

Viernes 22 de junio, a las tres horas de la tarde salió de la doctrina de Santa María la Redonda de esta ciudad, una procesión de sangre de los naturales, y en ella sacaron a la soberana imagen de nuestra Señora de la Asunción con toda majestad, autoridad y adorno; y se juntaron todos los naturales de las doctrinas de Santiago y San José y músicos de todas ellas que iban cantando. Hizo estación en el convento de la Concepción, y luego en el de Santa Isabel de descalzas, San Francisco, casa Profesa y Catedral, tocando a la rogativa en ellas durante el tiempo que pasaba. Llevaron por Palacio a la imagen, donde la tuvieron detenida mucho tiempo, hasta que la virreina y sus dueñas, virrey y sus hijos la vieran; y habiendo pasado, bajó el virrey e hijos, y la fueron acompañando; pasó por las casas arzobispales, donde la vio desde su ventana el señor obispo gobernador; hizo estación en Santa Teresa, y de allí fue a Santa Clara, donde la dejaron hasta el domingo 24 de este mes, que la volvieron a su casa: fue visitada en estos días por todo el reino: fue la ocasión la grande seca que había en la ciudad y sus alrededores, pues hasta este día no habían llovido sino tres o cuatro aguaceros, con lo cual de doscientas personas que enfermaron, escapaba una o dos, y fue tanta la peste de viruelas en los españoles y naturales, que personas de mucha edad las padecían con temores de mejoría y los naturales, niños y

grandes perecían; y los calores fueron insufribles, y de noche caía helada con que se maltrataron los sembrados; por esta causa se hizo esta piadosa procesión; y luego esta tarde serenó el calor, y fuera llovió, y en la ciudad unas gotas que refrescaron el calor⁷.



7. *Ibid.*, t. 2, pp. 197 y ss.

Es de notarse que la imagen no se asentó en la catedral, como lo hacía la de los Remedios, sino en el convento de las franciscanas de Santa Clara. La devoción a esta imagen era tan grande en la ciudad que aparece representada en varios cuadros, como el de Luis Juárez en el que se describe un milagro de la vida de San Francisco y que se encuentra en el Museo Nacional de Arte.

El mismo diarista Gregorio de Guijo describe cómo esta imagen había ya sido llevada en procesión un año atrás, en 1662, hasta el palacio virreinal para pedirle la salud, pero no de la ciudad, sino de la virreina, condesa de Baños, gravemente enferma a raíz de un mal parto:

Procesión de Nuestra Señora Santa María la Redonda. Para recuperar la salud de la Virreina le llevaron todos los santos de devoción, y entre ellos hizo llevar el Virrey a palacio la imagen de Nuestra Señora de la Asunción de talla y cuerpo entero, que tienen los naturales, que es Santa María la Redonda, administración de los frailes de San Francisco; y se la trajeron en procesión: fuéle aumentando la enfermedad a la Virreina, y llegó a lo último: mejoró y trataron de volver la Santa imagen a su casa, y el lunes 14 de agosto se armó en los corredores de palacio en lo alto un altar adornado de mucha plata y cera y cantaron el Dr. Simón Esteban y doctores Sariñana y Buitrón misa mayor, que ofició la capilla de la catedral, y este día a las tres de la tarde salió de palacio la procesión llevando en hombros la imagen de los frailes de San Francisco, y la alumbraban los hijos del Virrey y sus criados, y él iba detrás de la imagen acompañado de toda la nobleza, audiencia y religiones, excepto la del Carmen: fue por la calle de San Francisco, donde entró por la una puerta, salió por la otra y pasó por la calle de Santa Isabel, en cuya iglesia entró, y después en la de la Concepción, y de allí a la suya; y todas las iglesias por donde pasó repicaron y se acabó este acto a más de las seis de la tarde: acompañole toda la ciudad; el corregidor don Augusto gobernaba la procesión; no asistió prebendado alguno ni el gobernador del arzobispado⁸.

8. *Ibid.*, t. 2, 174 y ss.

Como ya traté en otra ocasión, este es un ejemplo claro de cómo una simple procesión podía convertirse en un acto político⁹. El conde de Baños era en 1662 un virrey impopular, sobre todo por los malos manejos y la actitud despectiva que había tenido hacia los criollos. El obispo de Puebla y arzobispo interino de México Diego Osorio de Escobar se le enfrentó en varias ocasiones y de hecho lo suplantaría en el gobierno en 1664 después de una fuerte crisis política. En el momento de la procesión organizada por el virrey es notable la ausencia del obispo, del cabildo de Catedral y de los carmelitas (Osorio pasaba temporadas en su convento de San Ángel). Es además significativo que el corregidor de México, que no se llamaba Augusto sino Austasio Salcedo Benavides, recién colocado en ese cargo por el conde de Baños fuera quien “gobernaba la procesión” por ser uno de sus allegados¹⁰. La presencia de los franciscanos tampoco es gratuita, como no lo es el que la imagen hubiera visitado en el regreso a su parroquia los templos de religiosos y monjas asociados con la orden seráfica. Veinte años atrás, el obispo Palafox había secularizado a los frailes menores la mayor parte de las parroquias indígenas que poseían en la diócesis de Puebla, política que fue apoyada y confirmada por su sucesor, el obispo Osorio y Escobar, desde su llegada a la sede en 1656. En este enrarecido ambiente, la presencia franciscana en la procesión era también un acto político, una muestra de apoyo al virrey que se había mostrado inclinado a defender a la orden contra las pretensiones de los obispos poblanos¹¹.

Otra imagen también muy venerada en la ciudad y trasladada continuamente fue la del Santo Cristo de la Columna con sede en la parroquia de Santa Catarina mártir. En noviembre de 1659 narra el diarista Guijo lo siguiente:

9. Antonio Rubial García, “Presencias y ausencias: la fiesta como escenario político”, en *Fiesta y celebración: discurso y espacio novohispanos*. Ed. de María Águeda Méndez. México, El Colegio de México, 2009, pp. 23-39.

10. Cfr. Jonathan Israel, *Razas, clases sociales y vida política en el México Colonial (1610-1670)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980, pp. 264 y ss.

11. Antonio Rubial García, “La mitra y la cogulla. La secularización palafoxiana y su impacto en el siglo XVII”, *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, Zamora, XIX-73 (1998), pp. 237-272.

Sobrevino una peste de sarampión, que era especie de viruelas y dio cuidado así en los españoles como en los naturales, y fue en los indios pequeños tan eficaz, que casi se asolaron los barrios, y murieron muchos indios de fríos y calenturas y sarampión, y muchos niños españoles y personas. Considerando esto, el señor arzobispo ordenó se trajese de la parroquia de Santa Catarina mártir una imagen de Jesucristo Nuestro Señor desnudo amarrado de la columna, que los hermanos de la Preciosa Sangre sacan el Jueves Santo en la noche en su procesión, y para ello citó el miércoles 5 de noviembre, a las tres horas de la tarde, a los mayordomos, rectores y diputados, que acudieron con sus estandartes y cirios encendidos a la dicha parroquia donde a las cuatro de la tarde dio principio la procesión: el estandarte de dicha parroquia y cofradía con muchas luces que llevaban los hermanos y diputados, con túnicas negras y vestidos sin armas, y el rector con el estandarte; luego fueron siguiéndose las demás cofradías, y luego las religiones en forma con su cruz, ciriales, diácono y subdiácono y preste, que fueron la de San Hipólito, San Juan de Dios, Merced, San Agustín, San Francisco, Santo Domingo y toda la clerecía con sobrepellices; remataba el Santo Cristo, que le sacó la clerecía de la parroquia, y luego por sus antigüedades las religiones, y le metió en la catedral el cabildo de la iglesia y le asistió en dicha parroquia el señor arzobispo y su cabildo y el corregidor, regimiento y oficiales y todo el reino con gran concurso. La capilla iba cantando las letanías; pusieronle en medio de la catedral, y acabáronse las letanías muy solemnes, y el señor arzobispo echó su bendición; y el día siguiente se empezó por el cabildo un novenario, suplicando a su Divina Majestad los divinos auxilios y que se sirva de cesar en este castigo. El 14 de noviembre se regresó el Cristo a su capilla¹².

Pero los traslados no sólo se hacían en solicitud de favores por catástrofes. A veces su objetivo era celebrar la recepción que un convento hacía de una imagen donada por algún devoto, como la que se hizo en 1661 con la Virgen de Copacabana por parte del convento de la Merced: “Domingo 5 de octubre colocaron los religiosos del orden de nuestra Señora de la Merced de esta ciudad, una imagen de talla de más de media vara de alto, de la advocación de

12. Guijo, *op. cit.*, t. 2, pp. 122 y ss.

nuestra Señora de Copacabana, que por cláusula de testamento les dejó el orden, don Antonio de Ulloa presidente de Guadalajara, y para ello aderezó la orden tres altares en la calle, de mucha costa y curiosidad; asistió a la misa y sermón la virreina condesa de Baños, y a la tarde a las vísperas, procesión y colocación [con asistencia] del virrey y Audiencia”¹³.

Como éste, algunos traslados de celebración se realizaban en trechos pequeños. A lo largo del año de 1662, a raíz de una bula papal en la que se declaró válido el culto a la Inmaculada¹⁴, se hicieron una serie de festejos en cada una de las iglesias de la ciudad que incluyeron pequeñas procesiones con imágenes de la Inmaculada Concepción. De nuevo el diarista Gregorio de Guijo nos da las noticias: la primera se hizo en la catedral el domingo 2 de septiembre,

...acudió a la procesión que hizo el cabildo, el virrey, audiencia, tribunales y todo el reino; aderezáronse las capillas con toda autoridad y limpieza y sacaron en la procesión la imagen de plata de los plateros en hombros de los canónigos. Fue alrededor de la iglesia por afuera; asistieron en el coro los preladados de las religiones; cantó la misa el deán, predicó el Dr. don Francisco de Siles, canónigo¹⁵.

Una semana después, el 10 de septiembre, tocaron los festejos a los dominicos, lo que no fue coincidencia pues ellos se habían opuesto al dogma desde santo Tomás de Aquino. A raíz de una serie de conflictos teológicos con los franciscanos a principios del siglo XVII, la Corona había prohibido tratar el tema, pero la propuesta maculista dominicana se cernía como un nubarrón sobre la orden. Por ello es muy significativo que la primera celebración después de la de

13. *Ibid.*, t. 2, pp. 159 y ss.

14. Alejandro VII promulgó el 8 de diciembre de 1661 la famosa constitución “*Sollicitudo omnium Ecclesiarum*”, definiendo el verdadero sentido de la palabra *conceptio*, y prohibiendo toda ulterior discusión contra el común y piadoso sentimiento de la Iglesia. Declaró que la inmunidad de María del pecado original en el primer momento de la creación de su alma y su infusión en el cuerpo eran objeto de fe; cfr. Frederick G. Holweck, *Enciclopedia Católica*. Aci-Prensa, 1999, s. v. Inmaculada Concepción. En línea: <http://ec.aciprensa.com/i/inmaconcepcion.htm>.

15. Guijo, *op. cit.*, t. 2, p. 176.

Catedral, se hiciera en la casa mayor de la provincia de Santiago, y la expectativa que despertó en la ciudad el sermón que se predicaría en ella para tal ocasión. Guijo narra:

Fiesta de la Concepción en el convento de Santo Domingo. Domingo 10 de septiembre celebró el convento real de Santo Domingo de esta ciudad la solemnidad de la limpia Concepción de Nuestra Señora, en conformidad del buleto de S. S., y fue con solemne procesión por su claustro, patio y plazuela, que todo se adornó costosamente; y en el claustro, singulares pensamientos del misterio: en el patio [se colocaron] dos altares, en el círculo de la plazuela tres. Asistió el Virrey y ciudad: el concurso de la gente fue muy grande. Sacaron en procesión una imagen de la Concepción, rica y costosamente aderezada, en hombros de sus religiosos y en las andas del Santísimo Sacramento: predicó el Padre Fr. Agustín Dorantes, y habiendo descansado en el púlpito para dar principio a su sermón, dijo: "Alabado sea el Santísimo Sacramento del altar y la limpia y pura Concepción de Nuestra Señora, concebida sin mancha de pecado original". Causó singular gusto al auditorio. Los fuegos de muchos días fueron grandes y costosos y toda la disposición muy singular (*id.*).

Los dominicos entraban finalmente al redil de los fieles devotos de la Inmaculada Concepción. Domingo a domingo, hasta que finalizó el año, se turnaron la fiesta y las procesiones los conventos de religiosos de la capital, la casa profesa de los jesuitas, algunos monasterios de religiosas, varias parroquias y el hospital de Jesús, cuya patrona era la Concepción Inmaculada.

Pero, sin duda, la más importante celebración que tenía el traslado procesional como su eje era la que se hacía cuando una imagen milagrosa era llevada de su antiguo santuario a uno nuevo. De estos casos tenemos dos ejemplos pintados. Uno narra el traslado del santo Cristo de Chalma desde la cueva donde se encontraba al templo construido en la parte baja de la barranca. Las obras del nuevo templo habían sido iniciadas por fray Juan de San José, un ermitaño que habitaba en la cueva y que era discípulo de fray Bartolomé de Jesús María, otro ermitaño mestizo que había impulsado extraordinariamente el culto al santo señor de la cueva.



Sin embargo, quien llevó a cabo el traslado y la construcción del nuevo conjunto fue fray Diego Velásquez de la Cadena, quien desde 1681, como definidor y vicario provincial de los agustinos, inició la edificación de un templo y de un convento en Chalma, donde se instalaría una comunidad recoleta de “vida austera”. La fundación fue dotada por fray Diego con una excelente biblioteca, con las rentas de un rebaño de ganado lanar y con una recua de mulas para su sustento; para decorar la nueva iglesia el mismo fraile promovió la donación de plata y ornamentos de otros conventos. El traslado de la imagen se hizo en marzo de 1683, año en que el santo Cristo aparecido en el siglo XVI dejaba por primera vez la cueva donde había permanecido por más de un siglo. A mediados del siglo XVIII, la comunidad agustina que administraba el santuario mandó pintar un enorme lienzo que sería colocado en la sacristía, en el cual se describía ese traslado. Una procesión que baja por el cerro porta en andas la imagen milagrosa, mientras en el primer plano se pueden admirar los indios danzantes vestidos con coronas de flores y un castillo de fuegos pirotécnicos.

Treinta años después tenemos un segundo traslado de este tipo que también mereció ser plasmado en un lienzo. Se trata del que se realizó con la imagen de la Virgen de Guadalupe desde la ermita donde se encontraba al nuevo santuario iniciado por el arzobispo Francisco de Aguiar y Seijas y concluido en 1709 en tiempos de una sede vacante, pues al arzobispo Juan Ortega y Montañés, que tanto había contribuido a su construcción, había muerto un año antes. El lienzo que describe el traslado realizado el primero de mayo de 1709 (seguido por ocho días de fiesta) fue obra de un pintor de apellido Arellano. En él se pueden observar dos procesiones, una encabezada por las órdenes religiosas, siguiendo el modelo de la fiesta del Corpus, pero no en el orden de precedencia que en ella se llevaba pues la parecen encabezar los jesuitas y concluir los dominicos. En esta sección se destaca sobre todas las órdenes la de los dieguinos, sólo ellos portan una escultura, la del beato Felipe de Jesús (montado sobre un águila), patrono de los festejos y única imagen que acompaña a la Virgen, quizá por ser el santo patrono de los criollos y orgullo de la capital. Después de la imagen de la Guadalupana



vienen las principales corporaciones de la ciudad: primero el cabildo de la Catedral, que rodea y lleva la imagen, después la Universidad con sus doctores togados y borlados, y a continuación los regidores del Ayuntamiento de la ciudad, lo que constituye otra ruptura del orden del Corpus. Detrás de ellos se puede observar a la Audiencia, a los demás tribunales y al virrey; posiblemente detrás de ellos fueran las principales cofradías de la capital. En el otro extremo el pintor situó una procesión alternativa, la de las parcialidades indígenas que llevaban en andas dos esculturas, una de San Agustín, posiblemente de las parcialidades orientales (San Sebastián, Santa Cruz y San Pablo) administradas por los agustinos, y la otra de Santiago, clara alusión al barrio de Tlatelolco. La presencia de estos grupos nos recuerda la procesión de las reliquias de un siglo atrás, en la que, al parecer, los únicos que aparecen con santos, además de los dieguinos, fueron los indios¹⁶.

Para el siglo XVIII tenemos un ejemplo más de procesiones con traslado, pero ahora, las imágenes eran sólo el acompañamiento de una comunidad femenina llevada de un monasterio a otro. De estos casos tenemos dos ejemplos, también ilustrados con lienzos conmemorativos. Uno se encuentra en el Museo Regional de Morelia y describe el traslado en 1738 de las religiosas dominicas de Santa Catalina de Siena a su nuevo monasterio. La obra había sido promovida por el recientemente fallecido obispo Juan José Escalona y Calatayud y por el cabildo de la catedral, varios de cuyos miembros tenían parientas en el monasterio, que era el único de la ciudad. Los miembros del cabildo participaron directamente tanto en los festejos del traslado como en ordenar la manufactura del cuadro conmemorativo. En él aparecen las monjas con velo en la cara y por parejas, flanqueadas por los canónigos de la Catedral; todos,

16. Existe otro cuadro de este tipo en la serie, obra de Manuel Caro, que está en el santuario de la Virgen de Ocotlán que conmemora su traslado a la ermita de San Lorenzo. La pintura está fechada en 1781 pero narra un hecho mítico acaecido en el siglo XVI (1541). Ahí los indios son los principales actores y sólo aparecen cuatro frailes y un secular cerca de la imagen. Puede hablarnos de procesiones en los pueblos indígenas en el XVIII; cfr. Jaime Cuadriello, *Los pinceles de la Historia: el origen del reino de la Nueva España, 1680-1750*, México, Museo Nacional de Arte-UNAM, 1999. En la p. 208 hay una reproducción.

ellos y ellas, llevan cirios en las manos. La procesión se cierra con la custodia que porta el deán Mateo de Hajar y Espinosa. El cabildo civil de la ciudad con sus regidores sostienen el palio que debería cubrir el Sacramento, aunque parece que más bien está sobre los regidores, los maceros que portan los símbolos del poder del Ayuntamiento y los hombres armados que los siguen. En la procesión ya han pasado las órdenes religiosas, que están representadas por sus santos fundadores cuyas estatuas esperan a las religiosas a las puertas de su nuevo templo: Santo Domingo, San Agustín y San Pedro Nolasco (fundador de los mercedarios) a la izquierda y San Pedro (patrono del clero secular), San Francisco, Santa Clara y Santa Teresa fundadora de los carmelitas, a la derecha, con la notable ausencia de San Ignacio de Loyola. En el interior del templo se puede ver la imagen de Santa Catalina de Siena que parece esperar a las monjas en su nueva casa. Vemos acá de nuevo el modelo de la procesión del Corpus, encabezada por las órdenes religiosas y seguida por el clero secular diocesano, que porta la custodia, y por las autoridades civiles. En la procesión la imagen principal es, sin embargo, la del santo Cristo de la Preciosa Sangre, conocido comúnmente como el Cristo de las Monjas. La imagen milagrosa



había sido sacada en 1642 de su templo y llevada a la Catedral para librar a la ciudad de la sequía, y el hecho se había repetido, como en el caso de la Virgen de los Remedios, durante varios años. Los miembros de la archicofradía del santo Cristo, fundada en 1644, carga sobre sus hombros la imagen. La procesión se complementa con unos gigantes y cabezudos turcos y unos chichimecos con arcos y flechas que representan las fuerzas demoniacas que parecen atacar infructuosamente a quienes se dirigían a la iglesia. También estas figuras estaban asociadas con las fiestas del Corpus y con su visión de la lucha entre el bien y el mal¹⁷.

Diez años después, se llevaba a cabo en Puebla de los Ángeles otro traslado de monjas. Cuatro religiosas carmelitas descalzas salieron del monasterio de San José para fundar la nueva comunidad de la Transverberación de Santa Teresa y Nuestra Señora de la Soledad¹⁸. La procesión se realizó el 26 de febrero de 1748, bajo la jurisdicción del obispo Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu, quien había sido uno de los principales promotores de la fundación. Para la celebración fueron nombrados por patronos Nuestra Señora de la Soledad y San José, cuyas imágenes fueron llevadas en andas en la procesión. Ésta se hizo en dos etapas pues entre los dos monasterios mediaban diez cuadras. En el primer trayecto, el obispo prestó su carroza para conducir a las religiosas desde San José hasta la Catedral. Allí, las esperaba una comitiva formada por miembros de las órdenes religiosas, clérigos del cabildo y regidores de la ciudad, quienes las acompañaron a pie hasta el nuevo monasterio¹⁹. Al ingresar en él, el obispo entregó a las monjas fundadoras las llaves, el libro de su regla y las constituciones, “exhortándolas con una breve plática al cumplimiento de su obligación y les dio su bendición y se despidió cerrando dicha reverenda madre las puertas por dentro y quedando solas en su

17. Nelly Sigaut, “Azucenas entre espinas. El traslado del convento de las monjas de Santa Catalina de Siena en Valladolid en 1738”, en *El arte y la vida cotidiana. XVI Congreso Internacional de Historia del Arte*. México, UNAM, 1995, pp. 199-215.

18. Eduardo Merlo Juárez, “Un retrato novohispano”, en *El retrato novohispano en el siglo XVIII*. Puebla, Musco Poblano de Arte Virreinal, 2000, pp. 37-42.

19. Mariano Fernández de Echeverría y Veytia, *Historia de la fundación de la ciudad de Puebla de los Ángeles*. Puebla, Altiplano, 1962, p. 487.



clausura”²⁰. En el cuadro que se encargó para conmemorar el hecho al pintor Pablo de Talavera, se puede observar en el primer plano la carroza que llevó a las religiosas hasta la catedral y a éstas acompañadas por el obispo Pantaleón y por tres clérigos, posiblemente el prebendado Antonio de Nogales, el canónigo Juan Francisco Vergaya y el capellán Pedro José Rodríguez, quienes dieron capitales y solicitaron limosnas para la construcción del nuevo templo y monasterio. Las cuatro religiosas llevan un velo sobre el rostro y su

20. Concepción Amerlinck y Manuel Ramos, *Conventos de monjas. Fundaciones en el México virreinal*. México, Centro de Estudios de Historia de México CONDUMEX, 1995, p. 192.

prelada, sor María Teresa de San José, porta un crucifijo. El grupo sigue a la imagen de la Virgen de la Soledad, cargada por clérigos y por varios miembros del cabildo poblano, quienes, según el cronista Fernández de Echeverría, llevaron la imagen alternándose. Delante de la Virgen van los representantes de las órdenes religiosas, aunque su orden de precedencia ha variado respecto al modelo del Corpus, pues los carmelitas van por delante de los agustinos, de los juaninos y de los dominicos, pero detrás de los franciscanos, de los dieguinos y de los mercedarios. ¿Significa esto que en las procesiones del siglo XVIII comenzaban a darse algunas variantes teniendo en cuenta la preeminencia de la conmemoración que se realizaba, en este caso la exaltación del Carmelo? Algo notable, igual que en otros traslados es la ausencia de los jesuitas. ¿A que se deberá que una de las órdenes que puso las pautas para las procesiones con el traslado de las reliquias en 1578 ya no participara en los que se hacían en el XVIII para acompañar a las religiosas? Posiblemente la razón debemos encontrarla en el hecho de que la Compañía no tenía una rama femenina y por tanto no se consideraba propio que acompañaran a las religiosas.

Por último, en el cuadro también resalta la iconografía de las imágenes que acompañaron a la de la Soledad. Delante de ella va una escultura de San Pedro, tradicionalmente considerado el patriarca del clero secular, por lo que son los doctores miembros del cabildo quienes lo cargan: a continuación se puede ver a San José (estatua que el pintor colocó significativamente sobre el palio de la Virgen de la Soledad, por su copatronato en la fiesta). Por delante va la imagen de Santa Teresa, con su bonete doctoral, como patrona de la comunidad fundadora, es llevada en hombros por cuadro frailes carmelitas y fue situada entre los agustinos y los juaninos; en cambio la Virgen del Carmen, cuya escultura es la primera de la procesión, está situada en medio de la comunidad carmelitana como cabeza de la procesión que celebra la fundación de una nueva casa de su orden.

En ambos cuadros, en el de Puebla y en el de Morelia, los pintores han querido también dejar muestra de esa otra parte de la fiesta, la que formaba el abigarrado pueblo urbano, cuyo fervor

podía poner incluso en peligro el ordenado equilibrio que los grupos rectores de la sociedad querían manifestar con estas procesiones. En el cuadro de Puebla, un personaje a caballo blandiendo una espada parece querer contener con su actitud amenazadora algo que, a pesar de los controles sociales no se podía evitar, esa parte de la fiesta que inflamaba las pasiones y que, por su carácter de ruptura de lo cotidiano, constituía un terreno propicio para los excesos. En estos cuadros se pueden observar descritos con gran exactitud esos tres componentes del retablo social: el del mundo ordenado y jerarquizado de las autoridades religiosas y civiles, el de las aristocracias que contemplan desde los decorados balcones de sus palacios la procesión y el de la masa multirracial, dueña de la calle, que participa del espectáculo con una actitud que oscila entre la devoción y la diversión.

Influencia íntima de un discurso público: fray Clemente de Ledesma y su oratoria sagrada

María Dolores Bravo Arriaga

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional Autónoma de México

El célebre y controvertido obispo de Puebla, Juan de Palafox y Mendoza, emitió un tratado de gran trascendencia para la inevitable relación vertical que corresponde al hombre en sociedad, la de ser superior o subordinado. En el estado absolutista español, las jerarquías están perfectamente establecidas en un modelo estructural que se asemeja al cuerpo místico de Cristo. Los príncipes, como señala Sigüenza y Góngora:

Levantán memorias eternas á la heroycidad de los Príncipes, más á sido consecuencia de la gratitud, que los inferiores les deven: que aun desempeño de la veneración que su reverencia nos pide. Porque como la parte inferior de nuestra mortalidad obsequia á la superior, de que le proviene el vivir, assí las Ciudades, y Reynos, que sin la forma vivífica de los Príncipes no subsistieran, es necessario el que reconoscan á estas alma políticas, que les continúan la vida¹.

1. Carlos de Sigüenza y Góngora, *Theatro de virtudes políticas, que Constituyen á vn Príncipe: advertidas en los Monarchas antiguos del Mexicano Imperio, con cuyas efigies se hermoseó el Arco Triumphal. Que la muy Noble, muy Leal, Imperial Ciudad de México Erigió para el digno recibimiento en ella del Excelentissimo Señor Virrey Conde de Paredes, Marqués de la Laguna, &c. Ideòlo entonces, y ahora lo describe D. Carlos de Sigüenza, y Góngora Cathedrático propietario de Mathemáticas en su Real Vniversidad.* México, Viuda de Bernardo Calderón, 1680 p. 1.

Los príncipes son, pues, la cabeza operativa de este organismo vivo que es el corpus social. De la sabiduría y buen juicio con que los superiores guían a los inferiores dependerá la salud de la República cristiana. En realidad lo que propone el polémico mitrado es el cumplimiento pleno de las virtudes cristianas que siempre deben regir a un gobernante. La responsabilidad del estado recae en el mandatario, pues en él descansa la virtud colectiva. Claramente lo especifica: "En los súbditos, hijo mío, cada pecado es un pecado no más, cada mérito es un mérito, pero en los Superiores, ya Eclesiásticos, ya seglares suele pesar por muchos pecados y cada mérito suele valer por muchos merecimientos"².

Si aludimos al *Manual de Estados y Profesioness* de Palafox es porque en su preocupación pastoral coincide con la obra del franciscano fray Clemente de Ledesma, autor del que trataremos en esta ocasión. Pocos son los datos que tenemos de este influyente miembro de la orden seráfica, algunos rasgos de su existencia, como veremos, se oscurecen por la sombra de un poder omnipotente. El indispensable bibliógrafo Beristáin de Souza refiere lo siguiente acerca de nuestro fraile menor:

Ledesma (Fr. Clemente) natural de México, del orden de S. Francisco, lector jubilado, ministro de terceros, visitador y padre de la provincia de Michoacán y provincial de la del Santo Evangelio, electo en 24 de abril de 1694. Fabricó de nuevo el noviciado del convento grande de México, y renovó muchos de sus claustros: habiendo puesto singular esmero en la renovación espiritual de sus religiosos. Escribió: ...*Despertador de noticias morales teológicas para los curas, confesores y comisarios del Santo Oficio*³.

2. Juan de Palafox y Mendoza, *Manual de estados y profesiones. De la naturaleza del indio*. México, Coordinación de Humanidades-Miguel Ángel Porrúa, 1986, p. 10.

3. José Mariano Beristáin de Souza, *Biblioteca hispano americana septentrional o catálogo y noticias de los literatos que o nacidos o educados, florecientes en la América Septentrional Española han dado a luz algún escrito, o lo han dejado preparado para la prensa*. México, Fuente Cultural, 1947, vol. 3, pp. 112-113.

Entre los pocos datos que de él se tienen está la noticia que da Andrade: “El autor según el Becerro⁴ del P. Figueroa, profesó el 6 de Agosto de 1659 en México, dó nació y fue electo provincial en Abril de 1694 y gobernó hasta noviembre de 1696”⁵.

La producción de este miembro destacado de la orden seráfica se compone de algunos sermones; dos obras sobre la Tercera Orden de San Francisco, y los que más nos interesan, los sustanciosos tratados de teología moral: *Despertador de Noticias de los Santos Sacramentos... Compendio del Despertador de Noticias de los Santos Sacramentos...* (ambos de 1695), *Despertador de Noticias Theológicas Morales que despiertan las letras del A B C, al Cura, al Comissario del Santo Officio y al Confessor...* (1698) y los dos que se intitulan *Despertador Republicano que por las letras del A B C compendia el Segundo Tomo de Noticias Theológicas-Morales y apunta y despierta a los Republicanos de la general República de este mundo la obligación que cada uno tiene de su estado y de su oficio...* (1699). El último de los libros de Ledesma que consignamos, y que tiene un título similar, es *Despertador Republicano que por las letras del A, B, C, compendia los dos compendios del Primero y Segundo Tomo... para los Curas, Comisarios del Tribunal del Santo Oficio y Confesores...* (1700).

Como se puede apreciar, los títulos son semejantes y hasta podríamos perdernos en las reiteraciones y similitudes. No obstante, lo primero que resalta es que unos están dirigidos principalmente a los fieles y otros a los ministros religiosos que son responsables de la conducción moral y de la salud espiritual de su grey. En el prólogo al *Despertador de Noticias de los Santos Sacramentos*, Ledesma dirige al lector estas significativas palabras:

A este primer tomo que para el bien común sale de las tareas de mi estudio... doy título de Despertador porque he advertido, fundado en autoridad

4. “Se llama el libro que tienen las Comunidades, Cabildos, etc., en el qual están sentados todos los actos, acuerdos, ordenanzas... pertenecientes al gobierno y economía pública de cada Comunidad... parece que se le dio este nombre de la piel de becerro, en que regularmente está enquadernado para su mayor firmeza y resguardo”, *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Gredos, 1979, s.v. becerro.

5. Vicente de Paula Andrade, *Ensayo bibliográfico mexicano del siglo XVII* (facs. Museo Nacional, 1899), México, Jesús Medina Editor, 1971, p. 568.

de San Gregorio que los Ministros, Predicadores y Confesores Santos son unos Despertadores que quando para sí perfectamente vigilan, llaman a los dormidos para que se pongan en continua vigilia, vigilantes⁶.

En este trabajo seguiremos tres ejes que nos parecen importantes en cuanto a la relación que se establece entre el fiel y el confesor. Por un lado está como imperativo categórico la presencia del padre espiritual en tanto vínculo imprescindible entre el cristiano y Dios. Como segundo término, íntimamente relacionado con lo anterior, vemos que los Manuales para obedecer mandamientos y frecuentar sacramentos están codificados según leyes y decretos del Derecho Canónico, en el que el confesor es el “Juez” y el penitente es el “Reo”. Por último, un tercer aspecto de gran importancia es la forma en que, por lo anterior, el miembro de la “República Cristiana” es plenamente vulnerable y manejable no sólo en su desempeño social sino en los resquicios más íntimos de su privacidad.

En su calidad de autor, Ledesma declara asimismo –como buen hijo de la orden franciscana, leal practicante de la humildad y la pobreza– que el crédito y el dinero están lejos de ser sus propósitos. Ahora bien, ¿qué es lo que mueve a Ledesma a escribir estos textos que alertan a los cristianos para que estén conscientes de sus obligaciones? El propósito del franciscano coincide con el de Palafox: discernir de forma explícita las obligaciones y la, podríamos llamar, vocación con la que cada integrante de los diversos estamentos sociales cumple con lo que le designa su oficio. Es notable observar que los textos, ordenados en secuencia alfabética y de clara intención pastoral, oscilan entre la apelación directa al fiel que es propia del sermón, y el propósito doctrinario y erudito del tratado moral.

Es innegable que esta paideia –si por ello entendemos el afán de instruir a los súbditos en un comportamiento que cumpla con los ideales colectivos de una moral social– proviene en buena parte del Concilio de Trento (1545-1563). Entre las decisiones emanadas

6. Clemente de Ledesma. *Despertador de noticias de los Santos Sacramentos que a nuestro M. R. P. Fray Juan Capistrano, Colegial del Mayor de San Pedro y San Pablo... dedica su autor el M. R. P. Fray Clemente de Ledesma...* México, María de Benavides viuda de Juan de Ribera. 1695, s.f.

de los decretos tridentinos aparece el énfasis que se otorgó a los sacramentos como fuente de salvación y la influencia decisiva de la enseñanza de la Iglesia en la conducción de los fieles.

Considerado en su conjunto, este concilio fue la respuesta del supremo magisterio eclesiástico a la reforma protestante. Es el gran concilio de la reforma católica, que no se limitó a reiterar lo ya conocido sino que hizo una puesta a punto de la legislación y la cura de almas en la vida de la Iglesia. El éxito del Concilio de Trento se debió especialmente a su aplicación⁷.

El efecto de la acción pastoral de la Iglesia se sintió en la proliferación de catecismos, misales, breviarios, entre otros manuales didácticos que seguían puntualmente el contenido del catecismo romano publicado a raíz del Concilio. Parte esencial de esta abundante literatura didáctica la conforman libros como los tratados de Palafox y Ledesma que reflexionan y también marcan la pauta que se debe establecer entre los lineamientos normativos de la Iglesia y la forma en que los fieles deben seguirlos.

El rector de conciencias que tiene a su cargo el cuidado espiritual de sus fieles, quien trata directa y cotidianamente con ellos es sin duda alguna el confesor. Pablo Segneri, jesuita italiano cuya obra se difundió ampliamente en la Nueva España asevera lo siguiente: "Tienen los Sacerdotes un estado medio entre Dios y los hombres. Con Dios son hombres y con los hombres son Dioses... y si esto se puede en verdad decir de todos los Sacerdotes, mucho más de vosotros, ó Confesores, a quienes el Señor dio una dignidad tan soberana"⁸. Esta aseveración implica incluso un discurso que podría parecer poco ortodoxo al equiparar en potestad al confesor con Dios mismo. Si bien el sacerdote está delegado por Dios para

7. Javier Paredes (dir.) et al., *Diccionario de los Papas y Concilios*, Pról. de Antonio María Rouco Varela. Barcelona, Ariel, 1999, p. 634.

8. Pablo Segneri, *El confesor instruido, obra. En que se muestra al Confesor nuevo la práctica, de administrar con fruto el Sacramento de la Penitencia. Dada a luz, En la Lengua Toscana, por el Reverendissimo P. Pablo Señeri, de la Compania de Jesus, Predicador de N. SS. P. Inocencio XII. Para mayor utilidad de las Sagradas Misiones. Y traducida en nuestro Idioma por Don Juan de Espínola Baeza Echaburu. Dedicada Al Illmo. Y Rmo. señor Obispo de Cadiz. &c. Con privilegio. Madrid: Juan García Infançón. Año 1695. Madrid. Juan García Infançón, 1695, p. 1.*

perdonar los pecados, la autoridad sobre la conciencia la ejerce un ministro con la falibilidad propia de cualquier humano, finalmente sujeto a un criterio subjetivo.

Ledesma en su *Compendio del Despertador de Noticias de los Santos Sacramentos* reconoce y otorga al confesor su calidad de ministro-juez de conciencias. El autor, al hablar del Sacramento de la Penitencia, declara lo siguiente:

Este Sacramento de Penitencia que Christo Señor N. después de su Resurrección instituyó quando dixo á sus Apóstoles recibid al Espíritu Santo los pecados que perdonen serán perdonados y los que no... le instituyó Su Magestad para juzgar al Pecador y assí fue y es el Rito esencial con que le instituyó de Juez interior reconciliativo y enmendativo en que hizo Juez solamente al Sacerdote⁹.

Al nombrar al Ministro como Juez, esta potestad asocia causalmente la Ley con el mantenimiento del orden común. Es obligado recordar aquí la definición de la ley ofrecida por Santo Tomás: "Ordenación de la razón dirigida al bien común, y promulgada por el que tiene a su cargo la comunidad"¹⁰. Ledesma parece tomar el espíritu de la definición del Doctor Angélico cuando propiamente lo parafrasea: "...la Ley en común según su definición es una ordenación o una ordenanza de razón, q. mira al bien común. Esta Ley solamente la pueden imponer los Superiores como son el Papa en toda la Iglesia, el Rey y los Superiores Príncipes"¹¹.

En estas últimas consideraciones se implica la fusión del poder civil con el eclesiástico que imperaba en el Estado absolutista de los

9. Clemente de Ledesma, *Compendio del despertador de noticias de los santos sacramentos: que sacó a luz, y en este succincta: para los que se han de presentar de Confessores Fray Clemente de Ledesma Ex-Lector de phylosophía y theología moral...* México, María de Benavides viuda de Juan de Ribera, 1695, p. 401.

10. José Román Flecha Andrés, *Teología moral fundamental*. Madrid, BAC, 1997, p. 238.

11. Clemente de Ledesma, *Despertador repvblicano que las letras del A. B. C. compendia los dos compendios del primero y segundo tomo del despertador de noticias theológicas morales con varias adiciones necessarias, para despertar las obligaciones de los estados, y officios, y para los curas, comissarios del tribunal del Santo officio y confessores, M. R. P. Fray Clemente de Ledesma...* México, María de Benavides, 1700., p. 419.

Austria. Asimismo, para reforzar la idea teológico-política anterior, el franciscano señala: “La Ley ha de tener tres condiciones y es, que sea honesta conforme á Religión. La 2 es que sea justa, possible de observar según la naturaleza y la costumbre de la tierra, lugar y tiempo para la mejor observancia de la buena disciplina. La 3 es que sea necessaria, útil y manifiesta para evitar el mal y favorecer el bien” (*loc. cit.*).

Según el Derecho Canónico, el confesor desempeña la función de juez y, hablando en términos plenamente legales, el ya mencionado teólogo italiano Pablo Segneri expresa estas apreciaciones de gran interés:

Hablando con rigor no pertenece al Confesor preguntar á los Penitentes sino sólo oírlos y es la razón, porque en este Tribunal, a distinción de los demás, es absuelto quien confiesa su delito y es condenado quien lo calla. Por tanto á ninguno más que al reo importa que se sepa la verdad¹².

El sacerdote que administra este sacramento es, asimismo, médico que aplica el remedio necesario, o sea la penitencia que el confesando debe seguir para el perdón de sus pecados. La virtud cardinal de la prudencia debe estar presente en la relación entre el sacerdote y el fiel:

La Prudencia que el Confesor ha de tener es necesaria para alentar al penitente a que diga todos sus pecados, y no le comienze a reñir luego que comienza a confesar porque puede suceder que de temor (y más si es Indio o Muger o otro incapaz) calle algún pecado y en vez de sanarle lo empeore. No sea molesto (especialmente con Doncellas y gente moza) en demasiadas preguntas acerca de los pecados de torpeza)¹³.

El hincapié que se hace al confesar a gente “sencilla” es preocupación latente en los teólogos de la época, como es el caso del célebre jesuita Juan Antonio de Oviedo, quien escribe un accesible

12. Pablo Segneri, *op. cit.*, p. 22.

13. Clemente de Ledesma, *Compendio del Despertador de Noticias...*, p. 128.

manual en forma de diálogo para alivianar a los fieles el sacramento de la penitencia. Oviedo señala que los penitentes deben diferenciar entre los pecados mortal y venial. Al respecto dirige estas deliciosas palabras a los fieles:

...no es pecado mortal dexar de rezar el Rosario, ni dexar el ayuno... ni dexar de hacer algunas cosas de las que ordena el Librito de los Desagravios... ni el chupar los muchachos o las muchachas tabaco, ni el desperezarse después de haver comido, ni otras cosas semejantes. Y la razón es porque no hay mandamiento de Dios ni de la Iglesia que o mandase estas cosas o las prohiba¹⁴.

Al hablar del confesor, dice el franciscano que debe estar en estado de gracia en el momento de administrar el sacramento, pues de lo contrario cometerá pecado mortal. En cuanto al sigilo o secreto, debe guardarlo celosamente: "ya que es una indispensable obligación, ocultar, callar, y no dezir ni por gestos, ni por acciones, ni por señas, los pecados oydos en la Confession"¹⁵. Es interesante la alusión que el franciscano hace acerca del lenguaje gestual, tan importante en la época barroca, y que en ocasiones es tan elocuente y rico como el verbal. En un tratado de índole teológica es normal que se mencione la infracción contra el Derecho, que asegura Ledesma, en este caso, abarca el Natural, el Divino y el Eclesiástico.

Un asunto que es de importancia vital para los padres espirituales es el resguardo de las buenas costumbres que se han arraigado por tradición y hábito y que forman una segunda mentalidad en los miembros de una sociedad. El comportamiento de los cristianos está relacionado, consecuentemente, con la opinión y las apariencias que pueden ser ocasión de escándalo para una comunidad. Por ello dice Ledesma:

14. Juan Antonio de Oviedo, *Destierro de Ignorancias. En orden al más acertado y fácil uso de los Sacramentos de la Confesión y Comunión. Con un modo fácil para recibir con fruto estos santos Sacramentos*. México, Joseph Bernardo de Hogal, 1728, s/f.

15. Clemente de Ledesma, *Compendio del Despertador de Noticias...*, p. 132.

No puede el Confessor absolver al penitente que aviendo passado mucho tiempo que no cae ni peca con su concubina, la tiene dentro de su casa, y no se aparta de ella, ni a ella la puede absolver quando por estarse los dos concubinos viviendo juntos... juzga el Pueblo que dura y persevera el amancebamiento en que los ha conocido¹⁶.

La guarda celosa de las costumbres, para no caer en las malas, es una de las preocupaciones esenciales de los teólogos pastorales del siglo XVII. La incitación al escándalo y la provocación de los instintos que despiertan la lujuria son materias que aparecen frecuentemente en los preceptistas morales de la época. Aquí es donde se establece la delimitación entre el ámbito de lo público y lo privado. Antonio de Escaray, miembro del Apostólico Colegio de Propaganda Fide, estaba obsesivamente preocupado por la tentación de que los creyentes (en especial las mujeres) cayeran en la profanidad y fuesen ejemplo pernicioso para los demás, asienta:

...no es lícito en público á el marido ni á la muger componerse ni usar de vestidos libidinosos para agradarse el uno á el otro: la razón es que esta indulgencia o permissão doméstica que concede que el marido y la muger se compongan para agradarse es permissão doméstica y sólo se permite y concede dentro de casa, sin que passe la compostura de la muger al marido ni del marido a la muger... nótese dentro de casa, porque aunque digo dentro de casa, no es para que ni aun los sirvientes y criados la miren ni á el marido las criadas, sino que la compostura y ornato sólo ha de ser del uno para el otro¹⁷.

16. Clemente de Ledesma, *Despertador republicano, que por las letras del A. B. C. compendia el segvndo tomo de noticias theologicas morales, y apunta, y despierta á los republicanos de la general república de este mundo la obligación que cada vno tiene en su estado, y en su oficio / M. R. P. Fr. Clemente de Ledesma, Ex Lector de Phylosophía...* México, María de Benavides, 1699, p. 234.

17. Antonio de Escaray, *Vozes del dolor, nacidas de la mvltitvd de pecados, que se cometen por los trages profanos, afeytes, escotados, y culpables ornatos, que en estos miserables tiempos, y en los antecedentes ha introducido el infernal Dragón para destruir y acabar con las almas, que con su preciosíssima sangre redimió nuestro amantíssimo Jesús.* Sevilla, Thomás López de Haro, 1691, pp. 71-72.

Es pertinente aclarar la acepción del término *profanidad*: “Vale también exceso en el fausto y lucimiento, que regularmente degenera en vicio, y algunas veces en deshonestidad y menos modestia”¹⁸. La primera observación que salta a la vista es que la ropa que conduce a actitudes libidinosas y la incitación a la lujuria que provoca sólo debe hacerse presente en el espacio de lo privado, más aún, de lo íntimo. La segunda puntualización es la referente al estamento social aludido al de los señores (ricos burgueses, funcionarios, nobles) que, como dicen Palafox y Ledesma, deben ser espejo y modelo de buenas costumbres. La diatriba de Escaray hacia los hábitos deshonestos nos hace esbozar una sonrisa por la rotunda censura de sus palabras hacia las modas:

Puede llegar el traje a más desorden que el que ha llegado en estos tiempos? Qué más incentivo de lujuria que ver á las mugeres con una saya abierta toda por delante? Qué más incentivo de lujuria que ver á los hombres con unos calzones tan ajustados que en la misma estrechez manifiestan la forma del muslo, y algo más que por decencia callo, y parece una pieza el hombre y los calçones?¹⁹.

Son precisamente los miembros de los altos estamentos los más proclives a caer en vicios y relajaciones morales, inaccesibles para otros miembros del cuerpo social; en ellos se despierta una desmedida apetencia por los bienes materiales, que abarcan un amplio registro de excesos que recorren la codicia, la ambición, el ascenso social, lograr puestos ante los poderosos, etc. En un interesante artículo, “La lucha contra la corrupción en la Nueva España según la visión de los neoestoicos”, Salvador Cárdenas Gutiérrez manifiesta la reacción que los moralistas del nuevo senequismo tuvieron ante los excesos de la corrupción, mal tan acendrado y padecido hasta nuestros días:

En 1699 el moralista Clemente de Ledesma señalaba en su *Despertador Republicano* que la raíz de la mayor parte de los problemas que aquejaban al

18. *Diccionario de Autoridades*, s.v. profanidad.

19. Antonio de Escaray, *op. cit.*, p. 19.

virreinato estaba en la desmedida apetencia de los cortesanos de aumentar su estado y posición, por ello sostenía que las autoridades debían atajar “la ambición” que es “ese desordenado apetito de honor y dignidad”²⁰.

Ledesma asegura que la ambición es hija directa de la soberbia y que se traduce en “un condenado apetito de honor y dignidad. Si este desorden es con desprecio grave de otros, juzgando uno de sí que merece más la dignidad que el otro, gravemente peca”²¹.

El vínculo estrecho entre el sujeto y la función que desempeñó en su contexto social es vertebral. El individuo *per se* no tenía sentido en la sociedad barroca tanto peninsular como virreinal. Cobraba importancia y personalidad social en cuanto pertenecía a un gremio, a un estamento y desempeñaba un oficio ya fuera manual o intelectual. En lo espiritual se hacía imprescindible que se integrara a una cofradía o congregación de acuerdo al gremio al que pertenecía, barrio donde vivía, oficio mismo que desempeñaba o a la parroquia a la que estaba adscrito. De ahí que tanto Ledesma como Palafox se dirijan a la obligación que tienen los “republicanos” cristianos de acuerdo a sus “estados” y “profesiones” según el prelado, y “estados” y “oficios”, como dice el franciscano. Para ambos, las religiosas están “muertas al mundo” por los votos que prometen el día solemne de su profesión en que alcanzan la altísima dignidad de Esposas de Cristo. Es pertinente recordar cómo en las monjas se cumple y prolonga el esquema familiar patriarcal: son hijas de conciencia del confesor o padre espiritual, lo son en cuanto a potestad disciplinaria de las superiores y de sus vicarias; las otras religiosas son sus “hermanas”, y en los tiernos y amorosos ropones y juguetes que componen para el Niño Dios se cumple su anhelo maternal. Palafox expresa: “están más muertas al mundo que los mismos Religiosos porque sobre aver triunfado deste mismo mundo con los tres votos de Obediencia, Pobreza y Castidad como ellos,

20. Salvador Cárdenas Gutiérrez, “La lucha contra la corrupción en la Nueva España según la visión de los neostoicos”, *Historia Mexicana*, México, 55-3 (2006), p. 735.

21. Clemente de Ledesma, *Despertador Republicano Que por las Letras del A. B. C. compendia...*, p. 246.

viven en más estrecha clausura, y están por Dios no sólo muertas, sino enterradas y encerradas”²². La clausura, según Ledesma, debe ser guardada de forma estricta:

En la clausura de las Monjas sólo puede entrar con licencia del Obispo o Superiores, el Médico para curarlas, el cirujano, el Barbero, y para confesarlas el Confesor... Está prohibido á todos los Varones assí Eclesiásticos, Regulares y Seculares... hablar con las Religiosas Monjas sin justa causa y sin licencia de sus Prelados: El Clérigo corregido varias vezes y no enmendado tiene pena de privación de oficio eclesiástico²³.

Esto ocurre con los que pertenecen al estado religioso, pero ¿qué ocurre con aquellos que habitan en los riesgos del mundo? ¿Cómo tienen que vivir su existencia privada para no salirse de la normatividad religiosa que rige los deseos de su conciencia? ¿Cómo deben conciliar los actos privados con la vigilancia canónica que sus confesores ejercen sobre ellos? Es apasionante asomarse a los textos de Ledesma para responder a estas cuestiones. Tomaremos unos ejemplos de algunas profesiones en las que la autoridad del confesor guía y en ocasiones determina el cauce de su profesión:

El Cirujano que curando algunas mujeres tiene pensamientos torpes, consentidos, máxime curándolas *in verendis* y esta es ocasión próxima para consentirlos, y llevado de su flaqueza se ofrece a curarlas por la delectación que en ello tiene, y se infiere en la ocasión próxima y directa la solicita: debe el cirujano dejar su oficio y buscar otro modo para sustentarse²⁴.

Como podemos observar, la palabra de autoridad se inserta en todos los resquicios; no sólo de la práctica de una profesión, sino de la vigilancia moral y la regulación de la conciencia. En este caso se mezcla el oficio desempeñado dentro de una comunidad con el bien social y ético que debe el individuo a su entorno.

22. Juan de Palafox y Mendoza, *op. cit.*, p. 17.

23. Clemente de Ledesma, *Despertador Republicano Que por las Letras del A, B, C, compendia...*, p. 182.

24. *Ibid.*, pp. 148 y 151.

Especial interés reviste, tanto en el plano social como en el simbólico, el núcleo esencial de la familia, que es la pareja que integra un matrimonio. Los casados tienen ciertas obligaciones entre sí, que deben expresar “con acciones exteriores”. Primero, el amor, además de que el marido debe sustentar y dar lo necesario a su mujer, y vigilar su observancia en la Ley de Dios. La esposa, a su vez, debe servirlo y cuidarlo. La sexualidad, que como sabemos en la época se practicaba lícitamente sólo dentro del matrimonio, ocupa un lugar preponderante en el *Despertador Republicano* de Ledesma. El débito, o sea “la recíproca obligación conyugal que hay entre los casados”²⁵, debe tener como finalidad la procreación, y “no sólo la delectación carnal, que esta no carece de culpa aunque sea venial”²⁶. Estas palabras reflejan de forma inequívoca la atmósfera de opresión en la que el individuo se juzga a sí mismo y es juzgado por una vigilancia constante en la que carece de individualidad. Resulta curioso leer que no debe ser “delante de los hijos” por lo que suponemos que esta advertencia está sobre todo dirigida por los confesores a los miembros de estamentos modestos e incultos. Con respeto al sacramento, se recomienda que “el día antes de comulgar se abstengan los casados del débito, es reverencia á la Comunión abstenerse del débito el día de la Comunión, porque aunque no es pecado pagar el débito, es reverencia abstenerse del débito el día de la Comunión” (p. 66). Severidad especial merece el marido que piensa que es lícito tener dos mujeres: “es hereje y como tal debe ser castigado por los Señores Inquisidores, porque en su hecho aprueba el error de los anabaptistas que *impie dixerunt uxorem pluritatem licitam esse*²⁷, lo qual es herético y condenado como tal por el Concilio de Trento” (p. 68).

En lo referente a los delitos contra la fe y la ortodoxia, es impactante constatar la licitud, e incluso admiración, de que gozan los delatores o denunciadores:

25. *Diccionario de Autoridades*, s.v. débito.

26. Clemente de Ledesma, *Despertador Republicano Que por las Letras del A. B. C. compendia....*, p. 62.

27. Impíamente dijeron que es lícito tener muchas esposas. (La traducción es mía).

se pone aquí entre las Dignidades, estados, y officios de los Republicanos, porque todos y cada uno de los fieles Cathólicos está por precepto Divino, y Eclesiástico... obligado a ser Denunciador o Delator de qualquier reo de quien se sabe que ha cometido algunos de los crímenes y casos reservados a los Señores Inquisidores, ante quien debe hazer la denunciación (p. 100).

Como es común en todo estado absolutista o totalitario, el "republicano" debe imponer el bien común sobre el particular: es por ello que no existe excepción de personas, por lo que Ledesma es lapidario cuando declara:

En la denunciación no se puede dar acepción de personas, porque so pena de las referidas penas del pecado mortal, y excomunión, está el Padre obligado a denunciar a su Hijo Herege, y á la contra, el Hijo Cathólico a su Padre Herege, la muger al marido Herege y á la contra, el Marido Cathólico a la Muger Herege, y assi de los demás hermanos, parientes, amigos y conocidos etcétera (p. 102).

Vemos que la asechanza hacia la transgresión herética debe ser prioridad de la conciencia sin importar ningún lazo afectivo: es una sociedad que en cuestiones de fe, la moral social impone sus preceptos sobre la moral individual.

Para concluir, quiero referir que el severo Ledesma, partidario a ultranza del Santo Oficio como bastión seguro de la fe, por un giro de la fortuna, tópico tan amado por la literatura barroca, fue acusado ante la Inquisición. La minuciosa investigación de María Águeda Méndez, en su tesis doctoral, aún inédita, saca a la luz el siguiente expediente: "El señor fiscal del Santo Oficio contra frai Clemente de Ledesma... por sospechoso de iluso y alumbrado"²⁸. La investigadora refiere:

No es desconocido que la Inquisición no reconocía condiciones, cargos, buena fama ni privilegios para hacer caso de una denuncia. Así, en 1687 se

28. AGN, México, 1687. *Inquisición*, vol. 671, exp. 2.

abrió un proceso contra el respetado franciscano fray Clemente de Ledesma que había sido ministro, visitador, superior de la provincia de Michoacán y que había renovado el noviciado del Convento Grande de México²⁹.

La delación a Ledesma llega al Santo Oficio por la cercanía que tuvo con una hija espiritual, Antonia de Ochoa, que tenía visiones, raptos y arrobamientos, supuestamente fingidos. La intención de la mujer era, como la de tantas otras de su tiempo, ser reconocida como virtuosa. Entre las historias “milagrosas” a las que tan afectada era la mentalidad religioso–supersticiosa de los novohispanos, Méndez relata: “al cruzar una acequia y estar sobre una viga, de pronto ésta desapareció y ella cruzó a la otra orilla por el aire” (*loc. cit.*). Según refiere el proceso, era reacia a recibir la eucaristía, por lo que le metían a fuerza la hostia en la boca. Por la tolerancia que Ledesma le tenía a Antonia, se hizo sospechoso ante el Santo Oficio y se le acusó de iluso³⁰. “Al parecer, el cargo no procedió a mayores, pues se pidió una revisión de los hechos... Desgraciadamente no hemos encontrado más documentación que permita saber si se hizo algo más”³¹. En este interesante caso se vio inmiscuido también otro célebre personaje de fines del siglo XVII, el también controvertido confesor de sor Juana, el jesuita Antonio Núñez de Miranda, a quien se convocó como testigo. Este pasaje es ejemplar de la influencia y del poder que tuvo el Santo Oficio: nadie estaba fuera de su alcance. Ledesma, aunque exonerado por el temible tribunal, vivió en carne propia la persecución que él, en algunos pasajes de sus tratados doctrinales, recomendaba para los sospechosos de trasgresión. Por un tiempo, aunque breve, este antagonista de la herejía sintió la marginalidad de la autoridad no sólo omnipotente sino más profundo aún, omnisciente.

29. María Águeda Méndez, *Literatura religiosa, poder y mentalidad novohispana en algunas obras de Antonio Núñez de Miranda*. Tesis. México, El Colegio de México, 2006, p. 70.

30. “Rigurosamente quiere decir engañado o burlado; pero en nuestro Castellano se toma casi siempre y se aplica al que está engañado y falsamente persuadido del Demonio, en materia de aparente virtud”. *Diccionario de Autoridades*, s.v. iluso.

31. María Águeda Méndez, *op. cit.*, p. 72.

Para terminar, quisiera reconsiderar algunos aspectos que estos textos de teología moral, de derecho y de moral social. Lo primero que salta a la vista es la vigilancia que ejercen los diversos órganos de la autoridad religiosa, la civil o de ambas, ya que en ellas rige el mismo poder, el monárquico como rey por designio divino. El Estado absolutista novohispano al cual sirve la Inquisición como uno de sus Consejos de Estado más importantes, vigila a los ciudadanos para liberarlos de la “herética pravedad y apostasía”, es decir, contra las desviaciones en contra del dogma y las buenas costumbres. Como dice Ledesma, la pureza de la moral social y del bien común está por encima del individuo y de su privacidad. Este lejano autor del XVII novohispano, además del interés intrínseco que posee su discurso, se antoja un antecesor de grandes escritores del siglo XX en los que el sujeto sucumbe al dominio omnisciente y todopoderoso del Estado: pensemos tan sólo en Kafka o en Orwell para citar a dos de los grandes novelistas en los que el individuo es aniquilado por la vigilancia del Estado.

Eugenio de Salazar y la renovación léxico- conceptual de la poesía castellana italianizante

Jessica C. Locke

University of Mary Washington

Fredericksburg, VA

Como es sabido, en la era moderna, la expansión de los imperios europeos constituía una empresa no sólo política, económica, religiosa y lingüística¹, sino también cultural. Según explica Edmundo O’Gorman², de acuerdo con las ideas existentes desde la época clásica acerca de la supremacía cultural de Europa, durante el periodo imperial los países de este continente “asumía[n] la representación del destino inmanente y trascendente de la humanidad, y... los valores y creencias de la civilización europea se ofrecían] como paradigma histórico y norma suprema para enjuiciar y valorar las demás civilizaciones” (p. 148)³. Un ámbito en el que se puede apreciar de manera muy evidente este imperialismo cultural es el

¹ Existen varios estudios que tratan sobre el tema del imperialismo lingüístico; véase, por ejemplo: Zhenja La Rosa, “Language and Empire: The Vision of Nebrija”, *LUSHJ: Loyola University Student Historical Journal*, 27 (1995-96), pp. 24-42; Bill Asheroft, Gareth Griffiths y Helen Tiffin, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. Ed. Terrence Hawkes. London, Routledge, 1989; y Tzvetan Todorov, *The Conquest of America*. Tr. Richard Howard. New York, Harper and Row, 1984.

² *La invención de América: Investigación acerca de la estructura histórica del nuevo mundo y del sentido de su devenir*. México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

³ O’Gorman relaciona este pensamiento con “la llamada división tripartita que estructuraba en un orden jerárquico ascendente a África, Asia y Europa, esta últi-

literario, lo cual resulta perfectamente lógico pues, como observan Bill Ashcroft y otros, “during the imperial period writing in the language of the imperial center is inevitably, of course, produced by a literary elite whose primary identification is with the colonizing power” (p. 5). Específicamente en el contexto imperial español, este hecho se comprueba fácilmente al examinar la literatura que se produjo en lengua castellana en las Américas hispanas, sobre todo durante el primer siglo del periodo imperial, pues como ya ha señalado un gran número de críticos (entre ellos, Alfonso Méndez Plancarte), los caudales de la literatura colonial durante ese primer siglo fueron “los mismos caudales de la [literatura] peninsular, ni diferencian a la [americana] (un vástago de la española, sin más que algún injerto de esta tierra)”⁴. Para José Moreno de Alba, en las colonias españolas la adhesión a los típicos modelos de la Península perduró incluso durante más tiempo en el ámbito literario que en el de otros modos de expresión:

A pesar de que en América se produce, a partir del siglo XVII, un notable alianamiento y desarrollo de la expresión regional, debido sobre todo a los criollos, que tenían ya como patria la tierra americana, en la literatura colonial no se percibe este proceso, pues siempre estuvo plasmada en el molde de la española⁵.

Como bien se sabe, en la poesía lírica culta, para la época de la conquista y colonización de los territorios americanos, el “molde” español estaba fuertemente influenciado por una moda que en po-

ma la más perfecta por su naturaleza y espiritualmente privilegiada. Esta famosa partición del mundo (sigue O’Gorman) tiene remotos antecedentes en la Cultura Clásica, como lo atestigua Herodoto, que ya habla de ella como una noción consagrada por el uso. El Cristianismo la prohijó como suya al darle un fundamento propio en el relato bíblico de la repartición de la Tierra entre los tres hijos de Noé... En esta jerarquía, Europa ocupa el más alto peldaño, pero no por razones de riqueza y abundancia, ni nada que se parezca, sino porque se estimaba como la más perfecta para la vida humana o, si se quiere, para la realización plenaria de los valores de la cultura” (pp. 76, 147).

⁴ *Poetas novohispanos: Primer siglo (1521-1621)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991 p. x.

⁵ *El español en América*, 3ª ed. México, Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 89.

cos años se convertiría en norma: el italianismo. Según comenta Antonio Prieto de Paula, en su introducción a las *Poesías completas* de Garcilaso de la Vega,

el poderoso italianismo, pues, se injerta en un tronco en el que confluyen lo cancioneril, la frescura del Romancero, Ausias March y la poesía de otros autores cultos en castellano (Santillana, Juan de Mena, Jorge Manrique) del XV... Tras la implantación de las nuevas fórmulas, nada pudo detener el empuje del italianismo⁶.

Claro está que las influencias italianas y la invasión de la moda italianizante en España no sólo resultó en una revolución métrica en la poesía lírica castellana de la época, sino también en una revolución temática, léxica y conceptual, pues implicaba, como explica José J. Martínez Martín, “la apropiación de una lengua poética nueva”⁷. También observa este estudioso que la moda italianizante se impuso con tanta rapidez en la lírica castellana que se convirtió “en pocos años en la principal manera del poetizar renacentista

⁶ A. L. Prieto de Paula, Introducción, en *Poesías completas* de Garcilaso de la Vega, Madrid, Castalia, 1989, pp. 18, 31.

⁷ *Eugenio de Salazar y la poesía novohispana*, Roma, Bulzone, 2002, p. 110. Aunque doy por sentado que el lector está familiarizado con los rasgos predominantes de la poesía italianizante y/o específicamente petrarquista, incluyo aquí los resúmenes hechos por Alfredo de Micheli y Donald L. Guss, por parecerme éstos bastante sucintos. Según Micheli, dicha poesía consiste, sobre todo, “en el recurrir a la naturaleza como fuente de las imágenes poéticas, en el auto-análisis sentimental, en la sensibilidad ante la belleza sensual, la melancolía frente a un amor inasequible, la referencia a los grandes poetas latinos y la innovación lingüística y métrica con base en el verso endecasílabo” (Alfredo de Micheli, “Acercas de las influencias petrarquistas en España y en la naciente poesía novohispana”, *Literatura Mexicana*, 18, 2007, pp. 109-116). Para Guss, “Petrarchism digested elements of scholastic logic, Augustinian moralization, and Neoplatonic theorizing) or lascivious naturalism, Anacreontic wit, and pastoral affection. It was a mode of expressing the major intellectual movements of the Renaissance... What the imitative poets did adopt is a general mood (of grandeur); formal devices (like the catalogue); recurrent details (like the seven folds of a shield); and characteristic figures of speech (like allusions to rosy-fingered Aurora)... The tradition is not absolutely inherent in any one or two elements, but it is distinctly recognizable [... and] the Renaissance poet could call up its context by such things as a general sense of love’s dignity and a tendency to exalted sentiment; by themes like the ageing lover and the obdurate lady, and details like the radiance of the lady’s eyes...” (*John Donne, Petrarchist: Italian Conceits and Love in «The Song and Sonnets»*, Detroit, Wayne State University Press, 1966, p. 17).

en España” (p. 110). En otras palabras, escribir poesía lírica culta durante la época renacentista en España implicaba, casi necesariamente, escribir poesía italianizante⁸.

Así, con la llegada de los españoles a las Américas, se implantaron también ahí las influencias poéticas italianas “de Petrarca, Ariosto o Sannazaro”, junto con las italianizantes castellanas “de Garcilaso, Ercilla, Herrera y Fray Luis”⁹. Sin embargo, la forzada aplicación al nuevo contexto del “Nuevo Mundo” de tropos, conceptos, motivos y presencias léxicas habituales en la moda castellana italianizante dio frutos poéticos que, a pesar de su atractivo estético, pueden parecer artificiales de alguna u otra manera, ya sea porque el repertorio de *loci communes* de la lírica culta peninsular resultaba insuficiente cuando de tematizar aspectos de la realidad americana se trataba, o bien, porque eclipsaba la vertiente propiamente americana de dicha poesía. Para José Rabasa, el resultado fue lo que él ha denominado “the transmutation of the New World into a European prototype”¹⁰, tema que retomaré más adelante.

No obstante, hubo algunos poetas novohispanos que, al incorporar elementos propiamente americanos en sus versos, lograron al menos ampliar el marco conceptual y léxico de la poesía castellana, y así establecieron el trabajo preliminar para el desarrollo de una poesía más propiamente americana. Uno de estos autores es Eugenio de Salazar (1530-1602), un funcionario público que vivió durante casi veinte años en la capital novohispana, donde se desempeñó primero como fiscal de la Real Audiencia de esta provincia, y después como oidor, antes de regresar a España para tomar posesión del honorable cargo de consejero de Indias¹¹. Particularmente en su poema

⁸ Como explica Guss (p. 21), el italianismo, y específicamente el petrarquismo, “is an essential element of Renaissance literature. Indeed, [it] is so central to the age that many critics have treated it all though it was the Renaissance”.

⁹ Méndez Plancarte, *Poetas novohispanos: Primer siglo (1521-1621)*, p. x.

¹⁰ *Inventing America: Spanish Historiography and the Formation of Eurocentrism*. Norman, OK, University of Oklahoma Press, 1993, p. 131.

¹¹ Nacido en Madrid, Salazar fue hijo de militar y cronista Pedro de Salazar y de Aldonza Vásquez de Carrión. Estudió en Alcalá de Henares, en Salamanca y en la Universidad de Sigüenza, donde se licenció en Leyes. En 1557 se casó con doña Catalina Carrillo, a quien gran parte de su poesía amorosa está dedicada; permaneció

alegórico “Descripción de la laguna de México”, Salazar¹² mezcla motivos y tropos poéticos típicamente renacentistas con conceptos y términos propios del contexto del Nuevo Mundo, para crear un mito poético netamente americano y sumamente novedoso acerca la creación de la ciudad y la laguna de México, mito con el cual el autor no sólo fortificó los cimientos de una poesía “mexicana”, sino que también logró la renovación léxica y temática de la poesía italianizante en lengua castellana. Al articular en este poema motivos y elementos tomados directamente del contexto novohispano que lo rodeó durante las últimas dos décadas del siglo XVI, Salazar realizó, en el plano literario, la integración de las dos culturas y los dos mundos que fueron unidos en los planos territorial, político, religioso y lingüístico con la expansión del Imperio Español.

Para poder apreciar con mayor claridad las implicaciones de la contribución de Salazar y su “Descripción” tanto al desarrollo de una poesía propiamente novohispana como a la renovación léxico-conceptual de la poesía castellana italianizante, quisiera primero hacer un breve paréntesis para profundizar sobre el concepto expuesto por Rabasa, acerca de la ‘transmutación del Nuevo Mundo en un prototipo europeo’, para así también aludir a algunos otros conceptos clave para el análisis del poema de Salazar. Para Rabasa, un ejemplo muy claro de dicha transmutación se encuentra en el poema *Grandeza mexicana* (1604), de Bernardo de Balbuena (1562-

ahí hasta 1560, cuando tomó el cargo de fiscal en la Audiencia de Galicia. Durante los años siguientes, desempeñó diferentes cargos por España, hasta ser nombrado gobernador de Tenerife y La Palma en Canarias, en 1567. En 1573 o 1574, tomó posesión del cargo de oidor en Santo Domingo; de ahí pasó a Guatemala, en 1576, como procurador fiscal y promotor de justicia, y de ahí, a México, donde fue fiscal y luego oidor. Se doctoró en 1591 en la Universidad de México, y permaneció en la capital novohispana hasta 1599 o 1600, cuando embarcó para España después de su nombramiento como consejero de Indias. Salazar dejó escritos varios estudios y tratados jurídicos en latín, múltiples documentos referentes a sus labores administrativas en el Nuevo Mundo, numerosas cartas en prosa, dos manuscritos poéticos (*La Silva de poesía* y *la Navegación del alma por el discurso de todas las edades del hombre*), y una “Suma del arte de poesía” (véase Jessica C. Locke, *La “Navegación del alma” de Eugenio de Salazar: estudio y edición*, Tesis doctoral, México, El Colegio de México, 2005, pp. 14-20).

¹² Cito por la ed. de Eugenio de Salazar, “Descripción de la laguna de México”, *Silva de poesía*, MS C-56, Madrid, Real Academia de la Historia, ff. 182r-193v.

1628). Como observa Rabasa, en este texto se describe “a colonial metropolis with exuberant gardens and magnificent buildings, without a trace of indigenous nobility”, y en el que

Balbuena’s exotic natural description becomes an allegory for the opulence of the white (criollo) population... The poem highlights the gallantry of the criollo... the deeds of the Spanish conquest do not concern him, and the natives disappear from Balbuena’s tableaux with the exception of the incidental but highly revealing “indio feo” at the end of the poem¹³.

En el poema, el propio Balbuena alude a su preferencia por el tema del criollo y del “pueblo cortesano”¹⁴, y pone de relieve su enfoque eurocéntrico respecto a la “grandeza” de la Nueva España, al referirse a:

...las naciones
con increíbles proezas y hazañas
de sus nunca vencidos escuadrones
dando a su imperio y ley gentes extrañas
que le obedezcan, y añadiendo al mundo
una española isla y dos Españas,
de cuyo noble parto sin segundo
nació esta gran ciudad como de nuevo,
en ascendiente próspero y fecundo (p. 14).

Además, el autor hace referencia explícita a su decisión de omitir cualquier elemento oriundo de la metrópoli mexicana del poema, justificándose de la siguiente manera:

Dejo también el áspero concurso
y oscuro origen de naciones fieras,

¹³ *Inventing America*, pp. 131-132.

¹⁴ Bernardo de Balbuena, *Grandeza mexicana*. Pról. de Francisco Monterde, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992, p. 19.

que la hallaron con bárbaro discurso:
 el prolijo viaje, las quimeras
 del principio del águila y la tuna
 que trae por armas hoy en sus banderas...
 Esto es muy lejos, yo no basto a tanto;
 sólo diré de lo que soy testigo,
 digno de Homero y de la fama espanto (p. 15).

Así, con esta “sencillez”, Balbuena se permite borrar cualquier vestigio de las civilizaciones, las costumbres y la historia pre-colombinas de su descripción de la capital novohispana, para enfocarse exclusivamente en aquellos aspectos que pudieran volverla capaz, en las palabras de Irving Leonard, de “rival the interest and charm of many cities of Old Spain”¹⁵. El resultado fue “[the] replace[ment of] pre-Hispanic motifs (strategically reduced to an «indio feo» without redemption) with those belonging to the grandeur of Nova Mexico (the criollo of «pure» Spanish stock)” (Rabasa, pp. 133-134). En otras palabras, se reemplazó por completo lo que pudo haber sido la verdadera realidad de la capital novohispana¹⁶ con un constructo poético basado en una visión claramente eurocéntrica del universo y que, a la vez, parece haber tenido como segundo objetivo una justificación implícita para la conquista y la colonización del territorio mexicano pues, como lo pinta Balbuena, la grandeza de ese territorio radicaba no en lo que ya existía en él antes de la llegada de los españoles, sino en lo que se había logrado traer e implantar en ese territorio a partir de, y gracias a, la presencia española en la región¹⁷.

¹⁵ Rabasa, *Inventing America*, p. 131. Como explican Ashcroft *et al.* (*op. cit.*, p. 5) éste es un rasgo sumamente común de la literatura del periodo imperial en general: “despite their detailed reportage of landscape, custom, and language, [texts produced during the imperial period in the language of the imperial center] inevitably privilege the center, emphasizing the ‘home’ over the ‘native’, the ‘metropolitan’ over the ‘provincial’ or ‘colonial’, and so forth”.

¹⁶ A este respecto, sostiene Irving Leonard que “it would be idle, of course, to seek realism in [Balbuena’s] mellifluous description” (Rabasa, p. 131).

¹⁷ Este rasgo del poema inevitablemente recuerda la teoría propuesta por Edmundo O’Gorman, de que la América no fue “descubierta”, sino “inventada”, pues “real, verdadera y literalmente América, como tal, no exist[ía], a pesar de que exist[iera] la masa de tierras no sumergidas a la cual, andando el tiempo,

Con esto, no quiero insinuar que el poema de Salazar, el cual analizaré en seguida, no aluda también a una visión eurocéntrica del mundo pues, como he argumentado en otra ocasión, la primera parte de la "Descripción" bien puede leerse como una alegoría para la llegada de los primeros exploradores y conquistadores a las Américas, mediante la cual la "grandeza" de la Nueva España es presentada como una extensión y, a la vez como un resultado, de la "grandeza" del poder imperial español¹⁸. No obstante, como espero quede claro mediante el presente análisis, la "Descripción" de Salazar se distingue radicalmente tanto de la *Grandeza mexicana* de Balbuena como de otro poema del mismo Salazar, la "Epístola a Hernando de Herrera"¹⁹, pues en la "Descripción" se observa, según comenta Carlos González Peña, "la preocupación de Salazar por el color local y... un atrayente cuadro donde el poeta pone por las nubes el grado de cultura a que la ciudad de México había llegado, así en el orden científico como en el literario"²⁰.

acabar[ia] por concedérsele ese sentido, ese ser... Para los primeros exploradores y conquistadores]. América, imprevista e imprevisible, era en todo caso, mera posibilidad futura" (p. 79). En el poema de Balbuena, escrita casi un siglo después de la conquista de México, el autor parece querer confirmar que ya se había realizado esa "posibilidad futura", pues gracias a la colonización de la región novohispana, ésta había alcanzado un nivel de grandeza que la ponía a la par con las grandes ciudades del "Viejo Mundo".

¹⁸ Véase mi artículo "Otro *Neptuno alegórico*: La «Descripción de la laguna de México» de Eugenio de Salazar" [en prensa], en el cual analizo diferentes teorías acerca de la función alegórica de este poema.

¹⁹ La Epístola "al insigne poeta Hernando de Herrera" es un texto, en las palabras del propio Salazar, "en que se refiere el estado de la ilustre ciudad de México, cabeza de la Nueva España, y se apunta el fin de cada una de las artes liberales y ciencias y la propiedad de todas las [e]species de poesía". Incluida en la misma *Silva de poesía* en la que se encuentra reunida la mayor parte de la producción poética de Salazar, y en la que también está la "Descripción de la laguna de México", la Epístola probablemente fue escrita *circa* 1597 pues, como explica Salazar, "no hay respuesta desta Epístola, porque cuando llegó a España era ya muerto este famoso poeta". El poema se encuentra en la misma línea de la *Grandeza* de Balbuena, en cuanto ofrece una descripción de la capital novohispana por medio de la cual se pretende dar testimonio del alto grado de cultura que se había alcanzado en la capital novohispana, y en la que la vertiente propiamente mexicana brilla, podríamos decir, por su ausencia. Véase la *Silva de poesía*, ff. 296r-302r.

²⁰ *Historia de la literatura mexicana: Desde los orígenes hasta nuestros días*, 17ª ed. México, Porrúa, 1998, p. 52.

Debemos mencionar que la “Descripción de la laguna de México” es uno de los poemas más conocidos, citados, editados y difundidos de nuestro autor, lo cual sin duda se debe precisamente tanto a su gran originalidad como a su lugar en el desarrollo de la poesía propiamente mexicana. Escribe Alfredo Roggiano que en dicho texto se encuentra uno de los elementos

que deben ser potenciados como ingredientes para futuras realizaciones en la poesía mexicana: ...la fusión cultural de motivos y formas europeas (mitología, visión de la realidad, actitud humana, modos de expresión) con experiencias nuevas en contacto directo con la materia novohispana²¹.

El poema, escrito *circa* 1585²², se divide en dos partes: la primera está escrita en octavas reales y en ella se ofrece “una descripción de carácter mítico de la laguna, en la línea de la fábula mitológica”²³, y la segunda es un diálogo pastoril entre los personajes Albar y Blanca, seudónimos para los Virreyes don Álvaro de Manrique y Zúñiga y doña Blanca Enríquez a quienes va dedicado el poema, y está escrito en estancias de canción petrarquista. Mientras que para Jaime M. Martínez Martín, las dos partes del poema son “totalmente distintas entre sí y [su] unión puede provocar alguna perplejidad”, en mi opinión, su unión resulta perfectamente lógica, de acuerdo con la tradición poética muy favorecida en la poesía italianizante de utilizar la descripción de la naturaleza o del *locus amoenus* como entorno para el desarrollo del tema del amor y/o del diálogo amoroso pastoril²⁴.

²¹ *En este aire de América*. México, Cultura, 1966, p. 48.

²² Afirma Jaime J. Martínez Martín que el poema, dedicado a los Virreyes don Álvaro de Manrique y Zúñiga y doña Blanca Enríquez, fue escrito cuando los Virreyes estaban “recién llegados a la Nueva España”, es decir, por el año 1585.

²³ Martínez Martín, *Eugenio de Salazar y la poesía*, p. 158.

²⁴ La Égloga III de Garcilaso de la Vega representa un ejemplo muy claro de esta tendencia poética; a este respecto, afirma Prieto de Paula, “los versos de [la sexta] octava [de la Égloga III] y los de las dos siguientes consiguen, juntamente con algunos de la Égloga I, los mayores aciertos descriptivos dentro de la atmósfera pastoril” (p. 198 n.) Por su parte, en el estudio sobre el poema “Arcadia”, de Friedrich Spee (1595-1635), Frederick M. Rener alude al tópico del *locus amoenus* y su empleo, en el poema de Spee, como “both as a lovely place and as the place for love” (“Friedrich Spee’s «Arcadia» Revisited”, *PMLA*, 89, 1974., p. 968).

En la primera parte del poema de Salazar, el aspecto descriptivo se intercala con el argumento del mito sobre el origen de la ciudad de México, el cual se presenta en las primeras estrofas, y cuyo protagonista es el dios Neptuno. Éste, quien desde el Océano Pacífico (“el undoso Sur donde reynaba”, f. 182v) había visto la “ciudad lustrosa” de Tenochtitlan, le ordena al Sur que cree un “acueducto muy secreto / por las entrañas de la firme tierra”, para que el dios pueda después entrar a la antigua capital mexicana sobre el lomo de una ballena. Desde los primeros versos del poema, empezamos a percibir cuánto se distingue éste del texto de Balbuena, pues Salazar no rehuye la descripción de la antigua ciudad azteca, ni la alusión a la gran riqueza y nobleza de la corte de Moctezuma²⁵:

...allí está aquella población famosa,
Tenuxtitlan la rica y ampulosa.

Aquella donde el grande Moteçuma
tuvo su corte y su real assiento,
adonde en plata y oro y rica pluma
juntaba de tributos largo quento,
do se sacrificaba grande suma
de gente humana con rigor sangriento;
aquella ciudad grande, que él tenía
por la cabeça de su monarchía (f. 182r).

Cabe notar que la mención aquí del sacrificio “de grande suma / de gente humana con rigor sangriento” quizá parezca muy osada en esta descripción que, al parecer, pretende resaltar la majestuosidad y el lujo de la corte azteca; sin embargo, a mi parecer puede responder

²⁵ A lo largo del presente ensayo, en la transcripción de los versos citados de la “Descripción”, el único aspecto ortográfico que modernizo, para evitar confusiones, es el uso de las grafías *u* y *v*. En cuanto a estas grafías, observo la reforma que emprendió la Real Academia en 1726: “destin[ar] exclusivamente el signo *u* a la vocal /u/ y el signo *v* a representar consonante, desterrando *vno*, *vltimo*, *lauar*, *saluado*, etc.” La transcripción de la “Descripción” la he hecho a partir del manuscrito original de la *Silva de poesía*; pongo en paréntesis el número, o los números, de folio a que corresponde la cita.

a una intención que considero sumamente coherente: la de ofrecer una perspectiva más íntegra de las prácticas culturales que retrata, visión en la que se reúnen elementos tradicionalmente relacionados con la grandeza y la riqueza (“plata y oro y rica pluma”) con otros más insólitos. Gracias a la referencia al sacrificio, esta estrofa se sale definitivamente de los parámetros de la tradicional descripción idílica del paisaje, e introduce un concepto sin duda inusual en la poesía lírica culta italianizante en lengua castellana.

En las estrofas que siguen, después de llegar a la capital, Neptuno continúa con la reconfiguración del paisaje mexicano:

Yendo boxando el lago fresco y bello,
 vio tres peñoles verdes y hermosos,
 y parecióle (bien mirado en ello)
 serían más luzidos y vistosos
 cercados de agua, y luego dio en hazello,
 ciñiendo los tres cerros deleytosos
 del agua fresca, con que la frescura
 dellos creció, y la gracia, y la verdura (f. 184r).

Después de cercar los cerros del agua fresca de la laguna, Neptuno procede a nombrarlos, lo cual bien puede recordarnos la costumbre ritual de los primeros exploradores y conquistadores de legitimizar su apropiación de los territorios recién “descubiertos” al concederles un nombre propio. Como explica Zhenja La Rosa,

Part of the ritual process of taking possession was that of naming, or renaming, the territory. Giving an island, or any other piece of land, a name was equated with claiming it for oneself. Columbus is obsessive about naming the places he goes... by naming these places, he is insinuating that either they had no name before and he is discovering them, or that he is giving them their correct names. In both cases, he denies their previous identity²⁶.

²⁶ “Language and Empire: The Vision of Nebrija”, p. 3.

Por su parte, Stephen Greenblatt también profundiza sobre esta costumbre y sus implicaciones imperialistas:

Why should [Columbus] confer on each island 'un nombre nuevo'? In order, he says, to commemorate the Savior's marvelous gift. The founding action of Christian imperialism is a christening. Such a christening entails the cancellation of (the native name) the erasure of the alien, perhaps demonic, identity) and hence a kind of making new; it is at once an exorcism, an appropriation, and a gift (pp. 82-83).

Sin embargo, en el poema de Salazar, es precisamente en el acto realizado por Neptuno de dar nombre a los cerros, donde radica uno de los aspectos más sobresalientes y originales del texto, pues los nombres que les da no son de origen ni latino (como podría esperarse de un dios romano), ni español, sino *nahua*:

Tepeccingo llamó al peñol primero,
que un cerro algo pequeño significa,
y Tepeapulco al que es peñol postrero,
porque en el agua y aire se amplifica;
Xico al que entre los dos es medianero,
en quien nombre del medio verifica:
de caças tienen Tepeapulco y Xico
mucho contento, y copia, y caudal rico (l. 184r).

Así, Salazar parece insinuar que Neptuno pretendió no sólo respetar los topónimos prehispánicos de los cerros que había “descubierto” en la capital mexicana, sino también, validar la antigua herencia precolombina de la región, al evocarla por medio del uso de dichos topónimos. Además, el autor atribuye implícitamente a la figura de Neptuno (y así, también a sí mismo) *la comprensión del significado* de los referentes nahuas que escogió para los tres peñoles, insinuando que éstos son sus nombres “correctos” y propios y que, por lo tanto, así deben llamarse. No propone exorcizar, borrar ni enterrar el pasado, sino resucitarlo y revitalizarlo al proyectarlo al presente y al reconocer su significado. Queda claro que estamos ante una actitud y

un nivel de reconocimiento del pasado que se distinguen radicalmente de las actitudes expresadas en el texto de Balbuena, donde el autor se permite ignorar o hacer caso omiso de ese tiempo anterior bajo el pretexto de que “está muy lejos”, y que él no “bast[a] a tanto”.

En las siguientes estrofas, Salazar vuelve a la descripción bucólica de la zona, pero resalta un aspecto singular de ésta: la coexistencia de dos lagunas (una dulce, la otra salada) en una:

Y por que la laguna deleytosa,
 por ser de agua salada, y tan profunda,
 no fuesse a alguna dama temerosa,
 temiendo su canoa se le hunda,
 abrió [Neptuno] una vena rica y muy copiosa
 de otra agua dulce, que un gran campo inunda:
 y unió lo dulce ahí con lo salado,
 dexando a entrambas aguas en su estado (f. 184v).

Como explica Martínez Martín, el fenómeno de las dos lagunas en una fue precisamente uno de “aquellos elementos naturales que habían causado la sensación de los españoles desde que tuvieron oportunidad de ver[los] por primera vez” (p. 160). Se trata de un fenómeno natural seguramente desconocido por la mayor parte de los peninsulares y, al ofrecer la descripción de él en estos versos, al mismo tiempo introduce este “nuevo concepto” en la lírica castellana y en el mundo conceptual de sus lectores. Incluso en su incorporación de un elemento sumamente usual en la lírica renacentista la “dama” (aquí, “temerosa”, pero luego “galana” en la siguiente estrofa), Salazar no rehuye la tentación de crear una imagen poética novedosa en la que se fusiona la tradición culta con la expresión propiamente americana pues, como ya se ha podido observar, coloca a la dama *en una canoa*. Esta fusión de lo tradicionalmente europeo con lo propiamente americano se repite una vez más en la estrofa que sigue:

La parte dulce toda se derrama
 sobre la fresca junçia y verde tule:
 salen las puntas de la verde trama,

que la fiera laguna adorna y pule.
 Aquí no teme la galana dama,
 ni ay para qué el contento dissimule,
 porque está el agua dulce muy somera,
 segura y agradable, y plazentera (f. 184v).

La juncia (planta conocida en la Península) se encuentra en la misma “parte dulce” de la laguna junto al tule, de origen americano, y cuyo nombre viene del náhuatl (*tullin, tillin, tollin*) (DRAE, s.v. “tule”). De nuevo, estamos ante la fusión de dos mundos, dos realidades, y dos repertorios conceptuales y lingüísticos, la cual no sólo se presenta como algo natural, sino como algo verdaderamente bello y ‘placentero’, que resulta en la creación de un ambiente en el que ya no ha de temer la galana dama, ni disimular su contento. Sin embargo, en otras estrofas del poema, el poeta parece no poder encubrir con tanta facilidad su asombro ni su admiración por los fenómenos naturales propios de este “Nuevo Mundo”, los cuales le parecen realmente maravillosos:

...Neptuno se metió debaxo
 del agua, y a la vista desaparece,
 y no paró hasta llegar abaxo,
 do más el elemento se escoreçe:
 entre la gente desde el alto al baxo,
 la admiración con el murmullo creçe:
 no saben si la vista los engaña,
 viendo vission tan nueva y tan estraña (f. 186v).

En mi opinión, resulta francamente difícil no leer en estos versos, y en muchos otros del poema, una verdadera celebración de la naturaleza única de la zona, celebración que encuentra, claro está, una expresión igualmente plena en las siguientes estrofas, muy citadas en múltiples antologías y estudios sobre los comienzos de la poesía propiamente “americana”:

y por hazer más linda y agradable
 la gran laguna y la ciudad cercana,

hizo por eras un communicable
 repartimiento entre la gente indiana,
 para que allí, por orden admirable,
 con tierra, a mano y con labor galana,
 en el agua se hiziessen milpas bellas,
 que sale gusto y gran provecho dellas.

Allí el bermejo chile colorea,
 y el naranjado ají, no muy maduro,
 allí el frío tomate verdeguea,
 y flores de color claro y oscuro;
 y el agua dulce entre ellas, que blanquea,
 haziendo un enrrejado claro y puro
 de blanca plata y variado esmalte,
 por que ninguna cosa bella falte (ff. 185r-v).

En la segunda de estas estrofas, se introducen vocablos nahuas y, junto con ellos, conceptos propios de la realidad novohispana e indudablemente inusuales en la poesía lírica culta de su época (*chile, ají, tomate*) y se yuxtaponen con elementos perfectamente renacentistas) el “enrrejado claro y puro / de blanca plata y variado esmalte”. Sin embargo, creo yo que es en la primera de estas dos estrofas donde radica la presentación más significativa o radical de elementos y conceptos novedosos, pues ofrece una especie de “cuadro de costumbres” a la americana, donde “la gente indiana”, “con tierra, a mano y con labor galana”, crea milpas en el agua de las que sale “gusto y gran provecho”. Así, no sólo se introduce en la lírica castellana italianizante el término *milpa*, de origen nahua, sino también las chinampas, todo un sistema agrícola antes desconocido al otro lado del Atlántico.

De esta forma, a lo largo de la primera parte del poema, Salazar combina el “verde prado” (f. 186v) renacentista con las milpas mexicanas, y las “claras aguas dulces” reminiscentes de Garcilaso con “un manantial hirviendo en Tecpeccingo” (f. 184v), y hace convivir a la “gente indiana” con el dios romano del mar, las ninfas, las dríades y los faunos, con galanas damas y con pastores y pastoras.

entre ellos Albar, el mayoral, y Blanca, “de beldad divina” (f. 187v). El resultado es un paisaje no menos idílico que el que describen otros grandes escritores renacentistas, pero sí mucho más amplio en cuanto a su marco conceptual y léxico y a sus posibilidades de “expresión regional”, el cual sirve como perfecta tela de fondo para la introducción del tema pastoril y amoroso y, junto con éste, uno de los “principios propios de la tradición italianizante..., la referencia al carácter ennoblecedor del amor, que explicaba la elevación de la humilde figura del pastor a paradigma del hombre ideal”²⁷:

Aquí los juegos juegan sus pastores,
aquí sus bailes bailan las pastoras,
y los que dellos tienen mal de amores,
sus muestras dan de Amor a todas horas;
piden remedio para sus dolores
a las que dellos son las causadoras;
que quando quiere Amor, muy bien ayuda
a la rudeza y a la lengua muda (f. 186v).

También en la segunda parte del poema, se reitera cuánto favorece este nuevo ambiente la perpetuación del amor que el pastor tiene por su amada, y cuánto ambos, el amor y el paisaje, lo ennoblecen y elevan, pues le conceden al pastor Albar las herramientas para la expresión más sublime de sus sentimientos y de la belleza de la amada:

En los floridos cerros castellanos,
y en los herbosos prados andaluzes
que el gran Guadalquivir refresca y riega,
tú fuiste para mí la luz de luzes,
tu vista con sus rayos soberanos

²⁷ Martínez Martín, *Eugenio de Salazar y la poesía...*, p. 162. En su resumen de la teoría amorosa del Renacimiento, Donald Guss también alude al carácter ennoblecedor del amor, y explica que el poeta renacentista “argues that love ennoble sentiments and inspires to worthy actions; and he concludes that since he loves his lady so intensely as to be recreated by passion, he is worthy of his lady, no matter what her rank” (p. 126).

la mía alumbra, si está turbia y ciega.
 Y si su luz no niega
 a Albar su Blanca, que es su sol lumbroso,
 en este exido, y valles tan estraños,
 terna mi corazón gusto y reposo,
 y alargará mis años,
 tu dulce compañía, y ser precioso.

En esta tierra, que otros llaman rica
 porque la hierba está sobre el thesoro,
 y yo, porque tu blanco pie la huella,
 ni quiero yo ni busco otro algún oro,
 sino el que veo que se purifica
 en tu cabeça, y pende a matas della;
 y essa, tu cara bella,
 es la çendrada plata que desseo,
 y las hermosas flores tus façiones:
 no pide otras riquezas mi desseo,
 ni apeteçe otros dones,
 ni quiero yo otro bien de quantos veo (f. 189r).

Lo ha dicho muy claro Albar: él no codicia los elementos naturales en los que “otros” consideran que radica la riqueza de la región, sino que sólo quiere a su pastora, pues lo ha ennoblecido el amor que por ella siente. Así, aunque en forma indirecta, el pasaje representa un testimonio no sólo de la belleza y riqueza del lugar, sino también de cuán propicio resulta éste para el ennoblecimiento del pastor y para el cultivo de un amor sublime. En estas estancias abundan, claro está, las presencias léxicas y los motivos típicos de la poesía amorosa renacentista, pero han sido trasladados ahora a un contexto completamente nuevo donde, como el amor que se retrata con ellos, también prosperan y se revitalizan.

En este sentido, tengo que discrepar con María del Carmen Millán²⁸ cuando afirma que “quizá en Salazar no se advierta ningún

²⁸ *El paisaje en la poesía mexicana*. México, Imprenta Universitaria, 1952.

sentimiento que demuestre francamente un intento de identificación con nuestro ambiente [americano]”, pues me parece difícil, si no imposible, pasar por alto que en la “Descripción de la laguna de México”, hay no sólo un claro *intento* de identificación, sino una realización admirable de dicha identificación, la cual radica en la revitalización de los tropos y motivos de la lírica renacentista y su rearticulación dentro del contexto americano. Partiendo de ahí, creo que la “Descripción” merece estudiarse como una notable contribución no sólo a la poesía castellana culta de la escuela italianizante, sino a la poesía propiamente americana y, más específicamente, mexicana. Asimismo, no deja de extrañarme que, en gran medida, al hablar de los comienzos de la poesía americana y/o novohispana, se siga omitiendo de la lista de los contribuyentes a Eugenio de Salazar, o que se considere a Bernardo de Balbuena “el primer escritor que acertó a dar a su poema el carácter propio de esta parte del continente” (p. v), pues, sin dejar de reconocer ni el valor estético-poético de la *Grandeza mexicana* ni su aporte histórico-social, creo que se precisa una reevaluación del corpus de poesía americana y americanista²⁹, para que también pueda concedérsele el lugar debido a Eugenio de Salazar y a su “Descripción de la laguna de México”.

²⁹ A este respecto, tengo en mente casos como el de la antología titulada *Huellas de las literaturas hispanoamericanas* (eds. J. F. Garganigo, R. de Costa *et al.*, 2ª ed., Upper Saddle River, NJ, Prentice Hall, 2001), en la que se incluyen fragmentos de la *Grandeza mexicana* de Balbuena y una introducción aparte sobre el autor y su obra, mientras que a Eugenio de Salazar sólo se le concede una breve mención con la que, al parecer, se pretende de nuevo subrayar la importancia del texto de Balbuena: “... Eugenio de Salazar... fino garcilasiano cuyos versos, a imitación de Ovidio, describen la riqueza y cultura de la ciudad de México, tema que llegará a todo su esplendor con Bernardo de Balbuena” (p. 119; las cursivas son mías).

Hagiografía y poder: tres textos ilustrativos del siglo XVII novohispano

Tania Jiménez Macedo

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional Autónoma de México

Pues si aman devoción los que aquí viven,
y en sólo granjear bienes del cielo
estriban, como es bien que sólo escriben:
¿qué pueblo, qué ciudad sustenta el suelo
tan llena de divinas ocasiones,
trato de Dios y religioso celo,
de misas, indulgencias, estaciones,
velaciones, plegarias, romerías,
pláticas, conferencias y sermones?¹.

El poder de la Iglesia en España se afianzó con el proyecto de unificación y centralización de los Reyes Católicos: para un solo reino, una lengua y una religión. El unitarismo religioso logró darle cohesión y solidez al imperio de Carlos V, pero a corto plazo contribuyó a su aislamiento del mundo moderno, en tanto, la institución siguió creciendo en influencia ante la sociedad y el gobierno. Con la Contrarreforma, la iglesia española más que nunca comenzó a

1. Bernardo de Balbuena, *La grandeza mexicana*, 4^a ed. México, Porrúa, 1985, p. 86.

realizar una función preeminente para el Estado: convertirse en guardiana y vigilante de la pureza espiritual de la población, tanto peninsular como de los virreinos americanos. Para ello, fueron necesarios el reforzamiento de varias instituciones y la creación de otras más: el Santo Oficio, la Compañía de Jesús, las cofradías y congregaciones, la multiplicación de conventos dependientes del clero regular, etcétera.

La Iglesia, como rectora de la moral social y protectora de la ortodoxia religiosa, también compartía la tarea con el gobierno civil de controlar la creación y la difusión de los productos culturales y artísticos, por lo que no es extraño que también fuera uno de los mecenas más importantes, al que acudían artistas, poetas y hombres de cultura en general para solicitarle que auspiciara sus proyectos, pero no sólo eso: en Nueva España, ella por sí misma fue la institución con mayor producción cultural². Recordemos que, aunque para el siglo XVII las ciudades de México y Puebla contaban ya con varios impresores importantes que hicieron crecer de manera significativa la oferta de títulos en el virreinato, publicar resultaba muy caro, sobre todo debido al precio del papel, que tenía que importarse, por lo cual, si no se contaba con un benefactor o se estaba respaldado por una institución poderosa que financiara la publicación, el texto no llegaba a imprimirse³. Asimismo, la censura era otro filtro por el cual las obras debían pasar antes de poder salir a la luz: como se sabe, todo manuscrito a publicar debía pasar por la revisión de los calificadores de los cabildos civil y eclesiástico, cuya lectura cuidadosa se encargaba de detectar cualquier desviación ideológica en su contenido, si atentaba contra la figura del rey, el dog-

2. 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, 2001, p. 54.

3. Esta situación se puede ejemplificar con el caso de Carlos de Sigüenza y Góngora, quien, como comenta Irving Leonard (*La época barroca en el México colonial*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 289), no logró el apoyo de ninguna autoridad eclesiástica para la publicación de varios estudios monográficos dedicados a las culturas mexica y chichimeca, lo que propició que esos trabajos se perdieran para siempre. El mismo Sigüenza pudo haber previsto que sus investigaciones no impresas se extraviarían, por lo que prefirió ceder parte de su material a otros estudiosos, como Francisco de Florencia o Agustín de Vetancurt, quienes lo incorporaron a sus propias obras.

ma católico o la moral pública, aunque si se mantenía dentro de los parámetros del pensamiento ortodoxo, el texto era aprobado⁴.

Pertenecer al clero tampoco era garantía de publicación, como sucedió, por ejemplo, con Carlos de Sigüenza o Bernardo de Balbuena, quienes, no obstante su prestigio como hombres doctos, tuvieron que batallar toda su vida intelectual para que algún ministro eclesiástico poderoso financiara sus empresas⁵. Así también dentro de la Iglesia, como de hecho sucedía en la propia sociedad virreinal, el sitio que se ocupara dentro de la estructura jerárquica y del instituto al que se perteneciera—por ejemplo, a una orden poderosa como la Compañía de Jesús, que era la responsable de la educación de las elites novohispanas e importante generadora de estudios y saberes humanos y teológicos, así como promotora de las artes—, repercutía en las posibilidades de que el trabajo intelectual fuera reconocido y que, por tanto, la obra resultante llegara a buen término, es decir, a la imprenta y al público.

La Iglesia, de este modo, ponía las normas de la cultura y del arte y, al mismo tiempo, era formadora de artistas y hombres de letras que se educaron en sus colegios. Así, la institución en Nueva España ejercía un poder monopólico que imponía preceptivas, estilos y géneros, de ahí se debe no sólo la abundancia de temas y la simbología cristiana en pintura, escultura y monumentos arquitectónicos eclesiásticos y civiles, sino también el predominio de los géneros de literatura religiosa entre el volumen general de títulos que se imprimían en el virreinato año con año, los cuales, especializados o de divulgación, eran consumidos con interés permanente por los diferentes sectores que conformaban el muy devoto público virreinal⁶.

4. María Dolores Bravo Arriaga, "Estudio introductorio", en sor Juana Inés de la Cruz, *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia*, T. VII: *Antología*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2003, p. 36.

5. Véase Irving A. Leonard, *op. cit.*, pp. 281-289 y José Rojas Garcidueñas, *Bernardo de Balbuena: la vida y la obra*. México, UNAM, 1958, *passim*.

6. Al respecto, José Pascual Buxó destaca que en el año de 1695, según el trabajo de José Toribio Medina, *La imprenta en México (1539-1821)*, se publicaron cuarenta textos, de los cuales quince son sermones, panegíricos o fúnebres, "seis o siete reglas de órdenes religiosas o instrucciones para dar confesión; dos juegos de villancicos; una narración hagiográfica del siervo de Dios fray Juan de Angulo y Miranda, así como las instrucciones del célebre jesuita italiano Pablo Señeri para uso de confesores y penitentes. Se añaden las muy buscadas *Prácticas para alcanzar*

De toda esta oferta literaria, sin duda alguna, uno de los géneros más populares fue la hagiografía. Surgida hacia el siglo IV junto con el ímpetu que cobró la veneración a los primeros tipos de santos –los mártires asesinados bajo la persecución romana durante el cristianismo primitivo; los ermitaños, que dedicaron a Dios una vida de renunciación, como san Antonio de Padua o Simeón el Estilita, y los obispos, hombres sabios y prelados destacados cuyo culto se difundió desde sus propias sedes episcopales, como san Martín de Tours, por quien se organizaron constantes peregrinaciones a su tumba durante toda la Edad Media–, la hagiografía nació como medio de divulgación y refuerzo de estos nuevos cultos, a través de los cuales se logró introducir el cristianismo entre pueblos paganos y reducirlos a las sedes episcopales⁷. Desde esta época temprana y hasta su incipiente etapa de decadencia a finales del siglo XVIII, de cara al pensamiento ilustrado y a un mundo cada vez más secularizado del que se le fue marginando, el género fue ajustándose a la circunstancia histórico-ideológica de la cultura y cumpliendo funciones específicas adaptadas a los ideales espirituales y los valores morales de cada periodo⁸.

Mientras lo que se destacaba en las actas de los mártires era el sufrimiento y la muerte de los siervos de Dios, en las historias de eremitas y obispos se ponía énfasis en una vida llena de virtudes, que a diferencia de las biografías de modelo clásico, como las de Plutarco, en las que las virtudes ensalzaban la naturaleza humana, entre los escritores cristianos, las virtudes humanas “servían para mostrar la gloria de Dios”⁹. Entre los siglos VI y XI, el creciente culto a las reliquias de los antiguos santos y de la fundación de numerosos

lo que se pide a Dios del poblano José Gómez de la Parra, otra reedición de la popular *Historia sagrada* del toledano Luis de la Palma y los *Ejercicios espirituales de San Ignacio acomodados al estado y profesión religiosa de las señoras vírgenes, esposas de Cristo.... del padre Antonio Núñez de Miranda*. Único y solitario, un documento de gran interés mundano: la *Relación general de las noticias más modernas de Europa...*; José Pascual Buxó, “Unidad y sentido de la literatura novohispana”. *Revista de la Universidad de México*, 62 (abril 2009), p. 24.

7. Véase Antonio Rubial García, *op. cit.*, pp. 21-22.

8. *Ibid.*, pp. 21-44.

9. *Ibid.*, p. 22.

santuarios favoreció a su vez la proliferación de monasterios que resguardaban tales tesoros. Esto produjo además un notable aumento en la población eclesiástica con el establecimiento de nuevos monacatos, que llevó asimismo a la incorporación de nuevos modelos de santidad; así se agregaron los obispos y los monjes autores de nuevas reglas monacales, como san Isidoro y san Benito, y los misioneros fundadores de las iglesias en Europa del norte y del este, como las germánicas, celtas o eslavas. Con la idea de un Dios justiciero e implacable, los santos se transformaron en intermediarios necesarios a quienes la humanidad pecadora podía acudir, de ahí que se convirtieran en transmisores de los poderes divinos. En este periodo, las hagiografías añadieron esos atributos sobrenaturales al modelo de santidad y, como prueba del carácter sagrado de estos hombres excepcionales, incluyeron milagros llenos de imaginación y de elementos maravillosos. Las virtudes más destacadas fueron la caridad, la castidad y el ascetismo¹⁰.

Entre los siglos XI y XVI, el crecimiento económico de las ciudades, la consolidación de las monarquías, la fundación de importantes órdenes mendicantes, como la franciscana, y el ingreso progresivo de las mujeres a la vida religiosa, propiciaron la creación de nuevos tipos de santos y de formas hagiográficas. De esta manera aparecieron los laicos ricos, sobre todo nobles, que destinaron sus caudales a la caridad y servicio a los pobres; los reyes que promovieron el cristianismo en sus dominios; los fundadores de órdenes que promovieron la pobreza como virtud cristiana y cimentaron su labor misionera en la predicación y el ejemplo; las monjas, reinas o laicas que se consagraron a una vida ascética¹¹. En esta época los materiales hagiográficos se hicieron indispensables para la liturgia, además, se agregaron a los sermones en forma de *exempla*; así también se popularizaron por toda Europa las colecciones hagiográficas o "leyendas áureas", como la de Santiago de la Vorágine¹². Es relevante añadir también que en ese tiempo la hagiografía se alimentó

10. *Ibid.*, pp. 23-24.

11. *Ibid.*, pp. 25-30.

12. *Ibid.*, p. 30.

de otros géneros narrativos como la crónica histórica y la novela de caballerías y asimiló algunos de sus recursos, por ello, mientras se le daba un tratamiento de veracidad al relato (mencionando hechos y lugares reales), se introducían elementos convencionales de la ficción, como la concepción del santo como héroe, “progresión en el tiempo y en el espacio; cambios marcados por los tonos de fortuna y las vicisitudes...; convenciones físicas (belleza igual a bondad) y familiares (linaje ilustre, familia piadosa, niñez ejemplar, y sentido de la fama y la permanencia en la memoria de los hombres)”¹³.

Hacia el siglo XVI, la historia europea habría de registrar dramáticos cambios que harían sacudirse incluso a las estructuras más fuertes de su civilización: con el movimiento de reforma protestante, la hegemonía de la iglesia cristiana de occidente quedó fracturada y el panorama geopolítico de Europa también se transformó: de un lado quedaron las naciones fieles a la iglesia católica romana (como España y Portugal), y por el otro los reinos que buscaban la constitución de iglesias independientes (como Alemania o los Países Bajos) y de paso romper con la injerencia política que tanto la institución romana como el imperio español tenían sobre ellos. Como respuesta ante este conflicto de intereses, que derivó en cruentas luchas que enfrentaron a los pueblos de Europa, entre las naciones católicas surgió la reacción contrarreformista. Con España a la cabeza, se inició un movimiento internacional de defensa no sólo de la institución católica sino del orden y los valores conservadores desde los cuales se concebía y se diseñaba el mundo según su perspectiva¹⁴. De este modo, el imperio español cerró sus fronteras y las de sus virreinos en América a las nuevas formas económicas y políticas, los avances científicos y sus aplicaciones técnicas, las teorías filosóficas, religiosas e ideológicas, así como a los movimientos artísticos y poéticos, que estaban revolucionando el mundo occidental en todos los campos¹⁵. España, a pesar de una

13. *Ibid.*, p. 31.

14. Véase Pierre Vilar, *Historia de España*, 23ª ed. Barcelona, Crítica, 1986, pp. 43-50.

15. Cfr. Irving A. Leonard, *op. cit.*, pp. 43-48.

breve transición por la cultura humanista y del Renacimiento, vivió un retroceso y quedó casi del todo aislada de la modernidad, diseñando su propia realidad a partir de sus tradiciones. Una de ellas fue la literatura, y debido a ello los géneros religiosos se retomaron con renovado vigor¹⁶.

Para la época barroca, la Iglesia ejerció mayor control sobre las manifestaciones populares de culto, como las reformas del papa Urbano VIII, con las cuales, entre otras restricciones, se prohibía rendir culto público a individuos no canonizados, se complicaban los procesos de beatificación y canonización y se reducía a la autoridad papal la designación final de los posibles santos. Esta constante vigilancia de la cúpula eclesiástica, aunque afectó, no disminuyó la veneración masiva de *santos* varones, canonizados o no, ni la popularidad de la que siguieron gozando los materiales hagiográficos¹⁷.

En Nueva España ocurrió algo parecido, pero, aunque sociedad satelital que veneraba a los personajes encumbrados en la metrópoli y consumía sus textos hagiográficos, para el siglo XVII esa población ya había sacralizado a numerosos hombres y mujeres que vivieron y sirvieron a Dios en la propia tierra novohispana. La Iglesia virreinal, que para entonces se había poblado de criollos, fue responsable en buena medida de este ligero desvío en la religiosidad popular: se respetaba la autoridad y los modelos peninsulares, pero se agregaban nuevas figuras, nuevas aportaciones al *panteón católico* español, como una forma de colocarse en igualdad de circunstancias ante España¹⁸.

El interés de los autores por escribir sobre los venerables locales también fue en aumento, y así el material hagiográfico pudo encontrarse en toda clase de impresos: menologios, hagiografías individuales, sermones fúnebres, cartas de edificación, relaciones sobre santuarios o fundaciones de conventos, oraciones fúnebres, etcétera. Pero surge una pregunta sobre la que cabría reflexionar:

16. *Ibid.*, pp. 46-47, y Antonio Rubial García, *op. cit.*, pp. 37-38.

17. *Ibid.*, pp. 35-39.

18. *Ibid.*, pp. 54, 61-64.

¿los personajes virreinales, a los que se les dio tratamiento de santos, en verdad eran seres de naturaleza tan extraordinaria que merecían tal exaltación? Seguramente no todos o quizá muy pocos, pero descubrir las motivaciones gremiales, grupales o individuales que llevaron a los escritores novohispanos a servirse del género hagiográfico para destacar a ciertas figuras del entorno local es lo que a su vez ha originado este trabajo. Para ello, un somero análisis de tres de estos textos del siglo XVII nos ayudará a comprender la literatura novohispana desde su funcionalidad religiosa y su relación con el poder.

Las obras involucradas son dos sermones de exequias y una carta de edificación, y los autores, respectivamente: Antonio Núñez de Miranda, Joseph de Herrera Suárez y Alonso Bonifacio. De Núñez de Miranda (1618-1695) –célebre teólogo jesuita y escritor prolífico, mejor conocido por haber sido el confesor de sor Juana–, el texto elegido es la *Oración funeral* dedicada a la memoria de Juan Chavarría Valera (1684)¹⁹; de Herrera –predicador dominico y doctor por la Real y Pontificia Universidad de México–, su *Sermón funeral* por la muerte de doña Agustina Picazo (1684)²⁰, y finalmente, de Bonifacio –jesuita de origen italiano, rector del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo– su *Carta* en torno a la vida y obra del padre Pedro Joan Castini (1664)²¹.

Hemos visto que a lo largo de su historia el género hagiográfico se ha cultivado a través de diferentes formas (actas de mártires, *flos sanctorum*, biografías, menologios) o ha servido como apoyo a otros géneros para cumplir un propósito específico (por ejemplo, el sermón, cuyos *exempla* hagiográficos ilustran o aclaran algún concepto oscuro que el predicador desea que sus oyentes comprendan). Conviene recordar esto porque nos ha de servir para establecer la primera diferencia –la más notable– entre los textos que vamos a analizar: dos de ellos son sermones y el otro una carta de edifica-

19. Antonio Núñez de Miranda, *Oración funeral, sermón de honras, a las que el M. Ilustre Señor Conde del Valle, etc., como su principal testamentario y vnico heredero hizo al M. Noble, y piadoso Cavallero su Hermano, el Señor Capitán D. Juan de Chavarría Valera, Cavallero del Orden de Santiago...* México, Viuda de Bernardo Calderón, 1684.

ción. Miguel Ángel Núñez Beltrán, en su artículo "Predicación y hagiografías barrocas: ¿hagiografías predicadas o predicaciones de carácter hagiográfico?", establece la distinción entre las que son propiamente relatos de vidas de santos y sermones u oraciones fúnebres: "...unos relatos, escritos para ser leídos, narran la vida de estos personajes (vidas de santos, en general); otros, escritos, pero con anterioridad predicados, se refieren a estos personajes (los sermones)"²². Esta diferenciación parece simple pero en realidad nos indica que se trata de textos de estructura distinta, contruidos con un discurso y un estilo diferentes e incluso el tratamiento que se le otorgue al santo será de otro modo.

Comencemos con el asunto del personaje a quien va dedicado el texto: el santo o venerable. Los tres fueron individuos que vivieron en Nueva España; dos de ellos, Agustina Picazo y Juan de Chavarría eran laicos y los objetos centrales de los sermones; ambos provenían de familias prominentes, adineradas e influyentes: Chavarría era cuñado²³ del conde del Valle, consejero del rey y Agustina Picazo, quien tenía vínculos con dos de las órdenes religiosas más poderosas, la Compañía de Jesús y la de Santo Domingo, pues dos de sus hijos pertenecían a ellas (incluso, el hijo dominico era comisario del Santo Oficio)²⁴. Juan Castini, en cambio, era miembro de la Compañía de Jesús, y a lo largo de su existencia desempeñó diferentes labores para su orden: fue misionero, profesor, predicador, aunque

20 Joseph de Herrera Suárez, *Sermón funeral en las honras de la muy noble señora Doña Agustina Picazo de Hinojosa, Viuda de el Capitán Luis Vásquez Medina, celebradas en el Convento Imperial de Predicadores de México, el día 17 de mayo de 1684...* México, Juan de Ribera, 1684.

21. Alonso Bonifacio, *Carta del Padre Alonso Bonifacio, Rector del Colegio de la Compañía de Jesús de México, a los Superiores y Religiosos de esta Provincia de Nueva España; a cerca de la Muerte, virtudes, y ministerios del P. Ihoan Castini*. México, Viuda de Bernardo Calderón, 1664.

22. Miguel Ángel Núñez Beltrán, "Predicación y hagiografías barrocas: ¿hagiografías predicadas o predicaciones de carácter hagiográfico?", en *Homenaje a Henri Guerreiro: la hagiografía entre la historia y la literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*. Ed. Marc Vitse. Madrid, Universidad de Navarra-Iberoamericana, 2005, p. 917.

23. Los cuñados se trataban de hermanos en la Nueva España, por lo que en el título del sermón se le denomina como tal.

24. Cfr. portada, en Joseph de Herrera Suárez, *op. cit.*

su contribución principal fue la fundación de la Congregación de la Purísima, de la que fue el primer padre prefecto.

Los tres modelos de *santidad* que parecen proponer los autores son particularmente distintos y ninguno de ellos ha sido trazado con la misma densidad. Bonifacio narra con la meticulosidad de un biógrafo la vida de Castini, a diferencia de Núñez y Herrera, quienes únicamente entresacan algunos momentos anecdóticos de la historia de sus homenajeados para apoyar el desarrollo de su discurso. No hay que olvidar que los textos de los dos últimos son sermones y obedecen a una normatividad distinta y a un propósito específico e inmediato: conmover y persuadir a los oyentes del mensaje argumentado por el orador. Pero será necesario introducirnos a la vida de cada personaje para entender cómo está conformado cada paradigma.

Núñez Beltrán ofrece el siguiente esquema estructural de las hagiografías de los siglos XVI y XVII:

1. Dirigismo divino: ímpetu de la gracia
2. Proceso de perfeccionamiento
 - 2.1. La existencia como catarsis
 - 2.1.1. Cultivo de virtudes cristianas
 - 2.1.2. Vida ascética
3. Apoteosis. Exaltación de lo sobrenatural
 - 3.1. Milagros
 - 3.2. Visiones beatíficas y unión mística
4. Beatitud de la muerte
5. Exaltación y portentos *post mortem*²⁵.

A partir de este modelo podremos observar la cercanía o distancia con la tradición de las hagiografías novohispanas propuestas.

Comencemos con el caso más heterodoxo, el de Agustina Picazo. Aunque vimos que las mujeres –monjas o laicas–, fueron también consideradas como arquetipos de santidad desde la alta

25. Miguel Ángel Núñez Beltrán, *op. cit.*, pp. 917-918.

Edad Media, en Nueva España era muy poco común que al menos a las civiles se les distinguiera con un sermón como el que le dedica Joseph de Herrera. Después de todo era una dama de las altas esferas del poder económico novohispano y, como se dijo, con un respaldo eclesiástico importante. Esta idea queda reforzada por las personalidades que convergen en los folios preliminares al sermón: la dedicatoria la escribe el mismo hijo de la difunta homenajada, Agustín Vásquez de Medina Picazo; la censura y el parecer los escriben, respectivamente, nada menos que Francisco de Florencia y Antonio Núñez, dos de los hombres de cultura jesuita más destacados de la segunda mitad del siglo XVII; por si fuera poco, aparecen las licencias tanto del virrey conde de Paredes como del arzobispo Aguiar y Seixas para la publicación de la obra, autorización que no siempre se añadía a los textos ya impresos. A pesar del tono mesurado del predicador en cuanto a la exaltación de la finada, y que, en su estrategia, más que un sermón pretende realizar un “examen público de la vida ejemplar de nuestra noble difunta dejando à el juicio de mi auditorio, que determine si corresponden á sus buenas obras las honras públicas”²⁶, lo cierto es que, como en todos los sermones, ofrece los argumentos y las pruebas para mover los ánimos del público y convencerlo de los méritos cristianos de esta mujer, que a través de su discurso, se convierte en un ser excepcional. Visto de este modo, el sermón se vuelve un regalo retórico con dedicatoria para la familia de la homenajada.

En cuanto a su aspecto hagiográfico, en el texto de Herrera no hay una exposición cronológica de la vida de la señora Picazo, sino más bien una enumeración de ideales femeninos, basados en virtudes cristianas y encarnados en la figura de la difunta, a través de los cuales el predicador teje sus argumentos, si bien reforzados por anécdotas biográficas, que sirven como pruebas de lo afirmado por el autor. De este modo, la aludida se convierte en una matrona modelo, la madre de familia, honrada y virtuosa, que vela por la rectitud espiritual de sus hijos aun en la adultez (f. 4v); la viuda

26. Joseph de Herrera Suárez, *op. cit.*, f. 3v.

casta, que no vuelve a casarse y se dedica al servicio de Dios (f. 11v); la joven monja, que guarda permanente vocación a la vida conventual incluso después del estado matrimonial o de la viudez (f. 9r). Pero, de todos estos arquetipos, Herrera extrae una síntesis de perfección que integra todas las virtudes representadas en doña Agustina, la "religiosa viuda": devoción, celo religioso, caridad, castidad, obediencia, clausura y humildad, las cuales convergen justo a la hora de la muerte, es decir, al final del sermón.

Lloraré la inocencia de una Viuda religiosa, que ignoró las calles de la vanidad, casas de vesitas superfluas, y teatros de profanos entretenimientos... Lloraré lo que falta de nuestra vista para el ejemplo vna mujer tan amante de la castidad, que fue su mayor deseo vivir en estado de religiosa... Lloraré la muerte, sentiré la falta de vna religiosa Viuda, en cuyas manos se hallan todo el fruto de las buenas obras... porque si por los premios se conoce el tamaño de las buenas obras, qué mayor premio, que ver vna alma cumplidos sus deseos, y no temer en las puertas de la muerte las acechanzas de los enemigos...²⁷.

Como afirma Núñez Beltrán, "...hagiografías y sermones pretenden la formación de ideales de conducta y la difusión del modelo de santidad que interesa inculcar en el siglo XVII español, mas en las predicaciones se aprecia un carácter más dinámico referido a la modelación de comportamientos"²⁸. Esto hace comprender la naturaleza del paradigma propuesto por Herrera. El autor crea un ideal femenino basado en la vida conventual: la mujer virtuosa debe ser como una monja: subordinada a la autoridad masculina, obediente, casta, recluida y devota, lo cual es coherente, por supuesto, con la concepción judeo-cristiana de la mujer en el pensamiento occidental de la época y, como consecuencia, con el lugar secundario que a la población femenina se le había asignado en la sociedad novohispana: la casa, el convento o la condenación eterna. Ante el estigma de Eva, las mujeres eran consideradas seres de naturaleza elemental.

27. *Ibid.*, ff. 11v-12r.

28. Miguel Ángel Núñez Beltrán, *op. cit.*, p. 922.

de espíritu débil, inclinado al pecado; sin el control y la vigilancia del hombre, podrían volver a perder a la humanidad²⁹. Por eso en Nueva España, la mujer transitaba su vida siempre bajo la tutela masculina del padre, del marido, del hijo y, permanentemente, del confesor. A través de un medio dinámico de recepción masiva e inmediata como lo es el sermón, Herrera propone un modelo de conducta dirigido especialmente a su público femenino, que funcione, al mismo tiempo, como un reforzador para el papel de dominador que atávicamente se le ha otorgado al hombre en relación con su contraparte.

Conviene aclarar algunos puntos más sobre el paradigma de Herrera y su estrategia de recepción. Como ya se mencionó líneas arriba, el predicador no busca la exaltación de una aspirante a la santidad sino "sólo hazer vn examen público de la vida ejemplar de nuestra noble difunta"³⁰, con lo cual rompe con la tendencia de la hagiografía barroca. De acuerdo con Antonio Rubial en su trabajo *La santidad controvertida*, durante la Contrarreforma, la Iglesia católica trató de combatir la idea protestante de eliminar a los intermediarios celestiales (la Virgen, los santos) y a los humanos (los sacerdotes) entre la humanidad y Dios, aumentando aún más la jerarquía entre el clero y los laicos y la distancia entre la divinidad y el mundo terrenal, al concebir modelos de santidad cuya perfección resultara inimitable para el común de los mortales³¹. A diferencia de esto, Herrera no propone un arquetipo de perfección casi divina sino una "varonil mujer", que aunque excepcional por sus virtudes masculinas (porque la mujer más bien es un ser defectuoso), está mucho más cercano al común de la población femenina para poder seguirlo como patrón de conducta. De esta manera, y a pesar del uso que hace de los recursos hagiográficos, el predicador dominico crea un ideal de comportamiento sin proponer un modelo de santidad.

29. Cfr. sobre los votos y virtudes que debe cumplir una monja, Antonio Núñez de Miranda, *Plática doctrinal, que hizo el Padre... de la Compañía de Jesús: Rector del Colegio Máximo de S. Pedro, y S. Pablo: Qualificador del Santo Oficio de la Inquisición, de esta Nueva España, y Prefecto de la Purissima. En la profesión de una Señora Religiosa del Convento de S. Lorenzo*. 2ª imp. México, Viuda de Miguel Ribera Calderón, 1710.

30. Joseph de Herrera Suárez, *op. cit.*, f. 3v.

31. Antonio Rubial García, *op. cit.*, pp. 34-35.

Desde este primer caso se puede notar que estos textos ofrecen varias lecturas dignas de comentario. Si el sermón de Herrera se puede ver tanto como un regalo panegírico a una familia benefactora de la Iglesia o como una guía práctica para el comportamiento adecuado de la mujer cristiana, el sermón de Núñez también podría tener desde una interpretación teológica-hagiográfica hasta una político-eclesiástica.

Uno de los aspectos más notorios de la relación de la iglesia novohispana con el poder, que puede seguirse y estudiarse a través de su literatura, es la cortesanía, y, de los tres propuestos, el texto que con mayor claridad puede denotar esta actitud del clero ante los poderosos es el sermón de Núñez de Miranda. Como bien se sabe, fue un destacado hombre de letras perteneciente a la Compañía de Jesús, brillante orador, por más de treinta años calificador del Santo Oficio, rector del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, padre prefecto de la Congregación de la Purísima Concepción de la Virgen María (que reunía a lo más granado de la sociedad novohispana) y confesor de gente prominente³²; todas estas ocupaciones dan una idea del prestigio y la influencia que Núñez podía haber tenido en las altas esferas del poder eclesiástico y civil.

En 1684 se publica la *Oración funeral* por la muerte del capitán Juan de Chavarría, con quien, por lo que revelan los estudiosos de la vida y la obra de Núñez, mantenía un vínculo importante: fue el depositario de la capellanía que el rico militar había entregado a la Compañía y, a la muerte de éste (1683), el administrador de la hacienda de Acolman que, entre otros beneficios, había heredado a la orden jesuita. Como se sabe, una de las principales fuentes de ingresos y de crecimiento económico de esta orden era la compra-venta y la explotación de haciendas y tierras de cultivo³³, por lo que donaciones como ésta, debían ser particularmente apreciadas y agradecidas.

32. Véase María Águeda Méndez, "Antonio Núñez de Miranda, confesor de sor Juana: un administrador poco común", en *Cervantes virtual* http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/68048731117916273022202/p00000001.htm#I_0_, [27 de abril de 2009].

33. *Loc. cit.*

La dedicatoria del *Sermón funeral* es para el cuñado de Chavarría, el conde del Valle, quien, como ya se mencionó, era consejero del rey y el heredero principal de la fortuna del finado. De esta manera se dirige al aludido: "Assí pudiera yo con más razón, temer que V. Señoría, repeliese ofendido de su grosero desaliño esta Oración arrojando en pena á la Laguna, su mal historiado vosquejo, si su magnánima piedad no le inclinase, à pagarse de la buena voluntad, à quien no siempre sigue, ni puede alcançar el entendimiento"³⁴. La falsa modestia es una estrategia retórica que junto con el lenguaje adulatorio e hiperbólico suele utilizar Núñez para lograr el tono cortesano, que se redobla cuando entra en materia y comienza a desarrollar su sermón.

Observemos ahora el aspecto hagiográfico: como sucediera con el de Herrera, el sermón de Núñez de Miranda se concentra en el cultivo de las virtudes de Chavarría, aunque como prueba y exaltación de su *santidad*, también enumera los *milagros* que ha realizado. El predicador en realidad se enfoca únicamente en la virtud que, según la teología cristiana, es el origen de todas: la caridad, atributo que servirá como hilo conductor a través del cual ha de moldear la figura santificada de Chavarría. Como afirma Núñez Beltrán, los sermones, más que hagiografías, son "predicaciones de carácter hagiográfico": al acomodar al engranaje del sermón breves anécdotas de la vida del santo, se pone en evidencia para los oyentes el carácter didáctico y ejemplarizante propio de la hagiografía, lo que es aprovechado por el predicador para incidir de modo más eficaz en su auditorio: "los sermones los dotan [a los hechos virtuosos] de mayor expresividad y energía encaminados a mover las fibras íntimas del oyente, del lector una vez impreso, y para dirigir las conductas"³⁵. De ahí que el autor jesuita sólo necesite de un solo elemento, una virtud, para convertir a Chavarría en una figura deífica, en la encarnación de la caridad, sostenida por un complejo pero sólido monumento retórico.

34. Antonio Núñez de Miranda. "Al muy Ilustre Señor Conde del Valle; Vizconde de S. Miguel" del Consejo de su Majestad. &c. Muy mi Señor", en *Oración funeral...*, preliminares.

35. Miguel Ángel Núñez Beltrán, *op. cit.*, p. 928.

A diferencia de Herrera, Núñez sí llama repetidas veces “santo” al benefactor, y aunque se cura en salud negando que él tenga las atribuciones –que sólo corresponden al papa– para santificar o rendir culto a alguien, se desborda en alabanzas sacralizadoras: “*Bienaventurado el Rico*, que se halla sin culpa: porque esta perseverante pureza, es prenda en él cierta de todas las virtudes, en tan heroyco grado... que le podeis contar entre los Santos, y darlo por Bienaventurado, desde esta vida”³⁶. Con el argumento de que el hombre rico tiende a ser corrupto y vicioso, el que es excepción –y que confirma la regla– se convierte entonces en un santo. Pero si Chavarría es santo, entonces debe hacer milagros, así que el autor enumera siete de las que, según él, son acciones procedentes del poder de Dios: el primer milagro es “vivir entre tantas riquezas sin culpa mortal” (f. 6r); otro más: “haver podido cometer muchos males [por ser rico] y no cometerle ya ninguno” (f. 9r), y el “milagro de milagros”: “no sólo no disipó sus riquezas, en locos desvaratos... sino que las empleó, y logró en heroycas virtudes de charidad y Religión...” (f. 10r).

El padre Núñez de Miranda era un prestigiado teólogo y un experimentado predicador, como ya se ha comentado, y esta obra es una clara muestra de la calidad de su profesión. En este sermón nada está colocado al azar, y aunque a los legos nos parezca que los actos de Chavarría –tal como los plantea el autor– no son milagros (hechos sobrenaturales que demuestran la presencia y el poder de Dios en la tierra) sino simplemente acciones de un hombre virtuoso, caritativo y humilde, Núñez nos ofrece toda una lección de teología para demostrar que la caridad es una de las “virtudes sobrenaturales infusas por la gracia divina” y que es la que hace florecer el resto de las virtudes teologales: la fe y la esperanza, y funciona como catalizador para que se desarrollen las virtudes cardinales: prudencia, justicia, fortaleza y templanza³⁷. Por tanto, al estar infundido de la gracia de Dios por la caridad y desarrollar el resto de las virtudes a

36. Véase Antonio Núñez de Miranda, *Oración fúnebre...* f. 4v.

37. Cfr. L. Bouyer, *Diccionario de teología*, 7ª ed. Barcelona, Herder, 2002, s.v. “Virtud”, pp. 645-646.

partir de ella, el espíritu de Chavarría ha alcanzado la perfección, como el de los santos.

Cabría agregar, que como sucede con el sermón de Herrera, esta obra es un obsequio de cortesanía con la cual Núñez retribuye literariamente el apoyo financiero del benefactor, además de asegurar que tal respaldo seguirá sosteniendo las empresas y las obras pías auspiciadas por la Compañía. Por artificio de la retórica y densos conceptos de la teología, el autor convierte a Chavarría en un santo, pero, a diferencia de Herrera, que logra persuadir al auditorio del carácter ejemplar de Agustina Picazo, a través de un estilo literario más directo y natural, Núñez parece sólo dirigirse a la elite erudita como él, que es la que está facultada para descifrar el complejo entramado de analogías y conceptos que sostienen la atribución de santidad del capitán Chavarría. Como suele suceder en el barroco, el mensaje del texto está jerarquizado: la melodía del discurso y las ideas más simples, que son las que mueven las emociones y tienen que ver con lo moral, son captadas por el pueblo llano, pero las complejas, que exponen problemas teológicos o quizá asuntos mundanos de la orden, como la necesidad de protectores que financien los proyectos piadosos de la Compañía, sólo pueden ser reconocidas por los involucrados: las elites culturales y las económicas. Por lo tanto, este modelo de santidad parece tener como destinatarios a las altas esferas de poder: los ricos deben ser tan caritativos, humildes, devotos y solidarios con las obras pías de la Iglesia como Chavarría.

Finalmente llegamos al único texto que cumple propiamente con la estructura de una hagiografía: la *Carta* de Alonso Bonifacio en torno al padre Joan Castini. Las cartas de edificación eran documentos hagio-biográficos que se escribían luego del fallecimiento de algún miembro de la Compañía de Jesús. A la consigna de datos y hechos históricos de la vida y la obra del individuo se agregaba la exposición de sus virtudes, milagros y ejemplar muerte, que lo distinguían como un ser excepcional elegido de Dios. Ya habíamos visto anteriormente que la influencia de la novela de caballerías le había otorgado a la hagiografía características de la ficción narrativa que habían hecho más atractiva la lectura de ésta. Una de ellas era darle la categoría de

héroe al protagonista, lo que de hecho realiza Bonifacio en su obra. Bajo la pluma del jesuita italiano, Castini se convierte en un guerrero, un combatiente que lucha contra el paganismo indígena o a favor de la rectitud moral de la feligresía novohispana. con las armas de la fe y la palabra divina, y sus labores como misionero, prefecto de la Congregación de la Purísima, predicador o confesor se tornan en hazañas extraordinarias que cambian el curso del mundo:

Fue verdaderamente el P. Pedro Ihoan Castini, dotado de vna condición amabilissima, con que a quanto mandava, y disponía, acudían con prompta obediencia las Naciones más bárbaras³⁸.

En menos de vn año bautizó toda la Nación Sinaloa, que constava de casi mil familias... como vn nuevo Sol, visitava... Castini, instruyendo, baptizando, casando, y confirmando en los misterios de nuestra santa Fe... (f. 9v).

Mvy en la memoria, y más en la práctica tenía el Padre... las palabras del Apostol, á los Corintios: en que les propone los castigos de su cuerpo, como de vn rebelde esclavo; porque no fuesse, que predicando a los demás, para ser salvos; él quedase réprobo en sus sermones. Mucho fruto hizo con sus palabras, en las almas de los Congregantes... (f. 20v).

Y es cierto, que particularmente en algunas de sus Pláticas de Quaresma, inmediatas a la Semana Santa... se daba tan recias bofetadas, que sacava tiernas lágrimas, è íntimos solloços à los presentes (f. 21r).

Conforme al modelo barroco, la hagiografía de Castini quedaría compuesta en el siguiente orden³⁹:

1. Dirigismo divino. Aquí están ubicadas las primeras etapas en la vida del venerable, las cuales se ajustan a las convenciones del género: padres honorables, educación honesta, infancia y adolescencia virtuosas, en las que se va percibiendo que el protagonista es

38. Antonio Bonifacio, *op. cit.*, f. 8r.

39. Cfr. *supra*.

un elegido de Dios. Luego de una época estudiantil en la Compañía de Jesús, por decisión divina se le asigna como misionero en Sinaloa, y no en Japón como quería. Se entrega a la voluntad de Dios y se convierte en su instrumento.

2. Proceso de perfeccionamiento. Abarca la vida profesional del santo héroe, sus años como misionero en Sinaloa y su larga etapa en la ciudad de México como profesor, prefecto de la Congregación, predicador y confesor.

2.1. La existencia como catarsis. En tanto la narración avanza, se van reconociendo las virtudes cristianas que ostenta el héroe, percibidas en sus acciones. Así, por ejemplo, ante los peligros a los que se enfrenta Castini al evangelizar a tribus bárbaras, se adivina la fuerza de la fe y la esperanza; al sentarse entre los estudiantes en lugar de hacerlo entre los prelados, denota su humildad.

El complemento de las virtudes es la vida ascética del venerable, a la cual se hace énfasis en su época urbana, quizá porque la vida misionera está llena de por sí de trabajos y privaciones. En ella aparecen capítulos específicos dedicados a la mortificación, penitencias, enfermedades y el cumplimiento de los votos de obediencia, pobreza y castidad.

3. Apoteosis. Exaltación de lo sobrenatural. Con una intención práctica, quizá para que el lector localice la información fácilmente si la busca, Bonifacio reúne también por apartados los milagros que obra Dios por intercesión de Castini, así como otras anécdotas que se refieren a sus dones de profecía y de revelación.

4. Beatitud de la muerte. En esta parte se narra con detalle el tránsito del venerable hacia su fin: la última enfermedad, la última plática en la congregación, su agonía y sufrimiento final. Pero en el instante de la muerte, viene la recompensa a una vida llena de heroicos trabajos y penas: un deceso sereno y suave, "como si de vn dulce sueño se trasportase al del eterno gozo: dando su bendita alma à Dios, abraçado tiernamente con su santo Crucifixo, y en manos de su Santíssima, y dulcíssima Compañía: Iesvs, María, Joseph, Ioaquín y Anna"⁴⁰.

40. *Ibid.*, f. 39v-40r.

5. Exaltación y portentos *post mortem*. Es objeto de masivos homenajes a los que toda la ciudad acude. Sus pocas posesiones se convierten en reliquias que, poco después, el Santo Oficio recoge.

Como hemos podido notar, Bonifacio traslada el modelo hagiográfico europeo y lo adapta a la circunstancia novohispana y, más específicamente, al desempeño de la Compañía de Jesús en este virreinato. En la figura de Castini, el autor integra la versátil labor de la orden, que lo mismo evangeliza indígenas en el norte, que organiza una congregación para las elites adineradas de México.

Así, Bonifacio propone también su paradigma de santidad, pero no sólo para que funcione como espejo de virtudes como toda hagiografía. Hemos visto que los otros textos perseguían fines que iban más allá de lo piadoso o lo didáctico, quizá el de éste sea el propagandístico. La agitada vida de Castini parece representar el diversificado trabajo de la orden jesuita en Nueva España, su contribución a la formación espiritual de los nuevos cristianos y la vigilancia de la rectitud moral de la feligresía en general. La Congregación de la Purísima parece resultar la obra cumbre del venerable, y por extensión de la Compañía, de ahí que los capítulos dedicados a explicar su organización y sus reglas ocupen físicamente un lugar central en el libro. Así, la promoción de la Congregación podría ser el fin implícito del texto: respaldándola con el prestigio de la orden y con la santidad del mismo fundador, se podría impulsar su crecimiento.

En estas tres obras hemos visto distintas formas a través de las cuales la Iglesia se sirve de la literatura para relacionarse con diferentes grupos de poder, obtener beneficios, crear alianzas y mantener la estructura estamental jerarquizada: manipulación, cortesanía y propaganda. Pero más allá de eso, géneros como el hagiográfico se convirtieron también en catalizadores del pensamiento novohispano, de sus ideales, obsesiones, aspiraciones y propuestas creativas. Los autores criollos, pese a todo, comenzaban a tomar una actitud de resistencia ante el yugo cultural de la Península, al utilizar personajes de su propio entorno como modelos de conducta. En medio de la ortodoxia religiosa y del conservadurismo ideológico, una chispa de pensamiento crítico e independiente se había encendido.

Variaciones sobre un mismo tema

Eugenia Revueltas

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional Autónoma de México

En el universo de las estrategias emblemáticas del teatro nos enfrentamos a un tema común: la lectura de las formas culturales en las que un mismo fenómeno, representado en diferentes épocas y situaciones, requiere por parte del receptor de una adecuación a esos cambios. Aunque en un principio las representaciones emblemáticas se caracterizan por su canonización e iconización, lo cierto es que lenta, pero inexorablemente, el receptor va modificando su percepción de ellas. Warburg, hablando sobre la significación de la influencia de los antiguos para la representación artística del Renacimiento temprano, hace el análisis de las figuraciones del siglo XV florentino, en las cuales descubre cómo en la representación del movimiento corporal, en los cabellos y en las ropas, los artistas de ese periodo se inspiraban invariablemente en las representaciones del movimiento de la Antigüedad clásica, recurriendo ya a “los superlativos francamente antiguos del lenguaje mímico” (la *Rinascita*.... cit. p. 249)¹.

Para Warburg, esta reelaboración del modelo de la Antigüedad a la creación renacentista no sólo implicaba una solución a problemas

1. Citado por Carlo Ginzburg, *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Trad. de Carlos Catroppi. Barcelona, Gedisa, 1999, p. 40.

formales sino el síntoma “de la transformada orientación emotiva de toda una sociedad”. De alguna manera, en el Renacimiento el uso de fórmulas pictóricas que provenían de la Antigüedad era una constante en la representación plástica, al mismo tiempo que era expresión intensificada del estilo renacentista.

En el caso del emblema clásico, sabemos que la fuerza de la costumbre determinaba la iconización repetida y sistemática de éste, lo que hacía que los receptores inmediatamente comprendieran su sentido, apoyados en el lema. Si había en la imagen algún indicio que rompiera con la representación canónica, la lectura del emblema trataba de adecuarse a la variante. Pero muchas veces el uso del emblema rompía con la explicación tradicional y buscaba una recodificación de él que expresara de mejor manera los sentidos profundos a los que el emblema remitía.

Uno de estos casos es el que quisiera plantear en esta ocasión. Sor Juana Inés de la Cruz, en *El divino Narciso* y en *Amor es más laberinto*, utiliza una serie de estrategias de recodificación emblemática en torno a los personajes: Narciso, Eco, Gracia y Naturaleza Humana, en *El divino...*; y Teseo, Fedra, Ariadna y el laberinto en *Amor es más laberinto*, título en el que el adverbio *más* da un nuevo sentido al emblema y mito –ya de sí complicado– del *laberinto*². En ambos casos, mitos y emblemas pertenecen a una tradición emblemática que va desde la Antigüedad clásica hasta la renacentista: sor Juana, respetando siempre el primer sentido de las emblematizaciones, realiza un proceso de recodificación que obliga a una nueva lectura de estos mecanismos de la emblematicidad. Por otro lado, sabemos que la sociedad novohispana, inserta en el mundo del Barroco, era proclive a la fascinación por la teatralización del mundo, y con ello a la experimentación de nuevos modos de decir las cosas, de experimentarlas, de trasponer las fronteras de las convenciones estéticas para recodificarlas a partir de sus nuevas experiencias del mundo; situación que nos hace comprensible lo señalado por José Antonio Maravall:

2. Véase el ensayo “Las estrategias emblemáticas en el teatro”, presentado en El Colegio de Michoacán, en el *Congreso de Emblemática*.

López Pinciano comentaba que “la cosa nueva deleyta y la admirable más y más la prodigiosa y espantosa”. Aquello que se presenta con esas cualidades... –bien sea fenómeno natural, una acción humana, una obra de arte, la majestad del rey, etc.–, cuando es contemplado por el espectador, por el lector, por el súbdito que ha de obedecer, por cualquier destinatario que sea, le deja lleno de asombro...³.

La loa para el auto sacramental de *El divino Narciso* y el propio auto representan una experiencia paradigmática de las metamorfosis que un canon cultural clásico va a sufrir a partir de una experiencia estética distinta y en un nuevo espacio cultural: el espacio americano.

Podemos imaginar la condición deslumbrante de la representación de la loa: el mundo americano representado por Occidente y América, dos ámbitos en conflicto, que de manera alegórica van a entablar un diálogo a partir del cual sor Juana intentará la fusión entre los dioses de la paganidad americana, fundidos en el gran Dios de las Semillas, el Dios Cristo, que será el encarnado en el acto de la Eucaristía. Pugna tan magnífica tenía que ser representada con gran esplendor; así, en la didascalía primera, sor Juana señala los atributos que ha de tener el Occidente, “indio galán con corona”, y América “a su lado de india bizarra”, ambos rodeados de indios e indias que danzan mientras que la Música canta. A ese convite en donde la Música termina sus parlamentos con el estribillo “¡celebrad al gran dios de las semillas!”, se van a unir todos en pompa festiva. La condición de fiesta mueve toda la escena, en términos de representación: Música, Occidente y América en sus parlamentos van comunicando al espectador los indicios semióticos, para establecer al final de la loa la semejanza de grado que existe entre el Dios de las Semillas y Cristo. En el mismo acto y como parte de un juego de oposiciones, salen Religión Cristiana, de dama española; Celo, de capitán general armado, y detrás los soldados españoles. El carácter novedoso de la pugna y las estrategias de su representación,

3. José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, 5ª ed. Barcelona, Ariel, 1990, p. 437.

siempre acompañados por la Música, cuando se refieren a América, tienen un marcado sabor de remembranza indígena, así como para España se crea una atmósfera europea. La condición catequizadora de la loa es evidente, pero lo original del texto es la simbiosis que la autora establece entre ambas formas de la representación de lo sagrado, de tal manera que la analogía se funde entre ambos y Cristo es reconocido por todos como “el verdadero Dios de las Semillas”. El Señor de las Semillas es, con el pacífico triunfo de Religión y Cielo, el verdadero Dios de las Semillas, proceso que, podríamos decir, es característico del mundo novohispano que buscó encontrar siempre el camino para hacer estas adecuaciones que finalmente permitirían el proceso de la catequización y, en última instancia, el de la convivencia entre americanos y europeos.

En *El divino Narciso* ya el adjetivo mismo *divino* nos obligaría a un cuestionamiento del mito y su emblema. Sabemos que desde la Antigüedad clásica Narciso representa y simboliza al joven enamorado de sí mismo, a aquél que, fascinado por su imagen reflejada en un estanque, se deja morir. En el caso de sor Juana es indudable que ella hace otra lectura de la figura emblemática a la cual el adjetivo *divino* necesariamente transforma, la recodificación se hace a partir de la perspectiva cristiana. La lectura de *El divino Narciso* nos enfrenta al problema de la recepción de un canon cultural heredado, en el cual Narciso está siempre vinculado a la figura del Narciso clásico, es decir, a la de un hombre que al contemplarse en las aguas de un lago es seducido por su propia imagen. Respecto a la obra de sor Juana, se da una singular paradoja: el bello joven, al mismo tiempo ensimismado y enajenado de sí, se deja morir por la contemplación de su semejanza, que es la Naturaleza Humana, parte de la infinita y maravillosa obra de Dios.

Si esto se refiere a la condición humana⁴, no hay ningún problema para su comprensión, pero el caso es que en sor Juana, el Narciso es divino, es decir, es una transposición de Cristo, lo que

4. Eugenia Revueltas, “Las estrategias emblemáticas en el teatro”. Fragmento de ponencia presentada en el Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (AITENSO), septiembre de 2001.

posiblemente nos obliga a una reemblematización del signo teatral. Gaston Bachelard nos propone en su libro *El agua y los sueños* una nueva lectura del emblema, en la cual, frente al narcisismo neurotizante al que el mito y emblema nos remite, nos invita a una nueva lectura, a un Narciso idealizante: “Nos parece [esta lectura] más necesaria en cuanto a que el psicoanálisis clásico parece subestimar el papel de semejante idealización. En efecto, el narcisismo no siempre es neurotizante. También desempeña un papel positivo en la obra estética... La sublimación no siempre es la negación de un deseo; no se presenta siempre como una sublimación contra los instintos. Puede ser una sublimación para un ideal”⁵. Esta idealización se liga a una esperanza de tal fragilidad que se borra al soplo más ligero. Tanto Bachelard como Joachim Gasquet parten para esta interpretación del poema *Narciso* de Paul Valéry: “El menor suspiro que yo exhalare vendría a quitarme lo que yo adoraba / sobre el agua azul y blanca y cielos y bosques / y rosa del onda”. Estos autores descubren un narcisismo cósmico, en el cual Narciso no sólo se contempla a sí mismo sino que contempla el bosque, el cielo, el universo todo que se mira con Narciso en las aguas. No sólo se mira a sí mismo sino que mira al universo que se refleja con él, de modo que, como dice Joachim Gasquet, “el mundo es un universo pensándose”. ¿Dónde se miraría mejor que en sus imágenes?

Si esta reflexión la conectamos con el carácter divino del Narciso que se contempla, la lectura del signo teatral y emblemático se nos aclara, pues el Divino Narciso más que contemplarse a sí mismo –también obra de Dios– contempla al universo en todo su esplendor (y cuya parte más esencial es Naturaleza Humana, es decir, el hombre, aquél por el cual Narciso-Cristo muere), rompiendo así con el contenido peyorativo de la vanidad que acompaña a la imagen de Narciso.

En este caso, el espejo de las aguas concede a las imágenes contempladas una riqueza que las funde, una riqueza, una mutabilidad

5. Gaston Bachelard, *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. Trad. de Ida Vitale. México, Fondo de Cultura Económica, 1978, p. 42. Citado en la ponencia arriba mencionada.

que un espejo no tendría. El espejo de las aguas correspondería a la propuesta de una imaginación abierta que permite ir recomponiendo y reelaborando las materias reflejadas. Por tanto, Narciso va a la fuente secreta, al fondo de los bosques, allí donde encuentra el mundo duplicado, tiende los brazos y hunde sus manos en su propia y duplicada imagen.

En relación con Eco, también es necesario hacer una reemblematización. Eco no es una ninfa lejana que vive en el fondo de la fuente y está con Narciso. Es Él, es su voz, es su rostro, pero al mismo tiempo y en la lectura idealizante del mito, es el universo creado por Dios, que se duplica infinitamente en los reflejos de las aguas. Es su pleonástica exaltación.

La obra de *El divino Narciso* está situada en un nuevo canevá teatral que implica una reemblematización de los mitos, pues en el caso del texto sorjuanino, la situación escénica nos remite a un triángulo amoroso entre Naturaleza Humana, Eco y Narciso. La entrada en discordia de Naturaleza Humana en conflicto con Eco, que nos habla de la condición angélica y perversa de ésta, dan una tensión dramática más acorde con la perspectiva cristiana en donde los dos personajes, sujetos deseantes del amor del Divino Narciso, entablan una complicada lucha. De esta forma, explica Dolores Bravo: "Eco, como personificación del demonio, es el personaje más atractivo, por su fuerza apasionada"⁶. Eco, violenta, segura y poderosa, siempre acompañada por las alegóricas figuras de Soberbia y Amor Propio, se empeña en lograr el amor de Narciso, quien la desdeña por preferir a Naturaleza Humana.

Eco: Ya sabéis que yo soy Eco,
la que infelizmente bella,
por querer ser más hermosa
me reduje a ser más fea,
porque –viéndome dotada

6. Dolores Bravo, "Estudio introductorio", en sor Juana Inés de la Cruz, *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia*, T. VII: *Sor Juana Inés de la Cruz, antología*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992, p. 58.

de hermosura y de nobleza,
 devaluada y de virtud,
 de perfección y de ciencia,
 y en fin, viendo que era yo,
 aun de la Naturaleza
 Angélica, ilustre mía,
 la creatura más perfecta—,
 ser esposa de Narciso
 quise, e intenté Soberbia
 ponerme asiento en Su solio

(vv. 374-388).

Rechazada por Narciso, Eco, quien se siente por su naturaleza angélica digna de gozar de su amor, encolerizada dice: “en odio trueco el amor / y en rencores la terneza, / en venganza los cariños / y cual víbora sangrienta, / nociva ponzoña exhalo / veneno animan mis venas”. En el escenario se yergue la figura de Eco, con una fuerza y una violencia que no tiene la ninfa clásica. Toda la complicación y el sentido dramático de luces y sombras que caracteriza al Barroco, se plasma en estos parlamentos de Eco-Ángel Caído, quien simplemente no tolera que Narciso prefiera a ese ser incompleto y de barro que es Naturaleza Humana: “...no es bien / que otra lo merezca, / ni que lo que yo perdí / una villana grosera, / de tosco barro formada, / hecha de baja materia / llegue a lograr...”. A partir de esta afirmación, la lectura de la secuencia, integrada por el monólogo de Narciso, y luego la secuencia a dos voces de Eco y Narciso, configuran un tejido textual de virtualidad dramática que nos obligan a una nueva lectura en donde las estrategias emblemáticas referidas a ambos personajes obligan al lector o al espectador a una relectura de los sentidos al que el texto nos remite. Si hiciéramos una lectura pareada entre el monólogo de Narciso y la especie de canon musical que se da entre la ninfa y él, entraríamos de lleno a un complejo universo en donde encontraríamos dos niveles de sentido profundo. Así, por un lado, en “Selvas, ¿quién habéis mirado, / el tiempo que habéis vivido, / que ame como Yo he querido, / que quiera como Yo he amado?”, Narciso sufre una “pasión de amor”

por su propia belleza que es la Belleza de Naturaleza Humana; por otro, en el canon parcado, se revela el conflicto de la incomunicación amorosa en el que Eco, ajena a la belleza que contempla Narciso, sólo atiende a la hermosura del propio mancebo.

En este triángulo amoroso se plantea uno de los grandes meollo del cristianismo y lo que le da su condición dramática: el hecho de que Cristo no sólo es el hijo de Dios sino que posee naturaleza humana; es un hombre, y este hecho singular es precisamente lo que explica la recodificación del mito. Si atendemos a los dos símbolos cuyas emblematizaciones son *aguas, fuentes, ríos*, que remiten a *bautismo*, pero también a *salvación* y a *pecado*, el *espejo* será una transcodificación de *agua*, donde es posible la contemplación de la semejanza entre Dios Cristo y Naturaleza Humana. Esta última, guiada por la Gracia, se sube a las ramas que se encuentran sobre las aguas, para que con esta estrategia el Divino Narciso pueda contemplarla y enamorarse de ella. Como podemos ver, hay todo un proceso de relectura y recodificación del mito y sus emblemas que cambia sustancialmente el sentido de ellas.

Gracia: A Narciso esperaremos,
que no dudo que Lo traiga
a refrigerarse en ella
la ardiente sed que Lo abrasa.
Procura tú que tu rostro
se represente en las aguas,
porque llegando Él a verlas
mire en ti Su semejanza:
porque de ti se enamore...

(vv. 1070-1077).

La escena que sigue en el texto sorjuanino ofrece al espectador y al director de escena una propuesta dramatúrgica tal, que obliga a un uso muy complejo de los signos teatrales musicales, ya que todo el monólogo de Narciso está pensado para un solo alternante con la propuesta polifónica. La didascalía indica: "Llegan las dos a la fuente; pónese la Naturaleza entre las ramas, y con ella la Gracia, de

manera que perezca [*sic*] que se miran; y sale por otra parte Narciso, con una honda, como pastor, y canta el último verso de [cada una de] las coplas, y lo demás representa”. La didascalía ya ofrece tanto al director de escena como al espectador una serie de estrategias que el primero debe de proponer y el segundo de recibir para aprehender en toda su complejidad el largo monólogo de Narciso y las redes de sentido que van articulando su elocución y su representación, así como los ejes que en las redes de sentido se proponen en el vestuario, la escenografía, la luz y fundamentalmente la música.

Naturaleza, agua, fuentes y espejo son cuatro referentes emblemáticos que están perfectamente imbricados en torno a la representación emblemática tradicional del *Narciso*. Pero sabemos que en la tradición teatral novohispana, desde el teatro misionero hasta Juan Ruiz de Alarcón y sor Juana, la presencia de la ubérrima naturaleza americana era un elemento que tanto escénica como textualmente estaba presente. Sabiendo que en su tiempo los recursos escenográficos eran bastante restringidos, la presencia de signos teatrales escénicos tenía que ser de tal manera eficaz, que su representación y enunciación fuera capaz de crear en el espectador la percepción de un mundo alternativo que le permitiera pasar del ámbito palaciego, al ámbito soñado o inventado del bosque o selva donde Narciso transitara buscando a Naturaleza Humana.

En la caracterización de Narciso, “con una honda, como pastor”, hay una superposición de referencias emblemáticas que se conjugan en el *Divino*: la primera, la clásica, el Narciso desnudo y libre de inhibiciones, con una clara conciencia de su belleza; el Narciso medieval-renacentista, cortesano, gentil, con todos los atributos de la civilización en su vestuario, y el Narciso sorjuanino como pastor, que nos remite inmediatamente a la figura emblemática de Cristo: pastor de almas, pero también, al tener una honda, se relaciona con la propia génesis de Cristo: David. En ambos casos, que justifican la presencia de la honda, hay un enemigo a vencer: en David, Goliat y en Narciso, Eco. No sabemos exactamente si en el momento de la representación el espectador hacía rápidamente todas estas conexiones, pero lo que sí sabemos es que la eficacia de

las estrategias de emblemización teatral iba aportando datos al espectador para situar el sentido de *El divino Narciso*.

Otra cuestión es la que se refiere a la estrategia escénica de lo que debe hacer Narciso (actor): cantar y representar. Sabemos que sor Juana, durante su crisis existencial y religiosa, destruyó sus instrumentos musicales y sus partituras, de modo que hasta la fecha –tal vez en algún momento se descubra alguna partitura– sólo podemos imaginar cómo sonaría la música de sor Juana y cómo podría representarse esta complicada secuencia teatral.

A lo largo de todo el texto, la presencia de la música es fundamental a la representación del texto sorjuanino. Y si en la loa, en la primera secuencia, se señala el carácter gozoso de la música, en la segunda, aunque no señalada, dado el contenido de profundo lirismo de la secuencia, podemos suponer que la música debe corresponder en tono, cadencias y ritmos que profundicen en el sentido amoroso al que el texto nos remite y que, a mi modo de ver, ya nos hablaría de una tensión dramática barroca en el texto.

Trabajando sobre el *Cancionero musical* de Gaspar Fernández, a partir de un estudio de Aurelio Tello –quien obtuvo el premio de musicología Casa de la Américas con esta investigación–, el autor señala que uno de los rasgos más importantes de la música del 1600 en la Nueva España es la introducción de una voz solista, la cual establece un contraste entre los recursos monódicos y la polifonía dominante. En el cancionero de Fernández, el solista canta la primera parte del estribillo o introducción en los villancicos y chanzonetas, para dar paso a una elaboración polifónica de tipo contrapuntístico. La importancia del cambio radica en que la incorporación del *solo* es considerada uno de los rasgos fundamentales del barroco español. En mi opinión, señalaría la presencia y la afirmación de la individualidad frente a los otros como construcción semiótica.

En el texto de sor Juana se invierte el esquema tradicional de Gaspar Fernández, y Narciso canta el último verso, mientras las coplas se “representan”. Si oímos el texto, la alternancia entre representación y canto resulta insostenible. Dados los modelos de la representación novohispana en ese tiempo, es más lógico pensar que la copla la cante un coro y Narciso sea el solista, sobre todo si

atendemos a la fuerza afirmativa del yo que posee el canto solista de Narciso, opinión que se podría sustentar con el texto mismo en los últimos versos correspondientes a las diez primeras coplas:

Narciso canta:

...de Mí, también te apartas de tu vida (v. 1136);

...de las aguas vivíficas te alejas (v. 1141);

...y que pongo la vida en tu defensa (v. 1146);

...ver que dejo por ti noventa y nueve (v. 1151);

...y sólo a ti te elige tu ventura (v. 1156);

...que estas selvas producen, escabrosas (v. 1161);

...que antes quiero perderla por hallarte (v. 1166);

...y (como si pudieras) te Me escondes? (v. 1171);

...se me apacentaron Mis amores (v. 1176);

...y te guardé cual niña de Mis ojos. (v. 1181).

El contrapunto entre coro y solista muestra, por un lado, la esquizidez a pesar de sí misma de Naturaleza Humana y, por otro, el amor fuera de todo límite—puesto que es Dios—que Cristo siente por Naturaleza Humana. En las dos últimas puestas en escena que he visto del auto sacramental, la presentada por el grupo dirigido por José Luis Ibáñez, y la de un joven director de escena, Ángel Díaz, que forma parte del Seminario de Teatro que imparto en el posgrado, se solucionaron de diferente manera los problemas de representación que enfrenta esta obra, sobre todo en la parte que se está señalando. José Luis Ibáñez resolvió el asunto poniendo una música ambiental de fondo que contextualizara el texto. Narciso en su elocución enfatizaba y representaba al *yo*. En el caso de Ángel Díaz, hizo de la obra un musical en donde la música funcionaba como un descontextualizador, pues tomó algunas arias de obras musicales de Broadway; en la secuencia a la que nos referimos utilizó un aria lírica de *Evita*, que si por un lado descontextualizó al texto de sor Juana, por el otro lo contextualizó con una emblemática de nuestro tiempo, que tal vez para el receptor resultara más comprensible. Quizá sería interesante intentar hacer una transcodificación que rescatara los esquemas sonoros y rítmicos de la música novohispana, no en un intento de

una representación arqueológica sino como una forma de estrategia de la representación que se propusiera rescatar todas las atmósferas rítmicas y sonoras que nos sirvieran como emblematizadoras para una representación sorjuanina. Por ello, haciendo sonar algunas piezas del *Cancionero musical* de Gaspar Fernández, encuentro que se podría componer una partitura de obras que siguieran el canon como: *Maravillas dicen de vos*, a cuatro, *Quiso Dios dar sin compás*, a seis, u ¡*Oh, Dios, decidme vos*, a cuatro.

Después de la secuencia a la que nos referimos, a partir del verso 192, "...engordaste, y lozana, / soberbia y engréida de verte tan lucida, / altivamente vana, / [canta] mi Belleza olvidaste soberana", los cambios de sentido, de tono y de atmósferas sonoras, deben de recrearse, puesto que pareciera que ya no habla el Cristo Dios poseído de amor sino el colérico y justiciero Dios Padre; versos todos ellos que van a dar entrada a dos nuevos diálogos: el de Narciso consigo mismo y con Naturaleza Humana, y el de Narciso y Eco, para finalmente terminar esta secuencia con un diálogo entre Naturaleza Humana y Música, donde Naturaleza, arrepentida, da testimonio del amor que Cristo siente por ella, al grado de entregarle su vida. En la didascalia correspondiente, sor Juana indica, "retíranse [Eco, Soberbia y Amor Propio] y sale Naturaleza llorando y todas las Ninfas y Pastores y Música Triste".

Sor Juana, a través de la música, el vestuario, la poesía y la acción, lleva su auto sacramental a una tensión dramática que tal vez, sin los elementos de la teatralización emblemática, hubiera sido casi inaccesible para el hombre de su tiempo y para el nuestro. Crea a lo largo de esta última secuencia una tensión dramática que va llevando al espectador, a través de la catarsis, a la reflexión y la evocación de la Pasión de Jesucristo, a la celebración salvadora de la Eucaristía, que hace que todos los participantes del auto, naturalmente y por la fuerza misma de la tensión dramática, perciban y compartan la gloria y la alabanza de Cristo.

Sabemos que la música es uno de los sistemas de signos teatrales más importantes dentro del barroco, no podemos concebir las obras de Calderón, Tirso, sor Juana y Juan Ruiz de Alarcón sin los efectos espectaculares que la música brinda al espectáculo teatral.

El significado que el teatro barroco atribuía a la música corresponde a la fascinación que los espectadores sufrían a partir de la aparición y la consecuente popularidad de la obra. Además, sabemos que es en el siglo XVII, con el *Orfeo* de Monteverdi, que esta fascinación por el drama musical va a extenderse por toda Europa y de Europa va a pasar a América. La música en el siglo XVII se consideraba como una ciencia matemática y se basaba en el *Fundamentum mathematicum* de los números del dado, como “si el mismo Dios y la Naturaleza los hubiera creado”⁷. Es decir que el fundamento de la música representa un sistema de proporción de los números 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 y 8, y una obra musical es la combinatoria de ellos. Atanasius Kircher sostiene que Dios, como creador y arquitecto del mundo, lo ha creado según las leyes del número y, por ello mismo, las matemáticas podían reflejar y por tanto representar correctamente el orden secreto del universo. Si esto es así, la música, como parte de la creación divina, y a través de la armonía, representaría el orden del universo. A través de la alternación entre consonancia y disonancias se crea un ámbito sonoro que, en su concreción espectacular, da lugar a un complejo sistema de signos que se articulan con el espectáculo teatral, simbolizando al mismo tiempo, en el ámbito de la consonancia, el orden, y en el ámbito de las disonancias, la perturbación y el caos. Ambas funciones simbólicas son las que como propuesta de signos sonoros se utilizan en el teatro barroco. Un ejemplo importante de ello se daría en *La hija del aire* cuando Semíramis escucha los dos ámbitos sonoros alternativamente, siendo seducida por ellos al salir de su cueva, e inclinándose conforme a su previsto destino por la disonancia o perturbación. Otro caso sería el que musicalmente se establece entre Eco y Narciso, en el que la primera representa la disonancia y el silencio y Narciso, la consonancia y la armonía.

La música tiene como función más importante la representación de los sentimientos, de modo que espectacularmente sirve

7. A. Weckmeister, *Harmonologia musica*. Frankfurt y Leipzig, 1702, 5. Citado por Erika Fischer-Lichte, *Semiótica del teatro*, Trad. de Elisa Briega Villarrubia, Madrid, Arco/Libros, 1999, p. 380.

como signo teatral reforzador del personaje y su situación. Para Kircher, ocho son las emociones típicas que pueden representarse con la música y corresponden a los *affectus*:

Amoris (del amor)

Luctus seu planctus (tristeza o llanto)

Laetitiae seu exaltationis (alegría o entusiasmo)

Furoris seu indignationis (ira o indignación)

Commiserationis seu lacrymorum (de la compasión o del enternecimiento)

Timoris seu afflictionis (del temor o aflicción)

Praesumptionis seu audacie (de la presunción u osadía)

Admirationis (de la admiración)⁸.

Podemos imaginar el impacto del reforzamiento a la *deixis* de los diversos personajes de las obras que ofrecía la música. Así nos explicamos cómo para el espectador era superable la complejidad del discurso lingüístico barroco, de manera tal que se llenaban “los agujeros de sentido” de los que habla Überset gracias al poder catártico de la música. Así también entendemos los comentarios de algunos críticos como Casiano que relataban cómo los espectadores lloraban copiosamente o se dejaban llevar por los sentimientos de alegría, cólera o entusiasmo gracias a la música. Comprender los efectos que el espectáculo barroco producía en el público, echa por tierra el viejo prejuicio de que la representación barroca era todo epidermis y sensorialidad, pero que el mundo de los afectos permanecía intocado gracias a la artificiosidad del discurso barroco. Durante el siglo XVII había una normatividad muy precisa acerca de los efectos sonoros y de los afectos que despertaba en el espectador, por ejemplo: el *affectus doloris* se lograba utilizando intervalos graves con sincopados, o disonancias como de acordes extras, y un tiple para la figura emocionada, o movimiento lento con gradaciones para las formas enfáticas. Esto no nos resulta extraño porque en la práctica de la vida cotidiana, cuando marchamos, si la banda toca

8. A. Kircher, *Musurgia universales*, p. 258. Citado en Fischer-Lichte, *op. cit.*, p. 382.

un ritmo rápido, la marcha necesariamente sigue ese ritmo y produce un *affectus laetitia*; o cuando oímos una sonata en La menor y con ritmo de *adagio*, los sentimientos que despierta son de reflexión o dolor. Es decir que, de alguna manera, las estrategias sonoras nos remiten a recepciones emblemáticas de ellas.

Podríamos resumir diciendo que el espectador, bajo el influjo de la música, reconoce los efectos emocionales que la música despierta en él y se deja atrapar por la *vis* especial o fuerza mágica que es inherente a la música. La representación de estas emociones extremas en donde texto, representación y música integran un mismo hilo conductor, despierta en el espectador las mismas emociones y las transforma en *virī perculsi*, “para que a través de una conmoción fuerte puedan purificar tales sentimientos y llegar al recogimiento y conversión religiosos”⁹. Lo afirmado por Erika Fischer confirma lo creado por sor Juana e intuido por nosotros en torno al proceso del *crescendo* emocional y musical de la última parte del auto sacramental de *El divino Narciso*, en el cual los últimos cantos en honor del Señor de las Semillas están contruidos para llevar al espectador a una catarsis profunda, en donde los sentimientos dominantes son el recogimiento y la conversión religiosa.

Concentrémonos ahora en la loa de *Amor es más laberinto*, obra también de sor Juana donde el recurso de la música vuelve a ser, como en *El divino Narciso*, una estrategia con gran fuerza de seducción para los espectadores, y como lo señalaba en trabajos anteriores, tal vez es ella la que hace tolerables los largos parlamentos que quedan en boca de Edad, Invierno, Estío, Otoño y Verano. No sabemos a ciencia cierta si sor Juana escribió la música de la loa; pensamos que sí puesto que no está dada como acotación sino como personaje, y siendo así, el autor entregaría la música a los actores como parte de su material.

Es indudable que la música como signo acústico tiene una importancia definitiva en el teatro del Barroco. Escuchando las obras de los compositores del reino de Bolivia que musicalizaron gran parte de los villancicos y algunos poemas de sor Juana, es innegable que los

9. Véase Fischer, *op. cit.*, p. 385.

modelos acústicos del Barroco –que a veces uno olvida y no relaciona al ámbito cultural de sor Juana– producían el gozo que las creaciones de ese tiempo eran capaces de despertar en los espectadores. Quiero decir que frecuentemente, en nuestro imaginario cultural pensamos o creemos, que los modelos musicales que pudieron acompañar a la obra de sor Juana eran musicalmente más antiguos de lo que la realidad seguramente ofrecía a la autora. No olvidemos que como mujer de élite cultural estaba muy al tanto de las modas, sobre todo de aquéllas que Calderón, su mentor dramaturgico, utilizaba.

Como ya señalábamos anteriormente, los signos musicales estaban muy codificados, de tal manera que, de acuerdo con *la teoría de los affectus*, la loa seguiría el modelo 3: *Laetitiae seu exaltationis* (alegría o entusiasmo)¹⁰. En este caso, la música del esquema tipo 3 evita las disonancias o alteraciones, aunque no del todo, puesto que un número reducido de disonancias y alteraciones provoca un efecto dinámico en la música que contribuye a la alegría. Respecto de los intervalos, utilizaría tercera mayor, cuarta y quinta que sirven para reforzar el estado de ánimo citado anteriormente.

Dentro de los signos visuales, los signos gestuales y proxémicos, que son transitorios y pertenecen al área del actor, sirven como coemblemáticos de otros signos visuales como son *máscara, peinado y vestuario*. Estos signos teatrales tenían en el teatro barroco una gran fuerza de significado, sobre todo porque sabemos que los recursos escenográficos, incluidos como signos visuales, no eran tantos ni tan ricos, de manera que valores como: *poder, belleza, edad, fuerza, inocencia, etcétera*, eran frecuentemente emblemáticos a través de los recursos de vestuario, peinado y máscara. Esta situación, aunada a la afición desbordada de los novohispanos por las galas y el boato, explica sin duda el porqué sor Juana en sus didascalias internas señala minuciosamente los signos teatrales que deben caracterizar tanto a los personajes como al espacio escénico. Muchas veces el espectador comprendía toda una red de significaciones por los signos antes mencionados, como

10. Cfr. *supra*.

veremos posteriormente al analizar *La hija del aire*. En el caso de la loa de *Amor es más laberinto*, Edad, *en el centro mismo del escenario, sentada, bizarramente adornada y en posición de poder*, emblematiza su inexorable poder que se subraya con la convocatoria que hace a las diferentes estaciones, que simultáneamente lo son del tiempo y de la vida individual; éstas, hiperbólicamente se concentran en torno al “bifronte y excelso Jano”, que no sin exageración cortesana es el conde de Galve, virrey entonces de la Nueva España y a quien sor Juana dedica la loa. Atendiendo a los libros de emblemas, tanto de Alciato como de Picinelli, sabemos que las estaciones del año con sus valores coemblematizadores de la vida humana tenían formas codificadas para su representación, de manera tal que, en la representación cortesana, los espectadores la reconocían fácilmente.

A partir de ese momento se establece un tejido teatral en el que podríamos decir, por la preponderancia de la música, que nos recuerda una estructura musical operática construida sobre el modelo voz y coro. Si la escena la pensamos, o asistimos como espectadores, sólo enunciada o recitada, verdaderamente parece intolerable y justificaría una burla extrema como la de don Leandro Fernández de Moratín en la *Nueva comedia de café*, en la cual se burla de este recurso cuando describe la huera comedia que los poetastros, personajes que en esta obra, se empeñan en representar. En cambio, si atendemos a las didascalias internas se descubre que la escena está pensada como un “musical” o una ópera barroca, y aunque el elogio al conde de Galve nos parezca excesivo, sin duda el texto cobra nuevos prestigios.

En la misma escena notamos que la voz de sor Juana es la que mueve la acción de Edad, cuando dice:

Edad: ¡Logre vuestras atenciones
 quien en serviros se emplea,
 y a vuestra Edad le desea
 flor, hielo, fruto, sazones!¹¹.

11. Sor Juana Inés de la Cruz, *Amor es más laberinto*, t. 4: *Comedias, sainetes y prosa*. México, Fondo de Cultura Económica, 1957, p. 199.

La obra de sor Juana, tanto en la loa como en la obra propiamente dicha, está construida sobre un esquema operático más cercano a las contemporáneas comedias musicales norteamericanas que a la zarzuela, y esto dicho sobre sor Juana se puede afirmar también sobre *La púrpura de la rosa* de Calderón de la Barca, en quienes muchos quieren ver el primer ejemplo de zarzuela española y nosotros encontramos mucho más cercana a la ópera de Claudio Monteverdi. La alternancia entre polifonía y solista caracteriza el esquema dramático musical de sor Juana que viene a acentuar los signos proxémicos que la autora acota al principio de las escenas.

En la loa, Edad está en el centro del escenario y alrededor de ella giran como astros las estaciones; encontramos aquí, además del valor semántico de Edad frente a las Estaciones del año, un subtexto de sentido que sería interesante analizar y es la cita antes señalada, en la que pareciera que Edad es la estrategia enmascarada a través de la cual sor Juana se esconde. En el caso concreto de la comedia, podemos pensar, a partir de la increíble y complicadísima relación entre los personajes y de sus múltiples encuentros y desencuentros, que el espacio en el que ellos se mueven es un superlativo laberinto; razón por la cual como una virtualidad de la representación sería interesante concebir el espacio escénico como un laberinto por el que transitan los personajes.

Teseo, en el complejo deambular por un laberinto que al mismo tiempo lo es espacial y el de las pasiones, es el objeto del deseo de dos contrarias amantes, Ariadna y Fedra, que lo van a hacer seguir las complicadas sendas del Laberinto; la condición compleja y metafórica del laberinto está dada por el personaje Laura, criada de Fedra, que no por serlo carece de un discurso que más la asemeja a dama que a criada.

Laura: Sin duda, como este Alcázar,
empezando en un Palacio,
en un Laberinto acaba
de tan intrincadas vueltas
y entretejidas lazadas
que el discurso las ignora

aunque las toque la planta,
pues jamás ha entrado a verlas
atención tan desvelada
a quien no turben las señas
de sus indistintas cuadras,
porque con tal artificio
las dispuso aquella sabia
industria de su arquitecto,
que, unas con otras trabadas,
son unas, y otras parecen;
son iguales, y son varias...¹².

El complicado discurso barroco, con sus hipérbolos y oxímoros, con sus metáforas y emblemas verbales, se va esclareciendo y transparentando para el espectador a través de los signos acústicos y visuales de emblematizaciones ya iconizadas por la tradición que las transforman en mensajes que son fácilmente aprehendidos por el espectador y que van llenando los agujeros de sentido, como lo propone la semiótica teatral.

Cuando uno lee *La hija del aire* de Pedro Calderón de la Barca, para el lector y el virtual espectador queda muy claro el hecho de que Calderón no sólo era un hombre de letras sino fundamentalmente un hombre de teatro, que en el momento mismo de escribir estaba pensando y proponiendo las estrategias exactas para la representación de su texto. Escribe siempre pensando en que todo el texto se transforma en signos teatrales, sean éstos acústicos: ruidos, música, signos lingüísticos y paralingüísticos; o visuales: mímicos, gestuales, proxémicos, máscaras, peinados, vestuarios, concepción del espacio, decoración, accesorios e iluminación. En el caso de *La hija del aire*, en el texto y las virtualidades de su representación, pareciera que Calderón hubiera querido agotar todos los recursos de las estrategias emblemáticas para construir su obra. Pongamos algunos ejemplos: uno de los elementos más importantes para el espectador es el de detectar el sentido simbólico-emblemático a partir

12. *Ibid.*, p. 211.

del cual se construye el espacio escénico: en el caso de *La hija del aire*, Calderón utiliza uno de los recursos primeros de la significación espacial: abajo/arriba. Semíramis aparece a los ojos del espectador emergiendo de una oscura gruta a la luz de la superficie. Este emerger de la profundidad y de las sombras para acceder al aire y a la luz marca el destino del personaje que, rompiendo con la prohibición que la condena a eterna prisión, decide asumir su destino aunque en ello le valga la vida:

Semíramis: Tiresias, abre esta puerta,
o, a manos de mi furor,
muerte me dará el verdugo
de mi desesperación¹³.

Para reforzar el sentido negativo del espacio en que habita Semíramis, en la didascalía externa Calderón apunta que la gruta se encuentra en el lado izquierdo, o sea el siniestro, que emblematiza negatividad. No contento con ello, al abrir la puerta Tiresias, ayo y sacerdote de la joven, sale ésta vestida de pieles para reforzar el sentido de bestia, salvaje, situación que nos remite inmediatamente a la de Segismundo, también apresado en cárcel oscura y vestido de pieles. La condición animalesca de ambos personajes, sujetos de un castigo no merecido, da lugar por ello a la profunda rebeldía de ambos. Inmediatamente después, en un proceso de reforzamiento de la representación, Calderón hace sonar en el escenario los signos acústicos necesarios para que Semíramis, quien jamás había escuchado tales sonidos, encuentre en ellos las voces que decidirán su destino. En un lapso aproximado de dos minutos ha condensado Calderón un complejo nudo de sentidos que abrirá la puerta al espectador para entrar en contacto con la compleja trama de ideas y sentimientos que serán la pauta de la obra: Semíramis rebelde, luchando contra el destino; Menón y Nino, los futuros amantes de esta singular mujer, y el mundo del amor y el de la guerra emblema-

13. Pedro Calderón de la Barca, *La hija del aire*. México, Rei, 1987, p. 69.

tizados en la música que llena el espacio escénico. Aunque atraída por ambos, desde ese instante la propia Semíramis nos dirá cuál es la que la seduce con más fuerza, sellando así su destino:

Semíramis: Dos acentos,
 que a un tiempo el aire veloz
 pronuncia, dando a mi oído
 los dos equivocación
 por no haberlos escuchado
 jamás —que jamás llegó
 a mi noticia el ruidoso
 aparato de su voz—.
 La cárcel romper intentan
 donde aprisionada estoy
 desde que nací, porque
 confusamente los dos
 me elevan y me arrebatan:
 este que dulce sonó,
 con dulces halagos, hijos
 de sus misma suspensión:
 éste que, horrible, con fieros
 impulsos, tras quien me voy,
 sin saber dónde, y que iguales
 me arrancan del corazón
 blandura y fiereza, agrado,
 ira, lisonja y horror... (p. 71).

Admira la audacia dramaturgica del Calderón que desde el inicio enfrenta al lector espectador a una situación límite *in crescendo* a partir del juego entre golpes de fortuna de Semíramis y vuelcos de fortuna de aquellos que se atreven a amarla, empezando por su viejo ayo Tiresias, para continuar con Menón, el primer amante, y Nino, el rey seducido, quienes por su atrevimiento sólo encontrarán como recompensa a su amor, la muerte y la desdicha en la primera parte de la obra.

Sin duda, para la actriz que representa el personaje de Semíramis, la obra representa un terrible reto, porque a lo largo de la obra y sobre una base de carácter que podríamos condensar en una frase: *el afán de poder*, el personaje va recurriendo a una serie de estrategias amorosas y de seducción para lograr su objetivo primordial, situación que queda emblematizada por los efectos que en ella causan la música militar y la música amorosa.

A lo largo de la obra, Semíramis va a ser la salvaje escapada de la gruta, una mujer sencilla del campo en la que la quiere convertir Menón, la reina esposa de Nino, la viuda asesina, la madre y la transvestida Semíramis-Níneas. A lo largo de estos cambios, en las didascalias calderonianas, el personaje, tanto en peinado como vestuario, signos mímicos, gestuales y proxémicos, va transformándose a la vista del espectador, de modo tal que los cambios en los signos antes mencionados corresponden a la transformación del carácter del personaje, consecuentes a su búsqueda desesperada del poder. El caso más singular de esta transformación se da en la segunda parte de la obra, cuando ya reina de Babilonia, con todas las riendas del poder en la mano, puede cambiar el emblema *corona* por *peineta*, que en forma de adorno aparece en la cabeza de Semíramis en la primera escena de la segunda parte. El cambio del emblema está también vinculado al poder, puesto que desde el principio de la obra Semíramis ha utilizado su belleza y el desenfrenado sentimiento amoroso que ésta despierto en sus amantes como el mejor instrumento para tener acceso al poder.

Si en la primera parte de *La hija del aire* el espacio escénico está vinculado al poder y a la guerra, es interesante subrayar el hecho de que en la primera jornada de la segunda parte Semíramis, reina absoluta de Babilonia, tiene como espacio escénico no el del poder sino el de la intimidad, pues está instalada en el tocador de su cámara, acompañada de un grupo de damas cortesanas. En esta ocasión Semíramis no tiene en la cabeza el yelmo guerrero o la corona de reina, sino que está peinando sus cabellos, y como signo emblemático de su acceso al poder a través del amor y la belleza tiene una peineta. El mensaje calderoniano es claro: la habilidad de Semíramis y su irrefrenable ambición la ha logrado a través de

la seducción y el engaño, pero, al mismo tiempo, ninguna de estas estrategias se desdice de la entereza varonil de ésta, que ya se había anticipado en la primera parte.

Semíramis: Porque es error
tenerle; dudarle basta.
¿Qué importa que mi ambición
digan que ha de despeñarme
del lugar más superior,
si para vencerla a ella
tengo entendimiento yo?
Y si ya me mata el verme
de esta suerte, ¿no es mejor
que me mate la verdad,
que no la imaginación?
...y así, yo no he de volver
a esa lóbrega mansión:
que quiero morir del rayo,
y de sólo el trueno no (pp. 74-75).

Toda esta escena está acompañada por todos los efectos emblemáticos de la música que nos remiten al conflicto espiritual del personaje. Entre la música amorosa y la guerrera, ella se va inclinar por la última, y en relación con sus amantes será inmisericorde, pues es *el ente político* el que predomina en Semíramis. Podría uno preguntarse si el carácter cruel e irreductible de Semíramis estaría vinculado para Calderón con el hecho de ser una pagana y, por lo tanto, ajena a la redención de la compasión y la virtud, que son los que determinan a Segismundo a romper con las profecías que lo condenaban a matar a su padre y a destruir el reino. En ambos casos, los personajes ejercen su libre albedrío, pero siendo Segismundo cristiano, se salva, y Semíramis, la pagana, se pierde.

Las divinas alabanzas a Sor Juana Inés de la Cruz: la preceptiva poética en los prólogos y aprobaciones a las antiguas impresiones de las obras de Sor Juana

Anastasia Krutitskaya

Universidad Nacional Autónoma de México

El discurso del famoso bibliógrafo Antonio Rodríguez-Moñino, pronunciado en la Sesión Plenaria del IX Congreso Internacional de la "International Federation for Modern Languages and Literatures", que se celebró en Nueva York el 27 de agosto de 1963, estuvo dedicado a los problemas de construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los Siglos de Oro. El famoso bibliógrafo y filólogo español planteó justificadas dudas sobre la proyección de los estudios literarios aceptada en el siglo XX: "Se nos ofrece una especie de mapa con doble trazado: la valoración de la poesía, según nuestra sensibilidad actual, y el contorno de lo que era aquella en cada una de las etapas cronológicas entre 1520 y 1660"¹. La crítica construyó una "objetividad" de la que se servía para elaborar las sentencias sobre la evolución del gusto en España sin tener en cuenta el porcentaje de obras inasequibles o perdidas, ni los me-

1. Antonio Rodríguez-Moñino, *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*. Madrid, Castalia, 1968, p. 14.

dios de su divulgación, en otras palabras, la realidad histórica. El hecho de que los contemporáneos podían conocer la literatura de los siglos XVI y XVII no sólo a través de la lectura, sino también a través de la recitación, el sermón y las obras de teatro se perdía de vista. La transmisión impresa tropezaba con muchas dificultades y lo que ocurría era que muy pocas obras llegaban a la imprenta en vida de sus autores. Con todo, la transmisión manuscrita tampoco suplía esta escasez evidente de textos fácilmente accesibles. En estas circunstancias parecía una equivocación seguir hablando de un colectivo conocimiento nacional, porque “la poesía de los siglos de oro en España estaba fragmentada en islotes geográficos casi totalmente independientes entre sí y poco permeables”².

En este escenario llega a sorprender la abundancia de antiguas impresiones de las obras de Sor Juana Inés de la Cruz y la amplia resonancia de las mismas en todo el Imperio español. La primera impresión de la *Inundación castálida* apareció en Madrid en 1689 (la segunda en 1690, luego en 1691 una impresión en Barcelona, al año siguiente otra en Zaragoza y más tarde tres impresiones más –en 1709, 1714 y 1725 sucesivamente–), el *Segundo volumen* de sus obras fue publicado en Sevilla tres años después (con la misma suerte del primer tomo: en 1693 en Barcelona hubo tres impresiones³ y después otras dos, en 1715 y 1725, ambas en Madrid) y la *Fama y obras póstumas*, otra vez en Madrid en 1700, ya después de la muerte de la poetisa (le siguen la impresión de 1701 en Barcelona, en el mismo año otra en Lisboa y dos últimas en Madrid, en 1714 y 1725). Sobre el fenómeno y la fortuna de las obras de Sor Juana en España acertadamente habla Enrique Rodríguez Cepeda:

Gloriosos 35 años y sorprendente la marca de casi 25 000 ejemplares impresos, más que suficiente para saciar los mercados de aquí y de allá. En la Península no se habían publicado esos *Quijotes* desde 1605; ni de Lope, de

2. *Ibid.*, p. 56.

3. Georgina Sabat de Rivers, “Nota bibliográfica sobre Sor Juana Inés de la Cruz: son tres las ediciones de Barcelona, 1693”. *Nueva Revista Filología Hispánica*, XXIII.2 (1974), pp. 391-401.

Góngora, de Quevedo o Calderón, se podrían sumar esas cantidades. Nos queda por entender el silencio, casi sepulcral, que la poesía de la monja mexicana sufrió hasta los ecos románticos de 1850⁴.

Sorprendentemente, en los tiempos modernos la obra completa de Sor Juana no fue editada hasta los años cincuenta del siglo XX, suceso que ocurrió bajo los cuidados del P. Alfonso Méndez Plancarte entre 1951 y 1957.

Los prólogos y las aprobaciones a las antiguas impresiones de las obras de Sor Juana, que contienen también numerosos poemas en honor y alabanza suyos, se convierten en una de las fuentes principales para formar una opinión acerca de la recepción coetánea de la poesía de la monja. A más de los prólogos, entre finales del siglo XVII y principios del XVIII, prácticamente en los extremos de todo el territorio español, fueron impresas varias obras "laudatorias" dedicadas a Sor Juana; entre las más conocidas están el *Poema heroico al merecido aplauso del único oráculo de las musas, glorioso asombro de los ingenios y célebre Fénix de la Poesía, la esclarecida y venerable Señora Sor Juana Inés de la Cruz religiosa profesa en el Convento de San Jerónimo de la Imperial Ciudad de México* (1696) de Joseph Zatrilla y Vico, conde de Villasalto⁵, un español-sardo, nacido en Cerdeña; la *Carta laudatoria* (1698) de Francisco Álvarez de Velasco y Zorrilla⁶, un poeta "colombiano" e *Ilustración al Sueño*, único comentario manuscrito propiamente literario del *Primero Sueño* que se conoce de esta época, hecho por Pedro Álvarez de Lugo, un escritor de las Islas Canarias. El historiador Francisco de la Maza recopiló los testimonios antiguos acerca de Sor Juana en el libro *Sor Juana Inés de la Cruz ante la historia* que incluye algunas biografías antiguas, los prólogos de la *Fama y obras póstumas*

4. Enrique Rodríguez Cepeda, "Las impresiones antiguas de las Obras" en *Sor Juana Inés de la Cruz y las vicisitudes de la crítica*, Ed. José Pascual Buxó, México, UNAM, 1998, p. 73.

5. Véanse Joseph Zatrilla y Vico, *Poema heroico al merecido aplauso de sor Juana Inés de la Cruz*, Ed. facs. de Aureliano Tapia Méndez, Monterrey, N.L., México, 1993.

6. Véanse José Pascual Buxó, *El enamorado de Sor Juana*, México, UNAM, 1993; también Antonio Alatorre, "Un devoto de Sor Juana: Francisco Álvarez de Velasco", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XX.2 (1985), pp. 157-176.

de 1700 y otras noticias de 1667 a 1892, una fuente obligatoria de consulta historiográfica de la época mencionada. Las carencias de este trabajo fueron suplidas con una monumental obra de Antonio Alatorre *Sor Juana a través de los siglos (1668-1910)*, donde se reúnen todos los testimonios en prosa y en verso, relacionados con la poetisa, que pudo localizar el autor en el marco de los años mencionados.

Hasta hoy existen relativamente pocos estudios acerca de los prologuistas de Sor Juana. Entre ellos se puede citar "El elogio más calificado" de Margo Glantz, prólogo a la reimpresión facsímil del *Segundo volumen* de las obras de Sor Juana, "Para leer la *Fama y Obras Póstumas* de Sor Juana Inés de la Cruz", un artículo de Antonio Alatorre que en su versión reducida entró como prólogo a la reimpresión facsímil de la *Fama y obras póstumas*, publicada por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, y la tesis de doctorado de Gabriela Eguía Lis Ponce dedicada a "las diferencias estructurales y discrepancias textuales" de las antiguas ediciones de los tres libros de Sor Juana que lleva el nombre de *La prisa de los traslados: análisis crítico e interpretación de variantes encontradas en las ediciones antiguas (siglo XVII y XVIII) de los tres tomos de la obra de Sor Juana Inés de la Cruz*⁷. Alfonso Méndez Plancarte, en la Introducción a su edición de *El Sueño* (1951), también recopila algunos "juicios de su tiempo", destacando el aprecio que concedían los contemporáneos de Sor Juana a "esa amplia silva, esa profunda selva descriptivo-filosófica de unos mil versos, que tiene aliento y grandeza apenas parangonables"⁸. Son el romance del "Caballero del Fénix" dirigido a Sor Juana, otro romance del conde de la Granja, don Luis Antonio de Oviedo, la censura del P. Juan Navarro Vélez y la aprobación del P. Diego Calleja.

Lo específico de los prólogos de esta época se debe a que la mayoría de sus autores eran clérigos y letrados⁹, lo que se podría calificar como su característica genérica. Esta cualidad común concede a los autores

7. México, UNAM, 2002.

8. Alfonso Méndez Plancarte, "Introducción", en Sor Juana Inés de la Cruz, *El Sueño*, México, Imprenta Universitaria, 1951, p. ix.

9. Una gran cantidad de los autores de poéticas también eran curas: el padre jesuita Diego García Rengifo, el clérigo Rector de Villarrodriago Luis Alfonso de Carvallo, el obispo don Juan de Caramuel por citar algunos.

de estos textos una agudeza particular para discernir lo que podría escapar al lector contemporáneo. Para un eclesiástico del siglo XVII la retórica era una disciplina obligatoria en su formación religiosa y no es de extrañar el manejo de la terminología especializada por parte de los prologuistas. Fuera del limitado círculo cortesano y culto, un clérigo sería el lector más adecuado para desentrañar las dificultades del lenguaje de Sor Juana.

Aquellos a quienes era encomendada esta labor solía ser, en términos generales, gente “insigne” (en religión o en letras). Su tarea era equivalente a la de la crítica moderna, dando como resultado verdaderos ensayos no sólo sobre la obra incluida en tal o cual libro, sino sobre libros anteriores del mismo autor (aun tratándose de un autor novohispano y de un panegirista peninsular); sobre la importancia coetánea de dicha obra o autor, como lo hace fray Tineo en la *Aprobación de Inundación castálida*, texto del cual incluso algún párrafo, en el que compara a Sor Juana con el “San Agustín de las mujeres”, fue omitido –por no decir “censurado”– en las siguientes ediciones del tomo I; sobre su vida y su persona –como lo hace Diego Calleja en la *Aprobación de la Fama*. Era gente capaz de versificar o de cumplir dignamente con una obligación que se convertía muchas veces –cuando la calidad del autor lo ameritaba– en auténticas obras de creación, textos literarios o, en su defecto, en grandes testimonios críticos que dan acceso al lector moderno a una cantidad de información, en ocasiones cifrada entre las líneas, que sería casi imposible reconstruir a partir únicamente de los textos¹⁰.

Los que escriben sobre Sor Juana, su vida y su poesía en los prólogos y aprobaciones a las antiguas impresiones de sus obras, siguen los esquemas retóricos de la época, dentro de la cual fueron formados. En estos textos se pueden encontrar numerosas referencias a diversas categorías poéticas y retóricas que llegaron a convertirse en lo específico del lenguaje barroco, y la apreciación del lenguaje poético de Sor Juana se realiza a partir de un conjunto de supuestos teóricos que surgen en los tratados de la preceptiva poética y retórica de la época. Con la apreciación se refiere al proceso de la valoración

10. Gabriela Eguía-Lis Ponce, “Apéndice” de *Sor Juana Inés de la Cruz, Segundo volumen de sus obras*, México, UNAM, 1995, pp. lxxxiii-lxxxiv.

literaria y el reconocimiento de determinadas estructuras y elementos en los escritos. La valoración literaria varía de una época a otra, por eso, para el lector contemporáneo, discernir la preceptiva coetánea a la composición de las obras, en los textos que elogian sus cualidades y méritos, es un procedimiento significativo para una vez más volver a estimar la poesía de Sor Juana.

Inundación castálida

El primer “homenaje en vida”, como lo llamó Sara Poot¹¹, fue la publicación del primer tomo de las obras de Sor Juana, la *Inundación castálida*, con la ayuda de la excelentísima señora condesa de Paredes, marquesa de la Laguna. Suya, parece, fue la intervención para que uno de los prologuistas de este volumen fuera Francisco de las Heras, secretario de la condesa en México. El otro, por la petición de la misma monja¹², fue fray Luis Tineo de Morales, famoso teólogo, predicador y poeta asturiano.

Los prologuistas de la *Inundación castálida* organizan sus textos laudatorios alrededor de dos tópicos esenciales: el ingenio y la erudición. Son dos ejes principales que determinan el discurso de alabanza de un buen poeta o, incluso, de un poeta perfecto, cuya argumentación se sostiene sobre conceptos y principios de poéticas renacentistas, heredados a su vez de los clásicos. La poética como cualquier otro arte tiene su forma, que es la imitación, su fin, que es la doctrina y el deleite, y su materia, que es “cuanto cabe debajo de lengua y pluma, porque todo cuanto hay se puede imitar”¹³. Y

11. Sara Poot Herrera (coord.), *Y diversa de mí misma / entre vuestras plumas ando*. México, Colegio de México, 1993, p. x.

12. Antonio Alatorre en *Sor Juana a través de los siglos* supone que con el soneto “Érase un preste...” (1690), dedicado a fray Tineo, Sor Juana le agradece la presentación de sus poesías, pedida por ella, en la *Inundación castálida*. Fray Tineo le respondió con otro soneto, “De cierta señora, Décima Musa”, que empieza con “Aunque preste...”. Véase Antonio Alatorre, *Sor Juana a través de los siglos*. México, Colegio de México, Colegio Nacional, UNAM, 2007, pp. 46-47.

13. Alonso López Pinciano, *Obras completas, I. Filosofía Antigua Poética*. Madrid, Castro, 1998, p. 121.

como la poesía comprende y trata de todas las cosas que caben en la imitación, también incluye en sí todas las ciencias especulativas, prácticas, activas y efectivas. Así lo explica el personaje Fadrique en la *Philosophía antigua poética* de Pinciano: “Es de saber que las ciencias fueron dichas Musas, que quiere decir unidas. Y así, tratando de la una en la poética, es necesario muchas veces entrar en la otra; y esto no es vicio, antes deleita por la variedad y tiene más doctrina por la misma razón”¹⁴. La causa que mueve al poeta es su ingenio y la materia de que se compone su obra literaria abarca todo hasta donde alcance su estudio y erudición. En la tercera epístola de la *Philosophía...* que trata sobre la esencia y causas de esta materia, Pinciano constata:

Se debe advertir que la poética se considera diferentemente según sus causas diferentes. El que considera la eficiente, dice muy bien que es el ingenio y natural inventivo; y el que considera la materia acerca de que trata, dirá que, para ser buen poeta, debe tener mucho estudio; y el que considera a la poética según ambas causas (eficiente y material), dirá lo que Horacio, que la una y la otra (arte y naturaleza) son tan importantes, que no se sabe cuál más lo sea¹⁵.

Siguiendo las poéticas, la imagen del poeta se debe fabricar, resaltando sus dos cualidades básicas: por un lado el ingenio, y por el otro, la erudición.

El ingenio, además, está estrechamente asociado con la sutileza de los conceptos y la calidad de las metáforas. Francisco de las Heras en el “Prólogo al lector” empieza su discurso sobre la poesía de Sor Juana con una concisa presentación que en esencia podría calificar independientemente a cualquier otro poeta digno de estas alabanzas. Resalta el estilo natural de Sor Juana, es decir, innato, las voces, o palabras, que emplea —claras que no dan pie a confusiones en la interpretación— la armonía de sus rimas y la profundidad de sus conceptos, que al mismo tiempo son sutiles, ingeniosos y claros, fáciles de

14. *Ibid.*, p. 122.

15. *Ibid.*, p. 124.

percibir. Son el estilo, las voces, la armonía y los conceptos, a los que llama Francisco de las Heras primores, que no se aprenden del estudio sino provienen del numen poético: esto queda aclarado en el siguiente párrafo. En otras palabras es el ingenio lo primero que impulsa a hablar sobre ella. Concluido el elogio de su ingenio, se introduce el tópico de la erudición. Y la erudición, o “natural inventivo” de la monja es tal, que cuando necesita en alguna ocasión hablar de las cosas escolásticas, lo hace de tal manera, que se entienden como si fuera una conversación cotidiana. Resume el secretario de la marquesa, que tiene Sor Juana “un ingenio dócil a la obediencia de la pluma”.

...hallarás en estas Poesías el estilo natural, con limpia cadencia, y aun elegante la cultura en las hablas comunes: las voces de que vsa, son tersas, y para significar lo que quiere, mandadas del establecimiento; que no las violenta su antojo, a que signifiquen, lo que ellas no quieren dezir: están los consonantes primeros tan tasados, á lo que han de querer expresar los vltimos, que su armonía, más parece accidente, que menester. Los conceptos son profundos, y claros, sutiles, y fáciles de perceber, ingeniosos, y verdaderos: calidades de vnión tan difícil, que rara vez se hallan amigas.

A estos primores, que porque se saben del natural, y no se aprenden del estudio, ò constituyen, ò suponen el buen Numen Poético, se llega, que los puntos, ò alusiones de las facultades Escolásticas, que introduce tal vez, necessitada de alguna casual insidencia, los trata nuestra Poetisa, sobre muy bien, en frase tan casera, que el zalio cençillo los entenderà como conversación desobligada del cuydado: que tiene vena de fértil mineral, pues à vn mismo assumpto, ni pensamiento, ni frase transcribe; que supone vn Ingenio dócil à la obediencia de la pluma¹⁶.

16. INUNDACIÓN CASTÁLIDA / DE / LA VNICA POETISA, MVSA DÉZIMA. / SOROR JVANA INÉS / DE LA CRVZ, RELIGIOSA PROFESA EN / el Monasterio de San Gerónimo de la Imperial / Ciudad de México. / QVU / EN VARIOS METROS, IDIOMAS, Y ESTILOS, / Fertiliza varios assumptos: / CON ELEGANTES, SVTILES, CLAROS, INGENIOSOS, /VTILES VERSOS: / PARA ENSEÑANZA, RECREO, Y ADMIRACIÓN. / DEDICALOS / A LA EXCEL.^{MA} SEÑORA. SEÑORA D. MARIA / Luisa Gonzaga Mairique de Lara, Condesa de Paredes, / Marquesa de la Laguna. / Y LOS SACA A LVZ / D. JUAN CAMACHO GAYNA, CAVALLERO DEL ORDEN / de Santiago, Mayordomo, y Cavallerizo que fue de su Excelencia, / Governador actual de la Ciudad del Puerto / de Santa MARIA. / CON PRIVILEGIO / EN MADRID: Por Jvan García Infanzón. Año de 1689.

Desde el primer romance de don Joseph Pérez de Montoro que inaugura el volumen de la *Inundación castálida*, Sor Juana se muestra como una mujer increíblemente talentosa, por un lado, y erudita, por el otro:

Oyga la perfección de los sonidos,
cláusulas, y cadencias de tan puro
entusiasmos, que afina en el acento,
hasta la consonancia del impulso.

Oyga, celèbre, admire, pasme, y juzgue
(quando en estos fracmentos tan maduros
sazonados esquilmos le dà el ocio)
que serà la cosecha de su estudio.

La descripción de las poesías de Sor Juana que contiene la aprobación de fray Tineo de Morales se construye a partir de los mismos elementos. El ingenio, prodigioso en una mujer, la abundancia de los conceptos, la propiedad de las voces y la erudición que no afecta sus metáforas. Para dar peso a su vituperio, fray Tineo compara a Sor Juana con Argensola, uno de los poetas más publicados de su época.

Aquel Numen tan prodigioso en vna Muger, aquel picante, y aquella abundancia de conceptos, que aunque dixo Tertuliano: *Semper abundantia in se ipsa contumeliosa est*; aquí goza de vna tan exquisita alluenciã de variedad tan hermosa... Aquella propiedad de las voces, aquella cultura sin afectación de las metáphoras... Aora diga el Catón más rígrado, si por ventura ay sylaba de Soror Juana, que no la eleve à tan exquisita línea de superlativo encarecimiento, la Idèa, el Ingenio, la llenura de las noticias, lo amaestrado del discurso, aquella facilidad dificultosa del Argensola, que parece, que todo se lo halla dicho?

El ingenio y la erudición son dos tópicos más recurrentes de los prólogos, lugares comunes donde radica la estética exaltada por el jesuita Baltasar Gracián, citado en algunas ocasiones por sor Juana: "Entendimiento sin agudeza ni conceptos, es sol sin luz, sin rayos,

y cuantos brillan en las celestes lumbreras son materiales con los del ingenio”¹⁷.

Segundo volumen. El ingenio o el numen poético

La retórica de alabanzas se complica en las aprobaciones del *Segundo volumen*. Los tópicos señalados previamente se desarrollan, se agudizan y muchas veces adquieren una justificación doctrinal. El *Segundo volumen*, según las referencias y a diferencia de la *Inundación castálida*, parece haber sido ordenado por la misma monja. Este libro incluye –junto con las obras profanas– poesías sacras, villancicos, autos sacramentales, la *Carta atenagórica*, lo que ilustra toda la variedad métrica y estilística que distingue a Sor Juana, cosa que no pasó inadvertida para los lectores y se puede apreciar en la siguiente cita. Ambrosio de la Cuesta y Saavedra, canónigo de la Santa Iglesia de Sevilla¹⁸, llama la atención sobre el artificio de la autora aplicado con igual soltura a asuntos líricos, épicos, bucólicos y cómicos:

Ya en lo Lírico cante a los gloriosos Heroës, sus festivos Triunfos; ya celebre grave en lo Épico, decorosas atenciones de los ilustres Mecenas; ya en lo Bucólico describa la hermosura de los Campos; o ya en lo Cómico, viniendo singular erudición de Humanas, y Divinas Letras, siga ingeniosas Alegorías, en que funda las sutiles, y claras Idéas de los Autos Sacramentales. Y no es extraño, el que entre los Religiosos frutos de la clausura, se descubran flores de la eloquencia, texidas hermosamente con la variedad del Metro; pues no con menor gloria; que en la Prosa, manifestaron sus Doctrinas los Santos Padres, en la dulce Cadencia de los Versos¹⁹.

17. Lorenzo Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*. Madrid, Clásicos Castalia, 1987, p. 50.

18. Ambrosio de la Cuesta y Saavedra fue colector de un manuscrito gongorino del último cuarto del siglo XVII y poseedor del ahora manuscrito 108 de la Biblioteca Menéndez y Pelayo de Santander que contiene gran parte de poemas satíricos atribuidos a Quevedo. Véase Fernando Plata Parga, “Nuevas versiones manuscritas de la poesía quevediana y nuevos poemas atribuidos: en torno al manuscrito BMP 108”, *La Perinola*, 4 (2000), p. 289.

19. Sor Juana Inés de la Cruz, *Segundo volumen de las obras de Sor Juana Inés de la Cruz* (ed. faes.), México, UNAM, 1995.

Lo retórico, en la elocuencia, y lo poético, en la variedad de los metros, se unen en Sor Juana “en la dulce cadencia de los versos”. ¿A qué se debe esta singular destreza en el arte de componer versos? Evidentemente a su raro y peculiar numen poético. Estilos, metros (“lo sonoro de sus números”)²⁰, diferentes categorías retóricas que pertenecen a la *elocutio*, conceptos: todos estos primores son, una vez más, y como ya se ha podido estimar en las aprobaciones y el prólogo al lector de la *Inundación castálida*, producto del ingenio que solamente poseen algunos poetas. El ingenio no obra solo, el buen poeta siempre lo sabrá combinar con el estudio con tal facilidad, que el lector ni siquiera se dará cuenta del trabajo que está atrás. Esto se puede observar en la aprobación de Juan Navarro Vélez, uno de los panageristas más entusiastas de Sor Juana, que también perteneció a la Orden de Clérigos Menores, fue asistente provincial de Andalucía y calificador del Santo Oficio²¹:

Y siendo los versos en su línea tan primorosos, como conocerán aun los más Críticos en esta lucida ocupación, lo menos que yo reparo en ellos, es el ser versos, porque toda la atención me la han llevado otros primores, de que los admiro esmaltados, veolos por todas partes centellear elevadíssimos conceptos, explicados con facilidad, y felicidad grande, vivas, y galantes alusiones, insinuadas con suma connaturalidad llenos de singulares, y recónditas noticias tan propias del argumento todas, y tan sin violencia ajustadas, que le vienen siempre nacidas, y arrebatado dulcemente de tan nobles calidades, no he podido reparar tanto en lo sonoro de sus números, en lo terso de su estilo, en lo propio de sus Traslaciones, y Metáphoras, y en lo natural de su Numen: Perfecciones, en que tendrán bien que admirar, aun los más escrupulosos.

Una y otra vez los clérigos se asombran del talento de Sor Juana, una y otra vez se puede reducir sus elogios a dos conceptos de teoría

20. “Número. Significa tambien la determinada medida proporcional, ò cadencia que hace harmoniosos los periodos músicos, y los de la Poesía y Rhetórica, y por esso agradables y gustosos al oído” (*Dic. Aut.*).

21. Véase Eduardo Garrido Estrada, “Poesías de Sor Juana Inés de la Cruz”, *Revista Europea*, Madrid, 1 de noviembre de 1874, año I, tomo III, 36, p. 12.

poética básicos: el ingenio y la erudición. Pero a pesar de que la armonía y el número son accidentes de la poesía, mejor dicho del ingenio, nunca se debe olvidarlos, porque el ornato y la dulzura son cualidades imprescindibles para los versos²². Así lo encontramos en Pinciano y en las *Tablas poéticas* de Cascales. Dentro de este aspecto presentan mucho valor los testimonios de otro prologuista, fray Pedro:

Estas no sólo son hermosas por la variedad, sino tan olorosas, que han llenado de su fragancia ambos Mundos: assí es florida su Eloquencia, floridos sus Versos, florida su Prosa, y todos sus Escritos tan floridos, tan llenos de Humana, y Divina erudición, singular agudeza, sentencias de Santos, dichos de Philósofos, lugares de Escritura, y con tanta propiedad entendidos, que se conoce bien es Hija de su Padre S. Gerónimo, y como tal le heredó el espíritu de inteligencia.

“Estas” –las llamadas “flores de todas las ciencias”, tropos y figuras retóricas, las que revisten el pensamiento y lo dejan fluir por los campos de la erudición– son instrumentos que permiten ordenar el alterado mundo del ser humano. En otras palabras, es la exquisita Retórica la calidad fundamental de su prosa y poesía. Esta retórica, entendida como *elocutio*, reviste la sabiduría heredada a través de los siglos. Otro prologuista, Fray Juan Silvestre²³, lo expresa de una manera más explícita: “Muy Retórica, y Latina os contemplo, sin faltar á lo Santo, con que sois la práctica solución de vuestro argumento”. El pensamiento de Sor Juana se resuelve en su retórica. ¿Qué otra cualidad del lenguaje barroco puede representar a un poeta de finales del siglo XVII?

Segundo volumen. La erudición

Cuando Pinciano habla de la erudición del poeta como una de sus cualidades imprescindibles, le sirven de ejemplo Homero y Virgilio.

22. Francisco Cascales, *Tablas Poéticas*. Madrid, Espasa-Calpe, 1975, pp. 34-35.

23. Fray Juan Silvestre fue lector de Teología en el Real Convento de Santa Justa y Rufina, orden de la Santísima Trinidad de Redentores Calzados de la Ciudad de Sevilla.

Las obras de estos últimos, siendo poetas épicos o heroicos, están llenas de todas las artes y por lo tanto enseñan muchas ciencias. A eso se refiere Navarro Vélez cuando dice que el estilo del *Primero Sueño*, el poema sorjuanino de mayor vuelo, este “desbordamiento de conocimientos encarcelados”, es el más heroico: porque todas las noticias que da “son una Amaltea de toda mejor erudición”. El P. Diego Calleja en la biografía de Sor Juana que entró en la *Fama y obras póstumas* reflexiona sobre las fuentes que probablemente inspiraron a la autora y alimentaron su erudición:

Otro papel, de que es fuerza no desentendernos, es el *Sueño*, obra de que dize ella misma, que a sola contemplación suya escribió. En este Sueño se supone sabidas quantas materias en Los Libros de *Ánima* se establecen, muchas de las que tratan los Mitológicos, los Físicos, aun en quanto Médicos: las Historias profanas, y naturales; y otras no vulgares erudiciones²⁴.

Los Libros de *Ánima* remiten a los escritos filosóficos sobre el alma humana de Aristóteles, los libros de mitología son los numerosos tratados que abordan los mitos grecorromanos, confiriéndoles nuevas interpretaciones alegóricas y morales, los que salieron de la imprenta a lo largo del siglo XVII, como, por ejemplo, la *Philosophía secreta de la gentilidad* de Juan Pérez de Moya; los libros de los físicos y de los médicos contienen conocimientos empíricos sobre la naturaleza ampliamente extendidos entre el público culto de la época. El manejo de toda esta erudición era indispensable para un poeta del siglo XVII. Así, en las *Anotaciones* a las obras de Garcilaso de la Vega, de Fernando de Herrera, abundan comentarios con numerosas referencias a los libros que contienen todas estas nociones, organizados a la manera de lugares comunes²⁵: *noche, fantasía, esperanza, ánima, corazón, sueño...* Cada párrafo lleva toda la historia del concepto desde los griegos hasta el momento de la

24. Sor Juana Inés de la Cruz, *Fama y obras póstumas* (ed. facs.), México, UNAM, 1995.

25. Fernando de Herrera, *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera...* Sevilla, Alonso de la Barrera, 1580.

redacción de la obra, incluyendo la descripción de su significado filológico. La *Philosophia antiqua poetica* de López Pinciano también contiene conocimientos sobre asuntos muy diversos de la naturaleza humana.

Entre los prólogos para el *Segundo volumen* se encuentran varios fragmentos que tocan el tema de la erudición y los campos de conocimientos que dominaba la monja. Cuenta Gaspar Franco de Ulloa sobre su experiencia de la lectura del *Neptuno alegórico*:

Pasé a registrar la artificiosa disposición de los Arcos Triunfales, y todo el aparato, que sirvió a la celebridad de la entrada del Excelentísimo Señor Marqués de la Laguna en México; y aunque me avía arrebatado la atención verla en lo Poético, insigne en Gramática, en Dialéctica, en Philosophía, en Methaphísica, en Theología, en Jurisprudencia, en el Moral, aquí quedé del todo atónito mirando la Mathemática, Geométrica, y Symbólica, y en fin con vn Compendio tan vniversal de todas las Ciencias, que esto es lo singularísimo, que celebro, y debe celebrarse en esta Phénix por lo vnica, y peregrina, por lo raro...

No se menciona, como sucede en otras aprobaciones, ninguna referencia concreta a un autor o libro específico que maneje estos terrenos de sabiduría. Se trata de una colección de lugares comunes, de conceptos, dichos y sentencias en diversas materias. Su repertorio es complejo pero conforma una especie de sistema de conocimiento compartido. Merece un comentario aparte el orden de las disciplinas mencionadas: primero van Gramática, Dialéctica, Filosofía, Metafísica, Teología y Jurisprudencia; todas ellas se situaban históricamente dentro del dominio de la Retórica. Don Christoval Bañes de Salcedo expone el mismo temario de otra forma:

Sobresale la Sabiduría en sus Obras, ya dilicultando, y resolviendo sutil en la Theología Escolástica, ya explicando feliz en la Expositiva, ya conceptuando ingeniosa sobre principios Jurídicos, ya razonando festiva en el estilo Forense, ya demostrando evidente en la Phísica, ya concluyendo eficaz en la Metaphísica, ya enarrando cierta en la Historia, ya enseñando vtil en la Política, y Éthica, y ya discurriendo en las Mathemáticas, en

cuyas distintísimas partes no omitió su diligente estudio, su suave Arte de la Música.

Parece, en resumen, no haber ninguna limitación temática en la erudición del Fénix de México, tampoco la tiene en el campo de la variedad retórica, según concluye el mismo autor: "No que centelleen sus Poëmas, Tropos, Figuras, Alusiones, Metháphoras, exacta Mithología, exquisita elección de palabras, hermosa variedad de sentencias, distribución Judiciosa, discretísima Eutropelia en las Poësías dirigidas a tantas personas Príncipes".

Con más razón en una de las últimas aprobaciones de Pedro Ignacio de Arce aparece un dilatado párrafo donde Sor Juana es comparada con todas las autoridades poéticas de la época, pero así como se superpone a todas las mujeres ilustres de la humanidad, de la misma forma todos los autores sabios le ceden su aplauso y eternizan su gloria:

No he de temer, que me contradigan, quando la comprueban sus argumentos vniversales; y en la Clase de la Poësía, véase la suavidad de Ovidio en sus Dístichos, la valentía de Virgilio en sus Exámetros, la imitación, y la igualdad de los demás en diferentes Idiomas. Hablen, pues, en el nuestro sus Números, y oigase la varia generalidad de sus estilos, en la dulçura à Garcilaso, en la facilidad à Lope, en lo numérico à Góngora, en lo ingenioso à Quevedo, en la gravedad à Zárate, en los conceptos à Argensola, en las locuciones à Hortensio, en lo jocoserio à Pantaleón, en lo puro à Vlloa, en lo festivo à Cáncer, en lo discreto à Solís, en las composiciones Dialógicas à Calderón. A estos Ingenios laurea por sus Príncipes la Poësía Castellana; y este Genio se laurea con la feliz imitación de todos.

Fama y obras póstumas

En 1700, de la Imprenta de Manuel Ruiz de Murga en Madrid, sale la FAMA Y OBRAS / PÓSTHUMAS / DEL FÉNIX DE MÉXICO, / DÉCIMA MUSA, POETISA AMERICANA, / SOR JVANA INÉS DE LA CRVZ, / RELIGIOSA PROFESSA / EN EL CONVENTO DE SAN GERÓNIMO /

DELA IMPERIAL CIUDAD DE MÉXICO..., editado por el Dr. Don Juan Ignacio de Castorena y Ursúa, cinco años después de la muerte de Sor Juana. El libro contiene dos dedicatorias, la primera a la reina María Ana y la segunda, en palabras de Antonio Alatorre, "a una dama que entre sus varios apellidos tiene el de Cortés, y entre sus varios y pomposos títulos el de Marquesa del Valle de Oaxaca (o sea el concedido por Carlos V a Hernán Cortés)"²⁶. De la segunda dedicatoria²⁷ se entera el lector del contenido del libro: "Ofrece a V. Exc. mi rendimiento en este Libro vna valiente Lámina de plumas de oro, en los Escritos de la Poetisa, Mexicana Fénix, y de los plumajes de los Cisnes Cortesanos de Madrid, Lima, y México, que renuevan el buelo a su Pósthuma Fama".

Y más tarde, en el "Prólogo a quien leyere..." se amplía esta información: está "diviso en tres partes relativas a la Poetisa: en la primera, vna Prosa, que la anima, en la segunda, vnos Versos que la lloran, y en la tercera su Prosa y Versos que la definen". *La Fama y obras póstumas* es, más que el tercer volumen de las obras de Sor Juana, numerosos poemas dedicados a la memoria de la poetisa y distintos sucesos de su vida. El modelo que siguen los prologuistas cambia en la construcción de su discurso. En estas páginas, con la única excepción de la aprobación del P. Diego Calleja en la parte que se refiere al *Sueño*, no se habla de las cualidades del verso de Sor Juana, ni de su sapientísima erudición. Tal parece que todos los textos, tanto las aprobaciones como los poemas, están compuestos con la única finalidad de convertir la historia de vida de Sor Juana en una *hagiografía*. Incluso, en la aprobación del P. Diego de Heredia se puede encontrar esta confesión:

...y confieso, que quando leí la remisión, me asustó, creyendo que también los asuntos deste Libro, como otros dos, que he oído dezir, con alabanças

26. Antonio Alatorre, "Para leer la *Fama y Obras Póstumas* de Sor Juana Inés de la Cruz", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXIX.2 (1980), p. 432.

27. A la Excelentísima Señora Doña Juana Piñateli Aragón Cortés Carrillo de Mendoza Pimentel y Benavides, Duquesa de Monteleon y Terranoca, Marquesa del Valle de Goaxaca, Princesa de Castel-Beltrán, Noya y del Sacro Romano Imperio, gran Condestablesa y Almiranta del Reino de Sicilia, Baronesa de Castel-Terminis, y la Favara, Señora de las cuatro Villas, Tuitla, Xalapa, Cuyoacán y Charo y del Estado del Valle en el Reino de Nueva España.

de mucha elevación, aver escrito esta Religiosa, fuesen de meras Poesías, leyenda en que tan poco, u nada, me han dexado ocupar en mi Profesión mis empleos; mas hallando que lo más principal deste Libro son Prosas y de muy devotas materias, convertí en gozo el susto.

Aquí no se ha conservado casi nada de la famosa discusión y defensa de Sor Juana en contra de sus enemigos, desarrollada en los prólogos de los dos primeros volúmenes, “un debate público verbalizado como diálogo secreto, muchas veces violento, entre partidarios y enemigos de la monja y una serie de estereotipos reiterados de texto en texto para ensalzar aquellas cualidades de la monja vistas por sus detractores como fallas graves”²⁸. Tampoco aparece ninguna referencia a la polémica que atañe al problema de su condición de mujer y monja que escribe poesías cortesanas, la cual brotó después de haber sido publicada la *Carta Atenagórica*, o réplica al Sermón del Mandato del P. Antonio Vieyra, y que procedía de la necesidad de justificar a la poetisa ante la Inquisición a fin de obtener todas las licencias necesarias para la publicación de los volúmenes. En una especie de resumen, cabe mencionar las palabras del p. Diego Calleja: “Sobre componer versos tuvo la Madre Juana Inès bien autorizadas contradicciones, de que no debemos aquí lastimarnos, o porque los Aprobantes de su primer Tomo riñeron por ella este duelo, o porque el buen gusto de los espíritus Poéticos suele convertir en sazón donosa estos pesares, que referidos en consonantes de alegre queixa, hazen risueña la pesadumbre”.

En cambio, el parecer de don Jacinto Muñoz de Castilblanque se desarrolla en torno a tales conceptos como *Mérito*, *Gloria*, *Sabiduría* y, en las conclusiones, *Veneración*, *Memoria* y *Salvamento*. Lo que dice Castorena y Ursúa en su prólogo sobre los versos de Sor Juana tampoco rebasa dos líneas, pero habla mucho sobre su prosa ya que se trata de una prosa religiosa²⁹. Otra de las curiosidades de

28. Margo Glantz, “El elogio más calificado”, prólogo a Sor Juana Inés de la Cruz, *Segundo volumen de sus obras*, México, UNAM, 1995, p. xviii.

29. Es muy probable que la biografía de Sor Juana que escribió el P. Calleja haya sido encargada por el mismo don Juan Ignacio de Castorena y Ursúa en vista de que éste la menciona entre otras cosas que encomendó hacer para el volumen.

la *Fama* consiste en poemas como, por ejemplo, un romance *A la piadosa demostración o caridad excesiva con que la Venerable Madre Sor Juana Inés vendió sus Libros para dar limosnas*, o unas liras *A Sor Juana Inés de la Cruz que se cortaba el pelo con obligación de volverle a cortar si cuando creciese hasta donde antes estaba no sabía una ciencia* de Don Francisco Bueno, y muchos otros, centrados en distintos hechos de la fructífera biografía de la monja escrita por el padre Calleja.

Entre el segundo y el tercer volúmenes pasaron ocho años, pero en este lapso cambió de una forma radical la visión que aspiraban formar de Sor Juana los prologuistas. En palabras de Antonio Alatorre:

Así como en lo externo la *Fama* de 1700 es un libro y una "autohistoria" de este libro, así en lo interno es a la vez una *mythopoeia* y una *mythopoeisis*. Hay elementos del mito que ya están configurados, en particular los que databan de 1689 (fecha de la *Inundación Castálida*), y elementos que se están configurando, no en torno a la obra de la monja, sino en torno a su vida. De todos ellos –nacimiento en Nepantla, precocidad, amor al estudio, y todo lo demás, hasta la muerte en determinada Dominica del año–, el más singular es el que incorpora a Sor Filotea. Este aspecto de la *mythopoeisis* –'En cuanto recibió, en 1690, la amonestación del Obispo, inmediatamente (*luego, luego*) procedió Sor Juana a hacerse santa'– es "creación exclusiva" de Castorena³⁰.

No es menos llamativo cómo contrasta el parecer para la tercera edición del primer tomo de las obras de Sor Juana de Fray Vicente Bellmont³¹ con las aprobaciones escritas para la impresión de 1689 del

30. Antonio Alatorre, *op. cit.*, p. 500.

31. El parecer tiene el siguiente título completo: AVE MARÍA DE ORDEN DEL MVY ILVSTRE SEÑOR D. FRANCISCO Fernández Maquilon, Presbytero, Doctor en ambos Derechos; y por el Ilustríssimo, y Reverendíssimo Señor D. Fray Antonio Folch de Cardona, por la gracia de Dios, y de la Santa Sede Apostólica Arzobispo de Valencia, del Consejo de su Magestad. En lo Espiritual, y temporal en la presente Ciudad, y Diocesi de Valencia, Oficial, y Vicario General; Fray Vicente Bellmont, Maestro en Theología de los de numero de Justicia, Difiñidor, y Visitador General en la Provincia de Aragón, del Orden de la Santíssima Trinidad de Redemptores Calzados, Ministro que fue dos vezes de Convento de Remedio de Valencia, Examinador Synodal de Arzobispado de Valencia, y Obispo de Tortosa, y Revisor de Libros por el Santo Tribunal, dio este parecer.

mismo tomo. La edición de 1709³² contiene, además, una dedicatoria a la Virgen María que no se encontrará en ninguna de las otras impresiones del primer volumen: LA VIRGEN MÁS PURA, A LA MADRE DEL MEJOR HIJO, A LA REYNA DE ÁNGELES, Y HOMBRES, MARÍA SANTÍSSIMA, EN SU MILAGROSA IMAGEN DE LOS DESAMPARADOS, PATRONA DE ESA CIUDAD DE VALENCIA del Indigno Esclavo de V. Mag. *Joseph Cardona*. Al resaltar las cualidades beatas de Sor Juana, Fray Vicente recurre a un modelo bastante desarrollado entre los prologuistas del segundo volumen: así como lo hace Zatrilla y Vico en su *Poema Heroico*, acude a la descripción de otras famosas mujeres santas que se atrevían a escribir poesías, sin olvidar concluir que la madre Juana se superpone a todas ellas. Sin embargo, en estos textos preliminares no se revelará ningún eco de aquella sabiduría retórica que abundaba en las aprobaciones de fray Luis Tineo de Morales y del P. Diego Calleja, igual que en el Prólogo al lector que supuestamente escribió Francisco de las Heras, el compilador de la *Inundación castálida*.

López Pinciano empieza su *Philosophía Antigua Poética* con una epístola que “trata de la felicidad humana”. El Pinciano se dirige a don Gabriel contándole que lo que más le admiró de la plática que tuvo con Fadrique y Ugo fue saber que Homero fue el hombre más feliz del mundo. Dice Fadrique: “Feliz el que puede conocer y penetrar las causas de las cosas”³³. La felicidad no se halla en esta vida, en la riqueza ni en la honra, como pensaban Pinciano y Ugo, sino en una cosa que es principio y causa de la una y de la otra, en la virtud. De acuerdo con el Filósofo, esta última no es otra cosa que una fuerza del alma, mediante la cual obra el entendimiento. El hombre es un animal racional, por lo tanto tiene una parte animal con sus tres

32. POEMAS / DE LA ÚNICA POETISA AMERICANA, / MUSA DÉZIMA, / SOROR JUANA INÉS / DE LA CRUZ/ RELIGIOSA PROFESSA EN EL MONASTERIO / de San Gerónimo de la Imperial Ciudad / de México. / QUE EN VARIOS METROS, IDIOMAS, Y / estilos fertiliza varios Assumptos. / CON ELEGANTES, SÚTILES, CLAROS, INGENIOSOS, VÍLES Versos. / PARA ENSEÑANZA, RECREO, Y ADMIRACIÓN. / SACOLOS A LUZ / DON JUAN CAMACHO GAYNA, CAVALLERO / del Orden de Santiago, Governador actual de la Ciudad / del Puerto de Santa María. / *Tercera Edición, corregida, y añadida por su Authora.* / Impresso en Valencia, por ANTONIO BORDAZAR. Año 1709.

33. *Op. cit.*, p. 18.

potencias –la sensitiva, la apetente y la locomotiva– y otra, racional, cuyas potencias son entendimiento, memoria y voluntad. Para ser feliz el hombre ha de tener todas las virtudes intelectuales y morales y también todos los bienes corporales y exteriores. De todas las virtudes las intelectuales son las principales, siendo el hombre más feliz el que posee más virtudes intelectuales. De los antiguos fue Homero el primero en ellas. La felicidad radica en la naturaleza cognoscitiva del hombre, es más, “para tener de la majestad de Dios alguna noticia bastante a la contemplación” también “es menester primero estar iniciado o catechizado en las virtudes y hábitos intelectuales”³⁴.

Esta postura completamente humanista ilumina toda la vida de sor Juana Inés de la Cruz. La *filosofía poética* extiende el arte de componer versos a los conocimientos que trascienden la ciencia y la sabiduría humana. Siguiendo la lógica de Pinciano, esta actividad surge de la naturaleza física del hombre³⁵ y de forma natural debe ser reflejada en el proceso y el fruto de la creación. Don Pedro Ignacio de Arce, caballero de la Orden de Santiago³⁶, en su aprobación para el *Segundo volumen* insiste en este mismo razonamiento y concede a la poesía el primer lugar entre todas las ciencias. Describe la poesía como un arte mediante el cual se facilita la inteligencia, un compendio de recursos mentales que ayuda a razonar:

No parezca temeridad en su alabança esta ponderación, quando no es la Poësía la mayor prenda en su habilidad; si bien pudo serlo en la edad pueril vn Don de que se adorna el entendimiento. Escuso autoridades conocidas, que le dan a la Poësía el primer lugar entre las Ciencias, como a quien las contiene todas, y que tuvo su principio en la Naturaleza misma.

La poesía igualada al conocimiento puro, la poesía como “un don de que se adorna el conocimiento” que se postula como la mayor fineza de Sor Juana. Margo Glantz en *Sor Juana: la comparación y la*

34. *Ibid.*, p. 78.

35. Sanford Shepard, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*. Madrid, Gredos, 1970, pp. 35-36.

36. Pedro Ignacio de Arce fue también ensayador de las Casas de la Moneda de Toledo y de Madrid.

hipérbole habría completado estas reflexiones con un pasaje sobre la inclinación de la monja a subir los escalones de las ciencias y artes humanas:

La idea de ascenso ligada al camino de perfección, en relación con la santidad o con la sabiduría, es decir, el máximo deseo de llegar a Dios mediante la experiencia mística o ascética, o simplemente el deseo de subir al Cielo después de la muerte como premio a las virtudes desplegadas aquí abajo, es semejante al deseo del filósofo cuando intenta alcanzar el máximo conocimiento. Sor Juana lo corrobora cuando habla de encaminar “los pasos de mi estudio a la cumbre de la Sagrada Teología”³⁷.

La estructura de cada obra literaria sobreentiende en sí una multigradualidad. En la poesía barroca esta multigradualidad adquiere un énfasis específico, énfasis del conocimiento, la adivinación del enigma, desmembración del significado verdadero. Llegar a la esencia de la existencia, esclarecer el misterio de la creación del mundo, sentirse al mismo nivel que el Creador. “Todo lo literario muestra el misterio, asemejándose al saber y al mundo, al mundo como perteneciente indispensable de lo misterioso, desconocido e incognoscible”³⁸. De aquí el raro enciclopedismo de la obra literaria barroca que es la suma de conocimientos sobre el mundo y su organización. Entonces, la *elocutio*, o los primores poéticos nacidos del ingenio, además de la forma que reviste la idea de belleza y gracia posee también una carga funcional. Está llamada a concentrar una cantidad determinada de significados en los límites de un tropo o una figura. En este contexto el ingenio jamás podría actuar sin la erudición y viceversa. El acto de subir eternamente los escalones del conocimiento se convierte en una virtud absoluta. Una virtud que poseyó Sor Juana y la demostró con su vida y con su obra.

37. Margo Glantz, *Sor Juana: la comparación y la hipérbole*, México, Conaculta, 2000, p. 49.

38. Traduzco por: Mihailov A.V., “Poética del barroco: conclusión de la época retórica”, en *Lenguas de la cultura*, Moscú, Yaziki russkoy kulturi, 1997, p.120.

Memoria

El padre Antonio Núñez, sacerdote marcial y poeta del Santo Oficio: reflexiones sobre su colaboración en el *Honorario túmulo* de 1667 por la muerte de Felipe IV

Enrique Martínez López

University of California, Santa Barbara

Es necesario empezar con unas advertencias. Dos ahora y otro par al final de este preámbulo.

Primera. La obra objeto de estas reflexiones, dispuesta por la Inquisición mexicana para lamentar la muerte de rey Felipe IV, tiene muy largo título. Salvo un caso, siempre lo abreviaré usando sus dos primeras palabras, *Honorario túmulo*.

Segunda. Es libro raro y con rarezas. En su portada no constan ni el nombre del autor ni el año de publicación, pero trae una dedicatoria suscrita en 12 de septiembre de 1666 por sus autores, los jesuitas Francisco de Uribe y Antonio Núñez de Miranda, colegas calificadores del Santo Oficio ya en 1660.¹ Otra anomalía es el retraso con que se da la licencia de impresión, en 24 de marzo de 1667.² De esta obra he sabido gracias a dos artículos de la profesora María Dolores Bravo

1. Zambrano, t. 10:519; cf. Gutiérrez Casillas, t. 14:308-09.

2. Ver Medina (*México II*, n^o 985) y sus referencias a los bibliógrafos anteriores. Cf. Tovar, 194-200. Otros datos útiles para el libro o su género hay en Maza (1946: 51-55; 1968: 99-102), en Gállego (143-44, láminas 10,11) y en Sebastián (110-14, 154-55, 166-67, 373).

Arriaga.³ En ellos da a conocer y comenta algunos poemas y textos en prosa del libro. También aduce expediente inquisitorial de 1666-67 probando que el Santo Oficio, en 25 de junio de 1666, encomendó a los citados jesuitas, “cathedráticos de prima en su collegio de San Pedro y San Pablo desta ciudad”, que tomasen a su cargo la preparación de la “historia del túmulo, geroglíficos dél, poesías y pinturas”, cometido a que ellos “con mucho gusto se ofrecieron hacerlo” (1999: 30).

El expediente contiene otros datos importantes. Aunque en 11 de octubre de 1666 el Santo Oficio había despachado libranza de cien pesos a los padres Antonio Núñez y Francisco de Uribe “por el trabajo que tuvieron en la composición de los sonetos y epigramas” inscritos en el monumento para las exequias del rey, la suma no fue cobrada hasta más de un año después. La recibiría Núñez porque Uribe, de edad más avanzada y precaria salud, había fallecido “poco tiempo después de erigida la pira funeraria”, esto es, poco después del 19 de agosto de 1666, fecha en que el túmulo ya estaba listo para ser mostrado al público el 25 y 26 de ese mes.⁴ La dedicatoria del libro, en 12 de septiembre de 1666, dirigida al Santo Oficio en su Tribunal de México, financiador de su publicación, está expresada en plural y el nombre de Uribe, destacado en letra cursiva, precede ceremoniosamente al de Núñez. Pero fue éste quien, extinto ya su colaborador, la escribió por los dos. Eso lo proclaman típicas agudezas y la idea central que comunican: la presencia del nombre Uribe al final del texto tiene la misión de aplaudir al ausente firmante. Es tan honoraria como la presencia de Numa y Felipe IV en sus respectivos catafalcos. Los dos son túmulos honorarios, sin cuerpo muerto dentro, porque el del romano desapareció de su sepulcro durante una inundación del Tíber, y el de Felipe yace en España, no en el suntuoso monumento erigido a las orillas del “Tíber” de la laguna de México.

Es poco lo que se sabe de Uribe, un venerable testigo de los agitados tiempos del obispo de Puebla, Juan de Palafox (1639-49).

3. Uno de 1998 con segunda tirada en 1999, por la que cito. Al otro, de 1999, le designo 1999b.

4. Ver Bravo Arriaga 1999, nota 3; 1999b: 162-64; *Honorario túmulo*, 43v. Núñez pensaba emplear ese dinero en las obras de su Congregación de la Purísima.

perseguidor de los jesuitas.⁵ Por el expediente citado es hecho seguro que cuando Uribe colaboró en el *Honorario tñmulo* era catedrático de prima de Teología moral en el colegio de San Pedro y San Pablo, cargo en el que le sucedería Núñez, allí ya desde principios de mayo de 1663 ocupado en la cátedra, pero a la hora de vísperas.⁶

En cuanto a qué exactamente fuese lo que junto a Núñez hubiese escrito Uribe para las exequias del rey, cualquier afirmación que se haga es por fuerza insegura porque no se conocen otras muestras de su verso o prosa ni hay noticia de que hubiera publicado escrito alguno antes de esta ocasión. El P. Gutiérrez Casillas aduce dato de interés al registrar que se elogia el desempeño de Uribe como teólogo en Puebla, 1658: "a dicho de todos es muy benemérito, por su gran ingenio, virtud y letras, y por su singular aplicación a ellas" (t. 14: 309). Pero Beuchot no lo menciona. Tampoco Yhmoff ni Gallejos Rocafull; ni dan cuenta de escritos filosóficos o teológicos suyos, como hacen de los inéditos mamotretos de Teología compuestos en 1667-69 por Núñez.⁷

5. Véase Alegre III (124-25, 164) con datos referentes a 1647. El P. Gutiérrez Casillas (t. 14: 308-09) añade otros datos desde 1646 (cuando se considera a Uribe para la profesión de cuatro votos) hasta 1664. Pero hay lagunas y contradicciones. En 1650 figura enseñando Filosofía en el Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo (fecha en que hacía lo mismo Núñez en el Colegio Seminario de San Ildefonso de México, según Zambrano, t. 10: 517) y a renglón seguido se aduce de fuente más autorizada que Uribe leyó Teología en Puebla durante los años 1649-58. Nada consta sobre su siguiente cátedra de Teología en el Colegio Máximo de México.

6. Hasta entonces Núñez tenía esa cátedra en Puebla. La conmutó por la de igual rango que ejercía en la ciudad de México el P. Pablo de Salceda, a quien sentaba mal el clima capitalino. De esta providencial e "intempestiva mudanza de las cátedras" habla Oviedo (30-31, 45, 73). Salceda (1622-88), notable predicador, era, según Beristáin, "uno de los más claros y agudos ingenios de la Nueva España" y por ello se le comparaba con el lusitano P. "Vieira, el príncipe de la oratoria sagrada" (n° 2784). La cátedra de prima se enseñaba por la mañana y la de vísperas por la tarde: "y conforme a esto tienen su graduación y mayoría, siendo la de prima de mayor estimación" (*Autoridades*, bajo *cátedra*). Como en el expediente citado por Bravo se llama a Uribe y Núñez catedráticos de prima en el colegio de San Pedro y San Pablo, es de suponer que, dada la frágil salud del primero, Núñez, catedrático de vísperas, se hubiera encargado algunas veces de la cátedra del colegio, pasando a ocuparla definitivamente tras su muerte en 1666.

7. Los describe Yhmoff, números 380-81. De ellos, el *Tractatus de scientia Dei et de Trinitate* trae en el fol. 18v nota al margen que permite fechar la redacción de esos párrafos en 11 de febrero de 1668, durante un terremoto confirmado por Robles (I, 52).

Del supracitado expediente es inferible que escribió algunos de los sonetos, epitafios y epigramas en latín, lengua que debió usar con la maestría de filósofo y teólogo agudo. ¿Qué otros cometidos se le podrían conjeturar? Tres serían plausibles. Sugerir oralmente a Núñez la idea de cotejar a Felipe IV con el legendario Numa Pompilio, de modo análogo al de Plutarco, que en sus *Vidas paralelas* comparó al legislador romano con el espartano Licurgo. Otro: esbozar un croquis preliminar de los temas y disposición de las pinturas, emblemas, estatuas y tarjas en el monumento que luego perfeccionaría el maestro de obras Pedro Ramírez (*infra*, nota 43). Otro más: al principio tal vez se decidiera que él se encargaría del comentario de los textos poéticos, aquí invariablemente, y aun desorbitadamente, elogioso, en contraste con lo habitual en el género. Hubiera sido lo más decoroso porque la mayoría de los versos eran de Núñez y si éste los ensalzaba iba a parecer descarado autobombo.

Pero los achaques y al fin la muerte de Uribe darían al traste con los planes iniciales. Con excepción de esos poemas en latín, todo lo demás tuvo que hacerlo Núñez solo. Y por eso el libro se publicaría tan tarde. El Dr. Nicolás del Puerto, el provisor y vicario general de la diócesis, cuando recomienda al virrey que la obra se imprima, comentaría en su aprobación, refiriéndose al túmulo: “Es obra que, para manifestarla en las prensas con la grandeza que la vimos, necesitaba su descripción de [los] dos Maestros tan calificados que la presentan”. Pero ni los nombra ni alude a que uno de ellos ya había pasado a mejor vida. Fue Núñez, pues, y como prueba la coherente y sostenida marca de su estilo, quien, además de los versos en castellano, escribió la dedicatoria, la descripción del túmulo, explicó el paralelo entre los dos monarcas, hizo la crónica de los sucesos y comentó sus propios versos aplaudiéndolos sin empacho porque con ellos, y de acuerdo al engreimiento del omnipotente tribunal, servía a causas superiores a su persona. Servía al trono. Su Felipe IV el Grande no es el “Grande sois Filipo, a manera de hoyo”, ni el “Filipo, que el mundo aclama / rey del infiel tan temido, / despierta, que por dormido / nadie te teme ni te ama” de las sátiras achacadas a Quevedo, sino el glorificado Felipe oficial. Servía, más, al Santo Oficio de la Inquisición. Y ésta a su vez se creía inerte portavoz de Dios y María. En estos poe-

mas, teóricamente, no habla el individuo Antonio Núñez, calificador, sino el numen religioso, la musa cristiana que se los dicta. Valga de muestra su obertura a la “Triumphal Prosopopeya al estandarte de la Fé”, no tan famosa como la *Familiar prosopopeya* de 1668, donde Núñez será “secretario” de María (*infra*, nota 22), pero con muchos más retruécanos al estilo de los que, por ejemplo, sobre *topar* hace el inquisitorial estandarte de la fe, “coronando todo el Mausoleo” (Tovar 199), cuando dice a su pedestal, un león dorado:

Y en tanto que a vna me tremolas garra,
 con essotra deshébrame y desgarrar
 la bayeta que acá se nos llegare,
 pues no puede topar donde topare;
 porque yo sólo topo
 en el Herege Topo,
 o en la Raposa Hebrea:
 en cuyo tope más mi Fé campea... (52v)

Estos jaetoanciosos zarpazos van precedidos del siguiente (50v-51r) comentario:

Otra muchas Poesías de varios metros, assí en Latín como en Castellano, se compusieron [para el tûmulo], en nada inferiores en ingenio y elegancia a las arriba puestas; [...] déjanse, por no cansar sin fruto moldes y lectores [...]; sólo pondré la Selva [‘silva’] de un ardiente Numen, que mirando con la veneración debida el Estandarte de la Fé, tan descubierta de fiesta, tan rozagante de triumpho y tan tremolado de victor, [...] discurrió muy a lo singular de la ocasión presente [...] Arrastrado, pues, del ímpetu de su religioso Numen y Christiana Musa, introduxo el Poeta, en vna galante Prosopopeya, blazonando al mesmo Estandarte en esta forma. Véase con atención, y pondérese a sýlabas: no tiene ninguna que no contenga especial viso, profundo sentido y altísimos conceptos.

Volvamos a las interrumpidas advertencias preliminares. *Tercera*. En vista de todo lo precedente huelga recomendar que *Honorario tûmulo* se reimprima en su totalidad y se haga accesible a los

sorjuanistas. Su valor es extraordinario porque presenta textos con múltiples señales de haber sido escritos por Núñez y nos permiten calibrar su no desdeñable mérito literario dentro del cuadro general de la época. *Cuarta y final.*

Lo que estoy haciendo en estas páginas es tomar la senda abierta por Bravo. Volver a los pasajes que cita, y a otros en prosa reproducidos por Tovar, para seguirle a Núñez el rastro del estilo como persona y escritor y así ofrecer otros análisis y más evidencias corroboradoras de que su papel en la elaboración del túmulo alegórico y el libro que lo descifra fue el principal, no el secundario anunciado en la dedicatoria.

I

Aunque por la biografía que le hizo Oviedo (12-13) se sabe que el P. Antonio Núñez, entre 1640 y 44, cuando pasó su examen de Filosofía y cursaba Teología, se había señalado en “muchas funciones literarias” con “epigramas y otras poesías latinas y castellanas” y también “era fama común que casi no se cantaba villancico en las iglesias de México que no fuese obra de su ingenio”, y “[s]obre todo, fueron singulares los aplausos que obtuvo en algunos arcos triunfales que dispuso para el festivo recibimiento de los Señores Virreyes”, de nada de ello hay rastro en los *Poetas novohispanos* de Alfonso Méndez Plancarte, quien, sin embargo, estaba bien informado de la “suma facilidad y primor” con que versaba Núñez.⁸ Esta extraña ausencia de su obra en antología tan cuidadosa como la mencionada podría deberse a que el P. Antonio hubiese publicado esas páginas sin su nombre. Así había hecho, y lo mismo Sor Juana Inés de la Cruz, con otros escritos. Era una práctica explicable entre religiosos.⁹ Y si parece oficioso gesto de modestia, por otro lado es evidente que en su tiempo muchos sabían quién era el

8. Ver Sor Juana Inés de la Cruz, *OCH*, xxxvi.

9. Véase un ejemplo de anónimo jesuita en *Poetas novohispanos* (I, 46-48). Sobre escritos anónimos de Núñez y compendiadas pláticas suyas publicadas por varios prefectos actuales de la Congregación de la Purísima, véanse Gutiérrez Casillas (t. 14:38) y Alatorre 1987, notas 23, 29, 39 y 80.

anónimo autor, según confirma la biografía de Núñez testimoniando su fama de poeta.¹⁰ Que Oviedo no fantaseaba a este respecto es cosa que se puede comprobar leyendo el libro que nos ocupa y también algo más curioso. La afición juvenil de Núñez a los versos renació (si es que había declinado) súbitamente en 1666, año en que él se acercaba a sus 48 de edad y cuando decidió acometer la empresa de montar el túmulo funeral más fastuoso y culto de la ciudad al difunto Felipe IV. Por lo que se lee en el libro podemos estar seguros de ello. Quizá esto explique por qué en esta ocasión el huidizo jesuita, al desvelar a medias su participación en tal hazaña, desea que su nombre pase a la posteridad como culto poeta y erudito prosista. Pero hay otra circunstancia más significativa que sin duda sirvió como catalizador de esta irresistible aspiración a los laureles de la fama. Esto ocurre durante 1666, tiempo en que Núñez visitaba a menudo la corte de Mancera, donde Juana Ramírez, la bella niña prodigio, había entrado “con título de muy querida de la señora Virreina” buscando protegerse de los riesgos a que le exponían su talento y hermosura. Conviene recordar lo que había precedido a esta entrada.

Las palabras que hemos citado son de Calleja, en la *Fama* [20]. Sus datos, y los que Sor Juana ofrece en la *Respuesta* y en la relación autobiográfica del primer acto de *Los empeños de una casa*, permiten trazar el portentoso itinerario de Juana desde el campo a la ciudad y de aquí al palacio.

Comentando su precoz ingenio para componer “versos españoles” [15], Calleja dice que, instalada ya en México,

Volaba la fama de habilidad tan nunca vista en tan pocos años: y al passo que crecía la edad, se aumentaban en ella la discreción con los cuidados de su estudio, y su buen parecer con los de la naturaleza sola, que no quiso esta vez encerrar tanta sutileza de espíritu en cuerpo que la embidiasse mucho; ni dissimular, como avariento, tesoro tan rico, escondido en tierra tosca [20].

10. Tal vez por eso el retorcido director espiritual se opondría en cierta ocasión a que Sor Juana escribiese ocultando su nombre: “no me lo permitió, diciendo que era tentación, y sí sería”, declarará luego ella en la *Respuesta* (líneas 204-07). Cf. la *Carta a Núñez*, líneas 41-56.

Pero tan excepcional aplicación al estudio ya antes le había hecho famosa en la patria chica. En la *Respuesta*, 238-48, Sor Juana cuenta que teniendo ella “como seis o siete años, y sabiendo ya leer y escribir”, despicó su frustrado deseo de “estudiar y cursar la Universidad” leyendo los “muchos libros varios que tenía” en la hacienda su abuelo materno, Pedro Ramírez Cantillana, “sin que bastasen castigos ni reprensiones a estorbarlo”. Poco después, pero –advierte Calleja [18]– cuando todavía no había llegado a los ocho años, la niña “compuso... una Loa, con las cualidades que requiere un cabal Poema”, para ser representada en Amecameca en “una Fiesta del Santísimo Sacramento”.¹¹ Muerto Pedro Ramírez en su hacienda de Panoayan en 1655,¹² por fin autorizó Isabel Ramírez que su hija Juana fuese a México a vivir “en casa de unos deudos que tenía”. La noticia consta en la *Respuesta* (245-46) y es hecho que ocurre en 1656, pues, según Calleja [19], la niña ha cumplido ya los ocho años. El nuevo hogar es probablemente el de su tía María Ramírez, casada con Juan de Mata. Por testimonio de 1664 se sabe que ambos tenían “mucho caudal” y varios hijos, entre ellos a Isabel de Mata, mujer del cirujano Juan Caballero.¹³ En esta casa, relata Calleja [19] y subrayo yo, encontró Juana la otra biblioteca “donde

11. En octubre de 2001 *Letras libres* dio a conocer una bilingüe *Loa al Santísimo Sacramento* atribuida a la futura Sor Juana por Augusto Vallejo y Salvador Díaz Cíntora, traductor de los pasajes en náhuatl. La edición “alebrestó a los sorjuanistas”, según artículo, en 2002, de Glantz, a quien parece “dudosa” tal atribución.

12. Ramírez España, pp. xvii, xix, n. 17. Cf. Alatorre, introd. a la *Fama*, xliii-xlvi.

13. Ramírez España, p. xix, notas 15-16; pp. 9, 59 y 74 y árbol genealógico en p. [110]. María Ramírez murió, ya viuda, en 1680. No se indica aquí la profesión de su marido. Tampoco la de Juan Caballero, sobre quien Augusto Vallejo ha encontrado documentación en la que figura como “maestro cirujano” comprometiéndose en 8 de febrero de 1668 a pagar al convento de San Jerónimo “tres mil pesos de oro común en reales... por la dote de doña Juana Ramírez, novicia...” (Terrazas, 58). En 27 de noviembre de 2001, durante la última sesión del congreso *Hallazgos y documentos sobre Sor Juana Inés de la Cruz* (Feria Internacional de Libro, Guadalajara, Jalisco), Vallejo añadió que Núñez debió haber intervenido en este asunto porque su amigo el P. José de Lombeida firmó como testigo la declaración de Caballero. Lombeida vuelve a ser testigo, y esta vez junto a Núñez, en el testamento de Sor Juana (1669). Conviene advertir que si Lombeida se parecía a Núñez en que “se ocupaba siempre en fabricar iglesias y confesar monjas” (Robles, 17 de julio, 1695), se diferenciaba de él en algo muy importante: sabía guardar en secreto el nombre de quien le financiaba iglesias y caridades sin pavonearse y desvivirse en lucirlo a guisa de condecoración (Robles: 3 de mayo, 1667; 24 de noviembre, 1668).

cebó su ansia de saber en unos *pocos* libros... sin más destino que embaraçar adornando un bufete”. No es la del abuelo de sangre, “*mi* abuelo” materno, dueño de “*muchos* libros”, sino la del distante “*un* abuelo suyo”, el padre de su tío político Juan de Mata.

“Volaba la fama” de la juvenil autora, declaró Calleja sobre los años en que ella residía con la familia de la capital. Son palabras que llevan a las de Sor Juana, “Voló la Fama parlera” (v. 333), en la mencionada relación de Leonor en *Los empeños de una casa*. Y llevan igualmente a los hechos ahí evocados y a sus inevitables consecuencias.

En casa de los Mata a veces habría, como luego en el locutorio de San Jerónimo, tertulia literaria. Los aficionados a la poesía iban allí a conocer, festejar, y sin duda a poner a prueba el desparpajo de la jovencita. Acaso algunos de los ingenios curiosos propusieron, por ejemplo, los “consonantes forzados” para los famosos cinco burlescos sonetos del “doméstico solaz”. Carecen de fecha y son los numerados 159-63 en *OCT*. Méndez Plancarte, santiguándose de horror, los situó en palacio a partir de 1665, aunque el adjetivo “doméstico” aquí apunta a la casa, no a la corte. Muchos de los otros no fechables sonetos que saldrían en la *Inundación castálida*, o el *Segundo Volumen*, pudieron haber sido compuestos antes de que la escritora viviera en el palacio virreinal. Y algunos de ellos, por ejemplo, “Dices que no te acuerdas, Clori, y mientes” (nº 181), “No es sólo por antojo el haber dado” (nº 182), muestran en su desafiante conceptismo e ingeniosa respuesta los inconfundibles rasgos de la competición de agudeza propia de tertulia o academia literaria. Además, el título explicativo de las décimas “Admiración, con razón” (nº 105) y el del soneto “El hijo que la esclava ha concebido” (nº 195) prueban la publicidad inmediata de las composiciones de Juana, difundidas en manuscritos que circularon por la ciudad mucho tiempo antes de su impresión. Son las copias que la autora, a veces sin los originales, trataba de reunir para armar la *Inundación*.

Evidentemente, quien en 1668, según explicaremos en la nota 32, era aclamada “glorioso honor del Museo Mexicano”, y en 1689 sería consagrada “Única poetisa, Musa Décima”, en verdad, y ya desde sus más tiernos años, había sido, como dice Leonor en *Los empeños*,

“el objeto venerado / de aquellas adoraciones / que forma el común aplauso” (vv. 322-24). Y si los padres de Leonor “se descuidaron” (v. 375) de amurallarle el recato, los Mata no. Dice Calleja:

Luego que conocieron sus parientes el riesgo que podía correr de desgraciada por discreta, y con desgracia no menor de perseguida por hermosa, aseguraron ambos extremos de una vez y la introduxeron en el Palacio del Excelentísimo señor Marqués de Mancera, Virrey, que era entonces, de México [20].

Volvamos a Núñez. Frecuentaba él entonces el palacio virreinal como confesor de los marqueses de Mancera¹⁴ y siendo persona dedicada a la poseía religiosa y cívica debía de estar al corriente de un par de hechos tocantes a Juana, la escritora a quien Oviedo, confirmando la opinión que de ella tuviera su biografiado, califica de “milagro de la Naturaleza” (132). El primero es que lo que a la muchacha abrió las puertas del palacio fue “la fama de sus singulares prendas de raro ingenio, y grandes noticias superiores a la esfera de sus pocos años” (133). En la misma página Oviedo certifica igualmente que Núñez “[y]a tenía... noticia de las prendas y dones singulares que avía el cielo depositado en aquella niña”. El otro es que sus parientes la habían confiado al virrey para salvaguardarle la intachable virtud a la linda y galanteada “hija de la Iglesia”.¹⁵ Era una preocupación, ya bien arraigada en la jovencita,¹⁶ que se avivaría dolorosamente en el palacio, donde el baldón de “no ser

14. El marqués, Antonio Sebastián de Toledo, Molina y Salazar, fue nombrado virrey en 30 de diciembre de 1663. Llegó a Veracruz en 30 de junio de 1664. Como el conde de Baños, su predecesor, había sido destituido, el obispo Diego Osorio de Escobar y Llamas, virrey interino, acompañado de los tribunales, audiencia y el secretario de Gobierno Pedro Velázquez de la Cadena (el famoso padrino de Sor Juana), salieron de México el 4 de octubre para recibir a Mancera en Otumba. El 7 el marqués hizo su entrada en Chapultepec y el 15 la oficial en la ciudad de México. Ver: Guijo (II, 223, 227-28, 232-35), Rubio Mañé (I, 205, 253-54, 279-81, 295) y Oviedo: cf. 31, 45, 73-74, con 35, 114-15, 211.

15. OC I, liii, nota 1.

16. Son cautelas que se repiten en la *Respuesta*, 268-74, 293-94: vista “la total negación que tenía al matrimonio” y que deseaba “estudiar y más estudiar, sin más maestro que los mismos libros”, le parecía que hacerse monja “era lo menos desproporcionado y lo más decente que podía elegir en materia de la seguridad que deseaba de mi salvación”.

[hija] de padre honrado" (OC n° 95) hacía más patético el "Yo nací noble" (v. 271) de *Los empeños*. Tras esta experiencia, buscarse refugio conventual se le hizo imperativo tiempo antes de que, según Oviedo, "llamada de Dios al retiro y la clausura", consultara con el P. Antonio "su vocación y temores" (pues la escritora no quería "abandonar los libros y estudios") y solicitase su consejo (133). Esta decisiva conversación, fechada por Alatorre "hacia mediados de 1667",¹⁷ sin duda siguió a muchas otras sobre lo que ambos tenían en común: las letras. El pasaje de la *Carta* a Núñez en que Sor Juana le recuerda que "en tiempos de los Excelentísimos Srs. Marqueses de Manzera... oí yo a V.R. en muchas ocasiones quejarse" de no tener tiempo para ocuparse de los marqueses (130-34), deja bien claro que tantas ocupaciones, fuera y dentro de la corte, no impidieron al activo sacerdote detenerse a charlar repetidas veces con la famosa mozuela. ¿Y de qué hablarían ambos, teóricamente discípula y maestro, sino de lo que el otro había escrito?

Tampoco habrían pasado desapercibidos al P. Antonio dos hazañas protagonizadas por la asombrosa muchacha en la corte. La más sonada ocurrió en 1665, cuando la escritora tenía 17 años de edad. El virrey, enfrentándola en lid intelectual a 40 hombres entre los reputados por vario saber en la universidad y ciudad de México, la declaró triunfadora diciendo que "a la manera que un galeón real... se defendería de pocas chalupas que le embistieran, así se desembarcaba Juana Inés de las preguntas, argumentos y réplicas que tantos, cada uno en su clase, la propusieron". Estas palabras las cita Calleja [21], al parecer al pie de la letra.

La segunda fue escribir el soneto "¡Oh cuán frágil se muestra el sér humano...!" (OC n° 185) a la muerte de Felipe IV, obra con perfecciones que a Méndez Plancarte parecieron "increíbles, a tal edad". Sin duda circuló por la corte en mayo de 1666 porque probablemente fue compuesto pocos días después del 14, cuando allí llegó con retraso "la infelice nueva" (143) de la defunción del monarca.

17. 1987: 661. Adviértase que en mis citas de este artículo el numeral indica la página cuando la referencia es a palabras del autor. Cuando se trata del texto de la *Carta* ahí reproducido, el numeral indica la línea.

según informaba el P. Diego de Ribera en libro al mismo asunto publicado ese año en México, la *Descripción Poética de las Funerales Pompas, qve a las cenizas de [...] D. Philipo Quarto [...] y a la plausible vniversal aclamación a la jura de [...] Don Carlos Segvndo, Nuestro Rey, [...] hizieron [...] el virrey, la real audiencia y la ciudad de México.*¹⁸

Si la virreina no “podía vivir un instante sin su Juana Inés” (Calleja [20]), mucha más querría tenerla junto a sí por este soneto y con orgullo la exhibiría como poeta de la corte durante el pésame de las autoridades civiles y religiosas a los virreyes, dado en palacio el 4 de junio de 1666, y durante la inauguración del primer novenario de misas por el rey, al día siguiente en la capilla real; y lo mismo durante otras ceremonias: la alegre de la jura de Carlos II, festejada el 24 de junio en tablado erigido bajo el balcón del palacio, y las luctuosas del 23 y 24 de julio, ante el impresionante túmulo construido en la catedral.¹⁹

18. Ver Méndez Plancarte, *Poetas Novohispanos*, II, lxi-lxii, 143-47, 149, también Medina, *México* II, n.º 958; el libro lleva aprobaciones de 25 de agosto de 1666. Felipe IV murió el 17 de septiembre de 1665, su viuda, Mariana de Austria, reina gobernadora, madre, tutora y curadora del heredero, el niño Carlos II, informó a México de la defunción en pliego de 18 de octubre del que llegó aviso a Veracruz el miércoles 12 de mayo de 1666. De aquí se despachó correo al palacio de México informando de la muerte del rey y de cómo quedaban despachando segundo correo con los cajones y pliegos de la reina. El primer correo fue recibido por el virrey el 14 de mayo a las siete de la noche (Robles I, 18). Sariñana (*infra*, nota 19) explica que era hora de “expediente y despacho del Gobierno” y que Mancera, aunque prohibió que la nueva saliera a las calles, inmediatamente la participó a la marquesa, con lo que no se pudo evitar que “su familia la ignorasse; y así resonó en tristes, fúnebres lamentos toda la noche el Palacio” (f. 3). *Familia*, además de su primera acepción, aquí también vale por “el agregado de todos los criados y domésticos del Rey”, y, por extensión, del virrey. Véase *Autoridades*, bajo *familia* y *familia real*. Juana Inés era parte del grupo. Otros detalles sobre estos sucesos en México y otras ciudades de la Nueva España hay en Robles (I, 18-25) y en los números 943, 947, 952, 954, 956-57, 960, 962, 972-73 y 981 del mencionado tomo de Medina.

19. Son los sucesos narrados por Ribera y comentados por Méndez Plancarte a que nos hemos referido en la nota precedente. Cf. Con Robles (I: 22-23) y la coetánea descripción de tales lugares hecha por un antiguo alumno de Núñez, el Dr. Isidro Sariñana. La publicó en otro libro sobre estos funerales, el *Llanto del Occidente en el ocaso del más claro Sol de las Españas. Fúnebres demostraciones que hizo, Pyra real que erigió en las exequias del Rey N. Señor D. Felipe III el Grande, el Exmo. Señor D. Antonio Sebastián de Toledo, Marqués de Manzanera, virrey de la Nueva-España, con la Real Audiencia, en la S. Yglesia Metropolitana de México, Ciudad Imperial del Nuevo Mundo...*, México, Viuda de Bernardo Calderón 1666. Las aprobaciones del libro son de 6 a 15 de diciembre de ese año. Cf. Medina (*México* II, n.º 960) con Tovar, n.º 54 (en pp. 200-204), y con su reimpresión facsimilar del *Llanto* en *Bibliófilos Mexicanos* (1977).

Eso es lo que plausiblemente sugirió Méndez Plancarte en sus *Poetas novohispanos*: “por allí andaría Juana de Asbaje, ya en Palacio” (II, 149). Ese “allí” era el lugar asignado a la marquesa de Mancera. En todos estos actos los virreyes figuran cada cual en el preciso espacio que tradicionalmente le corresponde y con su propio cortejo. Los cronistas no dejan de señalarlo. A la hora de los pésames, por ejemplo, el reverendo Dr. Nicolás del Puerto, provisor del arzobispado y representante del Tribunal de la Santa Cruzada, los expresa primero al marqués en sus aposentos de virrey, donde estaba, según precisa Sariñana, rodeado de sus colaboradores inmediatos: D. Fernando Altamirano de Castilla Velasco, conde de Santiago Calimaya; el secretario de cámara D. José de Huarte Vidaurre, y el capitán D. Pedro Velázquez de la Cadena, el secretario “mayor y más antiguo de la Governación y Guerra deste Reyno” (*Llanto*, f. 22). Después, para reiterar las condolencias, Puerto “passó al quarto de la Excelentíssima señora Marquesa Uirreyna” (f.26), quien, enlutada, no estaría sola sino acompañada de su séquito, de acuerdo con el protocolo palaciego de los Austria que años antes había inmortalizado Velázquez en *Las Meninas* (1656). La misma etiqueta rige los dos días de honras en la catedral. La virreina, sus damas y “algunas señoras mugeres de Oydores, Títulos y Cavalleros, a quienes combidó su Excelencia”, participaron en ellas situadas en el lugar de “siempre”, el “de las señoras Uirreynas”: “Al lado del Evangelio”. Y en esta ocasión “entre el Presbiterio y el Túmulo”, una zona cercada “sin que se permitiese... a hombre ninguno de la varandilla adentro” (f.103).

Este público lucimiento de la precoz escritora debe haber desagradado a Núñez, quien un año después sería su director espiritual. Cuenta Oviedo que el P. Antonio “abrevió quanto pudo” la entrada de Juana –Juana Inés a partir de ese momento– en las carmelitas descalzas el 14 de agosto de 1667, “porque aviendo conocido la discreción y gracia en el hablar de Juana Inés, lo elevado de su en-

acompañada de la de otro libro de Sariñana, *Noticia breve de la... última dedicación del templo metropolitano de México* (1668), y de un “Estudio biobibliográfico” del autor. Los folios con la descripción del palacio (11-17) ya los había difundido Luis González Obregón. Véase el cap. XXXII de su *México viejo*.

tendimiento, y lo singular de su erudición junto con no pequeña hermosura, atractivos todos a la curiosidad de muchos, que desearían conocerla, y tendrían por felicidad el cortejarla, solía decir que no podía Dios embiar asote mayor a aqueste Reyno que si permitiese que Juana se quedara en la publicidad del siglo" (133).

Estos sentimientos no eran nada nuevo en el misógino disciplinador de monjas. Y llevan a pensar que la precipitación "a puerta cerrada" y "los silenciosos recatos del Santo Oficio" (Tovar, 196) con que, frotándose las manos de "gusto", Núñez empezó los preparativos de su mausoleo imperial, tarea asignada ya en el 25 de junio de 1666, esto es, un día después de la honrosa asistencia de Juana Inés a la jura de Carlos II,²⁰ se encaminaba a lo esperable de quien tenía fama de reconocido maestro en esta suerte de literatura. Dar a Ribera y a Sariñana, organizadores y cronistas de los túmulos o exequias anteriores, lecciones de superioridad.²¹ Y también darle un palmetazo de refilón a la aspirante a monja por su aplaudido soneto. A esto volveremos después. Ahora urge más poner unos ejemplos de cómo reaparece en el *Honorario túmulo* el famoso estilo de Núñez.

II

Suyo es, desde luego, el título, trazado con empaque humanístico: *Honorario Tvmvlo; pompa exequial, y Imperial Mavsleo, que más fina Artemisia la Fe Romana, por su Sacrosanto Tribunal de Nueva-España, erigió y celebrò llorosa Egeria, à su Catholico Numa, y Amante Rey, Philippo Quarto El Grande. En sv Real Conuento de Santo Domingo de Mexico. Miércoles por la tarde, y Iueves por la mañana, 25 y 26 de Agosto de este*

20. Véase el texto antes citado de Bravo (1999: 30).

21. Las agudezas de Ribera sobre "ojo", asociando *matar de ojo* con "azabache" y "hechicero", están explicadas en *Poetas novohispanos* (II, 149). Son al estilo de las gratas a Núñez, quien, condescendiente maestro en tales juegos, se las aprueba, si no es que compite, haciéndole otras muchas con "ojos". A Sariñana también le invadió la imagen de su primer emblema, la del oceánico llanto de Occidente (42-44v). Núñez le salió con un serventesio y 39 liras sobre la ciega fe llorando mares de lágrimas y retruécanos a base de *ojos*: desde los lucientes del gongorino pavón de Juno y los ojos de agua, de fuente o puente hasta el dar de ojos en enojos (49-42v). Cf. infra, notas 30, 41.

Año de 1666. En México, en la Imprenta del Secreto del Santo Oficio. Por la Uienda de Bernardo Calderón, en la calle de San Agustín.

Refleja el gusto de Núñez²² en rasgos como la abundancia de cultismos, con destaque del latinizante *exequial*, y también la, digamos, cadencia de desfile militar a que se somete la prosa. Se la estructura en formaciones trimembres en las que alterna la adjetivación antepuesta al nombre (*honorario, imperial, fina, sacrosanto*) con la pospuesta (*exequial, romana*) para luego intensificarse la antepuesta (*llorosa, católico, amante, real*) y todo ello acompañado, como con redoble de tambor, por machacona consonancia aguda: *exequial, imperial, tribunal, real*.

De Núñez, y no de Uribe, es plausible proponer que sean igualmente estos versos del folio 19v (Bravo 1999: 33), con agudezas análogas a las que se encuentran en sus sermones y obras devotas:

Cunda por Francia de Heregia la peste,
 ambas Germanias su contagio infeste:
 de cadáveres vivos y almas muertas
 osario el Septentrión, llore desiertas
 sus yglesias: que España
 no sentirá de su furor la saña.
 Pues, porque no le pase a su mal viento
 pasar a España, ni por pensamiento,
 de su fiel Patrocinio²³ y Fe María
 el Escudo le embía,
 con que triunfe a dos manos,

22. Otro título cultista y extravagante es el de un opúsculo publicado en 1668 e inmediatamente mandado a recoger por la Inquisición. Lo citamos por la reimpre-sión de María A. Méndez, que ha estudiado bien el caso (1979b: 406-10). Comienza así: *FAMILIAR PROSOPOPEIA: Epístola estimativa que por la piadosa consideración de un secretario suyo escribe y embía la Períssima Virgen desde el Cielo a las señoras y damas de la Nueva España [...]* Su finalidad es simple: que las damas guarden luto en Semana Santa. Pero el título obstaculiza su difusión porque escasas personas podrían descifrar el pedantesco quiasmo con que se transponen los adjetivos de "Prosopopeya estimativa" y "Epístola familiar".

23. Se alude al Patrocinio de Nuestra Señora, fiesta concedida a España por Alejandro VII a petición, en 1656, de Felipe IV. Cf. *Autoridades* (bajo *Patrocinio*), *Honorario título*, 18v, 20v.

y en que, contra Rebeldes y Tiranos,
 tan a mano en su aliento
 como en su Escudo, tenga el vencimiento.

A la imaginación que construye la alegoría del túmulo se la presenta sometida a la unidad del asunto, regla que, frente a la literatura dramática y épica del tiempo, se acata como si fuera un dogma religioso. Subrayo: la “historia entera” que sobre Felipe IV cuentan emblemas, motes, epigramas y sus explicaciones en prosa y verso, está trazada “dentro de los *aranceles* de único asunto, conforme al Canon *inviolable* y regla universal, conclusiva *sin excepción* del arte Poética” (Bravo, ob. cit. 31). Son palabras muy del talante ordenancista de Núñez, perceptible también en el tipo de efecto que busca con la versificación empleada. El poema consiste en la serie de pareados endecasílabos y heptasílabos denominada silva de consonantes. Y, a pesar de que aquí es descrita como “este Serventesio de a 14, *libre, informe y a ley de Selva*” (32), Núñez usa esas posibilidades de flexibilidad no para comunicar fuerza desatada sino inexorable orden. La herejía es un ejército que avanza en precisa formación, no una hueste en algarada. Esto se sugiere acortando el número de versos a poema de “enérgica brevedad” (*ibid.*) y creando otra vez un marcado paso de ganso cuartelero. Para tal efecto colaboran la repetición inmediata de los consonantes, muy insistente en *-iento*, y que haya sólo cuatro heptasílabos, con lo que predomina la uniformidad; y también que los dos endecasílabos de entrada lleven un acento extrarrítmico en su primera sílaba.²⁴

Propio igualmente del Núñez que emplea el dinero de estos versos inquisitoriales en el culto de la Purísima, y del que dos años después escribirá su aciaga *Familiar Prosopopeia: Epístola estimativa*, es la siniestra transformación de María “Consuelo de los afligidos” y Medianera de la Redención en medianera del nada cristiano Santo Oficio y sus “Sacerdotes Marciales, que son los Señores Inquisidores” (32).

24. Quilis, 35. Como el primero en verdad tiene 12 sílabas métricas, para dejarlo en la medida propia del género, el autor se tomó la licencia de la sístole o dislocación del acento de *herejía* a la sílaba anterior. Debíó recitar el endecasílabo en voz alta para comprobar el ritmo buscado. El de un verso que contiene tres cláusulas dactílicas (óoo) rematadas por una trocaica (óo): Cún-da-por / Frán-cia-dehe / ré-jia-la / pés-te.

Nótese que con este belicoso adjetivo, Núñez, disciplinado milite, sigue la fraseología de su profesión. En escrito del Santo Oficio mexicano impreso en 1659 se denomina a sus "Señores inquisidores, oficiales y ministros" de toda clase, incluyendo a los calificadores, de "caudillos principales, capitanes y prepuestos". Son varones "aventajados en la celestial milicia de los fieles contra la heregía". Y como tales deben ser "temidos, obedecidos y reverenciados", porque, delegados por los pontífices de Roma, "defienden" y "amparan... por todos los fines de la tierra" a la Iglesia católica apostólica, "reduciendo a su suave yugo e imperio la cerviz altiva del Judaísmo, Heregía y Gentilismo, destruyendo el culto del perverso demonio", y cumpliendo así la voluntad de los Reyes Católicos, empeñados en "desterrar... totalmente" estos males y conservar la fe "pura y sin mácula en sus Reynos y Señoríos".²⁵

Es aberrante además que Núñez, asociando la Virgen María a las armas de la Inquisición, con su espada sañuda²⁶ y de lema el justiciero salmo "*Exurge, Domine, iudica causam tuam: Álzate, Señor, y defiende tu causa*" (74:22), a ello le asigne como fondo una música alegre. Es como acompañar con airoso pasacalle el escarnekedor desfile de los judaizantes que, habiendo tenido mando en la ciudad y sido "regalados y respetados como si fueran los más nobles del reino",²⁷ vendría a perder honra y hacienda en afrentosa reconciliación, o serían abrasados en las hogueras del gran auto de 1649,²⁸ espectáculo aterrador del que Núñez debía estar bien

25. *Reglas y Constituciones*, fols. 1r-1v, 2r, 12r.

26. En el *Honorario túmulo* lucían unas "muertes coronadas sobre cuyas cruzadas canillas atravesaban en la misma forma la Oliva y la Espada del Santo Tribunal" (Tovar, 198).

27. Guijo, I, 46-47.

28. De los 109 reos, la mayoría (61%) fueron quemados en estatua y un 27% reconciliados. Relajados en persona fueron 12 (6 hombres y 6 mujeres), a quienes, y porque abjuraron de su ley, se les concedió la gracia del garrote ante de ser abrasados. El único que fue vivo a la hoguera por haberse mantenido firme en su judaísmo, fue Tomás Treviño Sobremonte. Liebman ha estudiado el auto, a Treviño y otros personajes, usando la documentación inquisitorial (cf. el *Catálogo*, siglo XVII, de Méndez) y los datos contenidos en Guijo, el jesuita Matías Bocanegra, González Obregón y Alfonso Toro, Guijo, humano, descuella según acostumbra por sus instantáneas acres y primeros planos denunciadores. Por ejemplo: que se alquilaran tabladros "para ver la ejecución de estos miserables" y que la autoridad religiosa permitiera

informado si no es que lo presencié.²⁹ Y digo aberrante porque estos versos, en efecto, sirven para explicar un emblema del túmulo en que se pinta a Felipe IV, “en proprio traje y rostro, de rodillas: con el mismo ademán que Numa, recibiendo un Escudo, de la misma forma, pero con mejor y más claro adorno, de mano de la Virgen Santísima, que vajaba del cielo, acompañada de hermosas Vírgines y Coros Angélicos, que con músicos instrumentos le hazían alegre salva. El Escudo traía en el centro las armas del Santo Officio, con esta inscripción: *Sana Fides*” (Bravo, 32).

Lo que principalmente identifica a los versos citados como obra de Núñez es su imprescindible juego verbal con *pasar* (“a España” / “por [el] pensamiento”) y *mano* (“a dos manos” / “tan a manos”). También ocurren en los pasajes descriptivos, como el siguiente con ajedrezadas antítesis: “Todo el colorido del Túmulo era de jaspe azul que tiraba a negro; o a negro que se venía a azul, tan alegremente funesto, tan funestamente hermoso, que nunca, como en él, se vió tan triste la gallardía, ni tan vizarra la tristeza” (Tovar 198). A rebuscados expedientes se recurre de nuevo en otros poemas aducidos por Bravo y que por esa razón proclaman ser de la misma pluma. Son la octava explicando el mote “*Porta Portus*”, con la esperable paronomasia “le dan por puerto o puerta” (34), y el soneto con estrambote (35) en que se saca punta a *gracias*, *ojos*³⁰ y *hecha*, sin excluir de la danza, por un lado, a las posibilidades resultantes de la homofonía, *echa*, *desecha*, *desojar*, *deshojar*, y por otro a “gracias y glorias”, “infortunios y desgracias”:

Lloren las Gracias todas en su muerte
al que las agració a todas en vida:
al Numa Hispano, esfera conocida

que a Treviño “los indios y muchachos le pusieran fuego” (l, 44). Añádase que los reconciliados, tanto hombres como mujeres, lo fueron arrodillándose para ser “azotados con las varita por los clérigos y curas de las parroquias” (45).

29. Consta que en 1648 enseñaba letras humanas en el vecino noviciado de Tepetzotlán y que en 1650 explicaba filosofía en el Colegio Seminario de San Ildefonso, en la ciudad de México (Zambrano, t. 10: 517; cf. Oviedo, 14-21). Guijo señala la asistencia de “todas las religiones, sin exceptuarse alguno, todos en tropa” a la procesión del 10 de abril (l, 38) y al auto general de la fe, el 11 (41).

30. Cf. *supra*, nota 21, e *infra*, nota 41.

de su más feliz logro y buena suerte.
 Ojos hecha y desecha en llanto al verte
 muerto, la fe lamente tu partida,
 desojando la venda renegrada
 dos vezes; por llorarte, y para verte.
 Pausad empero el llanto Nimphas bellas,
 pues lo gozáis en todo mejorado
 de temporales en eternas gracias.
 No sólo los laureles en estrellas;
 mas en gracias y glorias [h]á trocado
 sus mismos infortunios y desgracias.
 ¡O químico constante,
 que en siglo de oro, el férreo mejoraste!

Son malabarismos sacados del mismo costal del que dos años después saldrán los de la *Familiar prosopopeia*. Aquí el lector se encuentra con una Virgen María que, como Núñez, es cultiparlante y amiga de la fabla forense (la del testamento que en 1669 firmará Sor Juana ante su confesor) para datar una carta “fecha en este mi palacio empíreo, oy sábado de mi descanso, día vnico, mes fijo y año imoble de mi eternidad” (410). Y hay más. Nuestra Señora es dada a ornar su lenguaje con flores al corte de “la ignominiosa pasión y apasionada muerte de mi hijo”, “abiosos y abusos” (408), o “¿Es [esto] darme el pésame de su muerte o darse el pláceme de mi desdicha?” (409). De igual cuño salen también los siguientes giros: “executiva beatificación y efectiva glorificación” (2), “las virtudes milagrosas y los milagros virtuosos” (5v), “no ponía los ojos en casa o cosa” (8v), “historiarnos de exposición o exponernos de historia” (14v), “parto, aparto y reparto” (20), “exordial compendio o compendiosa peroración” (22), “detenida atención y atentísima detención” (22v). Pueden leerse con muchos otros en la *Oración funeral, sermón de honras* (1684) de Núñez por la muerte del rico capitán Juan de Chavarría. Y es escrito igualmente engolado en prosopopeya, ya que “se le dedica por sí proprio el mismo Sermón... al Señor Conde del Valle, como a primer moble y vnico de su asumpto”, según reza

la portada. Tan automático en el Núñez agudo “diciendo a todos mil gracias” era este tipo de ingeniosidad que se la calcaban o parodiaban para evocar su persona. Hizo lo primero Fr. Baltasar de Alcocer y Sariñana, recordando en Oviedo que el jesuita “fue tan ciego que fue obediente ciego, sin escusarse privado de la amable joya de la vista, de los continuos ejercicios de su Apostólica vida” [7r]. Ejemplos de lo segundo hay en el soneto sorjuanino “En perseguirme, Mundo, ¿qué interesas?” y en la *Carta de Serafina de Cristo*.

III

Un buen inicio, en fin, de que el P. Antonio fue el autor de más que versos en el *Honorario túmulo* hay en el pasaje en prosa de los folios 21v-22r que comienza: “En medio de sus revolcados montes [de olas] se levantaba combatida una hermosa Nave de alto vorde, como Capitana Real Española...” (Bravo 1999: 34). En él se describe la figuración del imperio español como un gran navío al que embisten los huracanes de la Herejía, Rebelión, Envidia e Infidelidad, y “a cuyo governalle estaba el Rey N. Señor, en propria forma y traje, sentado con sosegada magestad, mirando en la Bitácora la aguja apuntada en forma de Cruz a sus muchas calamidades” (34). Frente a esta vigorosa imagen del imperial Felipe IV el Grande, pintado como heroico gobernante de su galeón de alto bordo que desafía el vendaval oceánico, contrasta la disminuidora del “esquife” (34) que simboliza a la “República Romana de Numa, pequeña, rústica, pobre e ignorante, en una Gondolilla que con favorable viento corría como en leche un pequeño lago...; junto al governalle dormía acostado Numa y a su cabecera estaba la Fe Romana... Todo significa la cortedad del Reyno Romano” (33).

Tenemos aquí dos estampas, gran nave y esquife, que a los espectadores del túmulo de 1666 les haría inevitablemente pensar en la resonante evocación, un año antes, de Juana Ramírez como un “galeón real” derrotando a 40 “chalupas” intelectuales. Que los emblemas náuticos aplicados al católico Felipe IV, debelador de la Gentilidad e Infidelidad, y al piadoso pero pagano Numa, habían

sido ideados por Núñez es lo que se deduce de cómo Sor Juana les dio la vuelta en el *Neptuno alegórico* de 1680. Aquí se replica asentado noción básica en el pensamiento de la escritora: “aun entre la ceguedad del gentilismo se hallan muchos [ejemplos] de religión,³¹ en que los príncipes pedían socorro a sus deidades para la dirección de su gobierno”. Después de citar a varios paganos, entre ellos a Séneca y Aristóteles, y de añadir que “simbolizó este intento un navío, en que se figuraba el gobierno entre las ondas de un mar”, declara que en su arco triunfal se pintó al Neptuno-*virrey* “gobernando la proa con las manos”. Pero a la vez “tenía fijos en el Norte los ojos; con un mote que decía: *Ad utrumque* [‘a uno y otro’]; y la letra castellana:

Segura en ti, al puerto aspira
la nave del gobernar;
pues la virtud que en ti admira,
las manos lleva en el mar,
pero en el Cielo la mira (OC IV, 397-98)

Hay otras referencias. Y sugieren que, a través de la pintura de Numa dormido junto al timón de una gondolilla regida por la fe pagana, Núñez insinuaba que Juana, rebajada de galeón a chalupa, también navegaba a la deriva, perdida, dormida, desvanecida en su gloria mundana. Sor Juana misma es quien en su *Respuesta* (500-21) nos lleva al mar “en leche” de Numa y a por qué Núñez le torpedeó a ella su galeón: “¿Quién no creerá, viendo tan generales aplausos, que he navegado viento en popa y mar en leche, sobre las palmas de las aclamaciones comunes? Pues Dios sabe que no ha sido muy así...” Subraya luego cómo por ello es blanco de “emulaciones y persecuciones”. Las que más le hieren son las de quienes “amándome y deseando mi bien”, dice, citando

31. Dos años después, aduciendo que, como antes San Jerónimo, ella había leído “los poetas y oradores prophanos”, reitera “¿qué católico no se confunde si contempla la summa de virtudes morales en todos los filósofos gentiles?”. Esto se lee en las líneas 178, 187-89 de su *Carta* de ruptura con Núñez, empecinado en atosigarla con que “las letras estorvan... a la salvación” (164-65) y también “los fibros” (177-78).

a Núñez, “me han notado en las cosas, con aquel: *No conviene a la santa ignorancia que deben estos tales, se ha de perder, se ha de desvanecer en tanta altura con su misma gloria y su paganaza*”.

Que Núñez había traducido en el *Honorario tumulto* su primera piedra escrita contra “Doña Juana Ynés de Asvage”, llamada en libro de 1668 “glorioso honor del Museo Mexicano”,³² es noticia confirmada por otras fuentes.

Sobresale la del zalamero y mal intencionado obispo de Puebla. Don Manuel Fernández de Santa Cruz legalizó la publicación de una copia del manuscrito de la *Crisis sobre un sermón* atendiendo al misterioso “pedimento de la parte que nos ha suplicado dicha licencia”.³³ No se da el nombre de esa persona que bien pudo haber sido el P. Núñez, poeta envidioso, y, según Oviedo, amigo del prelado (213) y de acuerdo con él en la necesidad de cortarle el vuelo literario a Sor Juana (135-36). Esta, desde luego, no envió manuscrito alguno de su *Crisis* a Santa Cruz porque está bien claro en la *Respuesta* que la llamada, por él, *Carta atenagórica*, cuya impresión autorizó malignamente en no otro día que el 25 de noviembre de 1690, fiesta del dechado de la jerónima, Santa Catalina de Alejandría, la sabia doncella que de manera triunfal había debatido con los cincuenta filósofos paganos del emperador Maximino.³⁴ salió sin noticia ni consentimiento de la autora. Además, basta comparar su texto con las estratégicas discrepancias que presenta el de la *Crisis*,

32. Así se rotuló su paganizante soneto “Suspende, cantor Cisne, el dulce acento” (OC I, n° 202), elogiando la *Poética descripción de la pompa plausible* [...] con que se dedicó la catedral de México en 22 de diciembre de 1667, obra del mencionado bachiller Diego de Ribera, presbítero, publicada con licencias de 10 a 14 de enero de 1668. “Doña” Juana Inés, pues, compuso este soneto cuando había dejado de ser carmelita y todavía no era jerónima. Méndez Plancarte retocó el texto original como puede verse en la edición facsímil de Salvador Cruz, [7]; cf. 29-30.

33. *Carta atenagórica*, p. [2], cito por la reimpresión facsímil que de la edición de Puebla, 1690, hizo Trabulsi en abril de 1995, porque esta licencia falta en el apéndice de variantes de la edición facsímil de la *Fama* publicada en noviembre de 1995. Salceda tampoco la reprodujo en OC IV, xxxix-xliii, 694-97.

34. Recuérdese, en los villancicos de Sor Juana a Santa Catarina, 1691, la pungencia, en la letra 5, de la copla “Porque es bella la envidian, / porque es docta la emulan: / ¡oh qué antiguo en el mundo / es regular los méritos por culpas!” (OC II, 170). En estos versos, que son el centro emocional de la serie de villancicos a la virgen y mártir patrona de la Universidad de México, sangra “un asunto personal” bien comentado por Tenorio (138-39).

publicado por Sor Juana en su *Segundo volumen*, para darse cuenta de que tanto el silenciado proveedor del manuscrito como Santa Cruz, que “con las enaguas” (Nervo, 30) de una ficticia Sor Filotea de la Cruz le antepuso un almibarado y venenoso comentario en forma de carta dedicatoria, buscaban perjudicar a la monja concitándole la animosidad de la Compañía de Jesús y la de los admiradores de Vieira.³⁵ Uno de ellos, como pronto veremos (*infra*, nota 38), era el P. Núñez. No sorprende por eso que la para él irritante estampa de Juana como triunfador “galeón real” surja en las represiones que Santa Cruz en su *Carta de Sor Filotea de la Cruz* hace a la escritora jerónima por interesarse en las letras humanas. Esto le parece tan lamentable como el desperdicio (subrayo el pasaje) de su preciado y victorioso galeón:

Lástima es que un tan gran entendimiento, de tal manera se abata a las rateras noticias de la tierra, que no desee penetrar lo que pasa en el Cielo; y ya que se humille al suelo [el retintín *Cielo / suelo* denuncia quien sopla al oído de Sor Filotea], que no baje más abajo, considerando lo que pasa en el Infierno. Y si gustare algunas veces de inteligencias dulces y tiernas, aplique su entendimiento al Monte Calvario, donde viendo finezas del Redentor e ingratitudes del redimido, hallará gran campo para ponderar excesos de un amor infinito y formar apologías, no sin lágrimas, contra una ingratitud que llega a lo sumo. O que útilmente, otras veces se engolfara *ese rico galeón de su ingenio* de V. md. en la alta mar de las perfecciones divinas.³⁶

La imagen del invencible “galeón real” reaparece en los amigos de la monja, tanto los hechos en la Nueva España como los que tenía en la Vieja. Son los que organizaron en Sevilla, 1691-92, la publicación del *Segundo volumen* de sus obras, asesorada por ella, como prueba que en el libro [38] se cite resumen de famoso pasaje

35. No eran pocos en México, donde a Robles le pareció de interés informar que, entre las noticias procedentes de España en junio de 1698, había llegado la de la defunción, en 1697, del misionero del Brasil, “conocido por sus ingeniosos libros y por el predicador más célebre de este siglo”, y que había muerto de noventa años “en el Brasil, en la [Bahía] de Todos Santos” (III, 64-65).

36. OC IV, 696. Cf. con las ediciones facsimilares de 1690, f. [7] y de la *Fama*, 5-6.

de la todavía inédita *Respuesta* (67-83). Uno de los apologistas del libro, el trinitario Fray Juan Silvestre llama a su combativa autora “animada universidad” que “puso una cátedra donde se regentan todas las ciencias” [52] después de haberla restaurado en la categoría de poderoso galeón cargado de los tesoros de Indias. “Esta es la nave que llega a enriquecer nuestros puertos, laureada desde su cuna de esmaltes propios, timbres nativos”. Y agrega, comparando Sor Juana a la aguerrida Judit: “Esta es la nave que sin zozobras ha sabido hollar procelosos Scylas, siendo estímulo, al passo que confusión a la heroycidad, y a quantos aspiraron por su laurel”. ¿Quién, sino el P. Antonio, le disputaba en vano los honores poéticos? La alusión al túmulo urdido por Núñez es transparente: “Esta [es] la que al galeón que se presumía en las ciencias muy de alto bordo, haze parecer esquife pequeño” [51]. Es decir, al sapientísimo Núñez (Felipe IV no lo era), exaltado por sus amigos a bajel de alto bordo, Sor Juana lo redujo a presumido esquife. Pero la reyerta no cesó: Alonso Alberto de Velasco, fiel a Núñez, la resucitará para contradecir a Silvestre en Oviedo [f. 5].

IV

Cabe preguntarse por qué la autodefensa de la monja en su *Carta al confesor* (1682), un documento más cercano al tiempo de la repretensión disimulada en el *Honorario túmulo* (1667), es menos intensa a este respecto que en la *Respuesta*, de 1 de marzo de 1691, donde las punzadas a Núñez y a sus agentes, embutidas en los ambivalentes “soldado de fuera” y “mujer doméstica” (729-45), son sangrientas.³⁷ La explicación es simple: el enojo de Sor Juana con el exconfesor era entonces extremo porque por esas fechas ya se había difundido en México el segundo ataque escrito del enloquecido

37. Calleja la reiteró disimuladamente: “Sólo nos debemos compadecer del tiempo en que tuvo entredicho la Madre Juana el estudio de las Ciencias mayores por concepto casero, aconsejado, sin quizás, de algunos ánimos, cuyos juizios no saben descansar el dictamen, sino en lo más seguro” (*Fama* [25-26]). Véase el comentario de Alatorre, 1987: 635-36, n. 72.

sacerdote a su exahijada espiritual. Esta vez era el manuscrito de “un ciego *Soldado* contra una pura cordera”, un libelo “injurioso y picante, que con el supuesto nombre de *El Soldado*, se divulgó contra otro papel” [la *Carta atenagórica*] de la madre Juana Inés de la Cruz. “una muger introducida a theóloga y scripturista”, según consta en el expediente inquisitorial contra el sermón *La fineza mayor*, predicado en San Jerónimo el 26 de enero de 1691 por el P. Palavicino, admirador de la escritora. La reacción de los amigos de Sor Juana a lo “picante” del libelo fueron las cien páginas de encomios que anteceden al *Segundo volumen*, descritas por Glantz como “baluarte para defender a su autora” y aplaudirle, como hizo ya en 18 de julio de 1691 el P. Juan Navarro Vélez, la decencia de sus versos, blanquísimas azucenas “en cuyo terso candor copia la pureza de su corazón cándido, de su ánimo Religioso” [7].³⁸

En cuanto a la *Carta*, las quejas principales de Sor Juana se refieren a las murmuraciones de Núñez contra el *Neptuno alegórico*, de finales de 1680, y por eso se fecha esa carta “dos años” (278) después. Los temas dominantes, son igualmente aplicables al *Honorario túmulo*: en una aspirante a monja, o ya enclaustrada “es pecado hacer versos”, ella los escribe con “facilidad”, pero no por “vanidad”, sino quizá por “mortificación”, visto que la hacen blanco de “envidia” y “mala intención” (87-106). No se siente culpable por recibir aplausos vulgares o no vulgares (como fue el de Mancera): “¿los solicité?”, se pregunta retóricamente Sor Juana (114). La *Carta*, además, contiene notorias lagunas. Por ejemplo, que a la escritora le pagaron por el *Neptuno alegórico* el doble de lo que percibió su confesor y mentor literario por el *Honorario túmulo*. Es probable, pues, que Sor Juana no mencionara esta obra para no agriar más la situación y evitarle a Núñez la sospecha de que el

38. Ver Archivo General de la Nación (México), *Inquisición*, vol. 525, 1ª parte, expediente 3, *Autos sobre un sermón denunciado en este Santo Oficio, predicado en el convento de San Jerónimo de esta ciudad, por el licenciado don Francisco Xavier Palavicino* (1691), fols. 263v-264r, 257v. También Glantz (1997: 313-14, 330) y las iluminadoras cuestiones planteadas por Sara Poot (343-44) sobre la premura con que Sor Juana envió a España, acaso a fines de 1690, el texto de la *Crisis* que encabezaría el *Segundo volumen*.

arco al virrey era su desquite monjil por el título al rey. Al fin y al cabo la naturaleza oblicua de la alusión en el catafalco filipino y que hubiese ocurrido trece años antes hacían de ello queja menor. Por otro lado, al principio de la *Carta* la monja indica que “ha muchos tiempos” que sabe de habladurías del confesor que dañan el crédito “de un linaje que tengo y una comunidad en que vivo” (11-12), clara alusión, la primera, a su bastardía y al no tener padre “honrado”.³⁹ Estas hablillas, pues, acaso ya iniciadas en el momento en que cruzó el umbral del palacio, son remontables, por lo menos, al verano de 1667, cuando se hizo religiosa. Tomar velo sucedió con la entusiasta ayuda de Núñez y la asistencia de los Mancera, sin duda impresionados por el doble triunfo del sacerdote: poner en vía de salvación a la mozuela más hermosa de una corte llena de galanes y a la vez guiarla él, un veterano poeta, conocido y publicado, por las sendas de la literatura. El P. Antonio la metió en el “observantísimo monasterio” de las carmelitas descalzas (Oviedo 133). Allí, según rezan documentos oficiales, “Recibióse para Religiosa corista a Juana Inés de la Cruz, *hija legítima* de Dn. Pedro Deasuaje y de Isabel Ramires su muger” (González Obregón 282). Sor Juana no ignoraba lo que sobre su origen infamante decían los soberbios linajudos (OC I, n° 95). Tampoco Mancera, que la admiraba y protegía. Ni Núñez, pero éste era envidioso y deslenguado. Con todo, Sor Juana optó, conciliatoria y erróneamente, por callar. “Juzgando”, como escribió al confesor, “que mi silencio sería el medio más suave para que V.R. se desapasionasse” (28-29).

Todo esto, en suma, contribuye a entender por qué, al escribir el *Neptuno alegórico*, y dejando aparte la disensión respecto al valor moral de los filósofos gentiles, Sor Juana rindió homenaje honroso al maestro practicando uno de sus géneros preferidos. Usó los mismos metros, el mismo lenguaje técnico para describir obras de arte, particularmente las arquitectónicas,⁴⁰ y hasta singularizó su deuda con el confesor empleando sus agudezas a base de *ojos*⁴¹ para hacer

39. Véase la nota 116 de Alatorre (1987).

40. A ese asunto volverá, con otra intención, en la *Respuesta*, 331-43.

41. Cf. *supra*, notas 21 y 30.

ella otras tantas. La diferencia, pues, entre uno y otro escrito es la del mérito artístico de cada uno, como ahora veremos.

El desconocimiento de qué parte de la poesía anónima de la época pueda ser de Núñez no permite comprobar lo que Oviedo declara sobre la importancia de su producción. La muestra presente, sin embargo, vale para emitir un juicio sobre su calidad. Según Bravo (1999), y “dentro de los esquemas convencionales de la preceptiva literaria de su tiempo”, los poemas del *Honorario túmulo* “no desmerecen en nada de otros Arcos Triunfales y Túmulos de su tiempo” (36), y también llama “soneto bien logrado” (35) al que empieza “Lloren las Gracias todas su muerte”.

Y, en efecto, para escribir aquí el bien pautado endecasílabo final (“que en Siglo de oro el férreo mejoraste”), o en el antes citado serventesio el duplicado oxímoron (“de cadáveres vivos y almas muertas”) con que se describe a los protestantes, es obvio que Núñez se estudió bien los ejemplares del *Arte poética* del jesuita Juan Díaz Rengifo y de las *Tablas poéticas* de Francisco de Cascales que tendría para prepararse sus cursos de letras humanas (Oviedo 11).

Pero una cosa es sudar la gota gorda buscando la distinción aquí y allá con muletillas de manual y otra encontrarla naturalmente con buen gusto y espontánea originalidad, como ocurría con Sor Juana, aun cuando practicaba los mismos géneros convencionales del arco encomiástico o el treno áulico. Sirva de ejemplo, por serlo de darle vueltas al vocablo, especialidad de Núñez, el juego sobre *ojos y mar / María* en la redondilla.

Si al mar sirven de despojos
 los ojos de agua que cría,
 de la belleza es María
 mar que se lleva los ojos. (OC IV, 400)

Son cuatro humildes octosílabos del *Neptuno alegórico* que explican la pintura del mar lleno de ojos como jeroglífico de la hermosura de la virreina María Luisa. Figuraron inscritos en el arco triunfal con que se recibió en México a su marido, marqués de la Laguna. Y

si con ellos –en “defensa de la razón y de la palabra” y valiéndose del “ardid” de “resistir con plumas las plumas”–⁴² la jerónima parece responder de modo ofuscador al refrito *ojos / desojando* que hemos visto en Núñez, lo mismo sucede en otros aspectos. Él recurre a la Roma pagana para desdeñarla. Sor Juana, en cambio, y a tono con Góngora, prefiere evocar el esplendor mítico del mundo clásico como arquetipo inmarcesible al que aproximar lo contemporáneo. El virrey gobernará la nave del estado mexicano con la prudencia de Neptuno y la marquesa brillará con la belleza de Venus y Galatea. Vale también la pena echarle un vistazo al índice de nombres de OC, IV, y constatar el tono positivo con que Sor Juana se refería a Pompilio y Egeria. Y si Núñez empleó la silva de consonantes para hacer una formación de orden cerrado, la monja replica con el mismo verso, pero para aprovechar al máximo las posibilidades de una construcción abierta, pródiga, ondulante. Bien, y cómo no, lo percibió Paz:

Cada línea es una unidad viviente y flexible: las sílabas, movidas por los acentos y las cesuras, se unen y se separan, se levantan y caen con una ondulación que evoca al mar y, también, a un campo de trigo. La versificación de Sor Juana es una de las más pulcras y refinadas del idioma. Muy pocos poetas de nuestra lengua la igualan y se cuentan con los dedos los que la aventajan. (203)

Si a esto se añade que el miope y cegato Núñez no era muy dado en las letras a los realces cromáticos y que el *Neptuno alegórico* se subtitula con propiedad “Océano de colores”, es fácil suponer que su lectura haya dejado lívido al confesor.⁴³ Es pensable que hombre

42. Ver la fábula de Asteria en el *Neptuno alegórico* (OC IV, líneas 820-25) y el oportuno comentario de Salceda (xxxix, 611).

43. Bravo (1999b: 161-62) reproduce una silva (“Llore triste la Fé: sola lamente / Roma mejor su fundador ausente. / Llamas gima, suspire todo el viento...”) que, como la antes examinada “Cunda por Francia...”, está desprovista de sensorialidad visual. Toda su fuerza descansa en conceptismo abstracto y audibles efectos, rítmicos, en este caso acentuados por insistentes aliteraciones (*la, me / ma*) o reiterados agudos (-or). Desde luego, todo lo concerniente al acabamiento del diseño del túmulo y la ejecución de su arquitectura, estatuas y pinturas, estuvo a cargo del maestro Pedro Ramírez, el mismo que había hecho el túmulo a Felipe IV en la catedral (Tovar, 196), cosa que facilitó el espionaje de Núñez.

tan ducho en la poesía se sintiera impresionado en el palacio por el talento precoz de Juana Inés y que esto haya contribuido a su interés en facilitarle el acceso al claustro con el entendimiento de una lícita armonía de deberes religiosos y la nunca disfrazada y “vehemente inclinación a las letras” que tenía la muchacha.⁴⁴ Núñez debió sentirse halagado por la propuesta y a la vez en alto pedestal al hacerse él, poeta maduro, protector de una adolescente cuyos tempranos versos ya pronosticaban a quien en verdad sería –y no él, como con disparatada hipérbole le llamó Oviedo– “el Phénix de nuestra edad” (37).

Esta confianza de Núñez en su superioridad literaria se tambaleó cuando se imprimió el *Neptuno alegórico*. Su autora, al señalarse por haber sido ella, y no su confesor, la elegida de las autoridades para montar este arco de triunfo, inevitablemente le “usurpa los aplausos” a Núñez, “hace estanque de las admiraciones” a que él aspiraba y, en suma, lo “desluce” (*Respuesta* 530-41). Bénassy (175) y Alatorre (1987: 635-42) acertaron al sospechar que tras la ruptura entre el confesor y la monja sangraba la vanidad herida y la envidia del aclamado y erudito sacerdote. Ahora que sabemos que él tenía alguna razón para creerse tan buen poeta como los que se estilaban, es comprensible que la preferencia dada al talento de la incipiente Sor Juana le mortificara hondamente y le volviera contra ella. Pero en verdad la competencia de Núñez con la escritora se remontaba ya a los tiempos en que a ella la elevaron a galeón real. De la semilla plantada en 1665-67 creció el espino de 1680. Y los venideros. Porque no es difícil ver que, conforme aumentara el renombre de la Décima Musa, más se le encenderían a Núñez la celera, cólera, maledicencia y lo que ella con ironía llama en la *Carta* “el zelo de V.R. [por] mi conversión” (227). Esto es, el desatinado empeño en destruirle la carrera literaria.

44. *Respuesta*, 189-90; cf. 185-210, 268-283, con alusiones claras a Núñez. Véase también en Alatorre (1987: 642-43) su anotación B.

BIBLIOGRAFÍA

Alatorre, Antonio. "La Carta de Sor Juana al P. Núñez (1682)", *Nueva Revista de Filología Hispánica* 35 (1987): 591-673.

Alegre, Francisco Javier, S.J., *Historia de la Provincia de la Compañía de Jesús de la Nueva España*, nueva ed. por Ernest J. Burrus y Félix Zubillaga, S.J., tomo III, Institutum Historicum S.J., Roma, 1959.

Autoridades = Diccionario de la lengua castellana, 6 vols., Real Academia Española, Madrid, 1726-1739.

Bénassy-Berling, Marie Cécile, *Humanisme et religion chez Sor Juana Inés de la Cruz: La femme et la culture au XVIIe siècle*, Éditions Hispaniques, Publications de la Sorbonne, París, 1982.

Beristáin de Souza, José Mariano, *Biblioteca Hispano Americana Septentrional*, vol 4, Ediciones Fuente Cultural, México, D. E., 1947.

Beuchot, Mauricio, *The History of Philosophy in Colonial Mexico*, Translated by E. Millán, Foreword by J. E. Gracia, The Catholic University of America Press, Washington D.C., 1998.

Bravo Arriaga, María Dolores, 1999 = "Algunos poemas del túmulo a Felipe IV de Antonio Núñez de Miranda y Francisco de Uribe". Publicado en *Calíope* 4.1-2 (1998) y luego en Georgina Sabat de Rivers (ed.), *Esta, de nuestra América pupila: Estudios de Poesía Colonial* (Society for Renaissance & Baroque Hispanic Poetry, Houston, TX, 1999): 29-37.

----- 1999b = "Algunas consideraciones sobre el discurso del poder y la autoridad de Núñez de Miranda, en el *Túmulo a Felipe IV*, de 1666", *Letras novohispanas*, ed. de María A. Méndez y José C. Rovira, en *Anales de Literatura Española, Universidad de Alicante*, 13 (1999): 155-164.

Cruz, Sor Juana Inés de la, *Carta al P. Núñez (1682)*, en Alatorre 1987: 618-626.

----- *Carta atenagórica*, en OC IV: 412-39.

----- *Carta atenagórica de Sor Juana (Edición facsimilar de la de 1690)*, Estudio introductorio de Elías Trabulse, Centro de Estudios de Historia de México Condumex, México, 1995.

----- *Fama y Obras póstumas del Fénix de México, Décima Musa, Poetisa Americana* (Madrid, 1700), Ed. facsimilar al cuidado de

Gabriela Eguía-Lis Ponce. Introd. de Antonio Alatorre, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1995.

----- *Inundación Castálida de la vnica poetisa, Mvsa Dézima. Soror Jvana Inés de la Crvz...* (Madrid, 1689), Ed. facsimilar al cuidado de Gabriela Eguía-Lis Ponce, Presentación de Sergio Fernández, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 1995.

----- *Los empeños de una casa*, jornada primera, en OC IV, n° 388.

----- OC = *Obras completas*, ed. Alfonso Méndez Plancarte y Alberto G. Salceda, 4 vols., Fondo de Cultura Económica, México, 1951-57.

----- *Respuesta a Sor Filotea* (1 de marzo, 1691), en OC IV: 440-75.

----- *Segundo Volumen de las Obras de Soror Juana Inés de la Cruz* (Sevilla, 1692), Ed. facsimilar al cuidado de Gabriela Eguía-Lis Ponce, Prólogo de Margo Glantz, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 1995.

Cruz, Salvador. *Juana Inés de Asuaje –o Asuage. El verdadero nombre de Sor Juana. Con un facsímil del impreso donde Sor Juana publicó su primer poema* (1668), Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Biblioteca José María Lafragua, 1995.

Fernández de Santa Cruz, Manuel. *Carta de Sor Filotea de la Cruz*, en Sor Juana, OC IV: 694-697.

Gállego, Julián. *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Cátedra, Madrid, 1984.

Gallegos Rocafull, José M., *El pensamiento mexicano en los siglos XVI y XVII*, UNAM, México, 1974.

Glantz, Margo. "Sor Juana Inés de la Cruz: ¿Cómo se mide la grandeza de una mujer?" (1997), en Venier: 313-330.

----- "El clamor de la fama", *El País*, Madrid, 6 de julio, 2002, p. 14.

González Obregón, Luis. *México, viejo. Época colonial: noticias históricas, tradiciones, leyendas y costumbres*, Prólogo de Flor María Hurtado, Alianza, México, 1991.

Guijo, Gregorio Martín de, *Diario 1648-1664*, 2 vols., Ed. y prólogo de Manuel Romero de Terreros, Editorial Porrúa, México, 1952.

Gutiérrez Casillas, José, S.J., véase Francisco Zambrano.

Liebman, Seymour B., *Los judíos en México y América Central: Fe, llamas, Inquisición*, Trad. de Elsa Cecilia Frost, Siglo veintiuno editores, México, D. F., 1971.

Maza, Francisco de la, *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México. Grabados, litografías y documentos del siglo XVI al XIX*, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, Imprenta Universitaria, México, 1946.

---- *La mitología clásica en el arte colonial de México*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1968.

Medina, José Toribio, *La imprenta en México (1539-1821)*, vols. II (1601-1684) y III (1685-1717), Edición facsimilar, UNAM, México, 1989.

Méndez, María Águeda, *Catálogo de textos marginados novohispanos: Inquisición, siglo XVII*, Archivo General de la Nación, México, realizado por María Águeda Méndez y otros, México, El Colegio de México, CELL, Archivo General de la Nación Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997.

---- "No es lo mismo ser calificador que calificado: una adición a la bibliografía del padre Antonio Núñez de Miranda, confesor de Sor Juana" (1997b), en Venier: 397-413.

Méndez Plancarte, Alfonso, *Poetas novohispanos*, 3 vols, Ediciones de la UNAM, Imprenta Universitaria, México, 1942 (I), 1944 (II), 1945 (III). Ver también Sor Juana, OC; y Ramírez España.

Nervo, Amado, *Juana de Asbaje [1910]*, en *Obras completas*, Ed. Alfonso reyes, vol VIII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1920.

Núñez, P. Antonio, S. J., *FAMILIAR PROSOPOPEIA, Epístola estimativa...* (1668), reimpressa en Méndez 1997b: 406-410.

---- *Oración fvneral, sermón de honras, a las que el M. Ilvstre Señor Conde del Valle, &c. Como su principal Testamentario, y vnico heredero hizo al M. Noble, y piadoso Cavallero su Hermano, el Señor Capitán D Jvan de Chavarria, Valera, Cavallero del Orden de Santiago &c. En su Iglesia y Convento de San Lorenço. Cuyo Patron es. Miercoles primero de Diziembre de este presente Año de 1683. Predicola El P. Antonio Núñez, de la Compañía de Jvsvs. Y el mismo se lo dedica: o se le dedica por si proprio el mismo Sermon al mismo Señor Conde del*

Valle: Como a primer noble, y vnico de su asumpto. Con licencia. En México. Por la Viuda de Bernardo Calderón. Año de 1684.

Oviedo, P. Juan Antonio de. S.J. *Vida exemplar, heroicas virtudes, y apostólicos ministerios del V. P. Antonio Núñez de Miranda, de la Compañía de Jesús....* Con licencia. En México. Por los Herederos de la Viuda de Francisco Rodríguez Lupercio. Año de 1702.

Paz, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz, o las trampas de la fe*, en *Obras completas*. 5. Fondo de Cultura Económica, México, 1994.

Poot Herrera, Sara, "La caridad de Serafina, fineza de Sor Juana" (1997), en Venier: 331-368.

Quilis, Antonio, *Métrica española*, Ed. corregida y aumentada, Ariel, Barcelona, 1984.

Ramírez España, Guillermo, *La familia de Sor Juana Inés de la Cruz. Documentos inéditos*, Introducción y notas, Prólogo de Alfonso Méndez Plancarte. Imprenta Universitaria, México, 1947.

Reglas y Constituciones, que han de guardar los Señores Inquisidores, fiscales, secretarios, oficiales, calificadores, consultores, abogados, commissarios, notarios, honestas personas, capellanes familiares, y otros qualesquier ministros del Tribunal del Santo Officio de la Inquisición de esta ciudad de México, como cofrades de la Nobilissima, y Santa Cofradia de Señor San Pedro Martyr; principal patrono, y fundador del Santo Officio de la Inquisicion. México, En la Imprenta del Secreto del Santo Officio, Por la Viuda de Bernardo Calderón, 1659.

Robles, Antonio de, *Diario de sucesos notables (1665-1703)*, 3 vols, Ed. y prólogo de Manuel Romero de Terreros, Editorial Porrúa, México, 1946.

Rubio Mañé, J. Ignacio, *Introducción al estudio de los virreyes de Nueva España, 1535-1746*, I, *Orígenes y jurisdicciones, y dinámica social de los virreyes*, Instituto de Historia, UNAM, México, D. F., 1955.

Sariñana y Cuenca, Dr. Isidro, *Llanto del Occidente en el ocaso del más claro sol de las Españas* [1666] y *Noticia breve de la deseada, última dedicación del templo metropolitano de México* [1668], Ed. facsimilar de las impresiones hechas en 1666 y 1668. [Estudio Bibliográfico sobre Sariñana por Guillermo Tovar de Teresa], Bibliófilos Mexicanos, A.C., México, 1977.

Sebastián, Santiago, *Contrarreforma y barroco: Lecturas iconográficas e iconológicas*, Prólogo de A. Rodríguez G. de Ceballos, Alianza Editorial, Madrid, 1985.

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

Terrazas, Ana Cecilia, "Para el investigador Augusto Vallejo, llegó a su fin el misterio de 300 años: Cristóbal de Vargas, padre de Sor Juana", *Proceso*, 996 (4 de diciembre, 1995): 54-55, 57-59; en dos columnas de la pág. 58 la periodista inserta otro artículo: "La carta de Sor Juana a su confesor, encontrada por Tapia Méndez, históricamente apócrifa".

Tovar de Teresa, Guillermo, *Bibliografía novohispana de arte. Primera parte. Impresos Mexicanos relativos al arte de los siglos XVI y XVII*, Prólogo de José Pascual Buxó, Fondo de Cultura Económica, México, 1988. Ver también Sariñana y Cuenca, 1977.

Vallejo, Augusto, y Salvador Díaz Cíntora (eds.), *Loa al Santísimo Sacramento: "atribuible a la niña Juana Ramírez de Azuaje"*, en *Letras Libres*, año III, n^o 34, octubre de 2001.

Venier, Martha Elena (ed.), *Varia lingüística y literaria: 50 años del CELL*, vol. II, *Literatura de la Edad Media al siglo XVIII*, El Colegio de México, México, 1997.

Yhmoff Cabrera, Jesús, *Catálogo de obras manuscritas en latín de la Biblioteca Nacional de México*, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM, México, 1975.

Zambrano, Francisco, S.J., *Diccionario bio-bibliográfico de la Compañía de Jesús en México*. Tomos 1-11, Editorial Jus, México, 1961-1972. De los tomos 12-16 (Editorial Tradición, México, 1973-77) se encargó el P. José Gutiérrez Casillas, S.J.

Reseñas

Michael K. Schuessler, *Artes de fundación. Teatro evangelizador y pintura mural en la Nueva España*. México, UNAM, 2009. (Estudios de Cultura Iberoamericana Colonial).

María José Rodilla

Universidad Autónoma Metropolitana –Iztapalapa

Artes de fundación, armas de comunicación y proselitismo

“Arquitectura libresca”, arte tributario o tequitzqui, *collage* de expresiones culturales diversas, “iconografía sincrética indocristiana”, “semiosis colonial”, son algunos de los conceptos que llevan al investigador Michael Schuessler a hacer en este excelente libro una puesta al día y un magnífico análisis de las relaciones de dos sistemas de representación cultural: las obras plásticas y las dramáticas como artes de fundación.

Las representaciones iconográficas de los muros de los conventos son testigos elocuentes de la tarea evangelizadora, cuyas pinturas, dirigidas por los frailes de las tres órdenes evangélicas: franciscanos, dominicos y agustinos, pero ejecutadas por los tlacuilos, reproducen ilustraciones tanto de tipo religioso (tomadas de la Biblia, Libros de horas, Catecismos, Breviarios, Misales), como de corte didáctico, tales como tratados de artes liberales, manuales de caligrafía y *summas* para la enseñanza de la niñez.

Entre los asuntos espirituales y los dogmas cristianos del muralismo conventual destaca el tema de las postrimerías: el Apocalipsis, la destrucción del mundo y el Juicio Final. Precisamente, una representación del juicio final, como la de la fachada de una de las cuatro capillas posas del convento de Calpan, en Puebla (hacia 1548), estaba reproducida en la *Crónica de Nuremberg* y en el *Flos sanctorum*, obra esta última que formó parte de las bibliotecas

franciscanas, por poner un solo ejemplo, de los muchos que aduce Schuessler, quien en sus viajes de campo ha fatigado conventos, a los que es un honor acompañarle para ver con sus ojos: cenefas, monogramas, símbolos de las diferentes órdenes, sirenas, amazonas, patagones y otros monstruos que la imaginación clerical importó de Europa para ilustrar fachadas, naves, sotocoros, atrios y capillas abiertas de los recientes conventos novohispanos desde donde podían convertir, bautizar e instruir en la nueva fe a los millares de neófitos indígenas.

Los libros que traían en su equipaje los frailes, y que nutrieron estas pinturas, fueron en su mayoría impresos en los Países Bajos, Alemania, Francia e Italia, además de los tratados de arquitectura y varios grabados impresos que también influyeron en este programa pictórico de los conventos del XVI en la Nueva España. Sin embargo, a pesar de la ideología europea dominante, se pueden encontrar también ecos de la tradición pictórica mesoamericana, como la guerra contra los chichimecas, en el convento agustino de Itzmiquilpan, Hidalgo, en donde aparecen guerreros indígenas con sus atuendos prehispánicos: el *chimalli* (escudo), el *pantli* (bandera) y el *machuitl* (macana). Hay también vírgulas de la palabra y el signo del agua-fuego, metáfora de la guerra, como anota D.C. Wright Car. Otro ejemplo es la pintura mural de Teotihuacan, donde se aprecian procesiones religiosas con atavíos de los antiguos dioses y entonando himnos, según se desprende de las volutas floridas que salen de sus bocas. Todo lo cual ilustra la íntima relación entre el muralismo y el teatro, que es el objetivo específico de este libro.

El encuentro de las dos culturas o el "choque entre el barro y el caldero", como lo definió Alfonso Reyes, permitió una convivencia de "creencias religiosas, expresiones lingüísticas y actitudes culturales", que Michael traduce del nahuatlato James Lockart como "recíproca confusión identitaria", y que dio sus primeros productos en el seno del teatro misionero y la pintura mural. Y no sólo mural; se aducen ejemplos muy interesantes de educación a través de pinturas en lienzos, que, según John Mc Andrews, sería una antigua costumbre juglaresca de la Edad Media, pero también es costumbre mexicana, no olvidemos que en tiempos de Moctezuma sus emisarios

traían pintados en lienzos los barcos y los caballos para informar al emperador sobre los extraños que desembarcaban en sus tierras.

Un ejemplo claro de este sincretismo del que venimos hablando es una obra importante del teatro misionero, que además Michael ha tenido la gentileza de regalarnos como apéndice de su libro: se trata de la primera pieza dramática conocida en la Nueva España y atribuida a fray Andrés de Olmos, *El Juicio Final*, compuesta entre 1531 y 1533, que se representaba en los atrios de los primeros conventos novohispanos, con actores indígenas, entre los que sobresalía la bigama Lucía, “el primer personaje dramático indocristiano”, condenada a un temazcal de fuego por pecadora, y cuyo eco más inmediato podemos ver en el convento agustino de San Nicolás Actopan, con paredes colmadas de escenas infernales que bien podríamos relacionar con las esculturas de las catedrales góticas europeas, en cuyos frontispicios y capiteles aparecen escenas del juicio final, sin olvidarnos de las gárgolas en forma de demonios y monstruos con sus fauces abiertas que no son sino representaciones del infierno.

Michael nos deleita también con algunas anécdotas de estos atrevidos frailes apocalípticos, quienes, para mejor enseñar los tormentos del más allá, ponían calderas hirviendo y arrojaban en ellas perros, gatos y otros animales, y hubo incluso misioneros que se arrojaron ellos mismos a las brasas para que los indios entendieran el castigo del fuego eterno. Verdaderamente, los franciscanos estaban obsesionados con el tema escatológico por la influencia del milenarismo del abad cisterciense Joaquín de Fiore (ca. 1135-1202) y querían atemorizar a toda costa a los naturales para prevenirlos con estos pavorosos métodos de que se abstuvieran de ofender a Dios, o ya sabían lo que les esperaba, aunque, al mismo tiempo, soñaban con inaugurar una nueva edad de la cristiandad entre los pueblos indígenas.

Las ricas relaciones que se establecen en esta obra de Michael Schuessler no son solamente entre muralismo conventual y teatro misionero, sino que, además, la pintura mural se basó, a su vez, en el libro impreso y en los grabados y dibujos europeos, a tal punto que Holbein y Durero inspiraron medallones de bóvedas que adornaron luego con imágenes precolombinas de flores, enredaderas,

guerreros indígenas y seres de la religión nahua, en convivencia con personajes bíblicos, arcángeles y centauros, ejecutados por maestros, albañiles y pintores indígenas con las técnicas, los colores de los códices precolombinos y tintes extraídos de plantas, como la baba de nopal o el camote de orquídeas, de minerales y hasta de animales, como la cochinilla. ¿Acaso hay mayor sincretismo que éste? Pues sí, hay más, Michael nos descubre un hecho interesante en la manera de “leer” las pinturas en una relación tridimensional: la estructura europea dominante, la tradición artística precolombina y la fusión de las dos, porque además hay que señalar que estas pinturas se habrían realizado primero en papel y luego serían calcadas a los muros, con lo cual tendríamos también una especie de “códice poshispánico”.

Algunos frailes llegados a la Nueva España, como fray Pedro de Gante o fray Bernardino de Sahún, supieron aprovechar a los estudiantes de los calmécac, instruidos en las artes de la pintura y la escritura, y difundir estas prácticas artísticas en las escuelas de San José de los Naturales y en el Colegio de Santiago de Tlatelolco, cuyos egresados, ya cristianizados, eran contratados por los conventos para ornamentar sus construcciones y para adaptar las obras teatrales, con lo cual la tarea evangelizadora se llevaba a cabo con la fusión de las dos culturas y trabajando mano a mano los representantes de las mismas. Así pues, los grupos indígenas contribuyeron a “esta enorme labor artística” tanto de la pintura eclesiástica como del teatro misionero, cuyos temas eran, la mayoría de las veces, idénticos.

Este libro, de factura impecable y perteneciente a la colección de *Estudios de cultura iberoamericana colonial* de la UNAM, se enriquece aun más con las imágenes de estos conventos, minuciosamente documentadas, y con la conversación permanente que Michael mantiene a lo largo de estas páginas con la historiadora del arte, Elena Estrada de Gerlero, y con el erudito investigador de la cultura novohispana, José Pascual Buxó, además de una bibliografía especializada que le permite abordar los murales con diferentes interpretaciones, conjugarlas con sabiduría y aportar su propia exégesis.

Por último, quisiera animar a Michael para que ideara un programa de visitas a estos conventos, les aseguro que es un privilegio viajar con él y que, como los viejos frailes, nos instruyera descifrando las pinturas y nos señalara, con su puntero de láser, el centauro de Itzmiquilpan, que puede ser una bestia de los *marginalia* de manuscritos medievales, o la imagen de Santiago Matamoros, las danzas chichimecas alrededor del fuego, el dragón de plumas de quetzal, las fauces de Leviatán arrojando a los jinetes apocalípticos de la peste y la guerra, las torturas demoníacas de Acolman, los muertos saliendo de sus tumbas de Calpan, el demonio verde y la mujer de la serpiente de Actopan en el temazcal de agua hirviente con aretes de mariposas de fuego.

No debería terminar con estas visiones de las profundidades del averno, sino más bien con las paradisíacas del jade celestial, el collar florido y la palmera celestial del río, que promete Jesucristo en la obra dramática *El Juicio Final*, pero como no pretendo evangelizar, no me queda más que invitarlos a la lectura de este libro relevante e interesantísimo y, con lo aprendido, disfrutar de la visita a estos conventos del Valle de México y sus alrededores.

Cristina Gómez Álvarez y Guillermo Tovar de Teresa, *Censura y revolución. Libros prohibidos por la Inquisición de México (1790-1819)*. Madrid, Trama editorial-Consejo de la Crónica de la Ciudad de Madrid, 2009. 330 pp.

María Águeda Méndez
El Colegio de México

Este interesante libro que nos ocupa trata de un tema que de inmediato llama la atención: las lecturas prohibidas y las acciones de la Inquisición de la Nueva España en su contra. ¿Morbo?, ¿curiosidad?, ¿deseos de incursionar en algo desconocido? Cualquiera que sea la motivación del lector es perfectamente válida. Porque, ¿qué es lo primero que viene a la mente cuando a uno le mencionan el nombre del Santo Oficio? Desde luego, brujas quemadas (de las que no trata el libro de Cristina Gómez y Guillermo Tovar), o el poder que tenía el tribunal eclesiástico, hostigamiento, denuncias, los autos de fe (de los que tampoco se habla en este texto), la quema de libros, el castigo de la herejía, los amores prohibidos... O, como me dijo un estudiante alguna vez, porque “la Inquisición fue la precursora de Big Brother y *Fahrenheit 451*”. Y tenía su punto de razón, en cuanto a las hogueras que mandaba encender el tristemente famoso Tribunal eclesiástico-estatal para convertir la palabra escrita en cenizas que se llevaría el viento y así desaparecerlas. Pero no se desharían de las ideas ni se desbaratarían los movimientos, las quejas y los sentimientos que habían producido los documentos y eso es exactamente lo que se investiga en este libro.

Siempre parece dejarse de lado el hecho de que la Inquisición fue creada para defender la fe. Y eso es precisamente de lo que trata la investigación que nos ocupa, pero no de los delitos antes mencionados –y muchos otros a los que se podría aludir–, sino de una de las armas más efectivas y agresivas en la persecución y control

de las ideas: la censura. Conviene recordar que la Inquisición –en España, en México y más tratándose de un estado absolutista en el que la Iglesia y el Estado estaban conveniente y sólidamente engranados para llevar a cabo sus fines represivos– tenía un poder doble y temible: regía la vida cotidiana del individuo y, además, podía condenarlo al Infierno tan temido por todo cristiano.

Censura y revolución se ocupa de los años 1790 a 1819, en aquel siglo XVIII que a decir de Alfonso Reyes, en su *Letras de la Nueva España*, era “la era crítica” en que, al reinar los Borbones, el ámbito novohispano de las letras se transformó intensamente: “la era de la creación artística entrega sus saldos a la clasificación, la crítica y la historia”. Y estaba en lo cierto el poeta y ensayista regiomontano, pues no hay que olvidar que sin Carlos III quizá no tendríamos instituciones como, por ejemplo, el Archivo General de la Nación y, cabría la posibilidad, de que libros como el que tenemos ante nosotros no podrían haberse escrito.

Gómez y Tovar introducen un modo diferente de investigación al emplear los edictos que producía la Inquisición para informar a los habitantes de la prohibición de la lectura de libros, sacarlos de la circulación y/o fundamentar, según el caso, su posible o probable desaparición. Por lo general, los investigadores que hemos usado este tipo de escritos lo hemos hecho para corroborar información, revisar si alguna obra fue proscrita en parte o totalmente o si fue, efectivamente, requisada; es decir, es práctica común que los consideremos materiales secundarios. Muy por el contrario, Cristina y Guillermo los utilizan como el meollo de su trabajo y les dan un lugar central, entregando mucha información interesante y sumamente útil al lector. Es lícito recordar que en ellos se mencionan: la jurisdicción del tribunal y los destinatarios, el título del documento prohibido y la razón por la que el texto no podía circular en su forma original. Después, si se prohibía toda la obra (*in totum*) o si tendría que ser expurgada (podía publicarse sin las partes riesgosas). Se incluía también el tipo de prohibición: los considerados absolutamente peligrosos no podían ser leídos ni siquiera por los que tenían licencia para leer libros prohibidos o, los que tenían “prohibición corriente”, es decir, todos los demás que no tuvieran permiso. Los

“mandados a recoger” (cuya censura estaba en proceso) deberían ser entregados al tribunal y no podían circular hasta que se emitiera el dictamen; los “mandados a expurgar” (menos amenazantes) podían ser enmendados por sus dueños, con la condición de mostrar las correcciones a los inquisidores. Esta modalidad se instituyó en 1790. En su estudio, los autores encuentran que los pertenecientes a esta última categoría fueron muy pocos en la Nueva España, información que entre muchos datos más, da a esta obra su importancia.

Es necesario tener muy en cuenta los años que ocupan a Gómez y Tovar: ha estallado la revolución francesa y se anuncian vientos de fronda en el territorio novohispano que desencadenarán el movimiento revolucionario: tanto en España como en México la información inconveniente para el buen orden del gobierno lleva un tiempo infiltrándose en sus territorios y va en aumento. Por otra parte, se han tomado medidas para impedir la circulación de las ideas a todas luces subversivas: se ha aumentado la vigilancia en los puertos españoles y se ha redoblado la revisión en las aduanas mexicanas, además de las visitas, inspecciones y revisiones en expendios de libros, bibliotecas particulares y de órdenes religiosas. El aparato inquisitorial se ha volcado sobre las ideas ilustradas y sumamente incómodas que vienen de allende los mares y las persigue con tesón.

Otro tanto de lo mismo sucede con los documentos que se producen en el territorio novohispano con tintes de revuelta, lo que motiva un cambio en la estructura de los edictos, ya que a partir de 1810, en plena lucha de Independencia, la documentación emitida por el tribunal incluirá una explicación de los libros y, después de 1816, cuando se restablece el estado absolutista con su fiel e inseparable compañera inquisitorial, se señala si los textos han sido prohibidos en Madrid. Esta es otra aportación importante de este libro.

Cabe preguntarse si este control fue verdaderamente efectivo. Como acertadamente informan los autores, la incapacidad de controlar la entrada de libros era un problema que rebasaba al reino español, pues sucedía en la mayoría de las naciones europeas, “a excepción de la inglesa que desde finales del siglo XVII gozaba

de la libertad de imprenta” (p. 27). Y es precisamente esta falta de autonomía de las prensas lo que significó –si se me permite el término– “el Waterloo” de la Inquisición, pues si bien de 1700 a 1740 se prohibieron 382 obras, de 1759 a 1789 el número casi se había duplicado (666) y el *Índice* de obras prohibidas, para 1790 consignaba 7400 títulos (p. 28). Precisamente en 1790 los autores anotan que en los apartados referentes a las obras de teatro en dicho *Índice* se incluyen los géneros: comedias, tragedias, farsas o autos “donde se dice mal de la frecuencia de Sacramentos, o Templos o se hace escarnio de alguna Orden o Estado aprobado por la Iglesia” (p. 36). En un ambiente en el que las diversiones eran pocas es claro que este tipo de representaciones, atrayentes y fáciles de entender, fueran un peligro para el orden impuesto que empezaba a tambalearse y había que detenerlas. Aunque muy probablemente la inclusión de género fuera un reducto de las acaloradas discusiones sobre la licitud del teatro que venían dándose desde mediados del siglo XVI. Significativamente, el 13 de marzo de ese mismo año se iniciaría un nuevo periodo de censura en la Nueva España para impedir que se destruyera el sistema político y social. El Santo Oficio prohibió los impresos que “formaban un «código teórico-práctico de independencia a las legítimas potestades», o que alteraran la «pública vida quieta y tranquila» y sedujeran a los individuos a «sacudirse el yugo de subordinación y sujeción a las legítimas» autoridades” (p. 40).

El año de 1790 sin duda significó un parteaguas entre el antiguo régimen represivo y la emancipación que se daría después. Los autores investigan tres momentos en los que dividieron su estudio de los edictos inquisitoriales. El primero (1790-1809) abarca desde la revolución francesa hasta la crisis política de la monarquía española de 1808; el segundo (1810-1815) que incluye la censura a la lucha de Independencia novohispana y el tercero (1816-1819) cuando se condenó el liberalismo gaditano. No obstante todos sus esfuerzos de represión, el Santo Oficio, si bien se dedicaba a la persecución de lo que en esencia y en la práctica consideraba pecaminoso, en su afán de supervivencia coercitiva, al parecer no midió la seducción que para el ser humano signi-

lica lo prohibido. O ¿sería por eso? Sea como fuere, en el pecado llevó la penitencia, cuando en 1810 excomulgó al cura Hidalgo y persiguió a sus seguidores quemando todo a su paso, acción que significó el principio de su fin como todos los que hemos leído este libro pletórico de información tenemos muy presente en los albores del Bicentenario.

Pero no queda todo allí. Como corolario –que paradójicamente es el principio de esta muy completa y cuidada investigación–, los autores ofrecen, en la segunda parte del libro, un catálogo de los 762 edictos que conforman el corpus estudiado. Primeramente, los agrupan de acuerdo a los tres momentos mencionados anteriormente. Dentro de estos tres apartados, los subdividen según su forma de publicación, poniendo los manuscritos al final. A continuación se colocan las comedias impresas o manuscritas. En cada consigna se incluye lo siguiente: categoría de la prohibición (corriente, especial o mandado a recoger), autor, título y pie de imprenta, motivo de la prohibición, su lugar y fecha. Por si todo esto fuera poco, entre otros detalles identifican a muchos autores que hicieron circular sus obras de manera anónima.

De entre los más de setecientos edictos que rescatan Gómez y Tovar de Teresa, entresacamos un ejemplo de un texto de los albores de la revolución francesa y que los autores categorizan como pornográfico. En él es claro que “el sexo [sirve] como vehículo para atacar a la Iglesia, a la corona y sobre todo los abusos sociales” (p. 80):

14. [BARRIN, Jean], *Venus Dans le cloître, ou la Religieuse en chemise* |entretiens curieux|. Londres, [s.l.], 1740. 1 t., 12°.

Motivo: por sumamente obsceno, escandaloso, y como tal comprendido en la regla VII del Índice Expurgatorio, que dice así: «prohibanse asimismo los libros que tratan, cuentan y enseñan cosas de propósito lascivas de amores u otras cualesquiera dañosas a las buenas costumbres de la Iglesia cristiana, aunque no se mezclen en ellas herejías y errores mandando que los que los tuvieran sean castigados por los inquisidores severamente». La cual regla ha parecido oportuno insertar en este edicto, para que nadie pueda alegar ignorancia.

Madrid: 25 de agosto de 1805, México: 8 de febrero de 1806.

Por último, este libro representa un enlace bien informado y ordenado entre el lector y los edictos. Si bien leyéndolo se extraña la sensación seductiva que entraña tener un documento del virreinato novohispano entre las manos, el lector cuenta con información razonada que seguramente sugerirá y dará paso a investigaciones futuras. Esta obra, además, será de utilidad tanto para los especialistas como para los lectores en general.

Antonio de Saavedra Guzmán, *El peregrino indiano*. Ed., introd. y notas de María José Rodilla León. Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2008. (Teci. Textos y estudios Coloniales y de la Independencia, 15).

José Rubén Romero

Universidad Nacional Autónoma de México

Hace cuatrocientos nueve años, en 1599, salió a la luz en Madrid, de las prensas de la casa de Pedro Madrigal, un poema épico llamado *El peregrino indiano*. No había pasado mucho tiempo desde que su autor, el criollo novohispano Antonio de Saavedra Guzmán, llegara a España llevando bajo el brazo, y ya concluida, esta obra, que, según él dice, había escrito durante su viaje trasatlántico. Cosa poco creíble dadas las dimensiones del poema que el público madrileño tenía ya a su alcance.

Al llegar a España se habría dado a la tarea de buscar a alguien que lo imprimiera. Y eso no porque en la Nueva España no hubiera quien pudiera realizar esta tarea, sino porque publicarlo en la metrópoli le significaba, con toda seguridad, no sólo un público más amplio sino, y ello era importante, lectores cercanos al monarca, si no es que el monarca mismo, a quien el poema estaba dirigido, pues dadas las penosas circunstancias por las que atravesaba don Antonio, era de su interés que el rey conociera su obra. El camino que tomó no fue el equivocado, pues es seguro que hiciera valer su abolengo hispano, que lo relacionaba, ni más ni menos, con la casa de Medina Sidonia, para entrar en contacto con algunos poetas famosos de la Península a fin de lograr de ellos sonetos laudatorios que le hicieran más fácil el camino a su obra.

Sea como fuere, en el mencionado año salió a la venta *El peregrino* para regocijo de su autor. No hay duda de que fue leído tanto en

Europa como en Nueva España. De ello existen testimonios diversos que han llegado hasta nosotros.

La segunda edición del poema debió esperar hasta la segunda mitad del siglo XIX, cuando Joaquín García Icazbalceta la puso de nuevo al alcance de los lectores. A ésta siguió una reedición, también en el siglo XIX, debida al interés de Juan Hernández y Dávalos. En 1989 se me ofreció la ocasión para sacarlo nuevamente a luz. Lo hice pensando en el gran público y acaso en volver a atraer la atención de más estudiosos sobre esta obra que, debo confesarlo, desde el principio me causó una fascinación que va de lo intelectual y llega al campo de las emociones.

Dicen que “a toda capillita le llega su fiestecita”. Hoy nos congrega, a poco más de cuatrocientos años de su primera publicación en Madrid, una nueva edición de esta obra. La debemos a los empeños de María José Rodilla, quien la acompaña de un prolijo estudio y de muy jugosas notas.

Permítaseme centrar mis comentarios en el trabajo de María José Rodilla, pues presentar aquí el poema de Saavedra Guzmán, después de tantos años de haber salido de la imprenta, me parece afán en buena medida vano, por extemporáneo y porque los comentarios sobre el mismo se han venido acumulando en historias de la literatura hispanoamericana, en artículos, ponencias y conferencias, amén de lo que sus editores, mucho o poco, hemos aportado. Vaya pues un comentario sobre la cuidadosa labor de su nueva editora.

Un mérito incuestionable de esta edición es el hecho de salir de la primera; concretamente, de uno de los ejemplares que de ella se conservan en Madrid. El texto fue objeto de una labor ecdótica encomiable. Sabemos que fijar un texto para su edición es labor compleja que requiere no sólo de extremo cuidado en la transcripción, sino de la capacidad de tomar ciertas decisiones cuyos resultados redundarán en una cercanía entre el lector moderno y el texto fijado. María José Rodilla nos ofrece en esta su edición de *El peregrino* una versión en la que se ha permitido ciertos cambios que son producto de una sabia prudencia. Primero tomó en cuenta la fe de erratas que aparece en el original e incorporó al texto las correcciones que correspondía. Luego, modernizó la grafía, desató las abreviaturas y

puso al día tanto la acentuación como la puntuación. Con todo ello logró poner a nuestro alcance un texto que, sin perder lo esencial de su carácter en ese nivel, es amable a la lectura, digamos que más cercano a nosotros, lectores de principios del siglo XXI.

Admiro, particularmente, la cuidada labor de modernizar la puntuación, pues considero que es aquella que en esta fase ofrece los mayores retos, ya que huelga decir que una coma no es una pausa, sino que posee un valor que obra sobre el sentido de lo que se expresa.

El texto que así preparó María José Rodilla está acompañado de notas no sólo pertinentes, sino necesarias para penetrar con más facilidad en el poema de Saavedra Guzmán. Todas eruditas, todas cuidadas, todas cumpliendo con la función de iluminar aquello que en el texto podría parecer oscuro, ya por las simples diferencias de temporalidades, ya por las distancias que por fuerza tiene el bagaje cultural del autor respecto del nuestro.

Como muchas veces sucede, el lector común, aunque agradecerá los resultados del esfuerzo que significó fijar el texto para acercarlo a él y anotarlo para hacerlo más comprensible, difícilmente llegará a aquilatar el trabajo que ello significó. Por ello, desde mi posición de lector común, y en descargo de las omisiones de mis congéneres, dejo aquí constancia del reconocimiento que me merece esta cuidadosa labor de María José Rodilla.

Esta edición de *El peregrino indiano* está precedida de una introducción, a la que yo llamaría propiamente "estudio introductorio". Si me permito pensar en esta enmienda es por las características que tiene el texto con el que María José Rodilla acompaña al poema que edita.

En efecto, los temas en verdad pertinentes que incluye en su estudio, el cuidado que supuso la investigación de cada uno de ellos y, sobre todo, las valiosas aportaciones que ofrece allí María José Rodilla apoya mi idea de que más que estar ante una simple introducción, el lector se topa con un verdadero estudio introductorio.

Esta parte ocupa las primeras cincuenta y ocho páginas del libro y lo componen siete apartados, además de la bibliografía y dos anexos. De estos componentes el que por supuesto ocupa un mayor

número de páginas es el que corresponde al análisis de la obra. De ellos, y para no contrariar los dictados de la prudencia, comentaré sólo algunos. Mi selección, lo reconozco, se ampara, simplemente, en mis gustos personales.

Abre el libro un apartado que pone en contacto al lector con el género épico, sobre todo el que se cultivó en América. María José Rodilla logra su cometido haciendo una revisión concisa en la que discretamente, omitiendo todo calificativo comprometedor, pondera las principales aportaciones que sobre este género han hecho los estudiosos de la historia de la literatura de nuestro continente. Concluye este apartado con la exposición de aquellos elementos de la épica que todo lector requiere tener frescos para mejor comprender la lectura ya próxima de *El peregrino*.

Este primer apartado sirve de marco de referencia al tema que se desarrolla en el segundo que es, precisamente, el que corresponde al autor. Antonio de Saavedra Guzmán es observado en sus circunstancias. El panorama que María José Rodilla ofrece de los orígenes y la biografía del autor de *El peregrino indiano*, rico en detalles pertinentes, permite al lector comprender en sus justas dimensiones el entorno complejo y cargado de intereses en el que vivió el autor y que de la lectura de su obra no siempre se puede inferir con facilidad. En lo particular, me hubiera gustado que María José Rodilla aludiera al regreso del poeta a su patria novohispana, que posiblemente ocurrió antes de 1603, año en que Bernardo de Balbuena obtiene las licencias para publicar su *Grandeza mexicana* recién concluida, que con toda seguridad Saavedra había leído, pues compuso un soneto para la edición de esta obra. Dicho soneto es, que yo sepa, el único otro ejemplo que se conserva de la poesía del autor de *El peregrino indiano*.

El análisis del poema es obligadamente la parte más extensa del estudio de María José Rodilla, quien antes de ocuparse de explicarnos con detalle aquellos temas que en el poema le han resultado más sugerentes, se aplica en ofrecernos una cuidadosa visión de conjunto de los tópicos épicos de la obra. Con ello el lector obtiene en verdad una idea clara de la inmensa riqueza que guarda la obra de Saavedra Guzmán. La maquinaria maravillosa, tratada en el siguiente inciso,

llamó la atención de María José Rodilla. Destaco, acaso por un gusto personal, dos manifestaciones de lo maravilloso que son abordadas en el estudio que comentamos. Se trata de dos conciliábulo. El primero demoníaco, en el que el maligno resistiéndose a perder el dominio que ejercía en estas regiones, convoca a los elementos para que en plena travesía entre Cuba y Cozumel, conjuguen sus fuerzas para impedir, a Dios gracias sin éxito, la llegada del conquistador a estas tierras, con lo que se aseguraba el inicio de la evangelización. El otro conciliábulo se encuentra en el canto IX y es convocado por *Tlantepucilama*, la anciana de los labios de cobre, vieja bruja, cuyo nombre está directamente vinculado con la deidad femenina por excelencia en la religión prehispánica, aquella que había recibido los nombres de *Toci*, nuestra abuela, o *Teteo innan*, la madre de los dioses. *Tlantepucilama* llama la atención porque, y en ello estoy de acuerdo con María José Rodilla, se comporta como la Ericto de la *Farsalia* de Lucano. Las circunstancias de su intervención son similares, se trata de una guerra en un momento en que es imposible vislumbrar el triunfo para alguno de los ejércitos que se enfrentan, circunstancia en que sendas agoreras predicen el desenlace. La diferencia es que Ericto recurre a la necromancia, y nuestra *Tlantepucilama* sólo a preparar un unguento cuya aplicación le facilita, junto con la ingestión del peyote, ver en el futuro la ruina del tenochca.

Moctezuma y Cortés constituyen otro de los tópicos que tan atinadamente seleccionó María José Rodilla. Se trata de un elemento nodal en el poema. Ellos dos constituyen las figuras en las que, si se me permite decirlo, se resumen y resuelven las realidades que entran en pugna en el poema, a lo que deben una fuerza incuestionable.

Cierra esta parte un tema no menos interesante: el poeta en el poema. Aquí María José Rodilla nos muestra cómo es que Saavedra Guzmán se introduce en el poema y narra la conquista, en primera persona, desde dentro, lo que dota a la obra de un efecto extraordinario, además de haber permitido al autor echar mano de recursos que de otra manera difícilmente habría usado.

Completan este estudio introductorio el tratamiento de otros temas cuya pertinencia está fuera de toda duda pues revisten un gran interés y cuyo comentario, para honrar a Cronos implacable,

dejo para otro momento. Se trata de la Composición y recepción de la obra y del ciclo cortesiano, además de las ediciones que ha tenido el poema de Saavedra Guzmán y de los criterios de la edición, temas a los que ya me he referido.

Antonio de Saavedra Guzmán, refiriéndose al destino que esperaba alcanzaría su obra, escribió en el canto primero de su poema:

Suplícoos, sacro César, humildemente,
que sea en vuestro alberge recibida,
que ya que no es el don equivalente,
es grande hazaña el iros ofrecida.
También lo hago, invicto rey potente,
porque siendo de vos favorecida,
esto sólo podría eternizarme,
y en inmortal asiento consagrarme.

Hasta donde sabemos, el rey en nada favoreció ni a la obra ni al poeta novohispano. Sin embargo, Antonio de Saavedra Guzmán logró lo que quería. Cuatrocientos años después de la primera edición de su *Peregrino indiano*, vuelve a salir a la luz, favorecido esta vez de los frutos de la mirada sabia y erudita de María José Rodilla.

Judith Farré (ed.), *Dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los Austrias*. Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2009. (Biblioteca Áurea Hispánica, 59).

Nora Marisa León-Real Méndez
University of California, Santa Barbara

Resultado del congreso *Dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los Austrias. España y América*, este volumen recopila las ponencias de los participantes que se reunieron en el Tecnológico de Monterrey del 22 al 24 de octubre de 2007. El centro conceptual de estas intervenciones es el teatro creado en el mundo hispánico (tanto en la propia España como en las colonias americanas) durante el reinado de la Casa de Habsburgo, o la dinastía de los Austrias. Dentro de este universo dramático, el volumen distingue cuatro divisiones importantes: *El teatro en España y Portugal*, *Literatura vi-reinal*, *Cuestiones de escenografía* y *Temas, motivos y formas del teatro del Siglo de Oro*. Estos apartados conforman las secciones generales del libro en conjunto con un espacio inicial para las conferencias plenarias. Con esto, el volumen presenta una visión tanto espacial como formal de los elementos teatrales que han sido estudiados de este periodo en la historia de la dramaturgia.

Las conferencias plenarias forman temáticamente las secciones del volumen. La primera de ellas es la dictada por Ignacio Arellano, "Doctrina y espectáculo: escenografía mimética y escenografía mística en los autos de Calderón", un estudio de los sistemas de signos en la puesta en escena, en el que se distingue a los autos de las obras escritas para el corral o el palacio debido a su naturaleza alegórica, mucho más apta para representar el misticismo invocado por estos textos. María Dolores Bravo Arriaga también analiza elementos de la puesta en escena en "Aspectos jocosos de un

mismo género dramático: máscaras serias y máscaras facetas”. La autora toma el uso de la máscara como elemento en la descripción de distintas festividades de canonización de San Francisco de Borja. Aurelio González, por otra parte, remarca en “La técnica dramática de Bances Candamo” la técnica dramática utilizada por este autor español y la necesidad de incluirlo en el corpus canónico para analizar el Barroco.

El apartado dedicado a “El teatro en España y Portugal” inicia con “Lealtades divididas: las alianzas literarias y políticas del dramaturgo portugués Jacinto Cordeiro”, de Jaime Cruz-Ortiz, un análisis sobre la división entre la lealtad artística y política de este autor portugués que escribió en castellano hacia finales del siglo XVI. A continuación, aparece el texto “La figura trágica del poder en *Amor destrona monarcas, y rey muerto por un amor*”, de A. Robert Lauer, quien revisa esta obra a partir del cambio de convenciones en cuanto a la presentación de la figura del rey que se llevan a cabo conforme avanza y termina el Barroco. Enfocando su análisis también en una obra específica –la más costosa y larga del teatro clásico español– George Peale ofrece “*Querer por sólo querer*. Un hito en la historia materialista del teatro cortesano”, un estudio de la historia materialista de esta fiesta palaciega. Cerrando esta sección, “*Noticia que no es bien que se toque: el teatro del Silgo de Oro frente a la censura*”, de Héctor Uráiz Tortajada, analiza el fenómeno de la vigilancia censora y la autocensura, así como las razones políticas detrás de esta práctica.

El apartado de “Literatura virreinal” se inicia con el texto “Cartografía simbólica de la Ciudad de México y pedagogía de virreyes (1665-1700)”, de Judith Farré Vidal, donde la autora trata las transformaciones ocurridas a la Ciudad de México durante las fiestas de llegada de los regidores virreinales, así como la proyección del ideal de gobierno por medio de los arcos y los panegíricos que los acompañaban. Con un enfoque, por otra parte, en las despedidas, María Águeda Méndez observa en “Sentimiento íntimo y exequias públicas a una ilustre dama poblana (1681): un túmulo poco común” las manifestaciones de poder y espectáculo desplegadas en los panegíricos dedicados a los funerales de doña Jacinta de Vidarte y

Pardo, Sara Poot-Herrera presenta en “*El Mercurio encomiástico* una serie de festejos religiosos novohispanos en náhuatl y en español”, un estudio de los textos de Joseph de la Fuente compilados bajo este título en los que se deja ver un estilo híbrido entre ambas lenguas. Retomando el estudio de los arcos, Dalmacio Rodríguez Hernández analiza en “Acerca de los *genera dicendi* en los arcos triunfales novohispanos en la época de los Austria” estas construcciones efímeras como recordatorios de las necesidades de la Nueva España, así como el elogio considerado ejercicio retórico y característica del estilo de este género.

En “Cuestiones de escenografía” se recogen cuatro comunicaciones que se relacionan con la puesta en escena y los elementos que la acompañan, iniciando con Edith Mendoza Bolio, quien en “Entre fabricantes de apariencias: *El gran teatro del mundo* en siete proyectos de Remedios Varo” recupera la existencia de siete retratos de la pintora en los que se presentan sus propuestas de vestuario para la puesta en escena de la obra de Calderón en 1958. Enfocada en el teatro novohispano, Claudia Parodi, en “Indianización y diglosia del teatro criollo: los tocotines y los cantares mexicanos”, explica la presencia de elementos indígenas—cantares y bailes—en el escenario. En “«Representantes», gente de teatro y del espectáculo en Nueva España en el siglo XVI”, Octavio Rivera indica la diferencia entre quienes estaban encargados de representar a los personajes según se trate de teatro misionero, indígena, criollo o jesuita. Desde la perspectiva de la colonia sudamericana, José A. Rodríguez Garrido estudia en “El teatro cortesano en la Lima colonial: las obras y su recepción” los documentos de la existencia de 12 obras presentadas en el Palacio Virreinal de Lima entre 1672 y 1747. Javier Rubiera cierra el bloque analizando “El teatro en palacio y el palacio en el teatro. *El licenciado vidriera* de Moreto”, centrado en el estudio de un recurso dramático en particular: el aparte al público.

La última sección, “Temas, motivos y formas del teatro del Siglo de Oro”, se enfoca en el contenido de distintas obras escritas durante este periodo. Serafín González G., en “El tema de la nobleza en *La crueldad por el honor* de Ruiz de Alarcón”, revisa el desarrollo artístico de la obra, centrándose en la caída heroica del personaje. En “*Festín*

de las morenas criollas: danza y emblemática en el recibimiento del virrey marqués de Villena (México, 1640)", Dalia Hernández Reyes describe la participación de población negra en las festividades de palacio para la bienvenida de don Diego López Pacheco. Blanca López de Mariscal, en "A propósito del teatro doctrinal en la América hispánica. Una comedia a la Virgen de Guadalupe (1601-1602)", menciona la existencia de cuatro obras dedicadas a este personaje religioso escritas entre 1601 y 1722, y analiza los componentes similares y las adecuaciones pertinentes para el público americano. En su texto "La batalla naval de Lepanto en el teatro de Fernán González de Eslava", Beatriz Mariscal Hay compara distintos textos en los que se presenta esta legendaria batalla, encontrando que ésta regularmente no se presenta en escena. Finalmente, Lillian von der Walde Moreno concluye en "De la apariencia horrible en *El burlador de Sevilla*" que la estética presentada en esta obra es tal que las deformaciones internas y externas no corresponden de forma natural como en otros textos de la época.

Con su simétrica disposición temática, *Dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los Austrias. España y América* ofrece un panorama histórico y retórico no sólo del teatro virreinal sino del estado de los estudios contemporáneos sobre el tema. El volumen es un corpus de diversas aproximaciones que dan una perspectiva de esta particular época en la dramaturgia hispánica en ambos lados del Atlántico.

Prolija Memoria. Estudios de Cultura Virreinal

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@uaesj.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 28 cm.) incluyendo bibliografía, en Word, de preferencia en la versión 97-2003.
2. El título irá centrado en mayúsculas, el nombre del autor y su institución ira 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 XIRALÉ, *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).