

La literatura novohispana: entre el dogma y la liberación

José Pascual Buxó

Prólogo
Karl Kohut



Academia Mexicana de la Lengua

PQ7147

B89

2015 Buxó, José Pascual, 1931-

La literatura novohispana : entre el dogma y la liberación / José Pascual Buxó; prólogo, Karl Kohut. — México, D. F. : Academia Mexicana de la Lengua, 2015.
454 páginas — (Colección Horizontes)

ISBN: 978-607-96620-4-2

1. Literatura mexicana – Hasta 1800 – Historia y crítica
 2. Literatura hispanoamericana – Hasta 1800 – Historia y crítica
- I. Kohut, Karl, prologuista. II. t. III. Ser.

La edición de esta obra se hizo con el apoyo de



Primera edición: 2015

D.R. © José Pascual Buxó

D.R. © Por el prólogo: Karl Kohut

D.R. © Academia Mexicana de la Lengua

Naranjo 32, Col. Florida

Del. Álvaro Obregón, México, D.F. 01030

info@academia.org.mx

www.academia.org.mx

D.R. © Todos los textos son propiedad de sus autores

ISBN: 978-607-96620-4-2

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

Impreso y hecho en México



Prólogo

Karl Kohut

La literatura novohispana entre el dogma y la liberación, el título mismo del volumen identifica dos fuerzas que determinarían la literatura del virreinato, el dogma de la Iglesia católica como poder exterior a la literatura y el impulso de liberación como fuerza interior. Al mismo tiempo, el dogma y la liberación designarían dos tiempos diferentes: el dominio ejercido por el dogma durante la época colonial y la liberación al final de ésta. Detrás de esta oposición intuimos la pregunta por la esencia de la literatura novohispana, pregunta que anima implícitamente los estudios del volumen.

José Pascual Buxó reúne 16 estudios publicados previamente, a lo largo de seis lustros, entre 1980 y 2009. La publicación de estos artículos en un solo volumen permite observar las líneas directrices de sus investigaciones que nutren los estudios sobre los diferentes autores, obras y temas. Una reflexión sobre los problemas teóricos de fondo de la literatura novohispana caracteriza la primera parte del volumen (“Historiografía y crítica”). Las tres siguientes siguen un patrón cronológico: la segunda (“Petrarca y el manierismo”) tematiza el manierismo de fines del siglo xvi y comienzos del xvii; la tercera (“El barroco: imitación y originalidad”) estudia a cuatro autores del barroco del siglo xvii; la cuarta, finalmente (“Alegoría barroca y crítica racional”) se centra en la aparición de ideas filosóficas de la Ilustración en un ambiente todavía dominado por el barroco y la escolástica.

Tal como se refiere antes, José Pascual Buxó retoma y discute, en la primera parte, problemas teóricos de fondo de la literatura novohispana. En una reseña histórica resume críticamente la larga lista de trabajos filológicos que le han sido dedicados, desde el siglo XIX hasta el presente. No satisfecho con estas propuestas, se enfrenta de nuevo a la cuestión de la esencia de la literatura novohispana, desde la perspectiva de comienzos del siglo XXI. Lo que más llama la atención es el hecho de que el estudioso no ofrece respuestas pretendidamente definitivas, sino que más bien indica problemas a solucionar y pistas a seguir en el futuro. Desde una Europa donde la historia literaria cae cada vez más en desuso y sólo cuenta la actualidad, no puedo sino admirar este esfuerzo por establecer una historia de la literatura mexicana desde sus comienzos. Es, pues, desde la lejana Europa, que retomaré algunos problemas planteados por el autor en esta parte, discutiéndolos bajo los criterios del *corpus*, el espacio, el tiempo, la lengua y el género literario.

Empiezo con el establecimiento del *corpus*. José Pascual Buxó menciona la bibliografía reunida por José Toribio Medina, según la cual se imprimieron en México, entre 1539 y 1821, cerca de 13000 obras —cifra que ha sido, por otra parte, aumentada por bibliógrafos posteriores—. A éstas debemos, además, sumar las que permanecieron manuscritas. En efecto, este número impresionante de títulos representa sólo una mínima parte de las obras escritas que circularon en forma de manuscrito, tal como lo explica el autor en el último capítulo del volumen. Este hecho se debe, por una parte, al alto precio del papel; por otra, a las censuras inquisitoriales, que impidieron la impresión de un número difícilmente calculable de obras. Aún más grave es el hecho de que estas censuras privilegiaban ciertos géneros de obras, lo que significa en consecuencia que las obras impresas no representan, ni cuantitativa ni cualitativamente, la totalidad de las obras escritas en la época virreinal. Es sólo a mediados del siglo XVIII que este estado de cosas empieza a cambiar, con la aparición de revistas y periódicos y de obras de interés técnico o científico. Sin embargo, este lento cambio no parece haber afectado la situación de las obras propiamente literarias, lo que explica el hecho de que, a veces, éstas continuaran siendo enviadas a España en espera de que circularan o incluso se

imprimiesen allí. Finalmente, debemos tener en cuenta las obras de autores radicados en la Nueva España, que se imprimieron en la metrópoli, y las de autores españoles que en algún momento de su vida vivieron en la Nueva España. Entre ellas, se hallan algunas de las más importantes de la literatura novohispana, baste mencionar las de Ruiz de Alarcón y Sor Juana. En resumen, una masa ingente.

Al establecimiento del *corpus* sigue el problema de la disponibilidad del mismo, pues, como señala Pascual Buxó, “una cosa es disponer del registro bibliográfico y, en ocasiones, biográfico de los autores de un determinado periodo de nuestra historia y otra muy distinta es tener sus obras a nuestro alcance”. De allí se comprende la respuesta escéptica del autor a la pregunta de si “contamos finalmente con los materiales necesarios y con los estudios monográficos requeridos para redactar la historia de la literatura mexicana de los siglos coloniales”. Algo desilusionado constata que, después de más de un siglo de trabajo, el proyecto de elaborar una historia comprensiva de la literatura novohispana está todavía en sus comienzos.

Sin embargo, el problema del *corpus* es más de tipo cualitativo que cuantitativo. En efecto —admite Pascual Buxó— sólo las obras de unas dos docenas de autores resisten ser evaluadas desde un punto de vista estético. En su inmensa mayoría —por no decir la casi totalidad— se trata de “discursos doctrinales, canónicos y mayormente piadosos”, carentes de valor estético, lo que lo lleva a la pregunta de “hasta dónde sería recomendable o lícito incluir” estas obras “en un *corpus* propiamente literario”. Esta pregunta lo lleva a otra, igualmente esencial: ¿hay que limitarse a las obras de un cierto nivel estético o, por el contrario, ampliar el campo de estudio a todas las obras? Hace mucho que la crítica sociológica de la literatura se ocupa de obras que la filología tradicional despreciaba por su exiguo o inexistente valor estético; hasta cierto punto incluso las prefiere, puesto que considera que éstas son un indicador más seguro de lo social —mucho más, al menos, que las obras de alto valor estético, cuya relación con el contexto social es más complicada—. Por su parte, los estudios culturales —dominantes en las últimas décadas— han permitido y propuesto nuevos acercamientos a estas obras. Es innegable —ya sea que se considere que debe incluirse este tipo de obras en el *corpus* o no— que dichas obras son un

elemento importante para la historia de las mentalidades y que su estudio enriquecería nuestro conocimiento acerca de éstas, poco trabajadas en el campo virreinal.

José Pascual Buxó evita el término de literatura nacional, y con razón. Sin embargo, no podemos pasarlo enteramente por alto. La literatura siempre es la expresión de una sociedad, lo cual podemos afirmar sin por ello aceptar de modo ciego los postulados de la crítica sociológica de la literatura. Ahora bien, en la historiografía mexicana hay una tendencia a buscar en la época novohispana indicios de un camino que debió llevar finalmente a la nación mexicana y que podríamos llamar protonacionalistas. En el caso de la Nueva España es posible observar, desde muy temprano, la conciencia de ocupar un lugar privilegiado dentro del imperio de los Habsburgo. La *Grandeza mexicana*, de Bernardo de Balbuena, es el ejemplo más destacado y más conocido de este fenómeno, pero no es el único. Estas reflexiones llevan a la necesidad imperiosa —que Pascual Buxó no deja de repetir— de elaborar criterios adecuados para evaluar la literatura colonial.

Podríamos resumir estas reflexiones diciendo que la tarea del estudio actual sería, en efecto, triple: (1) llegar a un conocimiento cada vez más completo del *corpus*; (2) desarrollar los criterios para su evaluación; (3) elaborar una teoría que comprendiera la totalidad de las obras. Desde luego, se trata de un programa a largo plazo. En este sentido, el Seminario de Cultura Literaria Novohispana de la UNAM constituye una iniciativa valiosa. A ésta se unen otras iniciativas en el país tales como el proyecto de “Ediciones críticas / anotadas de textos coloniales hispanoamericanos” de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí y, seguramente, otras más que desconozco.

El todavía reciente *spacial turn* de las ciencias culturales ha llevado a una nueva valorización del espacio como concepto interdisciplinario. En nuestro contexto el criterio espacial como factor de pertenencia a una literatura nos lleva a la cuestión del territorio dentro del cual se había desarrollado la literatura novohispana. Es en este punto donde aparecen más claramente las diferencias entre una perspectiva latinoamericana y otra europea, tal como lo demuestran, de modo paradigmático, dos artículos del volumen *Conquista y contraconquista. La escritura del Nuevo Mundo* (1994), editado por Julio Ortega y José Amor

y Vázquez. El estudioso peruano Antonio Cornejo Polar indica y comenta la tendencia de los historiadores y críticos literarios latinoamericanos a insertar la literatura colonial dentro de la nacional (p. 654). Así, formaría parte de esta última la totalidad de las obras compuestas dentro de las fronteras actuales del territorio nacional a partir de la llegada de los europeos. El investigador francés Jacques Lafaye, por el contrario, considera esta producción más bien como “una aportación a la literatura española, antes que [el] nacimiento de una literatura ‘americana’ en aquella época” (p. 644). Entre estas dos visiones opuestas se sitúa una tercera perspectiva que interpreta el periodo colonial desde la concepción que, tanto la Corona como los territorios aludidos (y, por supuesto, los agentes sociales), tenían de sí mismos en esta época, es decir, como parte integrante de la monarquía católica.

Sin embargo, la tendencia señalada por Cornejo Polar lleva consigo graves problemas, puesto que las fronteras coloniales raras veces coinciden con las fronteras actuales. Recordemos que el virreinato de la Nueva España comprendía, además del territorio central que ocupa el México actual, los países centroamericanos, el Caribe, Venezuela (hasta la fundación del virreinato de la Nueva Granada), las Filipinas y el inmenso Norte que se perdió en la guerra con los Estados Unidos. En principio, pues, las obras escritas en estos territorios deberían incluirse dentro de la historia de la literatura novohispana. Un caso paradigmático en esta problemática de reclamos nacionales es el de Bernal Díaz del Castillo, quien escribió su obra en lo que hoy es Guatemala; si bien para los mexicanos cuenta entre los autores novohispanos, los guatemaltecos lo incluyen dentro de sus historias de la literatura. Otro ejemplo es el poema épico *Espejo de paciencia* (1608) de Silvestre de Balboa Troya y Quesada que pasa por ser la épica fundacional de la literatura cubana: siguiendo la lógica territorial virreinal debería ser incluido dentro de la literatura novohispana. Basten estos dos ejemplos para ilustrar las dificultades que implica, para los proyectos de historias literarias virreinales, la tendencia señalada por Cornejo Polar.

Hasta ahora me he referido al espacio sólo en un sentido físico, en tanto que delimitación del territorio. Empero, el llamado *spatial turn* mencionado antes problematiza también un fenómeno caído en olvido, fenómeno que había tenido un lugar importante en los comienzos

de la filología decimonónica, es decir, el hecho de que la naturaleza del territorio que ocupa un pueblo influye en su modo de vivir, lo que se refleja necesariamente en su literatura. En este sentido, el espacio es uno de los factores que llevó, desde los comienzos, a una diferenciación de las literaturas coloniales.

El criterio temporal, por su parte, nos lleva a preguntarnos por los comienzos de la literatura novohispana. José Pascual Buxó rechaza la premisa de Menéndez y Pelayo “según la cual el estudio de las letras de la América hispánica debía hacerse exclusivamente a partir del tronco español” y subraya la importancia de las lenguas, culturas y literaturas de los pueblos originarios, los “mayas, aztecas, otomíes y acolhuas”. La insistencia en la importancia de la cultura de estos pueblos, sin embargo, plantea otros problemas, puesto que éstos —los mexicas, por ejemplo— no habían ocupado este territorio desde tiempos inmemoriales, sino que se habían instalado en el centro del actual territorio mexicano después de largas migraciones, guerras y conquistas. Generalmente, se toma el momento histórico de la llegada de los españoles, lo cual se debe también al hecho de que estas tradiciones se conservaron gracias a la obra de los misioneros españoles.

Por otra parte, el “tronco español” fue enriquecido por la literatura italiana (véanse, por ejemplo, los estudios de Pascual Buxó sobre la influencia de Petrarca) y la herencia de la literatura de la Antigüedad, sobre todo la latina. Con todo esto, el autor no pierde de vista el aporte indígena: para él, lo americano y lo europeo se amalgamaron en un “formidable proceso de mestizaje étnico y cultural”. Este sincretismo cultural es, dicho sea de paso, otra causa más (además del espacio mencionado antes) de la temprana diferenciación de las literaturas virreinales, puesto que los españoles encontraron a su llegada pueblos diversos entre sí, con sus propias culturas y tradiciones.

Este sincretismo cultural nos lleva igualmente al problema de la lengua. Los españoles lograron imponer la suya como dominante en los territorios conquistados, con lo que se cumplió —aparentemente— el famoso enunciado de Nebrija, “la lengua compañera del Imperio” (es cierto que pensó en el norte de África y no en América que todavía no había sido descubierta). Basta una mirada rápida a la historia occidental para comprobar que así ocurrió, en el continente europeo,

con el latín como ejemplo paradigmático. Sin embargo, hay excepciones. Los normandos conquistaron, entre muchas otras regiones, la que hoy lleva su nombre, la Normandía. Sin embargo, dentro de una generación, habían adoptado la lengua de los vencidos, es decir, el francés de entonces. Cuando conquistaron Inglaterra, en 1066, impusieron el francés como lengua dominante, pero el anglosajón sobrevivió y finalmente reemplazó al francés, convirtiéndose —ya evolucionado y amalgamado con éste— en lengua nacional.

Dentro de este panorama, América Latina ocupa un lugar intermedio. Al lado del español, sobrevivieron las lenguas indígenas, a pesar de su situación muchas veces precaria. Numerosos autores indígenas o mestizos escribieron en español o en sus lenguas natales, siendo Alvarado Tezozómoc y Alva Ixtlixóchitl —citados por Pascual Buxó— sólo los más conocidos. Y no hay que olvidar las tradiciones orales de estos siglos que a veces sobreviven hasta la actualidad.

En el lado opuesto, cabe incluir la literatura (en el sentido más amplio) en latín, lengua que fue, hasta el siglo XVIII, la *koiné* entre los eruditos y que les permitió relacionarse con sus congéneres americanos o europeos. Es cierto que el conocimiento del latín es actualmente muy restringido, e incluso entre los estudiosos son cada vez menos los que son capaces de leer textos escritos en esta lengua. Irónicamente, ocurre con el neolatín lo mismo que con las lenguas indígenas, es decir, que sólo son accesibles, para la mayoría de los lectores, en traducciones.

Finalmente, el criterio del género literario. Mencioné anteriormente que José Pascual Buxó establece una diferenciación entre las obras propiamente literarias y los “discursos doctrinales, canónicos y mayormente piadosos”, los cuales dominaron cuantitativamente debido —entre otras razones— a las censuras inquisitoriales, como ya se señaló. Hasta cierto punto, las obras historiográficas en el sentido más amplio del término se vieron menos afectadas por estas censuras, lo cual amplía —si las contamos como “literarias”— el *corpus* de la literatura novohispana. En efecto, las fronteras entre los campos historiográfico y literario no eran claras ni estaban definidas en el sentido en el que lo están hoy en día. Muchas obras historiográficas poseen valor estético o, al menos, un interés narrativo, siendo la *Historia verdadera...* de Bernal

Díaz del Castillo, el ejemplo más conocido, pero seguramente no el único. Lo mismo vale para la rica literatura de sermones, que se estudia cada vez más, y la literatura filosófica en latín, a pesar de su trasfondo teológico.

Si me detuve algo en la discusión de la primera parte del volumen, fue por el carácter fundamental de las reflexiones que el autor hace en ella. Seré más breve en la discusión de las otras partes, centradas en autores y obras literarias específicas que constituyen, por sus análisis cuidadosos, un complemento a las reflexiones teóricas.

Los capítulos de la segunda parte giran alrededor de dos temas: las relaciones entre texto e imagen y el manierismo en oposición al barroco. En cuanto a lo primero, José Pascual Buxó tematiza los murales de la famosa Casa del Deán de Puebla (terminados en 1580), especialmente *Los Triunfos* de Petrarca, que se visualizan en una de las estancias de la casa. Se trata, en efecto, de un ejemplo único, en la cultura novohispana, de la trasposición de una problemática literaria, filosófica y teológica sumamente compleja a un programa pictórico. En otra versión del capítulo en forma de artículo, habla atinadamente de “el texto imaginado de los *Triunfos* de Petrarca” (dicha versión forma parte de un volumen colectivo que reúne las investigaciones más recientes sobre la Casa del Deán, editado por Helga von Kügelgen, *Profecía y triunfo. La Casa del Deán Tomás de la Plaza. Facetas plurivalentes*, 2013). Buxó se centra en el quinto y último *Triunfo*, el cual verificaría, según la hipótesis más corriente, “una sorpresiva simbiosis iconográfica de la Iglesia triunfante con la gentílica figura de Juno”. A esta hipótesis, el autor opone una nueva lectura según la cual no se trataría de la Iglesia sino de la Virgen María.

Otra variante de las relaciones entre texto e imagen son los emblemas, tema que José Pascual Buxó retoma a menudo en los distintos capítulos del volumen. Su punto de partida es el libro de emblemas de Alciato publicado originalmente en 1531, cuya primera traducción española por Bernardino Daza Pinciano apareció en Lyon en 1549 y que circuló ampliamente en la Nueva España. Un ejemplo particularmente concluyente de su influencia es el *Túmulo imperial* que la ciudad de México erigió en 1559 para celebrar las honras fúnebres de Carlos V. En efecto —escribe— “el túmulo fue concebido y realizado

siguiendo la estructura de un libro de emblemas o secuencia de imágenes y textos didascálicos destinados, en su conjunto, a ser expresión de un programa iconológico muy bien meditado”, programa diseñado por el humanista Francisco Cervantes de Salazar y realizado por el arquitecto Claudio Arciniega. Lamentablemente, no se conservó ninguna de las pinturas de esta estructura efímera, pero las podemos reconstruir gracias a la descripción que publicó el mismo Cervantes de Salazar en 1560.

El t́mulo concebido por Cervantes de Salazar es un ejemplo —entre muchos otros— de la presencia de Alciato en la Nueva España. En efecto —constata José Pascual Buxó— “el gusto de los novohispanos por la avasallante moda de los jeroglíficos e imágenes significantes puede documentarse [...] principalmente, en su aprovechamiento en la pintura mural y, por supuesto, en los programas alegóricos de arcos triunfales y piras funerarias erigidos en México con rigurosa puntualidad”. A pesar de que “no hubo, en sentido estricto, *libros de emblemas*”, la obra de Alciato “se convirtió en el modelo discursivo adecuado para la ideación de los aparatos simbólicos con los que habrían de celebrarse los acontecimientos civiles o religiosos que alegraban o conmovían a la sociedad virreinal”.

En cuanto al segundo tema de esta parte mencionado antes, es decir, el manierismo, Pascual Buxó entra en una discusión de fondo en torno a este concepto, apoyándose, sobre todo, en la obra clásica de Arnold Hauser (*Literatura y manierismo*, 1965). En oposición a la opinión de la mayoría de los historiadores de las literaturas hispánicas que suelen negar “la existencia de una etapa y un estilo manieristas en la poesía española de los Siglos de Oro”, defiende el concepto, sosteniendo que el manierismo domina en las artes desde el último tercio del siglo xvi hasta las primeras décadas del xvii. El problema central es la separación conceptual entre manierismo y barroco: “Lo que realmente sería decisivo para distinguir el barroco del manierismo es el hecho de que el primero posee un carácter esencialmente ‘subjeto, entusiástico y excesivo’ y apela a amplios estratos del público, en tanto que el manierismo ‘es un movimiento intelectualista y socialmente exclusivo’”. Retomando una propuesta de Jorge Alberto Manrique (“Reflexión sobre el manierismo en México”, 1971), distingue el manierismo “purista”

de otro “avanzado”: “debemos señalar desde ahora que la poesía del manierismo ‘purista’ se basa primordialmente en la intensificación de los recursos retóricos relativos a la elocución y a la composición, es decir, en las *figurae elocutionis*, en tanto que el manierismo ‘avanzado’ insiste —además— en la acumulación de ciertos *tropi* semánticos (metáforas, oxímoros, antítesis)”. El *Túmulo imperial* concebido por Cervantes de Salazar sería una primera expresión del manierismo, mientras que la poesía de Bernardo de Balbuena sería una manifestación particular del manierismo avanzado, hipótesis que explaya en un minucioso análisis de la *Grandeza mexicana*.

Los capítulos de la tercera parte se centran en cuatro personajes eximios del barroco novohispano (Palafox, Sandoval Zapata, Sigüenza y Góngora y Sor Juana) cuya obra o persona, de algún modo, reivindica. En su análisis de Palafox, José Pascual Buxó pasa de la obra *Semana santa. Injusticias que intervinieron en la muerte de Cristo*, a la poesía del autor. El capítulo se caracteriza por sus reflexiones teóricas sobre la escritura, en las cuales aúna la teoría de los tres sentidos de la escritura según san Agustín, las teorías de Genette sobre el intertexto, los *Ejercicios espirituales* de san Ignacio y la doctrina de san Juan de la Cruz. Estas reflexiones llevan a una defensa decidida de la poesía palafoxiana, en la cual el autor detecta, por lo demás, una fuerte influencia de la emblemática, lo cual relaciona este capítulo con los de la segunda parte.

Luis de Sandoval Zapata es uno de los tantos escritores novohispanos que gozaron de fama en su época y que fueron olvidados después. Es gracias a Méndez Plancarte quien le dedicó un artículo en 1937, que lo conocemos hoy. José Pascual Buxó analiza tres de sus obras, salvadas o vueltas a encontrar: *La Relación fúnebre a la infeliz, trágica muerte de dos caballeros de lo más ilustre de esta Nueva España, Alonso de Ávila y Álvaro Gil González de Ávila, su hermano, degollados en la nobilísima Ciudad de México a 3 de agosto de 1566*, los 29 sonetos inéditos hallados por Méndez Plancarte y, finalmente, el texto filosófico *Panegírico a la paciencia*. El análisis de estas obras lleva a Pascual Buxó a un elogio incondicional del personaje: “Sandoval Zapata es —que sepamos— el único caso de escritor ‘independiente’ en la segunda centuria novohispana”.

Carlos de Sigüenza y Góngora, por su parte, no necesita de reivindicación ninguna, mas sí una de sus obras, el *Triunfo parténico* de 1683, menospreciada durante siglos. Una vez más, José Pascual Buxó destaca su deuda para con “la figura señera de Alfonso Méndez Plancarte, el verdadero artífice de la revaloración de nuestro barroco literario”. En la discusión de la obra el autor vuelve a uno de sus temas predilectos, es decir, los emblemas. Así, destaca dos constantes de la cultura barroca: “una, la afición a los jeroglíficos, que distaba mucho de ser una moda intrascendente para constituirse en un sistema aprobado de interpretación simbólica universal y, otro, el gusto por la aplicación de los conocimientos científicos a la construcción de diversos ingenios, en particular los llamados teatros catóptricos y demás embelesos producidos por la mágica combinación de las luces y las sombras”.

En cuanto a Sor Juana, si bien son muchos los trabajos que se le han dedicado en las últimas décadas, estamos aún lejos de una comprensión adecuada de su obra. Debemos a Pascual Buxó trabajos seminales sobre la obra de la monja, siendo el ejemplo más reciente su libro *Sor Juana Inés de la Cruz: el sentido y la letra* (2010), mas no por ello se da por satisfecho, tratando de penetrar aún más en la comprensión de su persona y su obra. En el primer capítulo dedicado a la monja, retoma el problema de los “censores” contemporáneos de *Primero sueño* y propone una nueva lectura “acorde con sus intenciones semánticas (su texto) y con los paradigmas culturales (los contextos) que subyazcan en él”. La relación de los textos de la monja con la tradición hermética le interesa de modo particular. En oposición implícita a Octavio Paz, ve una diferencia fundamental entre ambos: “Así, las ‘imágenes’ de Sor Juana representan nociones del intelecto por medio de los ‘simulacros’ de la fantasía, en tanto que las ‘visiones’ herméticas hacen de las imágenes de la fantasía el sustento de nuevas representaciones simbólicas”. En el segundo capítulo dedicado a Sor Juana, discute las polémicas que suscitaron, en su época, la *Carta atenagórica* y la *Respuesta a Sor Filotea* a la luz de nuevas investigaciones, sobre todo las del investigador peruano José Antonio Rodríguez Garrido (*La Carta atenagórica de Sor Juana. Textos inéditos de una polémica*, 2004).

La cuarta parte tematiza el barroco tardío del siglo XVIII, cuando la crítica racional empieza a infiltrar la alegoría propia a este movimiento. José Pascual Buxó empieza con el estudio de un fenómeno que —tal vez— más que otros caracteriza la cultura virreinal, es decir, la fiesta. En el caso concreto, se trata de una fiesta de trece días con la cual la ciudad de México celebró el nacimiento de Felipe Pedro (1712), segundo hijo de Felipe V. El autor es el agustino José Gil Ramírez quien imaginó, junto con otros dos letrados, “un deslumbrante dispositivo simbólico”, estableciendo una correspondencia simbólica entre los grupos sociales y las esferas celestiales (según el sistema precopernicano): “la sociedad, como el universo, es una máquina establecida *ab aeterno*, en la cual cada uno de sus miembros debe desempeñar una función intransferible y necesaria con el fin de asegurar, por una parte, la inmutabilidad del universo y, por otra, la conservación de la república”. Así se explica el título de la descripción detallada de la fiesta, redactada por el mismo Gil Ramírez y publicada en 1714: *Esfera mexicana*. Sin embargo, es otra parte de la fiesta la que interesa a José Pascual Buxó. Para el séptimo día de las festividades, el virrey había determinado que se erigiese, en medio de la plaza, “un opíparo paraíso de la gula”, en forma de una pirámide cubierta, de arriba hasta abajo, con los alimentos más apetecibles. Invención multifuncional en la cual las autoridades regalaban a los pobres los alimentos y manjares que normalmente se reservaban para sí, y que Pascual Buxó interpreta como una “breve fuga carnavalesca”, con lo que retoma explícitamente la famosa “carnavalización” elaborada por Bajtín. Al mismo tiempo se trataba de un divertimento: las autoridades observaban, desde los balcones de los palacios adyacentes, lanzando carcajadas y burlas a los pobres que trepaban la pirámide buscando agarrar salchichas y otros alimentos, resbalándose y cayéndose a cada rato. Detrás de este espectáculo carnavalesco, José Pascual Buxó intuye otra alegoría: “No creo exagerar si digo que esa imponente dádiva gastronómica del virrey duque de Linares a los hambrientos de la gran ciudad de México tuvo el carácter de un verdadero y doble simulacro: por una parte, fue expresión simbólica del poder y magnanimidad con que se presentaba a sus súbditos aquella monarquía que conquistó y seguía manteniendo sujetos a los naturales de la tierra; por otra parte, el total arrasamiento de esta pirámide

fue signo subliminal de otra gran catástrofe: la destrucción por parte de los propios indígenas de aquella imagen degradada de su idolatría ancestral. ¿Lo pensarían así Gil Ramírez y sus colaboradores? La innegable competencia de los intelectuales barrocos en el uso de los sistemas simbólicos, tan extendidos en su tiempo, nos permite suponer que así sería”.

De los comienzos del siglo XVIII, José Pascual Buxó pasa, en los dos últimos capítulos de la cuarta parte y del volumen, a los fines del siglo: es en ellos donde tratará la temática final anunciada en el título, es decir, la infiltración de las ideas de la Ilustración. Así, demuestra la presencia de éstas en la novela *Sueño de sueños* del cura queretano José Mariano Acosta Enríquez que aúna “la sátira barroca y la crítica ilustrada”. Tras una larga discusión sobre la pretendida “noexistencia” de la novela en los siglos virreinales (discusión basada en el artículo seminal de Pedro Henríquez Ureña, “Apuntaciones sobre la novela en América” de 1927), el autor llega a la novela mencionada, nuevamente descubierta en 1945. No poseemos datos de la edición original pero ciertos indicios permiten a Pascual Buxó suponer que la obra habría sido redactada hacia 1795. Del autor, sólo se sabe que fue sacerdote y que vivió en Querétaro en el último tercio del siglo XVIII. En la obra misma, ecos de los *Sueños* de Quevedo y de las *Visiones y visitas* de Villaroel se mezclan con las nuevas ideas filosóficas. En efecto, el autor vivió en “un momento histórico de transición” o “de compromiso conflictivo”, entre la tradición escolástica y las nuevas ideas de la Ilustración: *Sueño de sueños* aúna “la sátira quevedesca de todos los comportamientos morales y sociales [...] y ciertas reflexiones fundadas en los principios de la filosofía moderna, tendentes a zaherir y corregir la supersticiosa ignorancia de los españoles”. Así, la novela de Acosta Enríquez es otra muestra más de la presencia de las ideas de la Ilustración europea en la Nueva España, no sólo en la capital virreinal sino también en las provincias.

En el capítulo que cierra el volumen, José Pascual Buxó vuelve sobre el hecho de que sólo una mínima parte de las obras escritas llegaron a imprimirse, hecho que discute extensamente. Dicha discusión sirve de introducción al análisis de *La segunda parte de los soñados regocijos de la Puebla*, de autor anónimo y conservado en un manuscrito de

la Biblioteca Nacional de Madrid. La obra se presenta en la forma de un diálogo entre el autor-narrador —llamado Francisco Poderoso de Alcatraz, originario de Puebla— y un paisano suyo de nombre Tejocote; el diálogo transcurre en la ciudad de México en noviembre de 1785. Del autor anónimo sólo sabemos lo que dice de sí mismo en el texto; Pascual Buxó supone que era poeta y dramaturgo. La primera parte —lamentablemente perdida y que habría sido redactada tres años antes—, había sido objeto de una tajante crítica por parte de la Iglesia, según se menciona en la segunda parte. Esto explica el hecho de que ésta sea una decidida defensa de las comedias ante los ataques que el género sufre por parte de la Iglesia, y hace de ella “una extraordinaria muestra del nacimiento de la crítica anticlerical en la Nueva España”. José Pascual Buxó intuye en la obra la presencia de las ideas ilustradas de Moratín y Jovellanos; como ellos, “también nuestro ilustrado ‘Poderoso’ quería ver el teatro convertido en una eficaz cátedra de enseñanza moral e instrucción pública”.

Al final de este recorrido por las páginas del volumen, vuelvo a la pregunta inicial: ¿qué es la literatura novohispana? Los estudios del presente volumen no dan una respuesta definitiva (tal vez imposible de encontrar) a la pregunta, pero se aproximan a ella desde distintos ángulos, representando un aporte de peso a la debatida cuestión. José Pascual Buxó insiste en que los estudios sobre la literatura virreinal están aún en sus comienzos y se hallan lejos de haber alcanzado un estadio que permita una visión abarcadora de ella. Esta modestia lo honra, pero su obra lo desmiente.



II.3 De la poesía emblemática en la Nueva España

I

Dos décadas antes de que los padres jesuitas de la Nueva España hicieran imprimir en 1577 los *Omnia domini Andrea Alciati Emblemata*,¹ ya el humanista toledano Francisco Cervantes de Salazar había tomado muchos de esos emblemas como base del programa alegórico del *Túmulo imperial de la gran ciudad de México*, erigido en 1559 para celebrar las honras fúnebres de Carlos V y publicado un año después en la oficina de Antonio de Espinosa. Pero si el propósito de los profesores jesuitas era el de poner en manos de sus pupilos los epigramas latinos de Alciato como el mejor modelo de ejercitación literaria, el profesor de retórica de la recién inaugurada universidad de México y, al poco tiempo, cronista de la Nueva España, quiso poner a la vista de todos —letrados e ignorantes, indios y españoles— los emblemas que mejor representasen —a la vista y al entendimiento— las victorias militares y las virtudes cristianas del difunto emperador. Así lo declaraba “al prudente lector” Alonso de Zorita, oidor de la Audiencia Real:

Y porque los vivos, viendo la honra que a los virtuosos aun en la muerte se les hacía, se incitasen a virtud, *se ponían imágenes*,

¹ *Omnia domini Andrea Alciati Emblemata*. Mexici in Collegio Sanctorum Petri et Pauli. Apud Antonium Ricardum, 1577.

letras y figuras en los sepulcros, para mejor conmooverlos a hacer obras dignas de semejantes honras y para que se acordasen que eran mortales (1963: 181).

La edición novohispana del *Liber emblematum* iba desprovista de figuras, sólo con su escueto texto latino y estaba destinado al uso de los colegios de la Compañía; en cambio, la primera traducción española de los *Emblemas* de Alciato, hecha en “rimas españolas” por Bernardino Daza Pinciano y publicada en Lyon en 1549 —con figuras aunque sin los epigramas latinos—, circularía con cierta profusión en México, como tantos otros libros europeos que llegaban a América en cantidades sorprendentes si se considera el reducido número de lectores que habría por entonces en la Nueva España; claro está que en los libros de embarque de los comerciantes sevillanos predomina el registro de obras de carácter religioso, pero las seguían no de lejos los libros de ficción caballerescas y tampoco faltaba un buen número de obras de autores clásicos, de filosofía y ciencias médicas y astrológicas, así como de mitología, jeroglífica y emblemática: en el pagaré de un mercader fechado en diciembre de 1576, se hace mención de los “*Emblemas* de Alciato”, sin duda la traducción de Daza, y de la “*Hieroglyphica* de Pierij” (Valeriano); por los registros de otro mercader consta que en un embarque de 1600 se remitieron a México, además de algunos ejemplares de Alciato y Valeriano, un “*Orus Apolo*”, “*Las mitologías o explicación de fábulas* de Natal Comite”, los “*Razonamientos* de Adriano Juni y de Juan Çambuco en latín” y el “*Sueño de Polifilo* en lengua francesa con figuras”.²

El gusto de los novohispanos por la avasallante moda de los jeroglíficos e imágenes significantes puede documentarse no sólo en los libros importados del Viejo Mundo, sino, principalmente, en su aprovechamiento en la pintura mural y, por supuesto, en los programas alegóricos de arcos triunfales y piras funerarias erigidos en México con rigurosa puntualidad. El dato más remoto del que disponemos —sin entender con ello que se trate de la primera aplicación de un conjunto de emblemas a un programa iconográfico particular— es el adorno de la tercena del convento agustino de Meztitlán, cuya construcción

² Cfr. Irving A. Leonard (1953).

data de mediados del siglo xvi: en los muros y sobre la cabecera de cada uno de los sitiales que ocuparían los jueces indígenas encargados de la distribución de los bienes de consumo a los de su república, los frailes españoles hicieron pintar un número ahora indefinible de emblemas de Alciato, todos ellos relacionados con el tema de la justicia, como para amonestarlos a que ejercieran su cargo con rectitud; aún hoy puede distinguirse la figura de un cuervo (con semejanza de águila) que apresa en su pico a un escorpión, réplica indudable del Emblema 172: *Iusta ultio*, que el maestro Diego López interpretaba así:

Este emblema tomó Alciato de Esopo, el cual dice que andando un cuervo a buscar de comer arrebató un escorpión que estaba durmiendo al sol, y picando al cuervo, pagó su daño y mal que le quería hacer, como acontece a aquellos, los cuales deprenden con grande daño suyo que la hacienda mal ganada se acaba mal (1615: f. 395v.-396r.).

Como puede apreciarse por la breve reseña que antecede,³ la literatura emblemática tuvo en Nueva España el mismo clamoroso éxito que en Europa. Hoy son cada vez más los estudiosos que se ocupan del asunto, si bien aún carecemos de un verdadero trabajo de conjunto que nos permita tener una visión integral de las aplicaciones del modelo emblemático en los diferentes campos de la cultura novohispana.⁴ En 1987, Ignacio Osorio —el eminente y malogrado estudioso de la literatura neolatina— publicó un artículo, “El género emblemático

³ Cfr. *supra* cap. II.2 “Presencia de los *Emblemas* de Alciato en el arte y la literatura del siglo xvi”.

⁴ Un libro indirectamente precursor es el de Francisco de la Maza, *La mitología clásica en el arte colonial de México* (1968), en el que pasa revista a todos los arcos y piras novohispanos con el fin de documentar la conspicua presencia de la mitología clásica en la pintura y la poesía colonial; sin embargo, no hace la más leve alusión al arte del emblema ni a Alciato. Hay que encarecer la labor pionera de Santiago Sebastián en sus numerosos estudios sobre la emblemática en la América española, en particular, su trabajo acerca de “El empleo y actualización de los modelos europeos en México y América Latina o La emblemática en México” (1988). Entre noviembre de 1994 y febrero de 1995, el Museo Nacional de Arte auspició una exposición de la pintura emblemática en la Nueva España, bajo el título de *Juegos de ingenio y agudeza* (México, 1994); el catálogo de dicha exposición reúne un conjunto muy apreciable de

en la Nueva España”, en el que daba cuenta de la fortuna con que corrió la invención de Alciato a lo largo de los tres siglos coloniales y en el cual, de conformidad con Giuseppina Ledda, resaltaba su alejamiento de los modelos cortesanos que caracterizaron el género en Italia y en Francia y su hispánica disposición como vehículo de la ideología contrarreformista, exaltadora del sentimiento del *desengaño* y promotora de las prácticas de meditación ascético-místicas.⁵ En opinión de Osorio, “por este sentido propagandístico, los libros de emblemas novohispanos *generalmente* provienen de arcos triunfales y de túmulos y exequias” o, dicho de otra manera, que en la Nueva España, la literatura propiamente emblemática, esto es, aquella que utiliza el *emblemata triplex* como vehículo de expresión, se halla casi con exclusividad en ese tipo de efímeros monumentos arquitectónicos que solían dar origen a una relación pormenorizada de los festejos públicos o las ceremonias luctuosas del caso, describiendo con regodeo la traza y los órdenes arquitectónicos del edificio y dando cuenta de las fuentes históricas y mitológicas, así como de los argumentos que sirvieron de ingenioso sustento a sus respectivos programas simbólicos. En efecto, si añadimos las palestras literarias y las máscaras y carros triunfales, festejos en los que también solía echarse mano de la erudición clásica y del signo emblemático, en México no hubo, en sentido estricto, *libros de emblemas* como los que, siguiendo con mayor o menor fidelidad el modelo de Alciato, escribieron en España los Borja, los Soto, los Horozco y Covarrubias, los Villaba, los Saavedra Fajardo... sino casi exclusivamente *emblemática aplicada* a la realización de los programas simbólicos vinculados a la ideación de arcos o carros triunfales, piras funerarias y mascaradas de diversa índole. Hubo, además, otras aplicaciones más sutiles del modelo emblemático en composiciones poéticas que, sin estar unidas a una *pictura*, presente en la página o en el lienzo, no dejan por ello de ser el resultado de una relación implícita con una imagen evocada en el texto o bien descrita en otro (un intertexto) del que ese nuevo texto resulta deudor. Es frecuente este tipo de *poesía emblemática* (a la que llamamos así para distinguirla del propio *emblemata*

ensayos de diversos autores que, en su conjunto, ofrecen el mejor panorama histórico y crítico publicado hasta hoy.

⁵ Cfr. Giuseppina Ledda (1970).

ma triplex, con su mote, figura y epigrama) en las composiciones poéticas remitidas a los concursos literarios y, consecuentemente, ceñidas a las cláusulas de la convocatoria, que generalmente pedían que se hiciese la glosa de un determinado “asunto, tomando de la fábula [previamente referida] lo que pareciere apreciable”, según decretaba Carlos de Sigüenza y Góngora en la convocatoria de los certámenes de su *Triunfo parténico* de 1683.⁶

El programa de dichos certámenes se funda en la expresa relación alegórica que se establece entre “la firmeza de Délos, patria del sol” (Apolo), incólume al embate de los vientos y las olas, y la firmeza de María, madre del Salvador, que mantiene su pureza virginal frente a las asechanzas del maligno, y todo ello a partir de una sibilina interpretación de los versos 71 a 98 del libro tercero de la *Eneida*: “*Sacra matri colitur...*”. De ese modo, pues, Sigüenza y Góngora propone la conversión de la fábula virgiliana —sujeta hasta entonces, como dice, “a la tiranía de los gentiles”— en los términos de la “segura” verdad cristiana. El certamen primero pedía, entre otros metros, “un romance de doce coplas de asonante u-o” en que se describirá la alteración del mar y de los “enfurecidos vientos combatiendo a Délos, y aplicándola al asunto”; de suerte que los poetas concursantes habían de representar en las primeras coplas o estrofas de su composición la furia de una tormenta y, en las últimas, darle a la imagen anteriormente descrita la interpretación adecuada a la alegoría mariana. No de otra manera se procede en la composición del *emblema*: la *pictura* se convierte en *res significans* o imagen significante gracias a la orientación semántica del mote y a la exégesis doctrinal del epigrama. Así practicaba la *ekphrasis*, esto es, la descripción literaria de la *pictura* propuesta, el bachiller Francisco Arias de Maldonado, que aprovechaba, de paso, la ocasión para rendirle homenaje al admirado don Luis de Góngora, evocando algunos de sus versos:

Este mar de ondas soberbio
de espumas abismo oscuro,

⁶ *Triunfo parténico que en glorias de María Santísima inmaculadamente concebida celebró el doctor don Juan de Narváez [...] Descríbelo D. Carlos de Sigüenza y Góngora [...] En México, por Juan de Ribera, 1683.*

que desenfrenando horrores
era de cristal tumulto.

Soberbiamente inconstante
y rotamente sañudo
descarga de vidrio azotes
sobre la espalda de un mundo.

Robustas Cicladas vence
al ímpetu siempre duro
de los encontrados vientos
sediciosamente impuros.

(1945:162-163)

Hecha la composición de lugar —que diría Loyola—, el novohispano termina “acomodando” las circunstancias de la fábula virgiliana a la “recta” interpretación católica:

Con el brazo omnipotente
de Apolo, a sus plantas puso
la triforme, blanca antorcha
nevada de su coturno.

Piadoso (aún antes que fuese
la culpa) su esplendor puro
no peligró, como todos,
porque fue como ninguno.

[...]

Porque siendo de María
la Palma y la Oliva escudos,
aún antes que hubiese riesgos
se previnieron sus triunfos.

(1945: 163-164)

Como sabemos, tanto en los concursos literarios como en los arcos y las piras, los mecanismos alegóricos que les corresponden han sido

fijados de antemano por un texto rector o hipotexto. En el *Triunfo par-ténico*, las bases de la operación alegórica quedaban establecidas a partir de un discurso preliminar, en el cual se determinan las circunstancias —poéticas y teológicas— convenientes a la conversión de la fábula de Virgilio en la alegoría de uno de los principales misterios de la fe católica: la Inmaculada Concepción. Francisco Arias de Maldonado, uno más, pero no el menor, de los “quinientos” poetas que compitieron en esa virginal palestra, cumplió con decoro su delicado cometido: el de establecer por el único medio de la palabra poética la doble interacción conceptual que en los emblemas convencionales contraen la figura y el texto, el cuerpo y el alma de aquella ingeniosa y afortunada invención.

II

Es, pues, un hecho que no se publicaron en la Nueva España *libros de emblemas* propiamente tales, que trataran *in extenso*, esto es, orgánicamente y con intención filosófica, un conjunto de tópicos morales, políticos o religiosos, sino que siempre y en todos los casos se recurrió a la emblemática (entendida como sistema semiótico peculiar y como *corpus* icónico-textual de saberes autorizados) con el fin de adaptarla a las exigencias de la representación simbólica de un suceso relevante: la entronización de un monarca, las bodas reales, el nacimiento o fallecimiento de un príncipe, las exequias de un alto dignatario de la Iglesia, la canonización de un santo, la dedicación de un templo... De modo, pues, que la invención de Alciato, sin dejar de constituir un lenguaje cifrado, apto para la avisada meditación del humanista, se convirtió en el modelo discursivo adecuado para la ideación de los aparatos simbólicos con los que habrían de celebrarse los acontecimientos civiles o religiosos que alegraban o conmovían a la sociedad virreinal. De ahí que, en la concepción de los arcos, piras y palestras literarias, los autores del programa alegórico tuvieran que invertir el proceso de ilustración erudita a que fueron sometidos los emblemas de Alciato.

Los comentarios de Sánchez de las Brozas, Claudio Minoes o Diego López al *Emblematum liber* proporcionaban al lector menos informado

un arsenal de referencias eruditas (históricas, filosóficas, mitológicas, literarias) que no sólo ponían al descubierto la asombrosa complejidad semántica de esos textos sincréticos, sino que proponían una exégesis ideológica de aquellas enigmáticas combinaciones de imágenes y palabras. Por modo contrario, los humanistas encargados de imaginar el programa simbólico que daría cuerpo y alma a una de esas efímeras fábricas celebratorias, habían de comenzar por redactar un programa alegórico del que se exponían las motivaciones eruditas y las argumentaciones analógicas que hicieran plausible la representación de las virtudes de un príncipe cristiano por medio de una fábula de la gentilidad. Ese discurso preliminar, del que habían de partir arquitectos y pintores para el cumplimiento de su obra, serviría —una vez publicada la relación del festejo— para el deleite intelectual de quienes pudieran apreciar la ingeniosa elegancia con que el autor supo disponer de las fuentes eruditas y doctrinales en que se abrevaba su fabulosa maquinación laudatoria. Y puestos a la tarea de justificar la validez poética de sus invenciones, no era raro que los ingenios novohispanos dejaran de hacerle lugar a breves reflexiones teóricas sobre la naturaleza de los signos jeroglíficos y de la varia y controvertida relación de las imágenes con las palabras. Pero no habiendo ahora tiempo para extendernos en la ejemplificación y comentario de cada uno de los casos mencionados, nos conformaremos con atender algunos de los más singulares, esto es, aquel tipo de poemas líricos que, por no formar parte de un programa alegórico expresamente ideado para la celebración de entradas, exequias o dogmas religiosos, pudo haberse pasado por alto su carácter intrínsecamente emblemático.

1577 fue un año admirable para la cultura humanística novohispana, no sólo se publicaron el *Emblematum libellus* y el *P. Ovidii Nasonis tam de Tristibus quam de Ponto* por el mismo Antonio Ricardo, también un amanuense anónimo inició la ordenación y copia de un vasto repertorio de poemas sueltos a cuyo conjunto dio por título el de *Flores de baria poesía*.⁷ Son variadas las hipótesis acerca de la procedencia de los textos incluidos en las *Flores* y de las circunstancias de su compi-

⁷ Cfr. *supra* "Presencia de los *Emblemas* de Alciato en el arte y la literatura del siglo XVI".

lación; hay quienes tuvieron a Gutierre de Cetina como su primer colector; otros piensan que fue Juan de la Cueva. Quizá las vicisitudes de los manuscritos podrían explicarse mejor si supusiéramos que en su estado definitivo entraron materiales recitados y comentados en una o más academias literarias de la Nueva España, reunidas sucesivamente en torno de los españoles Cetina y de la Cueva y luego proseguidas por los poetas novohispanos con el patrocinio de algún mecenas. En una de esas hipotéticas pero plausibles reuniones, se pudo encargar a algunos participantes la glosa de determinados emblemas de Alciato, cuyas desmañadas traducciones al español por parte de Daza Pinciano no pudieron ser bien recibidas por aquellos poetas cultos y exigentes. Dice así la versión de Daza:

La dulce miel el tierno Amor cogiendo,
en el dedo mordiéndole una abeja
el aguijón le deja, y el cuitado
sopla su dedo hinchado, y pateando
la tierra, está mostrando la picada
a Venus, que enojada: Mire cuáles
heridas tan mortales le ha causado
aquel tan lacerado animalejo.
La Venus con consejo, sonriendo
acállale diciendo: Mi hijo, calla.
Que no puedes culpalla, pues tu imitas
a aquestas avechitas, que aun chiquito
das de dolor heridas infinito.

(1975: 152-153)

Respecto del epigrama latino de Alciato, es de notarse en la versión de Daza la carencia absoluta de gradación temporal del relato; las acciones que Alciato expresa por medio de tres formas sucesivas del presente (el ladronzuelo Amor “coge” la miel, la “cruel abeja” le “ataca” y “clava” el aguijón en las puntas de sus dedos), Daza las traslada en una machacona serie de gerundios (“cogiendo”, “mordiéndole”, “pateando”, “mostrando”, apenas con el apoyo de un remoto verbo en forma personal) que, aparte de su fatalidad ripiosa, rompen el esquema

descriptivo de Alciato, fundado en el empleo de la *evidentia*, recurso por medio del cual se presenta a una persona ficticia o verdadera a través de su comportamiento actual. Luego, sigue acumulando gerundios y participios que dan origen a feás rimas (“acalla”, “calla”, “culpalla”) no sólo a expensas de la eufonía, sino de la fluidez y corrección sintáctica. Por otra parte, Daza se distrajo cuando calificó a Venus de “enojada”, aunque más adelante sonría, como la vio Alciato, quien contrapuso la actitud irónica y risueña de la madre de Cupido a las exageradas lamentaciones de su hijo. Más aún, en Alciato las abejas reciben el calificativo de “fieras” no sólo por su agresividad, sino en adelantada alusión a las “terribles heridas” de amor que es capaz de producir el infantil Cupido. Claro está que Daza privó a su traducción de las sutilezas psicológicas del epigrama latino, y serían esa y otras muchas razones las que indujeron a los poetas de la presunta academia novohispana a intentar recuperar con nuevas traducciones la dignidad del texto latino. A mi juicio, eso es lo que se propuso Lagarto con la suya, que dice así:

Una abeja hirió en la blanca mano
al dios Cupido, porque le tomaba
la dulce miel de un panal que obraba
la simple con las flores del verano.

Y él, viéndose herido, como insano,
a su hermosa madre se quejaba,
y el dedo de la mano le mostraba
pidiéndole remedio muy temprano.

Y díjole: “¿es posible que hiriendo
da tanta pena y tanto sentimiento
un animal de tan pequeño pico?”

Respóndele la madre sonriendo,
gustando de sus quejas y lamento:
“Y tú ¿qué obras haces siendo chico?”
(*Flores de baria poesía*, 1980: 241)

Frente a los 13 endecasílabos de rimas erráticas y trabajosa puntuación con que Bernardino Daza tradujo el emblema CXII, muy lejos todavía de las nítidas estrofas renacentistas, Lagarto eligió la forma arquitectónica del soneto, que no sólo le permitió recuperar el esquema semántico tripartito del epigrama de Alciato, sino reponer en la *ekphrasis* de la *pictura* del emblema todos sus matices y alusiones. Pero, con todo eso, en su traducción no dejó de ejercer Lagarto los privilegios del poeta, que no sólo traslada y glosa el texto de partida, sino que introduce sus propias preferencias tópicas y estilísticas. Así por ejemplo, lo que Alciato describe como el ataque de las abejas a los “dedos” de Cupido, Lagarto los transforma en “blanca mano”, quizás por la inconsciente atracción de un tópico mostrenco en la poesía de tradición caballeresco-petrarquista; tampoco deja el sustantivo “miel” sin modificador alguno, como en el texto original, sino que le asigna el epíteto de “dulce”, en simetría con la “blanca mano”. Y para mayor sorpresa nuestra, el epíteto dado por Alciato a la “cruel” abeja (*mala apes*), es sustituido contradictoriamente por Lagarto en la “simple” abeja, es decir, en un animalillo inocente que “obraba” su néctar con “las flores del verano”, las cuales, por supuesto, tampoco aparecen en el texto original. Para el propósito de Alciato era innecesario situar la escena de Venus y Cupido en un tiempo de floración primaveral, pero Lagarto —imbuido del paisaje garcilasiano tanto como de las teorías neoplatónicas del amor— no pudo prescindir de esas gratas evocaciones del *locus amoenus*, aun dentro de un texto cuya didáctica y general intención era la de avisarnos de que nos “habemos de guardar [de] que buscando con grande trabajo deleites y gustos, no estén algunas ponzoñas escondidas debajo de ellos”, como bien pudo decirnos, hace ya cuatro siglos, el maestro Diego López.

Contenido

Prólogo	
<i>Karl Kohut</i>	5
I. HISTORIOGRAFÍA Y CRÍTICA	
I. 1 De la historiografía literaria	21
I. 2 Escila y Caribdis de la literatura novohispana	37
I. 3 Unidad y sentido de la literatura novohispana.....	55
II. PETRARCA Y EL MANIERISMO	
II. 1 Petrarca en la Nueva España. Nueva lectura de los murales de la Casa del Deán de Puebla (siglo xvi).....	65
II. 2 Presencia de los <i>Emblemas</i> de Alciato en el arte y la literatura del siglo xvi.....	91
II. 3 De la poesía emblemática en la Nueva España.....	113
II. 4 El manierismo de Bernardo de Balbuena.....	125
II. 5 Bernardo de Balbuena: el arte como artificio	151
III. EL BARROCO: IMITACIÓN Y ORIGINALIDAD	
III. 1 Juan de Palafox y la poética cristológica.....	191
III. 2 Luis de Sandoval Zapata: la poética del fuego y las cenizas.....	231

III.3 El <i>Triunfo parténico</i> : jeroglífico barroco.....	289
III.4 Sor Juana Inés de la Cruz en el conocimiento de su <i>Sueño</i>	311

IV. ALEGORÍA BARROCA Y CRÍTICA RACIONAL

IV.1 Astronomía espectacular y extravíos de la gula en un festejo del siglo XVIII.....	343
IV.2 <i>Sueño de sueños</i> : entre la sátira barroca y la crítica ilustrada.....	365
IV.3 Ficción novelesca y defensa del teatro en la <i>Segunda parte de los soñados regocijos de la Puebla</i> (manuscrito del siglo XVIII).....	385
Origen de los capítulos.....	405
Bibliografía.....	409
Índice temático y onomástico.....	435