

**BARROCO DE AMBOS MUNDOS.
MIRADAS DESDE PUEBLA**

**IGNACIO ARELLANO
Y ROBIN ANN RICE (EDS.)**



CON PRIVILEGIO . EN NEWYORK . IDEA . 2019

BARROCO DE AMBOS MUNDOS.
MIRADAS DESDE PUEBLA

IGNACIO ARELLANO Y ROBIN ANN RICE (EDS.)

INSTITUTO DE ESTUDIOS AURISECULARES (IDEA)
COLECCIÓN «BATHIHOJA», 60. SERIE PROYECTO ESTUDIOS INDIANOS (PEI), 15.

CONSEJO EDITOR:

DIRECTOR: VICTORIANO RONCERO (STATE UNIVERSITY OF NEW
YORK-SUNY AT STONY BROOK, ESTADOS UNIDOS)
SUBDIRECTOR: ABRAHAM MADROÑAL (CSIC-CENTRO DE
CIENCIAS HUMANAS Y SOCIALES, ESPAÑA)
SECRETARIO: CARLOS MATA INDURÁIN (GRISO-UNIVERSIDAD DE NAVARRA, ESPAÑA)

CONSEJO ASESOR:

WOLFRAM AICHINGER (UNIVERSITÄT WIEN, AUSTRIA)
TAPSIR BA (UNIVERSITÉ CHEIKH ANTA DIOP, SENEGAL)
SHOJI BANDO (KYOTO UNIVERSITY OF FOREIGN STUDIES, JAPÓN)
ENRICA CANCELLIERE (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO, ITALIA)
PIERRE CIVIL (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)
RUTH FINE (THE HEBREW UNIVERSITY-JERUSALEM, ISRAEL)
LUCE LÓPEZ-BARALT (UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO, PUERTO RICO)
ANTÓNIO APOLINÁRIO LOURENÇO (UNIVERSIDADE DE COIMBRA, PORTUGAL)
VIBHA MAURYA (UNIVERSITY OF DELHI, INDIA)
ROSA PERELMUTER (UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA AT CHAPEL HILL, ESTADOS UNIDOS)
GONZALO PONTÓN (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)
FRANCISCO RICO (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA,
ESPAÑA / REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, ESPAÑA)
GUILLERMO SERÉS (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)
CHRISTOPH STROSETZKI (UNIVERSITÄT MÜNSTER, ALEMANIA)
HÉLÈNE TROPÉ (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)
GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS (UNIVERSIDAD DE VALLADOLID, ESPAÑA)
EDWIN WILLIAMSON (UNIVERSITY OF OXFORD, REINO UNIDO)

Impresión: Ulzama Digital.

© De los autores

Ilustración de cubierta: Clara Arellano Torres

ISBN: 978-1-938795-62-6

Depósito Legal: M-36891-2019

New York, IDEA/IGAS, 2019

BARROCO DE AMBOS MUNDOS.
MIRADAS DESDE PUEBLA

IGNACIO ARELLANO Y ROBIN ANN RICE (EDS.)

ÍNDICE

REPENSANDO EL BARROCO	11
TRINIDAD BARRERA	
La sátira sobre Bermejo: de «doctitud profunda» a «protoverdugo»	15
MARÍA PÍA BENÍTEZ DE UNÁNUE	
La Virgen de la Defensa en la Nueva España. Palafox como su promotor	27
NOÉ BLANCAS BLANCAS	
«Digo que dicen que dejó el autor escrito»: la citación en el <i>Quijote</i>	45
YSLA CAMPBELL	
Lope y la pintura: los retratos de Apeles	61
DOMINIQUE DE COURCELLES	
Las turbulencias barrocas y la mística	77
YOLANDA FERNÁNDEZ MUÑOZ	
El diálogo interior/exterior de la casa poblana en tiempos del Barroco: el balcón de esquina	93

ISABEL FRAILE MARTÍN	
Las colecciones barrocas en los museos poblanos: presencias y ausencias en las políticas culturales	113
ARNULFO HERRERA	
Dos ejemplos de barroco triste en la Nueva España	127
MARIELA INSÚA	
Algunas calas en la risa y el llanto. Demócrito y Heráclito, del Siglo de Oro a Fernández de Lizardi	137
EMMANUEL MARIGNO	
A vueltas con el Barroco: el enigma de la burla en <i>El rey bebe</i> (1650-1660), de David Teniers	157
IVONNE M. MONTAUDON-TOMÁS	
El mondadientes barroco: apuntes de la alimentación como metonimia de la realidad en la obra de Cervantes	169
CRISTINA OSSWALD	
On Jesuit Baroque Art in Asia: Goa, Macao and Peking (17 th -18 th Centuries)	183
FELIPE B. PEDRAZA JIMÉNEZ Y MILAGROS RODRÍGUEZ CÁCERES	
La vocación epigonal del Barroco. El caso Enríquez Gómez	201
ROSA PERALES PIQUERES	
Propaganda o relato: visión estética de Hernán Cortés a través de la iconografía barroca de los Austrias	223
FRANCISCO JAVIER PIZARRO GÓMEZ Y ALICIA DÍAZ MAYORDOMO	
Arquitectura, artificio y memoria simbólica: <i>La consagración del nuevo convento de San Francisco</i> <i>de Lima</i> (1673) y el obispo Mollinedo	245

ROBIN ANN RICE

- «Oigan un silogismo, señores»: erudición y burla
en los villancicos de sor Juana para celebrar
san Pedro Apóstol en 1677 263

VICTORIANO RONCERO LÓPEZ

- «El vicio se apega»: el padre de Guzmán 285

LEONARDO SANCHO DOBLES

- «Con voz de centellas y con gritos de olores»:
variaciones de un tópico barroco en tres piezas
de sor Juana Inés de la Cruz299

LILLIAN VON DER WALDE MOHENO

- La pasión concupiscente en *La cisma de Ingalaterra*
de Calderón de la Barca. Análisis estilístico 319

REPENSANDO EL BARROCO

En el marco de distintos proyectos de investigación que se vienen desarrollando en colaboración de diversos equipos, y que abordan las numerosas facetas de la cultura hispánica del barroco, se celebró durante los días 29-31 de octubre de 2018 el congreso internacional «Repensando el barroco. Revisiting the baroque», en el escenario incomparable del Museo Internacional del Barroco de Puebla de los Ángeles (MIB), organizado por el mismo Museo, la Universidad Popular Autónoma de Puebla (UPAEP) y el Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra, y con el patrocinio de la Secretaría de Cultura y Turismo/Museos Puebla/Puebla es mi destino, la Fundación Obra Pía de los Pizarro (España), Pepsi y Telcel. Todas estas instituciones han permitido que el lector interesado tenga en sus manos este manojito de estudios.

Las ponencias debatidas en dicho encuentro forman el embrión de los trabajos que ahora se publican, a los que se añaden otras contribuciones que completan enfoques y miradas desde perspectivas múltiples. No hace falta advertir que no es posible ofrecer una revisión sistemática del barroco, ni siquiera de los barrocos territoriales, como pudiera ser el espléndido barroco de Indias o incluso de la Nueva España, o de la misma ciudad, tan barroca, de Puebla.

Se trata de un conjunto de aproximaciones que en su misma variedad dan idea de la amplitud de las tareas: desde un tema tan clásico como el análisis de las genealogías picarescas (Roncero), al estudio de las relaciones entre estructuras artísticas literarias y pictóricas a propósito de la burla en el famoso cuadro *El rey bebe* de David Teniers (Marignol), pasando por reflexiones sobre modalidades como el “barroco triste”

(Herrera), o sobre géneros como el teatro (von der Walde), los alimentos en la obra de Cervantes (Montaudon), la literatura de denuncia y agresión (Barrera), la relación entre la pintura y la literatura (Campbell), aspectos de la arquitectura barroca indiana y asiática (Fernández Muñoz, Osswald), arte y política cultural (Fraile Martín), la escritura femenina, en especial la de sor Juana Inés de la Cruz (Rice, Sancho Dobles), la dicotomía de risa y llanto (Insúa), los fenómenos de la intertextualidad cervantina (Blancas), aspectos de la vida religiosa (Benítez, de Courcelles)...

Temas y enfoques variopintos, quizá aleatorios, pero capaces, creemos, de reflejar algunas tendencias y posturas de los investigadores actuales en torno a un periodo complejísimo que alcanza además una prolongación peculiar en la América hispana.

Varios de los trabajos inciden precisamente en este ámbito indiano que nos parece de una importancia excepcional, en cuanto manifiesta amplias posibilidades de desarrollo y estudio de una continuidad cultural en que se inserta una evolución propia con elementos mestizos que multiplican las facetas del arte y la cultura del periodo.

En una época (la posposmoderna, altermoderna o metamoderna) en la que toda demencia y absurdo hallan su hueco, hay voces que claman contra lo que denominan “apropiaciones culturales”, como si la historia humana no fuera un continuo proceso de apropiaciones culturales, curiosidades, mezclas, evoluciones y aprendizajes. El barroco, con sus variadas caras, sus metamorfosis, sus proliferaciones, sus excesos y a la vez su ansia de control racional de las pasiones, es una manifestación, quizá más expresiva que otras que se han ido sucediendo en la historia, de la misma complejidad del ser humano, cada día más constreñido (a pesar de las proclamaciones elogiosas a la “diversidad”) hacia la uniformidad. El barroco no renuncia a nada: proclamará la vanidad de la vida terrenal (tierra, humo, polvo, sombra, nada...) con lujo admirable de ritmos, versos y prosas; aceptará el fracaso de un loco don Quijote, pero no dejará de admitir que su locura consiste en buena parte en pensar que el mundo debería ser justo y razonable; la poesía de don Luis de Góngora se adapta al Nuevo Mundo en los sueños de sor Juana y las pompas de Domínguez Camargo; las burlas quevedianas pasan al Perú de Caviedes con trajes —o harapos— nuevos; las grandezas de México se codean con la Roma eterna; los biombos de Correa se pueblan de faunas y floras mezcladas, cósmicas, universales; los marfiles de Filipinas llegan a Nueva España y de allí a la Vieja... Apropiación cultural

de unos y otros, claro. ¿En qué otra cosa consiste la experiencia intelectual, la contemplación artística o el estudio?

Ojalá publicando los trabajos de quienes intentan comprender a sus semejantes de otras épocas seamos capaces de contribuir a esta tarea.

El trayecto de este gran proyecto no fue siempre sin obstáculos. Como suele suceder en las humanidades, hubo momentos de incertidumbre de cómo solventar los gastos que implicaba la organización y exitosa realización de este evento que reunió a personas especialistas en la materia de varios continentes. Gracias a las gestiones del embajador Jorge Lozoya, otrora director del Museo Internacional del Barroco, y el gran apoyo del Lic. Iván de Sandozequi, director y secretario ejecutivo del organismo público descentralizado Museos de Puebla, se pudo llevar a cabo este encuentro científico, y, por esto, les damos las gracias y, también, al Mtro. Eugenio Urrutia, Vicerrector de Investigación y Posgrados de la UPAEP, que estuvo apoyando el proyecto en cada momento.

*Ignacio Arellano y Robin Rice
Puebla de los Ángeles, otoño de 2019*

LA SÁTIRA SOBRE BERMEJO:
DE «DOCTITUD PROFUNDA» A «PROTOVERDUGO»¹

Trinidad Barrera
Universidad de Sevilla

Es bien sabido que la tradición de las invectivas contra la clase médica viene de antiguo, desde el mundo grecolatino, Horacio, Persio, Marcial o Juvenal, hasta llegar a la España del Siglo de Oro y aún con posterioridad, las menciones son frecuentes e incluyen por igual a barberos, cirujanos y boticarios. En la literatura del siglo áureo es un motivo frecuentado por géneros diversos, desde la picaresca al teatro, amén de la poesía satírico y burlesca, como es el caso que veremos, destacando entre sus rasgos, como fue estudiado a propósito de Quevedo, la codicia y la muerte. Son presentados mayoritariamente como estafadores, en un amplio sentido, e ignorantes, jugadores sin escrúpulos con las vidas de las personas (de ahí los apelativos «matasanos» y «verdugos») convirtiéndose su figura en un tópico repetido en las obras de esta naturaleza. Comparten unas características comunes que incluyen el aspecto físico, su forma de vestir engolada, sus anillos, sus medios de transportes, en mulas, además de su verborrea, su gesticulación, sus diagnósticos apresurados o sus tratamientos. La imagen más repetida sea quizás la del médico como carnicero o verdugo.

¹ Este trabajo ha sido financiado en parte gracias a una ayuda del VI Plan Propio de Investigación y Transferencia de la Universidad de Sevilla.

No hay más que leer las *Epístolas* de Séneca o al propio Petrarca en sus *Familiares* (1361), entre otros, para ver qué opinión les merecían los galenos. Las *Epístolas a Lucilio* de Séneca son un buen ejemplo de estas reflexiones hechas por quien debido a su enfermedad —el asma— estaba acostumbrado a tratar con ellos. Petrarca, por su lado, no parte de una experiencia personal y su reflexión incide sobre todo en los intereses lucrativos de dicho colectivo que contravenían los principios de Hipócrates y Galeno pero no suele ir más allá y sus comentarios parecen más bien responder al ambiente médico que se respiraba en Avignon. Tampoco Erasmo de Rotterdam desaprovecha la ocasión para cargar contra ellos, pese a que su abuelo fue médico, en el *Elogio de la locura* (1511) o de la idiotez, diría:

El médico es el único que «vale tanto como muchos hombres», y en esta misma profesión el más indocto, temerario e irreflexivo prospera más, incluso entre los magnates. Así, la medicina, sobre todo ahora que la ejercen tantos, no es sino cuestión de adulación, igual, por cierto, que la retórica².

Cervantes en la Segunda parte del *Quijote* convierte a Pedro Recio en látigo censor de Sancho Panza, y en *El licenciado Vidriera* apostilla:

Preguntóle entonces uno que qué sentía de los médicos, y respondió esto: «Honora medicum propter necessitatem, etenim creavit eum altissimus. A Deo enim est omnis medela, et a rege accipiet donationem. Disciplina medici exaltavit caput illius, et in conspectu magnatum collaudabitur. Altissimus de terra creavit medicinam, et vir prudens non aborrebít illam»³. Esto —dice— dijo Eclesiástico de la medicina y de los buenos médicos. Y de los malos se podría decir todo al revés, porque no hay gente más dañosa a la república que ellos [...]. Solo los médicos nos pueden matar, y nos matan sin temor y a pie quedo, sin desenvainar otra espada que la de un ríncipe⁴.

Luis de Góngora en sus «Letrillas» no deja de hacer sus comentarios satíricos al respecto:

² Erasmo de Rotterdam, *Elogio de la locura*, cap. XXXIII, pp. 65-66.

³ «Honra al médico por cuanto tienes necesidad de él pues a él también lo ha criado Dios. De Dios procede la habilidad del médico y del rey recibe obsequios. La ciencia del médico le hace llevar erguida la cabeza y se mantiene delante de los grandes. Dios saca de la tierra los remedios y un hombre inteligente no los despreciará» (*Eclesiástico*, 38, 1-4).

⁴ Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 288.

Que el médico laureado
 en sus curas salga cierto
 más por los hombres que ha muerto
 que no por los que ha sanado;
 que de un dolor de costado
 con ventosas y sangrías
 despache un hombre en tres días
 y que le paguen la cura,
 ¡válgame Dios qué ventura!⁵.

Los ejemplos podrían multiplicarse en otras obras de estos mismos autores y en tantos otros como Lope de Vega, Vélez de Guevara, Quiñones de Benavente o Espinel por ejemplo, y todo sin citar a Quevedo que se lleva la palma en estos temas. En esta tradición hay que insertar el juego satírico de andaluz peruanizado Juan del Valle y Caviedes.

EL DOCTOR BERMEJO EN CAVIEDES

De los tres poemas que se le pueden atribuir con certeza a Caviedes, por haber visto la imprenta en vida del autor, el primero se publica entre 1687 y 1688, su tema es el infausto terremoto del 20 de octubre de 1687; el segundo, de 1689, es «Quintillas. El Portugués y Bachán», poema homenaje a la llegada del nuevo virrey el conde de la Monclova y el tercero, el que aquí nos interesa, es un soneto de 1694 que precede al *Discurso de la enfermedad del sarampión* del doctor Francisco Bermejo, uno de los personajes ligados al mundo antigalénico del autor.

El soneto en cuestión es «A el erudito, y admirable papel digno del raro ingenio, desvelo, estudio, y experimentación del doctor don Francisco Bermejo...» que antecedía al libro de este, titulado *Discurso de la enfermedad del sarampión experimentada en la ciudad de los Reyes del Perú* (Lima, 1694); dice así:

Créditos de Avicena, gran Bermejo
 récipes de tu ciencia te están dando
 en tus raros discursos, si indagando
 accidentes los sana su consejo.
 Naciste sabio, niño fuiste viejo
 médico que advertido, especulando

⁵ Góngora, *Poetas*, IX, p. 146.

en la física curia adelantando,
 de los modernos quitas lo perplejo.
 Excelsas ciencias, otra sin segunda
 vocea en el tratado peregrino,
 en lo agudo, en lo docto sí fecunda.
 Rinde la pestilencia en lo maligno;
 así es, en fin, tu doctitud profunda,
 San Roque de los médicos benigno⁶.

Soneto laudatorio donde las virtudes médicas de Francisco Bermejo y Roldán son elogiadas, muy al contrario de los juegos burlescos con que aparece retratado en *Guerras físicas*. El hecho de que Caviedes publicara, entre los preliminares del libro de Bermejo, un soneto elogiando a uno de los doctores sobre el que lanzará luego sus pullas ha despertado el interés de la crítica hasta el punto de sospechar que pudiera ser el propio Bermejo el autor del soneto⁷. Sin embargo, que lo haya escrito el propio Caviedes es algo que no debe extrañarnos dentro del juego verbal que domina el libro. Ya Lohmann Villena se preguntaba: «Bermejo Roldán, ¿iba a invitar a un bellaco a esmaltar con un soneto laudatorio un tratado científico?»⁸. Una buena pregunta que vendría a cuestionar las intenciones globales del mayor satírico del periodo colonial y sobre todo la posible consideración de Caviedes como hombre marginal.

Está demostrado⁹ que los estudios de medicina en el Perú de fines del XVII eran bastante anacrónicos, luego la sátira caviedesca responde a una base de realidad cierta, y aún persiste el atraso en el siglo siguiente en el que José Hipólito Unanue en su *Oración inaugural del Anfiteatro anatómico en la Real Universidad de San Marcos (1792)* lo corrobora¹⁰. La situación en España no mostraba una gran diferencia con Perú, lo atestiguan los numerosos autores que arrojaron sus dardos sobre la clase médica en todas sus variantes y es desde luego don Francisco de Quevedo, que justamente muere el año en que nació Caviedes, uno de los más citados a este propósito habiéndose comparado ambos satíricos en

⁶ Valle y Caviedes, *Obra Completa*, pp. 617-618.

⁷ Ver García-Abrines, en su edición de Valle y Caviedes, *Obra Completa I. Diente del Parnaso*.

⁸ Lohmann Villena, en Valle y Caviedes, *Obra Completa*, p. 16.

⁹ Valdizán, 1927 y Lastres, 1951.

¹⁰ La situación en España no era mucho mejor: ver Lorente Medina, 2000, pp. 204 y ss. Las sátiras, burlas y críticas sobre los médicos son abundantes también en la península, insistiendo sobre todo en algo que Caviedes corrobora, la ignorancia.

muchas ocasiones¹¹. En alguna ocasión cita a Quevedo directamente, en el «Romance joquiserio a saltos» llega a decir: «Quevedo dice que lloran / cuando ahorcan o degüellan, / porque mueren sin pagar / un real a la suficiencia»¹², trayendo a la memoria la *Hora de todos* de Quevedo cuando dos médicos comienzan a llorar ante dos ahorcados y al ser preguntados, respondieron que «sus lágrimas eran de ver morir dos hombres sin pagar nada a la facultad». En otro momento su nombre aparece en el título de uno de sus poemas: «Los efectos del protomedicato de don Francisco Bermejo sabrá el curioso en este romance escrito por el alma de Quevedo, que anda penando en sátiras», pero las más son alusiones indirectas y continuas de préstamos de motivos y vocabulario, amén del tono.

Por encima de todo sobresale el que los nombres citados por Caviedes, en sus poemas antigalénicos, responden, como sabemos, a personas reales de su tiempo y lugar que pueden ser enumerados y catalogados y además, muchos de ellos fueron poetas ocasionales, lo que lleva a sospechar que algo de juego académico podría haber detrás de tanta burla sin olvidar que pudiera sumarse también su experiencia personal, su lidia con ellos, aunque faltarían datos más allá de lo que dice en sus propios poemas, información que siempre habría que tomar con cautela. De todos los médicos citados, ya sean físicos o empíricos, casi cuarenta, sobresale especialmente dos, Francisco Bermejo y Roldán (1640-1714) y Francisco de Vargas Machuca (1656-1720). El primero, hidalgo criollo, presumible amigo de Caviedes, aparece hasta en once poemas del corpus *Guerras físicas* y fue muy reputado en su época, llegando a ser rector de la Universidad de San Marcos en 1690 así como médico particular del virrey duque de la Palata. En 1692, con la cátedra de Prima de Medicina, fue propuesto a la corona española por el virrey conde de la Monclova para que desempeñara el cargo de protomédico del reino, sustituyendo a Osera, y así se recoge en el poema «Los efectos del protomedicato...», escrito en 1692. Dicho poema gira burlescamente en torno al examen que Bermejo realiza, desde su cargo, a un futuro aspirante:

¹¹ Ya Emilio Carilla (1946) llamó la atención sobre el tema y Guillermo Lohmann Villena (1948) advirtió la semejanza de vocabulario entre ambos poetas satíricos, pero debemos a Giuseppe Bellini (1967, 1974, 1990) un ahondamiento en el mismo con varios trabajos en este sentido. Es muy acertado también el trabajo de Jesús Sepúlveda (1997).

¹² Valle y Caviedes, *Guerras físicas*, p. 254, vv. 369-372.

Protoverdugo de herencia
 Osera a Bermejo hizo,
 por su última y postrera
 disposición de juicio.
 Su heredero era forzoso,
 porque el tal Osera dijo
 de Bermejo, de sus cascos
 solo llenaba el vacío.
 Empuñó el puesto y muy grave
 dando al cielo gracias, dijo:
 «Gracias a Deum» en su
 mal latín de solecismos.
 Heredó el cargo y, al punto,
 añadiéndole a lo erguido
 de su natural la herencia,
 se espetó más de aforismos¹³.

El protomedicato fue inaugurado en España por los Reyes Católicos y llega a Perú en 1570 con sede en Lima. Desde 1646 se dispuso que el protomedicato tuviese anexo la cátedra de Prima de Medicina, la de mayor categoría docente. Bermejo se mantuvo en el cargo hasta 1700 cuando fue sustituido por José de Avendaño, otro de los doctores que sale en *Guerras físicas*. Precisamente estos versos parecen anunciar esa sucesión:

Un Avendaño perplejo
 en la ciencia que no alcanza,
 albóndiga Sancho Panza
 del Quijote de Bermejo¹⁴.

La autorización para ejercer profesionalmente la medicina la daba Tribunal del Protomedicato de ahí el examen de este poema. Cuenta Luis Granjel:

El modo de cumplirse el examen de suficiencia ante el Tribunal del Protomedicato, trámite obligado para obtener la carta que facultaba para el ejercicio médico, fue objeto de denuncia en una proposición firmada por Pedro de Vesga y que se presentó a las Cortes reunidas en Madrid en 1607. Su petición de reformas no surtió efecto hasta 1617, fecha de la pragmática

¹³ Valle y Caviedes, *Guerras físicas*, p. 261, vv. 1-16.

¹⁴ Valle y Caviedes, *Guerras físicas*, p. 304, vv. 63-66.

de Felipe III que reordena la enseñanza de la medicina y el modo de ejercerse las profesiones sanitarias¹⁵.

Los protomédicos peruanos tuvieron mucha autonomía frente al virrey y las Audiencias y podían nombrar a los miembros de sus tribunales, los examinadores adjuntos. En 1630 se decidió que la cátedra de Prima de Medicina llevase adjunta la presidencia del Tribunal y la de Médico de Cámara del virrey. En 1690 se completa con la Cátedra de Método Galénico. La condición examinadora estaba pues recogida y es el tema del poema dedicado a Bermejo, al que pasó el testigo José Miguel Osera y Estella, de origen aragonés que llegó a ser médico de cámara de Carlos II. La parodia del examen médico es total y para mayor juego el examinado es un inglés, con claro guiño a la piratería que assolaba las costas del Pacífico. La identificación de médico=verdugo no es sino una variante de la consideración del galeno homicida, de tanta tradición literaria. La fórmula, como dice Arellano a propósito de Quevedo, es «desarrollar una serie de ingeniosas relaciones para degradar el objeto imaginario descrito»¹⁶. El juego de palabras es constante y para ello valen desde neologismos a jergas o parodias lingüísticas:

Hinchándose de Galeno,
de Hipócrates embutido
disfrazó en sabia corteza
su rudo centro nativo.
Todo esto a fin de espantar
los practicantes novicios,
a quien llamó a examinar
de lo que nunca ha entendido.
Vinieron en turba multa
de enjalmas y de lomillos,
porque gente que así mata
ha de venir en lo dicho.
Entre ellos vino el Inglés,
médico de garrotillo,
porque éste por los gaznates
los despachó al otro siglo;
al cual, para examinarle
en médicos homicidios,

¹⁵ Granjel, 1971, pp. 16-17.

¹⁶ Arellano, «La poesía de Quevedo», s. p.

circunspecto y estirado,
 estas preguntas le hizo:
 «Decidme, hermano, ¿qué es horca?»
 Y él respondió al proviso:
 «Es una junta de tres
 palos». Y Bermejo dijo:
 «¡Sois un médico ignorante!,
 que la junta que habéis dicho
 no es de tres palos, sino
 de tres médicos... ¡Pollinos!»¹⁷.

El poema, bastante largo, gira en torno a las preguntas del examinador Bermejo y las respuestas literales del inglés que no capta el sentido figurado del examinador, siempre en ese mismo tono de equívocos y juegos de palabras. Si bien es este poema el que mayor voz da a Bermejo no es la única referencia a su persona a lo largo del libro, además del juego de palabras con su apellido ampliamente utilizado:

Anegado en azabache
 de las ondas de tu pelo,
 siendo negro mata tanto
 como si fuera Bermejo¹⁸.

Tenía fama de conquistador y así se recoge en algunas composiciones, llegando a adjudicársele el título de Médico de las Damas, por sus cualidades donjuanescas:

Bermejo puede curarla,
 que en los achaques de amar
 sabrá el remedio quien tanto
 estudia en la enfermedad ¹⁹.

 De achaque de damas hay
 un número bien crecido
 de muchachas que ha volado
 Bermejo, doctor divino.
 Por parecerles que no
 lo eran, sin el requisito

¹⁷ Valle y Caviedes, *Guerras físicas*, pp. 262-263, vv. 33-60.

¹⁸ Valle y Caviedes, *Guerras físicas*, p. 136, vv. 5-8.

¹⁹ Valle y Caviedes, *Guerras físicas*, p. 295, vv. 85-88.

del Médico de las Damas,
 que este nombre se ha adquirido
 para decir muy mirladas
 haciendo mil ajilibios:
 a mí me cura Bermejo
 no hay más que mi Don Francisco²⁰.

Bermejo, con mucho amor
 cura las damas, de suerte
 que se las come la Muerte
 o las sopla el buen doctor.
 El Adonis matador
 es, y por cierto aforismo
 él se receta a sí mismo
 en jeringas por delante,
 remedio que es importante
 para el mal del priapismo²¹.
 Virgen sois, que esa quimera
 también la quiero apoyar,
 mas se entiende en el sanar,
 porque de la otra manera,
 en creerlo estoy perplejo.
 Y así a la duda le dejo
 vuestro virgo tan muñido,
 que lo extraño en quien ha sido
 practicante de Bermejo²².

En otra ocasión es diana de los defectos generales que asolan a la profesión:

Para acreditarte imitas
 de Bermejo lo estirado²³

 A los médicos no los satisfago,
 si cualquiera es aciago,
 y a todos por idiotas los condeno
 porque ninguno hay bueno,

²⁰ Valle y Caviedes, *Guerras físicas*, pp. 91-92, vv. 117-128.

²¹ Valle y Caviedes, *Guerras físicas*, p. 119, vv. 47-56.

²² Valle y Caviedes, *Guerras físicas*, pp. 155-156, vv. 21-29.

²³ Valle y Caviedes, *Guerras físicas*, p. 214, vv. 33-34.

desde Bermejo, tieso y estirado
 hasta el giba, Liseras, agobiado²⁴.

.....
 Un Bermejo, que a sí mismo
 Se matara si se cura,
 Porque tan gran matadura
 No ha tenido el idiotismo²⁵.

En el ovillejo que advierte a los médicos idiotas, dice:

Si de médico intentas graduarte
 importa para aquesto trasquilarte
 porque esto es lo que en ellos más se nota.
 Y si cual pera te saliera vana,
 pontela de membrillo y de manzana,
 que lo barbado aquí es la traza
 y así puedes barbar en calabaza.
 En el doctor la barba es seña externa
 como poner un ramo en la taberna
 o en la que es chichería un estropajo,
 denotando este ramo o este andrajito
 lo que dentro se encierra de licores.
 Y así traen la barba los doctores
 de estropajo que a todos dicen graves:
 aquí hay purgas, jeringas y jarabes.
 Ponderaste anillos con disformes guantes
 que son signos patentes de estudiantes,
 ponderaste erguido, grave y estirado
 imitando a Bermejo en lo espetado²⁶.

Fuera del poemario *Guerras físicas* aún advertimos otra composición que gira en torno a Bermejo empleando el mismo tono satírico, se trata del soneto «Al Dr. Bermejo por haberlo hecho Rector» —recuérdese que fue rector de San Marcos—, fechable en 1691. Bajo la forma de epitafio se nos antoja la otra cara del soneto laudatorio al que aludíamos al comienzo pues los elogios típicos de esta composición son invertidos desde el inicio. Dice así:

²⁴ Valle y Caviedes, *Guerras físicas*, p. 301, vv. 95-97.

²⁵ Valle y Caviedes, *Guerras físicas*, p. 303, vv. 33-36.

²⁶ Valle y Caviedes, *Guerras físicas*, pp. 298-299, vv. 1-18.

Aquí yace un idiota señoría
 De un médico rector disparatado,
 Que antes de un mes lo hubiera ya acabado
 Si lo cura su necia fantasía.
 Por uso duró un año a su manía
 Este título grave y estirado,
 Que a no durar por eso, sepultado
 Le tuviera su ciencia al primer día.
 Lima, ¿de qué te alabas? ¿Qué blasones
 Son los tuyos si a un necio introducido
 Pones a presidir doctos varones?
 Si está el mérito y ciencia en el vestido,
 Un almacén, rector, ¿por qué no pones?,
 Que es más galán, más sabio y más lucido²⁷.

Su poesía antigalénica, en la que Bermejo tiene quizás mayor protagonismo que otros, no es solo un reflejo de su visión desencantada de la sociedad limeña sino respuesta a los cánones habituales de una tradición y de la España de su tiempo. Y también, por qué no, esa predilección por la sátira que tuvo el virreinato peruano ya desde los pasquines contra Pizarro pasando por Rosas de Oquendo y llegando a Terralla y Landa. Las pullas caviedescas van dirigidas ahora a la mención explícita de médicos que fueron reales y coetáneos suyos, a la visión *ad hoc* de una sociedad, la suya, que difiere bien poco de la peninsular, y sobre la que se levantó su mirada irreverente, sin disfrazar nombres ni situaciones más allá de las que el juego de agudeza conceptual y verbal lo permitían, dentro de la llamada sátira de oficios. Solo desde esa inserción en la tradición puede no sorprender una composición seria a Bermejo en la que resalta su «doctitud profunda» con todas las otras burlas que realiza en el interior de *Guerras físicas* y aún fuera de ellas, al calificarlo de camote, «protoverdugo», necio o maestro en «idiotismo».

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio, «La poesía de Quevedo», en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-poesa-de-quevedo-0/html/01773244-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html>.
- BELLINI, Giuseppe, «Quevedo en América: Juan del Valle Caviedes», *Studi di letteratura hispano-americana*, 1, 1967, pp. 129-145.

²⁷ Valle y Caviedes, *Obra Completa II. Poesías sueltas y bailes*, p. 128.

- BELLINI, Giuseppe, «Quevedo in due scrittori dell'America Coloniale», en *Quevedo in America. Due saggi*, Milano, Cisalpino / Goliardica, 1974, pp. 7-38.
- BELLINI, Giuseppe, «Apuntes sobre la presencia de Quevedo en América», en *De Cervantes a Orovilca. Homenaje a Jean Borel*, Madrid, Visor, 1990, pp. 159-177.
- CARILLA, Emilio, *El gongorismo en América*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1946.
- CERVANTES, Miguel de, *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López, Madrid / Barcelona, Real Academia Española / Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2013.
- ERASMO DE ROTTERDAM, *Elogio de la locura*, Madrid, Espasa Calpe, 1953.
- GÓNGORA, Luis de, *Poesías*, IX, Madrid, Imprenta Nacional, 1820.
- GRANJEL, Luis, «El ejercicio de la Medicina en la sociedad española del siglo XVII», discurso pronunciado en la solemne apertura del Curso Académico 1971-1972 en la Universidad de Salamanca.
- LASTRES, Juan Bautista, *Historia de la medicina peruana, II. La medicina en el virreinato*, Lima, Universidad de San Marcos, 1951.
- LOHMANN VILLENNA, Guillermo, «Un poeta virreinal del Perú: Juan del Valle Caviedes», *Revista de Indias*, 33-34, 1948, pp. 771-794.
- LORENTE MEDINA, Antonio, *Realidad histórica y creación literaria en las sátiras de Juan del Valle y Caviedes*, Madrid, UNED / Ediciones Universidad de Salamanca, 2011.
- PETRARCA, Francisco, *Le Familiari*, ed. Vittorio Rossi, Firenze, La Lettere, 1997, 4 vols.
- QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco de, *Hora de todos y La fortuna con seso*, ed. Luisa López Grigera, Madrid, Castalia, 1975.
- SÉNECA, Lucio Anneo, *Cartas a Lucilio*, ed. Francisco Socas, Madrid, Cátedra, 2018.
- SEPÚLVEDA, Jesús, «Aspectos estilísticos de la influencia de Francisco de Quevedo sobre Juan del Valle Caviedes», en *Italia, Iberia y el Nuevo Mundo*, Roma Bulzoni, 1997, pp. 117-135.
- VALDIZÁN, Hermilio, *La Facultad de Medicina de Lima*, Lima, Universidad de San Marcos, 1927.
- VALLE Y CAVIEDES, Juan del, *Obra Completa*, ed. María Leticia Cáceres, Luis Jaime Cisneros y Guillermo Lohmann Villena, Lima, Banco de Crédito del Perú, 1990.
- VALLE Y CAVIEDES, Juan del, *Obra Completa I. Diente del Parnaso*, ed. Luis García-Abrines, Jaén, Diputación Provincial, 1993.
- VALLE Y CAVIEDES, Juan del, *Guerras físicas*, ed. Trinidad Barrera, Madrid, Cátedra, 2013.

LA VIRGEN DE LA DEFENSA EN LA NUEVA ESPAÑA. PALAFOX COMO SU PROMOTOR

María Pía Benítez de Unánue
Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla

I. INTRODUCCIÓN

El presente artículo aborda el estudio de una imagen poco conocida y difundida, como lo es la Virgen de la Defensa de la Puebla de los Ángeles, ubicada en el altar de los reyes de la Catedral de Puebla.

Su presencia en la Puebla de los Ángeles, dentro del obispado de Tlaxcala, no ha de extrañarnos si revisamos las palabras del padre Florencia, al respecto de la importancia de este obispado en el proceso evangelizador de la Nueva España:

Fue Tlaxcala y el distrito de la Puebla por donde entró en la Nueva España la luz del Evangelio. La primera misa que se dijo fue en el obispado de la Puebla, y en él se predicó y publicó la fe de Cristo primero que en México. Y los primeros bautismos que se celebraron fueron en Tlaxcala. Y así no hay que admira, que la Santísima Virgen se haya mostrado en todo este obispado tan misericordiosa y admirable en sus imágenes¹.

¹ Florencia, *Zodiaco mariano*, p. 153.

Tomando como referencia lo dicho por Florencia, resulta fácil comprender que el contexto en el que se presenta la imagen objeto de nuestro estudio, se encuentre dentro de los límites del obispado, en primera instancia en Tlaxcala y más adelante en la Puebla de los Ángeles. Y para hablar ampliamente de ella, recurrimos a una obra antigua escrita por Don Pedro Salgado de Somoza en 1760 donde da noticia de ella y de su venerable dueño, el anacoreta Juan Bautista de Jesús, basado precisamente en la relación que hace el anacoreta de la devota imagen y de su propia vida, bajo la instrucción de su confesor el Presbítero el Doctor Andrés Sáenz de la Peña en el año 1646, quien a su vez seguía la comisión otorgada por el obispo Palafox. Se sabe que antes de 1642 el anacoreta Juan Bautista de Jesús es mandado traer por el obispo Palafox, y es examinado por don Juan de Merlo (obispo de Honduras), el deán de la Catedral (Alonso de Salazar), el juez de testamentos (Pedro de Salmerón) y su confesor Andrés Sáenz de la Peña (cura de Tlaxcala).

De esta fuente, toma información el Padre Florencia para la relación que hace de la imagen en el *Zodiaco mariano*, sin embargo desde esas fechas, ya el jesuita consideraba que era muy poca la información y difusión que se tenía y hacía de la Virgen de la Defensa, pues consideraba insuficiente el relato de Salgado y del propio anacoreta para dar a conocer tan importante imagen, tal como escribe en su obra: «Se necesitaba de historia más difusa que de propósito y en libro aparte manifestase al mundo lo que el Señor se ha dignado obrar por esta sagrada imagen de Su Santísima Madre»². Desde ese tiempo ya se echaba en falta una mayor difusión de la devota imagen, por lo que no ha de extrañarnos que a la fecha sea tan poco conocida su historia y más aún la existencia física hoy en día de la imagen de la Virgen de la Defensa en el altar de los Reyes de la Catedral de Puebla.

2. EL ORIGEN DE LA IMAGEN Y EL ANACORETA JUAN BAUTISTA DE JESÚS

Juan Bautista de Jesús llega a la Nueva España en el año de 1621, asentándose en un primero momento en un pinar de la zona de Tepeaca en el obispado de Tlaxcala durante seis meses, tiempo después del cual, se traslada a la sierra de Tlaxcala para estar más cerca de la *Santa Misa* y de una fuente de agua. Ahí permanece durante largo tiempo, hasta que la enfermedad lo obliga a aceptar la hospitalidad del padre Pedro de

² Florencia, *Zodiaco mariano*, p. 162.

Miranda en la Ciudad de los Ángeles, donde permanece durante 4 años recluido sin salir de la casa, sin embargo el traslado del padre Miranda a la Ciudad de México, lo obliga a regresar a Tlaxcala, siendo en ese momento donde comienza el relato de la presencia de la imagen de la Virgen de la Defensa bajo el cuidado del anacoreta.

De primera instancia se asienta en la sierra, sin embargo la aspereza del sitio y su delicada condición de salud hacen que su director espiritual el carmelita descalzo fray Francisco de Cristo lo inste a regresar al pago de Atlahuitec el 18 de marzo de 1639, encontrándose al llegar al lugar, que la cueva donde vivía ya estaba ocupada por otro ermitaño, por lo que se ve en la necesidad de buscar otro sitio no lejos de ahí, descubriendo un sitio bastante agradable con fuentes de agua, resolviendo hacer en el sitio una ermita de limosnas. Al respecto, Salgado hace mención de la ermita de la siguiente manera: «Formó para su habitación una choza [...] al lado de ésta celdilla hizo una ermita de cinco o seis varas de capacidad, y en ella colocó una devotísima imagen de Nuestra Señora»³. Será a partir de este momento que Salgado transcriba en el capítulo XII de su libro, de viva voz del anacoreta, la relación que tenía con la imagen y las maravillas que había obrado en la ermita y sus alrededores, comenzando la narración de la información así:

Tenía yo [...] una imagen de talla de la Limpia Concepción, que era la advocación de la ermita, por extremo devotísima y para gloria de Dios, y de su bendita Madre [...]. Hacía catorce meses que las callaba, sin atreverme a decir nada en confesión, ni fuera de ella, temiéndome que, si las decía, vendría a ser molestado de la gente que había de ocurrir y no tendría la quietud que deseaba; por otro lado, me hacía fuerza el escrúpulo de conciencia viendo esta Señora tan milagrosa, pudiendo aprovecharse muchas almas de su devoción y milagros, y que me podía morir quedando estas cosas ocultas. Al fin con algunas luces interiores [...] me atreví a descubrirlas al confesor: fue de acuerdo sería bien dar cuenta al pastor de la iglesia, el Venerable señor obispo don Juan de Palafox [...], de que resultó enviar un auto [...] y hechas las diligencias por su mandado, se llevó a la Puebla [la imagen], donde estuvo ocho meses en su oratorio en el ínterin que determinaba dónde ponerla⁴.

³ Salgado, *Breve noticia de la devotísima imagen de Nuestra Señora de la Defensa...*, p. 44.

⁴ Salgado, *Breve noticia de la devotísima imagen de Nuestra Señora de la Defensa...*, pp. 69-70.

También establece el tiempo que estuvo bajo su cuidado en la ermita, pues habla de diez y seis meses, es decir un año y cuatro meses, hasta que se ve obligado a separarse de la imagen, y termina su relato diciendo:

La noche que se quitó del tabernáculo para entregarla al Doctor Andrés Sáenz de la Peña, cura vicario de Tlaxcala [...] fue tanto el sentimiento que hizo el enemigo del género humano dando tan grandes aullidos, que ya parecían perros, ya parecían lobos [...] se lamentaban, midiendo los futuros sucesos de aquella imagen tan milagrosa⁵.

Y aclara, que fue el Doctor Sáenz de la Peña quien llevó personalmente a la imagen a la Puebla de los Ángeles, dejándola en el oratorio del señor obispo el 7 de marzo de 1646, situándonos en ese año, la Catedral de Puebla estaba todavía a dos años de verse concluida, por lo que aún no habría un espacio fijo para colocar la milagrosa Imagen, razón por demás probable para ocupar el oratorio del señor obispo, a su vez, tampoco habrá de extrañarnos que siendo su advocación predilecta (la Inmaculada Concepción) y conociendo sus prodigios, Palafox le solicitara la donación al anacoreta, para tenerla como patrona de la nueva Catedral que se estaba terminando, para el aumento de la Fe y defensa de la Ciudad de los Ángeles.

En cuanto a los prodigios realizados, hemos de resaltar que fueron muchos los milagros realizados por esta bella imagen, cuando estaba en poder del venerable anacoreta, no solo a favor del anacoreta, sino también favoreciendo a los pobladores del lugar y sus alrededores, así como a la fauna que allí residía, convirtiéndose en su gran protectora y defensora, razón por la cual, Juan Bautista de Jesús le acuña el nombre de *Madre de Dios de la Defensa*.

En uno de los coloquios que sostuvo el anacoreta con el demonio, este último le confiesa, al preguntarle el primero en una ocasión después de Navidad, la razón de su llanto, contestándole el enemigo: «Lloro por esa que tienes ahí, que es nuestra destrucción, y me ha quitado y me quitará a muchas almas». A lo que Juan Bautista le responde: «Ven acá, le cantaremos una salve, y dando un quejido desapareció»⁶.

⁵ Salgado, *Breve noticia de la devotísima imagen de Nuestra Señora de la Defensa...*, pp.81-82.

⁶ Salgado, *Breve noticia de la devotísima imagen de Nuestra Señora de la Defensa...*, p.76.



Figura 1. Dibujo en blanco y negro de la Virgen de la Defensa en el libro de don Pedro Salgado Somoza

3. LA IMAGEN REPLICADA

Una vez entregada la imagen, el Venerable Juan Bautista de Jesús, por no tener la ausencia de su señora, manda hacer una réplica de ella, cuya copia realizará del mismo modo innumerables prodigios, así como la original. En su información Salgado habla de ello y cuenta:

Habiéndose sacado del poder del Venerable Juan Bautista de Jesús la sagrada imagen por orden del Excelentísimo y Venerable señor don Juan de Palafox y Mendoza, que antes de mandarla entregar la fue a visitar al desierto acompañado de un capellán solo; no podía el devoto anacoreta olvidar aquel empleo dulce de su amor y escudo de sus espirituales peleas [...]. Con esto, para consolar su ausencia determinó poner en el mismo tabernáculo

donde la había tenido otra efigie, dándole el mismo título que a la antecedente de nuestra Señora de la Defensa; y la soberana Emperatriz se dignó de continuar en la copia subrogada, en el mismo lugar de la primera de aquella advocación, los mismos favores y prodigios que en la original⁷.

Actualmente la devoción a esta réplica continúa en el santuario de su advocación en la comunidad de Panotla, Tlaxcala, donde se encuentra colocada la imagen, siendo objeto de grandes peregrinaciones, sobre todo en la fecha dedicada a su fiesta en 12 de octubre, día de la Virgen del Pilar, debido a la creencia que se tiene de ella como la advocación del Pilar por estar colocada sobre una peana, tal como lo estaría la original al momento de su colocación definitiva en la Catedral de Puebla.

Ambas imágenes son muy similares, sin embargo se nota claramente que fueron manos distintas las que elaboraron a ambas, diferenciándose en los rasgos, en la forma de la cara, en el estofado, así como en la expresión del querubín al que pisa.

También existe una copia más, de la cual se conoce muy poco, salvo la relación que hace Bermúdez de Castro, donde refiere:

El señor arcediano Doctor don Andrés Sáenz de la Peña, como arcaduz por quien pasaron las maravillas obradas por esta Santísima Señora, ordenó se le copiase una imagen igual, en el tamaño, hermosura y primor, trasuntada por original tan bello, y habiéndolo conseguido la mantuvo en su poder hasta su fallecimiento [...] conforme a la voluntad del eclesiástico que se la donó a el señor deán, al convento de señoras religiosas capuchinas, donde se ha de venerar perpetuamente⁸.

⁷ Salgado, *Breve noticia de la devotísima imagen de Nuestra Señora de la Defensa...*, p. 82.

⁸ Bermúdez, *Teatro angelopolitano o Historia de la Ciudad de la Puebla...*, p. 249.



Figura 2. Virgen de la Defensa de Tlaxcala.
Foto: Santiago Morales (2018)

4. NUESTRA SEÑORA DE LA DEFENSA Y LA CATEDRAL

Regresando a la imagen y a lo que fue de ella después de estar ocho meses en el oratorio del obispo Palafox, Salgado relata que llegando a Puebla el almirante Pedro Porter y Casanate con la encomienda de explorar la península de California, siendo pariente de Palafox, este último le da en concesión la imagen para que lo acompañe y ayude en su viaje de exploración para la evangelización de aquellas tierras, quedándose así la imagen en poder de Porter y Casanate por treinta años, hasta su muerte. Sin embargo, no se olvida de su compromiso con la Puebla de los Ángeles y poco antes de morir, le pide al Jesuita José María Adamo, remita la imagen a la Santa Iglesia a la que pertenece; aunque tardaría todavía cinco años a raíz de la muerte del almirante, en cumplirse sus deseos a manos del capitán Francisco García de Sobarzo, quien la entregaría al Venerable deán y Cabildo con sede vacante de la Santa Iglesia de

la Puebla de los Ángeles, junto con cuatro baldones, una lámpara y una columna de plata que se consignaba con ella, por expresa voluntad del almirante Porter, siendo el mes de mayo de 1676.

Salgado, al respecto de su llegada a la Catedral, refiere:

Tratose luego de que un maestro le renovase las vestiduras, que se habían deslucido en la talla con tan prolijos viajes, y habiéndola puesto en el taller del artífice, concibió tan alto respeto en verla, que ejecutó arrodillado todo lo que se le había pedido. Corrió por la ciudad la noticia de la llegada de la Celestial Princesa, conmoviéndose de suerte los ánimos y devoción del pueblo que, acudiendo a la casa del maestro donde se hallaba a adorarla y a darle la bienvenida, era la frecuencia igual a la que pudiera tener después de colocada solemnemente en el templo. Llevábanle luces, aromas y flores, en significación de su afecto, creciendo de manera el concurso de la gente, que acudió a rezar el rosario a chorros, y otras demostraciones, que no cabiendo en la casa embarazaban la calle; con que pareció conveniente, por obviar algún desorden, dar prisa al aderezo y traerla a la iglesia, como se hizo⁹.

Y de ahí la información da noticia sobre el lugar en el que habría de ser colocada la milagrosa imagen, y dice al respecto:

Habiendo, pues, discurrido por todos los monasterios, se juntó el capítulo sede vacante a conferir sobre el lugar en que se había de colocar la Sagrada Reina, y habiendo considerado atentamente la materia, halló que el más digno y debido era el insigne retablo de la Real Capilla de la Santa Iglesia Catedral, para que puesta en él fuese la defensa y protección de las armas y corona de Su Majestad [...] ayudando a esta resolución el haberse reconocido que un tabernáculo, que en su formación muchos años antes se había hecho en el primer cuerpo de su admirable escultura, se hallaba tan ajustado a lo que pedía la proporción del tamaño de la sagrada imagen, que parecía haberlo preparado la divina Providencia para aquel fin desde que se fabricó. Ejecutose así en veinte y cuatro de mayo de mil seiscientos setenta y seis, y expuesta a la común veneración la aclamó Reina y amparo el devoto pueblo con singular alegría y gozo de sus corazones¹⁰.

A esta veneración habrá de contribuir la ejemplar devoción que le tuvo el obispo Fernández de Santa Cruz, quien todos los sábados acudía a su altar a decir misa, y los miércoles se cantaban devociones en su honor como la Letanía Lauretana, la Salve y algunas otras más. Una vez

⁹ Salgado, *Breve noticia de la devotísima imagen de Nuestra Señora de la Defensa...*, p. 103.

¹⁰ Salgado, *Breve noticia de la devotísima imagen de Nuestra Señora de la Defensa...*, pp. 106-107.

colocada en su altar, fueron innumerables los prodigios realizados por ella, dentro de los cuales se encuentra la curación del racionero de la Catedral Doctor don Cristóbal Francisco del Castillo a quien curó de una fiebre maligna (con unas rosas que tocaron las manos de la imagen), también está el caso del escribano público Antonio de Robles, quien tenía los conductos de la garganta totalmente cerrados, y al tomar del agua, con la que habían lavado la Sagrada efigie para aderezarla después de una peregrinación, se recuperó del todo, y como estos se cuentan muchos más, además de aquellos que no quedaron asentados.

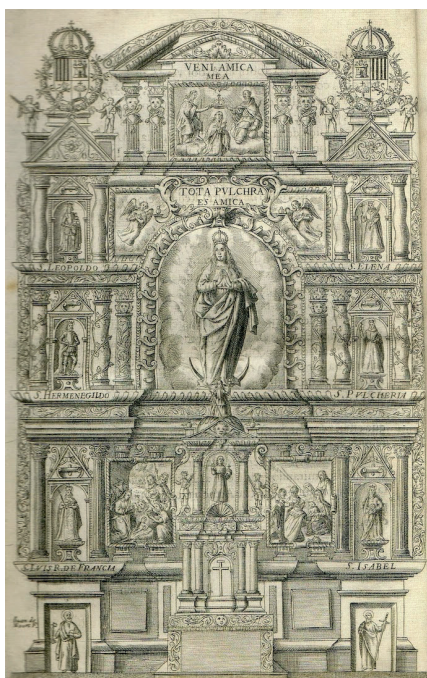


Figura 3. Tabernáculo del altar de los Reyes en la Catedral de Puebla, Grabado de Juan Noort en *Memorial histórico, jurídico, político...* de Calderón (1650)

5. LA ADVOCACIÓN

En cuanto a la advocación, debemos aclarar que fue muy común confundirla con la de la Virgen del Pilar, debido a la peana o columna sobre la que se soporta dicha imagen, tal como le sucedió a la cofradía del Pilar instituida en la Catedral en 1691, la cual vinculó a ambas imá-

genes como si fuesen una sola, tal como lo refiere el padre Gómez de la Parra a propósito de la fundación de la cofradía:

Pero si María Santísima aparece sobre una columna y sobre ella deja su imagen en Zaragoza, para ser guardada de todas las Iglesias de España, en la Nueva España, y principalmente en esta iglesia, por la devoción de un aragonés que fue el general don Pedro Porter Casanate, caballero del Orden de Santiago, logramos la dicha de tener por guarda a María Santísima en la imagen de Nuestra Señora de la Defensa, colocada sobre una columna de bruñida plata. Pues si tenemos a Nuestra Señora de la Defensa enviada (mejor dijera restituida, pues a este caballero se la dio el Venerable señor don Juan de Palafox) desde el Perú por un aragonés, ¿para qué nos traen los aragoneses a Nuestra Señora del Pilar? Bien pudiera decir, para ajustar la concurrencia, que Nuestra Señora de la Defensa es Nuestra Señora del Pilar, pues la envió un aragonés y Nuestra Señora del Pilar es Nuestra Señora de la Defensa, pues apareció sobre esa columna para ser guarda y defensa de los españoles. Fuera de que, si una y otra imagen tienen por trono una columna, esta las denomina a entrambas imágenes del Pilar y de la Defensa. ¿Quién duda que podemos llamar a Nuestra Señora de la Defensa, por tener columna, la imagen del Pilar? ¿Y quién ignora que a Nuestra Señora del Pilar, por la columna, la podemos apellidar imagen de la Defensa? ¿Qué columna hay que no defienda a quien se vale della para resguardarse? [...] Pues si a un aragonés debe esta iglesia la devota y milagrosa imagen de Nuestra Señora de la Defensa, colocada sobre una columna de plata, otros aragoneses traen desde Zaragoza a esta ciudad y a este templo el retrato de la celestial imagen de Nuestra Señora del Pilar sobre una columna de jaspe, para que unidas estas dos columnas goce esta iglesia angélica la dicha de tener en María Santísima no dos columnas [...], sino una¹¹.

Pese a esta relación, y a la idea de relacionarla con la imagen del Pilar, sabemos por boca del anacoreta que la advocación era de la Inmaculada Concepción y a este respecto queremos hacer notar la importancia que tenía dicha advocación para el obispo Palafox, razón por la cual consagró la Catedral a su nombre y como consecuencia mandó traer la milagrosa Imagen, y para ello hemos de referirnos al libro de su vida en donde se dice su pensar respecto a la consagración de la Catedral:

Diose la vocación del templo a Dios, a quien en primer lugar se le debe todo, y después a su Santísima y Purísima Madre, con el título especial de la Concepción sin mancha en el primer instante de su ser; misterio de quien

¹¹ Gómez de la Parra, *Idea evangélica...*, pp. 23-25.

fue devotísimo, y en quien discurría con grandísima ternura y acierto, habiendo escrito algunos memoriales y papeles sobre este punto¹².

También en su *Corona de las excelencias de María*, Palafox escribe: «La primera Excelencia de vuestra preciosísima corona, Imperial Reina y Madre de Dios, es que descendisteis de linaje real, y fuisteis concebida sin pecado original en el primer instante de vuestro ser»¹³. Del mismo modo, su confianza en la intercesión poderosa de tan grande señora se puede ver en la siguiente salutación:

Inmaculada Princesa, del Eterno Padre Hija, alegría de los Santos; Reina de las Jerarquías. Gózome, porque os concede la Majestad infinita ser de su inmenso poder la vicediosa divina. Y que los ángeles todos y todos los santos digan que sois del poder de Dios la más poderosa y rica. Por esta merced, Señora, que de la mano divina es por vuestra santidad tan justa a vos concedida¹⁴.

De esta manera se puede constatar el amor tan grande que le tuvo en vida el obispo Palafox a la Santísima Virgen en su advocación de la Inmaculada Concepción.

6. SU ICONOGRAFÍA

Es una talla de la *Virgen Niña*, tal como se representaba a la Inmaculada Concepción a principios del siglo XVII, así como lo refiere Francisco Pacheco en su obra *Arte de la pintura*, donde aclara que la luna debe mirar hacia abajo por las siguientes razones:

Debajo de los pies la luna, que aunque es un globo sólido claro y transparente sobre los países, por lo alto más clara y visible la media luna, con las puntas abajo. Si no me engaño, pienso que he sido el primero que ha dado más majestad a estos adornos, a quien van siguiendo los demás. En la luna especialmente he seguido la docta opinión del Padre Luis del Alcázar [...]. Suelen los pintores poner la luna a los pies de esta Mujer hacia arriba, pero es evidente entre los doctos matemáticos que si el sol a la luna se carean, ambas puntas de la luna han de verse hacia abajo; de suerte que la Mujer no

¹² González de Rosende, *Vida del Ilustrísimo y Excelentísimo señor don Juan de Palafox y Mendoza*..., p. 60.

¹³ Palafox y Mendoza, *Corona de las excelencias*..., s. p.

¹⁴ Palafox y Mendoza, *Corona de las excelencias*..., s. p.

estaba sobre el cóncavo, sino sobre el convexo. Lo cual era forzoso para que alumbrara a la Mujer que estaba sobre ella, recibiendo la luna la luz del sol¹⁵.

Su torso gira levemente a la izquierda tal como se acostumbraba en el siglo XVII, sus manos se recogen en actitud orante, aunque no se tocan, pues generalmente se colocaba en ellas lirios que representan su pureza, la pierna derecha está flexionada pisando la luna y uno de los querubines que la acompaña, en total solo la acompañan dos. Esta representación de la Inmaculada Concepción fue muy común en el tiempo de Francisco Pacheco, Alonso Cano, así como Martínez Montañés, cuya Inmaculada Concepción de Pedroso guarda bastante similitud, así como la *Cieguita* con la Virgen de la Defensa. También está en consonancia con la Inmaculada de Jacinto Pimentel en Sevilla, así como la Inmaculada de Granada de Alonso Cano. Deduciendo de ello que era la iconografía que se acostumbraba a tallar, en los principios del siglo XVII, respecto a la advocación de la Inmaculada Concepción.



Figura 4. Virgen de la Defensa de Puebla. Foto: Autoría propia (2018).

¹⁵ Pacheco, *Arte de la pintura*, p. 483.

7. EL ADEREZO DE LA IMAGEN

Algo fundamental que acompaña siempre a una imagen de la Virgen María que es venerada es el ropaje y el aderezo, pues con ello se le da realce y contribuye a la apropiación de los fieles, respecto a ella. Ya que para honrarla le obsequian vestidos, joyas y accesorios, dignos de una reina como lo es ella. Por ello encontramos en el inventario de la Catedral de Puebla una información al respecto:

La milagrosa imagen de María Santísima de la Defensa, que se venera en el altar mayor de los Reyes con el adorno que le ministró la piedad del señor maestro escuela don José Osorio de Córdoba, tiene un rico manto bordado con más de veinte y seis mil granos de perlas y piedras preciosas con una corona de oro y diamantes y una columna de plata de más de vara de alto, que gloriándose ser atlante de mejor cielo, hace que se vea con toda distinción la imagen.

Y continúa:

Y habiéndose aprezado las halajas que acompañaron a la sacratísima imagen, se reguló ser el valor de toda la cantidad de un mil quinientos y cinco pesos y cuatro tomines, teniendo de plata ciento y treinta marcos, dos onzas y media¹⁶.

Complementando dicha información, el cronista Fernández de Echeverría y Veytia refiere:

Tiene esta santa imagen una gran copia de alhajas que la piedad y devoción de algunas personas de esta ciudad le ha donado para su adorno, cuya relación son: un manto de brocado de oro sobre azul bordado de perlas y adornado de joyas de diversas piedras preciosas, que se aprecia en más de mil pesos; un hilo de perlas netas en disminución de mayor a menor, apreciado en novecientos pesos; un pectoral y anillo de topacios y diamantes, en oro con su cadena de lo mismo, de que le hizo donación el Ilustrísimo señor don Francisco Fabián y Fuero, y las dos coronas de plata¹⁷.

También estuvo acompañada de plata, pues en un estudio de Pérez Morera sobre este metal existente en la Catedral se dice:

¹⁶ Cumplido, *El museo mexicano o Miscelánea pintoresca de amenidades curiosas e instructivas*, 1843.

¹⁷ Fernández de Echeverría y Veytia, *Historia de la fundación de la Ciudad de la Puebla de los Ángeles en la Nueva España*, p. 126.

Para llevar la falda o cauda de la Virgen de la Defensa, el arcediano Andrés Sáenz de la Peña (1687) dio, asimismo, un ángel de plata de media vara de alto y 20 marcos de peso, que sirvió más tarde para sostener el «Quitazol cuando salía el Divinísimo, el día de Corpus en las andas»¹⁸.

Este ángel de plata acompañó la imagen hasta el año de 1750 en el que, según la relación que hace Garduño sobre el inventario de la Catedral, es aplicado en ese año a la pila de la sacristía por orden del tesorero de la Catedral. Razón por la cual actualmente no la acompaña¹⁹.

En cuanto a la peana de plata que la acompaña, aún en la actualidad, como ya se mencionaba con anterioridad, fue un regalo que el almirante Porter Casanate quiso hacerle a la imagen, como obsequio de su gran afecto. En efecto, era costumbre que las imágenes de pequeño formato fueran colocadas sobre peanas para ganar altura; razón por la cual también la imagen de la Virgen de la Defensa de Tlaxcala se encuentra colocada sobre peana, así como innumerables imágenes marianas de la Nueva España, entre ellas la Conquistadora del convento franciscano de la Puebla de los Ángeles, o la milagrosa imagen de la Virgen de Cosamaloapan, la cual estuvo de visita en la Puebla de los Ángeles, en tiempos del obispo Palafox, al que se le apareció mientras le oraba en la antigua Catedral:

Estaba orando tiernamente ante la imagen de Nuestra Señora del pueblo de Cosamaloapan [...] por las muchas maravillas que Dios Nuestro Señor obraba mediante aquella imagen de su Madre y Virgen Santísima de la advocación de la Limpia Concepción, que estaba vestida con su saya y manto [...] se llegó al dicho altar mayor, donde estaba colocada la dicha imagen sobre una peana de altor de poco más de una vara²⁰.

8. CONCLUSIONES

En la actualidad la imagen de la Virgen de la Defensa de la Catedral de Puebla ha comenzado a despertar cierto interés, sobre todo a raíz de una intervención para su restauración en el año 2014, cuya puesta en valor ha estado centrada principalmente en la imagen como talla escultórica del siglo xvii, para lo cual el INAH y la UNAM encargaron algunos trabajos históricos al respecto de la imagen, sin embargo,

¹⁸ Pérez, 2011, p. 138.

¹⁹ Garduño, 2005, p. 173.

²⁰ García, 1906, p. 155.

consideramos que la importancia que esta imagen tuvo para la Ciudad de la Puebla de los Ángeles, como objeto de veneración y culto, como patrona no solo de la Catedral, sino de la ciudad misma, merece la pena ser rescatado, dando a conocer la importancia de ella, como objeto de culto, la alta estima que el obispo Palafox y los subsecuentes obispos le tuvieron, así como la gran intercesión que tuvo a favor de la ciudad, en la que quiso el obispo Palafox, que fuese colocada.

Cuesta trabajo entender cómo es que la réplica conserva aún la devoción de los fieles, no solo del estado de Tlaxcala sino de los alrededores, realizándose grandes peregrinaciones hasta su santuario, mientras que la original ha quedado relegada al olvido en el imaginario de los poblanos, a pesar de haber realizado tantos prodigios a favor de ellos.

Deseamos que este trabajo sirva para despertar el interés en esta magnífica imagen, y pueda así ser apreciada en su justa magnitud tal como lo merece, y llegue a ser signo de devoción como en los tiempos pasados.

BIBLIOGRAFÍA

BERMÚDEZ DE CASTRO, Diego Antonio, *Teatro angelopolitano o Historia de la Ciudad de la Puebla, escrita por don Diego Antonio Bermúdez de Castro escribano real y notario mayor de la curia eclesiástica del obispado de Puebla. Año 1746*. Reimpresión por Nicolás León, Bibliografía mexicana del siglo XVIII, vol. 5, México, Imprenta de Francisco Díaz de León, 1908. Recuperado de <<https://play.google.com/books/reader?id=Lk5uAAAAMAAJ&printsec=frontcover&pg=GBS.PA176>>.

CUMPLIDO, Ignacio, *El museo mexicano o Miscelánea pintoresca de amenidades curiosas e instructivas*, Tomo primero, México, Ignacio Cumplido, 1843.

FERNÁNDEZ DE ECHEVERRÍA Y VEYTIA, Mariano, *Historia de la fundación de la Ciudad de la Puebla de los Ángeles en la Nueva España, su descripción y presente estado*, ed. y prólogo de Efraín Castro Morales, Puebla, Mixcoar [Imprenta Labor], 1931.

FLORENCIA, Francisco, *Zodiaco mariano, en que el Sol de Justicia Cristo, con la salud en las alas, visita como signos y casas propias para beneficio de los hombres los templos y lugares dedicados a los cultos de su SS. Madre por medio de las más célebres y milagrosas imágenes de la misma Señora que se veneran en esta América septentrional y reinos de la Nueva España. Obra póstuma del Padre Francisco de Florencia, de la Compañía de Jesús, reducida a compendio, y en gran parte añadida por el Padre Juan Antonio Oviedo de la misma Compañía, Calificador del Santo Oficio y Prefecto de la Ilustre Congregación de la Purísima en el Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo de México, quien la dedica al Sacrosanto y Dulcísimo Nombre de María*, México, Imprenta del Colegio de San Idelfonso, 1755. Recuperado de <<http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080014939/1080014939.PDF>>.

- GARCÍA, Gerardo, «Don Juan de Palafox y Mendoza», en *Documentos inéditos o muy raros para la historia de México*, tomo VII, México, Librería de la Viuda de Bouret, 1906, pp. 154-159.
- GARDUÑO PÉREZ, María Leticia, «Análisis del inventario de alhajas de 1750 de la Catedral de Puebla», *Estudios del Pensamiento Novohispano*, Memorias XVIII, 2005, pp. 167-176.
- GÓMEZ DE LA PARRA, José, *Idea evangélica que en elogio de la milagrosa imagen de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza, venerada con la fundación de una nueva cofradía en la capilla del Sagrario de la Santa Iglesia Catedral de la Puebla de los Angeles, discurrió el Doctor Josef Gómez de la Parra, colegial en el insigne colegio viejo de Nuestra Señora de Todos Santos de la Ciudad de México, canónigo magistral de la Santa Iglesia Catedral de Valladolid, obispado de Michoacán, y al presente racionero de la Santa Iglesia Catedral de la Puebla de los Ángeles y examinador sinodal en uno y otro obispado. Sácala a la luz el capitán don Martín Calbo y Viñuales, contador, juez oficial que fue de la Real Hacienda y Caja del Puerto de Acapulco por Su Majestad, y alcalde ordinario actual de dicha Ciudad de los Ángeles, y primer mayordomo de dicha cofradía. En cuyo nombre la dedica al Muy Ilustre Venerable Deán y Cabildo de dicha Iglesia Catedral*, Puebla, por Diego Fernández de León, 1691.
- GONZÁLEZ DE ROSENDE, Antonio, *Vida del Ilustrísimo, y Excelentísimo señor don Juan de Palafox y Mendoza, de los Consejos de su Majestad en el Real de las Indias y Supremo de Aragón, obispo de la Puebla de los Ángeles y arzobispo electo de Méjico, virrey que fue, lugarteniente del rey nuestro señor, su gobernador y capitán general de la Nueva-España, Presidente de la Audiencia y Chancillería Real que en ella reside, Visitador General de sus Tribunales y juez de residencia de tres virreyes, y últimamente obispo de la Santa Iglesia de Osma. Segunda vez reconocida, y ajustada por su autor, el Padre Antonio González de Rosende, de los Clérigos Menores, que la dedica al Ilustrísimo y Nobilísimo Cabildo de la Santa Iglesia Catedral de la Ciudad de la Puebla de los Ángeles*, Madrid, Imprenta de Gabriel Ramírez, 1762.
- PACHECO, Francisco, *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas. Describense los hombres eminentes que ha habido en ella, así antiguos como modernos, del dibujo y colorido; del pintar al temple, al óleo, de la iluminación y estofado, del pintar al fresco, de las encarnaciones, de pulimento y de mate, del dorado, bruñido y mate. Y enseña el modo de pintar todas las pinturas sagradas*, Sevilla, Impresor Simón Fajardo, 1649.
- PÉREZ MORERA, Jesús, «Formas y expresiones de la platería barroca poblana. Repertorio decorativo, técnicas y tipologías», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 100, 2012, pp. 119-170.

SALGADO DE SOMOZA, Pedro, *Breve noticia de la devotísima imagen de Nuestra Señora de la Defensa, colocada en el tabernáculo del suntuoso retablo de la capilla de los Santos Reyes de la Santa Iglesia Catedral de la Ciudad de la Puebla de los Ángeles; con un Epítome de la vida del Venerable anacoreta Juan Bautista de Jesús*, Puebla, Imprenta de Cristóbal de Ortega Bonilla, 1760. Recuperado de <<http://www.archivo.cehmcars.com.mx/janium/BCEHM/30087/index.html>>.

«DIGO QUE DICEN QUE DEJÓ EL AUTOR ESCRITO»:
LA CITACIÓN EN EL QUIJOTE

Noé Blancas Blancas
UPAEP, Universidad

En el capítulo 8 de la Primera parte del *Quijote*, el narrador suspende la narración en el momento en que, espada en alto y «con determinación de abrirle por medio» (p. 137)¹, don Quijote se abalanza contra un vizcaíno. Este acompañaba en calidad de escudero a «una señora vizcaína, que iba a Sevilla» (p. 133) con sus criadas, en su coche, y había asestado «una gran cuchillada a don Quijote encima de un hombro, por encima de la rodela, que, a dársela sin defensa, le abriera hasta la cintura» (pp. 136-137)².

Así se excusa el narrador:

Pero está el daño de todo esto que en este punto y término deja pendiente *el autor* desta historia esta batalla, disculpándose que no halló más escrito, destas hazañas de don Quijote, de las que deja referidas. Bien es verdad que *el segundo autor* desta obra no quiso creer que tan curiosa historia estuviese entregada a las leyes del olvido (I, 8, pp. 137-138; cursivas mías).

Efectivamente, en el siguiente capítulo (I, 9), el narrador refiere cómo en Alcaná de Toledo encuentra unos cartapacios con la *Historia*

¹ Uso la edición de Luis Andrés Murillo, Madrid, Castalia, 2001, 2 vols.

² El enfrentamiento se ha desatado luego de que el vizcaíno rechazara la orden de don Quijote de abandonar su destino y dirigirse al Toboso para presentarse ante Dulcinea.

de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador árabe (I, 9, p. 143), que procede luego a transmitir al lector.

Las cuestiones que en este inusitado recurso narrativo —ciertamente común en las novelas de caballerías— se plantean, son demasiadas como para que las agotaran los muchos y muy diversos estudios y discusiones que ha generado. Aquí me centraré solo en una, muy poco tratada, al menos, explícitamente: el fenómeno de la citación. El narrador ha estado, no narrando, sino citando. Hay un texto primigenio, del cual seguramente han procedido las distintas versiones orales que al principio parecían ser las fuentes primeras. Estos cartapacios que contienen el texto primigenio constituyen la *realidad* —digamos, la diégesis— en la que se funda el *Quijote*.

Aclaro ahora mismo que voy a referirme exclusivamente a la incorporación del discurso de otro en el propio, no a fenómenos de citación no literal, que han sido bastante estudiados desde diversas perspectivas. Edward C. Riley, en su libro *Introducción al «Quijote»*, al describir los «varios tipos de discursos específicos», habla de «referencias paródicas», «citas tácitas de un género» y «reminiscencias estilísticas» de géneros literarios (cuento popular, poesía popular) y no literarios (disquisición retórica, discurso pedagógico, jerga comercial, etc.)³.

Sobre el dialogismo en el *Quijote*, José María Paz Gago retoma la postura de Bajtin, que considera a la novela de Cervantes la «primera gran obra polifónica»⁴, y observa que

en el texto cervantino se produce la explosión polifónica: escuchamos y leemos voces múltiples (heterofonía), diversidad de lenguajes y discursos (heterología), cada uno de los cuales expresa las diferentes situaciones socio-culturales, concepciones vitales y puntos de vista de narradores y personajes⁵.

El «efecto de verosimilitud dialogal», afirma Paz Gago, proviene de los citados recursos, que comprenden el uso de «registros estilísticos» y «rasgos dialectales»⁶ propios de las personas reales de la España de Felipe III:

³ Riley, 2000, pp. 201-203. Otros estudios que abordan el asunto son Hatzfeld, 1966 y Lázaro Carreter, 1985.

⁴ Bajtin, 1989.

⁵ Paz Gago, 1993, p. 221.

⁶ Pérez Gago, 1993, p. 222.

El narrador, al transferir las palabras de los personajes, explota un rasgo lingüístico, verosímil o no, conformando un sociolecto identificable, que produce el efecto de realidad mediante la redundancia y la estabilidad consecuente⁷.

Más que la «dimensión mimética», en términos de Lane⁸, o la cita de discursos reales o empíricos, o incluso cualquier caso de intertextualidad, me interesa aquí el fenómeno de la citación realizada por el narrador o los personajes integrados en la ficción⁹.

El narrador del *Quijote*, como he dicho, cita, en primer orden, un libro. No cuenta lo que vivió, vio u oyó, ni lo que *sabe*, sino lo que leyó —es primero lector y después escritor que transmite lo leído—; cuenta no una historia, sino un libro. Atinadamente, Mercedes Alcalá Galán ha considerado al *Quijote* como «un libro de libros, un libro sobre el libro, un metalibro»¹⁰, en tanto constituye «una reflexión totalizadora sobre la presencia del libro en su tiempo»¹¹. Dado que reflexionar sobre el libro es reflexionar también sobre la ficción y su recepción, Mercedes describe al *Quijote* como «una crítica moralista y estética a los excesos de la ficción»¹² que, impresa, permite la lectura privada y por tanto la libre interpretación:

en este miedo a la interpretación de la obra literaria entra en juego la paradoja de que la escritura ya no fija las ideas, ya no ofrece un sentido inamovible. Con la lectura privada se hace imposible el control del sentido y de la interpretación. [...] La desconfianza hacia el lector será uno de los rasgos distintivos de ese discurso que previene contra los inmensos poderes del libro¹³.

⁷ Pérez Gago, 1993, p. 223.

⁸ Lane-Mercier, 1990.

⁹ Es útil el esclarecimiento de Graciela Reyes en su libro *Polifonía textual*: «En el discurso literario hay un hablante o sujeto de enunciación primero, básico, el narrador autorizado, pero muchos enunciadores a los que se atribuyen discursos, y muchos locutores a los que momentánea, caprichosa o consistentemente, se deja hablar allí donde la narración progresa como escena. Muchas son, pues las voces de la narración asumidas o reproducidas por el narrador, y muchas las voces que el narrador cita, recita, sus-cita» (1984, pp. 92-93). Más adelante, insiste: «El relato está constituido por el discurso del narrador (en sí mismo polifónico, como hemos dicho) y el discurso de los personajes citados por el narrador, con todas sus correspondientes cualidades polifónicas. El autor queda fuera de la estructura de la comunicación ficticia, pero no es un ausente [...]» (p. 97).

¹⁰ Alcalá Galán, 2006, p. 20.

¹¹ Alcalá Galán, 2006, p. 11.

¹² Alcalá Galán, 2006, p. 11.

¹³ Alcalá Galán, 2006, p. 17.

La escritura en el *Quijote* se ha vuelto inestable, multi-interpretable, diríamos, susceptible de ser re-interpretada o re-semantizada, porque se ha vuelto citable. Y el lector se ha vuelto poco fiable porque, citándola, puede re-interpretarla o re-semantizarla¹⁴.

Si bien las novelas de caballerías aluden frecuentemente a la existencia de otros libros para fundar la fama de sus héroes, no se alude en ellas a una versión única o a una historia primigenia, sino a libros anónimos y fantásticos, e incluso a versiones orales: los narradores, así, son los compositores finales de todas las versiones aludidas¹⁵. El narrador del *Quijote*, por el contrario, nos remite a un libro concreto y a un autor concreto; y, significativamente, nos remite a una escritura ya establecida y absolutamente autorizada —precisamente para desautorizarla.

Esta cuestión del texto que se re-semantiza a la hora de ser citado es crucial. En la crítica cervantina es ya un tópico común que el narrador no presenta directamente los cartapacios escritos en árabe por Cide Hamete¹⁶, sino que ha recurrido a un traductor, un morisco aljamiado, para que «me volviese aquellos cartapacios, todos los que trataban de don Quijote, en lengua castellana, sin quitarles ni añadirles nada» (I, 9, p. 143); este morisco promete «traducirlos bien y fielmente» (I, 9, p. 143; aunque tenemos fundadas razones, anotadas irónicamente por el mismo narrador, de que el traductor ha metido hoz en mies ajena). Y parece

¹⁴ Es significativo que Cide Hamete, moro, pertenezca a un grupo de autores indignos de confiabilidad, con lo que se desautoriza la escritura misma. Derrida habla precisamente de la escritura huérfana; la distancia entre la escritura y el autor es la misma que hay entre el *logos* y el *zoon*, entre la vida y la escritura muerta: «La especificidad de la escritura estaría relacionada, pues, con la ausencia del padre» (Derrida, 1975, p. 113, cit. por Pozuelo Yvancos, 2006, p. 77), lo cual es imposible no relacionar con el Cervantes «padrastró» y no «padre» del *Quijote*.

¹⁵ Jesús Duce García comenta al respecto que «los supuestos autores de las aventuras caballerescas, a pesar de tener fuentes misteriosas en el pasado, solían nominarse al inicio de los libros de caballerías. En las primeras páginas se explicaba, además, el itinerario de las traducciones de los exóticos manuscritos, lo que era, por otra parte, síntoma inequívoco de la reivindicación titular de las obras. Pero Cervantes no elige ese tratamiento para el comienzo de su novela; será después, en el capítulo del manuscrito encontrado en Alcaná de Toledo, cuando trate esa cuestión con evidente agudeza y mayor profusión» (2004, p. 676).

¹⁶ Por ejemplo, Jesús G. Maestro advierte que «el lector real no accede nunca al texto original (árabe) atribuido a Cide Hamete, ya que su discurso es siempre citado, mencionado, entrecomillado o resumido, de modo que, en la obra de ficción, es resultado de dos revisiones o transducciones, la del morisco aljamiado y la del Narrador-editor» (1995, p. 123).

que es esta la traducción que el narrador introduce aparentemente en modo directo:

En fin, su segunda parte, *siguiendo la traducción*, comenzaba de esta manera:

Puestas y levantadas en alto las cortadoras espadas de los dos valerosos y enojados combatientes [...] (I, 9, p. 145; cursivas mías).

Pero pronto caemos en la cuenta —esto es también tópico común— de que no leemos directamente la traducción del morisco, sino una transcripción salpicada de comentarios, observaciones, correcciones, que niegan la tan prometida fidelidad al texto¹⁷. Luis Andrés Murillo, quien deduce que «el árabe de tal historiador sería corrompido o no muy puro o correcto, como tampoco lo sería el del traductor, el morisco aljamiado»¹⁸, considera incluso que el «segundo autor» presenta una versión resumida,

pues la «historia» [de Hamete] habría de contar la vida completa del personaje, y Cervantes narra sólo la etapa final de la vida de su hidalgo. No interesó a Cervantes contarnos apenas nada sobre los primeros cincuenta años de su personaje¹⁹.

Es claro que los manuscritos de Hamete son una invención, pertenecen a la ficción o diégesis, pero las implicaciones de la citación no dejan de ser formidables. Luis Iglesias Feijoo lo relaciona con la invención, por parte del personaje, del propio autor: «el personaje está hablando del libro que cuenta su vida, es decir, el que tenemos entre manos; pero más sorprendente es aún que él mismo invente también a su historiador o cronista», pues «Don Quijote crea así a su historiador, lo mismo que

¹⁷ Prueba de que leemos al Narrador y no al traductor son precisamente las ocasiones en que *sí* lo leemos: notas al margen, comentarios, etc.

¹⁸ Murillo, en su edición del *Quijote*, 2001, p. 143.

¹⁹ Murillo, en su edición del *Quijote*, 2001, p. 143. Luis Iglesias Feijoo reconstruye la historia del manuscrito de Cide Hamete. Ver Iglesias Feijoo, 2005. Por su parte, Edward C. Riley afirma: «Junto a la fingida historicidad podemos discernir tres distintas versiones primarias de la historia de Don Quijote, de portadas adentro» (2000, p. 199). Estas tres versiones son: a) la de Cide Hamete Benengeli, cronista de «casi todos los capítulos, menos los ocho y medio primeros, cuyo material se atribuye a otras fuentes no especificadas» (Riley, 2000, p. 199); b) la Segunda parte de Avellaneda, denunciada siempre como falsa; c) «la narración que el Caballero cree que se está escribiendo sobre él y sus aventuras» (Riley, 2000, p. 201). No es posible en este trabajo rastrear las posibles citas a estas versiones identificadas por Riley, pero es evidente que el Narrador las tiene en cuenta y constituyen un material citable.

había creado su propio nombre (I, 1, pp. 45-46): es el personaje que busca a su autor y lo encuentra»²⁰. Y así, como ya había sostenido Iglesias Feijoo en un texto anterior, Cervantes «inventa la novela moderna, pero a la vez la hace nacer sabia, consciente, reflexiva»²¹.

Efectivamente, debemos recordar que la aparición de Cide Hamete Benengeli se anuncia desde la primera salida de don Quijote, en el capítulo 2, cuando el propio hidalgo alude al sabio que «escribiere» su «verdadera historia», apelándolo directamente: «¡Oh tú, sabio encantador, quienquiera que seas, a quien ha de tocar el ser coronista desta peregrina historia [...]!» (I, 2, pp. 80-81). Y no solo lo apela, sino que lo cita:

—¿Quién duda sino que en los venideros tiempos, cuando salga a luz la verdadera historia de mis famosos hechos, que el sabio que los escribiere no ponga, cuando llegue a contar esta mi primera salida tan de mañana, desta manera?: «Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos [...] cuando el famoso caballero don Quijote de la Mancha, dejando las ociosas plumas, subió sobre su famoso caballo Rocinante, y comenzó a caminar por el antiguo y conocido campo de Montiel» (I, 2, p. 80).

Es fácil advertir en esta citación un laberinto de voces: el *primer autor* viene citando seguramente al mismo sabio o cronista Cide Hamete que el *segundo autor* manda traducir; y Cide Hamete cita al caballero andante que, como acabamos de ver, cita a su vez a su propio cronista...

Aquí, a más tardar, debemos caer en la cuenta de que el mismo recurso narrativo, casi burdo en las novelas de caballerías, en la pluma de Cervantes alcanza complejidades mayores. Con la «invención» de Cide Hamete, es necesario diferenciar claramente las distintas figuras autorales. Jesús G. Maestro ha hecho ya el trabajo narratológico de manera pulcra, y así lo explica: este sistema autorial, «gobernado por el Narrador, voz anónima que organiza, prologa, edita el texto completo, y rige el sistema discursivo que engloba recursivamente el enunciado de los autores ficticios»²², está constituido por «tres entidades enunciativas básicas»:

1) la que representa *Miguel de Cervantes*, como autor real y exterior al relato; 2) la que constituye el *Narrador del Quijote* [también llamado «segundo autor»] y, propiamente, el narrador heterodiegético; y 3) el *Sistema retórico*

²⁰ Iglesias Feijoo, 2005, p. 391.

²¹ Iglesias Feijoo, 2004, p. 38.

²² Maestro, 1995, p. 113.

de autores ficticios, formado por a) el autor anónimo de los ocho primeros capítulos de la Primera Parte, b) Cide Hamete Benengeli, c) el morisco aljamiado, igualmente anónimo, que traduce al castellano los manuscritos árabes hallados por el *Narrador*, y d) los académicos de Argamasilla, autores de los poemas donados al *Narrador* [...] ²³.

El análisis de Maestro nos permite diferenciar claramente al primer narrador (capítulos I, 1 y 8) del segundo (capítulo 8 en adelante), y a estos de Cide Hamete Benengeli. El «segundo autor» es propiamente el *Narrador*, que aparece al final del capítulo 8 y que compila y organiza los manuscritos del primer narrador y el de Cide Hamete, el cual además manda traducir. Este *Narrador*, agrega Maestro, es el que:

dispone el texto tal como lo conocemos y leemos, y *narra* con sus propias palabras el contenido de los textos precedentes (traducciones y manuscritos recogidos), de modo que constituye un nuevo discurso bajo sus propias modalidades lingüísticas y desde su propia competencia verbal, lógica y cognoscitiva, que edita y prologa como *texto* y *versión* definitivos ²⁴.

Por su parte, Cide Hamete —que para Maestro «actancialmente no significa nada»—, es «un personaje y una voz citados en el discurso del Quijote por su *Narrador*-editor» ²⁵; mientras que el traductor morisco aljamiado tiene mayor influencia, pues no solo traduce sino que incorpora anotaciones y juicios, «de todo lo cual se desprende que lo escrito por un autor resulta discutido o enmendado por el que ha proseguido su labor», y llega incluso a suprimir los fragmentos que estima prolijos, aburridos o meras «menudencias» ²⁶. Hasta aquí la aportación de Maestro.

Creo necesario insistir en que la invención de Cide Hamete trae consigo otra invención, que generalmente la espectacularidad de la primera nos hace olvidar, y es la invención del «segundo narrador»; y estoy por decir que Cervantes se arroga así de la invención de nada menos que el mismísimo *Narrador* de la novela moderna: el narrador mediador entre la historia y el lector ²⁷. Me parece que George Haley

²³ Maestro, 1995, p. 113.

²⁴ Maestro, 1995, p. 117.

²⁵ Maestro, 1995, p. 121.

²⁶ Maestro, 1995, p. 131.

²⁷ Aludo a la definición de narrador que ofrece Franz K. Stanzel: «La característica genérica que distingue el acto de transmisión en la narrativa del que se da en el teatro y en la poesía, así como en el cine, es la mediación (*Mittelbarkeit*) de la presentación. La narración, en el sentido tradicional (no en el semiótico), siempre es mediata, indirecta,

—quien considera la escritura cervantina como un «palimpsesto»²⁸— ha insinuado esta cuestión al caracterizar así al narrador:

Es el intermediario más distanciado de las aventuras de don Quijote y, al mismo tiempo, el más íntimo, tanto para el libro como para el lector. En realidad este intermediario es quien establece la relación entre el autor implícito y el lector ideal [...]²⁹.

La cuestión central aquí es que Cide Hamete Benengeli, autor ficticio, «arábigo y manchego» (I, 22, p. 265), historiador sabio y encantador, es en la novela de Cervantes un personaje, como bien afirma Ruth El Saffar: «El supuesto autor del *Quijote* es un personaje importante de su propia novela; él habla, y los demás hablan de él, como acontece con los otros personajes»³⁰. Y el Narrador cita su crónica, traducida por el morisco, al tiempo que cita también sus comentarios al margen.

Quizá la mayor repercusión de este «complejo sistema de mediaciones entre el autor y su obra»³¹, como le llama Cesar Segre, sea el distanciamiento que se establece entre el narrador y los discursos que cita. Esta «construcción a lo Borges»³² permite diferenciar a un autor renacentista de un personaje-autor-mago barroco:

El desdoblamiento del escritor encubre la crisis (= ‘separación’, ‘elevación’, ‘juicio’) entre Renacimiento y Barroco: en primera persona, Cervantes es portavoz de la poética renacentista; disfrazado de Cide Hamete, crea personajes y sucesos barrocos en el gusto por los contrastes, en la consciente desarmonía, en el sentido de lo inestable de la realidad³³.

presupone la presencia de un emisor o mediador, un narrador que puede estar personificado, visible, o no personificado, prácticamente invisible para el lector» (2001, p. 226). Ver también Pimentel, 1998, p. 134.

²⁸ Haley, 1965.

²⁹ Haley, 1965. Para Maestro, el Narrador o «segundo autor», más que un intermediario «entre el autor implícito y el lector ideal» —como quiere Haley—, constituye propiamente el autor implícito: «Cada una de estas entidades locutivas [...] constituye una manifestación textual, polifónica y discreta del “autor implícito”, o mejor, *autor textualizado*, del *Quijote*» (Maestro, 1995, p. 119; cursivas del original).

³⁰ El Saffar, 1980, p. 289.

³¹ Segre, 1980, p. 680.

³² Segre, 1980, p. 680.

³³ Segre, 1980, p. 681.

Efectivamente, el narrador no introduce la traducción del morisco aljamiado de forma directa, sino de forma indirecta³⁴. El que el narrador cite el discurso de un sabio encantador (Cide Hamete), no es sino una de las posibilidades de citación, pues también cita a los personajes (y en ocasiones, ¡gestos al narrador!). Quizá el caso más espectacular sea cuando don Quijote cita a Cide Hamete en su primera salida —ya señalado—, pero hay otros. Para abordarlos, me apoyaré en Graciela Reyes, de quien tomo los ejemplos.

En su estudio *Polifonía textual. La citación en el relato literario*³⁵, quizá uno de los más completos al respecto, se ocupa de los casos —opuestos al de la *oratio quasi obliqua*, en que «el narrador tiene, o se arroga, la autoridad de tomar el discurso ajeno por su cuenta»³⁶— en que la palabra del narrador se interpola en la del personaje citado, como en el capítulo 22 de la Segunda parte, que trata de las bodas de Camacho. Basilio se revela como el artífice de la treta que ha ejecutado para casarse con Quiteria, y confiesa que

había dado parte de su pensamiento a algunos de sus amigos, para que al tiempo necesario favoreciesen su intención y abonasen su engaño.

—No se pueden ni deben llamar *engaños* —dijo don Quijote— los que ponen la mira en virtuosos fines (II, 22, p. 203).

En el capítulo 1 de la Segunda parte, cuando el cura, para probar el juicio de don Quijote, advierte de una inminente invasión turca, este se ofrece a aconsejar al rey. El barbero, entonces, considera que el advertimiento de don Quijote podría ponerse

en la lista de los muchos advertimientos *impertinentes* que se suelen dar a los príncipes.

—El mío, señor rapador —dijo don Quijote— no será *impertinente*, sino perteneciente (II, 1, p. 43; cursivas mías).

³⁴ Lo hace mediante fórmulas del tipo «su traductor dice que el jurar Cide Hamete como católico cristiano» (II, 27, p. 249); «Llegando a escribir el traductor desta historia este quinto capítulo, dice que le tiene por apócrifo» (II, 5, p. 73); «Dice, pues [el traductor], que bien se acordará, el que hubiere leído la primera parte desta historia, de aquel Ginés de Pasamonte, a quien, entre otros galeotes, dio libertad don Quijote en Sierra Morena» (II, 27, p. 249), etc.

³⁵ Reyes, 1984.

³⁶ Reyes, 1980, p. 201.

Así comenta Reyes esta «mezcla de niveles» narrativos:

El personaje —don Quijote, que, no olvidemos, es también lector del *Quijote*— reacciona ante las palabras del narrador, que no debería oír, como si fueran las del personaje citado, palabras que, dichas en ED, sí podría oír...³⁷

En todos estos casos, es evidente el constante distanciamiento del discurso propio respecto del discurso citado, pues solo citándolo es posible comentar el discurso del otro, evaluarlo y aún negarlo. Riley lo expresa así:

Para llegar a tener una consciencia de lo que está realizando en su obra, el escritor debe ser capaz de mantenerse a cierta distancia de la misma, para observarla como un espectador desinteresado e incluso observarse a sí mismo en el momento de escribir³⁸.

Efectivamente, al presentar el narrador la «historia» como escrita por Cide Hamete, esta se vuelve una cita, susceptible así de ser evaluada; pero, además, al tomar no el manuscrito arábigo sino la traducción del moro aljamiado, duplica la distancia, pues atribuye la evaluación precisamente al traductor. Y es que, al citar, puedo observar el discurso citado como un objeto de estudio. Esto se ejemplifica claramente en el capítulo 27 de la Segunda parte, cuando el traductor se topa con el juramento de Cide Hamete:

Entra Cide Hamete, coronista desta grande historia, con estas palabras en este capítulo: «Juro como católico cristiano...» a lo que su traductor dice que el jurar Cide Hamete como católico cristiano siendo él moro, como sin duda lo era, no quiso decir otra cosa que así como el católico cristiano cuando jura, jura, o debe jurar, verdad, y decirla en lo que dijere, así la decía, como si jurara como cristiano católico, en lo que quería escribir... (II, 27, p. 249).

Mentiroso por naturaleza, Cide Hamete se ve precisado a jurar para conseguir credibilidad, pero siendo mentiroso, su juramento debe tomarse con reserva, pues podría ser solo una mentira.

³⁷ Reyes, 1980, pp. 203-204; los suspensivos son del original.

³⁸ Riley, 1981, p. 342. Riley se refiere concretamente a la conciencia de Cervantes sobre el problema que planteaba la relación entre poesía e historia.

El caso más extremo de la citación, a mi parecer, ocurre cuando el narrador se cita a sí mismo, como vemos en el capítulo 12 de la Segunda parte, al comentar que Cide Hamete no quiso incluir los capítulos dedicados a la amistad entre Rocinante y el rucio de Sancho Panza:

hay fama, por tradición de padres a hijos, que el autor desta verdadera historia hizo particulares capítulos della; mas que, por guardar la decencia y decoro que a tan heroica historia se debe, no los puso en ella... (II, 12, p. 122).

Pero, advierte el narrador, algunas veces Cide Hamete «se descuida» y escribe cómo «las dos bestias se juntaban, acudían a rascarse el uno al otro» (II, 12, p. 122) y podían pasarse así tres días. Como se ha entretenido narrando esta amistad equino-asnal, para retomar el hilo de la narración, usa la fórmula: «*Digo que dicen que dejó el autor escrito que los había comparado en la amistad a la que tuvieron Niso y Euríalo, y Píldes y Orestes*» (II, 12, p. 123).

Con tal construcción, el narrador cita al menos tres niveles: 1) los «díceres» que afirman que Cide Hamete escribió capítulos sobre la amistad del rucio con Rocinante; 2) los capítulos sobre la amistad..., no incluidos en el *Quijote* («los había comparado en la amistad que tuvieron...»); 3) y a sí mismo (curiosamente, aquí el traductor brilla por su ausencia): «*Digo que...*». Con lo que el narrador no dice, sino que *dice que dice*³⁹.

Evidentemente, la fórmula «digo que» introduce algo que se ha dicho anteriormente, ya para retomar el hilo probablemente interrumpido —como en el caso citado— o ya para resumir alguna idea, o incluso para anunciar que se ha tomado la palabra, enfatizando incluso en la autoría de lo que va a pronunciarse. Se trata, en todo caso, de una auto-cita.

El recurso no es un caso aislado. Hacia el final de la novela, al narrar la muerte del hidalgo, en su acostumbrada renuncia al discurso directo, prefiere desdoblarse: «entre compasiones y lágrimas de los que allí se hallaron, dio su espíritu, *quiero decir* que se murió» (II, 74, p. 591).

³⁹ El procedimiento es demasiado cercano, como para no traerlo a cuenta, a la conversación entre Juan Preciado y Dorotea la Cuarraca del fragmento 65 de *Pedro Páramo*: «—Yo. Yo vi morir a doña Susanita.

—¿Qué dices, Dorotea?

—Lo que te acabo de decir» (Rulfo, 1991, p. 147).

Genette alude en cierta manera a este procedimiento cuando advierte la imposibilidad de hablar en primera persona para referirse a uno mismo:

la mínima mención de uno por parte de uno mismo [...] pone en juego esa dualidad de instancias que enmascara, o mejor dicho niega la unidad (pro)nominal: una cosa es amar; otra distinta decirlo⁴⁰.

El narrador parece ser consciente de este problema de la enunciación y por ello renuncia constantemente a la primera persona, aunque no para hablar en tercera, sino para presentar el discurso como una cita: «digo que dicen que...», «quiero decir que...».

Recurro a Riley:

Cuando Cervantes —como Velázquez en *Las Meninas*— se sitúa mentalmente fuera de sí mismo [...] lleva a cabo, de una manera artística, un acto de objetividad mental que es característico del pensamiento europeo de aquellos años de alrededor de 1600. Un acto análogo, “ensayado” años antes por Montaigne, dará origen al primer axioma de la filosofía de Descartes⁴¹.

Si citar es evaluar el discurso citado, auto-citarme es poner mi discurso frente al espejo y observarlo objetivamente para tomar conciencia de él. Y quizá, si es verdad que no somos más que discurso, tomar conciencia de mí mismo: *me cito, luego existo*.

Quisiera concluir no resumiendo todo lo dicho hasta aquí, sino insistiendo en que el recurso de atribuir la narración a un autor ficticio, sin ser original, ni escaso⁴², va todavía más allá de cuanto he venido consignando, cuando Cide Hamete Benengeli —traducido por el morisco aljamiado, que a su vez cita el «segundo autor»— termina desen-

⁴⁰ Esto dice Genette: «... la mínima mención de uno por parte de uno mismo (*soi par soi*), aunque fuera en presente, como en el más banal —y, sea dicho para simplificar cuanto se pueda la situación, el más sincero— “Yo siento amor por usted”, pone en juego esa dualidad de instancias que enmascara, o mejor dicho niega la unidad (pro) nominal: una cosa es amar; otra distinta decirlo, incluso sinceramente, por más que el pronombre *yo*, en ese modo constatativo (o asertivo) tanto como en modo performativo (o declarativo: “Pido la mano de usted”) incita engañosamente a pensar lo contrario. [...] En cierto sentido, sería más razonable, o bien más modesto, hablar de uno mismo en tercera persona» (2004, pp. 129-130).

⁴¹ Riley, 1981, p. 342.

⁴² El recurso se anuncia ya en el Prólogo de la Primera parte: un amigo suyo le recomienda al *autor* escribir sonetos y panegíricos y ponerlos como si fueran obra de autores famosos. Parecería que el *autor* pasó a aplicar el consejo a la «historia» misma.

tendiéndose de la crónica que él mismo ha registrado, para atribuírsela nada menos que a su pluma, a la que desenfadadamente cita:

Y el prudentísimo Cide Hamete dijo a su pluma:

— Aquí quedarás, colgada desta espetera y deste hilo de alambre, ni sé si bien cortada o mal tajada péñola mía, adonde vivirás luengos siglos, si presuntuosos y malandrines historiadores no te descuelgan para profanarte. Pero antes que a ti lleguen, les puedes advertir, y decirles en el mejor modo que pudieres:

¡Tate, tate, folloncicos! [...]

Para mí sola nació don Quijote, y yo para él: él supo obrar y *yo escribir* [...]
(II, 74, p. 592; cursivas mías).

Con lo que entendemos que, más que al propio Cide Hamete Benengeli, la autoría de la «crónica» de don Quijote debe atribuirse a su «péñola».

Yendo aún más lejos, el recurso podría hallarse incluso en Homero, quien apela a la verdadera autora de la *Ilíada*: «La cólera canta, oh diosa, del Pelida Aquiles»⁴³. La aparición de Cide Hamete en el capítulo 8 de la Primera parte del *Quijote* parece estar emparentada con la fórmula de Homero —nombre que cita a una legión de rapsodas ciegos—, al citar —un tanto como padastro de su obra—, no a la diosa o musa, que para este momento ya ha aprendido a escribir —en palabras de Havelock⁴⁴—, sino al sabio encantador: «Escribe, oh Cide Hamete, la locura de don Quijote».

BIBLIOGRAFÍA

- ALCALÁ GALÁN, Mercedes, «El *Quijote*, un libro de libros», en Gustavo Illades y James Iffland (eds.), *El «Quijote» desde América*, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla / El Colegio de México, 2006, pp. 9-21.
- BAJTIN, Mijaíl, *Estética y teoría de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.
- DERRIDA, Jacques, *La diseminación*, Madrid, Fundamentos, 1975.
- DUCE GARCÍA, Jesús, «Segundo autor para segunda parte: sobre las voces narrativas y los autores ficticios en el *Quijote* de 1605», en María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito (eds.), *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Siglo de Oro*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2004, vol. I, pp. 671-687.

⁴³ *Ilíada*, I, 1, p. 1.

⁴⁴ Havelock, 1996.

- CERVANTES, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Andrés Murillo, Madrid, Castalia, 2001, 2 vols.
- EL SAFFAR, Ruth S., «La función del narrador ficticio en *Don Quijote*», en George Haley (ed.), *El «Quijote» de Cervantes*, Madrid, Taurus, 1980, pp. 288-299; originalmente, en *Modern Language Notes*, 83, 1968, pp. 164-177.
- GENETTE, Gérard, *Metalepsis. De la figura a la ficción*, trad. Luciano Padilla López, México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- HALEY, George, «El narrador en *Don Quijote*: el retablo de Maese Pedro», *Modern Language Notes*, 80, 1965, pp. 145- 165; cito de *CVC. Antología de la crítica sobre el «Quijote» en el siglo XX*, recuperado de <https://cvc.cervantes.es/literatura/quijote_antologia/haley.htm>.
- HAVELOCK, Eric A., *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*, trad. Luis Bredlow Wenda, Barcelona, Paidós, 1996 [1.ª ed., 1986].
- HATZFELD, Helmut, *El «Quijote» como obra de arte del lenguaje*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1966.
- HOMERO, *Ilíada*, introducción, traducción y notas de E. Crespo, Madrid, Gredos, 2006.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis, «*Don Quijote*. Primera Parte; Capítulos 9-10», en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Volumen complementario, ed. del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores / Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2004, pp. 36-41.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis, «El manuscrito hallado en Toledo: la verdadera historia de la *Historia de don Quijote*», *Boletín de la Real Academia Española*, t. 85, núm. 291-292, 2005, pp. 375-395.
- LANE-MERCIER, Gillian, «Pour une analyse du dialogue romanesque», *Poétique*, 81, 1990, pp. 43-62.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, «La prosa del *Quijote*», en Aurora Egido (ed.), *Lecciones cervantinas*, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1985, pp. 113-129.
- MAESTRO, Jesús G., «El sistema narrativo del *Quijote*: la construcción del personaje Cide Hamete Benengeli», *Cervantes. Bulletin of the Cervantes. Society of America*, 15.1, 1995, pp. 111-141.
- PAZ GAGO, José María, «Diálogo y dialogismo en el *Quijote*», en *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1993, pp. 221-226.
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, Siglo XXI / UNAM, 1998
- POZUELO Y VANCOS, José María, *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Barcelona, Crítica, 2006.

- RILEY, Edward C., *Teoría de la novela en Cervantes*, trad. Carlos Sahagún, Madrid, Taurus, 1981.
- RILEY, Edward C., *Introducción al «Quijote»*, trad. Enrique Torner Montoya, Barcelona, Crítica, 2000 [1.ª ed., en inglés, 1986].
- RULFO, Juan, *Pedro Páramo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991.
- SEGRE, Cesare, «Estructura del *Quijote*», en Francisco Rico, *Historia de la literatura española. 2. Siglos de Oro: Renacimiento*, ed. Francisco López Estrada, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 689-686. Originalmente con el título «Construcciones rectilíneas y construcciones en espiral en el *Quijote*», en Cesare Segre, *Las estructuras y el tiempo*, trad. Milagros Arizmendi y María Hernández Esteban, Barcelona, Planeta, 1976, pp. 185-218.
- STANZEL, Franz K., «La mediación narrativa», en Enric Sullà (ed.), Barcelona, Crítica, 2001, pp. 226-237 [1.ª ed., 1996].

LOPE Y LA PINTURA: LOS RETRATOS DE APELES

Ysla Campbell
Universidad Autónoma de Ciudad Juárez

Ut pictura poesis es una idea horaciana que expresa la semejanza de la función entre la pintura y la poesía¹ en cuanto a que procuran honra y fama. Esta concepción se manifiesta claramente en un terceto de Lope en la *Epístola al licenciado Francisco de Rioja*:

Y creedme que plumas y pinceles
han hecho sucesiones y linajes:
tanto puede Virgilio, tanto *Apeles*².

La poesía y la pintura, pues, son percibidas como creadoras de linaje y gloria. Un teórico como López Pinciano emplea una metáfora de Aristóteles para definir la poesía en su *Epístola quinta*: «el cual dice en sus *Poéticos* [*sic*] que el poema es una tabla formada de figuras, y que la fábula es la figura, y el metro, los colores»³. Esto nos permite deducir una concepción que enlazaba la autoridad social de poetas y pintores a

¹ Para un desarrollo más amplio del tema en *Las hazañas de Alejandro* ver el magnífico libro de Sánchez Jiménez, 2011, pp. 189-191.

² Lope, «Silva en que celebra Lope de Vega la excelencia de la pintura», p. 480; énfasis mío. Apeles nació en Colofón, 352 a. C. y murió en Cos, 308 a. C.

³ López Pinciano, *Philosophia antigua poética*, II, p. 99.

través de sus funciones: persuadir, perpetuar la memoria de las proezas y sucesos, fomentar la fama.

No es difícil explicar el interés de Lope por la pintura dada su concepción artística, y de ello hay algunas pautas que nos ofrece su biografía⁴: desde ser hijo de un bordador hasta haber emparentado con pintores, como Diego de Urbina⁵, al desposarse con su hija Isabel de Urbina. Asimismo, el dramaturgo, como es sabido, tuvo un gran número de amigos dedicados a la pintura, a quienes alude elogiosamente a lo largo de su obra. Aparte de citar en diversos textos a su suegro Diego de Urbina junto a grandes pintores⁶, trabó amistad con Felipe de Liaño (†1600), fue discípulo de Sánchez Coello, a quien se llamó «el pequeño Tiziano» por su especialidad en retratos de tamaño reducido; fue amigo del célebre catalán Francisco Ribalta (1565-1628), establecido en Madrid desde 1581 y formado en relación con El Escorial; se supone que conocía a Sánchez Coello a través de Felipe de Liaño, también a Juan Pantoja de la Cruz (1533-1608), discípulo de Sánchez Coello, llamado Juan de la Cruz. En *La hermosa de Angélica* alude a varios pintores renacentistas ya fallecidos y a algunos que todavía ejercían su arte:

... y estimando en España el arte dina
del *mudo* insigne, y su maestro *Urbina*:
No tiene España que envidiar, si llora
un *Juanes*, un *Becerra*, un *Berruguete*,
un *Sánchez*, un *Philipe*, pues ahora
tan iguales artífices promete:
Ribalta donde el arte se mejora,
pincel octavo en los famosos siete,
Juan de la Cruz, que si criar no pudo,
dio casi vida y alma a un rostro mudo⁷.

⁴ Para una información más amplia ver el excelente trabajo de Portús, donde indica, entre otras cosas, que Lope llegó a hacer algunos grabados y la razón por la cual no cita a Velázquez (1999, pp. 127-161).

⁵ Aunque sus obras se desconocen, el Fénix se encarga de alabarlo en varias ocasiones. Asimismo, dentro de la tradición paterna, una hermana de Lope se casó con Luis Rosicler, de oficio bordador, lo interesante para nuestro estudio es que el hijo de la pareja y sobrino de Lope fue pintor. Por la parte familiar, pues, el Fénix estuvo directamente ligado a las actividades artísticas manuales.

⁶ Como Alonso Sánchez Coello, Juan Bautista Maíno (1581-1649) o Vicente Carducho, entre otros.

⁷ Lope de Vega, *La hermosa de Angélica*, p. 197. Se trata de Juan Fernández de Navarrete, el Mudo; del suegro de Lope, Diego de Urbina; el catalán Juan de Juanes

Es preciso señalar que también fue amigo de Juan van der Hamen, especialista en bodegones, a quien dedica un soneto (XLI) donde lo llama «Pintor insigne» y lo califica como «nuevo *Apeles*». En los versos repite el tópico del hurto de los pinceles que aparece en su *Silva* a Rubens. Naturaleza se queja con Júpiter por el robo y le dice: «que no pintáis, sino criais claveles, / como ella en tierra, vos en blanco lino». Júpiter vio el lienzo y «Mandó que vos pintéis las naturales, / y ella pueda sacar de las pintadas, / quedándose en el cielo originales»⁸.

Entabló amistad con Francisco Pacheco (1564–1644) en Sevilla, los primeros años del xvii (entre 1602 y 1604). Baltasar Elisio de Medinilla reproduce el texto laudatorio de Pacheco para Lope —incluido en sus Preliminares— en *Jerusalén conquistada*⁹. Por su parte, en el Prólogo a dicha obra, dedicada al Conde de Saldaña, Lope escribió muy significativamente: «Si del talento he dado alguna cuenta, quien sabe, juzgue, que para los demás a tener paciencia de pintor me enseñó primero *Apeles*, y después mis padres»¹⁰. Hacia 1620 el Fénix conoció a Vicente Carducho (1578–1638), a quien elogia en *La filomena*, publicada en 1621; por su parte, el pintor cita a Lope en su *Diálogo de la pintura* —salida a la luz en 1633—, obra para la cual el Fénix envió la «*Silva* en que celebra [...] la excelencia de la pintura...». Su comentario final al texto es muy revelador, pues dice de este arte: «le ofrezco estos requiebros, como dama que quise tanto desde que nací a sus puertas»¹¹.

Un espacio particular merece la admiración del Fénix por Rubens. En la magnífica *silva* para el cuadro ecuestre de Felipe IV es ostensible que Lope no dedica su poema a exaltar la figura del monarca. De inicio, en el título llama a Rubens «pintor excelentísimo», mas en la composición hay una verdadera trama donde alude a la teoría pictórica del momento:

(1510–1579); Gaspar Becerra (1520–1568), Berruguete (1450–1503), Sánchez Coello y su amigo Felipe de Liaño, todos fallecidos; los que aún vivían eran Ribalta y Juan Pantoja de la Cruz, discípulo de Sánchez Coello y pintor de cámara de Felipe II, quien moriría poco tiempo después de ser aprobada *La hermosura de Angélica* (1604). Lope destaca la figura de Ribalta con razón, pues su obra se sitúa en los orígenes de la pintura barroca y más claramente en el tenebrismo.

⁸ Lope de Vega, «A Juan van der Hamen Valderrama, pintor insigne», p. 399.

⁹ Pacheco, preliminares a Lope de Vega, *Jerusalén conquistada*, pp. XXX–XXXV.

¹⁰ Lope, Prólogo al conde de Saldaña, en *Jerusalén conquistada*, pp. XXVIII–XXIX; énfasis mío.

¹¹ Lope, «*Silva* en que celebra Lope de Vega la excelencia de la pintura», p. 307.

Durmiendo estaba, si dormir podía,
 el instrumento del poder divino:
 naturaleza hermosa
 [...]
 cuando el Flamenco ilustre,
 de Italia envidia y de su patria lustre,
 cuando el nuevo Ticiano
 [...]
 cuando Rubens, con paz de los pintores,
 [...]
 mientras naturaleza descansaba,
 aunque su eterno autor, siempre despierto,
 los pinceles le hurtó; si bien es cierto,
 que si se los pidiera, se los diera,
 para que su poder substituyera¹².

El hecho de que Naturaleza hubiese prestado los pinceles a Rubens puede interpretarse como que el pintor es capaz de remplazarla, pues posee una segunda naturaleza. Lope va más allá al equiparar a Rubens con Prometeo («ese de tus pinceles Prometeo»), ya que, asevera Maravall: «El mito de Prometeo significa esa superior dignidad del hombre de hacerse modelador, escultor de sí mismo...»¹³. El artista reconoce que goza de una facultad casi divina al crear, por ello no se conforma con la idea tradicional de ser simple imitador. El concepto del pintor como creador, afirma Maravall, implica un cambio en la teoría de la imitación, aunque el término siguiera vigente.

Cuando Naturaleza despierta y busca sus pinceles, después de varios días encuentra el cuadro de Rubens terminado. Lope finaliza:

Viendo naturaleza el gran portento,
 la majestad del cuadro, el fundamento,
 el arte y la moral filosofía,
 y a Felipe, que casi hablar quería,
 no es posible que yo mejor le hiciera:
 Felipe es Alejandro, tenga *Apeles*,
 que doy por bien hurtados mis pinceles¹⁴.

¹² Lope de Vega, «Al cuadro y retrato de su Majestad, que hizo Pedro Pablo Rubens, pintor excelentísimo», pp. 256-257.

¹³ Maravall, 1999, p. 123.

¹⁴ Lope de Vega, «Al cuadro y retrato de su Majestad, que hizo Pedro Pablo Rubens, pintor excelentísimo», p. 259; énfasis mío.

En este cierre hay varios elementos distintivos: el propósito de reflejar la filosofía moral, que se manifiesta con los ángeles o querubines custodiando al rey, encierra una concepción contrarreformista. Por otro lado, hay una viveza en el retrato tan grande que casi habla, con lo que se alude al tópico de la pintura parlante; finalmente, la misma naturaleza tiene que reconocer que el pintor la ha sustituido porque también ha creado. Además, es muy revelador el interés de Lope por Apeles y Alejandro en la conclusión, pues compara a Felipe IV con el macedonio y a Rubens con el mítico pintor¹⁵. Como símbolo de la magnanimidad Felipe IV era un Alejandro, con lo que se refiere al mecenazgo. Ambas figuras —Alejandro y Apeles— también se convierten en personajes dramáticos.

Uno de los textos teatrales en los que podemos observar como personaje a Apeles, quien tantas veces sirve para referirse al perfecto pintor a Lope y a otros dramaturgos del período, es *La mayor hazaña de Alejandro Magno*¹⁶. Se trata de una comedia atribuida que fue fechada por Morley y Bruerton, quienes no la excluyen de las obras del Fénix, hacia 1614-1618¹⁷.

Por un lado, Lope reproduce algunos motivos incluidos por Plinio el Viejo en su *Historia natural*: la pintura de Bucéfalo y la de Campaspe. Lo más trascendente, sin embargo, es que en este texto nos encontramos de lleno con la función del retrato que tanto éxito tuvo en los siglos XVI y XVII, y que, de acuerdo con Pérez Sánchez, «alcanza en España desarrollo notable, estimación profunda y maestría singular matizada con aspectos un tanto diversos de los de otras escuelas europeas»¹⁸.

El argumento de la obra es simple y consta de dos vertientes: una política y otra amorosa. El asesinato del rey Filipo lleva al trono a Alejandro, entre cuyos servidores se encuentra Apeles, de quien dice: «Tu pincel precio, Apeles soberano» (*Hazañas*, p. 397a). Con dichos versos entramos en el ámbito de un monarca que valora el arte pictórica y

¹⁵ Sánchez Jiménez ofrece una amplia lista de las obras dramáticas y en prosa donde Lope se refiere a Apeles (2011, pp. 209-212).

¹⁶ Lope de Vega, *La mayor hazaña de Alejandro*. Incluyo las referencias en el texto después de los versos. Para evitar confusiones señalo con las abreviaturas *Hazañas* y *Grandezas* *La mayor hazaña* y *Las grandezas*, respectivamente. En esta última incluyo el número de acto, dado que inicia la numeración en cada uno.

¹⁷ Morley y Bruerton, 1968, p. 507. Sánchez Jiménez analiza la caracterización de Alejandro y la considera «coherente con el modo en que Lope solía retratar al monarca macedonio en el resto de su obra» (2011, p. 187).

¹⁸ Pérez Sánchez, 2010, p. 56.

nos dice que el pintor posee nobleza¹⁹. Si en *Las grandezas de Alejandro*, tragicomedia escrita entre 1604 y 1608²⁰, se observa la preocupación del nuevo rey por su renombre, pues se queja de que las empresas militares de su padre Filipo lo priven de conquistar territorios, en *La mayor hazaña* afirma que su fama será pronto conocida,

pues han querido mis felices hados
que tenga, Apeles, como vos, un hombre
que mis hechos escriba señalados,
y otro con que a mil reyes me anticipo,
que los esculpa en bronce, que es Lisipo
(*Hazañas*, p. 397b).

En los versos observamos que la pintura y la escultura llevan a la perdurabilidad de las hazañas del héroe; también hallamos la relación entre pintura y poesía al llamar escritura al acto de pintar —«escriba señalados»—: Apeles va a relatar los hechos pintando. Esto recuerda el tópico *Ut pictura poesis*. La función en ambos casos es testimonial, sirve para conservar la memoria de las acciones célebres y, evidentemente, otorgar la gloria a quien las realizó. Señala en su excelente libro Antonio Sánchez Jiménez: «Además de como método para alcanzar la posteridad, *La mayor hazaña enfatiza* el valor de la pintura como arma de propaganda política e instrumento diplomático tal y como se usaban en el siglo XVII»²¹.

Dispuesto a contender contra Tebas, que no lo reconoce como rey, el macedonio usa de la clemencia al enviar de emisario a Efestión antes de atacar, y al mismo tiempo nombra capitán a su pintor. En el ínterin, durante una cacería encuentra a Campaspe —mujer de gran linaje, pero pobre— y se enamora. Solicita a Apeles que la lleve al palacio, y este también queda cautivado por la dama. Con tal ánimo el pintor inicia un soneto:

¡Qué presto que se ciega el más prudente
viendo una bella y celestial pintura!
¡Qué bien le llaman al amor locura,
instantáneo furor, fuerte accidente! (*Hazañas*, p. 404b).

¹⁹ En el interesante estudio de Antonio Sánchez Jiménez esto reflejaría la intención de Lope de mostrar la necesidad del mecenazgo (2011).

²⁰ Morley y Bruerton (1968, p. 333) extienden el *terminus ad quem* a 1612, lo que acerca la obra a *La mayor hazaña de Alejandro*.

²¹ Sánchez Jiménez, 2011, p. 189.

Lope, en consonancia con la censura de la época, es consciente de la facultad seductora de la pintura, en este caso divina. Campaspe es equiparada con un lienzo realizado por Dios, mientras que Apeles no puede crear, dada su ceguera racional. Esta pérdida de la capacidad para pintar se encuentra también en su obra anterior, *Las grandezas*, donde Apeles reconoce:

Está la pintura
 corrida de verse aquí.
 Los colores no podrán
 competir con las que ven;
 el arte y mano también
 cobardes de verla están.
 [...]
 No creo que más turbado
 con el carro del sol fue
 Faetonte, que aquí se ve
 mi pensamiento abrasado (*Grandezas*, I, vv. 544-556).

La belleza femenina perturba a tal grado al pintor que pierde no solo la sensorialidad —«Si pinto los ojos, ciego; / si la boca, mudo estoy»— (*Grandezas*, I, vv. 589-590), sino la capacidad de razonar. Esto, para Carducho y Pacheco, imposibilitaba crear. Los versos, además, aluden al cromatismo, cuya importancia respecto al dibujo había suscitado una polémica. En la teoría de la pintura el dibujo o contorno es fundamental (Francisco de Holanda, Pacheco, Carducho) como en la tradición renacentista. Sin embargo, a pesar de que había cierto prejuicio contra el elemento cromático, por ser accidental y gustarle al vulgo, no lo desdeñaban del todo, dada su pertenencia al campo de la imitación. Asimismo, para los tratadistas, el color amplifica la facultad persuasora de la pintura y permite conocer el temperamento²². Concluye Portús:

El triunfo del color, que significó la victoria de una concepción sensorialista y persuasiva del arte, es altamente expresivo de la orientación masiva de la cultura del Barroco y encuentra un paralelo muy significativo en el progresivo incremento de la importancia de las tramoyas en la escenografía española de la época²³.

²² Desde la perspectiva de Maravall, esta idea conduce a una representación de tipo psicológico (1999, p. 99).

²³ Portús, 1999, p. 53.

El color era un factor que atraía a la población en general, lo que es evidente para Lope, quien escribe: «repara más el vulgo en la alegría de las colores que en la simetría de las figuras»²⁴. En este sentido, también se refiere al arte como actividad intelectual. La primera acepción que ofrece Covarrubias es «*recta ratio rerum faciendarum*; y así toda cosa que no lleva su orden, razón y concierto, decimos que está hecha sin arte». De tal forma, la destreza artística de Apeles queda anulada. Empero, es muy significativo que enseguida el pintor señale a Alejandro:

Digo, señor,
que de una rara figura
nadie entiende la hermosura
como un perfecto pintor (*Grandezas*, I, vv. 557-561).

Antes hablamos del acto de entender la pintura como una nueva actitud del hombre moderno, perfectamente captada por Lope. Asimismo, en los versos se refiere al magistral pintor que aclamaba Carducho. Los versos de Apeles significan que la mirada del pintor es mucho más profunda, pues está ligada al entendimiento, hecho que le permite emitir juicios. Apeles considera que su vista es privilegiada respecto a la del rey²⁵. Para ver, el hombre «aplica su voluntad de posesión científica o artística del mundo, porque la visión como el conocimiento, requiere primero de una decisión voluntaria...»²⁶. Ver, para un hombre del siglo XVII, aunque no solo en este, es la acción más importante que puede realizar, ya que le permite acercarse al conocimiento, entrar en una relación segura con las cosas y dominar la naturaleza. Aun así, dado que Apeles está sujeto a la pasión, el carácter intelectual de la pintura no le permite retratar a Campaspe. En consonancia con esta idea, al observar la turbación del artista, Alejandro se percata de que «los pinceles / el ciego amor le ha tomado» (*Grandezas*, I, vv. 595-596). Y así lo reconoce el pintor: «El cielo sabe / que me ha sido el arte ingrato, / ciego de tanta hermosura» (*Grandezas*, I, vv. 607-609). La beldad extrema impide

²⁴ Lope de Vega, dedicatoria a *El dómine Lucas*, p. 60.

²⁵ Sobre la superioridad de Apeles en el conocimiento de su arte, Plinio el Viejo cuenta una anécdota. Alejandro visitaba el taller del pintor y este vedó, «por un decreto, a cualquier otro artista que le retratase. Un día en el taller, Alejandro hablando de pintura sin saber mucho, el artista comenzó suavemente a guardar silencio, diciendo que él no estaba abierto a que se rían los niños que están moliendo los colores» (Plinio el Viejo, *Historia natural*, XXXVI [23]).

²⁶ Maravall, 1999, p. 98.

el arte de Apeles porque su entendimiento está perturbado. De ahí que los versos sean coherentes con la concepción de que el artista requiere de la inteligencia para pintar. A partir de la idea de ser el mejor pintor en producir para ofrecer lo creado, el macedonio entrega a Apeles el original como si fuera un cuadro (*Grandezas*, I, vv. 632-633). Campaspe rechaza su nueva situación²⁷, pero Alejandro ofrece argumentos a tono con las teorías pictóricas del período:

Campaspe, mira que el cielo
se agravia, y su mismo autor,
porque fue el primer pintor
de la fábrica del suelo
en dar vida, en dar belleza;
a las cosas con colores;
mira que son los pintores
segunda naturaleza.
De un rey, si tengo valor,
no pudieras tú emplearte
en más elevada parte
que en alma de un pintor (*Grandezas*, I, vv. 661-672).

Lope vuelve al planteamiento teórico del *Deux pictor*, y atribuye la vivificación y belleza de las cosas al color. Parece obvio que presupone el dibujo y otorga otras funciones al elemento cromático. Por otro lado, al adjudicar a los pintores la cualidad de poseer una segunda naturaleza los eleva como creadores y no meros copistas de las cosas. Esta condición, para Alejandro, hace mejor candidato a Apeles como marido de la dama: el pintor supera al rey. Maravall expresa: «Si de algún modo, y según la reiterada pretensión del hombre renacentista, la pintura, como imitación hacedora de criaturas, participa en cierto grado de la potestad divina, es al dibujo al que hay que referir esa cuasi divina facultad»²⁸. No obstante, vemos en Lope cierto sincretismo en el cual se advierte una actitud moderna al referirse solo al color. Es importante recordar que, de acuerdo con Wölfflin, incluso en la arquitectura, la línea tiende a ocultarse en el Barroco²⁹. Sea como fuere, la elevación del pintor sobre el monarca coloca el arte por encima del poder político, lo que para la época era realmente perturbador.

²⁷ Ver Sánchez Jiménez, 2011, p. 197.

²⁸ Maravall, 1999, p. 97.

²⁹ Wölfflin, 1968.

Otro caso de la función del retrato se presenta en *La mayor hazaña* cuando llegan hasta Alejandro dos embajadores griegos a pedir clemencia. Si bien el macedonio les perdona la vida, les dice que, para escarmiento, les dará un retrato suyo (*Hazañas*, p. 409a). Aquí es interesante considerar el contexto en el que se crea la pintura, pues se realiza entre tambores de guerra, tapices y doseles. Efestión explica la paradójica decisión del procedimiento de Alejandro:

La prudencia
de nuestro rey, de quien retrata Apeles
armada la flamígera presencia
al compás de la caja los pinceles
consagran en la tabla la presencia,
no de un Marte sangriento, fiero, airado,
sino de un Alejandro desatado.
Los dos embajadores a los lados,
las rodillas en tierra, no se atreven
casi a mirar sus ojos enojados,
que contra su delito rayos mueven,
por no quedar o muertos o asombrados (*Hazañas*, p. 411b).

Es evidente que nos encontramos frente a un retrato caracterizador, vivificado. Armado y resplandeciente, la gesticulación de Alejandro se concentra en los ojos furiosos que lanzan rayos mortales como Júpiter, y la frente. Waldmann explica al respecto:

La vida gestual se refleja ante todo en la sección de los ojos y la frente del retratado. Tanto la frente ceñuda como las cejas fruncidas confieren viveza al rostro, donde aparece en plenitud la expresión de la tensión y concentración interiores³⁰.

Estos elementos no se sujetan a ningún esquema. En el retrato del macedonio seguramente su mirada era desafiante, dado su objetivo de intimidar a sus contrincantes cuando lo vieran en la pintura. Al entregarla a los embajadores, les dice: «y si anhelaseis intentos / otra vez de rebelaros / esta tabla os ponga freno, / contemplándome furioso, / como aquí lo represento» (*Hazañas*, p. 412a). El método para lograr la gestualidad radica en incitar la furia en el modelo mediante el toque de cajas. La técnica de elaboración de Apeles era transmitir la emoción mediante

³⁰ Waldmann, 2007, p. 94.

líneas, es decir el dibujo, lo que hacía de la pintura una actividad intelectual³¹. La función del pintor consistía, mediante el entendimiento, en captar la esencia del modelo. Es decir, no se trataba solo de una simple imitación de las cosas tangibles, sino de ir más allá en la expresión de las emociones y la interioridad³² empleando también el color. El retratado las busca, así que el pintor debe aprehenderlas.

Lope no puede seguir las teorías de Vicente Carducho, quien despreciaba el retratismo por ser simple imitación. Se aproxima a las ideas de Francisco Pacheco, amante del retrato, pero se separa de él en que el tratadista consideraba a Apeles y a otros pintores de la Antigüedad de menor calidad que los pintores cristianos. Aunque hay que reconocer que Pacheco no estima que el retrato se limite a la semejanza, sino que hay que vivificar al personaje retratado, como nos dicen los versos, Lope siente una profunda admiración por el mítico pintor a quien cita recurrentemente en sus obras.

Ahora bien, Darío, rey de Persia, ve un retrato de Alejandro y se persuade de que su belleza y juventud imposibilitan que sea un gran guerrero. Basado en esto manda amenazarlo. En este caso, el retrato cumple con una función de enredo, engañadora, pues Darío menosprecia a su rival sin ver más allá de la apariencia. Esto será la perdición para el rey persa, pues su propia esposa, Felicia, al ver el retrato se enamora de Alejandro y le envía información sobre un lugar seguro para entrar a la ciudad. Persuasión engañosa y seducción son las funciones dramáticas de este retrato que van a desencadenar sendas acciones: la amenaza lanzada por Darío desata la guerra y lo conduce a la prisión, en tanto que la pasión de Felicia llevará a que Alejandro descubra el amor de Apeles por Campaspe. Sin la aparición dramática del retrato ninguna de las dos acciones sería posible.

Una función de imitación realista del retrato se encuentra en la pintura que hace Apeles de Bucéfalo y que Bufo —el gracioso— considera una «valiente hazaña / o un milagro»:

...con delgado
pincel, entre la espuma que le baña,

³¹ Ver Portús, 1999, p. 51.

³² Es interesante apuntar que se pinta un Alejandro «desatado». Covarrubias consigna el proverbio «“Tanto monta, cortar como desatar”»; tomose este modo de decir de aquel ñudo gordio, que no pudiéndole desatar Alejandro, le cortó, diciendo las sobredichas palabras» (Covarrubias, *s. v. montar*).

que de aquesta se cubre todo cuando
 acomete al ejército turbado.
 Acabado, señor, quedó mirando
 Bucéfalo el retrato, y, más furioso,
 acometió con él, imaginando
 que le aguardaba fiero y belicoso
 y que era verdadero (*Hazañas*, pp. 421-422).

Todo parece indicar que la fuente de esta escena es la *Historia natural* de Plinio el viejo, quien escribe:

Para esta tabla Apeles dejó el juicio de los hombres y pidió el de las bestias, al darse cuenta de que sus rivales le habían superado por sus pláticas, mostró los caballos a las yeguas y solo relincharon al ver el de Apeles, y no hace falta decir que en esta prueba salió triunfante la pintura³³.

Entre paréntesis, cabe aquí rememorar los versos que Lope dedica al caballo que monta Felipe IV en el cuadro de Rubens, pues recuerdan los anteriores referidos a Bucéfalo:

En un caballo le miró tan vivo
 tan fuerte, tan fogoso, tan altivo,
 que al tiempo que las manos levantaba,
 por no romper el lienzo no bufaba³⁴.

En ambas tiradas de versos hay una reflexión sobre la viveza del cuadro. Se capta no solo la apariencia, sino la esencia del animal que toma vida. Sin embargo, el principio que rige es el de la imitación, que lleva a confundir la pintura con el original. Cabe señalar que el macedonio y el pintor llaman a la acción del caballo «extraña». Esto se relaciona con que la confusión entre pintura y verdad era una idea que provenía del vulgo. Volvemos a observar que Lope se distancia de las concepciones de Carducho, quien detestaba a los pintores naturalistas que pintaban tanto al pueblo como a las bestias y frutos³⁵. Finalmente, Alejandro pide a Apeles que retrate a Campaspe, lo que hará en un naípe, según la acotación. El pintor expresa que si logra captar su belleza rendirá a la naturaleza.

³³ Plinio el Viejo, «Tratado de la pintura y el color», en *Historia natural*, L. XXXV, c. XXVI, 95 [32].

³⁴ Lope de Vega, «Al cuadro y retrato de su Majestad, que hizo Pedro Pablo Rubens, pintor excelentísimo», p. 258.

³⁵ Ver Maravall, 1999, p. 125.

Es decir, el artista posee una segunda naturaleza. Cuando instigado por Felicia, quien quiere vengarse del pintor por haber hecho un retrato animado de Alejandro que la dejó sin alma (*Hazañas*, p. 423b), el rey observa las acciones de Apeles y Campaspe, dice del retrato:

¡Qué atento
color Apeles ofrece
a su rostro, que parece
que la pinta el pensamiento!
Clavados, por más grandeza,
tiene, de sus resplandores
el pincel en los colores,
los ojos en su belleza (*Hazañas*, p. 424a).

La importancia del color salta a la vista, Lope no habla de la semejanza física, sino interior. De acuerdo con los tratadistas de la época las cualidades y afectos, el temperamento, se conocen por el color. El elemento cromático corresponde a la mano, mientras que la idea creadora está en la mirada intelectual del pintor que la vierte en el cuadro. Apeles, pues, no pinta imágenes vacías de pensamiento. Con agudeza expresa Winckelmann: «El pincel que guía la mano del artista debe estar empapado de inteligencia. Más allá de lo que ofrece a la vista debe dejar razones para pensar»³⁶.

Lope manifiesta ideas modernas sobre la pintura y su inclinación por este arte es tan elevada que construye un personaje con un pintor mítico. Si Carlos V tuvo como su pintor personal a Tiziano y Felipe IV a Rubens, ambos fueron comparados con la genialidad de Apeles, pintor único de Alejandro Magno, personaje en la pluma de Lope.

El Fénix no solo compartía el gusto por la pintura o la amistad con sus creadores, como muestran sus textos, sino también sus conceptos y problemas, ya que firmó sus peticiones varias veces. Estaba convencido de la naturaleza intelectual de la pintura, de que era un arte liberal, de su carácter divino y su utilidad política y religiosa.

En síntesis, la función del retrato en estas obras de Lope es diversa: sirve como propaganda política que testimonia la gloria y da cuenta de las hazañas; sirve de engaño, pues es «dulce mentira viva»³⁷, seduce,

³⁶ Winckelmann, 1958, p. 54.

³⁷ Lope de Vega, «Silva en que celebra Lope de Vega la excelencia de la pintura», p. 306.

atemoriza, y todo junto da movimiento a la acción dramática. Para terminar, así culmina la *Silva del Fénix* a la pintura: «Tú exenta en fin de las comunes leyes, / divina en todo, por divino modo, / si no lo crías, lo renuevas todo»³⁸.

BIBLIOGRAFÍA

- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Martín de Riquer, Barcelona, Alta Fulla, 1993.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Philosophia antigua poética*, ed. Alfredo Carballo Picazo, 5.ª ed., Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1973, 3 tomos.
- MARAVALL, José Antonio, *Velázquez y el espíritu de la modernidad*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura / Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1999.
- MORLEY, Sylvanus G., y BRUERTON, Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- PACHECO, Francisco, «Al retrato de Lope de Vega», preliminares a Lope de Vega, *Jerusalén conquistada*, en *Colección de las obras sueltas, así en prosa como en verso*, ed. facsímil, Madrid, Arcolibros, 1989, t. XVI, pp. XXX-XXXV.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Pintura barroca en España, 1600-1750*, 6.ª ed. actualizada, Madrid, Cátedra, 2010.
- PLINIO EL VIEJO, «Tratado de la pintura y el color», en *Historia natural*, L. XXXV, c. XXXVI, 95 [32], disponible en <historia-del-arte-erotico.com/plinio_el_viejo/libro35.htm>.
- PORTÚS PÉREZ, Javier, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Hondarribia (Guipúzcoa), Nerea, 1999.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope Félix de Vega Carpio*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2011.
- VEGA, Lope de, «Al cuadro y retrato de su Majestad, que hizo Pedro Pablo Rubens, pintor excelentísimo», en *Colección de las obras sueltas, así en prosa como en verso*, ed. facsímil, Madrid, Arcolibros, 1989, t. I, pp. 256-259.
- VEGA, Lope de, «A Juan van der Hamen Valderrama, pintor insigne», en *Colección de las obras sueltas, así en prosa como en verso*, ed. facsímil, Madrid, Arcolibros, 1989, t. I, soneto XLI, p. 399.
- VEGA, Lope de, «El jardín de Lope de Vega. Al Lic. Francisco de Rioja, en Sevilla», *Colección de las obras sueltas, así en prosa como en verso*, ed. facsímil, Madrid, Arcolibros, 1989, t. I, pp. 477-493.

³⁸ Lope de Vega, «*Silva en que celebra Lope de Vega la excelencia de la pintura*», p. 307.

- VEGA, Lope de, *La hermosura de Angélica*, en *Colección de las obras sueltas, así en prosa como en verso*, ed. facsímil, Madrid, Arcolibros, 1989, t. II.
- VEGA, Lope de, Prólogo al conde de Saldaña, *Jerusalén conquistada*, en *Colección de las obras sueltas, así en prosa como en verso*, ed. facsímil, Madrid, Arcolibros, 1989, t. XIV, pp. XXVIII-XXIX.
- VEGA, Lope de, «Silva en que celebra Lope de Vega la excelencia de la pintura», en *Colección de las obras sueltas, así en prosa como en verso*, ed. facsímil, Madrid, Arcolibros, 1989, t. XVII, pp. 304-307.
- VEGA, Lope de, Dedicatoria a *El domine Lucas*, Madrid, Sucesores de Rivadeneira (Real Academia Española), 1930, t. XII.
- VEGA, Lope de, *La mayor hazaña de Alejandro*, ed. Cotarelo, Madrid, Tipografía de Archivos y Museos (Real Academia Española), 1916, pp. 396-430.
- VEGA, Lope de, *Las grandezas de Alejandro*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, ed. digital, 1999, disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-grandezas-de-alejandro--0/html/fee882c6-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#1_0_>.
- WALDMANN, Susann, *El artista y su retrato en la España del siglo XVII*, Madrid, Alianza Editorial, 2007.
- WINKELMANN, *Lo bello en el arte*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1958.
- WÖLFFLIN, Henrich, *Renacimiento y Barroco*, Barcelona, Paidós, 1968.

LAS TURBULENCIAS BARROCAS Y LA MÍSTICA

Dominique de Courcelles

Centre National de la Recherche Scientifique

Ecole Normale Supérieure-Paris Sciences Lettres Université de la Recherche

Academia Hispanoamericana de Ciencias, Artes y Letras de México

El adjetivo *barroco* aparece en el siglo XVI en España —*bernuco*— y en Portugal —*barroco*— para hacer referencia en joyería a una perla de forma irregular, sin armonía ni geometría tampoco. Por el contrario, desde el fin del Medio Evo, en este tiempo que llamamos el Renacimiento, no se pudo renunciar a la idea y concepción de un mundo bien ordenado y se propuso siempre una interpretación del mismo que se apoyase en la geometría y la armonía; se afirmaba y confiaba siempre la libertad dentro de un mundo armonioso, resiliente y pleno de sentido.

Sin embargo, a principios del siglo XVI, Erasmo y Lutero tienen dudas acerca de la libertad y la dignidad del hombre, la tierra no parece más el centro del universo, la Iglesia ha perdido su unidad y el mundo va desintegrándose. A fines del siglo XVI, Giordano Bruno va a afirmar que ya existe un número ilimitado de soles. Ahora se hace el mundo infinitamente abierto y dinámico. Por el descubrimiento del Nuevo Mundo el ser humano adquiere un sentido nuevo del espacio, que es estimulante y muchas veces aterrador. El ser humano tiene y quiere tener capacidad de experimentar y moverse en este espacio nuevo. Las sensaciones quinesísticas le encantan; llora, se tira al suelo, grita y reza en voz alta; le gusta comer tal fruta exótica o inhalar una fragancia insólita,

beber agua fresca, caminar y viajar por todos lados, por mar y tierra. Ahora lo vertical prevalece, así como lo escultural.

Evocaré aquí una de las historias del Barroco, la de las elevaciones en la luz dorada del sol hacia el empuje, ya sea el Olimpo o el Paraíso, y cómo el Barroco se caracteriza ahora por la libertad y la irregularidad de las formas, la profusión y complejidad, el movimiento y la turbulencia de los elementos naturales, el movimiento y la turbulencia de las palabras y la polisemia, la inestabilidad del mundo a partir de los efectos dramáticos de la luz y sombra.

I. NUBES, ARROBAMIENTOS, MÍSTICA, PINTURA

En el principio, a mediados del siglo XVI, la mística Teresa de Jesús, reformadora y fundadora del Carmelo, describe así sus levitaciones y arrobamientos, lo que toda España y el mundo hispánico va a conocer a partir de 1588, fecha de la publicación de sus obras. El capítulo 20 del *Libro de la Vida* da una descripción notable:

El Señor coge el alma, digamos ahora a manera que las nubes cogen los vapores de la tierra, y levántala toda de ella (helo oído así esto, de que cogen las nubes los vapores u del sol), y sube la nube al cielo y llévala consigo, y comiéndala a mostrar cosas de el reino que le tiene aparejado (*Vida*, 20, 2)¹.

Las más veces, sin prevenir el pensamiento ni ayuda ninguna, viene un ímpetu tan acelerado y fuerte que veis y sentís levantarse esta nube, u esta águila caudalosa, y cogeros con sus alas (*Vida*, 20, 3).

Me llevaba el alma, y aun casi ordinario la cabeza tras ella, sin poderla tener y alguno todo el cuerpo, hasta levantarle (*Vida*, 20, 5).

Cuando quería resistir, desde debajo de los pies me levantaban fuerzas tan grandes que no sé cómo lo comparar (*Vida*, 20, 6)².

Y también:

Y ya mi espíritu iba con ímpetus tan grandes, que sentía mucho tenerle atado (*Vida*, 33, 7)³.

Así, ¿cómo se podría atar al espíritu? La retórica de Teresa de Jesús resulta muy bella y fuerte, bien apta para persuadir al que va a leer su li-

¹ Teresa de Jesús, *Obras completas, Libro de la Vida*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1986, pp. 108-109. Citaré modernizando las grafías.

² Teresa de Jesús, *Obras completas, Libro de la Vida*, p. 109.

³ Teresa de Jesús, *Obras completas, Libro de la Vida*, p. 180.

bro. A la santa le gusta utilizar los elementos y creaturas del mundo para explicar su experiencia mística: nubes, brumas, sol, águila. «La retórica de la época barroca —escribe Roland Barthes— constituyó un imperio verdadero, más amplio y persistente que cada imperio político»⁴. Pero Teresa de Jesús desea que sus arrobamientos se queden secretos, ocultos, e implora a las monjas que no digan nada, pues, en este mundo abierto y dinámico, cada individuo tiene su sitio fijo en la jerarquía social, su papel bien delimitado. Teresa sabe que no conviene que una simple monja, encerrada y escondida según su regla en el convento, pudiera afirmar la turbulencia de una experiencia mística tan insólita, irregular, rara y fascinante. Pero no se puede «atar al espíritu».

El fundador de la Compañía de Jesús, Ignacio de Loyola (1491-1556), quien escribe en español los *Ejercicios espirituales*, subraya la importancia de imitar a Cristo por la imaginación y la identificación. Se trata de participar en el misterio de la muerte y resurrección de Cristo a fin de adquirir la salvación y acceder al reino eterno, «las cosas del reino». Más tarde, la Iglesia romana, capital de la Contrarreforma en Roma, en la línea del *Decreto sobre las reliquias de los santos y sobre las imágenes santas* del Concilio de Trento, otorga una gran importancia al poder de persuasión de las imágenes. El arte jesuita es arte barroco. La imaginación que participa en la economía de la salvación es una facultad que se ha desarrollado por el arte, que es un medio de comunicación mucho más directo que la demostración lógica; los iletrados pueden ver las imágenes. Por la imaginación las almas se elevan a lo divino, participan en el misterio divino.

La “participación” que presupone la imaginación es el fin de la persuasión, su objetivo. El efecto espectacular de la mística teresiana se inscribe perfectamente entre las artes barrocas de Roma, como lo significó bien Gian Lorenzo Bernini esculpiendo a Teresa de Jesús. El artista confirma el gran poder de persuasión de las imágenes representando a la santa en éxtasis de trasverberación por la flecha angélica, en la iglesia de Santa Maria della Vittoria en Roma, en 1647. Aquí la unión entre lo divino y lo humano se hace íntima, el mármol se hace carne y espíritu, ardiente. El espectador queda delante del espectáculo de su salvación propia, participa en su salvación propia, gracias a esta representación artística de una historia real y maravillosa bajo un baldaquín sustentado por columnas, como en un teatro.

⁴ Barthes, 1970, p. 174. Traducción de la autora.

De los arrobamientos teresianos los pintores van a recordar las nubes y los vientos, que llevan las neblinas de la tierra a la pura luz del sol, a fin de elevar a las almas espectadoras hacia las moradas celestiales. Sin embargo, estas nubes mismas, estos vientos mismos llevan los barcos de España hacia el Nuevo Mundo. Así, el arte de las imágenes contribuye al viaje y a crear sensaciones nuevas, a reinterpretaciones a la vez decorativas y existenciales.

Pedro Mexía, en Sevilla, puerta del Nuevo Mundo, elaboró hasta su muerte en 1551 la *Silva de varia lección*, descripción infinita y varia de las historias reales y maravillosas del Viejo Mundo. Matemático y cosmógrafo de la Casa de Contratación de Sevilla, es profesional de los vientos y enseña a los navegadores que se van al Nuevo Mundo. La *Silva de varia lección* ha sido muchas veces reeditada, traducida a todas las lenguas de Europa, es un *best-seller* de los siglos XVI y XVII; se encuentra en las bibliotecas de Europa y del Nuevo Mundo, en México. En la misma época el arte se institucionaliza en academias. Mexía no deja de destacar el papel mayor de la pintura para dar a entender, para elevar el entendimiento.

También en Sevilla, el pintor y filósofo humanista Francisco Pacheco, que había estado en Italia y Roma, acabó en 1638 su *Arte de la pintura*, publicado después de su muerte en 1649. Dirige una academia humanista de artistas y eruditos. Explica, citando a Mexía, que la pintura es arte liberal, y no mecánica; la pintura da a conocer las maravillas del mundo para el bien de las almas y contribuye a su elevación e iluminación. Es autor en 1604, en la Casa de Pilatos, palacio sevillano del tercer duque de Alcalá, Fernando Afán Enríquez de Ribera (1583-1637), de una «Apoteosis de Hércules». Se trata del viaje astral del fundador de Sevilla y antepasado glorioso de la familia Enríquez de Ribera hacia el Olimpo, y su divinización. Una mandorla de nubes lleva a Hércules sobre un fondo de luz dorada del sol.

2. ELEVACIONES EN EL BIOMBO DE JUAN CORREA

Muy lejos de Sevilla, al otro lado del mar, ya encontramos estas nubes que llevan los vapores de la tierra a la luz celestial de oro puro en un biombo de Juan Correa, pedido por el arzobispo fray Payo Enríquez de Ribera (1612-1685).

Fray Payo Enríquez de Ribera es hijo ilegítimo del tercer duque de Alcalá. Es arzobispo de México entre 1668 y 1681, y virrey de Nueva España entre 1673 y 1680. Nacido en Sevilla en 1622, ingresó al con-

vento de San Felipe el Real, de la Orden de los agustinos. En la universidad de Salamanca obtuvo el grado de maestro en Teología, curso que impartió en Valladolid, Alcalá de Henares y Burgos. El papa Alejandro VII lo elige para desempeñar el obispado de Guatemala en 1657 hasta 1667. Se inscribe perfectamente dentro de la tradición intelectual y artística de su familia paterna, en Guatemala, y después en México; en 1660 trae de México a Guatemala la primera imprenta y al impresor José de Pineda Ibarra. Patrocina en Guatemala y en México a artistas y escritores, por ejemplo, a sor Juana Inés de la Cruz. Ya que es virrey de Nueva España, encarga un biombo al famoso pintor Juan Correa, con intención de ofrecerlo a su medio hermano, el marqués de Tarifa, quien vive en la Casa de Pilatos en Sevilla.

En esta época el pintor Juan Correa (hacia 1645-1716), mulato nacido de padre español y de madre negra, es muy famoso. Participó en la rica decoración barroca de la sacristía de la catedral de México y realizó muchas copias muy apreciadas de la Virgen de Guadalupe. Muchos de sus cuadros se mandaron a España. Dejó más de quinientas obras, a menudo firmadas, a menudo pintadas en colaboración con los alumnos de su taller. Este biombo es la única obra de esta forma que tiene su firma.

Así el arzobispo y el pintor, cada uno con su origen doble y contrastado, se juntan para realizar un barroco biombo resplandeciente que va a atravesar el océano hacia España, en una travesía llena de peligros y en la que está a punto de arruinarse.

Desafortunadamente el biombo se conserva hoy incompleto. Debería constar de diez paneles, según el formato usual. Tiene seis paneles de tela, pintados al óleo en ambos lados del biombo, sostenidos por marcos de madera con estucos y chapados en oro. Su altura es de 242 cm, y tiene 324 cm de largo.

Es notable que los cielos son aquí de mucha importancia, ya que ocupan la mitad del espacio de cada lado del biombo; su luz de oro puro absorbe las nieblas de las tierras y los mares que constituyen el fondo de las escenas representadas. Significan la unidad del universo que se destina a una armonía universal a pesar de y con su diversidad, según lo que comentó Francisco Pacheco destacando la importancia de la representación del cielo en la pintura. En el biombo la diversidad se nota por las artes liberales y los cuatro elementos del mundo.

El tema, a petición del arzobispo y virrey de México, las artes liberales y los cuatro elementos del mundo, no deja de sorprender, ya que en Nueva España las representaciones mitológicas despiertan la sospe-

cha de las autoridades religiosas y la Inquisición⁵. Paradójicamente los religiosos misioneros apoyaron siempre el mestizaje para integrar mejor a los pueblos indianos en la sociedad cristiana y favorecieron el uso de motivos decorativos indígenas y paganos. Resulta notable que las élites en esta época, ya sean españolas o mestizas, son llevadas a reproducir los temas del Viejo Mundo que les transmiten innumerables grabados. Sin embargo, las pinturas tratan siempre de temas religiosos, muy bien definidos por los concilios sucesivos de la Contrarreforma. La historiadora del arte Elisa Vargas Lugo nota:

Cabe aclarar que, por el momento, el biombo de las Artes Liberales y los Cuatro Elementos es el único que se ha encontrado con temas humanísticos, pintado en el siglo xvii⁶.

En un lado del biombo están pintadas cinco de las siete artes liberales; son figuras femeninas: la Gramática, la Astronomía, la Retórica, la Geometría y la Aritmética, identificadas por sus atributos simbólicos y por inscripciones en las filacterias de arriba⁷. Por ejemplo, Gramática, que está caminando, lleva un largo vestido que debe levantar para ir más cómoda y rápidamente, y sostiene mientras habla —su boca ligeramente abierta— una roca de donde brotan seis fuentes para regar las plantas; tiene los brazos y el pecho superior desnudos. Parece estar en el origen de las otras seis artes liberales, como alimentadora de las otras artes. Astronomía figura coronada con una esfera con los signos del zodiaco; acciona un báculo de Jacob para medir las estrellas, mientras que detrás de ella se ven unos grandes veleros que se van, que se alejan en la luz dorada. Geometría está caminando levantando también su vestido, lo que deja desnuda su pierna izquierda, solamente cubierta con un velo ligero hasta la mitad del muslo, lo que subraya la analogía de su cuerpo con la brújula que mira y acciona en su mano derecha. Retórica lleva una cajera redonda en donde están pinchados pequeños cetos de la persuasión; se vuelve de repente, en una amplia elevación de tejidos bordados, hacia un niño que le da uno. Aritmética está sentada, mientras que detrás de ella tres barcos, de los que se ven las partes traseras, parecen inmóviles en la neblina dorada; lleva instrumentos de medición en la mano derecha, pone la mano izquierda sobre un cronómetro de reloj, y en sus pies

⁵ Ver de la Maza, 1968.

⁶ Vargas Lugo de Bosch, 1985, p. 393.

⁷ Martínez del Río de Redo, 1994 y Herrera, 2014.

se puede ver engranajes y una tabla con cifras. En la filacteria que tiene su nombre se lee una frase latina: «Calculo, subduco, iungo sine fine revolvens. Sum numeros numeris consociare potens», es decir, «Calculo, sustraigo, añado, resolviendo sin fin. Tengo el poder de asociar números a números». La práctica aritmética es de importancia fundamental para los viajeros y navegadores, quienes salen hacia los mundos nuevos, se enfrentan a los espacios y tiempos de los viajes por mar y por tierra. En el panel sexto cuatro mujeres llevan instrumentos de música, lo que puede hacer referencia a la personificación de la Música, ya que el nombre de Minerva parece inscrito en la parte superior del panel con el inicio de una inscripción: «OMNIUM ARTIUM...», 'de todas las artes...'.

Es probable que Minerva, diosa armada de la ciencia y de la sabiduría, figura inolvidable del rey de España según Tiziano, ocupara un espacio importante en el biombo, tal vez como «diosa de todas las artes», entre las artes liberales. Y podemos todavía imaginar que, en los cuatro paneles faltantes, al lado de Minerva, anunciada, y de la figura de Dialéctica, séptima arte liberal, estaría primero el arte de la pintura, cuya nobleza y liberalidad se encontraban tan fuertemente probadas y reivindicadas en Sevilla por un escritor como Pedro Mexía y un pintor como Francisco Pacheco; y en segundo lugar también, tal vez, la Teología, que Francisco Pacheco, después del padre jesuita Feliciano de Figueroa, de Sevilla, evocó como «parte de la pintura». Pues en México, en el palacio del arzobispo y virrey, patrocinador del biombo, se encontraban gramáticos, poetas y matemáticos, pintores y teólogos, y se comentaban tanto la *Silva de varia lección* de Pedro Mexía como el *Arte de la pintura* de Francisco Pacheco. Así se abre y amplifica el mundo de las artes liberales.

En el otro lado del biombo están dos de los cuatro elementos del mundo, Tierra y Aire. Se van en carros de triunfo, evocando los *Triunfos* de Petrarca, así como los de la Casa del Deán de Puebla. El carro de la Tierra está tirado por dos bueyes, uno blanco y uno negro. El carro del Aire está tirado por dos grandes pájaros.

En el carro de la Tierra, saliendo de la selva salvaje, se ve a Ceres, diosa de la agricultura y de las cosechas, coronada con espigas de trigo, que lleva una hoz en su mano derecha. A sus pies está sentada su hija Proserpina, coronada con flores de oro, llevando unos haces de trigo, al lado de una cesta de fruta; secuestrada por el dios del infierno, Plutón, Proserpina consiguió gracias a Júpiter poder reunirse con su madre cada año, desde la primavera hasta el otoño. La madre y la hija parecen conversar. En la parte delantera del carro está sentado un joven que agujonea a los

bueyes; es Apolo, quien, en una de sus aventuras, se hizo tortuga, animal que se puede ver al lado de él. Las ruedas del carruaje llevan los signos zodiacales de Cáncer y Virgo, ya que los flancos del carro muestran el signo de Leo; son signos del verano y de los periodos de cosechas, simbolizados por la abundancia de frutas, flores y legumbres en el suelo. Al fondo las ninfas, que rodean una tumba, parecen surgir de la tierra con sus miembros inferiores con forma de troncos de árboles y sus miembros superiores como ramas y follajes; son las Helíades, que se hicieron álamos por haber dado sepultura a su hermano Faetón, fallecido por desobedecer a su padre Apolo, dios del Sol; están aquí transformándose.

El carro del Aire es llevado por las nubes y vuela sobre un paisaje muy perturbado. En la parte trasera del coche el dios del viento, Favonio, que bien podría ser el Céfito propicio, parece correr para convocar a los vientos, rodeado de una multitud de aves y pájaros y al lado de un muchacho que sopla al agua para hacer burbujitas. En la parte delantera, Cloris (o Flora), diosa de las flores y de la primavera, girada hacia el dios del viento, guía, sin mirarlos, a los dos pájaros. Lleva una cornucopia rebosante de flores. En las ruedas del carro se pueden ver los signos zodiacales de los Gemelos y el Toro y, en sus flancos, el del Carnero; estos signos designan la primavera. En las ramas del árbol, delante del carro, se notan un perico y un pajarillo, entre otras aves. Aquí el marco, entre dos bandas doradas, tiene yeserías de guirnaldas de flores pintadas.

Los signos del zodiaco, que hacen referencia a los doce dioses del Olimpo y a los doce trabajos de Hércules, aluden también al viaje astral de la Casa de Pilatos, e igualmente, tal vez, a cada arrobamiento místico.

La flora y la fauna son esencialmente españolas y europeas, aunque, muy simbólicamente, un perico encerrado en una caja frente a Retórica esté esperando que se vuelva para enseñarle a hablar, sin duda en español. La vegetación, tan exuberante como sea, incluye pinos, mirtos, álamos, acacias. El biombo de Juan Correa concuerda con las otras pinturas de su época, es decir, es europeo, español, sevillano, y por eso novohispano.

Así, sobre un fondo de cielo dorado se despliegan y mueven y enfrentan los personajes. Siempre están moviendo y están intentando realizar y realizando su ser propio, ya sean artes liberales o elementos del mundo. El biombo de Juan Correa se hace así perfectamente contrastado, turbulento, imprevisto, fascinante, barroco.

3. POESÍA, LUZ Y SOMBRA DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

Ya en 1604, el poeta Bernardo de Balbuena, en su libro publicado en México intitulado *Grandeza mexicana*⁸, escribía:

México hermosura peregrina,
y altísimos ingenios de gran vuelo,
por fuerza de astros o virtud divina;
al fin, si es la beldad parte de cielo,
México puede ser cielo del mundo,
pues cría la mayor que goza el suelo⁹.

México, dice Balbuena, haciéndose eco de las alabanzas de la ciudad de Sevilla en el final del siglo xv, «Nueva Roma parece en trato y talle»¹⁰, «Es centro y corazón de la gran bola del mundo»¹¹:

¡Oh gloria del teatro de fortuna,
en quien se representa un mar de bienes,
en medio del cristal de una laguna!¹²
Es México en los mundos de occidente
una imperial ciudad de gran distrito,
sitio, concurso y poblazón de gente¹³.
Una universidad, tres señalados
Colegios, y en diversas facultades
as de ochenta doctores graduados¹⁴.

Le sorprende y le maravilla la pureza de la lengua castellana que escucha en México, «donde se habla el español lenguaje / más puro y con mayor cortesanía»¹⁵. Así la «Grandeza mexicana» que describe es a imagen y semejanza de las grandezas de Roma o Sevilla; constituye el cielo dorado a donde se elevan las brumas de los mares y de las tierras, a donde se mueven las figuras tan bellas de las artes liberales y de los elementos del mundo, a fin de constituir tal vez la presencia real y ma-

⁸ Balbuena, *Grandeza mexicana*, ed. Francisco Monterde, 2.ª ed., México, Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1954.

⁹ Balbuena, *Grandeza mexicana*, pp. 71-72.

¹⁰ Balbuena, *Grandeza mexicana*, p. 120.

¹¹ Balbuena, *Grandeza mexicana*, p. 128.

¹² Balbuena, *Grandeza mexicana*, p. 120.

¹³ Balbuena, *Grandeza mexicana*, p. 126.

¹⁴ Balbuena, *Grandeza mexicana*, p. 139.

¹⁵ Balbuena, *Grandeza mexicana*, p. 129.

ravillosa, barroca, del Viejo Mundo y de Roma en América —«Europa portable», para citar la metáfora de Baltasar Gracián¹⁶.

El mismo año 1673 en que el arzobispo de México encarga el biombó a Juan Correa, sor Juana Inés de la Cruz (1648 o 1651-1695), ya conocida y protegida por el arzobispo, le dirige un *romance* largo, a fin de pedirle el sacramento de la confirmación. Tiene ahora veinticinco años y es monja en el convento de San Jerónimo. En su *romance* relata una pesadilla que afirma haber tenido por una enfermedad reciente; esa pesadilla determinó su deseo de ser confirmada y elevada por el Espíritu Santo.

Más tarde, al escribir —para su «placer», dice— el libreto *El Sueño*, que sería publicado en 1692, se eleva hasta las esferas supralunares. Practica alternancias y contrastes entre elevación y descenso, evocando los pies que deben caminar y escalar, mientras que la cabeza, en donde quedan el pensamiento y la imaginación, aspira a integrarse a los cielos dorados y luminosos. A través del cerebro, morada del espíritu, sor Juana intenta elevarse y apoderarse de un espacio propio; el vuelo se hace a partir de la esfera superior del intelecto.

Desde 1676 escribe mucho y, a partir de 1680, a partir de la llegada a México del virrey Tomás Antonio de la Cerda y Aragón, marqués de la Laguna, y de su esposa María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, condesa de Paredes, mantiene excelentes relaciones con la Corte, lo que le permite estudiar y escribir más. Explica en el *Sueño* que

ésta, pues, si no fragua de Vulcano,
templada hoguera del calor humano,
al cerebro enviaba
húmedos, más tan claros los vapores
de los atemperados cuatro humores,
que con ellos no sólo no empañaba
los simulacros que la estimativa
dio a la imaginativa...
sino que daban a la fantasía
lugar de que formase
imágenes diversas¹⁷.

¹⁶ Ver Manrique, 2001, III, pp. 201 y 207.

¹⁷ Sor Juana Inés de la Cruz, *Le Songe et autres poèmes*, traduit par Jean-Luc Lacarrière et présenté par Margo Glantz, édition bilingue, Paris, Ed. Orphée / La Différence, 2014, p. 38.

Después de la muerte de la marquesa de Mancera, virreina de México de 1664 a 1673, de la que fue dama de honor, escribe:

Alza tú, alma dichosa, el presto vuelo
y, de tu hermosa cárcel desatada,
dejando vuelto su arrebol en hielo,
sube a ser de luceros coronada...¹⁸

Sor Juana Inés de la Cruz sabe formar imágenes diversas y varias. Sin duda, a partir de todos los libros que pudo adquirir, pues se sabe que su biblioteca constaba de más de cuatro mil libros. Además, colecciona, entre otras peculiaridades de mucho valor, muchos instrumentos científicos e instrumentos de música, como los que se ven al lado de las artes liberales del biombo pedido por fray Payo Enríquez de Ribera. Su celda se convierte en laboratorio, biblioteca, salón donde debatir, leer poemas, tocar música, como bien lo describió Octavio Paz. Así las artes liberales, representadas en el biombo de Juan Correa, están presentes en su celda.

Pero sor Juana no deja de tener una fuerte conciencia de que los altos y bajos de la vida declaran imperativa la caída de quien alcanzó la cima gracias a su espíritu. Lo que decía muy claramente la Madre fundadora de la Orden reformada del Carmelo:

Nosotros no somos ángeles, sino tenemos cuerpo; querernos hacer ángeles estando en la tierra —y tan en la tierra como yo estaba— es desatino (*Vida*, 22, 10)¹⁹.

El soneto de sor Juana «A la esperanza», escrito en uno de sus retratos, es sin duda el texto en donde se expresa mejor su conciencia de las turbulencias barrocas y místicas, después de Teresa de Jesús extasiada y prudente. Sor Juana escribe:

Verde embeleso de la vida humana,
loca Esperanza, frenesí dorado;
sueño de los despiertos intricado,
como de sueños, de tesoros vana;
alma del mundo, senectud lozana,
decrépito verdor imaginado;
el hoy de los dichosos esperado
y de los desdichados el mañana:

¹⁸ Sor Juana Inés de la Cruz, *Le Songe et autres poèmes*, p. 94.

¹⁹ Teresa de Jesús, *Obras completas, Libro de la Vida*, p. 123.

sigan tu sombra en busca de tu día
 los que, con verdes vidrios por anteojos,
 todo lo ven pintado a su deseo;
 que yo, más cuerda en la fortuna mía,
 tengo en entrambas manos ambos ojos
 y solamente lo que toco veo ²⁰.

Aquí se manifiesta una conciencia extraordinariamente lucida, femenina tal vez, de la desintegración del cuerpo y de la vida que sucede siempre al nacimiento, de la sombra y la oscuridad aterradora que sucede siempre a la luz y la ilusión.

Mientras que la mayor parte de su obra se publicó en Madrid en 1689 gracias al apoyo de la virreina (bajo el título de *Inundación Castellada*), en 1690 su *Carta Atenagórica* le mereció la crítica muy viva del obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz. A pesar de su réplica brillante el primero de marzo de 1691, sor Juana, «más cuerda en la fortuna suya», decidió en 1693 vender sus libros. Firmó con su sangre su renuncia a lo profano y se encerró en su silencio. Falleció el 17 de abril de 1695 por una epidemia de peste.

En este mundo infinitamente abierto y dinámico de la época barroca, sor Juana Inés de la Cruz, a pesar de que supo perfectamente practicar el arte de las situaciones reales y maravillosas, a pesar de que era tan sabia y curiosa, seductora y persuasiva, a fin de cuentas se estrelló contra la pared barroca de los papeles específicos que se asignaban a cada ser humano y en particular a la mujer. Lo que quiso evitar la mística Teresa de Jesús un siglo antes. Ambas tenían, sin embargo, la misma convicción y conciencia, un saber íntimo de la desintegración posible, de la vanidad de la vida, de la muerte inexorable. Después de la luz, la oscuridad y las tinieblas, tal vez antes de la luz nueva de algún otro mundo.

Así, la libertad de las formas, la profusión de los elementos, las palabras como perlas brillantes e irregulares, todos los efectos dramáticos y contrastados de luz de oro puro y sombra aterradora, de elevaciones y arrobamientos de los cuerpos y espíritus antes de sus caídas, se desarrollan en este nuevo mundo, en la ciudad de México, ya sea sobre el biombo tan resplandeciente y turbulento de Juan Correa hecho a petición de fray Payo Enríquez de Ribera o en la poesía brillante y lúcida de sor Juana. Mientras que la obra de esta se está publicando en Madrid, el

²⁰ Sor Juana Inés de la Cruz, *Le Songe et autres poèmes*, soneto «A la esperanza», p. 104.

biombo llegará a Sevilla y se quedará en el palacio del duque de Alcalá antes de regresar a México en 1983. Nueva España tuvo así la misión barroca de confirmar la integración del Viejo Mundo al Nuevo Mundo, sin límite, sin parada nunca, gracias al Barroco. México aparece ahora como un centro del mundo barroco, en contrapunto de Roma, más allá de las tierras y los mares, pasando arriba de la península Ibérica.

IMÁGENES



Imagen 1. Juan Correa, Biombo, 1673, México, Museo Franz Mayer: *Las Artes liberales*. © Colección Museo Franz Mayer, Ciudad de México



Imagen 2. Juan Correa, Biombo, 1673, México. Museo Franz Mayer: *Los Cuatro Elementos del mundo*. © Colección Museo Franz Mayer, Ciudad de México



Imagen 3. Francisco Pacheco, *La Apoteosis de Hércules*, 1604, techo, Casa de Pilatos, Sevilla. © Fundación Casa Ducal de Medinaceli



Imagen 4. Juan de Miranda, Sor Juana Inés de la Cruz, México, Siglo XVIII, Museo Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México. Fotografía de Dominique de Courcelles

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland, «L'ancienne rhétorique», *Communications*, «Recherches rhétoriques», 16, 1970, pp. 172-223.
- BALBUENA, Bernardo de, *Grandeza mexicana*, ed. Francisco Monterde, 2.^a ed., México, Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1954.
- HERRERA, Arnulfo, «Alegoría de la retórica en un biombo de Juan Correa», *La Colmena*, 81, enero-marzo de 2014, pp. 51-60.
- JUANA INÉS DE LA CRUZ, sor, *Le Songe et autres poèmes*, traduit par Jean-Luc Laccarrière et présenté par Margo Glantz, édition bilingue, Paris, Ed. Orphée / La Différence, 2014.
- MANRIQUE, Jorge Alberto, *Una visión del arte y de la historia*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001.

- MARTÍNEZ DEL RÍO DE REDO, María Josefa, «Dos biombos con tema profano», en *Juan Correa: su vida y su obra. Repertorio pictórico*, ed. Elisa Vargas Lugo de Bosch y José Guadalupe Victoria, tomo IV, segunda parte, México, UNAM, Imprenta Universitaria, 1994.
- MAZA, Francisco de la, *La mitología clásica en el arte colonial de México*, México, UNAM, Imprenta Universitaria, 1968.
- TERESA DE JESÚS, santa, *Obras completas, Libro de la Vida*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1986.
- VARGAS LUGO DE BOSCH, Elisa, *Juan Correa: su vida y su obra*, México, UNAM, Imprenta Universitaria, 1985.
- VARGAS LUGO DE BOSCH, Elisa, y GUADALUPE VICTORIA, José (ed.), *Juan Correa: su vida y su obra. Repertorio pictórico*, México, UNAM, Imprenta Universitaria, 1994.

EL DIÁLOGO INTERIOR/EXTERIOR
DE LA CASA POBLANA EN TIEMPOS
DEL BARROCO: EL BALCÓN DE ESQUINA

Yolanda Fernández Muñoz
Universidad de Extremadura

I. INTRODUCCIÓN

La literatura española e iberoamericana menciona los balcones de esquina como elementos circunstanciales de la arquitectura civil del Renacimiento y el Barroco temprano. Sin embargo, la gran variedad de formas y su dispersión geográfica señalan que se trata de algo más significativo. La falta de estudios detallados nos llevan a hipótesis todavía efímeras sobre su procedencia, tipología y desarrollo, tanto en España como en América, de ahí que nuestra intención sea aportar un poco más de luz sobre este tipo de vanos, desde el punto de vista histórico-artístico, a través del análisis de ejemplos concretos de balcones poblanos, con sus particularidades regionales y sus requisitos sociales.

La ciudad de Puebla llegó a contar con más de veinte ejemplares, llegando a convertirse en uno de los elementos más característicos de la fachada de la casa poblana del siglo xvii¹, aunque en la actualidad se conservan solo ocho balcones completos. Además de su belleza, el

¹ Blas Ocejo, 1999.

balcón esquinado tiene un gran valor formal y cierta importancia urbana, pues serán generadores de una concepción espacial diferente, que permitía una mayor apropiación de la calle, mejor perspectiva y cierta separación a nivel personal.

2. ORÍGENES

Se ha especulado mucho sobre el origen de los *balcones o puertas de esquina*. Como es sabido, el Renacimiento español bebe de las fuentes italianas, especialmente venecianas, por su decoración de carácter plateresco, y se cree que quizá estos ejemplares puedan proceder de esta zona. Sin embargo, hay una contraposición tanto en el aspecto formal como en el funcional. Los balcones venecianos son esbeltos, gráciles y su función es plástica, porque su forma es esencialmente abierta, mientras los hispanos en un primer momento eran más torpes y tímidos y respondían a una finalidad emblemática, símbolo de la escala social de los miembros residentes en el edificio que los poseía. Por tanto, su afianzamiento en la ciudad los convertirá en un símbolo arquitectónico de la misma.

Por su parte, Martín González alude como posibles precedentes a los vanos esquinados realizados en Flandes, de la misma tipología que los estudiados, con la diferencia que éstos se construían en madera. En España sería aceptada la corriente renacentista que venía de Flandes², y la aportación española consistirá en la utilización de la piedra como material constructivo.

La presencia de artistas centroeuropeos y de los Países Bajos en Castilla fue importante desde tiempos de los Reyes Católicos, muchos de ellos fueron trashumantes, y esto les permitió extender su estilo por diversos puntos de la península. También es sabido que, desde la llegada de Carlos V, en cuyo séquito figuraban gran número de personajes flamencos, las relaciones comerciales con Centroeuropa se intensificaron y se establecieron en España numerosas colonias de comerciantes de los Países Bajos que, probablemente, llegaron a imponer sus gustos en sus viviendas³.

Por tanto, podemos encontrar balcones de esquina por diferentes zonas de la geografía española, pues se trata de una tipología muy particular que se extiende desde el norte de España, en la arquitectura vizcaína,

² Martín González, 1948, pp. 55-56.

³ López Campuzano, 1991, p. 43.

hasta tierras andaluzas. Hacia el siglo xv los canteros trashumantes se trasladaron para trabajar por toda la zona de Castilla hasta llegar a tierras extremeñas, donde se conserva el mayor número de balcones, que datan desde finales del siglo xv hasta fines del xvii, llamando la atención de investigadores, eruditos y curiosos desde entonces⁴.

Chueca Goitia también nos habla de estos vanos y cita que «los balcones de ángulo son un rasgo distintivo de la arquitectura civil trujillana y se pueden contar al menos ocho, desde el humilde isabelino hasta el fastuoso barroco»⁵. Pero su valor radica sobre todo en el carácter propiamente hispánico. Es un elemento que nace en el gótico hispano-flamenco, en forma de pequeñas ventanas adornadas con alfices y otros ornamentos propios de su estilo, con una estructura arquitectónica muy simple que se irá complicando a lo largo de los siglos xvi y xvii⁶.

Umberto Eco dice que «la forma de estas ventanas y su disposición en la fachada no denota simplemente una función, sino que implica una determinada concepción en la manera de habitar y de su utilización»⁷. En este sentido, sabemos que durante la segunda mitad del siglo xvi la forma de vida en España sufre una transformación importante, que rompería con el tradicional aislamiento familiar. Las ventanas van a adquirir desde entonces una mayor importancia, dejando atrás la organización de las casas exclusivamente entorno al patio interior.

La nobleza se va a integrar en la población urbana, realizando grandes y ostentosas mansiones en lugares relevantes donde pudieran expresar esta categoría social. Por tanto, estos vanos servirán para comunicarse con el exterior, pero también para comunicar por sí mismos, ya que tenían un valor significativo y denotativo, serían una señal de ostentación y prestigio social de los miembros de la clase privilegiada, es decir, de aquellos que habitaban en los edificios donde se encontraban y que, por su originalidad, debieron convertirse en elementos diferenciadores.

Del mismo modo, el escudo heráldico irá adquiriendo significado y valor como distintivo de ostentación social y símbolo de la familia o linaje que lo exhibía⁸. Sin embargo, aunque la mayoría de los balcones esquinados en España muestran este elemento iconográfico, los pobla-

⁴ Winfried Leonhardt, 1933; Ponz, 1983; Solís Rodríguez, 1980.

⁵ Chueca Goitia, 1953, p. 120.

⁶ Del Hoyo Alonso-Martínez, 1976, p. 228.

⁷ Eco, 1972, p. 336.

⁸ Pizarro Gómez y Andrés Ordax, 1987; Del Hoyo Alonso-Martínez, pp. 228 y ss.

nos carecen de toda decoración heráldica, al menos los ejemplares que hoy se conservan⁹.

En el caso de Puebla, las escasas y tímidas apariciones de elementos barrocos no harán su aparición hasta los años treinta del siglo xvii, pero de un modo todavía muy apegado a las formas y tradiciones manieristas, tanto en composición como en soluciones formales, lo cual explica la sencillez de muchos de los vanos que hemos localizado en su centro histórico. Por tanto, se mantiene el mismo contexto cronológico en el que se desarrollan los hispanos y se encuentran principalmente en edificios del centro de la ciudad, al tiempo que su construcción y su relativa monumentalidad dentro del nivel medio constructivo del núcleo urbano, nos hace sospechar que, como en España, se trataba de edificios de personas de cierta categoría social.

3. TIPOLOGÍAS

Existen varios modelos de balcones bien diferenciados, aunque son dos las tipologías principales: unos poseen un vano adintelado cuyo ángulo superior puede aparecer volado o se apoya en una columna o pilastra a manera de parteluz y hemos localizado numerosos ejemplares, tanto en España como en México. El otro tipo de balcón es más singular, pues el vano se abre en forma de bóveda de trompas, poniendo a prueba la habilidad del constructor, ya que toda la estructura de la parte superior del balcón queda en el aire, apoyándose únicamente en los laterales¹⁰.

Son muchos los ejemplos que existen de ambas tipologías repartidos por toda la geografía española. Entre ellos, cabe destacar los que encontramos desde el norte en el palacio de Villafranca de Oria en Guipúzcoa, en algunas casas de Bergara como el palacio de Arrese, en el palacio de los Ríos y Salcedo en Soria, el palacio Pimentel de Valladolid o los que se encuentran en la casa de los Garci-grande en Salamanca, en Carrión de los Condes, la casona de Miera-Rubalcaba, en Rubalcaba (Liérganes)...

⁹ Fernández Muñoz, 2007b.

¹⁰ García-Murga Alcántara, 2003, p. 107.



Figura 1. Balcón de la Casa Ibarbia, antigua Villafranca de Oria, hoy Ordizia (Guipúzcoa)

También hemos localizado varios de estos balcones en Béjar o Ciudad Rodrigo, como la casa de los Velázquez, por no hablar de los numerosos ejemplos de la Alta Extremadura, Brozas, Alcántara, Plasencia, Cuacos de Yuste... la mayoría de carácter abovedado, incluso hemos localizado alguno en la zona oriental de Andalucía, de la mano Vandelvira en Úbeda, o en el Palacio de los Ponce de León en Jerez de la Frontera.

Pero sin lugar a dudas, los más numerosos y de mayor calidad arquitectónica son los ejemplares que adornan las fachadas de varios edificios en las ciudades de Cáceres y Trujillo. Podemos encontrar balcones de esquina en el palacio de Carvajal, en el de Godoy o en la Torre Galarza de la ciudad Cáceres. Por su parte, Trujillo cuenta con ocho ejemplares de diferentes estilos y categorías arquitectónicas, desde el gótico hasta el barroco. Entre ellos destaca el de la Casa Quiroga, que según algunos autores se considera el más antiguo de la arquitectura castellano-

leonesa¹¹, así como los que se encuentran en el palacio de Sofraga, la casa de los Bejarano, el palacio de Pizarro-Aragón, el palacio de San Carlos o el de Hernando Pizarro y su esposa y sobrina, Francisca Pizarro Yupanqui, hija de Francisco Pizarro, cuyo palacio se realizó siguiendo las indicaciones recogidas en el testamento de este último, que eran: «*fundar y edificar una iglesia e capellanía en la ciudad de Trujillo, que es en los reynos de España, de donde soy yo natural e nascido*»¹².



Figura 2. Palacio de la Conquista, Trujillo (Cáceres)

El más original de todos ellos, a pesar de su sencillez, es el balcón de esquina situado en la casa de los Cháves-Calderón que conserva la portada y el balcón esquinados. Se trata de una obra realizada con sillares de granito muy bien labrados de la mano de Francisco Becerra, natural

¹¹ Fernández Muñoz, 2007b; ver también «Ruta de los balcones de esquina» en <<http://www.turismotrujillo.com/Trujillo/ciudad-y-monumentos/ruta-de-balcones-de-esquina>> [consulta realizada el 12 de septiembre de 2018].

¹² Porras Barrenechea, 1930.

de esta ciudad y maestro mayor de la Catedral de Puebla¹³. La forma resultante de esta portada tiene un perfil ojival que presenta una sencilla moldura en forma de alfiz y está formada por una gran trompa sobre la que se cobija el balcón superior. Este se flanquea con sencillas y clásicas columnas sobre las que se asienta el entablamento y sobre este, un frontón aloja en el interior del tímpano, también esquinado, el escudo de la familia. Dos flameros prolongan la línea de las columnas dando un ritmo ascendente para contrarrestar la pendiente de la calle¹⁴. Este detalle clasicista, así como el goticismo del cuerpo inferior, manifiestan un mestizaje estilístico muy propio de este momento en la arquitectura trujillana. Además, después de analizar este balcón, tenemos razones para pensar que quizá Becerra podía haber realizado algún ejemplar en la ciudad de Puebla, debido a la larga experiencia que había adquirido en su ciudad natal y a la sencillez de los ejemplares que se conservan, pero hasta la fecha, no tenemos documentos que puedan confirmarlo.



Figura 3. Palacio Chávez-Calderón, Trujillo (Cáceres)

¹³ Fernández Muñoz, 2007b.

¹⁴ Fernández Muñoz, 2007b.

Este tipo de balcones de perfil ojival, sin embargo, no son frecuentes en América, salvo algún ejemplo puntual. Este es el caso del balcón decorado con dobles pilastras estriadas y un gran entablamento situado en un edificio del siglo xvii en la ciudad de Cuzco, y que podemos apreciar en un grabado de George Saquier. Sin embargo, uno de los mejores y más originales ejemplares conservados en Cuzco, es el balcón de la «Casa del Almirante», aunque es adintelado. En el Virreinato mexicano también hemos localizado algún vano de esta tipología, de menor tamaño, en la torre de la Iglesia de Santa Prisca de Taxco (México). Se trata de un modelo de líneas muy sencillas, con pilastras adosadas de orden dórico, entablamento y frontón triangular.

De similares características en cuanto a su trazado, son unas pequeñas hornacinas dispuestas en las esquinas de algunas casas poblanas del siglo xvii y, aunque no se trata de balcones propiamente dichos, podemos compararlos con los vanos que venimos analizando, aunque en este caso se utilicen para colocar la imagen de algún santo. Este es el caso, por ejemplo, de las hornacinas situadas en la calle 3 Norte 611, donde se encuentra la imagen de Santo Domingo o en la Avda. 8 Poniente 302, donde está la imagen de Santa Teresa.

Pero la tipología de balcón de esquina más habitual, tanto en España como en América, será la adintelada, ya sea con o sin columna central. Hemos localizado ejemplos por toda la geografía española, como es el caso del balcón del Palacio del Deán Ortega, el de Vela Cobos o los de la Torre Palacio de Guadiana, todos en Úbeda, algunos cordobeses, el de la casa de los marqueses de Valverde en Valladolid o el Palacio del Conde de Alba de Ciudad Rodrigo. Mucho más sencillos son el de la casa de los Monerverde en Aras de Olmos¹⁵ y el de la plaza de San Vicente Bocairente en Valencia. Finalmente, en el palacio de los Guzmanes de León podemos encontrar la combinación de balcones esquinados de ambas tipologías.

¹⁵ <https://www.arasdelosolmos.es/calle-caballeros-y-casa-del-balcon-de-esquina/> (consultado 4 de octubre 2018).



Figura 4. Balcón del palacio de los Condes de Guadiana, Úbeda

4. EL CASO DE PUEBLA

Las características arquitectónicas del barroco novohispano no necesariamente coincidieron con las del europeo en tiempo y espacio, pues hay que considerar que las condiciones en que surgieron y se desarrollaron fueron diferentes, siendo el resultado de una realidad específica en la que intervinieron la sociedad, la cultura, la historia, la economía, la política y el ámbito geográfico de cada lugar¹⁶.

Desde el siglo xvi, la ciudad de Puebla demandó la erección de diferentes géneros de edificios para satisfacer las distintas necesidades de su población, razón por la que la ciudad tuvo que contar con personal cualificado que dominara los conocimientos y técnicas constructivas españolas. La carpintería, la albañilería, la cantería o el arte de la arquitectura fueron los principales oficios y artes vinculados de forma directa con la arquitectura.

Durante los siglos xvii y xviii la arquitectura virreinal en la región que comprendía el antiguo obispado de Puebla, manifestó característi-

¹⁶ Terán Bonilla, 2012.

cas bien definidas y diferencias locales como resultado del empleo de algunos elementos constructivos, arquitectónicos y decorativos, o por el uso de materiales propios como los paramentos, puertas, ventanas y balcones fabricados con cantería gris; revestimientos a la cal pintados con una gran variedad de colores, molduras en argamasa encaladas o el uso del azulejo y el ladrillo en las fachadas¹⁷. Ninguno de estos elementos y materiales son excepcionales en la arquitectura de la Nueva España, pero su reiterado empleo y la ausencia de otros, característicos de otras regiones, es lo que contribuye a definir su carácter regional¹⁸.

La cultura barroca se introdujo en la arquitectura de Puebla a través de diversas vías: por medio de los arquitectos y artistas procedentes fundamentalmente de Extremadura y Andalucía (donde se formaron), que emplearon sus conocimientos en la ciudad; a través del uso de tratados de arquitectura y libros de otras ciencias, que contenían tanto ilustraciones y aspectos formales, como los referentes a técnicas constructivas y el uso del espacio que los maestros albañiles y arquitectos interpretaron y aplicaron en sus trabajos, así como mediante los grabados y estampas que sirvieron de inspiración para el diseño e interpretación de las obras que realizaron.

En el caso concreto de la ciudad de Puebla, el tipo de balcones de esquina que hemos localizado poseen los vanos adintelados volados o apoyados en una columna o pilastra a manera de parteluz. Se trata de una serie de ejemplares muy sencillos en los que no se puede negar su valor histórico-artístico, debido a sus peculiaridades regionales, a la calidad de su ejecución y a la cantidad de ejemplares que existieron en la ciudad, aunque muchos de ellos se han ido perdiendo con los años.

Entre los balcones poblanos encontramos varios ejemplos que poseen un lenguaje sobrio y uniforme. Se encuentran en edificios de dos plantas y recogidos en un margen no superior a dos cuadras desde la Plaza Mayor de la ciudad, lo que hace pensar que tiene que haberse tratado de edificios de ciudadanos privilegiados. De hecho, resulta interesante que la mayoría de estos balcones estén situados en una misma calle: 2 sur-norte y 4 sur-norte, y se tienen registros de que al menos doce daban hacia el sur¹⁹.

¹⁷ Fernández Muñoz y Pizarro Gómez, 2018.

¹⁸ Castro Morales, 1982, p. 52.

¹⁹ Blas Ocejo, 1999.

En el aspecto formal, estas ventanas en ángulo destacan por el hecho de estar construidas con sillares, por lo que se distinguen del resto de la fachada caracterizada por un revoque liso, como es habitual en las casas de la ciudad. Esto es diferente en algunos palacios españoles, ya que en su mayoría el edificio estaba construido con sillares de granito, aunque también los hemos encontrado realizados con mampostería de piedra, colocando los sillares solo en la zona del balcón, destacando esta esquina del resto del edificio por su mayor decoración y trabajo.

Suelen ser vanos de carácter adintelado y en la mayoría de los casos el vano se apoya sobre una columna, casi siempre estriada y de orden toscano. Esta forma de esquina se realiza en todos los casos con una cornisa colocada sobre las ventanas laterales. La puerta del balcón también está especialmente resaltada con un marco de piedra tallada. El modelo de balcón poblano más característico es el que ochava el paño del segundo nivel colocando en el vértice la columna exenta con la ventanilla esquinada y una cornisa sencilla de remate, como encontramos en los balcones que se ubican entre las calles 4 norte y 6 oriente, entre la 3 Sur y 7 poniente, o entre la calle 6 Norte y 6 oriente, aunque en este último caso el balcón está decorado con ladrillo, fruto de los cambios que sufrió la fachada en el siglo XIX.



Figura 5. Balcón situado entre las calles 4 norte y 6 oriente, Puebla (México)



Figura 6. Balcón situado entre las calles 3 sur y 7 poniente, Puebla (México)

Otro tipo de balcón es aquel en el que la columna se adosa a las jambas de las dos puertas, conserva las ventanas esquinadas y una cornisa volada más compleja. Los ejemplares poblanos que se conservan de este tipo acentúan el perfil de sus marcos con un gran almohadillado, mientras que otros destacan por los grandes sillares de piedra. Precisamente, algunos autores hacen hincapié en que las primeras manifestaciones de la presencia barroca en la arquitectura de cantería poblana, son fundamentalmente los almohadillados y los frontones rotos²⁰, y ambos elementos se encuentran presentes en el balcón de la casa de la China Poblana o de los Castillo del Altra.

²⁰ Fernández, 1990, p. 47.



Figura 7. Balcón situado entre las calles 4 sur y 3 oriente, Puebla (México)

Se trata de uno de los mejores ejemplos de la ciudad, descubierto en el año 1984, cuando se realizaban unos trabajos de restauración. La forma en esquina se realiza mediante piedras talladas de igual tamaño, colocadas en aparejo de sillares procedentes de las canteras de basalto de Puebla. Este balcón forma parte de esta segunda tipología junto con el que se encuentra entre las calles 4 Sur y 3 Oriente, también de sillares almohadillados, aunque en este caso el frontón se sustituye por un entablamento volado, que presenta un cierto parecido al balcón de una casa jienense española, situada en la calle Maestra, nº 3.



Figura 8. Balcón situado entre las calles 4 norte y Palafox y Mendoza, Puebla (México)



Figura 9. Balcón en la casa de la calle Maestra, núm. 3., Jaén (España)

Por otra parte, en la mayoría de las casas los vanos de las puertas de la planta baja no tienen relación alguna con las puertas de la primera planta que dan al balcón. Las portadas, al igual que los balcones, son siempre planiformes y sólo de forma excepcional encontramos elementos ornamentales, como en el balcón que se encuentra entre las calles 4 norte y 2 oriente. Este ejemplo pertenecería a una tercera tipología donde se mantienen las ventanas de esquina y una cornisa muy decorada. Este balcón no tiene una columna en el ángulo, sino que está formado por dos piezas de muros. Un ángel sostiene la esquina del balcón y se aprecia también la decoración vegetal en los frisos de la planta baja y alta.

Todos los balcones de esquina que se conservan en la ciudad están contruidos con losas de piedra talladas sobresalientes y su anchura es igual a la del resto de balcones de la casa.

Estos modelos de esquina unitarios y sobrios vinculados con un lenguaje clásico de formas, pueden considerarse como una interpretación poblana de diseños traídos desde España. Dentro de este contexto, debemos subrayar que poseen una especial importancia arquitectónica, ya que según algunos autores son únicos en su tipología²¹, aunque existe algún ejemplo similar en Querétaro. Algunos autores ya investigaron estos vanos. Pedro Rojas es el primer autor que menciona los balcones de esquina, aunque de una forma muy general. Por su parte, Blas Ocejo en 1999 realizó un trabajo monográfico sobre los mismos, aunque se trataba más de una obra sobre el urbanismo de la ciudad de Puebla y no aporta muchos datos sobre tipologías o el origen de los mismos. Sin embargo, será Dirk Bühler en su trabajo sobre la arquitectura civil poblana el que vuelva a trabajar sobre ellos, afirmando que esta forma arquitectónica tuvo, como la decoración plateresca, una importancia meramente creativa que tendría una repercusión decisiva al proyectarse en diferentes edificios de la ciudad²².

Se tiene registro de que en el siglo xvii existieron al menos veinte balcones esquinados en la ciudad de Puebla, sin embargo, muchos se han destruido o han quedado ocultos en los muros de las casas, bajo el recubrimiento de épocas posteriores, este es el caso del balcón que se encuentra entre las calles 2 sur y 3 oriente. El arquitecto José Blas Ocejo realizó un inventario de los balcones esquinados que se conservaban en la ciudad en 1999 y llegó a la conclusión que de los veinte que se

²¹ Blas Ocejo, 1999; Bühler, 2001; Villanueva Lomelí, 2018.

²² Bühler, 2001.

tenían registrados inicialmente, solo se podían identificar visualmente diecisiete balcones. En la actualidad apenas hemos podido identificar 13 balcones, de los cuales solo 5 están completos y datan de los siglos xvii y xviii; en la misma línea seis se han cegado y son perceptibles hacia el exterior de los muros de la fachada, y dos han sido integrados a la arquitectura de otras casas en el siglo xx. Así, por ejemplo, en la calle 2 Norte 409, aún se perciben los restos del antiguo balcón de esquina, la columna adosada y las cornisas son los únicos elementos que aluden a ese balcón original que en la actualidad aparece tapiado y en su interior se puede reconocer también alguna arcada. Justo en frente, entre la 2 Norte y 6 Oriente, encontramos otro balcón abierto para colocar una ventana.

5. DIÁLOGO INTERIOR/EXTERIOR

Desde comienzos de la etapa fundacional se hace patente la relación entre el trazado urbanístico y el tipo de casa que se debía proyectar en cada caso. El modelo de ciudad reglamentado por las Leyes de Indias era la cuadrícula regular y extensible, y la indicación sobre las viviendas manifestaba también la existencia de un modelo: la casa con patio. «Los pobladores dispongan, que los solares, edificios, y casas sean de una forma, por el ornato de la población [...] que en todas las casas puedan tener sus caballos y bestias de servicio, con patios y corrales, y la mayor anchura, que fuera posible, con que gozarán de salud y limpieza» (Ley xvii). Finalmente, la mayoría de las casas poblanas contaron con dos plantas y uno o dos patios. Se accedía a ellas a través de un portón de madera que daba acceso a un zaguán techado y posteriormente al patio, que solía ser de piedra. En las de mayor tamaño solía haber una fuente central y un corredor porticado que permitían dar luz y ventilación a las casas, además de proteger la intimidad de sus inquilinos hacia el interior de sus viviendas. Una escalera de piedra daría acceso a la azotea o a un pasillo desde donde se accedía a las habitaciones superiores.

Pero la vida de esta sociedad comenzará a orientarse también hacia el exterior, construyéndose galerías, ventanas y balcones que hablaran de la familia que los habitaba y del rango social que ostentaban. La fachada se convertiría así en un signo de distinción entre las diferentes clases sociales, ya fueran de piedra, de ladrillo o talavera.



Figura 10. Patio de la casa de la China Poblana, Puebla (México)

Esto nos llevó a pensar si en las casas poblanas en las que existía un balcón de esquina, podía haber alguna relación entre el patio porticado y el balcón esquinado, o lo que es lo mismo, entre el interior y el exterior del edificio. Después de analizar numerosos ejemplos de edificios que cuentan con balcones esquinados en sus fachadas, tanto en España como en México, no tenemos argumentos suficientes para poder afirmar si el concepto de diseño arquitectónico del patio en los edificios con balcón en esquina se distingue de otros edificios en los que este elemento no aparece. En el caso de Puebla, hay algún caso en el que las dimensiones de los terrenos donde se levantaban estos edificios son más pequeñas que los regulares, y esto quizá sea una consecuencia de distribuciones posteriores a la época de construcción, como en la casa de la China poblana. En este caso parece que el terreno debió limitarse por los dos lados, de manera que el edificio con balcón en esquina solo disponía de un mínimo de espacio, que entrañaba dificultades de diseño con respecto a la situación de la escalera y la entrada.

6. CONCLUSIONES

Después de lo expuesto, creemos que el balcón de esquina poblano puede ser una reinterpretación del balcón hispano, en su mayoría adintelados y con una columna o pilastra central, pues debemos tener en cuenta los problemas de estabilidad que causan en esta tierra los continuos terremotos, y la poca estabilidad que tendrían estos vanos sin el soporte central. Sin embargo, no podemos negar su valor histórico-artístico debido a sus peculiaridades regionales, a la calidad de su ejecución y a la cantidad de ejemplares que existieron en la ciudad.

Por otro lado, creemos que existe un diálogo entre el interior y el exterior del edificio y, aunque no podemos confirmar que haya una relación directa entre el balcón de esquina y el modelo de patio porticado, creemos que el tamaño y diseño de este pueden ser una consecuencia directa del balcón situado al exterior del edificio. Sin embargo, no hay una tipología de planta común en ninguno de los casos, de ahí que el balcón de esquina sea considerado uno de los elementos más característicos y singulares de las fachadas del siglo XVII en los edificios poblanos.

BIBLIOGRAFÍA

- BLAS OCEJO, José, *Los balcones esquinados de Puebla*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla / Dirección General de Fomento Editorial, 1999 (Colección Tercer Milenio, Serie Casas de Puebla).
- BÜHLER, Dirk, *Puebla, patrimonio de arquitectura civil del virreinato*, München, Deutsches Museum / ICOMOS, 2001.
- CASTRO MORALES, Efraín, «Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en la región Puebla, Tlaxcala y Veracruz», en *Historia del arte mexicano*, México, SEP / INBA / Salvat, 1982, pp.51-70.
- CHUECA GOITIA, Fernando, *Arquitectura del siglo XVI*, Madrid, Plus Ultra, 1953 (Colección «Ars Hispaniae», tomo XI).
- ECO, Umberto, *La estructura ausente*, Barcelona, Editorial Lumen, 1972.
- FERNÁNDEZ, Marta, *Artíficios del Barroco. México y Puebla en el siglo XVII*, México, UNAM, 1990.
- FERNÁNDEZ MUÑOZ, Yolanda, «El balcón de esquina en Extremadura y América, a propósito de la obra de Francisco Becerra», en *VIII Congreso de Estudios Extremeños*, Badajoz, Área de Cultura y Acción Ciudadana de la Excma. Diputación Provincial de Badajoz, 2007a, pp. 407-420.
- FERNÁNDEZ MUÑOZ, Yolanda, *Francisco Becerra. Su obra en Extremadura y América*, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 2007b.

- FERNÁNDEZ MUÑOZ, Yolanda, y PIZARRO GÓMEZ, Francisco Javier, «La arquitectura poblana y la cerámica: un diálogo cromático en tiempos del barroco novohispano», en *Vestir la Arquitectura. XXII Congreso Nacional de Historia del Arte*, Burgos, Universidad de Burgos, 2018, pp. 251-256.
- GARCÍA-MURGA ALCÁNTARA, Juan, «Balcones y ventanas de ángulo en Extremadura», en *XX Coloquios Históricos de Extremadura*, Trujillo, Asociación Cultural Coloquios Históricos de Extremadura, 1991, p. 107.
- HOYO ALONSO-MARTÍNEZ, Paloma del, «Las ventanas de ángulo del Renacimiento español», *Goya. Revista de Arte*, 130, 1976, pp. 228-233.
- LÓPEZ CAMPUZANO, Julia, «La casa-palacio de los Ponce de León en Jerez de la Frontera», *Anales de Historia del Arte*, 3, 1991, pp. 39-52.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *La casa doméstica del Renacimiento en Valladolid*, Valladolid, Imprenta Castellana, 1948.
- PIZARRO GÓMEZ, Francisco Javier, y Andrés Ordax, Salvador, *Patrimonio artístico de Trujillo (Extremadura)*, Salamanca, Editora Regional de Extremadura, 1987.
- PONZ, Antonio, *Viajar por Extremadura*, tomo I, edición facsímil de la obra de Ponz, en los capítulos correspondientes a la región extremeña, Badajoz, Editorial Universitas, 1983.
- PORRAS BARRENECHEA, Raúl, «El testamento de Francisco Pizarro, conquistador del Perú», *Boletín de la Academia de Historia*, CVII, 1930, pp. 697-720.
- «Ruta de los balcones de esquina», en <<http://www.turismotrujillo.com/Trujillo/ciudad-y-monumentos/ruta-de-balcones-de-esquina>> [consulta realizada el 12 de septiembre de 2018].
- SOLÍS RODRÍGUEZ, Carmelo, «Balcones y ventanas de ángulo», *Alminar. Revista de la Institución Pedro de Valencia*, 14, 1980, pp. 31-32.
- TERÁN BONILLA, José Antonio, «Arquitectura barroca en Puebla y su influencia andaluza», *Quiroga. Revista de patrimonio iberoamericano*, 1, 2012, pp. 58-70.
- VILLANUEVA LOMELÍ, David, «Balcones esquinados», *El Sol de Puebla*, 12 de febrero de 2018. Disponible en <<https://www.elsoldepuebla.com.mx/analisis/balcones-esquinados-928061.html>> [consultado el 24 de agosto de 2018].
- WINFRIED LEONHARDT, Carlos, «Una curiosidad de los palacios extremeños, el balcón de esquina», *Revista del Centro de Estudios Extremeños*, Tomo VII, 1933, pp. 277-279.

LAS COLECCIONES BARROCAS EN LOS MUSEOS POBLANOS: PRESENCIAS Y AUSENCIAS EN LAS POLÍTICAS CULTURALES

Isabel Fraile Martín
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

I. INTRODUCCIÓN

Cuando el 28 de agosto de 2014 pusieron la primera piedra del Museo Internacional del Barroco, se detuvieron las miradas de los artistas, académicos y gestores culturales de Puebla en plantearse al unísono: ¿un museo del Barroco? ¿Para qué? ¿Y por qué en la angelópolis? Para los artistas el cuestionamiento tenía una respuesta claramente intencionada: porqué poner acento en lo barroco y no en lo contemporáneo, no en lo actual; para la sociedad poblana en general, todo se reducía a un proyecto cultural cuyo elevado coste nos llevaría a la aceptación obligada de mayores impuestos durante muchos años; para los amantes del arte no tenía ningún sentido que lo barroco, de lo que tanto hace gala el centro histórico del municipio, ahora se desplazara a la periferia urbana perfilando con sus minimalistas formas un paisaje que configura el corazón de mayor plusvalía económica de la ciudad. Los académicos, por su parte, nos quedamos a la espera de observar los pasos siguientes y nos planteamos nuevamente si lo barroco tiene o no tanta acogida en la agenda cultural de este municipio, tal y como debiera esperarse en el momento de emprender una empresa semejante.

El museo barroco, como el resto de los espacios cuya vocación está destinada a la conservación del patrimonio, atesoran gran parte de nuestra riqueza cultural, se agasajan de obras de arte y las exhiben para el deleite ciudadano, abriendo sus puertas e invitando a la comunidad a participar de todas sus actividades. Recientemente, Puebla ha desarrollado una gran variedad de escenarios que han multiplicado las opciones de los públicos para visitar museos en el municipio, especialmente en los últimos diez años, ocasionando un movimiento constante en las políticas culturales que no ha dejado indiferente a la comunidad artística¹.

Los cambios suscitados en el panorama museístico local nos invitan a reflexionar sobre qué debemos esperar de las colecciones barrocas en los museos de una ciudad que se bautiza con este apellido de «Puebla Barroca», pero que a menudo mira de soslayo las muestras y exhibiciones de lo barroco en sus museos, para dar mejor cabida, aún en el Museo Internacional Barroco, al mundo de las prácticas artísticas contemporáneas.

2. LO BARROCO EN LOS MUSEOS DE PUEBLA

Si lo acertado museológicamente hablando es considerar a los museos como espacios culturales centrados en una temática y tipología preferente, siendo esta la que articule toda su agenda cultural; lo cierto es que el amplio universo de museos poblanos responde, en su mayoría, a repertorios de naturaleza diversa que conservan colecciones variopintas y heterogéneas resultado, en mucho de los casos, de circunstancias complejas en el origen de su conformación.

Por otra parte, es cierto que hasta ahora el lugar que históricamente ha supuesto un referente en la política de museos nacionales con obras específicamente barrocas ha sido Tepetzotlán, con su sede nacional de arte del virreinato que abre sus puertas en 1964 con una misión que queda perfectamente clara desde el origen mismo del museo:

Conservar, investigar, exhibir y difundir la colección e inmueble que resguarda el Museo Nacional del Virreinato conforme a perspectivas de rigor académico, apertura a las necesidades de los públicos y con la finalidad de enriquecer la visión que sobre el patrimonio histórico virreinal se tiene en México y en el mundo².

¹ Sobre el crecimiento de espacios culturales en Puebla en los últimos años ver Fraile Martín, 2018.

² En <<http://virreinato.inah.gob.mx/el-museo>> [fecha de consulta: 02/10/2018].

Sin embargo, el distinguido papel que desempeña Puebla durante el dilatado periodo virreinal, la convierten en sede necesaria para remitirnos a lo barroco cuando a colecciones artísticas se refiere. Este hecho nos apunta a una ciudad voluminosa culturalmente hablando, que según los datos que arroja el Sistema de Información Cultural (SIC) suministrados en su página web por parte de la Secretaría de Cultura del Gobierno Federal³, la ciudad de Puebla cuenta con un total de treinta y un museos, de los cuales al menos nueve conservan notables colecciones barrocas, aunque contengan además piezas de otros periodos⁴.

De este amplio abanico de opciones ponemos el acento, en esta ocasión, en tres escenarios diferentes pero necesarios para comprender el mosaico de lo barroco en Puebla a través de su política museística. Por un lado, encontramos dos museos distintos que tanto por su contenido y origen, como por su propia nomenclatura, se vinculan íntimamente con lo barroco. Se trata del Museo de Arte Religioso: Ex Convento de Santa Mónica y el Museo Internacional del Barroco. A ellos añadimos un tercer escenario cultural, la Galería Tesoros de la Catedral de Puebla, que pese a no estar contemplada dentro de estos treinta y un recintos considerados por el SIC, pues en realidad se trata de una Galería y no desarrolla las funciones que corresponden a un Museo, sí ha generado una pluralidad de ciclos expositivos particularmente barrocos en su contenido, desde que abrió sus puertas en otoño de 2014. Un hecho que convierte a esta galería, junto con los dos museos señalados,

³ En la página del SIC podemos encontrar el listado pormenorizado de los diferentes museos que se incluyen en los distintos estados mexicanos. La página permite redirigirnos hacia cada uno de los sitios de estos museos, aportando información precisa de los mismos como año de apertura, tipo de colección, horarios, etc. Ver <https://sic.cultura.gob.mx/index.php?table=museo&estado_id=21> [fecha de consulta: 04/05/2018].

⁴ Los museos de contenido barroco que aparecen en este listado son: Museo de Santa Rosa y Museo Alfeñique (ambos de la red de museos del Estado de Puebla); el Bello y Zetina (Fundación Privada), la Casa de los Muñecos (BUAP); Santa Mónica del INAH; Museo Amparo (Privado); Museo Internacional del Barroco, Museo San Pedro y Museo José Luis Bello y González (también de la red de Museos del Gobierno del Estado). Ver <https://sic.cultura.gob.mx/index.php?table=museo&estado_id=21> [fecha de consulta: 07/01/2019]. No se menciona en este listado a la Galería Tesoros de la Catedral de Puebla porque no opera como Museo en realidad, al tratarse de una galería en la que por supuesto que no se venden obras, sino que se exhiben fondos de otros recintos, especialmente de la catedral poblana.

en un referente destacado y con presencia mayúscula en la agenda cultural del municipio.

Si realizamos un repaso cronológico por la vida de estas tres entidades, es justo empezar por la primera en aparecer en la escena poblana, lugar que le corresponde al Museo de Arte Religioso: Ex Convento de Santa Mónica, conocido popularmente como Santa Mónica, uno de los primeros recintos museísticos de la ciudad a resguardo del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), que abre sus puertas en 1935. Se proyecta como un importante circuito que conserva la más dilatada colección de retratos y enseres propios de la vida monástica femenina tan importante en la Puebla barroca resultando, a la postre, uno de los núcleos imprescindibles en el ámbito nacional para remitirnos al arte y la vida cotidiana propia de las mujeres religiosas. El museo conserva numerosas obras de diferente manufactura que corresponden al periodo virreinal y del siglo XIX. Un hilo temático muy particular que comparte el protagonismo de este acervo poblano con el del Museo Nacional del Virreinato de Tepotzotlán mencionado con anterioridad, quien posee dentro de sus exposiciones permanentes una dilatada colección sobre: *Monjas coronadas, vida conventual femenina*⁵.

La agenda expositiva del Museo de Santa Mónica desarrolla esta y otras temáticas de carácter religioso, mediante una serie de exhibiciones anuales que combinan la muestra de piezas medulares dentro de su colección permanente junto a la circulación de otras obras invitadas con las que se conforman exposiciones temporales. Si bien en clave expositiva mantienen una agenda ininterrumpida de exhibiciones a lo largo del año, lo cierto es que su principal logro, con el que además se refuerza su vertiente expositiva, radica en la elaboración de un sofisticado programa de aprendizaje a cargo del Departamento de Comunicación Educativa del museo, con el que se apoya el conocimiento de los objetos artísticos exhibidos. La misión educativa del Museo se canaliza a través de conferencias, cursos y talleres que se articulan de modo muy interesante siguiendo una estrategia múltiple, que integra distintos programas con misiones muy específicas, pero perfectamente relacionadas entre sí y derivadas de la misión principal del museo.

⁵ «Un museo una historia. 50 aniversario del Museo Nacional del Virreinato», en <http://virreinato.inah.gob.mx/userfiles/media/virreinato-inah-gob-mx/uploaded/_un_museo_una_historia270315.pdf>, p. 26 [fecha de consulta: 12/10/2018].

Uno de sus programas más reconocidos, *Calendario Litúrgico*, trabaja con obras de arte que se adecuan a las fechas y fiestas religiosas en Puebla⁶. Con *Piezas en Diálogo*, el museo propone la exhibición de objetos que no han sido mostrados con anterioridad y que se presentan al público a la par que se establece una conferencia por parte de un especialista en dicho tema. *Piecomus*, está a cargo de la investigación especializada de la colección del Museo de Santa Mónica, siendo una propuesta cercana al programa *Reconocer*, que se traduce en un seminario de estudios sobre la colección que encontramos en la exposición permanente del museo y que se maneja por parte de los investigadores principales del mismo. Por último, en su programa *Contextus*, se prioriza realizar un trabajo profundo de las obras de arte que contiene el museo, pero envueltas en el contexto en el cual surgieron y, por lo tanto, dotándolas del sentido simbólico y el significado con el que fueron creadas⁷.

De este modo, el Museo de Santa Mónica se convierte en un referente dentro de los museos poblanos, al tratarse del recinto que con más regularidad articula actividades educativas dedicadas al periodo vi-reinal, en paralelo a las exposiciones que desarrolla. Ambas acciones, exposiciones y trabajo educativo, han dotado a este espacio de un lugar protagónico en el medio, apegándose con su estrategia a los resultados de los últimos informes internacionales en evaluar el comportamiento social de estos recintos cuando consideran que «Los museos están actuando cada vez más como espacios de encuentro comunitario, creando experiencias sociales para atraer más visitantes a sus exposiciones y su programación»⁸. Logran con ello una de las premisas principales del museo que, como nos recuerda Jorge Wagensberg, no radica en que la gente vaya, sino en que la gente vuelva; y para tal efecto, las actividades de vinculación con la sociedad son muy cuidadas y necesarias.

⁶ Paula Carrizosa, «Propone el Museo Santa Mónica dos exposiciones con obras de su colección. La Jornada de Oriente de 2012-12-18». Ver en <http://www.lajornadadeorientemexico.com.mx/noticia/puebla/propone-el-museo-santa-monica-dos-exposiciones-con-obras-de-su-coleccion-_id_17808.html>, [fecha de consulta: 27/12/2018].

⁷ Este museo maneja varios sitios web que puedan dar una clara idea de sus acervos y colecciones, además de las diferentes actividades que se llevan a cabo en el centro. Ver <<http://www.inah.gob.mx/red-de-museos/234-museo-de-arte-religioso-de-santa-monica>> [fecha de consulta: 22/09/2018].

⁸ «Los veinte museos más visitados del mundo», *ABC*, 10/06/2016, en <https://www.abc.es/viajar/noticias/abci-veinte-museos-mas-visitados-mundo-201606091655_noticia.html> [fecha de consulta: 14/10/2018].

“Aprender lo barroco” también forma parte de otros museos poblanos que lo contemplan entre sus actividades, aunque sea de una forma más esporádica ya que su agenda se distribuye en contenidos que van desde lo barroco a lo contemporáneo. Ese es el caso del Museo Amparo, por ejemplo, consagrado como el recinto de mayor impacto nacional de entre todos los museos poblanos. Cuenta con una larga tradición de exposiciones que en los últimos años se ha acrecentado con éxito hacia una agenda de exhibiciones de arte actual. Sin embargo, la dilatada historia de esta gran colección privada no abandona por completo lo referente al arte del virreinato y de manera ocasional salpica su calendario con oportunas exposiciones en las que lo barroco se convierte en protagonista. También sobresale el Amparo como uno de los museos locales con mayor desarrollo de actividades de investigación y difusión, lo que lo proyectan como un recinto bastante consolidado que equilibra sus esfuerzos entre la exposición de fondos y la difusión de contenidos educativos. A reserva de que en su agenda tenga mayor peso la exhibición de lo contemporáneo en sus exposiciones temporales, el museo exhibe un determinado número de muestras anuales dedicadas al periodo barroco y que han sido bastante acertadas, por cierto, en los últimos años. Particularmente importante fue *Ecos. Testigos y testimonios de la Catedral de Puebla*⁹, (diciembre de 2013 y abril del 2014), colaboración entre la propia Catedral, el Museo Amparo —que desde su propia página se define como un museo siempre sensible a estos temas— y el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México en la parte académica. Un proyecto sumamente interesante que expuso al público por primera vez una serie de obras barrocas del fondo catedralicio que no eran conocidas —como los ya legendarios cuadros de Sebastián López Arteaga— y que a cambio de una buena restauración dialogaban con acierto entre otras obras de la catedral, sí exhibidas en sus muros con normalidad, pero que ahora se exponían en el principal museo privado de Puebla.

Las dilatadas investigaciones para ese proyecto en el Museo Amparo supusieron el impulso definitivo para consolidar una idea, ya fraguada con anterioridad, de crear un museo con las obras de la Catedral. De tal suerte que en octubre de 2014, bajo el Gobierno de Moreno Valle, se

⁹ A falta de un catálogo razonado de la muestra, para mayores informes de la misma se puede ver <<http://museoamparo.com/exposiciones/piezas/31/ecos-testigos-y-testimonios-de-la-catedral-de-puebla>> [fecha de consulta: 04/10/2018].

materializa este concepto que llevaba gestándose desde hacía años, y que por fin veía la luz a través de la Galería Tesoros de la Catedral de Puebla. Un espacio no excesivamente amplio, pero sí muy bien articulado y con una ubicación envidiable que lo convierten, con total seguridad, en uno de los espacios más visitados en la ciudad. El origen del proyecto tiene por objeto dar a conocer las obras a resguardo de la catedral de Puebla al gran público, para lo cual estructura una agenda de exposiciones que ofrecen al visitante la posibilidad de acercarse a obras que, en su emplazamiento original, son difícilmente apreciables. Desde su apertura hasta la fecha, la Galería ha elaborado seis exposiciones distintas, con una periodicidad aproximada de unos seis meses para cada una. En cada una de ellas, y gracias a un refinado guion museográfico, se ha puesto el acento en contenidos de notable importancia para la conformación del acervo catedralicio. La Galería abrió sus puertas con *Regina Angelorum* (octubre 2014), rindiendo homenaje a la imagen de la Inmaculada Concepción de María, advocación principal del templo, para lo que fue necesaria la meticulosa selección de pinturas y esculturas sobre temática mariana que, entre otras piezas, mostraba en todo su esplendor a la Inmaculada de Cristóbal de Villalpando, normalmente ubicada en dependencias privadas del templo mayor poblano¹⁰. Con motivo de los 500 años del natalicio de *Santa Teresa de Ávila* (primavera 2015), la Galería tomó el nombre de la santa española como protagonista para su segunda gran exposición y lo hizo a través de otro nutrido grupo de pinturas y esculturas. La tercera exhibición fue sobre *Reliquias* y reunía vestigios en su mayoría de primer grado; la cuarta se destina a los *Ornamentos, armaduras de la fe* (diciembre 2016), haciendo gala de una magnífica colección de casullas, capas pluviales, copones, custodias y otros elementos ornamentales. Con la museografía de *Intercesores ante la divinidad* (agosto 2017) se exhibieron treinta esculturas de madera, marfil, peltre o pasta de caña; mientras que en la sexta muestra bajo el título de *Celebrare* (junio 2018), se dan cita veintiséis piezas entre pinturas, esculturas, grabados, libros, relicarios, entre otros materiales y tipos de objetos, siendo la primera exposición de la Galería que incorpora acervos de otros recintos.

En definitiva, el proyecto Galería Tesoros de la Catedral ha generado una agenda importante de exhibiciones que exaltan principalmente lo

¹⁰ La prensa se hizo eco del evento publicando diferentes notas al respecto; ver, entre otras, <<http://www.e-consulta.com/nota/2014-10-28/cultura/fotogaleria-tesoros-de-catedral-regina-angelorum>> [fecha de consulta: 15/10/2018].

barroco, si bien es cierto que no cuentan con la publicación de catálogos que recojan las piezas que conforman la muestra y las investiguen, al no ser este un objetivo de una galería sino más bien de un museo. Es precisamente este asunto, el de las publicaciones, la gran deuda pendiente en nuestros museos poblanos, generadores de una agenda de exposiciones muy variada pero falta de investigaciones. Para el caso particular de esta galería, que además de sus variadas exposiciones cuenta con una ubicación envidiable le proporciona un público recurrente, bien podía implementar una agenda de actividades paralelas, conferencias o cursos que de la mano de las exposiciones articulara la difusión de lo barroco entre los visitantes al recinto. Sin embargo, esta es una realidad que, de momento, no se considera prioritaria en la concepción y desarrollo de este recinto cultural.

El tercero de los proyectos que quisiera destacar en esta reflexión es: el Museo Internacional del Barroco, que nace como el modelo perfecto para convertirse en el ejemplo de la exhibición de lo barroco en Puebla en cuanto a sus museos se refiere, lo cierto es que ha tenido una historia expositiva dispar desde que abrió sus puertas en febrero de 2016 hasta hoy. En más de una veintena de exposiciones que el museo ha llevado a cabo en todo este tiempo, lo barroco como tal ha sido protagonista en no más de cinco ocasiones, generando con ello un mapa de incertidumbre en lo referente al futuro de este noble espacio.

La gran apertura del recinto vino marcada por una exposición extraordinaria *Tornaviaje: La Nao de China* (febrero 2016), que hizo las delicias a los amantes del periodo, rindiendo un justo y merecido homenaje a las conexiones de la vieja Nueva España con el gigante asiático, canalizando su discurso hacia un mundo marino que supuso un verdadero descubrimiento para el universo de las exposiciones de lo barroco en Puebla. En octubre de 2016 se inaugura *Arte de las naciones. El Barroco como arte global*, una ambiciosa exposición que supuso, junto con la primera del recinto, una acertada mirada hacia el rescate de lo barroco dentro del itinerario del museo. Afortunadamente, ambos proyectos vinieron respaldados por elaborados catálogos a cargo de investigadores de prestigio, que han supuesto una mirada fresca al conocimiento de los objetos exhibidos¹¹. Con *Cerámica entre dos mares. De Bagdad a la Talavera de Puebla*, entre abril y agosto de 2017, el Museo reflexionó sobre la exquisita talavera poblana, estableciendo un rico puente con el Medio

¹¹ *Tornaviaje. La Nao de la China y el Barroco en México 1565-1815*, 2016.

Oriente de la mano de Farzaneh Pirouz-Moussavi y dando como resultado una actualizada revisión a los parámetros estéticos y artísticos que rigen estas técnicas milenarias¹². Con algunas piezas barrocas de interés llegaría *Hilos Virreinales. Los textiles novohispanos a través del retrato*¹³, en otoño de 2018, una exposición que cuenta con menor presencia de obras foráneas, justo lo contrario a las dos primeras mencionadas, pero que sí recupera el sentido del museo, dándole una articulación adecuada a los contenidos y definitivamente ligada a la misión que debe tener al ser el único barroco como tal en todo México. El año 2018 cierra con broche de oro al convertir al museo en la sede de la exposición acerca de *Cristóbal de Villalpando, esplendor barroco en Puebla*¹⁴, rindiendo homenaje con ello a uno de los grandes pintores del arte novohispano.

La puntualización de estas muestras es realmente importante para un museo que al no contar con una colección propia relevante, deriva su sentido expositivo mediante préstamos de obras de otras instituciones de prestigio como el Franz Mayer o el Museo del Prado; mientras que, por otro lado, aplaza el ritmo de sus salas a la suerte de una nueva tecnología que lo conecta con la generalidad de muchos de los Museos de Historia en el mundo, que están utilizando cada vez más los recursos que proporciona el mundo moderno para mostrar su cara más atractiva y actual, ofreciendo a los visitantes nuevas maneras de explorar sus contenidos.

3. CONCLUSIÓN

La pluralidad de lo barroco en Puebla y el tratamiento dispar que hacen los museos del municipio acerca de sus colecciones novohispanas, nos aboca a una política museística más comprometida con la transmisión de la cultura barroca a través de sus exposiciones temporales, que a la generación de nuevos discursos, la investigación profunda de las piezas y la canalización de las mismas hacia los programas educativos correspondientes. Podemos considerar que tenemos muchas presencias de lo barroco en nuestros museos, pero también debemos trabajar sobre las ausencias que en ellos se manifiestan, como se ha podido apreciar a través de los tres lugares seleccionados.

Es cierto que en los últimos años se han ofertado algunos eventos que han dinamizado las visitas a los museos y desde luego se ha contem-

¹² *Cerámica entre dos mares. De Bagdad a la Talavera de Puebla*, 2017.

¹³ *Hilos Virreinales. Los textiles en la vida cotidiana novohispana*, 2018.

¹⁴ *Cristóbal de Villalpando, esplendor barroco en Puebla*, 2018.

plado lo barroco dentro de este fenómeno. Se han creado, por ejemplo, propuestas alternativas como el *mapping* de la Catedral (IMACP 2016), o el programa de la *Noche de Museos*, por parte de la Dirección de Turismo de la Ciudad de Puebla desde 2012, que sin duda ha supuesto una inyección de visitantes en la mayoría de los espacios museísticos poblanos¹⁵. Menos rigurosas han sido otras propuestas como la exposición *Ser Neobarroco. La Puebla del siglo XXI*¹⁶, dentro del marco del Festival Internacional Cinco de Mayo, 2018, cuyos fundamentos en teoría ahondan en el tema aquí expuesto sobre “repensar lo barroco” y que reafirman su continuidad en la sociedad contemporánea, tal y como lo señalaba el propio Bolívar Echevarría, para quien era imposible pensar en la modernidad si se dejaba de lado su “momento barroco” como bien señalaba en sus apuntes¹⁷.

Sin embargo, y concretando esta reflexión en los tres ejemplos considerados para este ensayo, hay que inferir que existe un trabajo muy rescatable en el Museo de Santa Mónica, a donde el espectador acude no solo esperando un encuentro con el arte sino esperando conocer una experiencia más íntima que evoque la vida cotidiana de las mujeres que allí vivieron, siendo este otro valor, el del encuentro real con lo que pudo ser el barroco en su complejidad social más absoluta, uno de los mayores encantos que invitan a la permanencia de este espacio cultural en Puebla. Por otra parte, su relativa lejanía del centro histórico lo proyecta como un museo no tan transitado por los públicos visitantes de la ciudad, el turismo masificado, sino que encuentra a su público referencial en su propia comunidad, en su entorno inmediato. Es quizá por ello entendible que las directrices de Santa Mónica hayan considerado imprescindible la dinámica educativa a través de sus programas

¹⁵ Pese a las complejidades políticas que tiñen la realidad de Puebla en estos momentos, el reciente Titular de Turismo del Estado, Alejandro Cañedo, señala que sigue siendo un éxito el programa y que en su última sesión, celebrada el 28 de diciembre de 2018, ha mantenido el éxito de visitantes habitual en los veintinueve recintos abiertos para la ocasión. Ver <<https://intoleranciadiario.com/articulos/2018/12/28/173463-con-exito-se-realiza-la-ultima-emnoche-de-museosem-2018.html>> [fecha de consulta: 10/01/2019].

¹⁶ Esta exposición tuvo una doble sede, en el Barroco y en el Museo Regional de Cholula, ambos a cargo de la red de museos del gobierno estatal. Para mayores informes, ver la página de *Galería Digital. Arte sin fronteras*, donde se cobijó el proyecto: <<http://galeriadigital.mx/evento/ser-neobarroco-la-puebla-del-siglo-xxi>> [fecha de consulta: 07/01/2019].

¹⁷ Echevarría Andrade, 2011, p. 3.

especializados, convirtiendo esta estrategia como su verdadero proyecto de vinculación social.

Distinto es el caso de la Galería Tesoros de Catedral cuyo emplazamiento definitivamente juega a su favor para obtener un elevado número de asistencias, llegando a la cifra de novecientos visitantes los fines de semana¹⁸. La galería no hace hincapié, como anotábamos en páginas anteriores, en otros aspectos medulares en estas prácticas culturales que vienen marcadas por las vías de conexión entre el espacio, las obras y sus públicos. Asimismo, la apertura del acervo catedralicio a la recepción de piezas de otros recintos, como bien ocurre en su última muestra, nos conduce hacia un universo incierto que, no obstante, esperamos no aleje al proyecto de su sentido original: mostrar a los públicos obras del interior catedralicio que difícilmente serían apreciables en su emplazamiento natural.

En el caso del Museo Internacional del Barroco, los costosos esfuerzos por arraigar proyectos expositivos rigurosos y con una alta calidad museográfica, han reducido el número de muestras puramente barrocas, dando paso a la exhibición de otros muchos contenidos, lo que por otra parte ha alejado la práctica del museo a la misión original del mismo. El espacio se presenta en los albores de 2019 como un recinto exquisito para la actividad cultural que trata, en lo posible, por tener más presencias que ausencias en su discurso. Sus catálogos razonados, dispuestos incluso en dos idiomas, realzan el valor y el espíritu museístico en un entorno en el que esta práctica se presenta como un denominador muy poco frecuente en el ámbito de los museos del municipio. Esta dinámica supone un esfuerzo importante por difundir lo barroco desde una política de museos bien establecida que, sin embargo, maneja aciertos de este tipo con la combinación de exposiciones ajenas a esta temática que obedecen a presupuestos menos costosos, pero que peligrosamente nos pueden alejar del objetivo principal con el que este museo abrió sus puertas. Cabría la necesidad de reconducir los hilos expositivos de este recinto para que realmente enlacen con la idea que debió permear en el proyecto inicial: convertirse en una puerta abierta al mundo en donde la experiencia barroca sea la gran protagonista. De hacerlo, de

¹⁸ Agradezco la colaboración entusiasta de Adán Hernández Juárez, el guía de Tesoros de Catedral, para la construcción de este relato de la Galería, quien muy desinteresadamente me ha compartido esta y otras muchas anécdotas con el único afán de que el trabajo que están llevando a cabo sea justamente conocido por toda la comunidad.

adoptar el compromiso real del museo, seguramente serán bienvenidos los proyectos que le den luz de manera permanente; las interesantes propuestas expositivas de lo barroco pleno, de lo poblano en lo particular y de sus conexiones naturales con el barroco global, seguro sumergen a la población en una espiral de acercamiento al museo, de integración social, de convivencia ciudadana que de sentido a la vocación de este espacio, donde las inquietudes que planteábamos al inicio de este texto, empiecen a responderse asertivamente para una sociedad cada vez más crítica, y también más esperanzada.

Finalmente, repensar lo barroco en Puebla a través de las colecciones de sus museos nos implica, también, reconocer a un amplísimo y valioso patrimonio cultural que busca conectarse con los públicos; donde las directrices que gestionan estos espacios son fundamentales para el buen desempeño y el éxito de esta visibilidad de lo barroco. Los museos poblanos que acogen estas colecciones deben afinar la proyección de este concepto en sus discursos, hay que adentrarse en el ámbito de las investigaciones barrocas en nuestros museos; conectar las colecciones de los diversos espacios, así como generar monografías de los artistas notorios del patrimonio local. Esta es una de las más notables ausencias de nuestros museos en general. ¿Dónde están, por ejemplo, las grandes retrospectivas de Juan Tinoco, de Zendejas o de los Berruoco? ¿Hacia dónde miran nuestros museos cuando se conmemoran aniversarios importantes en la vida cultural y artística de la ciudad? ¿O por qué simplemente pasan de puntilla las conmemoraciones de nacimiento y muerte de nuestros geniales artistas barrocos, esos que debieran protagonizar la agenda anual de un museo especializado?

Si tenemos tanto patrimonio barroco en la ciudad y tantos lugares donde exhibirlo, ¿por qué a menudo nos falta la conexión de lo barroco con el público? Además de los elevados costos en el movimiento de piezas de este periodo, siempre permea la idea del desconocimiento de lo barroco precisamente por sentirlo ajeno a nuestro mundo, más allá de estar en una corriente de barroco permanente como se defiende a menudo desde los ámbitos más filosóficos. Sin duda, un tema que se torna delicado y que no deja de estar latente en nuestra vida desde la propia formación estudiantil.

Los museos poblanos se enfrentan, por lo tanto, a un importante reto que encuentra precisamente en este Museo Internacional de lo Barroco a su principal razón de ser. Hagamos pues que este universo que se cobija bajo el amplio paraguas al que denominamos Barroco, se con-

vierta en el discurso preferente de nuestro repertorio de exposiciones y logremos identificarlo con el público mediante la publicación de sus contenidos, obedeciendo así a una de las razones prioritarias del museo, con la que se consiga, además de acercar lo barroco al público, que este logre disfrutarlo en todo su esplendor.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDRADE CAMPOS, Alejandro Julián, *Cristóbal de Villalpando, esplendor barroco en Puebla*, Madrid, Ediciones ElViso, Gobierno del Estado de Puebla / Museo Internacional del Barroco, 2018.
- CHECA CREMADES, Fernando, *El arte de las naciones. El Barroco como arte global*, Ediciones ElViso / Museo Internacional del Barroco / Museo Franz Mayer / Gobierno del Estado de Puebla, 2016.
- «Con éxito se realiza la última Noche de Museos 2018», <<https://intolerancia-diario.com/articles/2018/12/28/173463-con-exito-se-realiza-la-ultima-emnoche-de-museosem-2018.html>>.
- CORRALES CALVO, Juan Manuel, *Hilos virreinales. Los textiles en la vida cotidiana novohispana*, México, Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura y Turismo-Gobierno de Progreso / Museo Internacional del Barroco, Museos Puebla-Gobierno en Progreso, 2018.
- ECHAVARRÍA ANDRADE, Bolívar Vinicio, *La modernidad de lo barroco*, México, UNAM, 2011.
- «Ecos. Testigos y testimonios de la catedral de Puebla», en *Museo Amparo. Exposiciones*, <<http://museoamparo.com/exposiciones/piezas/31/ecos-testigos-y-testimonios-de-la-catedral-de-puebla>>.
- FRAILE MARTÍN, Isabel, «Puebla de los Ángeles: 30 años de patrimonio a través de su política museística», *Norba Arte* (Cáceres, Universidad de Extremadura), 38, 2018, pp. 51-66
- «Los veinte museos más visitados del mundo», <https://www.abc.es/viajar/noticias/abci-veinte-museos-mas-visitados-mundo-201606091655_noticia.html>.
- MARTÍNEZ CAMPOS, Salma, «El Museo Barroco Internacional de Puebla: tendencias y peligros», <<https://cultura.nexos.com.mx/?p=9802>>.
- Museo de arte religioso ex convento de Santa Mónica*, <<http://www.inah.gob.mx/red-de-museos/234-museo-de-arte-religioso-de-santa-monica>>.
- Museo Nacional del Virreinato*, <<http://virreinato.inah.gob.mx/el-museo>>.
- PIROUZ-MOUSSAVI, Farzaneh, *Cerámica entre dos mares. De Bagdad a la Talavera de Puebla*, Madrid, Crow Collection of Asian Arte / Gobierno del Estado de Puebla / Museo Internacional del Barroco / Museo Franz Mayer / Lunweg, 2017.
- «Propone el Museo Santa Mónica dos exposiciones con obras de su colección», <http://www.lajornadadeoriente.com.mx/noticia/puebla/propone-el-museo-santa-monica-dos-exposiciones-con-obras-de-su-coleccion_id_17808.html>.

- «Ser neobarroco. La Puebla del siglo XXI», en *Galería Digital. Arte sin fronteras*, <<http://galeriadigital.mx/evento/ser-neobarroco-la-puebla-del-siglo-xxi/>>.
- Sistema de Información Cultural México (SIC)*, <https://sic.cultura.gob.mx/index.php?table=museo&estado_id=21>.
- Tesoros de Catedral «Regina Angelorum»*, <<http://www.e-consulta.com/nota/2014-10-28/cultura/fotogaleria-tesoros-de-catedral-regina-angelorum>>.
- Tornaviaje. La Nao de la China y el Barroco en México 1565-1815*, Madrid, Museo Internacional del Barroco / Museo Franz Mayer / Gobierno del Estado de Puebla / Ministerio de Defensa del Gobierno de España, 2015.
- «Un museo, una historia. 50 aniversario del Museo Nacional del Virreinato», <http://virreinato.inah.gob.mx/userfiles/media/virreinato-inah-gob-mx/uploaded/_un_museo_una_historia270315.pdf>.

DOS EJEMPLOS DE BARROCO TRISTE EN LA NUEVA ESPAÑA¹

Arnulfo Herrera

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Una de las escenas poéticas más tristes del período barroco novohispano que podríamos rememorar se encuentra en el romance donde Luis de Sandoval Zapata recrea la ejecución de los hermanos Ávila, aquellos ricos y poderosos criollos, hijos del conquistador Gil González de Benavides, que fueron sacrificados como chivos expiatorios de la llamada «conjuración del marqués del Valle», en un cadalso especialmente preparado en la Plaza Mayor, el 3 de agosto de 1566. El incompetente verdugo, después de ensañarse con torpes y repetidos golpes para arrancar las cabezas de los ajusticiados, dejó en la oficiosa multitud que presenciaba la escena el doble sabor de la iniquidad y la alevosía del poder, y el doble escarmiento de la inútil riqueza que no valió ante el mal gobierno que los supuso traidores y de la vida que, fastuosa o miserable, siempre termina de la misma manera para todos los hombres y puede ser aun más cruel con los notables.

¹ Este trabajo se realizó con el apoyo de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico, dentro del proyecto PAPIME PM401916, «Literatura española de los Siglos de Oro», 2016-2018.

Troncos los cuerpos quedaron,
 difuntas púrpuras yertas,
 deshojadas clavellinas
 y anochecidas pavesas

No hay que imaginar, como lo sugieren los versos del romance más adelante, un escenario despoblado y oscuro del México virreinal. El cronista Juan Suárez de Peralta, quien estuvo presente y vio la forma en que degollaban a estos personajes, nos cuenta con lágrimas en los ojos que antes de la ejecución había tanta gente inquieta en las calles que fue necesario mandar muchos de a caballo y de a pie, todos «armados en uso de pelear» y con la «artillería puesta a punto». Dice que,

Siendo ya como a las seis y más de la tarde, habiendo hecho un muy alto tablado en medio de la plaza grande (enfrente de la cárcel como a una carrera de caballo), la cual estaba llena de gente toda, y era tanta que creo debía de haber más de cien mil almas (y es poco), y todos llorando, los que podían, con lienzos en los ojos enjugando las lágrimas...

Otro día era juicio ver los que echaban todos, diciendo iban mártires y que no debían muerte. Todo esto se podía echar al amor que les tenían... Muertos estos caballeros, tomaron los cuerpos y lleváronlos a enterrar a la iglesia del señor San Agustín, donde tenía Alonso de Ávila su entierro (fueron acompañados de toda la ciudad), y las cabezas se pusieron en la horca. Acabose esta justicia de hacer como a las once o doce de la noche, la cual no lo parecía ser, sino de día y cuando el sol da más claridad, según la cera y luminarias que había. Para que se considere lo que es el mundo, vino a hacerse el tablado para en que muriesen estos caballeros tan ricos, que fue menester un caballero de lástima enviase un repostero en que los tendiesen y matasen, pues no había falta de ellos en casa de los dos, sino que en todo fueron desdichados. No lo sean sus ánimas, plega a Nuestro Señor².

Sin embargo, poco más de ochenta años después, Luis de Sandoval Zapata confirmó la inocencia de los nobles caballeros y reafirmó la saña de una Audiencia que gobernaba temerosa y se apresuró a desahogar los juicios y ejecutar las sentencias sin tener en cuenta los principios más básicos de la justicia. Pero, además, el poeta insistió en oscurecer y despoblar los escenarios:

Solo un clérigo los lleva
 con dos ganapanes viles

² Suárez de Peralta, *Tratado del descubrimiento de las Indias*, pp. 130-132.

y una luz que, casi muerta,
con sus balbucientes rayos
dice con trémula lengua
en lo que paran del mundo
pompas, faustos y grandezas.
Ya las fúnebres campanas
tristes al aire se quejan,
y siendo su metal muerto
está muy viva la queja.
A la lástima común,
con el vulgo la nobleza
si tristes lágrimas vierten,
de ardientes suspiros pueblan
la muda región del aire.
De temor callan sus lenguas,
mas en llanto y en sollozos
¡cuánto acusa su terneza,
cuánto su dolor fulmina,
cuánto su horror su querella!
Era el signo que corría
mil quinientos y sesenta
y seis años, en el día
que las vísperas celebra
del honor de los Guzmanes
con tantos cultos la Iglesia.
Tan sin pompa, tan sin fausto,
en poca sagrada tierra
del convento del gran padre
Agustino los entierran,
donde entre lúgubres polvos
y entre cenizas funestas
los tristes ecos aguardan
de aquella trompa postrera
del Juicio, en que han de mirarse
tantas lástimas resueltas
ya vidas organizadas,
y la justicia severa
del soberano Señor,
que hombres y ángeles gobierna,
a cuya infinita vista
no hay engaño que se atreva,
ha de pesar esta muerte

en balanzas justicieras.
 Conoceremos quién tuvo
 la culpa en esta sentencia,
 si el desvalido acusado
 que casi fue sin defensa
 al cadalso o el ministro
 que con intrépida priesa,
 mal atento a los descargos,
 por dos vidas atropella.

Para indagar los motivos que llevaron al poeta a trastocar la historia, solo hace falta poner en la mesa un dato que parece evidente: el nacionalismo criollo que se estaba gestando a mediados del siglo xvii. Antes de conocer la existencia del manuscrito jesuita que contiene los veintinueve sonetos y que fue descubierto por Alfonso Méndez Plancarte en 1937, Luis de Sandoval Zapata fue conocido en los siglos xviii y xix por este romance dedicado a los hermanos Ávila y por un soneto donde compara las cenizas de que renace el ave Fénix con las rosas que halló el indio Juan Diego en el Tepeyac, en pleno diciembre, y que, usando su tilma como soporte, se transformaron en la conocida estampa de la Virgen de Guadalupe: «En grande hoy metamórfosis se admira». Si españoles gofos y recalitrantes como Pedro de Trejo los habían tildado de aleves y traidores cuando ocurrió su ejecución:

Mueran los traidores,
 viva siempre el rey,
*pues que con su ley
 da a todos favores.*

Fue considerado
 en trino consejo³,
 modo y aparejo
 para que el pecado
 fuese castigado

³ Se refiere a que la Audiencia estaba integrada entonces solo por tres miembros: los doctores Francisco de Ceynos (el decano), Pedro de Villalobos y Jerónimo de Orozco. A su partida de México (1566), en uno de sus últimos actos, el visitador Jerónimo de Valderrama (había llegado en julio de 1563) decidió suspender en sus funciones a los otros dos oidores, Vasco de Puga y Luis de Villanueva y Zapata. Mientras que el presidente natural de la Audiencia, el virrey Luis de Velasco, había muerto en el último día de julio de 1564.

con pena y rigores,
pues que con su ley
da a todos favores.

años después, un nutrido grupo de criollos, lleno de motivos para guardar resentimientos contra la Corona, los reivindicaron como mártires porque se estaban haciendo de causas y símbolos con los que se identificarían entre sí, para formar una “república” o cúmulo de individuos con intereses comunes. El principal de todos estos símbolos fue, sin duda, la devoción guadalupana que se afianzó en 1648 con el libro de Miguel Sánchez. Pero seguramente otra de las causas que les dio cohesión fue el apresurado juicio de la menguada Audiencia que gobernaba en 1566 por la muerte inesperada del virrey Luis de Velasco. De poderosos encomenderos, los hermanos Ávila se transformaron en mártires de las causas criollas y representaron en el imaginario novohispano al grupo social que sufrió el mayor de los agravios que pudo hacerles la Corona: el retiro de las encomiendas que habían ganado sus abuelos. Pero no tan al margen de las causas políticas, el hecho de oscurecer y despoblar el escenario de la ejecución y entierro en el romance tiene además una utilidad artística: entristecer los hechos para impresionar a los oyentes o lectores. En lugar de la inmensa multitud y las numerosas luminarias que, como señala el cronista Suárez de Peralta, hicieron mediodía de la medianoche, solo hay un clérigo con dos ganapanes viles y una luz casi muerta que, con sus balbucientes rayos y su trémula lengua, nos enseña la lección suprema que se condensa en el tópico *vanitas vanitatum*: «en lo que paran del mundo / pompas, faustos y grandezas». Más allá de la lección neoestoica hay una voluntad artística que busca, a través de los elementos escenográficos, remarcar la tristeza hasta convertirla en un sentimiento morboso, exacerbado, exuberante, barroco. Sí, porque ya no es un sentimiento “natural”, ha pasado por las manos del poeta, y este ha cuidado de llenarlo de afeites, de artificios, con la única finalidad de trastocar la naturaleza y resaltar su lado más oscuro, aun cuando la historia verdadera sea diferente. Con esta actitud del poeta en la confección de sus versos, el agua se va para el molino de lo que a partir del siglo xx empezamos a llamar “barroco”, porque obviamente ni Sandoval Zapata ni sus grandes modelos literarios, Góngora, Lope, Quevedo o Calderón, supieron que eran barrocos o que habrían de serlo.

La fiesta más importante del mundo hispánico fue sin duda la que se daba en el día de *Corpus*. En México se armaba una procesión encabe-

zada por las autoridades civiles y eclesiásticas que recorría las principales calles de la Ciudad en un tiempo que oscilaba entre dos y cuatro horas. Luego había comedia y algunas veces toros. El protocolo y las posiciones en la procesión eran muy estrictos y tanto las distintas órdenes religiosas, como los gremios y las instituciones los guardaban celosamente. El solo intento de alterar alguna de estas costumbres, hacía que surgieran problemas muy serios. Por ejemplo, el jueves 8 de junio de 1651, se protagonizó un incidente que estuvo a punto de causar un disturbio popular cuando el virrey Luis Enríquez de Guzmán, conde de Alva de Liste, intentó alterar el orden establecido:

Habiendo empezado a salir por la plaza del Marqués la procesión, quiso el dicho virrey poner seis pajes con hachas inmediatos a la custodia, quitando el lugar al cabildo de la Iglesia, a lo cual se le replicó... y sin embargo, persistió en su intento, a que el cabildo, que estaba en su sala capitular respondía como es justo. Llegó el virrey a darle grandes voces a dicho maestro [de ceremonias] con escándalo de todo el pueblo y religiones, y esto con acciones desacompañadas, y fuera de la modestia de su puesto, y presentes los dichos togados, dando a entender que se había de ejecutar su intento, y por dos veces hizo levantar de su asiento al fiscal de lo civil⁴.

Tal vez este fue el mayor de los incidentes del día de *Corpus* en los trescientos años del régimen virreinal. Solo hubo otra amenaza de tumulto, con el arzobispo-virrey Juan de Ortega Montañés, el jueves 26 de mayo de 1701, pues dispuso que hubiese muchas rondas de hombres armados y de a caballo por toda la Ciudad, porque llegó a oídos de las autoridades que se tenía previsto un alboroto. No ocurrió nada y nunca se supo si esta amenaza se debió a las medidas arbitrarias que el arzobispo-virrey venía tomando contra sujetos y corporaciones, o a la inquietud que algunos nobles expresaban por la llegada de Felipe v al trono de España.

Lo más frecuente que solía ocurrir en este día era la incorporación de la virgen de los Remedios porque, durante esas fechas, la Ciudad suele padecer terribles sequías o, paradójicamente, copiosas lluvias que los novohispanos combatían implorando la intercesión de la milagrosa imagen que estaba en un santuario cercano a la capital novohispana. El cronista Antonio de Robles comenta que el jueves 21 de junio, la procesión de *Corpus* salió «como es costumbre y en ella nuestra Señora de

⁴ Martín de Guijo. *Diario (1648-1664)*, vol. 1, p. 159.

los Remedios en andas del Santísimo». Pese a estar rodeada de agua, la Ciudad de México padecía de sed y la suprema provisión que entonces solían ejecutar las autoridades era conducir a la Virgen de los Remedios desde su santuario situado al occidente de la Ciudad de México (en Naucalpan) hasta la catedral metropolitana y depositarla en un lugar de devoción mientras llegaban las primeras lluvias. Sin embargo, hubo días de Corpus en que sucedió exactamente lo contrario. El jueves 13 de junio de 1686 dice Robles que

... salió la procesión a las nueve y media y entró antes de las once; no salió fuera por el Empedradillo, conforme costumbre antigua, sino alrededor de la iglesia por de fuera, por dictamen del deán, que consultó al señor arzobispo y al señor virrey, por la mucha agua que llovió el día antes⁵.

Hubo años en que las procesiones desfilaron sin ningún contratiempo, sin estiajes ni lluvias, sin la Virgen de los Remedios y sin lodo en las calles. 1687, 1688, 1689 y 1690, no registran afectación alguna de la naturaleza ni incidentes de ninguna especie. Pero en junio de 1691, el agua se volvió una calamidad:

Jueves 14, día de Corpus Christi, habiendo llovido tres días con sus noches, por el mucho lodo y agua que había en las calles, se consultó al virrey, conde de Galve, si saldría la procesión, y respondió que en su tiempo no había de haber novedad, y salió la procesión como es costumbre, y volvió a las doce dadas; fue el arzobispo. Toda la tarde y noche llovió⁶.

Y ese año siguió lloviendo al día siguiente y siguió lloviendo hasta la octava de *Corpus*, tanto que «se tocó plegaria para que cesara el agua». El martes 26 y el miércoles 27 de junio seguía lloviendo y el cronista anota que esos días «con plegaria han echado el agua». En este contexto debe situarse el soneto de Luis de Sandoval Zapata que relata uno de estos días de *Corpus* en que el agua puso fin a la colorida fiesta religiosa:

Día de Corpus en México

Hurtó a la selva México pensiles
que en la pared eclíptica tuvieron
doseles, primaveras se llovieron,
se descolgaron Ícaros abriles.

⁵ Robles, *Diario de sucesos notables (1665-1703)*, p. 121.

⁶ Robles, *Diario de sucesos notables (1665-1703)*, p. 226.

Mucha invención en líquidos marfiles,
 en campo de dosel arroyos fueron,
 y cantando las flores, que murieron,
 sonaron muchos cisnes añafiles.

La luz agota su festivo modo,
 mayo a la aurora. ¡Oh lástima a la fiesta!
 La primavera marchitó su risa.

Todos cansados y apagado todo,
 fue fúnebre reliquia de la fiesta
 el arrepentimiento y la ceniza.

Otra vez el recurso de oscurecer la escena (en este caso de nublarla) y poner en juego el elemento fúnebre. En medio de una decoración festiva, inundada por la legendaria luminosidad de la Ciudad de México y decorada con los numerosos «pensiles» de flores que adornaban las calles en la ruta donde pasaba la procesión, aparece de pronto la lluvia. Y entonces los pensiles se convierten en los chorros de la copiosa lluvia que forma una gasa en la atmósfera, como si fueran doseles en el cielo («la pared eclíptica»); la precipitación pluviosa se vuelve tan abundante que, al caer, sus profundas gotas se asemejan a los pensiles que, de cuantiosos, parecen «hurtados a la selva». Y se llevan las aguas toda la invención humana de flores sueltas y guirnaldas en esos pensiles líquidos que sobre el suelo se convirtieron en arroyos. Las flores murieron «cantando» como dicen los bestiarios antiguos que lo hacen los cisnes, tan sonoramente que sus «voces» parecen emanadas de trompetas («añafiles»). Al final se deshizo el aparato festivo, se estropeó la acostumbrada parafernalia y quedaron apenas los rescoldos de la trama y del entusiasmo; en una suerte de resaca, como «fúnebre reliquia de la fiesta», «todos cansados y apagado todo», solo subsistieron «el arrepentimiento y la ceniza». El poeta lleva nuevamente sus versos al ámbito de la moralidad, esta vez la lección apunta hacia el desengaño vital, hombres, objetos, alegrías y cuidados, finalmente todo es *vanitas vanitatum et omnia vanitas*.

Después de estos dos ejemplos nos queda la idea simple, pero esclarecedora, de que el barroco es ante todo un despliegue de “artificios”, es decir, de elementos retórico-poéticos que transforman la realidad y la conducen hasta extremos difícilmente verosímiles a través de las figuras literarias más audaces que podamos imaginar. Y es que si, en principio, el arte poética y las demás artes también son una imitación de la naturaleza, hay momentos de la historia del arte en que esta imitación se

deforma para adquirir rasgos que ensanchan las convenciones representativas porque aspiran a crear símbolos y signos de enorme profundidad connotativa y expresar con ello ideas que no podrían expresarse con el empleo ortodoxo de sus lenguajes. Por ejemplo, el alargamiento de las figuras humanas en el Greco consigue un plus de significación que no podría obtenerse con la representación natural, si a esto agregamos los rasgos del pincel en los contornos de las cosas y el difuminado de los colores y los ambientes, llegaremos a la pintura metafísica que lo alejaría del naturalismo de sus contemporáneos. Los contrastes de la luz en los cuadros de Caravaggio y sus muchos seguidores, la acentuación de los escorzos y las musculaturas, las texturas de las telas, en fin, una serie de recursos técnicos que utilizaron los pintores de estos años, componen los artificios que, en su conjunto, llamamos “barroco” y que se dio en cada una de las artes plásticas y literarias. Precisamente por esa razón creemos que, si hubiese un “arte poética” del barroco, esta tendría que ponderar la superioridad de lo artificial sobre lo natural, llevar al extremo la *dignitas hominis* que iniciaron los renacentistas quienes se conformaron con igualar a la naturaleza, mientras los hombres del barroco propugnaron por superarla. Tal vez la lectura correcta del famoso soneto atribuido a Bartolomé Leonardo de Argensola vaya en este rumbo y no tanto en el sentido literal en que ha sido tomado, como una de las numerosas sátiras que nos dejó el poeta aragonés. El soneto dice:

A una mujer que se afeitaba y estaba hermosa

Yo os quiero confesar, don Juan, primero:
que aquel blanco y carmín de doña Elvira
no tiene de ella más, si bien se mira,
que el haberle costado su dinero.

Pero también que me confieses quiero
que es tanta la beldad de su mentira,
que en vano a competir con ella aspira
belleza igual de rostro verdadero.

Mas, ¿qué mucho que yo perdido ande
por un engaño tal, pues que sabemos
que nos engaña así Naturaleza?

Porque ese cielo azul que todos vemos
ni es cielo ni es azul. ¿Es menos grande,
aun no siendo verdad, tanta belleza?

El soneto resume la poética del barroco; quizá no haya sido la intención del autor hacer una propuesta artística y la interpretación que postula al texto como un arte poética sea un tanto abusiva de nuestra parte, pero la lectura en este registro de significación es perfectamente posible desde una perspectiva lógica: se está ponderando la superioridad de la belleza artificial sobre la natural y eso, eso es el postulado más grande del arte barroco en su propósito de llevar hasta el extremo la tan ponderada «dignidad del hombre», porque el barroquismo es, ante todo, un humanismo.

BIBLIOGRAFÍA

- Leonardo de Argensola, Bartolomé, *Rimas II*, Madrid, Espasa-Calpe, 1974.
Martín de Guijo, Gregorio, *Diario (1648-1664)*, vol. 1, México, Porrúa, 1986.
Robles, Antonio de, *Diario de sucesos notables (1665-1703)*, México, Porrúa, 1972.
Sandoval Zapata, Luis de, *Obras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
Suárez de Peralta, Juan, *Tratado del descubrimiento de las Indias (Noticias históricas de Nueva España)*, México, Secretaría de Educación Pública, 1949.
Trejo, Pedro de, *Cancionero*, México, UNAM, 1996.

ALGUNAS CALAS EN LA RISA Y EL LLANTO.
DEMÓCRITO Y HERÁCLITO, DEL SIGLO
DE ORO A FERNÁNDEZ DE LIZARDI¹

Mariela Insúa
Universidad de Navarra, GRISO

La risa y el llanto, dos actitudes fisiológicas, subjetivas, sociales y estéticas ante la existencia, se encarnaron en la leyenda clásica de Demócrito de Abdera y Heráclito de Éfeso, transformándose en símbolo reinterpretado desde distintas latitudes, épocas, perspectivas y disciplinas. Estos filósofos presocráticos se convirtieron en reflejo de dos modos de ser en el mundo. Desde sus orígenes en la Antigüedad grecolatina, a través de la *Epístola a Damageto* del Pseudo-Hipócrates, las *Sátiras* de Juvenal, *De la ira* y *De tranquillitate animi* de Séneca y las *Epístolas* de Horacio, entre otras fuentes, el *Democritus ridens* y el *Heraclitus flens* han ido dejando su huella y variando en la recreación de estos temperamentos contrarios. Como sucede con los personajes que se transforman en mito —don Quijote y Sancho son el caso paradigmático—, cada época y creador los ha abordado desde su propia concepción completando la imagen, activando o desactivando algún rasgo de la matriz inicial del

¹ Este trabajo se enmarca en el proyecto FFI2017-82532-P, *Identidades y alteridades. La burla como diversión y arma social en la literatura y cultura del Siglo de Oro*, Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades-Agencia Estatal de Investigación del Gobierno de España (MICIIN/AEI, FEDER, UE).

modelo². Como indica Lutz, más allá de las diferencias en las sucesivas reinterpretaciones permanece una idea común: el contraste de los extremos en la actitud ante la vida. En el balance de los contrapuestos, en la propia antinomia, es donde radica la fascinación que esta pareja ha generado en la historia de las ideas y las artes³. De modo que los opuestos constituyen también un todo reunido, el anverso y el reverso de la misma moneda, en tanto el individuo asume parte de la naturaleza de los dos⁴.

A continuación ofreceré algunas calas en distintas representaciones de Heráclito y Demócrito, un recorrido esquemático sin afán de exhaustividad, del Siglo de Oro a la Ilustración, fundamentalmente en textos literarios del ámbito hispánico. Mi objetivo no es aportar un listado completo de ocurrencias del motivo, sino más bien trazar un panorama que permita apreciar las variaciones formales en su abordaje y las diferentes líneas interpretativas relacionadas con la célebre pareja.

Antes de centrarme en los textos haré una breve incursión en el arte del período para apreciar gráficamente los matices en su representación. La pintura renacentista y barroca nos ha legado unas plasmaciones magníficas de estos dos arquetipos ligados a una iconografía propia: Demócrito sonriente en actitud de apertura, a veces rodeado de libros, frente al meditabundo Heráclito, generalmente con una mano en el rostro. En varias representaciones aparece también como elemento central la bola del mundo. La crítica ha señalado que la primera referencia a la *sphaera mundi* como parte del modelo la encontramos en Ficino, quien en una de sus *Cartas* describía una imagen que adornaba su *gymnasium* en la que aparecían Heráclito y Demócrito flanqueando el globo terráqueo; motivo iconográfico reiterado en varias obras posteriores⁵.

Así en el fresco de Bramante conservado en la Pinacoteca di Brera (hacia 1491, Figura 1). La posición del globo cambia en otras reelaboraciones en las que la esfera se vincula al personaje de Demócrito. Como es el caso del cuadro de Rubens del Museo Nacional de Escultura de Valladolid (1603, Figura 2), en el que vemos al filósofo

² La bibliografía sobre las distintas manifestaciones de Heráclito y Demócrito es muy rica, para una aproximación remito a los clásicos trabajos de Wind, 1937 [1993]; Lutz, 1954; Blankert, 1966-1967; García Gómez, 1984; Egido, 1998 y más recientemente Vives-Ferrándiz Sánchez, 2011 y Pujante, 2018, pp. 23-55.

³ Lutz, 1954, p. 310.

⁴ Lutz, 1954, p. 312.

⁵ Blankert, 1966-1967, Vives-Ferrándiz Sánchez, 2011, p. 219 y Pujantes, 2018, pp. 36-37.

ligeramente sonriente con un manto rojo —ilustración de su temperamento sanguíneo— con una mano sobre el mundo y la otra señalando a su oponente; mientras Heráclito, con las manos juntas y vestido de negro, se halla en actitud adusta.

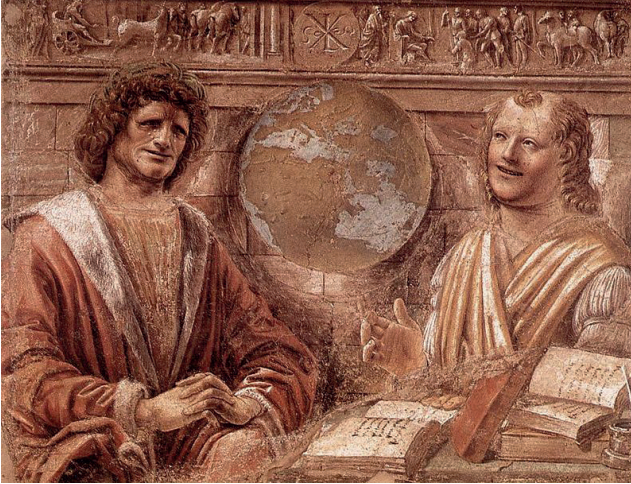


Figura 1. Donato d'Angelo Bramante, *Heráclito y Demócrito* (hacia 1491)
Pinacoteca di Brera



Figura 2. Pedro Pablo Rubens, *Heráclito y Demócrito* (1603),
Museo Nacional de Escultura de Valladolid

Rubens les dedica dos lienzos posteriores (1636-1638) de gran expresividad, conservados en el Museo del Prado, en los que la bola del mundo se otorga a Demócrito (Figuras 3 y 4)⁶. Wind señala con respecto a este cuadro pareja que la atribución de la esfera a Demócrito estaría demostrando la preferencia del pintor flamenco por la interpretación estoica de raigambre senequista que se pronunció a favor del abderita⁷. En el lienzo atribuido a Velázquez conocido como *El geógrafo sonriente* (hacia 1630)⁸, Demócrito también aparecía señalando un globo junto a unos libros (Figura 5).



Figura 3

Pedro Pablo Rubens [Taller de]
Demócrito, el filósofo que ríe (1636-1638)
Museo del Prado



Figura 4

Pedro Pablo Rubens [Taller de]
Heráclito, el filósofo que llora (1636-1638)
Museo del Prado

⁶ Para un más detalles de estas obras remito los catálogos on line del Museo Nacional de Escultura de Valladolid y del Museo del Prado, respectivamente, disponibles desde la Red Digital Ceres: <http://ceres.mcu.es> y en www.museodelprado.es.

⁷ Wind, 1937 [1993], pp. 134-135.

⁸ Museo de Bellas Artes de Rouen (Francia), disponible en: <http://mbarouen.fr/fr/oeuvres/democrite>.



Figura 5
Diego Velázquez
El geógrafo sonriente (hacia 1630)
Musée des Beaux-Arts, Rouen

Las lágrimas y la risa de los filósofos quedaron plasmadas en varias obras maestras del período, así, en el *Heráclito* (hacia 1615) y en el *Demócrito* (1630) conocido como *Arquímedes* por el compás que lleva en la mano, ambos de Ribera, también del Museo del Prado (Figuras 6 y 7); o en las distintas reelaboraciones holandesas del motivo que ha estudiado Blankert, como las de Moreelse (Figuras 8 y 9)⁹; o las pertenecientes a pintores flamencos como Jordaens (Figura 10)¹⁰. En el contexto de la pintura holandesa cabe destacar el lienzo de Cornelis Cornelisz (Figura 11)¹¹, representación que ha dado lugar a reflexiones posteriores acerca de la naturaleza de un Demócrito cristiano, una de las vertientes en el tratamiento del filósofo que ríe como representación de Cristo;

⁹ Blankert, 1966-1967. Johannes Moreelse, *Democritus, the Laughing Philosopher* disponible en: <<https://www.mauritshuis.nl/en/explore/the-collection/artworks/democritus-the-laughing-philosopher-705/>>; y *Heracitus*, en: <<https://www.centraalmuseum.nl/en/collection/13825-heraclitus-johannes-moreelse>>.

¹⁰ Jacob Jordaens, *The laughing and weeping philosophers Heraclitus and Democritus* disponible en: <<https://rkd.nl/en/explore/images/224448>>.

¹¹ Cornelis Cornelisz van Haarlem, *The laughing philosopher Democritus and the weeping philosopher Heraclitus*, disponible en: <<https://rkd.nl/en/explore/images/41603>>.

cuestión que ha sido abordada por Wind. Vemos aquí un Demócrito cercano al *Ecce Homo* con una esfera esta vez coronada por la cruz¹².



Figura 6
José de Ribera
Heráclito (hacia 1615)
Museo del Prado



Figura 7
José de Ribera
Demócrito (1630)
Museo del Prado



Figura 8
Johannes Moreelse
Heráclitus (1630)
Galería Real de Pinturas
Mauritshuis (La Haya)



Figura 9
Johannes Moreelse
Democritus, the Laughing Philosopher
(c. 1630)
Centraal Museum Utrecht

¹² En palabras de Wind: «Cornelisz no hizo más que lo que habían hecho ya muchos antes; pero, al componer su cuadro, aprovechó al máximo el recurso más provocativo que permitía el tema: la paradoja de identificar al filósofo que ríe, y no al que llora, con el Varón de los Dolores», Wind, 1937 [1993], p. 135.



Figura 10

Jacob Jordaens

The laughing and weeping philosophers Heraclitus and Democritus (c. 1640-1649)

Herzog Anton Ulrich-Museum, Brunswick

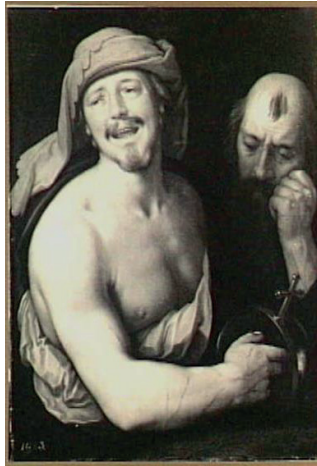


Figura 11

Cornelis Cornelisz

The laughing philosopher Democritus and the weeping philosopher Heraclitus (1613)

Herzog Anton Ulrich-Museum, Brunswick

Las letras auriseculares, en las que nos detendremos a continuación, nos han legado un variado friso de representaciones de Heráclito y Demócrito. Los humanistas del Renacimiento se fijarán en la risa democrítica como mostradora irónica de la necedad humana¹³. Como indica García Gómez, es posible apreciar dos fuentes principales de influencia en este período que contribuyen a diseminar la leyenda. Primeramente la amplia difusión que comienza a tener la apócrifa carta de Hipócrates a Damageto gracias a la traducción latina de Rinucci da Castiglione de 1449, versión desde la que se traducirá a otros idiomas vernáculos¹⁴. En esta carta el célebre médico cuenta cómo los abderitas recurrieron a él para que curara a Demócrito de su locura llegando a la conclusión, tras su examen, de que era el más cuerdo de todos. Este motivo de la ecuanimidad del filósofo que ríe se reiterará en distintos textos del período. El otro elemento cuya circulación intensificó considerablemente el interés por la pareja de filósofos fue el emblema de Alciato inspirado en el epigrama *In vitam humanam*¹⁵. Así rezaba la leyenda del emblema en su traducción en rimas españolas:

Llora, Heráclito, si llorar solías,
que más hay que llorar ahora en la vida.
Demócrito, si alguna vez reías,
ahora ríe, que más está perdida.
Mientras más miro, más con vos barrunto
cómo podré reír y llorar junto¹⁶.

Como podemos apreciar, en los dos elementos de difusión mencionados subyacen dos ideas centrales en el tratamiento del tema: por un lado, la relación de la locura y la sabiduría incardinadas en el personaje de Demócrito; y por otro la coexistencia de los contrarios que se halla en la base de la imagen de los filósofos como mostradores de la actitud dual ante la miseria de la vida.

Uno de los autores barrocos que más profundizó en la idea de un Demócrito sabio es el erudito clérigo Robert Burton, quien en su *Anatomy of Melancholy* (1621) se muestra hermanado con el abderita por su actitud de observador crítico de la locura de los hombres. El inglés,

¹³ Pujante, 2018, pp. 30-32.

¹⁴ García Gómez, 1984, pp. 95-97.

¹⁵ Incluido en su *Emblematum liber* (1531).

¹⁶ Alciato, *Emblemas. Traducidos en Rimas españolas* (1549), p. 128.

que firma su obra como Democritus Junior, se define en conexión con el riente filósofo en tanto «mero espectador de las fortunas y aventuras de otros hombres, de cómo representan sus papeles [...] como si de un teatro o una escena se tratase»¹⁷. Se observa otro de los elementos que caracterizan a la risa de Demócrito en varias recreaciones del motivo: el alejamiento del que ríe hace posible el surgimiento de una sonrisa analítica vinculada a la sabiduría.

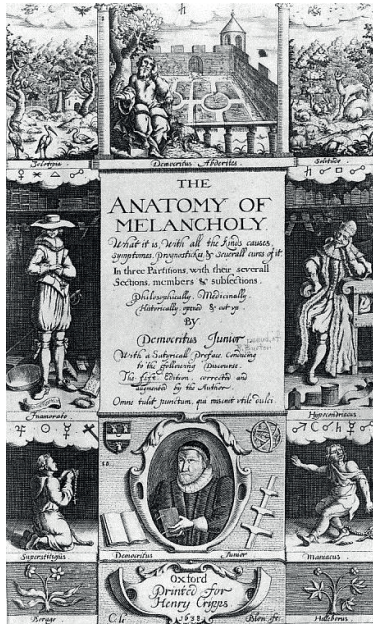


Figura 12. Robert Burton, *Anatomy of Melancholy* (1621)

En el frontispicio de su obra (Figura 12), Burton, además de aparecer retratado como Democritus Junior, incluye distintas imágenes de las enfermedades del alma y representa en la parte superior a Demócrito anciano en su jardín bajo un árbol, con una pluma en la mano, un pie sobre un libro y en el cielo el signo de Saturno, señor de la melancolía. La mano en la mejilla —elemento iconográfico que veíamos asociado principalmente a Heráclito— enfatiza esta postura melancólica del que observa con sabiduría, sin lágrimas; cuestión que se vincula además

¹⁷ Burton, *Anatomía de la melancolía*, p. 43.

desde el mismo texto de Burton con la idea de un Demócrito cristiano. El inglés menciona, entre las numerosas citas que componen su tratado, el *Démocríte chrétien* (1615) de Pierre de Besse —complementario de su anterior *L'Heracleite chrétien* (1612)— en el que el francés plantea que el *Democritus ridens* que transforma las lágrimas en risa está más cercano a Cristo¹⁸. De esta manera, la obra de Burton se abre a la reforma del lector a través de una risa que no es meramente burlesca sino que pretende ser medio de corrección de costumbres¹⁹, al servicio de lo que Starobinsky analizó como la utopía melancólica²⁰. Por otro lado, esta vinculación de Demócrito con la melancolía, más allá de la propia patología —individual y también aplicable al cuerpo político, según Burton—, demuestra una forma de interpretar el mundo, un «estado de la conciencia»²¹ que se relaciona con la *vanitas* y el desengaño barroco. Así, esta actitud melancólica, antes propia de Heráclito en otras manifestaciones del motivo, incorpora también aquí la risa de Demócrito.

Como es de suponer, en esta generalización de la perspectiva melancólica en el Siglo de Oro tuvo también señalada presencia el de Éfeso, aunque Demócrito siguió siendo el más abordado. Recordemos, por ejemplo, a este respecto el sincrético título de la colección quevediana de raigambre neoestoica *Heráclito cristiano y segunda arpa a imitación de David* (1613, en su primera versión)²², en la que no hay referencias directas al filósofo griego en los versos, pero sí una plasmación absoluta del pesar del desengaño ante la vanidad del mundo en el contexto de la poesía moral.

Un caso claro de protagonismo de Heráclito en este período lo encontramos en *Lágrimas de Heráclito defendidas* del padre Antonio Vieira, discurso escrito originalmente en italiano que se enmarca en el debate sobre estos dos filósofos que mantuvo con el también jesuita Girolamo Cataneo en la Academia de Roma en 1674, a instancias de la reina Cristina de Suecia. En su intervención, el portugués plantea que la risa es impropia de la razón y que, además, si Demócrito ríe constantemente,

¹⁸ Shirilan, 2015, pp. 37-39. Ver también Wind, 1937 [1993], p. 134.

¹⁹ Shirilan, 2015, p. 39.

²⁰ Starobinski, 1997, pp. 22-23.

²¹ Vives-Ferrándiz Sánchez, 2011, p. 227.

²² Colección de 1613 y luego transmitida en seis manuscritos, no impresa en vida de Quevedo. Para este asunto ver introducción de Schwartz y Arellano a su edición de *Un Heráclito cristiano*, pp. XXXVII-XXXVIII.

anula la esencia del acto de reír en sí mismo, que ha de estar motivado siempre por la novedad. De este modo, para defender las lágrimas heracliteanas Vieira argumenta que la risa de Demócrito es «una ironía del llanto», un llorar de otro modo ante el desengaño del mundo. De este modo, en esta defensa del que llora estamos ante otra risa melancólica de Demócrito, un llanto transformado en risa por la «metamorfosis del dolor»²³.

Veámos que la constante en la trasmisión de la antinomia de los filósofos se ha asentado en el contraste de los extremos, pero asociados en la propia condición humana contradictoria: las dos caras de la misma moneda, que mencionaba Lutz²⁴. Baltasar Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio* (1648) lo resume en este mismo sentido; en su definición de la agudeza de paradoja, indica que en la filosofía moral es este un caso «muy plausible»:

Extravagantes y paradojos fueron los dos encontrados sabios, Demócrito y Heráclito; aquél, de todas las cosas se reía, éste, de todas lloraba: con que significaron bien la miseria de la vida humana²⁵.

Sor Juana Inés de la Cruz en su famoso romance filosófico «Acusa la hidropesía de mucha ciencia, que teme inútil aun para saber, y nociva para vivir», recogido en *Inundación castálida* (1689), también aborda la paradoja de la existencia, en este caso asociada al aspecto epistemológico, con la imagen de Heráclito y Demócrito²⁶. La hablante se dirige a su propio pensamiento en busca de alivio para los afanes del esfuerzo intelectual. Tras indicar que en el mundo todo es opinión —es decir, que todo es posible según la perspectiva que se considere— cita a los dos filósofos como prueba de esta verdad:

Uno dice que de risa
sólo es digno el mundo vario;
y otro que sus infortunios
son sólo para llorados (vv. 37-40).

²³ Vieira, *Lágrimas de Heráclito defendidas*, pp. 360-362.

²⁴ Lutz, 1954, p. 312.

²⁵ Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, p. 257. Para la presencia de Demócrito y Heráclito en Gracián ver García Gómez, 1984, pp. 234-238 y, en particular sobre la figura de Demócrito en el contexto de la oposición *ars et ingenium*, González Roldán, 2015.

²⁶ Este romance ha sido analizado en Schmidhuber de la Mora, 2014, en relación con el motivo de Heráclito y Demócrito y su influencia en el padre Vieira, considerado enemigo intelectual de la Monja Mexicana.

Heráclito y Demócrito acogen, gracias a la esencia de la oposición constitutiva del motivo, el dilema intelectual de la imposibilidad del conocimiento absoluto y certero, pues

Para todo se halla prueba
y razón en qué fundarlo,
y no hay razón para nada,
de haber razón para tanto (vv. 41-44)²⁷.

La paradoja de los filósofos ha dado lugar al tratamiento satírico burlesco en el soneto quevediano «Insinúa con donaire que las miserias de esta vida dignamente pueden ser motivo de llanto y de risa también». En este caso el común padecimiento es el matrimonio, una misma miseria que puede producir «cosquillas y pucheros». Para el «filósofo cornudo», la risa imparable es posible por haber enviudado y para el «filósofo anegado» el llanto no cesa por haberse casado recién. En el terceto de cierre la paradoja en clave burlesca se intensifica al servicio del conceptismo, en tanto las opiniones se comparan con las «zorras» (las borracheras): «que uno las toma alegres y otros tristes»²⁸. Así, la interpretación de la paradoja de los dos filósofos puede articularse en función de las variables de concepción filosófica de la existencia, pero también como vehículo al servicio del registro estético o el género literario que la acoja.

Por la misma naturaleza de la antinomia, uno de los modelos genéricos que se ha utilizado en varias recreaciones de la pareja de filósofos es el diálogo. En el Siglo de Oro tenemos dos fundamentales que son el *Demócrito* de Bartolomé Leonardo de Argensola, fechado hacia la primera década del siglo xvii, y *Heráclito y Demócrito de nuestro siglo* (1621), diálogo moral del autor hispano-portugués Antonio López de Vega. En el caso de Argensola los que dialogan son Hipócrates y Damageto en forma de sátira menipea; en el de López de Vega los interlocutores serán los dos filósofos, pero llevados a «nuestros días», resucitados en la corte madrileña del xvii²⁹: en ambas obras predomina la perspectiva

²⁷ Recordemos en relación con esto el planteamiento del saber como ilusión inalcanzable en su poema intelectual *Primero Sueño*.

²⁸ Sigo la edición de Ignacio Arellano en *Poesía satírica burlesca de Quevedo*, pp. 448-449; también en Francisco de Quevedo, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, p. 332.

²⁹ Para una aproximación a esta obra de López de Vega ver Insúa, en prensa.

neostoica. En el caso concreto de López de Vega la risa controlada de Demócrito es valorada como la actitud más idónea en el sabio en su relación con el poder y el ámbito de las letras. Un aspecto central tanto en la estructura como en las ideas filosóficas del tratado de López de Vega es la moderación. Por ello, la risa de este nuevo Demócrito se plantea desde la mesura, es una risa contenida que no debe salir de «los labios afuera»³⁰. Esta risa a medias recuerda la sonrisa del sabio de Vives en el *Tratado del alma*, donde planteaba que «en los varones sabios y prudentes la risa es más rara y forzada, que mejor debería llamarse sonrisa que risa»³¹. Frente a la conmiseración constante de Heráclito, el Demócrito del portugués defiende su risa cuando el error es voluntario, por libre elección³². Este mismo postulado lo encontramos asimismo en el *Demócrito* de Argensola³³.

La idea de libre elección del justo medio vinculada a los personajes de Demócrito y Heráclito se halla presente también en *El Criticón* (1651-1657) de Gracián: en la Crisi V, en su entrada al mundo Critilo y Andrenio se encuentran con el oráculo de la vida labrado en piedra, en el que se representan las virtudes «cada una en medio de sus dos viciosos extremos»; para la Felicidad los dos contrarios que figuran son el llanto y la risa, y sus atlantes Heráclito y Demócrito. A continuación los protagonistas se encuentran en la encrucijada de tres caminos y es el prudente Critilo quien sugiere avanzar por el del medio.

En el caso de López de Vega, Demócrito aconseja a Heráclito que el llanto con indignación ante las miserias humanas no es bueno para el que lo experimenta, pues la indignación daña al que la siente, idea de base senequista³⁴. Esta actitud de Demócrito, en el caso de López de Vega se vincula a una concepción de sabiduría basada en la ausencia

³⁰ López de Vega, *Heráclito y Demócrito de nuestro siglo*, p. 4.

³¹ Vives, *Tratado del alma*, p. 1281a.

³² García Gómez, 1984, p. 173.

³³ «¿no me reiré del que escoge la infelicidad y desecha a su contraria sin que ninguna causa superior le obligue a ello?», Argensola, «Demócrito», p. 99.

³⁴ Presente, por ejemplo, en *De la ira*: Demócrito [...] nunca aparecía en público sin la sonrisa en los labios; hasta tal punto hallaba poco serios aquellos acontecimientos que discurrían en medio de la seriedad. ¿Dónde queda algún espacio para la ira? [...] El sabio no se enfurecerá contra quienes yerran. ¿Por qué?: porque sabe que nadie nace sabio, sino que se hace (Séneca, *De la ira*, Libro II, 10, p. 123).

de turbación de cualquier tipo, en la *ataraxia*³⁵. La risa ocupa un lugar señalado en este ambiente de despreocupación y sosiego, cercano al estoicismo, e igualmente a la filosofía epicúrea y al pensamiento escéptico³⁶.

Para terminar haré una breve referencia al tratamiento de Heráclito y Demócrito en la Ilustración, concretamente en el mexicano José Joaquín Fernández de Lizardi. En líneas generales, el Siglo de las Luces valorará especialmente a Demócrito, a quien apreciará como un intelectual. Diderot en la *Enciclopedia* lo define como un «hombre de carácter», dado a la contemplación filosófica e incomprendido por sus conciudadanos. Demócrito se convierte así en figura representativa del estudioso integral; su risa es valorada como muestra de sabiduría³⁷. Feijoo, por ejemplo, lo defenderá en su *Teatro crítico* tomando como base las cartas del Pseudo-Hipócrates: el célebre médico acude a tratar la locura de Demócrito a petición de los abderitas, pero descubre «el fundamento de su risa en una moralidad discreta y sólida, de que quedó convencido y admirado», y concluye el beneditino, siguiendo a Hipócrates, que por ello debe ser valorado como el «hombre más sabio y cuerdo del mundo»³⁸. Con ello, su risa característica queda desdibujada en favor de la cualidad intelectual.

Fernández de Lizardi, a finales del período colonial novohispano, nos entrega una visión de Demócrito radicalmente opuesta. En 1815 el Pensador Mexicano publica un periódico —que alcanzó solo dos entregas— titulado *Las sombras de Heráclito y Demócrito*³⁹ que se estructura como el diálogo entre los fantasmas de los dos filósofos que han salido de los infiernos. En el Prólogo «Que debe leer el que quisiere» se contextualiza esta conversación de sombras en el marco del sueño satírico del autor visitado por estas apariciones, recurso habitual en otros textos lizardianos⁴⁰. En estos preliminares el periodista insiste en que sus diálogos no se dirigen a los sabios, sino al común de los ignorantes a través

³⁵ Robbins, 2001, pp. 141-142.

³⁶ Robbins, 2001 y Acquier, 2004, p. 91.

³⁷ Pujantes, 2018, pp. 49-50.

³⁸ Feijoo, «Voz del pueblo», p. 83. Un análisis de la risa en Feijoo que incluye un apartado dedicado a la figura de Demócrito en Urzainqui, 2002.

³⁹ Fernández de Lizardi, *Las sombras de Heráclito y Demócrito*, en *Obras IV, Periódicos*, ed. María Rosa Palazón.

⁴⁰ Así, por ejemplo en «Los paseos de la Verdad» publicados en *Alacena de Frioleras*, núms. 18-22, en *Obras IV*, pp. 103-130.

de moralidades bienazonadas de lo útil y lo dulce, a fin de enseñar a «amar esta o la otra virtud, o a detestar aquel o el otro vicio»⁴¹. Por otra parte, Lizardi, como en el resto de su producción, plasma modelos y anti-modelos evidentes que sirvan de guía de conducta ejemplar a sus lectores. En este caso, la construcción se realiza sobre dos modelos pre-existentes: Heráclito y Demócrito.

En la segunda entrega, tras el prólogo, los dos filósofos dialogan acerca del egoísmo y las obligaciones del hombre. Demócrito se retrata a través de su propio discurso como representante «de un humor jovial y placentero», despreocupado de las miserias de los hombres ante las que prefiere divertirse «a pierna suelta»⁴². Por ello considera que Heráclito es un viejo mentecato que «moquea» frente a aquello que no puede remediar, un «Quijote entremetido y ridículo reformador»⁴³. La sombra de Heráclito, por su parte, imagen de la prudencia caritativa, considera la risa de su compañero como «insultante», muestra de «un corazón, egoísta, corrompido e insensible»⁴⁴, tan apartado del dolor ajeno que lo define como un «ente extranjero de la especie humana»⁴⁵.

Su objetivo en esta primera conversación es justamente que Demócrito deponga esta actitud chocarrera y burlona, y la serenidad con que se desentiende del mal ajeno. Así, la *ataraxia* democrítea, apreciada en otras recreaciones del filósofo, se establece ahora como su principal elemento rebatible. Esta falta de compromiso con el otro contradice los principios del modelo civil de hombre de bien⁴⁶ que se propugna desde el pensamiento ilustrado y que Fernández de Lizardi trasmite en toda su obra literaria y periodística. Ante esta imagen de Demócrito como anti-modelo se erige el ejemplar Heráclito.

Al finalizar el diálogo cada uno busca otras sombras que les acompañen⁴⁷. Heráclito menciona entre sus preferidas la de Fénelon, precursor

⁴¹ Fernández de Lizardi, *Las sombras de Heráclito y Demócrito*, pp. 238-239.

⁴² Fernández de Lizardi, *Las sombras de Heráclito y Demócrito*, p. 241.

⁴³ Fernández de Lizardi, *Las sombras de Heráclito y Demócrito*, p. 246.

⁴⁴ Fernández de Lizardi, *Las sombras de Heráclito y Demócrito*, p. 242.

⁴⁵ Fernández de Lizardi, *Las sombras de Heráclito y Demócrito*, p. 245.

⁴⁶ Una síntesis de la concepción del modelo de hombre de bien en la Ilustración ver Álvarez Barrientos, 2005, pp. 113-115.

⁴⁷ Demócrito seguirá buscando las sombras de Quevedo, Cervantes o Gil Blas; Heráclito las de Fénelon, Hervey y Arnaud.

de la Ilustración que tiene gran influencia en la obra lizardiana —de hecho su novela *La Quijotita y su prima* se halla jalonada por pasajes literales del *Tratado de educación de las hijas* (1687) del francés⁴⁸—. Por ello considero que es muy probable que en la concepción que tiene el Pensador mexicano de los dos filósofos haya influido de manera directa, en estructura y perspectiva, el «Diálogo de Demócrito y Heráclito» incluido en el *Diálogo de los muertos antiguos y modernos* (*Dialogues des morts*, 1692-1696) de Fénelon⁴⁹, que lleva por título «Comparación entre Demócrito y Heráclito en la cual se concede la ventaja y excelencia al último de los dos, como a más humano». En este texto Heráclito responde a la locura generalizada del mundo con piedad, la que le mueve a compadecerse de los extravíos y errores de sus hermanos. En Fernández de Lizardi este pietismo lo veremos presente en el contexto general de reforma de su obra, en la que también las lágrimas tendrán lugar como señal de cercanía a sus hermanos necesitados; especialmente en su novela *Noches tristes y día alegre dignamente aprovechado* (1818-1819), compuesta a imitación de las *Noches lúgubres* de Cadalso. Su protagonista, Teófilo, podría ser valorado en el constante dolerse por sus congéneres⁵⁰ como un nuevo Heráclito, en el sentido planteado por Fénelon.

El Pensador mexicano retomará el motivo de los dos filósofos en sus *Fábulas* de 1817, donde incluye una titulada «Heráclito, Demócrito y Minos»⁵¹, que va acompañada por un grabado como el resto de composiciones del tomo (Figura 13). En él vemos a Demócrito señalando socarrón a un Heráclito en pose melancólica.

⁴⁸ Ver Strosetzki, 1989 e Insúa, 2009, pp. 77-82.

⁴⁹ Traducida al español en 1759: *Diálogo de los muertos antiguos y modernos compuestos para instrucción de príncipes y caballeros*, traducidos en español por Miguel Joseph Fernández (Madrid, Imprenta de don Antonio Muñoz del Valle).

⁵⁰ Podría plantearse que la frase «Todo es aquí tristeza, gritos, lamentos y suspiros» que profiere Teófilo ante la tumba de Teodora es una síntesis del propio carácter del protagonista y del sentido de la primera parte de la novela. Fernández de Lizardi, *Noches tristes y día alegre*, p. 119.

⁵¹ Fernández de Lizardi, «Heráclito, Demócrito y Minos», en *Obras I*, pp. 356-357.



Figura 13

«Fábula XXXII, Heráclito, Demócrito y Minos», *Fábulas*,
México, Oficina de Mariano Ontiveros (1817)

El caso lo dirime esta vez Minos. La sentencia es clara, Heráclito es ensalzado como sabio:

porque es digno de elogio
y de honor distinguido
el hombre que se duele,
con pecho compasivo,
del mal de sus hermanos,
que ama como a sí mismo;
y es digno de desprecio
el truhán, faceto, impío,
que en las faltas ajenas,
en ajenos delitos,
en los trabajos de otros
y en extraños martirios,
encuentra de su risa
el plato más indigno.

Como hemos podido apreciar en estas calas en la risa y el llanto, Demócrito y Heráclito, opuestos pero reunidos, símbolo de la vida humana, muestran, como diría sor Juana, que

Célebre su oposición
 ha sido por siglos tantos,
 sin que cuál acertó, esté
 hasta agora averiguado;
 antes en sus dos banderas
 el mundo todo alistado,
 conforme el humor le dicta
 sigue cada cual el bando⁵².

BIBLIOGRAFÍA

- ACQUIER, Marie-Laure «Una alternativa al modelo aristocrático en el siglo XVII: la figura del noble mediano en el segundo tratado de Antonio López de Vega», en *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro, El noble y el trabajador, tomo I*, coord. Ignacio Arellano y Marc Vitse, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, Pamplona/Madrid/Frankfurt am Main, 2004, pp. 85-106.
- ALCIATO, Andrea, *Emblemas de Alciato. Traducidos en Rimas Españolas (1549)*, ed. Rafael Zafra, Barcelona, Olañeta, 2003.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, *Ilustración y Neoclasicismo en las letras españolas*, Madrid, Síntesis, 2005.
- ARELLANO, Ignacio, *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Pamplona/Madrid/Frankfurt am Main, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, 2003.
- ARGENSOLA, Bartolomé Leonardo de, «Demócrito», en *Sátiras menipeas*, ed. Lía Schwartz e Isabel Pérez Cuenca, Zaragoza, Prensas universitarias de Zaragoza, 2011, pp. 71-103.
- BLANKERT, A., «Heraclitus en Democritus bij Marsilio Ficino», *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 1.3, 1966-1967, pp. 128-135.
- BURTON, Robert, *Anatomía de la melancolía*, trad. Ana Sáez Hidalgo, prolog. Jean Starobinski, Madrid, Asociación Española de Neuropsiquiatría, 1997.
- EGIDO, Aurora, «Heráclito y Demócrito. Imágenes de la mezcla tragicómica», en *Teatro español del Siglo de Oro. Teoría y práctica*, ed. Christoph Strosetzki, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 1998, pp. 68-101.
- FEIJOO, Benito Jerónimo, «Voz del pueblo», *Teatro crítico universal*, ed. Ángel Raimundo Fernández, Madrid, Cátedra, 1980, pp. 77-95.

⁵² «Acusa la hidropesía de mucha ciencia, que teme inútil aun para saber, y nociva para vivir», vv. 29-36.

- FÉNELON, François, *Diálogo de los muertos antiguos y modernos compuestos para instrucción de príncipes y caballeros*, traducidos en español por Miguel Joseph Fernández, Madrid, Imprenta de don Antonio Muñoz del Valle, 1759.
- FERNÁNDEZ DE LIZARDI, José Joaquín, *Poesías y fábulas. Obras I*, ed. Jacobo Chencinsky y Luis Mario Schneider, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1963.
- FERNÁNDEZ DE LIZARDI, José Joaquín, *Alacena de frioleras, Cajoncitos de la alacena, Las sombras de Heráclito y Demócrito, El conductor eléctrico. Obras IV. Periódicos*, ed. María Rosa Palazón, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1970.
- FERNÁNDEZ DE LIZARDI, José Joaquín, *Noches tristes y día alegre. Vida y hechos del famoso caballero don Catrín de la Fachenda*, ed. Mariela Insúa, Madrid, UNED, 2012.
- GARCÍA GÓMEZ, Ángel, *The legend of the Laughing Philosopher and its Presence in Spanish Literature (1500-1700)*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1984.
- GONZÁLEZ ROLDÁN, Aurora, «Ars et ingenium: Demócrito y lo risible en la Agudeza de Gracián», *Nova Tellus*, 33.2, 2015, pp. 9-29.
- GRACIÁN, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, introducción de Jorge M. Ayala, edición y notas de Ceferino Peralta, Jorge M. Ayala y José M.^a Andreu, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza/Instituto de Estudios Altoaragoneses/Depto. de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón, 2004, 2 vols.
- INÉS DE LA CRUZ, sor, *Inundación castálida*, ed. Georgina Sabat de Rivers, Madrid, Castalia, 1983.
- INSÚA, Mariela, *La mujer casada en la Nueva España de la Ilustración: la obra de José Joaquín Fernández de Lizardi*, Gijón, Fundación Foro Jovellanos del Principado de Asturias, 2009.
- INSÚA, Mariela, «Risa y burla en Heráclito y Demócrito de nuestro siglo de Antonio López de Vega», *Romance Notes*, en prensa.
- LÓPEZ DE VEGA, Antonio, *Heráclito y Demócrito de nuestro siglo. Descríbese su legítimo filósofo. Diálogos morales sobre tres materias, la nobleza, la riqueza y las letras*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, a costa de Alfonso Pérez, 1641.
- LUTZ, Cora E., «Democritus and Heraclitus», *The Classical Journal*, 49.7, 1954, pp. 309-314.
- PUJANTE, David, *Oráculo de tristezas. La melancolía en su historia cultural*, Barcelona, Xoroi Edicions, 2018.
- QUEVEDO, Francisco de, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, ed. Lía Schwartz e Ignacio Arellano, Barcelona, Crítica, 1998.
- ROBBINS, Jeremy, «Scepticism and Stoicism in Spain: Antonio López de Vega's Heráclito y Demócrito de nuestro siglo», en *Culture and Society in Habsburg Spain*, ed. Nigel Griffin, Clive Griffin, Eric Southworth y Colin Thompson, London, Tamesis, 2001, pp. 137-151.

- SCHMIDHUBER DE LA MORA, Guillermo, «Sor Juana, el padre Vieyra y la antinomia “Demócrito que ríe vs. Heráclito que llora”», *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 27, 2014, pp. 376-383.
- SÉNECA, Lucio Anneo, «De la ira», en *Diálogos*, trad. Matías López López, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2000, pp. 103-175.
- SHIRILAN, Stephanie, *Robert Burton and the Transformative Powers of Melancholy*, London/New York, Routledge, 2015.
- STAROBINSKI, Jean, «Habla Demócrito. La utopía melancólica de Robert Burton», en Robert Burton, *Anatomía de la melancolía*, trad. Ana Sáez Hidalgo, prolog. Jean Starobinski, Madrid, Asociación Española de Neuropsiquiatría, 1997, pp. 11-29.
- STROSETZKI, Christoph, «Fénelon et Fernández de Lizardi: De l'absolutisme au liberalisme», *Oeuvres et Critiques*, 14.2, 1989, pp. 117-130.
- URZAINQUI, Inmaculada, «La Ilustración sonriente: Feijoo y la risa», *Bulletin hispanique*, 104.1, 2002, pp. 443-487.
- VIEIRA, Antonio, *Lágrimas de Heráclito defendidas*, en *Varios elocuentes libros recogidos en uno*, Madrid, Imprenta de Joseph García Lanza, 1755.
- VIVES, Juan Luis, *Tratado del alma*, en *Obras completas*, vol. II, trad. Lorenzo Riber, Madrid, Aguilar, 1948.
- VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Luis, «Sonrisas y lágrimas por la representación», en *Vánitas. Retórica visual de la mirada*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2011, pp. 219-236.
- WIND, Edgar, «El Demócrito cristiano» [1937], en *La elocuencia de los símbolos*, versión española de Luis Millán, Madrid, Alianza, 1993, pp. 133-135.

AVUELTAS CON EL BARROCO: EL ENIGMA DE LA
BURLA EN *EL REY BEBE* (1650-1660), DE DAVID TENIERS

Emmanuel Marigno
Universidad de Lyon / Saint-Étienne

I. PRINCIPIO

«¿De qué sirven los anteojos y la vela si el búho no quiere ver?», reza un refrán del Barroco holandés, grabando testimonio de ello el estampador Cornelis Bloemaerts en el aguafuerte de 1626¹. Y es que poco dista del búho al mono igual que de la burla a la sátira, tal y como lo pinta otro artista del Barroco holandés, David Teniers, autor del *Banquete de monos*, uno de los seis óleos sobre tabla fechado de 1660, donde vuelve a presenciar el propósito hermenéutico un búho que se niega a calzar anteojos y encender vela². Parece que el propósito moralizador, con o sin efecto de risa, se disfraza tomando el vestuario de la fábula, dándole a las artes visuales del Barroco holandés un tinte escenográfico, teatral y prácticamente de “arte total”, por decirlo así, lo cual será el propósito

¹ Cornelis Bloemaerts, *Wat baet keers off bril, als den WL niet sien en Wil*, aguafuerte, 222 x 181 mm, 1625, Ámsterdam, Rijksmuseum, <<http://art-in-space.blogspot.com/2016/08/cornelis-bloemaert-ii-wise-owl-1625.html>>

² David Teniers, *Banquete de monos*, óleo sobre tabla, 25 x 34 cm, 1660, Madrid, Museo del Prado, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/banquete-de-monos/cf2d056a-386f-4f3e-a7b9-ee288fdc3535>>.

de esta ponencia a partir de *El rey bebe* de David Teniers, un óleo sobre cobre fechado de 1650-1660³ entre búhos y monos como veremos.

Esta obra representa una fiesta folclórica flamenca: la Adoración de los Reyes. Para celebrar este momento, la gente del pueblo se reunía en torno a un pastel donde iba un haba escondida y, al que le tocaba, se le designaba rey.

Era el nombramiento del rey el momento más festivo, en particular la escena del vino: para ser plasmado rey, tras el sorteo del haba era preciso beber unos vasos de vino para formalizar el coronamiento, escena muy folclórica y popular que dio lugar a la expresión «el rey bebe» —con acompañamiento de bailes, canciones, música, etc.— frase tradicionalmente clamada por los comensales y, por consiguiente, título de la obra.

El rey bebe de Teniers resulta muy singular por distintos motivos: renovación de la técnica cromática con el uso de colores alegres, contrastes de valores, juegos de luz y tonalidad burlesca respecto a determinadas figuras populares. Pero hay más: con motivo de un tema popular, como se solía proceder en el Barroco —véanse los retratos de bufones, enanos y demás monstruos cortesanos retratados por Velázquez y Juan Carreño de Miranda en particular⁴—, Teniers procede a una autorreflexión acerca de su propia técnica, a la vez que reconsidera los géneros pictóricos del Barroco: bodegón, retrato bufonesco, retrato de cámara, vanidad, etc. Dicho de otra forma, la burla folclórica y popular en *El rey bebe* funciona como recurso estilístico con el que Teniers procede a toda una reflexión metapictórica acerca del Barroco visual.

Mi hipótesis consistirá aquí en elucidar si resulta procedente considerar esta obra como un punto en que convergen y se analizan distintas problemáticas del Barroco pictórico holandés, matizándolo todo mediante una temática popular y una tonalidad burlesca.

Arraigo el propósito en la teoría de Heinrich Wölfflin⁵ que identifica el Barroco principalmente con lo visual, y en la tesis de Antonio Martínez Ripoll⁶ que hace hincapié en la dimensión escenográfica del Barroco europeo.

³ David, Teniers, *El rey bebe*, 1650-1660, óleo sobre lámina de cobre, 58 x 70 cm, Madrid, Museo del Prado. La reproducción de esta obra en el presente artículo ha sido objeto de una autorización de uso de la imagen por parte del Museo del Prado, réf. expediente n° DP00023894.

⁴ Marigno, 2019.

⁵ Wölfflin [1988], 2009.

⁶ Martínez Ripoll, 1989.

Demstraré que *El rey bebe* de D.Teniers funciona como un espectáculo total en que se agregan todas las artes —arquitectura, danza, música, pintura, etc.—, todos los sentidos —gusto, oído, olfato, tacto y vista—, siguiendo una lógica dinámica muy propia del Barroco —perspectiva estética—, dinamismo que plantea la cuestión de lo efímero de la vida y lo relativo de la percepción sensible —perspectiva ética—, cobrando el estilo de Teniers una forma de desengaño.

Tras contextualizar *El rey bebe* en sus marcos artístico e histórico, centraré el propósito en el arte más específico de Teniers, de modo a apreciar la pincelada burlesca del artista y su aportación a las artes visuales del Barroco europeo.

2. DIALÉCTICA EXTRÍNSECA: CONTEXTOS ARTÍSTICO Y POLÍTICO

El marco artístico en el que se ciñe *El rey bebe* (1650-1660) es el conocido «pleno Barroco» o Barroco «maduro», o sea, uno de los veintidós periodos de lo que Eugenio d'Ors⁷ llama «lo barroco» de manera transhistórica —como se dice hoy—, es decir, un sistema atemporal de representación mental en que el dinamismo físico generado por oposiciones estéticas se resuelve en una lógica metafísica, inducida por una ética apolínea mediante la cual se estabiliza la estética dionisiaca.

Desde esta perspectiva, en efecto, el óleo de Teniers agrega: el arte arquitectónico con la imponente bóveda que divide el espacio pictórico en dos planos; la coreografía mediante el personaje central cuyos brazos alzados y piernas movedizas nos señalan una forma de baile popular; la música con los dos personajes respectivamente a la derecha e izquierda de la mesa donde está bebiendo el rey y cuya boca abierta canturrea la letra de lo que suponemos ser una canción folclórica; y por fin, el propio arte pictórico, quizá el más obvio o el más problemático... (Fig. 0).

⁷ Ors [1935], 2002.



Fig. 0

David Teniers, *El rey bebe*, 1650-1660,
 óleo sobre lámina de cobre, 58 x 70 cm,
 Madrid, Museo del Prado.

Foto © Museo Nacional del Prado, Dist. RMN-GP.

En efecto, Teniers condensa en esta obra todos los géneros pictóricos característicos del Barroco y señalados —entre otros— por Rosa Giorgi⁸: bodegón, retrato, *vanitas*, etc.

El bodegón lo representan los numerosos pasteles con el haba escondida en el segundo y primer planos, las sartenes, el hogar humeante de la chimenea en segundo plano, las botellas de vidrio, calderones de cobre y demás jarras de barro colgando de la pared o dispuestas por el suelo en los segundo y primer planos junto con ajos y demás trapos.

El género del Retrato viene representado por la figura del Rey —burla indirecta de los retratos de cámara—, los representantes carnavalescos que el rey nombraba con motivo de esta fiesta, o sea, el trovador —a la izquierda del rey—, cortesanos —las tres parejas entorno a la mesa—, bufones —personaje central con gorro de cascabeles bailando y cantando— y el típico perro palaciego.

La *vanitas*, por fin, procede de la vela consumida encima de la mesa del primer plano y ubicada justo debajo de las manos del viejo con barba; se le añade a esto la enigmática pipa caída en el suelo con tabaco todavía humeante y rota, como símbolo de un deleite inacabado, interrumpido, segado...

⁸ Giorgi, 2007.

Teniers condensa además en este óleo influencias contextuales, en particular, las del maestro Adriaen Brouwer igualmente autor de pinturas de género con escenas de taberna inspiradas en Brueghel. Ejemplo de ello sería *Fumadores y bebedores*⁹ de A. Brower (1652), cuya composición técnica y temática presentan obvias analogías con *El rey bebe* de Teniers; también Jacob Jordaens forma parte de los hipotextos iconográficos de Teniers, en concreto, el igualmente titulado *El rey bebe* de 1640, en que además de los retratos taberneros se añade el tema folklórico de la epifanía, tradicionalmente festejada el 6 de enero pues, con motivo de la adoración de los reyes magos.

Teniers, también reúne en *El rey bebe* sus propios experimentos: retoma de modo sintético compartidas composiciones, escenografías, personajes y temas procedentes de obras de la década 1630-1640 y que parecen funcionar como esbozos o, por lo menos, como una preparación al elaborado cuadro de 1650-1660 que será *El rey bebe*.

Por ejemplo, en *Fumadores*¹⁰ (1639) se reconocen analogías de *compositio* retomadas en el futuro *El rey bebe* (1650-1660): ambos cuadros comparten dos planos igualmente separados por una simetría vertical; también encontramos personajes populares y una compartida escenificación que representa a un idéntico espectador —dentro del propio lienzo— contemplando los fumadores del primer plano, mientras humea una chimenea en el segundo.

En *Bebedores y fumadores*¹¹ (de desconocida fecha) encontramos de nuevo los señalados componentes, a los que se suman el género del bodegón junto a una prefiguración de lo que será el segundo plano de *El rey bebe*, es decir, un grupo de personajes charlando ante la chimenea, uno de los cuales está sentado en un taburete.

Vemos cómo Teniers va investigando cronológicamente y concentrando progresivamente en el cuadro siguiente cada uno de los componentes anteriores; esta técnica por acumulación parece seguir una lógica

⁹ Adriaen Brouwer, *Fumadores y bebedores*, óleo sobre tabla, 34 x 48 cm, 1652, Madrid, Museo del Prado, <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/fumadores-y-bebedores/07dd2463-128e-489d-afde-14f79e12599e>>.

¹⁰ David Teniers, *Fumadores*, óleo sobre tabla, 1639, 40 x 62 cm, Madrid, Museo del Prado, <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/fumadores/edeb1547-866f-4392-af22-cff990a8b438>>.

¹¹ David Teniers, *Bebedores y fumadores*, óleo sobre lienzo, 40 x 50 cm, Madrid, Museo del Prado, <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/bebedores-y-fumadores/c0670c73-981a-44a9-a166-afa4a2c25a1d>>.

estética a la vez que un propósito ético. *El rey bebe* agrega pues toda una serie de géneros artísticos propios del Barroco, a la vez que un discurso personal del pintor, una investigación propia, como si este óleo pretendiese ser una metapintura del arte pictórico Barroco contextual.

Un elemento curioso parece confirmar esta hipótesis: los citados óleos de la década de 1640 tienen una estructura cerrada, como si todas las miradas de los protagonistas estuviesen afincadas dentro de la ficción, cuando, en *El rey bebe*, llama la atención toda una serie de miradas hacia un fuera de campo —pareja en la ventana, mujer en el centro del primer plano, etc.— que proyectan la ficción más allá del marco, a la vez que una diversidad de admonitores —en particular el bufón— absorben al espectador dentro de la obra. A este juego de miradas, se la añade, los movimientos centrífugos del anónimo personaje de la derecha que vuelve los hombros —¿acto escatológico?¹²—, igual que el perro de la izquierda que está regañando con el gato. Ambos sistemas —miradas y movimientos— producen una forma de tensión muy propia del Barroco tal y como lo subrayan d’Ors¹³ y Arthur Hübscher¹⁴, una tensión contextual paroxística que induce dramatismo y teatralidad formal, a la vez que genera otra forma de tensión —existencial—, un sentimiento de ambivalencia en que son antagónicos cuerpo y mente, placer y saber, deleite y moral. A partir de esta dialéctica plástica, va brotando una tonalidad burlesca, un propósito casi satírico.

En efecto, *El rey bebe* funciona a su vez con otro cuadro de la década posterior, *Banquete de monos* (1660), en que los animales sustituyen a los humanos en una escenificación rigurosamente idéntica, como si la fábula añadiese un contenido moral. La «macacada» genera de hecho un efecto de risa que, relacionado con los placeres carnales (vino, tabaco y demás juegos eróticos— induce un tinte moralizador contra determinado tipo humano o determinada categoría socio-cultural.

Por una parte, la tonalidad burlesca en Teniers sigue una lógica de narración en políptico, o sea, distintas obras anteriores se agregan en *El rey bebe*; por otra parte, esta tonalidad burlesca de *El rey bebe* se muda en un contenido satírico inducido por una lógica de díptico en relación con el *Banquete de monos*: díptico formal que opone animales a humanos, y, díptico moral que opone macacada a moraleja.

¹² Recuérdense la expresión carnavalesca flamenca de «mearle a la luna».

¹³ Ors, 2002 [1935].

¹⁴ Hübscher, 1922.

Al propósito, conviene apuntar la dicotomía entre el símbolo del ya señalado búho sabio y ejemplar, con gafas y vela del grabado de Bloemaerts, al que se opone el mismo búho burlado, con gafas de adorno y apagada vela. Notemos también la auto-cita pictórica entre el búho burlado de *Banquete de monos* y la pareja asomada a la ventana de la venta en *El rey bebe*, inter-iconicidad facilitada por una analogía de *compositio* asombrosa.

El propósito ético de *El rey bebe* solo puede ser de tipo socio-cultural; ver en este óleo, una sátira de la corte a partir de una tradición carnavalesca sería del todo impropio, debido al contexto político de la obra.

Por los años 1647-1656, Teniers goza del estatuto de pintor de cámara y conservador de la colección de pinturas del archiduque Leopoldo Guillermo de Habsburgo, gobernador de los Países Bajos. Desde una lógica propia del Barroco, Teniers abarcará en un catálogo las 243 obras de la colección italiana y flamenca del archiduque, publicada en 1660 junto con una serie de reproducciones en grabado. Este «teatro de la pintura», tal y como tituló Teniers su libro — *Theatrum pictorium*—, consta como un homenaje a la autoridad, buen gusto y *reputatio* del archiduque por las cortes europeas, y las excelentes relaciones que mantuvo Teniers con el propio Felipe IV descarta, sin la menor duda, cualquier propósito disidente.

Poco dista pues entre el *Theatrum Pictorium* y el *theatrum mundi* de *El rey bebe*, ambos compuestos por los mismos años 1640-1660, y animados uno como otro de un propósito pictórico barroco: reunir y sintetizar géneros plásticos, los ajenos como los propios, sea en un contexto cortesano y noble —*Theatrum Pictorium*—, sea en un ámbito popular y burlesco —el *theatrum mundi* de *El rey bebe*—. Sería quizá interesante analizar los procesos intrínsecos del barroco y de la burla en *El rey bebe*, destacar la manera como la dialéctica del estilo barroco orienta el propósito burlesco, e incluso moralizador, o sea, satírico.

3. DIALÉCTICA INTRÍNSECA

La lógica escenográfica del Barroco señalada por Ripoll¹⁵, capitanea por completo *El rey bebe*.

El espacio está dividido en dos partes, con un primer plano a la derecha donde están actuando los actores y el segundo a la izquierda donde

¹⁵ Martínez Ripoll, 1989.

se cuecen los pasteles con las habas de la epifanía; una línea de fuerza central delineada por la forma arquitectónica del arco de piedra separa visualmente sendos lugares (Fig. 1).



Fig. 1

David Teniers, *El rey bebe*, 1650-1660,
 óleo sobre lámina de cobre, 58 x 70 cm,
 Madrid, Museo del Prado.

Foto © Museo Nacional del Prado, Dist. RMN-GP.

A esta dialéctica espacial, viene a sumarse el contraste de valores mediante un efecto caravaggista y/o tenebrista: al rey que está bebiendo junto a su corte de damas y bufones se ubica en plena luz, a diferencia de los cuatro personajes —dos hombres de pie, una cocinera y un chico sentado— que permanecen en la oscuridad a pesar del hogar de la chimenea.

Estos contrastes vienen reforzados por lo estático del segundo plano al que se opone el personaje que hace de bufón bailando en el centro de la taberna, con vaso de vino en la mano izquierda, pastel en la derecha y gorro de cascabeles en la cabeza. La pantomima circense que se desprende de esta danza bufonesca induce en el óleo una tonalidad burlesca que anuncia las macacadas del óleo siguiente, *Banquete de monos*. En el lado opuesto al bufón, un personaje está haciendo de trovador y cantando lo que se supone ser un aire folclórico y popular.

Al movimiento que inducen baile y canto, se opone lo estático del grupito de seis personajes entorno a la mesa del primer plano; tres pa-

rejas de distintas edades forman un coro que contempla el rey que está bebiendo, y motivo del óleo. Resulta enigmática esta elección de parejas por parte de Teniers, como si la edad de cada pareja recordase las tres edades del ser humano: primero la pasión, que brota de la atrevida mano del hombre a la izquierda de la mesa y que sugiere juventud; luego, la benevolencia de las manos que la mujer de la pareja central pone en el brazo del viejo y que evocan una forma de madurez; y, por último, la precaución de la mano izquierda del hombre mayor de la derecha evoca la vejez, una mano que no deja irse el vaso de vino hacia el rey, un rey con mirada en el vacío —¿ebrio ya?—, quizá sea él quien se ha bebido ya los tres jarros vacíos del primer plano y el cuarto que lleva el trovador en la mano izquierda (Fig. 2). Un rey a quien, quizá, se le cayó y quebró la pipa que yace por el suelo acabando de consumirse.

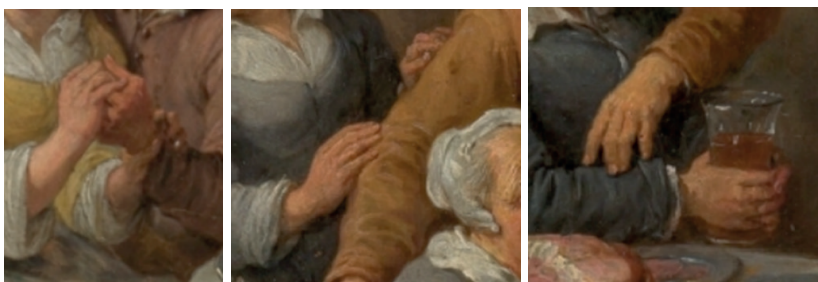


Fig. 2

David Teniers, *El rey bebe* (Detalle), 1650-1660,
 óleo sobre lámina de cobre, 58 x 70 cm,
 Madrid, Museo del Prado.

Foto © Museo Nacional del Prado, Dist. RMN-GP.

El sentido de lectura académica de izquierda a derecha hace de la estructura circular de la mesa una reescritura del reloj de las *vanitas*, formando juventud, madurez y vejez una especie de alegoría del paso del tiempo, tiempo que se está perdiendo esta corte de gente de aldea en placeres frívolos, aunque sí divertidos. En el segundo plano, y en lectura inversa, se vuelve a encontrar esta posible lectura del *memento mori*, partiendo del hombre mayor de pie con jarra de vino y atento a lo que le está contando el hombre más joven a su izquierda, acabando con el chico sentado ante la hoguera.

Parece que existe una dialéctica oposicional entre planos a partir de espacio, luz y personajes, según la cual el primer plano donde hay más luz —¿símbolo de sabiduría? — funciona al revés del segundo, más tenebrista —cueva neoplatónica? —. En todo caso, el vínculo estético y ético que permite esta dialéctica de planos procede de la alineación isocefálica de los personajes; esta línea arranca en la izquierda del óleo en la cabeza del hombre mayor, con gorro y vuelto hacia el espectador, y acaba en la derecha del cuadro con el hombre joven, escorzado y con gorro en la mano (Fig. 3).



Fig. 3

David Teniers, *El rey bebe* (Detalle), 1650-1660,
 óleo sobre lámina de cobre, 58 x 70 cm,
 Madrid, Museo del Prado.

Foto © Museo Nacional del Prado, Dist. RMN-GP.

Esta misma línea y este contexto de fiesta sugieren, además del hilo existencial, una partitura musical, compuesta de agudos y graves, corcheas y dobles corcheas; dicho de otra forma, el instrumento de música que acompaña el cantar del trovador y el bailar del bufón, instrumento que no figura representado en el óleo, sería la propia composición formal, la misma ordenación de los personajes, un instrumento de música *in absentia*, y que también forma parte de los elementos propios del didactismo pictórico de las vanidades (Fig. 4).

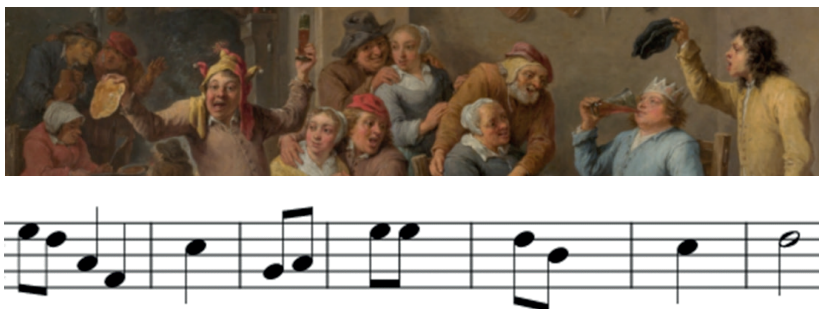


Fig. 4

Propuesta de correspondencia personajes / corcheas
 a partir de David Teniers, *El rey bebe* (Detalle)
 Foto © Museo Nacional del Prado, Dist. RMN-GP.

Al propósito, llama la atención el banco de madera vacío y en primer plano: el espectador busca naturalmente el personaje que hubiera podido estar sentado en este lugar: ¿el bufón, el trovador, el desconocido personaje que se está yendo? ... ¿Otro que ya se ha ido, ... quizá para siempre...? En todo caso, se desprende aquí una sensación de ausencia, desaparición, vacuidad.

4. FINAL

El rey bebe, igual que *Theatrum Pictorium* resulta ser un cuadro de cuadros, con propósito metapictórico —sobre el Barroco— a la vez que didáctico —propósito burlesco—, todo ello, involucrado en un alegre ambiente folclórico.

El diminuto tamaño del cuadro representa de por sí una paradoja que contrasta con su valor artístico y hermenéutico, igual que su soporte de cobre que nos recuerda que el pintor también sabía de grabado.

El rey bebe funciona como la culminación de todo un proceso reflexivo por parte de Teniers, a la vez que anuncia su segunda parte, satírica más bien, en el *Banquete de monos*. *El rey bebe* representa una magnífica ilustración del Barroco europeo en que se condensan arquitectura, baile, canto, música y teatralidad —en lo que a artes se refiere—, pero también retumba como un estallido de sensaciones y emociones que estimulan gusto, oído, tacto y vista. Condensación de artes y sentidos cuya lógica es el dinamismo, la tensión, una forma de vitalidad sensible a la que se contrapone una austeridad inteligible bajo la tonalidad de la burla,

aunque la solapada sátira implícita de *El rey bebe* solo puede entenderse desde el contrapunto del *Banquete de monos*.

BIBLIOGRAFÍA

- BLOEMAERTS, Cornelis, *Wat baet keers off bril, als den WL niet sien en Wil*, 1625, aguafuerte, 222 x 181 mm, Ámsterdam, Rijksmuseum.
- BROUWER, Adriaen, *Fumadores y bebedores*, 1652, óleo sobre tabla, 34 x 48 cm, Madrid, Museo del Prado.
- DÍAZ PADRÓN, Matías, *El siglo de Rubens en el Museo del Prado: catálogo razonado*, Barcelona, Prensa Ibérica, 1996.
- DÍAZ PADRÓN, Matías, *Escuela flamenca*, Madrid, Museo del Prado, 1975.
- DÍAZ PADRÓN, Matías, *La escuela flamenca del siglo XVII*, Madrid, Ediciones Alfiz, 1983.
- GIORGI, Rosa, *Los siglos del arte. Siglo XVII*, Barcelona, Electra, 2007.
- HÜBSCHER, Arthur, *Barock als Gestaltung antithetischen Lebensgefühls, II «Euphorion»*, Band 24, 1922, pp. 517-562 y 759-805.
- KLINGE, Margaret, *David Teniers de Jonge*, Antwerpen, SnoeckDucaju & Zoon, 1991.
- MARIGNO, Emmanuel, «De la curiosidad como burla a la burla de la curiosidad. La figura del “monstruo” en tiempo de los Austrias (1563-1700)», *Revue Romane*, <https://doi.org/10.1075/rro.18028.mar>.
- MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio, *El barroco en Europa*, Madrid, Historia 16, 1989.
- ORS, Eugenio d', *Lo barroco*, Madrid, Alianza / Tecnos, 2002 [1935].
- TENIERS, David, *Fumadores*, 1639, óleo sobre tabla, 40 x 62 cm, Madrid, Museo del Prado.
- TENIERS, David, *Bebedores y fumadores*, s. f., óleo sobre lienzo, 40 x 50 cm, Madrid, Museo del Prado.
- TENIERS, David, *El rey bebe*, 1650-1660, óleo sobre lámina de cobre, 58 x 70 cm, Madrid, Museo del Prado.
- TENIERS, David, *Banquete de monos*, 1660, óleo sobre tabla, 25 x 34 cm, Madrid, Museo del Prado.
- TENIERS, David, *Theatrum pictorium* [1660], Antuerpiae, apud Iacobum Peeters, in foro Calceorum sub signo Montis Agnorum, 1684.
- VV. AA., *Catálogo de las pinturas Museo Nacional del Prado*, Madrid, Museo del Prado, 1985.
- VV. AA., *Monstruos, enanos y bufones en la Corte de los Austrias*, Madrid, Amigos del Museo del Prado, 1986.
- WÖLFFLIN, Heinrich, *Renacimiento y Barroco*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2009 [1988].

EL MONDADIENTES BARROCO: APUNTES DE LA ALIMENTACIÓN COMO METONIMIA DE LA REALIDAD EN LA OBRA DE CERVANTES

Ivonne M. Montaudon-Tomás
Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla

En la primera parte del *Quijote*, el barbero y el cura reciben la encomienda del ama y de la sobrina de Alonso Quijano para quemar los libros de la biblioteca, a los que culpan de haber secado el seso del hidalgo. Sin embargo, se salva de la hoguera un ejemplar curioso, *Tirante el Blanco*, que a los ojos del cura es el mejor libro del mundo porque allí «comen los caballeros» (I, 6) El mejor libro del mundo recibe ese título porque allí comen los personajes, y, ¡vaya que comen! En el *Tirante*, se describen banquetes, cacerías, entierros, fiestas, matrimonios y procesiones.

Mirar hacia la cocina en la literatura puede parecer un gasto inútil de tiempo útil: ¿Por qué detenerse en la insignificancia de los garbanzos cuando la obra cervantina es un riquísimo yacimiento de recursos literarios, estilos narrativos y géneros? ¿Por qué preguntarse qué comían un loco cuerdo y un rústico con afán de lucro en una ruta biogeográfica cuando lo verdaderamente grande es el viaje espiritual o la denuncia social?

Es cierto que la desbordante opulencia de la obra de Cervantes hace posible que se le mire la estructura, la composición, la cosmovisión, la política y el derecho; la poesía, la ética y la estética; el talante, el espacio

y el tiempo; la situación humana, el sentido de la vida y de la muerte; la visión del hombre, la filosofía, la dialéctica; la realidad aparente de la geografía cervantina y el orbe surrealista de sus personajes.

Si todo esto es posible, ¿por qué no mirar la cocina de su obra como el reflejo de una actividad expresiva del espíritu o como el espejo de la sociedad del Barroco? Miguel de Cervantes, con los pies bien puestos en la España de los Felipes, a través del comer y de la comida, nos presenta al pueblo en sus más misceláneas facetas y variadas circunstancias. Desde luego, en la obra de Cervantes, la comensalidad no toca sólo al *Quijote*. En *La Galatea*, de 1585, para su boda con Silveria, quiso el próspero pastor Daranio hacer públicamente demostración de sus riquezas, ofreciendo a todo el pueblo un generoso y sumptuoso convite¹. Por su parte, un esclavo de *El trato de Argel* al pretender huir, le confió a otro que tenía hecha una pasta de harina y huevos mezclada con miel. En la misma obra, el niño Juan, ahora vuelto moro, le detalla a su hermanito cristiano las delicias que acompañan su nueva religión: Alcuzcuz, y sorbetes de azúcar².

En *La destrucción de Numancia*, el hambre es la protagonista. La voz de una madre resume la historia al clamar: Ven en mis brazos, hijo de mi vida donde te daré la muerte por comida³.

Los alimentos regresan con el primer *Quijote*, en el que me detendré más adelante, y alternándose con el hambre, permanecen en toda la obra de Cervantes. Así, en las *Novelas ejemplares*, de las que en ningún modo podremos hacer pepitoria⁴, aprendemos que los gitanos comían lautamente, con esplendidez y magnificencia antes de repartirse el dinero equitativamente⁵, que los pícaros triunfaban a cuerpo de rey al tenderse, por manteles, una sábana en la que se manifestaban aceitunas y alcarrones ahogados en pimientos, bacalao frito, camarones, cangrejos, hogazas blanquísimas, limones, naranjas, quesos de Flandes y vinos de Guadacanal⁶.

En *La española inglesa*, Ricaredo trae para la reina Isabel una nave turquesa «que en ocho días no acabó de dar la mucha pimienta» que

¹ Cervantes, *La Galatea*, p. 323.

² Cervantes, *La Galatea*, p. 120.

³ Cervantes, *La destrucción de Numancia*, p. 362.

⁴ Cervantes, «Prólogo», en *Novelas ejemplares*, I, p. 63.

⁵ Cervantes, *La gitana*, en *Novelas ejemplares*, I, p. 123.

⁶ Cervantes, *Rinconete y Cortadillo*, en *Novelas ejemplares*, I, p. 252.

transportaba⁷. Tomás Rodaja habla de las espléndidas comidas de una hostería donde «más vinos nombró el huésped, y más les dio que pudo tener en sus bodegas el mismo Baco»⁸. No hay que olvidar que fue un membrillo toledano lo que hechizó a Tomás y le hizo creer que era un hombre de vidrio.

La fuerza de la sangre nos presenta a un Rodolfo, tan ávido «de lo que había oído decir a algunos soldados de la abundancia de las hosterías de Italia», que viajó a Génova, a Nápoles y a Roma porque le sonaba bien aquello de «pollo, pichones, prosciutto y salchicha»⁹. Por otra parte, Carrizales, el celoso extremeño, tenía golosas dueñas, doncellas y esclavas que por pasarla mejor, pocos días se estaban «sin hacer mil cosas a quien la miel y azúcar hacen sabrosas»¹⁰. Rafael, de la *Novela de las dos doncellas*, cenó con el alguacil y «no dejó, entre razón y razón, de echar abajo tres cubiletes de vino y de roer una pechuga y una cadera de perdiz»¹¹ y la señora Cornelia volvió en sí de un desmayo al probar las conservas que le ofreció don Antonio¹². El licenciado Peralta de *El casamiento engañoso* invita al alférez Campuzano a su posada para hacer penitencia juntos con una olla «muy de enfermo», y unas lonjas de jamón de Rute¹³. Incluso el perro Berganza lleva la cuenta de lo que ha comido: pasas, nueces y avellanas, molletes y mantequillas, queso, carne, ensalada y hasta «un pedazo de jamón famoso»¹⁴.

Luego de un *Viaje del Parnaso*, en el cual no le pasó por el pensamiento a quien conducía el ejército satisfacer al mísero hambriento¹⁵,

⁷ Cervantes, *La española inglesa*, en *Novelas ejemplares*, I, p. 384.

⁸ Cervantes, *El licenciado Vidriera*, en *Novelas ejemplares*, I, p. 422. En esa hostería se conocía «la suavidad del Treviano, el valor del Montefrascone, la fuerza del Asperino, la generosidad de los dos griegos de Candía y Soma, la grandeza del de las Cinco Viñas, la dulzura y apacibilidad de la señora Guarnacha, la rusticidad de la Chéntola [...] o la bajeza del Romanesco». Incluso tenían en existencia vinos de Madrigal, Coca, Alaejos, Ciudad Real [Valdepeñas], Esquivias, Alanís, Cazalla, la Membrilla, Guadacanal, Ribadavia y Descargamaría.

⁹ Cervantes, *La fuerza de la sangre*, en *Novelas ejemplares*, I, pp. 268-469.

¹⁰ Cervantes, *El celoso extremeño*, en *Novelas ejemplares*, I, p. 494.

¹¹ Cervantes, *Novela de las dos doncellas*, en *Novelas ejemplares*, II, p. 125.

¹² Cervantes, *La señora Cornelia*, en *Novelas ejemplares*, II, p. 184.

¹³ Cervantes, *El casamiento engañoso*, en *Novelas ejemplares*, II, p. 222.

¹⁴ Cervantes, *Coloquio de los perros*, en *Novelas ejemplares*, II, pp. 258-312.

¹⁵ Cervantes, *Viaje al Parnaso*, p. 99.

llega la Segunda parte del *Quijote*, con el fabuloso festín del rico Camacho, al cual, en opinión de Unamuno, «nada hay que notar[le]»¹⁶.

Los entremeses cervantinos se mantienen del lado de las viandas: En *El juez de los divorcios* vemos un soldado que lleva en sus alforjas medio queso, su pan y su bota¹⁷. *La elección de los alcaldes de Daganzo* reúne a dos regidores: Panduro y Algarroba y a dos candidatos: Humillos, quien se pregunta si el nombramiento «lo han de comprar a gallipavos, cántaros de arroje o botas grandes de lo añejo» y Berrocal, quien tiene «setenta y seis sabores estampados en el paladar; todos vináticos»¹⁸. En *La guarda cuidadosa*, el sacristán le ha regalado a Cristinica una caja «de carne de membrillo muy grande, llena de cercenaduras de hostias, blancas como la nieve»¹⁹. Sobra decir que ella lo elegirá como marido. Por su parte, el vizcaíno fingido viene con un soldado que le pide a la señora Cristina «algún poco de conserva y algún traguito del devoto»²⁰. Y ¡qué decir de *La cueva de Salamanca!* Una canasta con mil regalos y cosas de comer: empanadas, fiambreras, manjar blanco, y dos capones; todo género de fruta y una bota de hasta una arroba de vino de Esquivias está a punto para la reunión de Leonarda con el Sacristán y el barbero²¹.

Las *Comedias* también tienen lo suyo: El soldado Buitrago (de *El gallardo español*) recoge limosna para las ánimas del purgatorio y compra para sí una asadura entera y cien sardinas²². En *El rufián dichoso*, Lagartija le detalla a Lugo que en el famoso Alamillo hay una merienda que incluye camarones con pimienta, cazuelas de berenjenas, conejos empanados, limones y naranjas, pan blanco, pescados frescos, tocino, turrone, vino...

Y sigue, y sigue... Casi hasta que escuchamos al sacristán de *Los baños de Argel*, que lleva una cazuela de mojí, pedirle a un judío que se la rescate. Hay que ver que con el tiempo los judíos de esta historia acaban pagando el rescate, no del guiso, sino del sacristán, para que éste no les robe más sus trastos y cazuelas.

No debemos olvidar al turco que, para su boda con doña Catalina de Oviedo, *La gran sultana*, eleva la siguiente plegaria:

¹⁶ Unamuno, *Vida de don Quijote y Sancho*, p. 169.

¹⁷ Cervantes, *El juez de los divorcios*, en *Entremeses*, p. 67.

¹⁸ Cervantes, *La elección de los alcaldes de Daganzo*, en *Entremeses*, pp. 111-114.

¹⁹ Cervantes, *La guarda cuidadosa*, en *Entremeses*, p. 130.

²⁰ Cervantes, *El vizcaíno fingido*, en *Entremeses*, p. 160.

²¹ Cervantes, *La cueva de Salamanca*, en *Entremeses*, pp. 187-197.

²² Cervantes, *El gallardo español*, en *Comedias* (I), p. 88.

Concédanme el mar profundo, de sus senos temerosos, los pescados más sabrosos; sus riquezas me dé el mundo; déme la tierra y el viento aves y caza, de modo que esté en cada una el todo del más gustoso alimento²³.

En *La entretenida* se le concede voz a Torrente para que recite su advertencia llana: «come el rico cuando ha gana, y el pobre cuando lo tiene»²⁴. Y, cuando pobre, Pedro de Urdemalas comía bizcochos con dos dedos de hollín, vendía aguardiente y naranjada y, unas horas era todo lo que necesitaba para beberse el salario de un mes²⁵.

Para completar la revista tenemos un agasajo de carnes y mariscos previo a la boda de los pescadores en el fabuloso viaje de *Persiles y Sigismunda* y el soberbio parlamento de Periandro que dice:

Contad señor, lo que quisiéredes [...] y con las menudencias que quisiéredes, que muchas veces el contarlas suele acrecentar la gravedad del cuento; que no parece mal estar en la mesa de un banquete, junto a un faisán bien aderezado, un plato de una fresca, verde y sabrosa ensalada. La salsa de los cuentos es la propiedad del lenguaje en cualquiera cosa que se diga²⁶.

La salsa de los cuentos... La técnica narrativa de la mano de la cocina.

«Asaz mal guisado os debiera yo considerar», dice Cide Hamete al hidalgo manchego en una historia que vuelve una y otra vez al cotidiano acto del comer porque los alimentos en el *Quijote* forman parte del entorno auténtico que, azas bien guisado, permite reconocer en el escudero y en el andante caballero a seres de carne y hueso: Esto es justamente lo que convierte al *Tirante el Blanco* en el mejor libro del mundo a los ojos del cura: Que allí comen los caballeros.

Ahora bien, en toda obra de creación el autor da origen a un mundo imaginario que se sustenta con sus propias reglas y que introduce elementos que forman parte del repertorio de los desvelos y de los sueños de la sociedad en que se crea. La gastronomía y la comensalidad poseen un significado dentro de la estructura de una novela²⁷: podemos afirmar que la representación de la comida como metonimia de la realidad ocupa un espacio literario bien definido pero poco explorado de cuestiones

²³ Cervantes, *La gran sultana doña Catalina de Oviedo*, en *Comedias*, I, p. 384.

²⁴ Cervantes, *La entretenida*, en *Comedias*, II, p. 184.

²⁵ Cervantes, *Comedia famosa de Pedro de Urdemalas*, pp. 349 y 351.

²⁶ Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, p. 322.

²⁷ Biasin, 1993, p. 4.

relacionadas no sólo con las prácticas y los usos sociales, sino también con la salud y con el placer²⁸.

La comensalidad es, de nuestros actos, el más humano: Ningún otro ser prepara sus alimentos y a continuación se sienta en torno a una mesa acompañado de sus semejantes, comulgando, compartiendo, influyendo y dejándose influir: «Los hombres se invitan no sólo para comer y beber, sino para comer y beber juntos»²⁹. Y lo hacen porque son reales, corpóreos y tangibles, porque están vivos. Después de todo, ¿en qué se conoce que una persona no está encantada?

Comemos y bebemos juntos por el deleite que se desprende de la convivencia, por el placer de departir y por el gozo de conversar. Así, luego de salir don Quijote de la cueva de Montesinos y de haber merendado y cenado todo junto, descubrimos el diálogo favorito de Mauricio Molho³⁰:

—Prosiga vuestra merced, señor don Quijote; que le escucho con el mayor gusto del mundo.

—No con menos lo cuento yo —respondió don Quijote (II, 23).

Las andanzas del ingenioso caballero, que lo han llevado a pasear y a comer en Zaragoza, en Madrid y en Barcelona hacen que resulte imposible considerarlo únicamente como un manchego porque, vinculado con un entorno mucho más amplio, regresa a su aldea con un interesantísimo bagaje de guisos que paladeó, de lugares donde se sustentó y reposó, y, de personas con las que departió en simposios y convivios.

Es amplísimo el espectro gastronómico que recorre el *Quijote* de la mano de Cervantes (y de Avellaneda, con su texto apócrifo, a quien he incluido en esta presentación por colaborar, de alguna manera, en la evolución de los personajes cervantinos). Extenso, también, es el refranero que deja caer guisos, platillos, fórmulas e ingredientes. Desde el lema de Sancho: «muera Marta y muera harta», la literatura popular expresada en los refranes retrata el pensamiento y la sabiduría del pueblo.

²⁸ Batista Platina de Cremona prefigura la relación entre la cocina, la salud y el placer. Su libro *De honesta voluptate et valetudine* (de la voluptuosidad honesta y de la buena salud o del bienestar) [1475] se considera uno de los primeros tratados de gastronomía.

²⁹ Atribuida a Plutarco, en *Vidas paralelas*.

³⁰ Étienvre, 2000, p. 25.

En «Comer y el *Quijote*», de Aurelio González, está asentado que el acto de comer no es estrictamente algo memorable o dramático por sí mismo, pero que su narración o su mención aproxima el ámbito de la ficción a la realidad del receptor³¹. Al igual que en la realidad, en la ficción manchega, las comidas operan como mecanismos indicadores del horario: Las batallas, las burlas, las llegadas y las despedidas ocurren después de almorzar, alzados los manteles, antes de comer, en ayunas, llegada la hora de la cena... Las decisiones, muchas, se toman en razón de los barruntos de hambre y de la sed; los discursos resultan más inspirados sobremesa; los más emocionantes reencuentros y las más emotivas reconciliaciones también se marcan en torno al horario de refacción y es que, en las sociedades, los individuos se valen de los eventos gozosos de la vida para establecer y fortalecer sus lazos: Los convites implican un momento de júbilo en el cual los participantes disfrutan, en común, del placer de comer, de acallar el hambre, de honrar un guiso especial, de alegrarse de sí y de reconocer la misma exaltación en los demás.

Los manteles, las mesas y las comidas cobran una importancia destacada también al interior de las historias intercaladas en los *Quijotes*: El curioso impertinente facilitó que su amigo comiera a solas con su nueva esposa; el cautivo recogió hierbas para ensalada en el jardín del padre de Zoraida antes de llevarla a España; Japelín, rico y desesperado, convidó a un soldado a cenar con él junto a la cama de su mujer que recién había parido; Fueron alcorzas, pastillas y conservas causa y principio de lo sucedido a los felices amantes...

Es innegable que los grandes momentos se definen con una mesa de por medio y que, como dice Brillat-Savarin, el placer gastronómico, goce netamente convivial, refresca el cerebro, dilata la fisonomía, aumenta los colores y el brillo de los ojos, sutaliza el espíritu, acalora la imaginación y hace brotar las bromas³². Y en el *Quijote*, las burlas y las bromas dan lugar a nuevos usos de las técnicas culinarias: Asar, freír o preparar en tortilla a enemigos y rivales. Incluso si la víctima es vieja y sus carnes son «duras como todos los diablos», se puede dejar cocer unos tres o cuatro días en una olla con ajos, berzas, cebollas, nabos y tocino.

Y es que la comida, como tema literario en el Barroco, descubre diversas facetas y activa variadas funciones en el texto: Los personajes se constituyen a partir de lo que comen, de lo que guisan, de lo que

³¹ González, 2005, pp. 3-4.

³² Brillat-Savarin, *Physiologie du goût*, p. 112.

ofrecen a sus invitados, de lo que reciben a la mesa. Los alimentos indican la identidad de las civilizaciones, obedecen a motivos tradicionales, favorecen la exhibición de poder y, muchas veces, están ahí «para otra cosa»³³. Es decir, sirven a otros objetivos, generan otras significaciones y revisten matices que van más allá de la nutrición y de la satisfacción del hambre. El hambre, que como dice Sancho, es un rasgo que compartimos incluso con la muerte, que «de todo come [...] y no parece que masca, sino que engulle y traga cuanto se le pone delante», es también un elemento clave en la obra de Cervantes, quien presenta los momentos gastronómicos como instantes trascendentales en los que los personajes ratifican su pertenencia al mundo de los hombres y se manifiestan como seres vivos.

El repertorio dietético de la *Segunda parte*, que extiende su alcance territorial hasta Barcelona, reserva un espacio cardinal para el magnífico aparato, rústico pero opulento, de las bodas de Camacho. Aquí el rico hace ostentación de su caudal exhibiendo su afición a los banquetes pantagruélicos que incluyen caprichosos rellenos dignos de admiración. Este derroche de abundancia genera en el hambriento escudero Sancho Panza un estado de ánimo que transita de la contemplación de las ollas, los zaques, los quesos, los panes y las frutas de sartén a la total rendición de su estómago.

También en la arena popular acepta Cervantes el desafío del escritor del *Quijote* apócrifo y, entablado desigual batalla (porque a su Sancho se le vienen tantos dichos juntos en la boca cuando habla, «que riñen, por salir, unos con otros»), reproduce la descomunal cantidad de cincuenta y dos refranes tocantes a la comida.

Me detengo en dos: «Con su pan se lo coma» y «no es la miel para la boca del asno». La primera sentencia exhibe la indiferencia de un individuo o de un grupo frente a las opiniones, decisiones y acciones de otro; en el segundo proverbio, la sabiduría popular resume el quehacer capital de los momentos gastronómicos de las aventuras de los personajes cervantinos: Establecer la trascendencia de la cadena del ser en la alimentación, ejercicio que facilita una segunda tarea, que consiste en descubrir la calidad social o económica de los personajes.

La lista de las funciones principales que tienen el comer y la comida en la obra de Cervantes contempla también: Constituir la personalidad de un personaje, demostrar la naturaleza y extensión de las relaciones

³³ Arellano, 2003, p. 136.

sociales, reflejar los atributos de un grupo social, proclamar la distintividad de un grupo, expresar la pertenencia o la no pertenencia a un grupo, indicar relaciones de amistad, nutrir y rehabilitar el cuerpo, satisfacer el hambre, remediar dolencias físicas, introducir discursos y relatos, advertir el peso de las maneras de mesa y, finalmente, manifestar el apego a las prescripciones religiosas.

Esta última función explica la concurrencia de los duelos y quebrantos en los tres libros del *Quijote*, porque empregar unos huevos con torreznos equivale a aderezar un manjar que ejerce de «eficaz exorcismo para ahuyentar las sospechas de sangre impura»³⁴. La porcino-filia como garantía de pureza de sangre alcanza a Dulcinea, que tiene «la mejor mano para salar puercos» y a Ricote, el tendero morisco, quien ostenta desenfadadamente sendos «huesos mundos de jamón». En el ámbito del conflicto tocnil, se relacionan los torreznos con el sentimiento de pesar provocado por faltar a la ley judaica³⁵. Alonso Quijano, hidalgo de orígenes mixtos, come duelos y quebrantos el *Sabbat*. Podría pensarse que ser cristiano viejo, su dieta incluiría el mismo manjar sabatino bajo el nombre de «la merced de Dios».

El comer y la comida en la obra cervantina tienen otras funciones que se repiten con menor frecuencia, entre ellas: provocar la risa carnavalesca, sugerir o confirmar estados de locura, anticipar aventuras, ridiculizar las costumbres asociadas a la andante caballería, y diagnosticar el estado físico y mental de un personaje, intervención magistral de Sancho, quien determina que su amo no va encantado porque come, bebe y hace otros menesteres. Los momentos de manteles tienen como tarea producir placer y gozo, revelar actitudes morales, incitar a la mofa o provocar la risa mordaz, comunicar prerrogativas del poder económico, político o social, suministrar entretenimiento; son un vehículo de diversión para los caballeros de corte, y, desde luego, aluden a la victoria sobre el hambre.

En la mesa del Barroco se halla implicada la utopía popular de la tierra de Jauja, paraíso bíblico que no conoce estaciones, donde reina, eterna, la primavera y ofrece la naturaleza alimentos frescos sin descanso. La alimentación en la obra cervantina puede denotar amor y cariño, hacer frente al estrés psicológico o emocional, reforzar la autoestima, caricaturizar aforismos y usos médicos y poner a prueba la calidad de

³⁴ Salazar Rincón, 1968, pp. 276-277.

³⁵ Castro, 1974, p. 29.

un personaje; finalmente, puede servir para imponer un castigo o recibir una recompensa, función que se aprecia cuando a Sancho, con el ascenso a gobernador en la mano, se le van los ojos (y las tripas) tras los guisos sin probar bocado: Ni conejos guisados, ni perdices, ni ternera y tampoco su favorita, la olla podrida. Se rebela al régimen llamando «verdugo de la república» a su propio médico.

En más de treinta años de aventuras, los personajes de Cervantes encuentran en sus obras un adecuado «hábitat donde poder hincar el diente a chacinas, volátiles, escabeches, gachas y migas»³⁶. Los desocupados lectores quedamos fascinados por el vivísimo tono que acompaña la descripción de las ventas y ventorros y el tono socarrón de venteros y huéspedes a la hora de pedir y describir la comida. La literatura del Barroco a veces aprovisiona sus mesones con abadejos mal remojados y humildes ollas, mientras que en otras ocasiones los abastece con sabrosos asados, pasteles, huevos y guisos de más calidad, manjares preparados con tocino, cebollas, garbanzos, nabos o berzas que parecen estar «diciendo “¡Cómeme!, ¡Cómeme!”» (Avellaneda, cap. 4 y Cervantes, II, 59).

Los personajes literarios del Barroco dignifican la comida: Enaltecen la truchuela nombrándola trucha y comparándola con la ternera, que es mejor que la vaca, o con el cabrito, que aventaja al cabrón³⁷, se encargan de dispensar los alimentos dignos al abastecer las ventas con abundantes comestibles adecuados a la calidad social de los caballeros, ahorrándoles, así, el trabajo a sus personajes.

Por lo que respecta al hambre y a la comida, es innegable que son las dos caras de una misma moneda. Anverso y reverso que en las obras de Cervantes conviven enlazados. La abundancia de algunas mesas aristocráticas en la literatura del Barroco deslumbra a los personajes y opaca el tema del hambre, reflejando el hecho de que con frecuencia la impresión dejada por los estratos superiores de la escalera social funciona como guía para las reacciones esperadas de los individuos en los estratos inferiores.

Recapitulando, en los *Quijotes* cervantinos los andantes manchegos se funden en un binomio que comparte los espacios abiertos y que disfruta escuchando y recitando discursos y relatos en largas sobremesas. En la *Primera parte*, don Quijote come a la par que Sancho; no se presenta como un hidalgo remilgoso e incluso desdeña la dieta asociada

³⁶ Díaz, 2003, p. 41.

³⁷ Rodilla, 2003, p. 80.

con la andante caballería en favor del humilde condumio de las alforjas de su escudero.

Avellaneda, en un movimiento solidario, intenta rescatar al hidalgo de esta equivocación apartándolo del labrador y mostrándole, a través de la comida, el sitio que, de acuerdo con la calidad social, debe corresponder a uno y a otro. Es decir, el grupo aristocrático excluye a Sancho, y, al hacerlo, fortalece su identidad al tiempo que acapara, para sí, a don Quijote.

El autor del libro apócrifo regala a Sancho y a su amo únicamente un simposio al aire libre; el resto de los festines tiene lugar en interiores y frente a individuos que, por un lado, entienden que el accidente de la locura del hidalgo no lo vuelve menos noble y que, por el otro lado, reconocen que la rústica simplicidad del fingido escudero lo determina como un «hombre de placer» que les ha de brindar entretenimiento. En el *Quijote* de Avellaneda, el hidalgo come con discreción y sus maneras se funden con las de los demás caballeros: No llama la atención eligiendo cosas no acordes a su calidad ni se admira escandalosamente frente las exquisiteces de la corte. Sancho, por su parte, es motivo de burla y provocador de mordaces carcajadas por la manera como asalta ollas y platonos, por su risible actitud frente a platillos nunca antes vistos, por su falta de higiene a la mesa y por los desatinados comentarios que salen de su boca al tiempo que entran los bocados. Esta es una de las maneras como se reorienta el problema del estatus social.

Finalmente, en la Segunda parte de Cervantes, don Quijote abraza la misión de absolver a Sancho de las faltas gastronómicas del tordesillesco tocayo y hace alarde, cuando la ocasión lo permite, de la limpieza y de la parsimonia con que el labrador se desenvuelve a la mesa. De esta forma, Cervantes despoja a su escudero del bonete de bufón y restaura el orden que ideara para sus personajes en su primer *Quijote*.

La gastronomía y la comensalidad son experiencias culturales que reflejan la realidad social de una época. Queda patente el hecho de que en un ambiente donde las distinciones sociales se manifiestan de diversas maneras, la alimentación resulta un lenguaje capaz de establecer las diferencias entre las clases mientras que, en el mismo sentido, tanto la literatura como la sabiduría proverbial funcionan como vehículos de difusión cultural permitiendo la incidencia de las creencias culturales populares en las élites y viceversa. En este sentido, Miguel de Cervantes hace uso de las prácticas culturales que implican al comer y a la comida. Es decir que, en su obra, la poética y el contenido cultural están íntimamente emparentados.

Para rematar quisiera citar a Anthony Close. Él dice: «El arte imita la naturaleza, el arte es mentira; luego, el arte es una mentira que dice la verdad y por lo tanto compite con nuestro entendimiento en cuanto a la verosimilitud de sus creaciones»³⁸. Sancho Panza, don Quijote y todos los personajes que Cervantes ha lanzado a la aventura, corra el año que corra, ¡vaya que comen y beben! Si no lo son, parecen tan reales como cualquiera de nosotros. Y esta es, sin duda, «la verdad de la historia».

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio, «Comedia y comida: el banquete grotesco en la comida burlesca del Siglo de Oro», en *En gustos se comen géneros*, ed. Sara Poot Herrera, Mérida, Instituto de Cultura de Yucatán, 2003, pp. 135-155.
- BIASIN, Gian Paolo, *The Flavors of Modernity: Food and the Novel*, New Jersey, Princeton University Press, 1993.
- BRILLAT-SAVARIN, Anthelme, *Fisiología del gusto o meditaciones de gastronomía transcendental. Obra teórica, histórica y a la orden del día, dedicada a los gastrónomos parisienses*, trad. del conde de Rodalquilar, Madrid, Alfonso Durán, 1869.
- BRILLAT-SAVARIN, Anthelme, *Physiologie du goût*, París, Hermann, 2005.
- CASTRO, Américo, «Sentido histórico-literario del jamón y del tocino», en *Cervantes y los casticismos españoles*, Madrid, Alianza, 1974, pp. 25-32.
- CERVANTES, Miguel de, *La destrucción de Numancia* [1582], ed. Alfredo Hermenegildo, Madrid, Castalia, 2001.
- CERVANTES, Miguel de, *El trato de Argel* [1582], ed. Florencio Sevilla, Madrid, Castalia, 2001.
- CERVANTES, Miguel de, *La Galatea* [1585], ed. Florencio Sevilla, Madrid, Castalia, 2001.
- CERVANTES, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* [1605], ed. Luis Andrés Murillo, Madrid, Castalia, 2001.
- CERVANTES, Miguel de, *Novelas ejemplares* [1613], ed. Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid, Castalia, 2001, 2 vols.
- CERVANTES, Miguel de, *Viaje del Parnaso* [1614], ed. Vicente Gaos, Madrid, Castalia, 2001.
- CERVANTES, Miguel de, *Entremeses* [1615], ed. Eugenio Asensio, Madrid, Castalia, 2001.
- CERVANTES, Miguel de, *Comedias* [1615], ed. Florencio Sevilla, Madrid, Castalia, 2001, 3 vols.
- CERVANTES, Miguel de, *El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha* [1615], ed. Luis Andrés Murillo, Madrid, Castalia, 2001.
- CERVANTES, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* [1617], ed. Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid, Castalia, 2001.

³⁸ Close, 2002, p. 167.

- CLOSE, Anthony, *Cervantes and the Comic Mind of his Age*, New York, Oxford University Press, 2002.
- DÍAZ, Lorenzo, *La cocina del «Quijote»*, Madrid, Alianza, 2003.
- ÉTIENVRE, Jean-Pierre, «Adiós amigos. Adiós donaires. Adiós regocijados amigos: la loca amenidad de Maurice Molho», en *Desviaciones lúdicas en la crítica cervantina*, ed. Antonio Bernat y José María Casasayas, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, Universitat de les Illes Balears, 2000, pp. 19-32.
- FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, Alonso, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Fernando García Salinero, Madrid, Castalia, 2005.
- GONZÁLEZ, Aurelio, «Comer y el Quijote», *Casa del tiempo*, 75, 2005, pp. 1-6.
- MARTORELL, Joanot, *Tirant lo Blanc*, Valencia, Eliseu Climent, 2005.
- MOLHO, Maurice, *De Cervantes*, París, Editions Hispaniques, 2005.
- RODILLA, María José, «De las bodas de Camacho al “garbanzo huérfano”. Minuta de palabras, imágenes y refranes en la cultura culinaria del Siglo de Oro», en *En gustos se comen géneros*, ed. Sara Poot Herrera, Mérida, Instituto de Cultura de Yucatán, 2003, pp. 79-98.
- SALAZAR Rincón, Javier, *El mundo social del «Quijote»*, Madrid, Gredos, 1968.
- UNAMUNO, Miguel de, *Vida de don Quijote y Sancho*, Madrid, Alianza, 1987.

ON JESUIT BAROQUE ART IN ASIA:
GOA, MACAO AND PEKING (17th-18th CENTURIES)

Cristina Osswald
CITCEM, Universidade do Porto

I. INTRODUCTION

This paper discusses Jesuit Baroque art in Asia during the 17th and the 18th centuries. It focuses on three geographical areas: Goa, Macao and Peking. Goa and Macao were two headquarters of both the *Império Português do Oriente* and of the *Padroado Português do Oriente*. The designation *Estado Português do Oriente* was the official designation for the Portuguese empire.

Though the system of *Padroado Português do Oriente*, the Papacy in Rome posited the King of Portugal as the supreme patron of all overseas missionary activity. Albeit the fact that the *Padroado* existed until the 19th century, its authority was decisively challenged by Rome from the early 17th century. As, in 1622, the Papacy founded the *Sacra Congregatio de Propaganda Fide* to assume the leadership of overseas mission.

Pope Paul III (*Bull Aequum Reputamus*) elevated Goa to an Episcopal See and placed all the vast Portuguese territories situated between the Cape of Good Hope and China under its jurisdiction in 1534. The same Pope (*Bull Etsi Sancta et Immaculata*) consecrated Goa as an Archdiocese in 1539. As capital of the *Padroado Português do Oriente*, Goa hosted all the permanent ecclesiastical administration of the Portuguese missionary enterprise.

The Portuguese rented the trading post of Macau to China in 1557. Macau was moreover the gateway of Catholic missionary activity both for China and Japan. Peking was never a Portuguese controlled territory. Nevertheless, except for some South eastern regions, Catholic presence in China was initially under the authority of the Diocese of Macao, created in 1576.¹ The itinerary of the missionaries to China included Goa and Macao. Only in 1687 were the five Jesuits Jean de Fontaney (1643-1710), Joachim Bouvet (1656-1730), Jean-François Gerbillon (1654-1707), Louis Le Comte (1655-1728) and Claude de Visdelou (1656-1737) sent by the French King Louis XIV, in order to break this Portuguese predominance in China. The Jesuits sent by the King of France are commonly designated as the French Jesuits.

As in Goa, the Jesuits active as builders, engineers and artists in China could rely on a myriad European sources of inspiration in form of their previous experience of European art, as well as of engravings, and illustrated books and treatises, such as the illustrated treatises by Vignola, Serlio, Scamozzi, Du Cerceau, or Pozzo². In addition to different political, social and religious contexts, arguably, local artists, techniques and materials, as well as patrons may have determined different results in art and in architecture.

2. JESUIT ART IN GOA

The art produced mostly at the commission of Portuguese and other Europeans in Goa assisted to the evolution of a variety of European artistic styles, beginning with the Manueline Style³. Underlying this stay the early Portuguese establishment in this area, and its political and religious centrality. A first period of construction and decoration covering the Manueline, the Renaissance and the Mannerist art occurred during the 16th century.

The baroque language marked the second period. It entered into Goan churches probably in form of depicted cycles. The cycle of the life of Saint Ignatius depicted c. 1623 in the Igreja de Santo Inácio

¹ Luengo, 2014, p. 282.

² Vosilla, 2018a, p. 19.

³ The Manueline style or language is a Portuguese version of the Late Gothic style. Its name derives from the King of Portugal D. Manuel (1469-1521). This artistic language originated during this kingdom, thanks to the flow in Portugal of an incredible richness coming mostly from India and the Orient.

(1622–1640) at Rachol, Peninsula of Salsete, is one of the earliest depicted cycles in Goan churches. Arguably, this oil depicted cycle was based on the Flemish engravings by Peter Paul Rubens (1577–1640) and Jean Baptiste Barbé (1578–1649) that illustrated the *Vita Beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesu*. This work was printed in Rome in 1622 on the occasion of Loyola's canonisation.

The characteristically triumphant character of the Baroque was especially adequate to visualise the wish of patrons to show their power and richness. Indeed, the change from a Mannerist language into a Baroque one in Goa is closely related with an internal struggle within Catholic church. This struggle involved the Jesuits, which were closely bound to the Portuguese Crown, and the members of the Theatine Order dispatched by the *Propaganda Fide* to Goa in 1653.

The introduction of the Baroque in Goa also coincided with the affirmation of the local Catholic community with the support of Rome. This process was another aspect of Rome's wish to combat the *Padroado* system. The formation of an independent local church is illustrated best by the creation of the *Congregação do Oratório de Goa*, which was the first Goan order, in 1682. The official recognition to this order was given by Clement XI in 1707.

The Igreja do Bom Jesus, that was the main Jesuit church throughout the Orient, was built between 1594 and 1605. Its sacristy was added much later, as its construction is dated between 1652 and 1653. This sacristy was the first Baroque architectural project in Goa. The Theatine church of Nossa Senhora da Divina Providência, better known as S. Caetano, and begun in 1655, was the second baroque architectural project in Goa.

The history of the construction of the Igreja de Santana de Talaulim is also related to the affirmation of the local church. It was a Jesuit church founded in 1577. The extant church results from its rebuilt undertaken between 1682 and 1689 under the supervision of the Goan priest Francisco do Rego (1638–1689). Santana is thus considered as the first Goan church⁴.

These three buildings share elements characteristic of the Goan Baroque. Mention be made to exuberant barrel vaults with lateral penetrations, and luminous interiors due to high windows and ingenious light effects created through the combination of engraved and depicted pro-

⁴ Gomes, *Saint Anne's Church*.

grams with *stucco* plastered walls and vaults. Indeed, both internal walls and vaults as external walls of 17th and 18th century Indian churches are by norm stucco plastered. This technique achieved its maxim splendour at the Igreja de Santana de Talaulim, in addition to two Jesuit churches, the Igreja de S. Diu began in 1601, and the Igreja do Espírito Santo (rebuilt in 1661), Salsete, Goa.

Monumental carved, gilded or occasionally polychrome wooded altarpieces and panels forming a structure of varying levels and having, sometimes, triumphant arches, typify the Baroque Indian churches. The high altar became the main focus of the church, as the site of the tabernacle and seat of the Eucharist, and in relation to the flourishing of new forms of the cult of the Eucharist in the Baroque, such as the Devotion of the Forty Hours.

The twisted column with a Eucharistic grammar of grapevines, grapes, and phoenixes and sometimes angels and putti spread from the late 17th century. A curious adaptation of the columns of the baldachin of Saint Peter in Rome can be found in Santo Inácio, Rachol. The columns show the same organisation in three parts. However, in the Rachol church, the helical decoration is concentrated in the upper third, while in San Peter it can be found in the lower third. Finally, columns divided into four sections and a model of Serlian column entered the decorative grammar of Goa church internals during the first half of the 18th century.

The high altar of the Bom Jesus quotes Andrea Pozzo, an overall source of inspiration for Jesuit churches throughout the world. The Goan statue of Ignatius Loyola based on the statue of the same figure in Pozzo's altar in Il Gesù. The flat niche in the back recalls a niche's prototype from *Pozzo's Perspectiva Pictorum et architectorum*. The chapel of St. Ignatius at the Gesù (1699) was the model for the altar of Saint Francis Xavier (c. 1700) at the Bom Jesus⁵.

The casket for the incorrupt body of Francis Xavier, the Apostle of the Orient, was a joint-work of Indian craftsmen and Italian high baroque art. The original tomb in silver was made by Indian craftsmen in 1624. It was later installed on a freestanding altar in *pietra dura* commissioned by the Granduca Cosimo III di Medici (1670–1723) to Giovanni Battista Foggini (1652–1725), the most reputed late Baroque Florentine sculptor. Foggini's altar was assembled inside the burial chapel of Saint

⁵ Pereira, 1995, pp. 85–85; and Bailey, 2001, p. 44.

Francis Xavier at Bom Jesus, Goa, in 1698, under the supervision of Giovanni Battista Ramponi, an expert on engineering and mechanical devices, and Simone Fanciullacci, a *pietre dure* engraver⁶.

But, the Goan Baroque developed in simultaneous to an increasing Indianisation of Christian art in Goa. The polygonal towers of the churches built in Salsete from the late 17th century recall the coeval octagonal Hindu temples in the adjoining area of Ponda⁷. Such similarities are probably due the circulation of the artists and craftsmen between the Catholic and the Hindu artistic projects⁸. The popularity of lateral penetrations drawing from Flemish prototypes may be explained by their adequacy to the local context. These openings corresponded to the windows of the clerestory, permitting the hot air to come out, and to filter of the strong tropical light⁹. Still today, the galleries adjacent to side façades, with roofs supported by columns and pillars (in stone or wood) are characteristic of tropical Indian churches. Some churches have also overlapping galleries. These are especially useful for protecting the faithful from the heat and the tropical rain¹⁰.

The Indian principle of *horror vacui* is evident in the profuse decoration of painted, stuccoed and wood-carved surfaces. Reference must be also made to elements taken from Hindu mythology, such as *nagini* (half women and half serpents, and which can be either dangerous or beneficial for the human beings). The lotus leaf is a symbol of purification, compassion and knowledge in Buddhism, while the pomegranate is connected to Ganesh, one of the most popular gods of the Hindu pantheon¹¹.

3. MACAO

The Igreja de Nossa Senhora da Assunção [better known as Madre de Deus or Igreja de S. Paulo] is generally considered as the landmark of Catholic presence in Macau¹². It was built between 1602 and 1637 and

⁶ Conforti, 213.

⁷ Gomes, 2011, pp. 188-189; and Kowal, 2001, p. 83.

⁸ Stucco decoration was not yet common in Portugal, but was broadly diffused throughout both India and Italy. It became widespread in Portugal only at the end of the 18th century, with the construction of the Basilica da Estrela between 1779 and 1790 (Nuñez, 2009, p. 49; and Osswald, 2013, p. 180).

⁹ Gomes, 2011, p. 103; and Gomes and Lobo, 2012, p. 518.

¹⁰ Gomes and Lobo, 2012, p. 517.

¹¹ Reis, 2013, pp. 7-8.

¹² S. Paulo was the designation for the adjacent college.

1640 or 1644. on an urban elevated area, the Camões Mountain. The project is attributed to the Italian Jesuit and future martyr of Japan Carlo Spínola (1564–1622)¹³. This church and the college were destroyed by a fire in 1835¹⁴.

The extant ruins show an imposing *retable façade* and a monumental frontal staircase. This façade embodies an attitude of acculturation. It is decorated with popular Chinese botanical motives such as lychees and poppies, and sacred animals such as carps, dragons of seven heads, temple lions, and also inscriptions in Chinese. The treatment of the human figures as well as of natural elements, such as waves, echo Chinese decorative arts¹⁵. Funaki or fonikin, a delicate Japanese kind of cypress lined the chapel's walls. Moreover, typical Japanese ornaments, such as chrysanthemums, symbol for purity, visualise the participation of Japanese artists and craftsmen in the construction and decoration of this church¹⁶.

Following a Chinese custom, this church had separated areas for the male and female devotees. The male area was located immediately after the high chapel¹⁷. This church was planned with three naves and three arches, which were supposedly the first arches made of stone in China. It is oriented to the North. In China as in the Philippines, Jesuit churches had preferably this orientation. Such an orientation permitted the opening of large windows to the East and West, resulting in a brightness contrasting with the darkness of Buddhist temples¹⁸.

Jesuit non Cantat! Nevertheless, music was essential both in Baroque liturgy and ceremonial as in conversion. Thus, choirs for lay were a spread furniture of Jesuit churches in Asia. The high choir at this church is dated prior to 1644, having probably been the eldest choir at a Jesuit church in China. Moreover, it had two organs, one large and one small¹⁹. The campaign of decoration of this church, dated between 1620 and 1640, was decisively Baroque in its content and in form. According to the *Annual letter for the Province of Japan and of China* dated 1627

¹³ Cheng, 1999, p. 84.

¹⁴ The bibliography on the subject is relatively prolific. See, in particular, the two monographies by Couceiro, 1997, and Nuñez, 2009, respectively.

¹⁵ Bailey, 2001, p. 86.

¹⁶ Tambling and Lo, 2009, p. 88; and Teixeira, 1979, p. 71.

¹⁷ Osswald, 2018, p. 139.

¹⁸ Luengo, 2012, pp. 534.

¹⁹ Luengo, 2008, p. 220; and Teixeira, 1979, p. 71.

In this year our church was so richly lined [with woodcarving] that it seems as it would be pure enamel. And this upholstery is maybe one of the world's richest upholsteries. This was due to the devotion of Macau people, who have offered it in its totality, and who have wanted it to be that rich, albeit some disgust from our part. As some mandarins and other grave persons coming from Mainland China enter only this church, and as they are moved by the appearances, getting a good impression from the nobility of the Portuguese and of the law of God, worshipped in such beautiful temples and altars²⁰.

Similarly, the reports by the two Englishmen Peter Mundy (1600–1667) and the French Jesuit Alexandre de Rhodes (1591–1660) point to lavish decoration and theatrical setting. In the opinion of Rhodes, who lived between 1623 and 1645 at Macau, Saint Paul College of Macau could bear comparison with the finest European colleges. Except for San Pietro at Rome, this church was the most magnificent church he had ever seen²¹.

In the diary of his visit to Macau in 1635, the trader and traveller Peter Mundy (1600–1667) expressed his amazement at the internal of this church with the following glowing terms:

The roof of the church pertaining to the College (called St. Paulus) is of the fairest arch that I ever saw to my remembrance, of excellent workmanship, done by Chinese carved in wood, curiously gilt and painted with exquisite colours, as vermillion, azure, etc. Divided into squares, and at the joining of each squares great roses of many folds or leaves one under another²².

Such a lavishness also excited the admiration of Chinese people. By the mid 18th century Theong-U-Lam and Iau-Kuong-Iam mentioned

doors made of stones carved and inlaid with bluish gold, which shine brightly. [...] The sides are ornamented with fine lace work and spread with marvellous jaspers²³.

²⁰ BA, *Jesuitas na Ásia, Codex 40-V-6, Apontamentos para a Anua da Província do Japão e Província da China de 1627*, fol. 439v.

²¹ *Sommaire de divers voyages et missions apostoliques du R. P. Alexandre de Rhodes à la Chine et autres royaumes de l'Orient*, pp. 20–30.

²² *The travels of Peter Mundy in Europe and Asia 1608-1667*, vol. II, pp. 162–163.

²³ Theong-U-Lam and Iau-Kuong-Iam wrote the work *Ou-Mum Kei-Leok (Chinese History of Macau)* between 1745 and 1750. I quote the English translation by Manuel Teixeira, 1979, p. 79.

The Igreja de S. José, entitled to the patron saint of China since 1668, was built under the supervision of the Florentine architect and engineer Francesco Folleri, SJ, between 1746–1758. Its façade, organised into five levels, was framed by monumental pilasters and side towers. It shows the influence of São Vicente de Fora (1591), Lisbon. This kind of façade with side towers was moreover very popular in Goa. See the Cathedral of Santa Catarina (1562–1651), the Augustinian monastery Church of Our Lady of the Grace (1597–1602) and the Jesuit College Church of the Holy Spirit in Margan (1675–1684).

The plan of S. José is in Greek cross. The church is illuminated by a shall dome over the transept and from a cross-bar window in the front. The dome, concluded in 1758, may suggest San Pietro in Rome or Saint Paul in London. Free standing Solomonic columns contribute to a light ambience within the church internal. Its baldachin evokes Bernini's baldachin at Saint Peter²⁴.

4. PEKING - BETWEEN RELIGIOUS ART AND PROFANE ART

Peking is often called the capital of the Baroque in Asia. The Jesuits built three churches in Peking between the 17th and the 18th centuries. The fourth church was the Xi Tang (the West Church). The Xi Tang, built by the Lazarist missionary Teodorico Pedrini in 1723, was the first non-Jesuit church in Peking. Special reference must be made to the Yuanming Yuan Summer Palaces or Xiyanglou, a project commissioned by Emperor Yongzheng to a group of Jesuits at Court.

One Jesuit church was Nan Tang, also known as South Church or Church of the Immaculate. The Dong tang (East Church) and the Bei Tang (North Church) were the other two Jesuit Baroque churches in Peking. The later was built by the “rival” French Jesuits.

The Tang Tang Baroque church, a project by the celebrated German Jesuit Adam Schall von Bell (1592–1666), was located on a site near to the Xuanwu Gate. It was built on the site of an elder church that had been projected by the Italian Sabatino de Ursis (1575–1620), in 1605. The Baroque project for Nan Tang consisted in a monumental enlargement executed between 1650 and 1652.

Tomás Pereira (1645–1708) and Claudio Filippo Grimaldi (1639–1712) built new chapels and two notorious bell-towers, Between 1701

²⁴ Nuñez, 2017, pp. 39–44.

and 1703. Nan Tang was reconstructed in 1720 and in 1730, in the aftermath of earthquakes. In 1775 it suffered a fire, having been replaced by a new Roman building between 1903–1904.

The church projected by Schall was built in solid brick stones and was covered by a wooden ceiling. As in S. Paulo, Macau, it had three naves and a profusion of Solomonian columns²⁵. High windows permitted a strong lighting²⁶. The stone façade of Nan Tang was articulated by volutes and cartouches, in addition to the clock.

Baroque culture was closely bound with optical effects and music. Complex and large depicted programs of religious subject, the theatres as called by Pozzo, were conceived to impress and move the spectators, the famous Jesuit principle of *movere per docere*. Indeed, this project for the Nan Tang contemplated a false painted dome emulating the dome by Andrea Pozzo in Sant'Ignazio, Rome²⁷. By 1673, an imposing organ as well as a set of bells which chimed automatically by Tomás Pereira, the introducer of Western music into the Imperial Court, were placed²⁸.

This church clearly marked by the patrons' wish that it accommodated to local taste and tradition. Following the Chinese practice of gender segregation in ritual, Schall built an adjacent chapel for the female devotees. The Nan Tang, as the Chinese Confucian temples, had a table for the offerings and to burn incense and other scents²⁹. By the mid 18th century, the Russian traveller Hieromonk Feodosii Smorzhevskii noticed the representation of a Chinese serpent in the façade, and of «gold Chinese characters on an azure background: Tian-di-zhen-zue, *i. e.*, True Lord of Heaven and Earth»³⁰.

The Dong Tang or Saint Joseph Church was built outside the Forbidden City, in Ganyu Hutong in the 1650s. The site was on a pot donated by the Kangxi Emperor, and its construction was financed by the Chinese converted woman Justa Chao. Its architects were the Italian Luigi Buglio, SJ (1606–1682) and the Portuguese Gabriel de Matos, SJ (1610–1677)³¹.

²⁵ Baroque solomonic columns also mark the internal space of S. Domingos de Macau.

²⁶ Luengo, 2012, p. 529.

²⁷ Bailey, 2001, pp. 109–111; and Kowal, 2006, pp. 80–81.

²⁸ Pereira built several organs in Peking (Picard, 2001).

²⁹ Luengo, 2012, pp. 533–534.

³⁰ Smorzhevski, 2016, p. 27.

³¹ *History Recorded by the Stones*, 2010, p. 71; and Nuñez, 2010, p. 103.

This church was destroyed by the earthquake of 1720. It was reconstructed the following year under the supervision of the Austrian Ernbert Xaver Friedel, SJ (1673–1743), a topographer and cartographer, and the Italian Jesuit and architect Ferdinando Moggi (1684–1761). The pictorial decorations were executed by Giuseppe Castiglione (1688–1766), the most reputed Jesuit artist at the Imperial Court in Beijing. It was eventually razed to the ground by Imperial order in 1811³².

Friedel and Moggi designed an austere but imposing church in the Ionic style³³. An engraving at the Archivo Histórico Ultramarino represents the project for the internal space of Dong Tang³⁴.

Its internal arrangement combined Foggini's classical Baroque recalling the apse area of Sant'Ambrogio and the Chapel Ferroni in the Church of the Santissima Annunziata, Florence, dated between 1691 and 1693, with a more ostentatious and magnificent language of Roman influence³⁵. Its depicted false cupola recalled the trompe l'oeil painting executed by Pozzo in the pseudo cupolas of Sant'Ignazio, Rome, and at the church of the abbey of Santa Flora and Lucilla, Arezzo³⁶.

The Eucharist tabernacle is on the high altar illustrates the sacramental symbolism of the church building³⁷. This church was especially praised to its high altar, which may have been very similar to the altar of Saint Aloysius in the Church of Saint Ignatius, Rome³⁸.

The paintings by Castiglione in Saint Joseph showed light effects enclosing complex mathematic operations, commonly known as *quadrature*. Illustrating the point, Moggi wrote that

The vaults are all painted by Brother Giuseppe Castiglione with great refinement, but above all the cupola that he painted in a flat frame, which gives the effect of rising and is very luminous, with light and dark being contrasted to a marvellous effect³⁹.

³² Corsi, 2011, p. 240.

³³ Corsi, 2001, p. 379.

³⁴ AHU, Cart. Ms-XI.CM-758, Ferdinando Moggi, SJ, Internal of the Dong Tang, Peking, after 1729, ink on paper.

³⁵ Vossilla, 2018b, pp. 88 and 93.

³⁶ Cinelli, 2018, p. 53.

³⁷ Corsi, 2011, p. 239.

³⁸ «Letter of Augustin Hallerstein, SJ to his brother Weichard Hallerstein, Peking, October 6 1743», in *A. Hallerstein-Liu Songling*, p. 321.

³⁹ Francesco Moggi in Vossilla, 2018b, p. 103.

Indeed, Castiglione had a deep knowledge of the perspective. He probably collaborated with his student Nian Xiyao in *the Shihue*, the first and partial translation of Pozzo's *Perspectiva Pictorum et Architectorum into Chinese*. The engravings of the *Shihue* published in 1729 and again in 1733, show also a false dome and ceiling depicted in *trompe l'oeil*⁴⁰. Previously, Castiglione had been in contact with Pozzo both in Italy as during his stay in Coimbra. He may have profited from the lessons of perspective imparted at the famous Aula da Esfera, at the Jesuit College of Saint Antão, during his formation as a future missionary to Asia⁴¹. Chinese inscriptions and the numerous columns recall the Chinese context. In a letter addressed to General Tamburini and dated 1729 Moggi explained that the profusion of columns resulted from the need to accommodate to Chinese taste⁴².

The Jesuit church of the Bei Tang (also known as North Church of Saint Saviour) was built under the supervision of the French Jesuit architect, sculptor and painter Charles de Belleville (1657-1730), between 1699 and 1703. The Bologna painter Giovanni Gherardini (1655-1723?) decorated its cupola and its murals with illusionistic fresco paintings. It was demolished by Imperial order in 1827.

This church was preceded by an atrium with a garden quoting the French models by Israel Silvestre (1621-191). This basic experiment of a European garden in Peking converted itself into the main antecedent of the Jesuit proposals in the European or Summer palaces (the Yuanming Yuan (Palaces of the Perfect Brightness) commissioned by Yongzeng emperor. In contrast to the dominant European and also Goan context, characterised by high churches, in particular, the 13m high Bei Tang is a clear aesthetic adaptation to Chinese taste of horizontal architecture⁴³.

An engraving at the Bibliothèque Nationale de Paris permits us to infer the influence of Paris architectonic models, such as the Church of Saint Paul and Saint Louis (1621-1647) by Étienne Martellange y François Derand on the Bei Tang. Twin columns, previously used at the

⁴⁰ Bailey, 2001, p. 306; and Corsi, 2008, p. 101.

⁴¹ Corsi, 2010, pp. 97-99.

⁴² This letter was published in Luengo, 2014, p. 297. See also Cinelli, 2018, p. 53.

⁴³ Luengo, 2014, pp. 285-286 and p. 295.

Louvre, and the replacement of statues by flower vases in the niches also indicate French sources of inspiration⁴⁴.

According to a letter written by Pierre Jartoux in 1704,

its ceiling is fully depicted. It is organised into three parts. The middle represents an open dome, of a rich architecture; there are marble columns supporting a set of arcades surmounted by a beautiful balustrade of a beautiful design, with well positioned flower vases; we see the Eternal Father seated on the clouds and over a group of angels and holding the world in His hands⁴⁵.

Jesuits were employed at the construction of fortifications throughout the expanding world of the 16th-17th centuries. Nevertheless, I argue that the profane character of a considerable part of Jesuit art in Peking is unique within Jesuit global artistic endeavour. As members of the Imperial Court, Jesuit artists were asked to depict portraits and a variety of profane subjects, and act as builders, engineers and sculptors of palaces and gardens.

The Yuanming Yuan Palaces constituted a set of buildings and gardens situated c. 12km away from Peking's centre in a place of on a site of elder Ming Dynasty gardens, lakes and waterways. Emperor Kangxi ordered the construction of the Yuanming Yuan palace and its garden in 1707 for his son, Prince Yinzhen, the future Yongzheng emperor (1678-1735). In 1744, Yongzheng began its enlargement. Three years later, he commissioned the Jesuit Giuseppe Castiglione with the design of a new complex known as the European or Western buildings (Xiyanglou). The French architect, mechanic and engineer François Benoist (1715-1774) designed and supervised the execution of the complex gardens' hydraulics⁴⁶. Quoting Ferdinand Hallerstein,

In the meanwhile, for the Emperor at his palace in the suburbs they are constructing a small palace in the European style with a fountain, which the Portuguese call the source de *repuxo*: Father Castiglione is responsible

⁴⁴ The signature of this engraving is BNF, département Estampes et photographie, *Reserve Musée Tab-11. Église du Beitang en vue plongeante, avec personnages en procession dans les jardins du Palais impérial.*

⁴⁵ «Letter by Pierre Jartoux, to Jean de Fontaney, Peking, August 20 1704», in Corsi, 2011, p. 242 (the English translation from French was done by me).

⁴⁶ «Letter of Ferdinand Hallerstein to his brother Weichard Hallerstein, Peking, 28.11. 1749», in *A. Hallerstein-Liu Songling*, 339. See also, Vosilla, 2018b, 106-107.

for the building of the palace, and the Frenchman Benoist, who arrived only recently, for the fountain. The work is progressing well, and the Emperor is very satisfied with this⁴⁷.

The construction of the Xiyanglou was a complex project involving various other Jesuits. In addition to Castiglione and Benoît, reference be made to Ferdinando Moggi, the French painter Jean Denis Attiret (1702-1768), the Bohemian painter Ignaz Sichelbarth (1708-1780) and the French mechanic Gilles Thébault (1703-1766).

In the end it was a set of seven or eight buildings and pavilions with gardens displaying pavilions, observatories, automata, clocks, mirrors. The garden had artificial landscapes with a maze, hills, fountains, lakes, water games, such as waterfalls, archways, labyrinths and even an open-air theatre.

French Jesuits often called Yuanming Yuan the *Versailles of Beijing*. As a matter of fact, the Jesuits employed in this project were asked to imitate Italian, German and French Baroque prototypes⁴⁸. For instance, the façades with curved lines and large doorways and windows may recall both Borromini buildings as late 16th century Genoese palaces⁴⁹.

The Haiyantang (Hall of Ocean Pleasure), one of the two largest buildings (the other one was Xieqiqu (Wondrous Delights), which was concluded in 1783 showed several references to the Versailles Palace. As Versailles, the Haiyantang had an aviary and a maze. The large fountain of Haiyantang was probably inspired by Versailles's Arc de Triomphe⁵⁰. Reference shall be also made to the similitudes of the decorative elements of Xiyanglou with the contemporary buildings of Turkish Topkapi⁵¹.

The Yuanming complex was marked by the use of European techniques and materials, such as brick masonry coated with marble, majolica and colourful tiles, rustication as well as stucco and plaster. But Castiglione and his team worked in close collaboration with Chinese artists and craftsmen. Thus, European elements were combined with Chinese

⁴⁷ Thomas, 2009, pp. 117-118.

⁴⁸ Thomas, 2009, p. 127 and p. 133.

⁴⁹ Oswald Sirén, in Chen, 1998, p. 50.

⁵⁰ Luigi Zangheri described the Dashuifa (Grand Fountain) as «a water theatre similar to the buffet d'eau and pyramids in the grove of the Fontaine de l'Arc de Triomphe in Versailles» (Zhangheri, 2018, p. 119). See also Thomas, 2009, p. 134.

⁵¹ Bailey, 2001, p. 109 and Luengo, 2016, p. 201.

elements. The latter is evident in the roofs covered with yellow, blue or green tills, as well as in overlapping layers, and supporting shelves⁵².

5. CONCLUSIONS

To conclude, the study of Jesuit baroque art in Goa, Macao and Peking is especially challenging. Extant visual and written documentation permit us to infer the richness of this heritage. The three case studies share common features with Jesuit art, generally speaking (see the overwhelming quotation of Andrea Pozzo). Nevertheless, specific political, social religious and artistic contexts determined the uniqueness of the art produced by Jesuits in these three areas. The funerary arch for Saint Francis Xavier is the most important, meaning unique, contribution of Goa Jesuit art to Baroque art. Macao Jesuit art is a rare combination syncretising European, Japanese and Chinese artistic traditions. The construction of the Xiyanglou is the most important architectural, engineering and artist project illustrating a profane artistic activity developed by a religious order.

BIBLIOGRAPHY

- A. Hallerstein-Liu Songling: *the Multicultural Legacy of Jesuit Wisdom and Piety at the Qing Dynasty Court*, ed. Mitja Saje, Maribor, Association of Culture and Education Kibla, 2009.
- Arquivo Histórico Ultramarino, Lisboa, *Cart. Ms-XI.CM-758, Ferdinando Moggi, SJ, Internal of the Dong Tang, Peking, after 1729*, ink on paper.
- BAILEY, Gauvin Alexander, *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America, 1542-1773*, Toronto / Buffalo / London, University of Toronto Press, 2001.
- Biblioteca da Ajuda, Lisboa, *Jesuítas na Ásia, Codex 40-V-6, Apontamentos para a Anua da Província do Japão e Província da China de 1627*.
- Bibliothèque Nationale de France, *Département Estampes et Photographie, Reserve Musee Tab. 11. Église du Beitang en vue plongeante, avec personnages en procession dans les jardins du Palais impérial*.
- CHEN, Arthur H., *Macao: Transporting the Idea of Linear Perspective*, Macau, Instituto Cultural de Macau, 1998.
- CHENG, Christina Miu Bing, *Macao: A Cultural Janus*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 1999.

⁵² Chen, 1998, p. 59, and Zhangeri, 2018, pp. 114-115.

- CINELLI, Carlo, «Ferdinando Moggi: ulteriori acquisizioni biographiche (e alcune considerazioni stillistiche)», in *Ferdinando Moggi (1684-1761), architetto e gesuita fiorentino in Cina*, ed. Stefano U. Baldassari, Carlo Cinelli, Giuseppe de Juliis and Francesco Vosilla, Firenze, Angelo Pontecorboli Editore, 2018, pp. 33-56.
- CONFORTI, Claudia, «Il Castrum Doloris (1689-1698) per San Francesco Saverio al Bom Jesus di Goa di Giovanbattista Foggini, dono di Cosimo III de' Medici, granduca di Toscana», in *The Challenge of the Object. Congress Proceedings, Part 4*, ed. G. Ulrich Großmann and Petra Krutisch, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 2013, pp. 1436-1440.
- CORSI, Elisabetta, «Perspectiva iluminadora e iluminación de la perspectiva. La versión del arte occidental de la perspectiva de Nian Xiyao (1671-1738) en los prólogos a la *Ciencia de la visión*», *Estudios de Asia y África*, 3, 2001, pp. 375-418.
- CORSI, Elisabetta, «La retórica de la imagen visual en la experiencia misional de la Compañía de Jesús en China», en *Escrituras de la modernidad. Los jesuitas entre cultura retórica y cultura científica*, ed. Perla Chincilla y Antonella Romano, México, Universidad Iberoamericana / Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2008, pp. 69-104.
- CORSI, Elisabetta, «La fortuna del Trattato oltre i confini dell'Europa», in *Mirabili disinganni. Andrea Pozzo (Trento, 1642-Vienna, 1709). Pittore e architetto gesuita*, ed. Richard Bösel e Lysia Salviucci-Insolera, Roma, Artemide, 2010, pp. 93-102.
- CORSI, Elisabetta, «Pozzo's Treatise as a Workshop for the Construction of a Sacred Catholic Space in Beijing», in *Artifizi della Metafora: Saggi su Andrea Pozzo*, ed. Richard Bösel and Lydia Salviucci-Insolera, Roma, Artemide, 2011, pp. 232-243.
- COUCEIRO, Gonçalo, *A Igreja de S. Paulo*, Lisboa, Livros Horizonte, 1997.
- GOMES, Paulo Varela, «Saint Anne's Church, Talaulim, Goa, India, Religious Architecture», in <<http://www.hpip.org/def/en/Homepage/Entry?a=644>>.
- GOMES, Paulo Varela, *Whitewash, Red Stone: A History of Church Architecture in Goa*, New Delhi, Yoda Press, 2011.
- GOMES, PAULO VARELA, AND LOBO, Rui, «Arquitectura de los jesuitas en Portugal y en las regiones de influencia portuguesa», in *La arquitectura jesuítica. Actas del Simposio Internacional*, coord. María Isabel Álvaro Zamora, Javier Ibáñez Fernández and Jesús Criado Mainar, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2012, pp. 497-521.
- History Recorded by the Stones: the 400 year story of the cemetery of Matteo Ricci and other foreign missionaries*, edited by Beijing Administrative College, Beijing, 2010.

- KOWAL, David M., «The Evolution of Ecclesiastical Architecture in Portuguese Goa», in *India & Portugal-Cultural Interaction*, ed. José Pereira and Pal Prata-paditya, Mumbai, Marg, 2001, pp. 70-87.
- KOWAL, David M., «Jesuit buildings in Asia: Reflections on the Practice of Architectural Accommodation», in *Culture, Art and Religion. Wu Li (1632-1718) and his Inner Journey: International Symposium Organised by the Macao Ricci Institute*, Macao, November 27th-29th, 2003, Macao, Macao Ricci Institute, 2006, pp. 69-91.
- LUENGO, Pedro, «Fiestas por el recibimiento en Macao de las reliquias del mártir André Cochinchina (1644)», *Huarte de San Juan*, 15, 2008, pp. 211-221.
- LUENGO, Pedro, «Arquitectura jesuita en Filipinas y China», in *La arquitectura jesuítica. Actas del Simposio Internacional*, coord. Álvaro Zamora, M. I., Ibáñez Fernández, J., y Criado Mainar, J., Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2012, pp. 523-540.
- LUENGO, Pedro, «Identidad y globalización en las fachadas jesuitas de Pekín en el siglo XVIII», in *La Compañía de Jesús y las artes. Nuevas perspectivas de investigación*, coord. María Isabel Álvaro Zamora and Javier Ibáñez Fernández, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2014, pp. 279-299.
- LUENGO, Pedro, «Yuánmíng Yuán en el siglo XVIII: Arte entre la diplomacia y la filosofía; entre Europa y Pekín», *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, 35, 2016, pp. 193-216.
- NUÑEZ, César Guillén, *Macao's Church of Saint Paul: a Glimmer of the Baroque in China*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2009.
- NUÑEZ, César Guillén, «Matteo Ricci, the Nantang, and the Introduction of Roman Catholic Architecture to Beijing», in *Portrait of a Jesuit: Matteo Ricci*, Macao, Macao Ricci Institute, 2010, pp. 100-119.
- NUÑEZ, César Guillén, *Macao's College and Church of St. Joseph Splendour of the Baroque in China*, Macao, Instituto Cultural do Governo da RAE de Macau, 2017.
- OSSWALD, Cristina, *Written in Stone: Jesuit Buildings in Goa and their Artistic and Architectural Features*, Goa / Porto / Pamplona, Goa 1565 / Universidade do Porto / Universidad de Navarra, 2013.
- OSSWALD, Cristina, «On Jesuit Architecture in Asia: Goa, Japan and Macao (1542-1639)», in *Ferdinando Moggì (1684-1761), architetto e gesuita fiorentino in Cina*, ed. Stefano U. Baldassari, Carlo Cinelli, Giuseppe de Jullis and Francesco Vosilla, Firenze, Angelo Pontecorboli Editore, 2018, pp. 12-147.
- PEREIRA, José, *Baroque Goa, The Architecture of Portuguese India*, New Delhi, Books & Books, 1995.
- PICARD, François «Music (17th and 18th centuries)», in *Handbook of Christianity in China*, ed. Nicolas Standaert, Leiden, E. J. Brill, 2001, vol. I, pp. 851-860. Available in <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00278353/document>>.

- REIS, Mónica Esteves, «The Retable art from Goa and the Ancient North Province: Proximity and Singularities», oral paper presented at the *XIV International Seminar on Indo-Portuguese History. India, the Portuguese and the Indian Ocean Societies: Exchanges and Engagements, Session C, Panel 16: Art, Imperial Imagination and Exchanges*, Delhi, Jawaharlal Nehru University, India International Centre, February 11-13, 2013, in <https://www.researchgate.net/publication/260422539_The_Retable_Art_from_Goa_and_the_Ancient_North_Province_Proximity_and_Singularities>.
- Sommaire de divers voyages et missions apostoliques du R. P. Alexandre de Rhodes à la Chine et autres royaumes de l'Orient*, Paris, ed. Florentin Lambert, 1680.
- SMORZHEVSKI, Hieromonk Feodosii, *Notes on the Jesuits in China*, translated and edited by Greg Afinogenov, Boston, Institute of Jesuit Sources, Boston College, 2016.
- TAMBLING, Jeremy, and LO, Louis, *Walking Macao, Reading the Baroque*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2009.
- TEIXEIRA, Manuel, «The Church of St. Paul in Macau», *Studia*, 41-42, 1979, pp. 51-111.
- The Travels of Peter Mundy in Europe and Asia, 1608-1667*, ed. Richard Carnac Temple, London, Hakluyt Society, 1914.
- THOMAS, Greg. M., «Yuan Ming Yuan/Versailles Intercultural Interactions between Chinese and European Palace Cultures?», *Art History*, 32.1, February 2009, pp. 115-143.
- VOSSILLA, Francesco, «Artistic Diplomacy during and after the Rites Controversy», in *Ferdinando Moggi (1684-1761), architetto e gesuita fiorentino in Cina*, ed. Stefano U. Baldassari, Carlo Cinelli, Giuseppe de Juliis and Francesco Vosilla, Firenze, Angelo Pontecorboli Editore, 2018a, pp. 19-32.
- VOSSILLA, Francesco, «Some notes regarding Giuseppe Castiglione and Ferdinando Moggi as Architects in Beijing», in *Ferdinando Moggi (1684-1761), architetto e gesuita fiorentino in Cina*, ed. Stefano U. Baldassari, Carlo Cinelli, Giuseppe de Juliis and Francesco Vosilla, Firenze, Angelo Pontecorboli Editore, 2018b, pp. 87-111.
- ZHANGERI, Luigi, «The Architecture and the Hydraulics of the Xiyang Lou (Western Mansions 西洋楼) Gardens», in *Ferdinando Moggi (1684-1761), architetto e gesuita fiorentino in Cina*, ed. Stefano U. Baldassari, Carlo Cinelli, Giuseppe de Juliis and Francesco Vosilla, Firenze, Angelo Pontecorboli Editore, 2018, pp. 113-123.

LA VOCACIÓN EPIGONAL DEL BARROCO.
EL CASO ENRÍQUEZ GÓMEZ¹

Felipe B. Pedraza Jiménez
Milagros Rodríguez Cáceres
Universidad de Castilla-La Mancha

I. ¿SERÁ ALGUNA COSA EL BARROCO?

Repensar el Barroco no es tarea fácil o, al menos, no es tarea clara. El término *Barroco* se ha usado y se usa en tantas acepciones, con connotaciones tan diversas, que resulta difícil ponerse de acuerdo en su preciso significado.

Permítannos empezar recordando las primeras páginas de un volumen publicado en nuestra juventud: el tomo III del *Manual de literatura española*. Allí se cita a Jaime Siles y su propuesta de que la mejor caracterización del Barroco es esa amalgama de opiniones contradictorias que sobre él ha ido elaborando la crítica²; y a Humberto Piñera, que confesaba que este es un concepto del que «todos hablan y ninguno sabe a ciencia cierta qué es»³.

¹ Este trabajo es fruto de la investigación que viene desarrollando el Instituto Almagro de teatro clásico. Se incluye dentro del proyecto FFI2017-87523-P (I+D), aprobado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

² Siles, 1975, p. 21.

³ Piñera, 1970, p. 151.

Podríamos empezar, por tanto, esta sesión para repensar el Barroco parodiando unos versos que Manuel Machado dedicó, entre burlas y veras, a un género literario menor pero de extraordinaria proyección entre las masas populares, el *couplé* (ortografiado todavía a la francesa):

El *couplet*... Pues yo no sé
—ni nadie tal vez sabrá—
lo que es el *couplet*. ¿Será
alguna cosa el *couplet*?⁴

Nosotros podríamos decir:

Yo no sé si se sabrá
—creo que los demás tampoco—
qué es el Barroco. ¿Será
alguna cosa el Barroco?

Aunque no lleguemos a saber a ciencia cierta qué es, sí podemos afirmar que hoy la palabra *Barroco* se utiliza fundamentalmente en tres acepciones que presentan, además, infinidad de matices y connotaciones:

1) Como denominación de la cultura de una época, circunscrita, con algunos matices, al siglo xvii.

2) Como tendencia formal, una «constante histórica» (un *eón* para D'Ors⁵) contrapuesta al clasicismo, caracterizada por la complicación, el predominio de la línea curva, las volutas, la hipérbole, la representación de la realidad inestable y de la violencia, cuya cumbre se alcanza, a nuestros ojos, en los siglos xvii y xviii, pero que puede verse en otros momentos de la evolución de la cultura occidental: el Helenismo, el Gótico (especialmente, el tardío y flamígero, el Plateresco), el Romanticismo, el Modernismo...

3) Como mágico tecnicismo —valga el oxímoron— que abre las puertas a enrevesadas consideraciones donde lo divino y lo humano se enlazan y funden. Lo barroco confiere a las palabras no se sabe qué esotérica y misteriosa irradiación semántica que autoriza a cada

⁴ M. Machado, *Poesías completas*, p. 268.

⁵ Ver el desarrollo de esta teoría en «La querrela de lo barroco en Pontigny», ensayo central, en medio de divagaciones varias, de un libro que el propio autor calificó de «novela autobiográfica» (D'Ors, 1964, pp. 63-133).

crítico a engolfarse en las resonancias que arbitrariamente cree encontrar en ellas⁶.

2. LA CULTURA DE UNA ÉPOCA

Siempre hemos pensado que, en lo que se refiere a la literatura en lengua española, la definición más productiva es la primera. De acuerdo con el tratado de Maravall *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, las creaciones que calificamos como *barrocas* son fruto de una gravísima crisis de la sociedad europea⁷. Esa crisis presenta formas distintas y contradictorias. Se inicia a finales del siglo XVI con lo que se ha dado en llamar *pacifismo barroco* o *Pax Hispanica* (reinado de Felipe III), que es la primera muestra del agotamiento de un sistema de relaciones de poder y de mecanismos de producción y distribución de bienes y servicios. Continúa con una contienda paneuropea (la guerra de los Treinta Años) y tiene sus últimas manifestaciones en la lenta recuperación económica y demográfica que se da en las décadas finales del siglo XVII.

Esa coyuntura histórica es cambiante en sus manifestaciones externas, pero nace de una raíz única: la lenta y compleja configuración del estado moderno, la monarquía absoluta, el gran Leviatán que describió crítica pero muy positivamente Hobbes. Crea la necesidad de una cultura que Maravall quiso definir a través de cuatro adjetivos: dirigida, masiva, urbana y conservadora.

El siglo XVII asiste a la eclosión de un fenómeno que venía fraguándose desde la Edad Media y sigue vivo hasta nuestros días: el imparable crecimiento de las ciudades, la concentración de la población en grandes urbes, con sus secuelas de masificación, dificultad para el control social, necesidad de eficaces instrumentos de propaganda... Entre estos, Maravall ha dado una singular importancia a las manifestaciones artísticas. No negaremos que, a nuestro entender, ese análisis de la función propagandística del arte cae, con frecuencia, en simplificaciones que desvirtúan la tesis principal, en exageraciones inadmisibles, pero que, durante un tiempo, han sido admitidas y difundidas como verdades inconcusas. Maravall cree, con una fe en nuestro concepto desmesurada, que la cultura del Barroco es fruto de una suerte de dirigismo, de una

⁶ Pueden verse, a título de ejemplo, los *Ensayos generales sobre el Barroco* de Sarduy (1987).

⁷ Maravall, 1975.

consciente planificación que pretendía dejar todo atado y bien atado, donde cada pieza se movía al servicio de la represión social.

Esta idea parece inspirada en su propia experiencia como colaborador, ya arrepentido y avergonzado, de los mecanismos de la propaganda franquista, más que en el análisis de los documentos y monumentos literarios que nos ha legado el siglo XVII. Trasponiendo su mala conciencia de colaborador y beneficiario del franquismo al universo barroco, quiso leer la comedia española como un plan dirigido en apoyo del absolutismo monárquico-señorial⁸.

Estamos convencidos de que aquellos poetas mercantiles no tenían conciencia alguna de formar parte de una campaña orquestada en favor del régimen. Mejor dicho: la campaña no está en lo que dicen en cada una de las miles de comedias que escribieron (en cuya variedad se encuentran tantas adhesiones como críticas al sistema); lo que constituye un apoyo a los poderes públicos, como vio sagazmente Felipe II, es la existencia misma de un teatro que atrae y entretiene a las masas, da salida a muchas de sus frustraciones y conforma ilusoriamente sus anhelos. Por eso el rey prudente no puso trabas a su desarrollo, como tampoco lo hizo la iglesia, a pesar de las ocasionales y minoritarias, aunque a veces ruidosas, campañas de cuatro frailes, tres moralistas y dos intelectuales para que se cerraran los teatros. No lo consiguieron más que en los periodos en que el luto oficial, las pestes y plagas, los motines y guerras próximas (ya en tiempos de Felipe IV) lo demandaron imperiosamente. Y no lo consiguieron, a pesar de sus contumaces presiones, porque estaba claro que no convenía a la vida social ni a los poderes públicos. En Inglaterra hubo de producirse una violenta revolución (la de los puritanos, con Cromwell a la cabeza) para que se prohibiera el teatro.

3. UN ARTE PARA LAS MASAS

En el mundo hispánico lo que podemos llamar Barroco, entendido como un concepto de época, crea un arte para las masas que se manifiesta en el enorme éxito de los romances y canciones de las décadas de 1580 y 1590, cuando unos jovencitos, que apenas alcanzaban los veinte años, ganaron fama en amplísimos territorios, carentes de medios de comunicación eficaces y sin protección oficial alguna. Veinte años tenía Lope de Vega al escribir «Ensíllenme el potro rucio...», romance

⁸ Maravall, 1972.

que, según los satíricos, cantaban todos los grupos sociales. Y veintinueve, Góngora cuando alcanza la fama con la parodia mordaz, de un humor absurdo y jovialmente destructivo, de ese mismo poema.

Arte para las masas que se manifiesta en la creación de una notable industria del ocio, a través del teatro, los corrales y casas de comedias. Sobreviene una producción torrencial de piezas dramáticas, fijadas en un molde que ha de perdurar, con los cambios pertinentes e imprescindibles, casi dos siglos: la comedia española.

Arte para las masas que alcanza a la novela (en una sociedad cuya alfabetización crece de forma exponencial, pero que en su inmensa mayoría sigue siendo analfabeta) con las ediciones múltiples del *Guzmán de Alfarache*, el *Quijote*, las *Novelas ejemplares* o *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*.

La producción editorial de amena literatura creció hasta extremos inconcebibles unas décadas antes. No hay más que comparar cualquier catálogo bibliográfico del siglo XVI con otro del XVII. Nunca había conocido la cultura europea, y en particular la española, tal cantidad de obras impresas sin utilidad determinada. El teatro, la novela, la poesía... inundan los anaqueles de los libreros.

4. EL PAPEL DE LA IMPRENTA A LOS OJOS DE ENRÍQUEZ GÓMEZ

El poeta que nos va a ocupar plasmó, con su peculiar estilo, la bibliomanía de sus contemporáneos:

No he visto poco, aunque he nacido tarde.
 ¿Causa menos gustoso desvarío
 la imprenta, mi señora, con su alarde?
 ¿Tanto libro es pequeño señorío?
 [...]
 No ha emborrachado tanto el señor vino
 como locos ha vuelto esta señora:
 dígalo su carácter peregrino⁹.

Y un detalle curioso: es uno de los primeros que se percata de la creciente importancia del público femenino en el negocio del libro desprovisto de interés profesional. Hay toda una lección de sociología

⁹ Enríquez Gómez, *Academias morales de las Musas, Academia IV*, vv. 1633-1644. Citaremos siempre por la edición del Instituto Almagro, *Academias morales de las Musas* (2015), señalando la *Academia* y el número de los versos.

literaria en las siete primeras palabras que dirige al público lector en uno de sus relatos satírico-fantásticos, *La torre de Babilonia*:

Señores, o señoras (que todo puede ser)...¹⁰

La proliferación de impresos novelescos y teatrales llevó al consejo de Castilla en 1625 a la disparatada disposición de prohibir nuevas publicaciones, alegando que ya había demasiados libros de este tipo¹¹.

Aunque la determinación fue tan absurda como impracticable, al consejo no le faltaban razones: nunca se habían visto tantos impresos de indeterminada utilidad rodando por el mundo.

5. CREACIÓN MASIVA Y VOLUNTAD EPIGONAL

Esta nueva situación, que exige que se produzcan sin descanso obras literarias, convierte a la mayor parte de los autores en epígonos, epígonos voluntarios, no accidentales.

Utilizaremos *epígono* en el sentido neutro que nos dicta la etimología: 'el que ha nacido después', y en el que acostumbran a recoger los diccionarios: 'el que sigue las huellas de otro'. Naturalmente, no hay realidad en el mundo de la cultura que no sea epigonal. Si lo predicamos del arte que hemos dado en llamar *barroco*, es porque entendemos que la voluntad de seguir modelos establecidos, de calcar sus usos e introducir variaciones sobre los mismos es particularmente intensa en esta etapa de la civilización hispánica.

Incluso en casos como el de Góngora, en que es evidente un decidido deseo de originalidad, no cabe negar que empezó queriendo ser un epígono magistral del petrarquismo europeo y que en sus primeros años produjo algunos de los más admirables frutos de lo que conocemos como Manierismo literario. Para sorpresa de todos sus contemporáneos, grata o ingrata según los casos, aquel ingenioso, feroz, soez, nauseabundo, delicado y exquisito poeta (todo a un tiempo) dirigió sus pasos hacia lo que se llamó «la nueva poesía». Lope de Vega quiso explicar y explicarse semejante cambio de orientación con estas razones:

¹⁰ Enríquez Gómez, *La torre de Babilonia*, «A los vecinos de esta gran Babilonia del mundo y a las vecinas de la Torre del Oro», fols. preliminares, s. n.

¹¹ El fenómeno es bien conocido gracias a los artículos de González Palencia (1946) y Moll (1974).

...no contento con haber hallado en aquella blandura y suavidad [de sus primeras obras] el último grado de la fama, quiso (a lo que siempre he creído, con buena y sana intención, y no con arrogancia, como muchos que no le son afectos han pensado) enriquecer el arte y aun la lengua con tales exornaciones y figuras cuales nunca fueron imaginadas ni hasta su tiempo vistas...¹²

A pesar de su escandalosa novedad, este arte, tan empeñado en romper los moldes de lo literariamente esperado, se convirtió en unos años en material mostrenco para los mil epígonos que surgieron como setas después de una tormenta otoñal. La familiaridad extrema de los jóvenes escritores con la alambicada sintaxis, el léxico latinizante, las insólitas metáforas, las trabajadas estructuras... permitió la aparición de infinitos poemas que el público y la crítica han identificado como gongorinos, aunque no salieran de la pluma de don Luis. Incluso —lo que parecía un imposible metafísico en una literatura que necesitaba comentarios y notas de pie de página— el gongorismo saltó al teatro, donde el carácter oral y el ritmo imparabile del recitado impiden cualquier reflexión crítica. Tanto es así que, como dijo Dámaso Alonso, lo que durante siglos se ha considerado gongorismo no es, en realidad, sino calderonismo, «un gongorismo especial, resellado personalmente, que nadie confundirá con el de Góngora»¹³; pero que la crítica y los lectores han confundido a lo largo de los siglos XVII, XVIII y XIX. Y «es que Calderón es —en todo su arte— un nuevo intento de sistematización y esquematización de la violencia y la abundancia del barroquismo»¹⁴; o sea, un epígono que engendrará infinitos epígonos a uno y otro lado del océano.

Lope de Vega o Quevedo también rompen los moldes de la tradición literaria, pero lo hacen «sin querer», sin tener una propuesta clara y consciente de ruptura. La comedia nueva nació buscando el gusto y el dinero del público contemporáneo, no para romper los moldes terencianos, de los que parte y a los que sigue en muchos puntos. La lírica de Lope es un permanente homenaje a sus predecesores: a Petrarca, a Garcilaso, a Camões, a Herrera («nunca se aparta de mis ojos Fernando de Herrera, por tantas causas divino»¹⁵), y también a los poetas de cancionero y al romancero. Si resulta profundamente original, no es porque él quiera

¹² Lope de Vega, *La Filomena*, en *Obras poéticas*, p. 877.

¹³ Alonso, 1984, p. 241.

¹⁴ Alonso, 1971, p. 439.

¹⁵ Lope de Vega, *La Filomena*, en *Obras poéticas*, p. 886.

salirse de los moldes establecidos, sino porque, al tratar de dar cumplimiento a sus preceptos, desborda esos límites y les insufla nueva vida¹⁶.

Quevedo se sabe ingenioso, es consciente (como Góngora) de la capacidad de su sátira para seleccionar con portentosa agudeza cuanto de deleznable hay en el mundo, y mostrar el lado ridículo de las cosas en un juego de palabras. Crea un nuevo universo literario, pero posiblemente era menos consciente que nosotros de la desmedida originalidad de su manejo de la lengua. Cuando pide aquello de que «Y Lope de Vega a los clarísimos nos tenga de su verso»¹⁷, lo dice, probablemente, de buena fe: él era (o se creía) un poeta llano, un continuador gozoso y entusiasta de la tradición literaria recibida. Quería ser un epígono. Pero no lo fue: inauguró una forma nueva de escribir a la que le salieron mil imitadores en todo el mundo hispánico y en el conjunto de los países europeos, a pesar de la tremenda dificultad de trasladar sus atrevimientos y violencias expresivas a los registros de otras lenguas.

6. UNA VOCACIÓN TARDÍA

En Enríquez Gómez esa vocación epigonal se exagera. Su situación es muy distinta a la de los poetas mayores del Barroco español. Es un mercader de paños, un hombre de negocios, procedente de una familia conversa que tuvo problemas con los tribunales del Santo Oficio: él mismo se vio forzado al exilio en 1636-1637 ante la amenaza de un posible proceso; regresó a España en 1649 con la voluntad de reconciliarse, pero hubo de pasar a la clandestinidad, en la que durante diez años estuvo escribiendo y estrenando teatro con el seudónimo de Fernando de Zárate, y finalmente fue detenido y murió en 1663, de muerte natural y reconciliado con la iglesia, en la cárcel inquisitorial de Triana.

Se trata de una vocación tardía, un autodidacta que, al llegar a Madrid para trabajar en la importación y comercio de géneros textiles (con tienda en la red de San Luis), se ve deslumbrado por el panorama literario que encuentra allí y siente lo que él llama «la enfermedad de las letras» (*Academia IV*, v. 2792). Años después, probablemente antes del regreso a España, en el prólogo de su poema *Sansón nazareno* rinde un

¹⁶ Para el debate sobre el grado y relieve de la innovación lírica de Lope, dentro de la tradición lírica petrarquista, ver Paoli (1970) y Pedraza Jiménez (1993-1994, tomo I, pp. 26, 31-33, 54-56).

¹⁷ Quevedo, *Aguja de navegar cultos*, en *Sátiras lingüísticas y literarias (en prosa)*, p. 142.

homenaje de admiración a los poetas y dramaturgos con los que coincidió en Madrid durante el primer lustro de los años treinta¹⁸.

Es el momento en que, recién muerto su autor, se dan a la imprenta las obras de Góngora: primero por Juan López de Vicuña (1627), que se enfrenta a las denuncias de fray Hernando Horio y del padre Juan de Pineda ante la Inquisición; y poco después, por Gonzalo de Hoces y Córdoba (1633). Pero también es el momento en que Lope de Vega ha publicado la mayor parte de su poesía y de su teatro, que seguirá imprimiendo, en la medida en que lo permiten las autoridades, en los días en que Enríquez Gómez, probablemente, comparte tertulia con el círculo de cristianos nuevos admiradores y amigos del Fénix (entre los que destaca Fernando Cardoso, más tarde exiliado y vuelto al judaísmo, cambiando el nombre germánico por el judaico Isaac). El poeta conquense pudo tener en sus manos las primicias de *La Dorotea* o las *Rimas de Tomé de Burquillos* y asistir al estreno de *El castigo sin venganza*, *La noche de san Juan* o *Las bizarrías de Belisa*. También coincide con la impresión de buena parte de la obra en prosa de Quevedo: *El buscón* se había publicado en Zaragoza en 1626; los *Sueños*, primero en Barcelona, Valencia y Zaragoza con fecha de 1627, y luego en Madrid, expurgados, en 1631.

Lo que pretendió Enríquez Gómez fue imitar estos modelos excelso, entre los que se encontraban escritores de generaciones anteriores, particularmente Quevedo, Góngora y Lope de Vega, y poetas destacados de su promoción: Calderón, Pérez de Montalbán, Solís, Villaizán, Antonio Coello, Rojas Zorrilla...

En un artículo reciente se ha mostrado cómo reelabora hasta en tres ocasiones (con significativas variantes) un tópico dramático que había fascinado (en el buen y en el mal sentido del término) a lectores y espectadores desde que cristalizó en la pluma de Calderón en *El médico de su honra*¹⁹.

Ya en el prólogo a la edición de las *Academias morales de las Musas*, en 2015, cuando no teníamos la menor intención de hablar de la vocación epigonal del arte barroco, señalamos que

en nuestro poeta alienta la obsesión imitatoria de los escritores autodidactos que aprehenden por sí mismos esforzadamente los estilos y tonos dominan-

¹⁸ *Sansón nazareno* se acabó de imprimir en 1656 (Ruan, Laurenço Maury), pero en los paratextos se nos dice que la mayor parte estaba compuesto e impreso durante la estancia del poeta en Ruan antes de 1649.

¹⁹ Pedraza Jiménez, 2018.

tes en su época. Tienden a convertirse en epígonos de todos los maestros admirados²⁰.

Uno de los rasgos de estos seguidores es la aguda conciencia de la tradición, tanto en lo que afecta a los valores literarios como en lo relativo a los géneros y sus rasgos característicos. En el primero de los impresos a nombre de Enríquez Gómez, *Academias morales de las Musas* (Burdeos, 1642), ya en el exilio francés, están muy claras estas marcas. Se trata de una miscelánea en la que se alternan versos líricos y narrativos, y cuatro piezas teatrales. Se vale de un expediente ya usado con anterioridad: el marco bucólico acoge esta diversidad de materiales. Revela en el prólogo su familiaridad con los modelos e incluso subraya una ligera *variatio* para evitar la emulación directa. Ese cambio consiste en redactar en verso (generalmente, silvas de pareados) los cada vez más escasos fragmentos narrativos de los libros de pastores, reconvertidos en academias poéticas y en artificioso reflejo de una fiesta social²¹. En el prólogo dirigido al lector, el poeta enumera algunos de sus modelos:

Valime de los versos, por no imitar los ingenios que con tanto acierto siguieron este camino, como el príncipe de los poetas castellanos, frey Lope de Vega Carpio, en su *Arcadía y Pastores de Belén*; el eclipsado sol de las Musas, el doctor Juan Peres de Montalbán, en su *Para todos*; el padre y maestro de todas ciencias, Tirso de Molina, en su libro *Deleitar aprovechando*; el lucido ingenio Matías de los Reyes, en el que intituló *Para algunos*, y otros muchos; pues juzgándome ajeno de llegar a la cumbre de tan raros ingenios, los miré del valle de mi natural, siguiendo el rumbo que me dictaba la novedad²².

Curiosamente, y esta es una de nuestras tesis, Enríquez Gómez aspira a seguir «el rumbo que me dictaba la novedad»; pero no rompiendo con la tradición, sino venerándola con una humildad que, por una vez en la historia del arte y los artistas, no parece enteramente falsa: «juzgándome ajeno de llegar a la cumbre de tan raros ingenios».

En el elogio que dedica a las *Academias morales de las Musas* su primo segundo, el capitán Alonso del Campo Romero, presenta a Enríquez Gómez como el restaurador (nuevo Fénix que resurge de las cenizas) del estilo de Lope de Vega y Pérez de Montalbán, desaparecidos recientemente:

²⁰ Pedraza Jiménez, 2015, p. 75.

²¹ Ver Rodríguez Cáceres, 2013.

²² Enríquez Gómez, *Academias morales de las Musas*, tomo I, pp. 266-267.

Sagradas Musas del noveno coro,
 si a Lope y Montalbán el lauro distes,
 hoy con moral imperio redimistes
 en este Fenis su inmortal decoro²³.

El extenso volumen (478 páginas en la primera edición, más preliminares e índice) aspira a ser un amplio muestrario de los géneros y variantes de la literatura de su tiempo. Tal amalgama de elementos ha aconsejado que nuestra edición crítica incluya entre sus elementos prologales una detallada «Topografía», con el propósito de orientar al lector en el desbordado maremagno de versos que conforman la obra.

En el estudio que precede a la edición²⁴ encontrará el interesado la sucinta enumeración de los géneros y tradiciones literarias que Enríquez Gómez, en su papel de epígono empedernido, vuelve a recrear: desde las definiciones de amor y celos (tan características de Lope de Vega), a los romances conceptuosos y cultistas de resonancias caballerescas (con los inevitables ecos de «En un pastoral albergue...» de Góngora), las narraciones y descripciones de materia bíblica e inspiración gongorina, los desfiles de figuras caricaturescas (en la tradición que había cristalizado en el Quevedo juvenil de *Vida de la corte y Capitulaciones matrimoniales*, y que tendrá su continuación y superación en los *Sueños*), las parodias y sátiras literarias anticulteranas (que caen en la jitanjáfora y el sinsentido), los poemas que se sostienen sobre las referencias a su atormentada biografía (persecución, exilio, nostalgia de la patria...), los versos de reflexión moral neoestoica...

No caben en un artículo de la extensión habitual las mil ocasiones en que Enríquez Gómez cita, recrea, comenta, glosa o parodia textos de Lope de Vega, de Góngora o de Quevedo.

7. CITAS Y ECOS GONGORINOS

La tarea más fácil y más agradecida es rastrear las huellas gongorinas, desde la gruta presentada como un «bostezo obscuro» (*Academia I*, v.365), a la ubicación temporal que calca los versos de la *Soledad I*:

²³ En Enríquez Gómez, *Academias morales de las Musas*, tomo I, p. 280.

²⁴ Pedraza Jiménez, 2015, pp. 76-105.

Era del día la estación primera,
dulce del año alegre primavera.
(*Academia I*, vv. 601-602).

Era del año la estación más bella...
(*Academia IV*, v. 114)

O el primer verso de la dedicatoria del *Polifemo* al conde de Niebla, encadenado a la palinodia y la sicomaquia tópicas de los cancioneros petrarquistas, probablemente aprendidas en las *Rimas sacras* de Lope, con ecos de Garcilaso y, más remotamente, de la fuente petrarquesca:

ALBANO Pasos errantes de mi loco engaño,
 ¿adónde conducís mi entendimiento,
 si en el amago del atrevimiento
 asiste el precipicio de mi daño?
 Volved la cara al cuerdo desengaño...
(*Academia I*, vv. 1171-1175)

El soneto guarda un razonable paralelismo con el II de las *Rimas sacras* de Lope de Vega:

Pasos de mi primera edad, que fuistes
por el camino fácil de la muerte
[...]
Volved atrás por que el temor concierte
las breves horas de mis años tristes.
[...]
¿qué furia os incitó que habéis seguido
la senda vil de la ignorante gente?²⁵

Volviendo a Góngora, el arroyo aparece descrito alegóricamente como un «arpa de cristal» con «lazos de plata» y «cuerdas de topacio» (*Academia II*, vv. 3-4), siguiendo la pauta de la canción gongorina al río Pisuerga:

Sobre trastes de guijas,
cuerdas mueve de plata
Pisuerga, hecho cítara doliente...²⁶

²⁵ Lope de Vega, *Obras poéticas*, pp. 316-317.

²⁶ Góngora, *Obras completas*, núm. 390.

También encontramos una referencia a la célebre canción gongorina «No son todos ruiseñores...»:

No todos los que cantan en las flores,
cubiertos con los árboles y ramas,
son, ni serán, ni han sido ruiseñores.
(*Academia IV*, vv. 1402-1404)

8. CINCO O DIEZ AZUCENAS REITERADAS

Los epígonos no solo citan o calcan los sintagmas, sino que emulan los procedimientos de los artistas admirados. Martos llega a afirmar: «no hay verso del *Polifemo* que no esté reescrito en el *Sansón nazareno* y especialmente, las escenas sensuales en él contenidas»²⁷. Los motivos gongorinos se reelaboran e incluso se complican más que en el original. En el epígono alienta siempre un paradójico prurito de originalidad, una voluntad de noble competencia con el modelo, que da por perdida de antemano. Cuando logra que en su pluma cristalice un hallazgo literario, se enamora de él y lo repite, a veces de forma poco pudorosa. Así, Enríquez Gómez, siguiendo los moldes fijados por don Luis, hace recaer la clave para el desciframiento de la metáfora no tanto en el parecido formal o funcional de los sustantivos o verbos (las piezas con más clara carga semántica) cuanto en los adjuntos que los acompañan. El sistema es el que siglos más tarde parodió Antonio Machado en los versos del discípulo de Juan de Mairena:

Oro cano te doy, no plata rubia²⁸.

Es decir, te doy plata (*oro cano*), no oro (*plata rubia*).

Enríquez Gómez se encaprichó de una imagen, de raíces gongorinas, varias veces repetida en las *Academias morales de las Musas*. Así, la protagonista del romance de Antilo y Laura

estaba sobre una almena,
la cabeza recostada
sobre sus cinco azucenas,
rayos de nieve con alma.
(*Academia I*, vv. 477-480)

²⁷ Martos Pérez, 2012, p. 452.

²⁸ A. Machado, *Juan de Mairena*, p. 1930.

La imagen y el numeral se repiten en un soneto de Leonido:

Sobre cinco azucenas recostada,
 en un tapete de la primavera,
 dormía Venus...
 (*Academia II*, vv. 294-296)

El sustantivo metafórico pervive, pero el numeral cambia en otras dos ocasiones:

Las azucenas diez de blanca nieve,
 al compás de su altivo movimiento,
 blandamente jugaban con el viento...
 (*Academia I*, vv. 1566-1568)

Forzada del calor, tendió los brazos,
 dando a una colcha abrazos,
 y con las manos de riqueza llenas,
 sembró en su campo azul diez azucenas...
 (*Academia IV*, vv. 886-889)

El discreto lector ya habrá adivinado que estas *azucenas* blancas, frágiles, que permiten recostar la cabeza, que juegan con el viento o que se extienden sobre la colcha, y que siempre son cinco o diez (no cuatro, ni seis, ni once), son los blancos dedos de las manos femeninas. La repetición de la imagen y del proceso creativo que subyace convierte a Enríquez Gómez en epígono de sí mismo. Después de emplearla reiteradamente en las *Academias morales*, reaparece en *Sansón nazareno*:

Bebe la luminaria hermosura y pura
 diez azucenas...²⁹

Es decir, la lámpara brilla porque absorbe la luz que irradian los dedos de la mano de la dama.

9. ECOS DE LOPE DE VEGA. LA HUELLA AUTOBIOGRÁFICA

Las citas, los ecos, las glosas y recreaciones de Lope de Vega son más abundantes que los de Góngora; pero, al estar incardinados en la larga tradición que va de Ovidio y los elegíacos latinos a Petrarca y sus seguidores, son menos evidentes para muchos lectores. Aunque en esta

²⁹ Enríquez Gómez, *Sansón nazareno*, canto III, oct. 24.

ocasión prescindamos por economía del comentario de numerosos ejemplos, no podemos dejar de señalar la cita del famosísimo «Irse y quedarse, y con quedar, partirse» del soneto 61 de las *Rimas*, que, con intuición digna de aplauso, Enríquez Gómez aplica *Al curso y velocidad del tiempo*:

Voyle siguiendo, y sígueme sin irse;
 voyme quedando, y por quedarse, emplea
 su mismo vuelo, y hallo que desea
 ir y quedarse, y con quedar, partirse.
 (*Academia I*, vv. 2221-2224)

Los ejemplos que hemos visto hasta ahora podrían llevar a pensar que a veces la *imitatio* se reduce a algo puramente externo, al calco de las fórmulas sintácticas o al juego con los tropos, las paradojas y las antítesis. Pero en el caso de Enríquez Gómez, la voluntad epigonal no está reñida con la presencia constante del poeta en sus versos, porque también esto es fruto de la imitación: Lope de Vega había convertido ese expediente en uno de los secretos de su éxito. El lector se complace en ver a través de los octosílabos y endecasílabos las peripecias biográficas y las opiniones del poeta sobre los valores mundanos. Podríamos afirmar incluso que el conquense va más allá que su modelo, porque sí recrea su biografía documentada, no la maraña tópica de los amores y desamores que había cristalizado en la tradición literaria del petrarquismo o de la poesía de cancionero.

En las *Academias morales de las Musas* son numerosísimas las referencias al destierro y a las persecuciones y desdichas que lo affigieron. La conocida como *Elegía a la ausencia de la patria* (en las primeras ediciones carece de título) se abre con un homenaje epigonal a las palinodias petrarquistas: «Cuando contemplo mi pasada gloria...». En la *Academia IV* retoma las amarguras del exilio. El poeta habla en nombre propio y trata de disuadir a un correligionario que acaricia la posibilidad de huir al extranjero (quizá para eludir el acoso inquisitorial):

Amigo, en no venir está tu vida.
 Mudar de patria, como yo he mudado,
 es tema de una vida aborrecida.
 No es buen consejo, no, mudar de estado;
 que el que deja su patria por la ajena,
 ser quiere por su gusto desdichado.
 (*Academia IV*, vv. 3560-3565)

La nostalgia (el mal del recuerdo, el angustioso deseo del retorno) a que alude en sus tercetos, no parece una impostura literaria, sino la expresión, casi directa, casi espontánea, de una situación anímica:

Será tu perdición aquí notoria,
y tendrás (¡qué dolor!) eternamente
un verdugo cruel en tu memoria.
(*Academia IV*, vv. 3584-3586)

La vida de que habla es la que conocemos por los documentos, con escasa manipulación literaria. Lo que tiene carácter epigonal es la necesidad de fijar en endecasílabos y transmitir a los lectores ese auténtico y muy real desasosiego.

10. LA PROBLEMÁTICA RELACIÓN CON QUEVEDO

En el conjunto de estas imitaciones, lo más problemático es la relación con la lírica quevedesca. Salvando las distancias, en los versos morales de Enríquez Gómez hay muchas coincidencias con los de Quevedo. También en la prosa, pero en este caso las deudas son indudables y reiteradamente reconocidas. En la nota prologal a la *Vida de don Gregorio Guadaña* se manifiesta ese entusiasmo:

está por nacer quien pueda imitar al insigne don Francisco de Quevedo...³⁰

A pesar de las profundas divergencias políticas y sociales (no olvidemos el feroz antisemitismo de don Francisco³¹), las referencias elogiosas al genio de la prosa quevedesca son constantes. También el reconocimiento de las deudas con los géneros que su pluma acabó de conformar: Enríquez Gómez quiso imitar la novela picaresca ingeniosa y conceptista en la *Vida de don Gregorio Guadaña*, que insertó en una suerte de relato lucianesco (satírico y fantástico al modo de los *Sueños*), caricatura de la realidad social trufada de juegos de palabras: *El siglo pitagórico*. Aún más ceñida al esquema narrativo de los *Sueños* es *Inquisición de Lucifer y visita de todos los diablos*. Aunque su posición moral, religiosa y política esté en las antípodas de la defendida por el autor de la *Execración contra los judíos*, en el texto hay huellas de esa dependencia. Y lo mismo puede decirse de *La torre de Babilonia*.

³⁰ Enríquez Gómez, *El siglo pitagórico y Vida de don Gregorio Guadaña*, p. 68.

³¹ Ver Pedraza Jiménez, 2016.

Francisco Manuel de Melo se hizo eco de estos vínculos en un parlamento puesto en boca del propio Quevedo:

Esse Gomes é mais meu lacaio do que já disseram atrevidos entre Avicena e Escoto. A tudo se me põe diante e não olho para lugar donde não veja ali muito meu amigo. Assim foi em mil partes, mas agora mais em o seu *D. Gregório Gadanha*, em que quis retratar o meu *Pablos, el Buscón*, já poeta, já satírico³².

Algo parecido ocurre con los tratados políticos. *Luis dado de Dios a Luis y Ana* (1645) coincide en su estructura, sentido y finalidad con *Política de Dios*, cuya primera parte tuvo que conocer Enríquez Gómez, ya que se publicó en 1626 (en Zaragoza y en Madrid, y de inmediato en Barcelona, Pamplona y Milán). En ambas obras, la glosa de textos bíblicos (evangélicos en Quevedo; tomados del *Libro de Samuel* en Enríquez Gómez) se utiliza para la exposición de las tesis políticas de sus autores. Señalemos, aunque solo sea de paso, que la obra del conquense es de menor entidad literaria que la del madrileño, pero sus ideas miran hacia el futuro y auguran muchos aspectos de las doctrinas políticas y morales posteriores, mientras que el de Quevedo es un vano y a ratos muy retorcido ejercicio de nostalgia de una edad que nunca existió.

II. LA REFLEXIÓN NEOESTOICA

Enríquez Gómez parece apreciar en mucho sus versos morales. Incluso, siguiendo un tópico prologal muy difundido, mantiene que quiere dirigir hacia ellos la atención del lector:

El principal asunto que me movió a dar a la imprenta este poema [*Academias morales de las Musas*] ha sido querer inclinar los ánimos, no a la recreación de los versos amorosos, sino a la delectación de los versos morales...³³

La filosofía que alienta bajo el ritmo de los sonetos, romances y epístolas en tercetos es marcada, intensamente neoestoica. Las semejanzas formales y conceptuales con la lírica de Quevedo son considerables. Sin embargo, es fácil que el autor de las *Academias morales de las Musas* no conociera la poesía metafísica del gran satírico. Es verdad que ya en junio de 1613 estaba preparado para la imprenta el manuscrito de *Heráclito*

³² Melo, *O hospital das letras*, p. 129.

³³ Enríquez Gómez, *Academias morales de las Musas*, tomo I, pp. 265-266.

cristiano, con el que los poemas morales de Enríquez Gómez presentan numerosas coincidencias. Es verdad que la poesía en el Siglo de Oro, y muy particularmente en la época que hemos denominado *barroca*, circulaba profusamente en manuscritos (de hecho, el poemario de Quevedo se nos ha conservado en tres de esos cartapacios). ¿Cayó alguno de ellos en las manos del mercader de paños? Pudiera ser, pero sorprende que el mismo autor que reconoce orgullosamente las deudas que tiene con la prosa quevedesca no diga una sola palabra de sus versos. Este silencio quizá nos lleve a aceptar que el Quevedo lírico, especialmente el grave, fue durante décadas un «poeta en la redoma», un criptopoeta, como quiere Carreira³⁴, que no se proyectó más allá del círculo próximo de amigos y admiradores, del que presumiblemente no formaba parte el conquense.

Es muy posible que la coincidencia en las ideas y conceptos neoestoicos no nazca de la imitación de los versos de Quevedo, sino de la lectura de algunos de sus más celebrados tratados morales, en especial de la pieza capital de este género, que apareció impresa con el doble título de *Doctrina moral del conocimiento propio y desengaño de las cosas ajenas* (Zaragoza, Pedro Vergés, 1630; Barcelona, Esteban Librerós, 1630), que estaba concluida en 1612³⁵, y de *La cuna y la sepultura* (Madrid, María de Quiñones, 1634), que, según carta del autor a Sancho de Sandoval de 12 de febrero de 1635, había alcanzado cinco ediciones de las que conservamos ejemplares (Madrid, Imprenta del Reino, 1634; Sevilla, Andrés Grande, 1634; Barcelona, Lorenzo Deu, 1635; Valencia, Silvestre Esparza, 1635; y Bruselas, Viuda de Huberto Antonio Velpio, 1635) y otras tres (Madrid, Lisboa y Ruan), aludidas por el autor pero de las que no nos han llegado testimonios³⁶.

También es verdad que la doctrina estoica pudo aprenderla Enríquez Gómez en el *Enchiridion* de Epicteto, traducido en 1612 por El Brocense, y puesto en verso en 1635 por el propio Quevedo: *Epicteto y Phocílides en español con consonantes. Con el origen de los estoicos y su defensa contra Plutarco, y la defensa de Epicuro contra la común opinión* (Madrid, María de Quiñones, 1635). De hecho, el tono admonitorio de algunos poemas de las *Academias morales de las Musas*, como *El pasajero* (*Academia I*, vv. 685-1120), coincide con la prédica confianzuda (en segunda persona) y los ritmos de la traducción quevedesca del *Manual* de Epicteto.

³⁴ Carreira, 1977.

³⁵ Ver López Grigera, 1969, p. XIV.

³⁶ Ver López Grigera, 1969, pp. XXXVIII-XXLV.

En cambio, este posible carácter epilodal de las ideas morales no tiene por qué ser obstáculo para que nuestro poeta llegara por su cuenta y riesgo a algunas fórmulas (ese gusto por la paradoja conceptuosa y por la rotundidad expresiva) que ya había ensayado Quevedo en sus poemas morales, que no eran conocidos por el gran público y presumiblemente tampoco por Enríquez Gómez. Así, la paradoja estoica y senequista de que la muerte comienza en el momento de nacer, reiterado en *La cuna y la sepultura* («A la par empiezas a nacer y a morir...», «la vida es un dolor en que se empieza el de la muerte, que dura mientras dura ella»³⁷), encuentra en Enríquez Gómez una expresión rítmica que viene a coincidir con la del *Heráclito cristiano*, pero se adelanta a su difusión pública a través de la imprenta, ya que las *Academias morales* se publicaron por primera vez en 1642, y el *Parnaso español* no vio la luz hasta seis años más tarde (incluso lo precedió la primera edición española de las *Academias*, Valencia, 1647). Lo cierto es que hoy algunos de los endecasílabos del conuense nos suenan a Quevedo:

Si cuando vine al mundo, entré muriendo...

(*Academia IV*, v. 1531)

el sepulcro primero fue tu vida...

(*Academia IV*, v. 2660)

La vida como incurable enfermedad es idea muy quevedesca. En *La cuna y la sepultura* leemos: «no puede dejar de estar enfermo quien siempre con su misma vida tiene el mal de muerte. Con este mal naces y con él vives, y de él mueres»³⁸. En Enríquez Gómez:

¿Quién es el hombre, o quién le hará que sea
merecedor del ser, siendo su vida

vida prestada que en morir se emplea?

(*Academia II*, vv. 1472-1474)

¿Cómo quieres vivir, siendo homicida

tu vida breve de tu propia vida,

hidra interior del ciego entendimiento?

Vive para morir...

(*Academia I*, vv. 1190-1193)

³⁷ Quevedo, *La cuna y la sepultura*, pp. 23 y 25.

³⁸ Quevedo, *La cuna y la sepultura*, p. 27.

Y no faltan admoniciones, con retruécano, que también consideramos características de Quevedo:

Mira que, cuando quieras desengaños,
te faltarán los años y los días,
y sobrarán los días y los años.
(*Academia I*, vv. 1196-1198)

La cuna y la sepultura, pañales y mortaja, se reúnen en el soneto *Al nacimiento del hombre* en versos que tienen la peculiar brusquedad y violencia quevedescas:

No en vano ha sido tu gemido ronco,
pues con los lloros de esa blanca urna
se va labrando tu sepulcro bronco.
(*Academia II*, vv. 1296-1298)

12. EN CONCLUSIÓN

Nuestro poeta es una representación poco menos que perfecta de la vocación epigonal de esta cultura. Incansable recreador de los tópicos temáticos y estilísticos de los grandes autores que le precedieron, pródi-go en citas y buscadas isotopías, su voluntad de seguir las huellas de los maestros cristaliza en una sorprendente paradoja (es el caso de la lírica de Quevedo): no contento con imitar las obras que había leído, llega a intuir rasgos de estilo de otras que, según todos los indicios, no alcanzó a conocer.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Dámaso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, 5.^a ed., Madrid, Gredos, 1971. [1.^a ed.: Madrid, Gredos, 1951].
- ALONSO, Dámaso, *Góngora y el «Polifemo»*, en *Obras completas. VII*, Madrid, Gredos, 1984, pp. 9-278. [1.^a ed.: Madrid, Gredos, 1960].
- CARREIRA, Antonio, «Quevedo en la redoma: análisis de un fenómeno cripto-poético», en *Quevedo a nueva luz: escritura y política*, ed. Lía Schwartz y Antonio Carreira, Málaga, Universidad de Málaga, 1977, pp. 231-249.
- D'ORS, Eugenio, *Lo barroco*, Madrid, Aguilar, 1964.

- ENRÍQUEZ GÓMEZ, Antonio, *Academias morales de las Musas*, ed. del Instituto Almagro de teatro clásico, dirigida por Milagros Rodríguez Cáceres y Felipe B. Pedraza Jiménez, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2015, 2 tomos.
- ENRÍQUEZ GÓMEZ, Antonio, *Sansón Nazareno. Poema heroico*, Ruan, Laurencó Maurry, 1656. Facsímil: Carlos de la Rica y Antonio Lázaro Cebrián, Carboneras de Cuenca, El Toro de Barro, 1992.
- ENRÍQUEZ GÓMEZ, Antonio, *El siglo pitagórico y Vida de don Gregorio Guadaña*, ed. Charles Amiel, París, Ediciones Hispanoamericanas, 1977.
- ENRÍQUEZ GÓMEZ, Antonio, *La torre de Babilonia*, Madrid, Bernardo de Villadiego, a costa de Bernardo Sierra, 1670. Ejemplar R/16205.
- GÓNGORA, Luis de, *Obras completas*, ed. Juan e Isabel Millé y Giménez, 6.^a ed., 1.^a reimp., Madrid, Aguilar, 1972.
- GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel, «Quevedo, Tirso y las comedias ante la Junta de Reformación», *Boletín de la Real Academia Española*, 25, 1946, pp. 43-84.
- LÓPEZ GRIGERA, Luisa, ed. crítica, prólogo y notas de *La cuna y la sepultura para el conocimiento propio y desengaño de las cosas ajenas* de Francisco de Quevedo, Madrid, Anejos del *Boletín de la Real Academia Española*, 1969.
- MACHADO, Antonio, *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo*, en *Obras completas*, ed. Oreste Macrí, con la colaboración de Gaetano Chiappini, Madrid, Espasa-Calpe, 1988, tomo II, pp. 1907-2113.
- MACHADO, Manuel, *Poesías completas*, ed. Antonio Fernández Ferrer, Sevilla, Renacimiento, 1993.
- MARAVALL, José Antonio, «El teatro barroco desde la historia social», en *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1972, pp. 19-145. [1.^a ed.: «Una interpretación histórico-social del teatro barroco», *Cuadernos hispanoamericanos*, 234, 1969, pp. 74-108].
- MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Esplugues de Llobregat (Barcelona), Ariel, 1975.
- MARTOS PÉREZ, María Dolores, «“De un delgado cendal, velo de nieve”: seductoras Galateas en el *Sansón nazareno* (1656) de Antonio Enríquez Gómez», *AnMal Electrónica*, 32, 2012, pp. 451-481.
- MELO, Francisco Manuel de, *O hospital das letras. Apólogo dialogal quarto*, en *Apólogos dialogais*, ed. Pedro Serra, Braga / Coimbra, Angelus Novus, 1999, tomo II, 43-140.
- MOLL, Jaime, «Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla», *Boletín de la Real Academia Española*, 54, 1974, pp. 97-103.
- PAOLI, Roberto, «Le *Rimas* di Lope de Vega e la crisi del petrarchismo», en *Lavori ispanistici*, II, Firenze, D'Anna, 1970, pp. 97-141.

- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «Introducción» a la ed. de las *Rimas* de Lope de Vega, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1993-1994, 2 tomos.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «“La variedad, sal del entendimiento”: Antonio Enríquez Gómez y las *Academias morales de las Musas*», estudio introductorio a la edición crítica de las *Academias morales de las Musas* de Antonio Enríquez Gómez, ed. del Instituto Almagro de teatro clásico, dirigida por Milagros Rodríguez Cáceres y Felipe B. Pedraza Jiménez, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2015, tomo I, pp. 54-113.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «Antonio Enríquez Gómez: entre la herencia de la sangre y la tradición literaria», en *La cultura de la sangre en el Siglo de Oro. Entre Literatura e Historia*, ed. David García Hernán y Miguel F. Gómez Vozmediano, Madrid, Sílex, 2016, pp. 245-267.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «La fascinación de *El médico de su honra*. Sus ecos en la obra de Enríquez Gómez», en «*Doctos libros juntos*». *Homenaje al profesor Ignacio Arellano Ayuso*, ed. Victoriano Roncero López y Juan Manuel Escudero Baztán, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2018, pp. 405-429.
- PIÑERA, Humberto, *El pensamiento español en los siglos XVI y XVII*, New York, Las Américas, 1970.
- QUEVEDO, Francisco de, *La cuna y la sepultura para el conocimiento propio y desengaño de las cosas ajenas*, ed. Luisa López Grigera, Madrid, Anejos del *Boletín de la Real Academia Española*, 1969.
- QUEVEDO, Francisco de, *Sátiras lingüísticas y literarias (en prosa)*, ed. Celsa C. García Valdés, Madrid, Taurus, 1986.
- RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros, «Las academias como fiesta social del Barroco: su reflejo en Antonio Enríquez Gómez», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 1.1, 2013, pp. 105-119.
- SARDUY, Severo, *Ensayos generales sobre el Barroco*, México / Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- SILES, Jaime, *El Barroco en la poesía española*, Madrid, Doncel, 1975.
- VEGA, Lope de, *Obras poéticas*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1969.

PROPAGANDA O RELATO: VISIÓN ESTÉTICA
DE HERNÁN CORTÉS A TRAVÉS DE LA
ICONOGRAFÍA BARROCA DE LOS AUSTRIAS

Rosa Perales Piqueres
Universidad de Extremadura

I. LA CRÓNICA Y EL RELATO. LA OBRA DE ARTE COMO EXPRESIÓN DE LA HISTORIA

La historia nos tiene acostumbrados a ser revivida a través de los libros, de las crónicas y de las imágenes. Aunque estaban encaminadas a mostrar la justificación de la guerra, en la representación histórica figura siempre la imagen del héroe, real o legendario, el personaje que lleva al grupo humano al triunfo, héroes que han trascendido en el tiempo y que son recordados por sus hazañas, no por las muertes causadas en el conflicto.

Así memorizamos las batallas descritas en la *Ilíada*, sin acordamos de los que murieron, pero todos conocemos la lucha de Paris y Héctor. No hay nada más moldeable que la historia, porque depende de la observación de otro ser humano y de la predisposición que tenga a contar los acontecimientos tal y como son, con objetividad, hecho que raramente se consigue. Por el contrario, en la mayoría de las ocasiones la subjetividad provoca la emoción del acontecimiento y así nos encontraremos en el tiempo relatos sometidos al drama, a la ironía, o a las convicciones políticas y religiosas.

Durante el Barroco se produce lo que denomina Antonio Rivera el tiempo de la «interpenetración de las artes», o, aún mejor, de la transgresión de las fronteras entre las artes discursivas y las figurativas, que con posterioridad estarán sometidas a los límites de la Ilustración y del Clasicismo. En el periodo Barroco se unen la escritura y la imagen como disciplinas complementarias¹. Un principio católico y barroco es que por medio de las cosas visibles se llega mejor al conocimiento de las invisibles, en realidad no será más que una nueva versión de la famosa máxima del *Arte poética* de Horacio: «Lo que entra por el oído conmueve al espíritu con menos fuerza que lo que se pone ante el ojo fidedigno»². La crónica histórica será la base de la narración pictórica y el autor se servirá de ella para mostrar su visión de los acontecimientos a través de numerosos aspectos de la naturaleza humana: La tergiversación de los hechos en favor de un interés político o de poder, el interés del autor, o la manera artística de representarlo, con diferencia de técnica y estilo.

Un elemento que cumple su función en la pintura histórica es el tiempo, porque provoca que algunos de estos acontecimientos hayan quedado como válidos, ensalzados por los cronistas en sus escritos. El tiempo, está tomado como un elemento más en la obra de arte; actúa conceptualmente, un hecho histórico detenido es un valor añadido, de ahí que el gesto que se represente sea el más selectivo de la narración, el más heroico. Su fin es perpetuar los recuerdos de los hechos, de aquellos que existieron para la posteridad y que se hacen reales gracias a la composición artística, sean o no objetivos. Este aspecto no importa al artista, pero sí al mecenas, que desea que se narren a su manera, sacando siempre el beneficio de la victoria; así nos encontramos, según Haskell, que «los retratos reales y la narración son casi los únicos medios para conservar la fama de los grandes hombres, verdadero propósito de la historia»³.

De ahí que la representación de la historia dependerá de los tiempos en que se realice. No será lo mismo una pintura de una batalla elaborada en su tiempo, con carácter propagandístico y victorioso, que la personificación del mismo acontecimiento varios siglos después. Y tendremos un claro ejemplo en la visión de la empresa en América en los siglos posteriores, iniciada en la monarquía de los Austrias con una

¹ Rivera García, 2008, pp. 381-404.

² González, 1998, p. 55.

³ Haskell, 1994, p. 68 en Molina, 2005, p. 652.

clara exposición del triunfalismo de la civilización y la fe sobre el mundo primitivo prehispánico, con una doble lectura de la empresa en sus dimensiones visual y escrita, que será la forma en la que se reconstruirá la imagen sobre América en España hasta finales del siglo XVIII, para pasar después a la visión romántica de los mismos en el siglo XIX, con la exaltación de los personajes protagonistas y la revisión histórica de los movimientos indigenistas americanos durante el siglo XX.

Si bien la visión de los hechos está, en la mayoría de los casos, sometida a los vaivenes políticos del momento o a los de un tiempo posterior, la libertad del artista para componer los hechos no siempre estará controlada por el poder. De ahí que nos encontremos dos vertientes de la narración histórica, la exaltación de la victoria y la justificación de la muerte y el horror, tan frecuentes en la Europa del Renacimiento y el Barroco, con artistas como el francés Joseph Parrocel, quien inicia un estilo de representación muy imitado posteriormente, mediante el uso de referentes históricos de grandes héroes como Alejandro Magno, con composiciones sometidas al servicio de nobles, príncipes y reyes. Y una segunda visión, más íntima y sobre todo universal, con la apreciación individual artística del tema, que con su testimonio nos presentará la otra cara de la guerra. Es el caso del artista francés Jacques Calot, quien, utilizando el grabado, denuncia los desastres de la Guerra de los Treinta Años. Su visión nefasta del conflicto será el precedente fundamental de los grabados de Rembrandt y Goya. Goya, desde su óptica naturalista más que historicista, pintará y grabará excepcionales escenas de las consecuencias de la Guerra de Independencia. Estas piezas han servido de modelo hasta nuestros días para denunciar la violencia y el horror que produce la guerra, porque, como señala el filósofo Gilles Deleuze, «toda obra de arte es un monumento, pero no del pasado -lo que alguien sintió o experimentó- sino del presente -el acontecimiento que, aquí y ahora, puede ser sentido por cualquiera que tenga la fuerza y la disposición para ello»⁴.

La iconografía de Cortés ha seguido dos vías de representación a lo largo de los últimos siglos, creando una sinergia entre las partes que al día de hoy conforman una visión bastante compleja sobre el personaje. Las políticas liberales de los primeros estados americanos en el siglo XIX colaboraron a crear la imagen destructora y perversa del personaje, impulsada por la “hispanofobia” que se difunde por todo el continente.

⁴ Ordóñez Díaz, 2011, pp. 127-152.

Al mismo tiempo los procesos estéticos y literarios del pensamiento romántico dotan a su figura de un especial encanto de personaje novelesco y seductor, muy alejado de los preceptos de difusión política. Autores como Valentín Carderera en su *Iconografía española*, redactada entre 1855 y 1864, señalan las dos formas reconocidas de la efigie del conquistador⁵.

2. LA PROPAGANDA. LOS AUSTRIAS Y LA REPRESENTACIÓN HISTÓRICA

Si las manifestaciones de los acontecimientos históricos tienen un sentido, no de mostrar la realidad, sino de enaltecer el hecho, a esto se une difundir los valores de la acción representada. De ahí que nos encontremos, en la narración de América a lo largo del periodo barroco novohispano, una transmutación de las funciones de los personajes y veamos recreados a los protagonistas de una manera diferente a la de la crónica inicial.

El siglo xvii todavía es el siglo de la historia *magistra vitae*, con un concepto panorámico o espacial, más que temporal, que reduce los hechos no a una narración crítica, sino a un conjunto de acontecimientos que merecen ser recordados. Esta visión es un reflejo de una forma de gobierno donde impera la fragmentación escalonada del poder y de la moral, reflejada fielmente en la temática pictórica de la que se sirve ese poder para difundir sus bondades⁶. Para reforzar esa imagen de autoridad, el monarca se sirve de sus súbditos célebres, de aquellos que en su nombre consiguieron la victoria. De ahí que se produzca una interrelación simbólica entre el gobernante y el conquistador-aventurero-descubridor, cuyo aspecto irá transformándose a lo largo del tiempo para convertirse en la figura del propio poder y de lo que representa.

Los reyes y emperadores de la Casa de Austria en España fueron durante siglos los defensores de la religión católica y la Iglesia de Roma. Los monarcas españoles pertenecientes a este linaje hicieron de la defensa de la fe cristiana un eje esencial de su práctica política y establecieron un pacto con Dios con un objetivo confeso: una realeza legítima

⁵ Carderera, *Iconografía española...*, 1855-1880.

⁶ Aullón de Haro, 2013, p. 584, nota 48: «Se ha utilizado el término de *panorámico* para calificar la noción que el siglo xvii tenía de la historia. “En esta pintoresca época la entera concepción de la historia está determinada por la yuxtaposición de todo lo digno de ser recordado” [...] el desarrollo del movimiento temporal es aprehendido y analizado en una imagen espacial».

para un planeta católico. Esta alianza será representada en las artes propagandísticamente en las numerosas recreaciones pintadas, sobre todo en los triunfos militares. Como defensores de la religión católica, con una idea errática de cruzada, se enfrentaron a disensiones internas y enemigos externos, especialmente reformistas en el norte de Europa, turcos en el Mediterráneo y civilizaciones paganas en tierras americanas y asiáticas destinadas a la evangelización⁷.

Su empresa obsesiva les lleva hasta tal punto, que los emblemas políticos se toman de la antigüedad para sacralizar su mandato y justificar la lucha, tal y como muestra el diplomático Diego Saavedra Fajardo, autor del principal libro de emblemas políticos en lengua castellana, *Idea de vn Príncipe político Christiano representada en cien Empresas* (Múnich, 1640), que resume magistralmente, combinando imágenes y textos, el pensamiento político de la España gobernada por la Casa de Austria. A través de estos emblemas, la manifestación de la superioridad del mandato divino se expresará y pasará a formar parte de esta representación, imágenes que también aparecerán en las recreaciones de aquellos que simbolizan en su efigie ese poder. Su emblema 26, *In hoc signo*, muestra el estandarte con el crismón que exhibieron las legiones de Constantino en la decisiva batalla del puente Mulvio en el año 312. Un estandarte convertido en el mismo símbolo con el que se representa a Cortés, que corresponde a la batalla de Otumba y a Santiago Matamoros en sus acciones victoriosas en el Nuevo Mundo.

En el discurso que acompaña a esta imagen, Saavedra recuerda a los grandes capitanes españoles –Fernando de Castilla, Carlos V, Gonzalo Fernández de Córdoba o Hernán Cortes, entre otros–, vencedores en todos los combates por su fe cristiana, y pone como ejemplos de su superioridad sobre los ejércitos de musulmanes las batallas de las Navas de Tolosa, Salado, Simancas, Clavijo y la más importante de todas, Lepanto. Saavedra afirma que estas victorias se debieron al favor de Dios: «Lleven pues los príncipes siempre empuñado el estoque de la cruz [...], y tengan embrazado el escudo de la religión»⁸. Este aspecto religioso de los Austrias españoles será determinante en su iconografía, ya que gran parte de sus escenificaciones artísticas girarán en torno a este tema⁹.

⁷ Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, 1976.

⁸ Mínguez, 2011, pp. 251-280.

⁹ *Carlos V: las armas y las letras*, 2000; Cuadriello, 2000; Alcalá, 2000, pp. 107-126; Mínguez, 2010, pp. 85-96.

Carlos V será el que ponga en práctica la propaganda del catolicismo a niveles internacionales y bajo su gobierno se iniciará la cristianización de América. Felipe II, continuando los preceptos de su padre, en su particular cruzada religiosa quiso recordar los acontecimientos más significativos de su defensa de la fe, con la escenificación de dos grandes batallas, la de San Quintín frente a los ejércitos protestantes y la de Lepanto, en 1571; una imagen que pasaría a la historia para convertirse en un mito cuyo significado en defensa de Occidente y el cristianismo católico marcó un hito en la historia de España Europa y en América.

La batalla de Lepanto ha sido el tema recurrente de la representación pictórica del triunfo de la fe en Europa. Autores no solo españoles, sino italianos como Veronés y Vasari, la reprodujeron en las estancias vaticanas con dos murales y en el palacio ducal de Venecia, como emblema y símbolo de la divina «ordenante providencia imperator augustus». Los murales de la batalla de Lepanto marcarán un antes y un después en la pintura de hechos históricos, ya que la campaña de difusión de la misma se convertirá en un ejemplo digno de ser imitado por el resto de los pintores como modelo propagandístico de las monarquías europeas¹⁰.

Numerosos cuadros, grabados y poemas circularán por la Europa cristiana y en las tierras americanas como una victoria de la cristiandad frente a la herejía y el paganismo. Las pinturas se llenarán de alegorías y personajes simbólicos y, a medida que se alejen de la fecha de los hechos, camuflarán, en ocasiones, el suceso real con lemas divinos y mitológicos en torno a personajes que se convierten en semidioses. Pinturas que servirán de claros embajadores a la ideología del momento y de la Liga Santa, formada por las cortes vaticanas, la española y la veneciana y que tiene su trascendencia cuando se representa con la misma intención la liga de los pueblos mexicanos con Cortés contra los aztecas, manteniendo el interés pictórico por la representación de las victorias de Cortés en la pintura novohispana. Este hecho está marcado por ciertos tintes religiosos que justifica, al mismo tiempo, la iconografía del tema a lo largo del siglo XVII.

Estudiando los acontecimientos históricos más relevantes, autores como Garduno revelan que este tema trabajado en la filosofía actual, por autores como Tzvetan Todorov, afirman que

¹⁰ Noriega, 2013.

el triunfo de la Conquista se debió, primero, al arte de la adaptación y la improvisación de los conquistadores; segundo, a su superioridad en la comunicación de los signos, y tercero, al hecho de que en las múltiples combinaciones de la triada amor-conquista-conocimiento (sobre el Otro) subyacía la firme convicción de la superioridad europea y, consecuentemente, de que había que asimilar a los nativos¹¹.

Este pensamiento enlaza con el progresivo desarrollo de la sacralización del poder en la dinastía de los Austrias, que afectará a la representación de dichos acontecimientos y se servirá de ellos en los diferentes territorios en que gobierna.

Desde sus comienzos el concepto de cruzada religiosa, con carácter medieval, presidía los actos militares de los Austrias, hasta tal punto que, desde el inicio en la conquista, hay un profundo sentido evangelizador del que se impregnan los propios ejércitos; así las crónicas que describen los hechos mezclan el relato histórico con la profunda religiosidad evangelizadora de los autores. La circunstancia de que Hernán Cortés y todos los capitanes vayan acompañados de símbolos religiosos y de personajes eclesiásticos en su aventura sacraliza, de alguna manera, la acción militar. La difusión del cristianismo se convirtió en el medio de aculturación más importante desarrollado en el mundo conocido durante los siglos XVI y XVII. De hecho, las expediciones de conquista no se justificaban por los intereses políticos de la monarquía española, sino como auténticas cruzadas emprendidas para combatir el paganismo o la idolatría y extender la verdadera fe cristiana. Una imagen alegórica demostrativa es la del libro *Retórica cristiana*, de fray Diego de Valadés, *La carabela*, como un claro exponente de la misión religiosa de las huestes de Cortés. Las imágenes militares de los cañones hacen referencia a la potencia militar tecnológica del momento y el mástil con Jesucristo crucificado vincula la conquista a un influyente proceso de aculturación basado en la difusión del cristianismo (Fig. 1).

¹¹ Garduno, 2010, pp. 181-197.

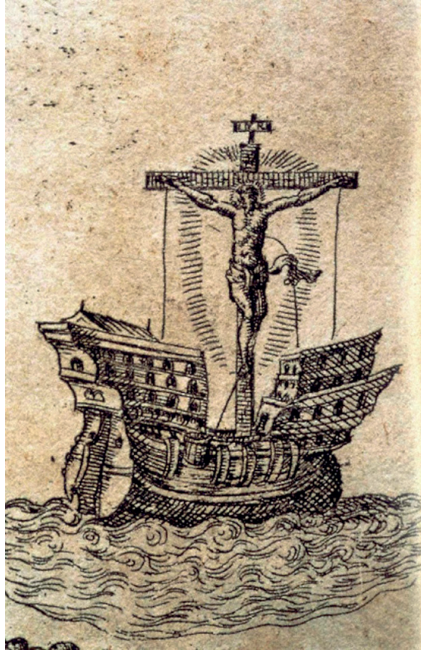


Figura 1. Fray Diego de Valadés. *Retórica cristiana*, Perugia, Imprenta de Jacopo Pretruccio, 1579

3. UNIÓN DE LA MONARQUÍA CON LOS CONQUISTADORES

Esta sacralización en América será prolongada por la monarquía española a través de su simbología, cada vez más alegórica, que mantendrá propagandísticamente su política imperialista, hasta llegar a una interrelación de imágenes de poder entre los conquistadores y la casa real. Aunque no siempre fueron buenas las relaciones con los descubridores, en el caso de Hernán Cortés, su epistolario, las denominadas *Cartas de Relación* en las que narra sus propias experiencias al rey, se convertirán en un motivo de difusión popular demasiado peligroso para la propia monarquía, quien impedirá la finalización de su publicación ante la enorme celebridad alcanzada por Hernán Cortés en el ámbito nacional e internacional. Sus famosas cartas, además de un relato biográfico, histórico y social, son una crónica militar, de la que se nutrirán positivamente los artistas posteriores para mostrar los diferentes tiempos importantes de su acción militar y exploradora en México.

De ahí que exista una unión de representación entre la monarquía y los protagonistas de la historia americana. Las batallas de Cortés en Nueva España terminarán siendo asumidas simbólicamente por la monarquía. Porque su tergiversada imagen política no oculta los valores militares del guerrero de Cristo. Y a ello se unen las cualidades como estratega y diplomático que se subrayan en la plasmación de sus acciones, con una iconografía similar a los gestos reales. En la obra *Historia general de las Indias* de Francisco López de Gómara, cuya segunda parte se titula *Historia de la conquista de México*, la defensa que el propio autor hizo de su obra en dos partes, explica para muchos su proyecto político, la figura de Hernán Cortés se convierte así en la culminación del gran proyecto teopolítico hispánico¹².

Si los hechos de Cortés van a ser narrados en forma de epistolario y crónicas en los primeros tiempos, más tarde cuando su imagen dé paso a una figura vinculada al servicio de la monarquía española y defensora de la fe, figurará en diversas disciplinas artísticas como un personaje benefactor de las bondades de la monarquía hispana para con sus súbditos (Fig. 2). Entre las acciones artísticas más atractivas destacan las batallas, entre ellas la de Otumba, y la dramática conquista de la capital azteca, Tenochtitlan, considerada una de las gestas más destacadas en la historiografía tradicional militar. Igualmente los cronistas de su época, como Bernal Díaz del Castillo, llegan a comparar esta batalla con la caída de Jerusalén por Saladino¹³. Tan solo hechos muy concretos destacan más la importancia de la recuperación de los territorios o la conquista de los mismos, en un aspecto narrativo más que en el ensalzamiento de la figura del conquistador, sin perder el carácter de cruzada. De ahí que en la composición pictórica lleguen a mezclarse símbolos hispanos con los nuevos hechos, para afianzar el concepto de cruzada, como la figura de Santiago Matamoros, al que algunos soldados veían como una aparición de buen augurio. Incluso desde sus inicios podemos afirmar que hay una fuerte sensibilidad para con los pueblos americanos a la hora de representar la conquista como un hecho militar, de ahí que descarten en recrear ciertos hechos cruentos y si se representa se plasma como ardor militar, no como gesto de opresión¹⁴.

¹² Magalon Kerpel, 2012, pp. 5-45.

¹³ Cortés, *Cartas de relación*, p. 21.

¹⁴ Volkow, 2012, pp. 117-120.



Figura 2. Cortés presentándose ante los primeros doce franciscanos. Mural del convento de Ozumba. México. Siglo XVI

Tras la primera etapa, donde las crónicas y relatos son bastante descriptivos y a cuya narración se ajustan de manera relativamente fiel, los artistas que plasman los acontecimientos y las sucesivas pinturas de los mismos convierten las imágenes en una secuencia de escenografías teatralizadas cada vez más alejadas de la realidad y con un claro valor simbólico. De ahí la utilización de diversos soportes pictóricos, incluso de carácter ornamental, como los biombos novohispanos, que servirán de base a estas composiciones. Estos soportes ornamentales ayudarán a que durante el Barroco los hechos aparezcan representados como pintura decorativa; por eso en los biombos se recrean los acontecimientos de forma romántica, siguiendo así la apariencia en que los artistas Kano japoneses utilizaron la extensión de la pantalla *byōbu* para hacer escenificar la mitología o la historia de Japón. Con una narrativa versátil, inspirada en ocasiones por la gran influencia del grabado europeo, con igual intensidad se plasmarán series históricas, como las guerras de Alejandro Farnesio o la defensa de Viena contra los turcos, y, en la misma medida, la conquista de México. Esta forma de representación será la clave para entender el paso de la figura de Hernán Cortés como conquistador a la escenificación de la acción monárquica sobre los pueblos; de ahí que la iconografía cortesiana resulte una simbiosis de evangelización, personificación de la monarquía y héroe de acontecimientos. El relato del

siglo XVI dará paso en el barroco a la fórmula magistral de la monarquía hispana de generar la sacralización de los acontecimientos para justificar sus acciones, principio y fin de mandato divino (Fig. 3).



Figura 3. Caída de Tenochtitlan. Fragmento de la obra perteneciente a la colección Jay I. Kislak. Librería del Congreso. Siglo XVII. Fundación Jay I. Kislak, Miami. Estados Unidos

4. LA IMAGEN DEL HÉROE

La visión iconográfica de Cortés no se habría moldeado a lo largo de los siglos, si no hubiera estado dotada de una imagen heroica. En la exposición realizada en México en 2010 sobre «El éxodo mexicano, los héroes en la mira del arte», donde intervienen varios autores estudiosos del tema, se planteó una fórmula adecuada con respecto al contexto de héroe: se afirmaba que

los héroes son símbolos que cada generación monta sobre los propios sujetos históricos, así como sobre los rasgos característicos de ciertas figuras mitológicas. La construcción de un héroe ocurre en vida, pero es en la muerte, sin duda, donde sucede la mejor parte: sobreviven sus ideas¹⁵.

No puedo estar más de acuerdo con esta reflexión, que se ajusta a la figura de Hernán Cortés como modelo de estas afirmaciones.

Los primeros indicadores de la creación de la imagen del héroe en la figura de Hernán Cortés tenemos que buscarlos en sus cartas de relación, de las cuales se ha escrito mucho y de manera excelente, con análisis profundos sobre el contexto y la significación de las mismas. Estas cartas no son solo una narración de hechos, sino la modificación

¹⁵ Esquinca Azcarate, Useda Miranda y Jiménez Herrada, 2010.

de una imagen, bien estudiada por quien las escribe. Autores como Luz Ángela Martínez, describen el paso de un personaje marcado por una deslealtad hacia sus jefes, de un simple escribano, que ha estudiado en Salamanca y ha ejercido en Cuba, a la mutación en un personaje mítico, «un nuevo Alejandro Magno». Una construcción, según la autora, calculada y medida, con ciertos tintes románticos como la calificación de «héroe rebelde que con un puñado de hombres logró vencer a un imperio asombroso». En cierto modo se dignifica la rebelión contra el poder establecido, que le hace ser incluso más atrevido en el contexto histórico, al que se unen ciertos tintes transgresores con una firme conciencia de sus posibilidades basadas en el valor personal. Sus hechos en esta etapa lo asemejan de igual modo al modelo de príncipe moderno, que establece la obra de Maquiavelo en el arte del disimulo y la apariencia para conseguir sus fines, y que es constructor de su propia imagen para la historia, más que el líder mesiánico que propaga la fe¹⁶. Esta modificación de imagen será promovida por el propio Cortés, a partir de su relación estética-política con los hechos, que insiste en la necesidad de anular la fama de traidor al orden establecido. Este cambio se aprecia, sobre todo, en su segunda carta de relación, no solo porque aparece una nueva categoría de verdad narrada, sino porque es Cortés quien la narra a su manera, y la ajusta a sus circunstancias. Y así se lo hace saber al rey Carlos V: «mas con todo, me esforzaré en decir a vuestra alteza lo menos mal que yo pudiere la verdad y lo que al presente es necesario que vuestra Majestad sepa»¹⁷.

Las cartas de Cortés han servido para imaginar visualmente a través de las artes los acontecimientos de la Conquista y sus diferentes episodios. Uno de los recursos más relevantes, que han jugado un papel importante, en la Historia del Arte para la difusión de las imágenes son las alegorías, manifestaciones artísticas ilustradas de las que se han servido en numerosas ocasiones para representar pictóricamente los acontecimientos civiles y religiosos, y que tendrán mucho éxito en la sociedad barroca, sobre todo en la novohispana¹⁸. Los relatos históricos están llenos de ellas, elementos visuales y numerosos ingredientes estéticos conforman una simbología cada vez más compleja, utilizada prioritariamente por las monarquías absolutas europeas. En el caso ame-

¹⁶ Martínez, 2011, pp. 112-116.

¹⁷ Cortés, *Cartas de relación*, p. 47.

¹⁸ Muñoz Camargo, 2005, p. 120.

ricano funcionarán como la traslación de figuras que reproducen el poder de la monarquía hispana defensora inquebrantable de la fe católica. Los aspectos que conforman dicha ideología del poder y el cambio de mentalidad barroca, marcan los modos de representación alegórica que proceden de los hechos ocurridos en Europa a finales del siglo xvi, cuya circunstancia más relevante es la Contrarreforma católica, que planteará una teoría política ambigua, donde el poder civil y el religioso llegarán a tal punto de inflexión que es difícil precisar dónde termina uno y donde empieza el otro. Es lo que algunos autores han denominado una *complexio oppositorum*, que convierte la iglesia en un auténtico centro ordenador del cosmos cristiano. Los máximos exponentes de este concepto unitario serán los pensadores Baltasar Gracián y Diego de Saavedra Fajardo. Los planteamientos de estos dos teóricos van a influir de manera definitiva en la escenificación de la pintura barroca. Para Gracián y Fajardo, la recreación del príncipe cristiano está sometida a la metáfora del teatro o al juego escénico, y para el jesuita Fajardo es la unión entre ellos, quien justifica las fórmulas de recreación cuando reconocen que «los gobernantes deben saber usar con habilidad de las apariencias y del artificio, así como deben saber jugar de la verdad; y el príncipe debe representar bien por sí mismo la comedia»¹⁹. Dichos referentes jugarán un papel importante en la alegoría de los protagonistas de la historia y serán la base de la recreación artística del héroe barroco²⁰, en cuyo escenario Cortés tendrá un gran protagonismo (Fig. 4).



Figura 4. Juan Correa. Biombo del Encuentro de Hernán Cortés y Moctezuma. Siglo xviii. Colección Banamex. México

¹⁹ Falta indicar referencia exacta de esta cita.

²⁰ Rivera García, 2004, pp. 567-596. Este autor analiza el pensamiento de Baltasar Gracián y Saavedra Fajardo, como dos de las máximas figuras de nuestro Barroco.

A lo largo del siglo XVII, la figura de Cortés se irá transformando en el imaginario iconográfico con otros atributos alejados de la conquista; no solo aparecerá como un representante de la monarquía española en el Nuevo Mundo, sino como un elegido de Dios en la tierra que ejecuta sus designios, incluso vinculándose a la figura de San Miguel y Santiago Matamoros. Esta modificación del imaginario cortesiano ha sido estudiada por Guillermo Tovar de Teresa, quien en su obra *El Pegaso o El mundo barroco novohispano en el siglo XVII*, estudia la fascinación por la mitología clásica y la simbología religiosa de los intelectuales mexicanos del siglo XVII, sobre todo a través de la obra *La virgen María Madre de dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la ciudad de México* (México 1648, de Miguel Sánchez), quien describe al imperio de Moctezuma como «una monarquía con seis cabezas derrocada por Hernán Cortés y sus banda de conquistadores de aqueste nuevo Mundo y fundación de su iglesia que como ángeles destrozaron el dragón y los suyos»²¹. De ahí que, gracias a Cortés, la ciudad de México se convierta en una nueva Jerusalén, bendecida entre todas las ciudades de la cristiandad. De igual modo la figura del héroe termina por mimetizarse con la labor de los Austrias en el territorio americano, porque en la recreación iconográfica de Cortés se utilizarán modelos y elementos tomados de la retratística cortesana atribuida a los reyes²². A veces, incluso, nos encontramos con ilustraciones o grabados que lo asemejan a personalidades de la gran nobleza castellana. En otras ocasiones, Cortés aparecerá como el personaje galante, novelesco y un poco burlón representado en pasajes no cruentos y que le alejan del acontecimiento dramático de la lucha; hasta tal punto que cuando a través de soportes como los biombos lacados se escenifica la conquista de Tenochtitlan la figura de Cortés es la recreación del guerrero salvador, del héroe de las hazañas novelescas con tintes literarios.

Esta modalidad artística procede de la influencia las artes asiáticas en América y tiene gran influencia en México, cuya ruta de galeón de Filipinas desde el siglo XVI origina la llegada de numerosos objetos de arte orientales. Los biombos serán uno de los soportes artísticos de mayor interés en el barroco y, aunque en Nueva España ya se utilizaban, en la corte toman auge tras la embajada japonesa Keichô en España²³

²¹ Tovar de Teresa, 1997, p. 9.

²² Segundo Guzmán, 2016a.

²³ Cabañas Moreno, 2013, pp. 310-315 y 430-435.

en el reinado de Felipe III; hasta tal punto que servirán como obsequio de gran prestigio a la monarquía reinante. Los casos más conocidos, que hoy se encuentran en el Museo de América de Madrid, son los veinticuatro paneles de lienzo sobre tabla, dedicados al rey Carlos II, que representan de manera más completa los momentos más significativos de la conquista de México. Fueron firmados por dos de los artistas novohispanos al servicio de la corona más famosos de la técnica de enconchados, Juan y Miguel González. Sus fuentes para la realización de las escenas están tomadas de diversas crónicas²⁴, cuya escenificación tal vez sea lo más significativo de la representación artística de estas obras, no por la puesta en escena de los acontecimientos, de manera ordenada y cronológica, sino por el sentido narrativo de las piezas que muestran cómo en la tardía fecha de 1698 todavía se mostraban aspectos de la conquista de valor documental, como la crudeza de algunos pasajes donde aparece el canibalismo, que la propia historia todavía no había olvidado²⁵, y por la dignificación de la conquista en la representación de la figura de Cortés, escenificado como salvador, como negociador y como sustituto del rey ante los poderes aztecas²⁶ (Fig. 5).

²⁴ Las crónicas en las que se apoya la narración de estas escenas son la de López de Gómara *Conquista de México, segunda parte de España Vicrix. Historia general de las Indias de 1552*. La de Bernal Díaz del Castillo *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España* publicada de 1632. Y la de 1684 del cronista mayor de Indias Antonio de Solís, *Historia de la Conquista de México, población y progresos de la América septentrional, conocida por el nombre de Nueva España*.

²⁵ Tovar de Teresa, 1986, pp. 97-103; Ocaña Ruiz, 2015.

²⁶ Cuadriello, 2010. En los últimos tiempos este autor ha estudiado el cambio de discurso en la iconografía de Cortés en el contexto del arte novohispano destacando la dualidad de la opinión científica entre el héroe y el villano.

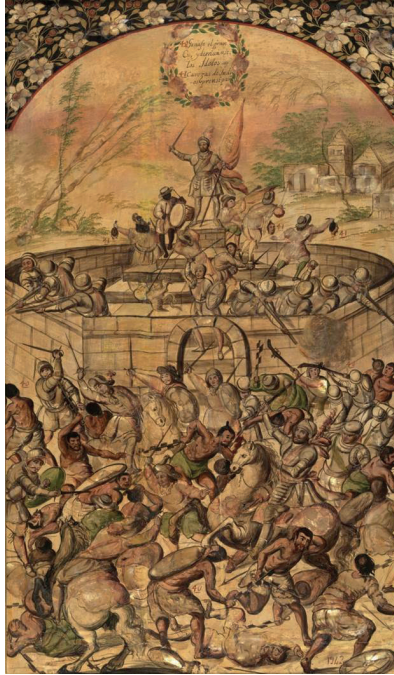


Figura 5. Miguel y Juan González. Pintura de «enconchado». Siglo xvii. Museo de América. España

El siglo xviii es la etapa en la que la dinastía cambia y modifica su interés por América, en un contexto marcado por el espíritu ilustrado y una nueva visión de los territorios de la corona en pro de un conocimiento más exhaustivo, olvidando ya el hecho histórico para centrarse en la modernidad, la exaltación de la monarquía hispánica y sus logros en el ámbito universal. Se centran en mostrar el lado de un gobierno moderno y con nuevas aspiraciones de cara a una política renovada de carácter internacional, que afectará igualmente a las provincias de ultramar. De ahí que se mande realizar, bajo las órdenes de Carlos IV²⁷, una colección de estampas titulada *Retratos de Españoles Ilustres*, sobre los hombres ilustres de todos los tiempos, entre los que se encuentran personajes americanos y en concreto Hernán Cortés, mimetizado como modelo iconográfico del siglo xvi, sin atributos de guerrero, ni de conquistador, sino

²⁷ La real calcografía se crea en 1789, con el fin de unificar la Imprenta Real con la estampación. Tiene su origen en el Plan de grabadores del rey, redactado por Manuel Monfort en 1788.

próximo a la figura de Carlos V en sus últimos años, ya anciano, y como hombre de letras renacentista. No interesa la supuesta gesta heroica, sino la inclusión de su figura como parte de la historia de España. En cierto modo le arrebatan el motivo por el cual es famoso y le convierten en un personaje próximo al humanista que posteriormente fue, mucho menos popular. Y puede decirse que es producto de la imagen que se tenía del conquistador en estos tiempos, cuya referencia habría que buscarla en las descripciones del grabador alemán del siglo XVI, Cristóbal Weiditz, que había realizado un retrato del conquistador a la manera de la época, con una descripción del mismo, en su viaje a Toledo en 1529 (Fig. 6).



Figura 6. Christoph Weiditz. Grabado de Hernán Cortés a los 44 años, Toledo. *Das Trachtenbuch* (*El libro de los trajes*), Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 1529

Sin embargo, en la sociedad novohispana del siglo XVIII la imagen de Cortés se mantiene dentro de los parámetros marcados por la etapa anterior, escenificada y manifiestamente cortesana. De igual modo, los numerosos biombos que se fabrican con detalles de la historia entre Cortés y el emperador Moctezuma muestran escenas y gestos no relacionados con el enfrentamiento de las partes. Biombos donde se recrean escenas menos cruentas, realizados por artistas novohispanos de la categoría de Juan Correa, que presenta imágenes del encuentro de Moctezuma con

Cortés, en clave de representación galante, encuentro entre iguales y adornados con gran riqueza decorativa²⁸.

En España la pintura presenta tan solo algunos hechos de Cortés, y evita igualmente los aspectos más cruentos de la conquista; así se trabaja su figura por artistas del entorno de la Academia de las Bellas Artes sevillana, como es el caso de Vicente Alanís que en 1778 presenta al concurso anual de pintura dos lienzos sobre el tema de Cortés, la llegada a México²⁹. Son obras que entran dentro de la categoría de pintura histórica y que servirá de temática habitual en los concursos realizados por las Reales Academias de Bellas Artes de todos los reinos españoles.

A finales del siglo XVIII, el interés por el héroe se inclina hacia su retrato, muestra de ello es la incorporación de un retrato de Hernán Cortés a la Real Academia de San Fernando de Madrid, de autor anónimo y de procedencia desconocida que refleja a un personaje de similares características a las de Christoph Weiditz, y que según las referencias del catálogo oficial de la institución es un retrato anónimo y está basado en el cuadro enviado por Hernán Cortés a Paulo Giovio, figura de perfil, con sombrero, y cuya efigie viene siendo representada en busto de igual manera desde el siglo XVI³⁰.

De igual modo se generaliza el retrato de Hernán Cortés, realizado por el pintor sevillano Joaquín Cortés, que precede a la imagen romántica del conquistador difundida a lo largo de todo el siglo XIX, no solo en el ámbito iberoamericano sino también en el europeo. Muestra de ello son las litografías del francés Nicolas Maurin, con una iconografía caballeresca del conquistador que tiene como base algunas de las descripciones y alusiones a su persona que se realizan en el siglo XVI, como las de Bernal Díaz del Castillo, Francisco López de Gómara y, sobre todo, Juan Suárez de Peralta, quien en 1589 dice de él que «fue de mediana estatura, algo bajo y lampiño de poca barba, hombre alegre y vivo de ingenio, y amigo de mujeres»³¹.

A raíz del triunfo de tema histórico «Colón en La Rábida» del pintor Eduardo Cano de la Peña, en la primera exposición Nacional de Bellas Artes celebrada en 1856, desde mediados el siglo XIX proliferarán

²⁸ Carballo, 1975; Leroy, 1999; Segundo Guzmán, 2016b.

²⁹ Cabezas García, 2012.

³⁰ Se considera que el retrato anónimo de Hernán Cortés, con el número de Inventario 0031, procedía de la antigua colección del general Manuel Godoy.

³¹ Suárez de Peralta, 1949, p. 30.

las representaciones de la gesta americana, sobre todo de Colón y, en menor medida, de Cortés; se modificarán los parámetros de la percepción histórica y el tema iconográfico del héroe aparecerá como argumento recurrente entre los artistas de las academias, como José Gómez y Croz, Joaquín Fernández Cruzado o Carlos María Esquivel, cuyas obras muestran el interés por la gesta americana pero ya desprovista de los elementos simbólicos y con una nueva manera de percibir la historia³².

En resumen, la evolución iconográfica de Cortés en la pintura barroca muestra la desaparición del hecho histórico para dar paso a un personaje sometido a los intereses de la monarquía austriaca, hasta llegar a ser despojado de su protagonismo en los siglos posteriores antes de que el Romanticismo recupere su figura. Lo cierto es que al artista barroco no le interesa la crónica de los hechos: su pintura muestra una narración adecuada a sus ideas o las ideas de los gobernantes, que a través de esta disciplina envían mensajes de estabilidad, orden y pensamiento adecuados a sus intereses, con el propósito de ganarse su voluntad. No importa el hecho en sí mismo, sino el motivo justificativo del acto. La filosofía estética del Barroco pictórico se simplifica en cuanto a su expresión plástica en la frase de Baltasar Gracián: «Ser héroe del mundo, poco o nada es; serlo del cielo es mucho, a cuyo gran monarca sea la alabanza, sea la honra, sea la gloria»³³.

BIBLIOGRAFÍA

- AULLÓN DE HARO, Pedro, *Barroco. Tomo I*, Madrid, Verbum, 2013.
- ALCALÁ, María Elena, «Imagen e historia: la representación del milagro en la pintura colonial», en *Los Siglos de Oro en los virreinos de América, 1550-1700*, Madrid, Museo de América, 2000, pp. 107-126.
- ARIAS ANGLÉS, Enrique, y Rincón García, Wifredo, «La imagen del Descubrimiento de América en la pintura de Historia española del siglo XIX», en *Relaciones artísticas entre España y América*, Madrid, Centro de Estudios Históricos-Departamento de Historia del Arte-CSIC, 1990, pp. 277-278.
- CABAÑAS MORENO, Pilar, *Lacas Namban: huellas de Japón en España. IV Centenario de la Embajada Keichō*, Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas, 2013.
- CABEZAS GARCÍA, Álvaro, *Vicente Alanís (1730-1808)*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2012.
- CARDERERA, Valentín, *Iconografía española: colección de retratos, estatuas, mausoleos y demás monumentos inéditos de reyes, reinas desde el siglo XI hasta el XVII*, Madrid, Imprenta Ramón Campuzano, 1855-1880.

³² Arias Anglés y Rincón García, 1990, pp. 277 y ss.

³³ Gracián, *El héroe*, p. 40.

- CARBALLO, Manuel, *El biombo de los cuatro continentes*, México, Jus, 1975.
- Catálogo general de la Calcografía Nacional*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1987.
- Carlos V: las armas y las letras*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.
- CORTÉS, Hernán, *Cartas de relación*, Madrid, Porrúa, 2007.
- CUADRIELLO, Jaime, «El reino y la construcción del pasado: los cuadros de historia», en *Los Siglos de Oro en los virreinos de América, 1550-1700*, Madrid, Museo de América, 2000, pp. 77-88.
- El éxodo mexicano: los héroes en la mira del arte*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2010.
- DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España [1632]*, ed. de Guillermo Serés, Madrid / Barcelona, Real Academia Española / Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2011.
- ESQUINCA AZCARATE, Bernardo, Useda Miranda, Evelyn, y Jiménez Herrada, Jenny, *Los héroes en la mira del arte*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes / UNAM, 2010.
- GARDUNO, Everardo, «La conquista de América: el problema del otro», *Culturales Mexicali*, 6.12, 2010, pp. 181-197.
- GONZÁLEZ, José María, *Metáforas del poder*, Madrid, Alianza, 1998.
- GRACIÁN, Baltasar, *El héroe*, Barcelona, Planeta, 1996. [Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005.]
- HASKELL, Francis, *La historia y sus imágenes. El arte y la interpretación del pasado*, Madrid, Alianza, 1994.
- LEROY, Iván, *Viento detenido, mitologías e historias en el arte del biombo*, México, Museo de Soumaya, 1999.
- LÓPEZ DE GÓMARA, *Conquista de México. Segunda parte de la Crónica general de las Indias, que trata de la conquista de México...* [1552]. Disponible en: <<http://www.cervantesvirtual.com/obras/autor/lopez-de-gomara-francisco-1511-1564-40465>>.
- MAGALON KERPEL, Diana, «Imágenes de la conquista de México en los códices del siglo XVI. Una lectura de su contenido simbólico», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 25, 82, 2012, pp. 5-45.
- MARTÍNEZ, Luz Ángela, *Barroco y Neobarroco: del descentramiento del mundo a la carnavalización del enigma. La letra y la categoría de la verdad*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria de Chile, 2011.
- MÍNGUEZ, Víctor, «Imágenes celestiales de la Casa de Austria: entre cielos e infiernos», en *Memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco*, La Paz, Fundación Visión Cultural, 2010, pp. 85-96.
- MÍNGUEZ, Víctor, «Iconografía de Lepanto. Arte, propaganda y representación simbólica de la monarquía universal y católica», *Obradoiro de Historia Moderna*, 20, 2011, pp. 251-280.
- MOLINA, Álvaro, «La misión de la historia en el dieciocho español. Arte y cultura visual en la imagen de América», *Revista de Indias*, LXV, 235, 2005, pp. 651-682.

- MUÑOZ CAMARGO, Diego, «Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala (1584)», en Miguel Zugasti, *La alegoría de América en el barroco hispánico: del arte efímero al teatro*, Madrid, Pre-Textos, 2005.
- NORIEGA, Javier, «Los pinceles de la batalla de Lepanto», en *Espejo de Navegantes. Blog de Arqueología Naval*, 2013 <<http://abcblogs.abc.es/espejo-de-navegantes/2013/10/08/los-pinceles-de-la-batalla-de-lepanto-el-choque-entre-oriente-y-occidente/>> [consulta: 18/10/2018].
- OCAÑA RUIZ, Sonia, «Enconchados, gustos, estrategias y precios en la Nueva España», *Anales del Instituto de Estética*, 106, 2015, pp. 75-112.
- ORDÓÑEZ DÍAZ, Leonardo, «Arte y acontecimiento: una aproximación a la estética deleuziana», *Revista latinoamericana de filosofía*, 37.1, 2011, pp. 127-152.
- RIVERA GARCÍA, Antonio, «Espíritu y poder en el barroco español», en *Barroco*, coord. Pedro Aullón de Haro, Madrid, Verbum, 2004, pp. 567-596.
- RIVERA GARCÍA, Antonio, «Espíritu y poder en el barroco español», en *Saavedra y el derecho de gentes moderno*, *Revista de filosofía política*, 19, 2008, pp. 381-404.
- SAAVEDRA FAJARDO, Diego, *Empresas políticas [1640]*, ed. Sagrario López Poza, Madrid, Cátedra, 1999.
- SEGUNDO GUZMÁN, Miguel Ángel, «Grafías del conquistador: horizontes de significado señorial en las *Cartas de relación* de Hernán Cortés», *Historia y Grafía*, 46, 2016a, pp. 177-209.
- SEGUNDO GUZMÁN, Miguel Ángel, «Retóricas legales de la Conquista. Hernán Cortés y la simbólica del vencido», *Arqueología Mexicana*, 142, 2016b, pp. 51-55.
- SOLÍS, Antonio de, *Historia de la Conquista de México, población y progresos de la América septentrional, conocida por el nombre de Nueva España [1684]*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006, <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc8g8h5>>.
- SUÁREZ DE PERALTA, Juan, *Tratado del descubrimiento de las Indias*, México, Secretaría de Educación Pública, 1949.
- TOVAR DE TERESA, Guillermo, «Documentos sobre enconchados y la familia mexicana de los González», *Cuadernos de Arte Colonial*, 1, 1986, pp. 97-103.
- TOVAR DE TERESA, Guillermo, *El Pegaso o El mundo barroco novohispano en el siglo XVII*, México, Renacimiento, 1997.
- VOLKOW, Verónica, «Presentación de un óleo inédito sobre la Conquista de México», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 32, 96, 2010, pp. 117-123.

ARQUITECTURA, ARTIFICIO Y MEMORIA SIMBÓLICA:
LA CONSAGRACIÓN DEL NUEVO CONVENTO DE
SAN FRANCISCO DE LIMA (1673) Y EL OBISPO MOLLINEDO

Francisco Javier Pizarro Gómez
Alicia Díaz Mayordomo
Universidad de Extremadura

Con motivo de la nueva consagración del convento de San Francisco el Grande de Lima en 1673, la orden titular del inmueble organiza con motivo de aquella una singular jornada festiva en la que la espectacularidad de la nueva arquitectura del edificio se complementó con una suerte de artificios efímeros cargados de contenidos emblemáticos. El análisis de aquellos artificios y su contenido no puede realizarse sin adentrarse en la barroca personalidad de la persona que presidió aquel acontecimiento, es decir sin acercarnos, si quiera sea la forma sucinta a la del obispo Mollinedo.

Llegado a Lima a finales de 1672 para asumir el obispado otorgado del años antes, la fama de su erudita formación le precedió y ya era bien conocida por el organizador y protagonista de aquel evento, fray Luis Cervela, Comisario General de los franciscanos de 1669 a 1674 y responsable de la reconstrucción del convento franciscano de Lima. Conocer la personalidad del nuevo obispo le permitió elaborar para aquel acontecimiento un discurso culto y barroco cargado de símbolos con el que la orden franciscana procurará el acercamiento al nuevo prelado. La consagración del nuevo edificio franciscano aunó arquitectura perma-

nente, artificio efímero y elementos emblemáticos, tres elementos que, independientes físicamente, formaron un conjunto cargado de símbolos y recursos expresivos que es preciso valorar en sus relaciones dialogales y discursivas para entender cada uno de ellos en toda su dimensión.

Al poco tiempo de la llegada del obispo Mollinedo, lo que tuvo lugar el 9 de diciembre de 1672, el nuevo prelado debe asistir y participar en los actos con motivo de la consagración del nuevo templo del convento de los franciscanos el día 22 de enero de 1673. Tras la ceremonia de consagración, y en compañía del virrey, recorrería el claustro principal del convento, donde colgaban los treinta y nueve lienzos dedicados a la vida del santo fundador, contratados en 1670 por los pintores limeños Diego Aguilera, Francisco Escobar y Pedro Fernández Noriega¹. En la obra que el franciscano Miguel Suárez de Figueroa escribe en 1675 con motivo de la consagración del nuevo templo², se hace una relación pormenorizada de las invenciones y recreaciones que se llevaron a cabo con motivo de la reparación y consagración del templo y para las que el superior de la orden, fray Luis Cervela no reparó en gastos, lo que, sin duda, debió causar notable impresión al nuevo obispo³, al tiempo que el ornato del edificio le permitió comprobar con sus propios ojos la importancia que la riqueza ornamental y visual tenía para la población indígena, lo que ya traería interiorizado antes de llegar a Perú y a raíz de la lectura de textos como *Norte claro del perfecto prelado en su pastoral gobierno*, publicado en Madrid en 1653 por el clérigo limeño Pedro de Reina Maldonado, como se ha señalado agudamente por Wuffarden⁴.

¹ Rodríguez G. de Ceballos, 2008, p. 8.

² *Templo de Nuestro grande Patriarca San Francisco de la Provincia de los Doce Apóstoles de el Perú en la Ciudad de los Reyes, arruinado, restaurado y engrandecido de la Providencia divina. En panegírico historial y poético certamen*, Lima, 1675.

³ La importancia de la obra de Suárez de Figueroa desde el punto de vista arquitectónico ha sido analizada a partir de la presencia de dicha obra en bibliotecas de un lado y otro del Atlántico, proyectándose, por ejemplo, en la arquitectura gallega del siglo XVIII (Rega Castro, 2012, pp. 289 y ss.).

⁴ Wuffarden, 2008, pp. 54 y ss. Textos de Pedro de Reina como este: «... y muy bien es porque este exterior y visible se agrade a Dios, se ejercite y mueva la devoción de los fieles, de lo cual tienen más necesidad los imperfectos y flacos como los indios, que se conmueven más con las apariencias del culto, que con obligaciones de cristianos...» serían llevados a la práctica por Mollinedo en su política mecenal con absoluta fidelidad y éxito, lo que, de alguna manera, vino determinado por la sabia elección del artista que podía ser responsable en buena medida de este principio, como fue Basilio de Santa Cruz.

De alguna manera, y puesto que el nombramiento como obispo de Lima tiene lugar en 1670, la orden franciscana prepara al nuevo prelado una inauguración muy efectista y erudita en el convencimiento de que la misma sería de la satisfacción de una autoridad eclesiástica cuya personalidad y formación eran conocidas en el virreinato antes de su llegada. De esta forma, la orden franciscana pretendía el acercamiento al obispo, como así sería. Asistir a la consagración del nuevo templo limeño tendría además otro efecto que nos interesa destacar, como es el acercamiento a la orden franciscana y al contrario de lo que le ocurrió con otras órdenes religiosas. Esta buena relación entre la orden y el obispo se alimentaría por aquella con diferentes estrategias, pero especialmente con la de otorgar a éste un singular protagonismo en las celebraciones de la orden. La búsqueda de esta complicidad entre obispo y orden se produce desde el mismo momento en el que se sabe de su nombramiento como obispo en 1670, pues en el último lienzo de la serie pintada por Basilio de Santa Cruz para el convento de Cuzco en 1670, aquel que correspondía al entierro de San Francisco, Mollinedo aparece presidiendo los actos del mismo, tal y como sucede en otras series franciscanas posteriores, como ocurre en el caso de la serie que se conserva en el Museo del Convento de San Francisco en Santiago de Chile.

La llamada «era Mollinedo» resultó crucial para la configuración de la cultura artística cuzqueña y para la concreción de sus funciones simbólicas e ideológicas. Como bien señalara Luis Eduardo Wuffarden, la actividad de Mollinedo en el terreno artístico fue más allá que la de mecenas o protector, pues nadie como el obispo madrileño fue capaz de advertir las posibilidades que el arte, y especialmente la pintura, podían tener como aliados de su voluntad pastoral, política y evangelizadora⁵. Es posible que esta convicción le acompañase desde sus estudios de Teología en Alcalá, por cuyas aulas habrían también de pasar los que después serían obispos en las tierras del Nuevo Mundo, destacando por su labor tanto pastoral como cultural, como es el caso de Juan de Palafox o de Melchor de Liñán y Cisneros⁶. Como indicase Melquiades Andrés, desde los orígenes de los estudios de Teología de la Universidad de Alcalá, hubo una evidente inclinación hacia un Nominalismo caracterizado por la modernidad y la búsqueda de la verdad en las facultades divinas y

⁵ Wuffarden, 2008, p. 41. Ver también Fernández Muñoz y Pizarro Gómez, 2018.

⁶ Obispo de Popayán desde 1669 y posteriormente arzobispo de la Plata (1671) y de Lima (1674).

humanas y entre estas en las de las artes⁷. Quienes se han ocupado de la personalidad de Mollinedo han llamado la atención sobre la “modernidad” de sus planteamientos retóricos y persuasivos, lo que se ahormaría en Toledo y en su labor como visitador en su arzobispado, donde el arte y el espíritu contrarreformista confluyeron en la obra de arzobispos como Baltasar de Moscoso y Sandoval, cuya actividad en favor de la cultura tanto en Jaén, durante cuyo mandato se harían importantes obras en la catedral, como en Toledo debió, sin duda, inspirar a Mollinedo.

I. LA ARQUITECTURA: EL PROGRAMA SIMBÓLICO Y LA MEMORIA. LA ANALOGÍA ARQUITECTÓNICA: EJERCICIO DE LA MEMORIA SIMBÓLICA

La construcción del nuevo templo del convento franciscano de Lima fue algo más que la edificación de una iglesia conventual. El proyecto del nuevo edificio comprendía la construcción de otros elementos arquitectónicos y espaciales que, en su conjunto, respondían a un programa simbólico que trascendía lo meramente arquitectónico. En efecto, el programa arquitectónico estaba configurado por el nuevo templo, la capilla de la Soledad y un Vía Crucis que, como veremos, será aprovechado por el cronista Suárez de Figueroa para trascender estos elementos en un ejercicio de analogía simbólica en el que recurre a la memoria histórica para convertir aquella consagración en un acontecimiento trascendente (Fig. 1). La inclusión en su obra del grabado realizado por el mercedario Pedro Nolasco en 1673 (Fig. 2) no deja duda alguna al respecto⁸.

⁷ Andrés, 1977, p. 81.

⁸ Sobre el grabado de Pedro de Nolasco y sus antecedentes y circunstancias ver San Cristóbal Sebastián, 2006, pp. 17-16.

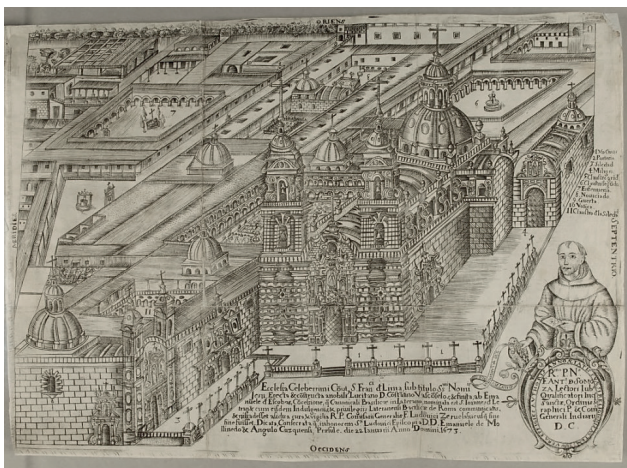


Fig. 1. Vista general del convento de San Francisco incluida en la crónica de Suárez de Figueroa, *Templo de Nuestro grande Patriarca San Francisco de la Provincia de los Doze Apóstoles de el Perú en la Ciudad de los Reyes...*, Lima, 1675



Fig. 2. Pedro Nolasco, *Basilica Celebrissimi Conventus Sti. Francisci Auspiciis S. Ludovici Episcopi Dicata; Erecta studio et cura Rmi. Ps. F Ludovici Zerbela Australis Americae Commissarii Generalis Anno 1673*

La reedificación del edificio franciscano, deteriorado y ruinoso, especialmente desde el desplome de sus cubiertas en 1656, se convirtió en algo más que un proceso constructivo y arquitectónico. Desde el comienzo de la obra de Suárez de Figueroa se procura trascender la

ruina del templo limeño y convertirla en un recurso expresivo que permitiera evocar la memoria simbólica de la tradición cristiana. Así, la ruina del templo franciscano, el desplome de sus bóvedas y el derribo de lo que quedaba en pie se relaciona analógicamente con la destrucción del Templo de Jerusalén:

Al gran Dios Profeta Jesús, al ver en los decretos eternos, los presagios tristes futuros de la desolación última del Templo de Jerusalén. Le sacaron ternura de corazón, palabras a los labios y lágrimas a los ojos. No ha de quedar en ti, dijo, piedra sobre piedra (fol. 3).

No faltarían tampoco las evocaciones históricas relacionadas con la destrucción y construcción de edificios singulares, como es el caso del Templo de Salomón o la basílica de San Pedro de Roma⁹. Pero, obviamente, la Antigüedad no quedaría fuera de este ejercicio analógico y nemotécnico dirigido hacia los lectores de la crónica. Y, así, se compara la obra del convento de San Francisco de Lima con el anfiteatro de Pompeyo, la Casa Aurea de Nerón, las Termas de Diocleciano, etc.¹⁰

Por otra parte, los brillos de los dorados de los retablos del nuevo templo hacen de este para el cronista en «Templo del Sol», evocando para ello las palabras de Ovidio en sus *Metamorfosis*: «Regia Solis erat sublimibus alta columnis. / Clara micante auro, flammisque imitante Pyropo / Cuius ebur nitidum fastigia summa tegebat» (fol. 12 v).

La asociación analógica entre el templo cristiano y el *coricancha*, o templo del sol de la cultura prehispánica inca resultaba inevitable, pues finalmente sentencia: «Esta es la casa del Sol, y si el verdadero Sol es Cristo, esta es su casa» (fol. 13). El reverberar de los ornamentos sagrados, espejos, panes de oro, etc. convertían la capilla mayor, según Suárez

⁹ Al templo de Salomón recurre en varias ocasiones para realizar sus analogías simbólicas. Así, por ejemplo, compara la riqueza del interior del nuevo templo limeño con el de Jerusalén con los siguientes términos: «Acabose el Templo, bien así, como el de Salomón de Judea, con todo aparato, arte, cuidado, magnificencia y riqueza, medió y coronó al fin las eternas felicidades de Israel» (fol. 13v).

¹⁰ «Imitó a lo divino con espíritu diligente a los reyes, medos, egipcios, griegos, romanos, emperadores y Pontífices Sumos, sino en lo demasiado, en lo perfecto, en lo ascendrado (*sic*, por *acendrado*), en lo diligente de sus obras. [...] Allí se enseñoreaba el anfiteatro de Pompeyo, la casa aurea de Nerón lucía, reverdecían los huertos salustios, vivificaban las termas de Diocleciano, sobresalían los Templos de la Concordia, de la Paz, de Juno, de la Fortuna, con estatuas, pinturas, pórticos, obeliscos, columnas, colosos y torres» (p. 9).

de Figueroa, en un «inmenso piélago de resplandores». En este discurso católico y transformador del templo pagano en templo cristiano, en la imagen del nuevo edificio consagrado, no podían faltar las alusiones a la empresa evangelizadora como forma de liberación de la idolatría y justificadora de la destrucción de sus «abominables» templos¹¹.

En algunos pasajes de su narración, Suárez de Figueroa, con un lenguaje muy efectista, detalla los aspectos arquitectónicos y artísticos del nuevo templo y de los ya existentes acudiendo al recurso de la analogía. Así, cuando describe la entrada al claustro y este mismo espacio lo hace con las siguientes palabras:

Extendió y ennobleció la entrada del convento, que cae al mismo cementerio, y hace ángulo medio entre la Soledad y la iglesia, siguiendo una labor con ambas igual en la simetría, figura y correspondencia, aunque de inferior orden toscano. Ilustró las piezas interiores de esta entrada, muy capaces, con pinturas tantas, molduras de oro y artesones, que en todas ellas del techo a las paredes no se descubre blanco, que no sea colores y oro. Bien como el claustro entero, que al modo de las pinturas mosaicas, compuestas de fragmentos de vidrio lucidos por las planicies enteras de todos cuatro lienzos y pilares, descoge alfombras turquescas, si ya no paños de la China vistosos de azulejos, a que corresponden las pinturas encima, los retablos dorados en las esquinas, los estofados de los bultos santos, sin dejar vacío ocioso que no reverbere en visos, como el arcoíris, o en oro no reluzca, como el purpúreo oriente. Enamoradas las Musas de este sitio, sobre las cumbres de otro Pindo, monte de Tesalia, granizaron conceptos en el claustro alto, escritos a los atributos de los santos entre cuadro y cuadro, que en forma de curioso oratorio lo llenan alrededor de esplendor y gloria (fols. 8v.).

2. EL CAMINO DE LA PERFECCIÓN Y DE LA SALVACIÓN

El proyecto del nuevo edificio se hizo acompañar de la organización de un atrio delante de la portada occidental del nuevo templo y que, arrancando en el Templo de la Soledad llegaba hasta la Capilla de la Virgen del Milagro, recorriendo el frente meridional del templo. Este atrio, a modo de camino de perfección, era, en definitiva, el recorrido de un *vía crucis*, de una vía sacra, a modo y manera de los atrios de los

¹¹ «... los templos abominables se cayeron, se destruyeron las aras profanas, se confundieron los Ídolos vanos: erigiéndose unos, cultivándose otros, configurándose tantos templos a Cristo, que en la distancia de poco más de un siglo, se han llenado de Religión, culto y piedad, uno y otro, el Imperio Mexicano y Perunio...» (p. 14).

conventos de evangelización, que en este caso adquiriría otras connotaciones y se convertía en el recorrido ficticio del cristiano en busca de la salvación. La importante de este elemento no quedaría fuera de la atención simbólica de Suárez de Figueroa y, así, compara este vía crucis con la *Vía Láctea*.

Con estas palabras describe Suárez de Figueroa aquel camino de perfección:

Comenzando allí la vía sacra, camino de veinte y siete cruces de alabastro, de dos varas en alto, que corren derechas hasta la iglesia y, torciendo el paso, van y hacen esquina a la plaza mesma, donde vuelven a enderezar el camino, lo que de la cuadra resta, hasta dar en el Milagro, capilla de la Virgen. Que las cruces que empezaron en la Soledad y penas de la madre y del hijo, acaban en el Milagro y gloria del hijo y de la madre. Vía Láctea se nombra en el cielo aquel camino de estrellas que a la noche parece en la parte del firmamento donde las estrellas más mínimas infinitas y espesas muestran rastro tan cándido y claro, que, a semejanza de la leche derramada, se llama la Vía Láctea. Toda aquella distancia o espacio de un estadio de la Soledad al Milagro es el cementerio, alto, ancho, terraplanado, con el desahogo capaz de una plaza de armas, a que se sube por cinco gradas de piedra, teniéndolo a carrera las veinte y siete cruces, azucenas de alabastro, tan pulidas, lisas y abiertas en hojas como rayos, que duda la atención si los cruceros de la Vía Láctea son de alabastro, o si las cruces de la vía sacra son de estrellas (fol. 10r-v).

3. LOS ARTIFICIOS

La consagración del nuevo edificio tenía para la comunidad franciscana de Lima una especial significación, no sólo por la presencia de Mollinedo, sino porque con este edificio la orden adquiriría un destacado protagonismo en la Ciudad de los Reyes. Por tal motivo, Luis Cervela no reparó en gastos e ingenios que la crónica de Suárez de Figueroa, como un elemento más de este programa propagandístico, formaba parte con el cometido de mantener la memoria de todo aquello. En este afán, el cronista en ocasiones eleva su tono al grado de la ficción o de lo que pudo haber sido y no fue aquel acontecimiento, inundando su texto de figuras simbólicas a las que después nos referiremos, pero que tienen una evidente razón de ser: hacer de la crónica algo más que un relato de hechos y llevarla al terreno de la metáfora y la hipérbolo. Así, en un determinado momento, se habla de la configuración de un jardín en

el claustro, indicando que los elementos que hizo traer para adornar el mismo lo convirtieron en un ameno jardín¹², pero también en símbolo del paraíso (Fig. 3).

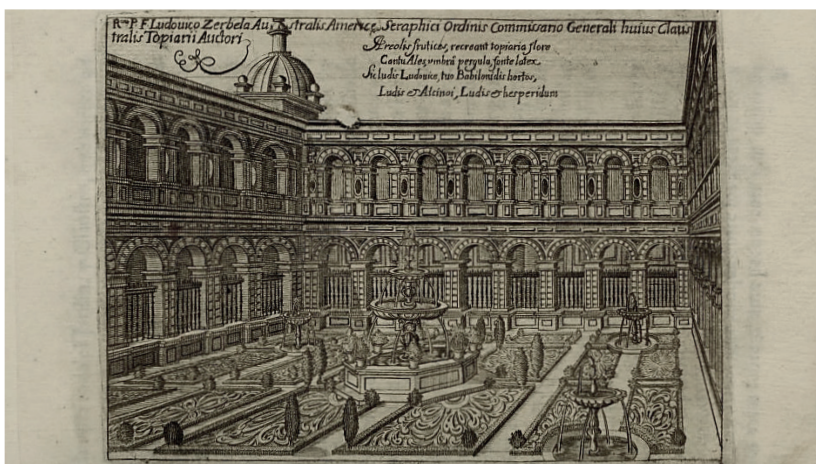


Fig. 3. Panorámica del claustro principal del convento de San Francisco incluida en la crónica de Suárez de Figueroa

Seguidamente, Suárez de Figueroa hace una encendida alabanza de los lienzos del claustro con las siguientes palabras:

Acabó el imposible de pintar la vida de N. P. S. Francisco, hazaña intentada siempre de los pasados, y en más de un siglo conseguida nunca. Ahora por tal desvele [¿desvelo?], puesta en el claustro, y acabada con perfección con haberse ejecutado toda en el Perú, no cede inferior a la curiosidad estudiosa de los países de Flandes, a los curiosos estudios de Roma, ni a los cuidados excelentes de Florencia [falta indicar el folio de esta referencia].

Pero la consagración del nuevo edificio religioso no fue solo de puertas hacia dentro del mismo, pues, y como es habitual, se exteriorizó

¹² «Plantó un jardín en el claustro; hizo traer a grande costa de Chile, y otras partes bronce para cinco pilas, y campanas de gran peso, y cantidad; el alabastro hallado únicamente en los pacajes para cruces del cementerio y gradas de la iglesia» (fol. 8). Sobre la exactitud o no del grabado de Pedro Nolasco sobre el aspecto que el claustro alto tenía en el tiempo de la consagración del templo franciscano —aspecto que en este momento no nos corresponde dilucidar—, se han manifestado Wethey, Rodríguez Camilloni y San Cristóbal (ver San Cristóbal Sebastián, 2006, pp. 67 y ss.).

y se extendió hacia las calles y plazas de la ciudad¹³. Así, «altares, músicas, danzas, fuegos y humos aromáticos» transformaron la ciudad de Lima en un espacio para el regocijo público y «manifiesto indicio de la devoción secreta de las almas» (fol. 7).

4. RECURSOS SIMBÓLICOS

Fueron diferentes los recursos que en la relación de Suárez de Figueroa se establecen entre los temas de la Antigüedad y el acto de consagración del nuevo edificio franciscano, de forma que, a falta de los elementos efímeros que plasmaran esta relación analógica, los textos de la relación hicieron las veces de ello.

Y, así, temas como el de Eneas, tan frecuente en la literatura simbólica y en el arte efímero de la Edad Moderna, son evocados en la narración para establecer una correspondencia entre la admiración que causó a Eneas la ciudad de Cartago y la que produjo a las autoridades eclesiásticas el nuevo templo limeño en el día de su consagración a partir del texto de Virgilio («Miratur molem Aeneas (magnalia quodam) / Miratur portas, strepitumque et strata viarum», Virgilio, *Eneida*, I, 425)¹⁴.

Simbólica fue también la relación que se establece entre las cruces del atrio de la nueva iglesia con la Vía Láctea. Dichas cruces de alabastro, en número de veintisiete, constituyen un camino simbólico que, como hemos dicho, arrancaba en la Capilla de la Soledad y concluía en la del Milagro. Se trataba de un elaborado recurso simbólico, de forma que «las cruces que empezaron en la Soledad, y penas de la madre, y del hijo, acaban en el milagro y gloria del hijo, y de la madre» (fol. 10). Este recorrido ficticio entre la Soledad y el Milagro discurría por el cementerio, lo que constituía, de alguna forma, una especie de *vanitas* metafórica. Un camino de perfección que hizo las veces de un recorrido urbano jalonado de elementos efímeros portadores de un contenido simbólico moralizante. El hecho de no programarse un acontecimiento efímero al uso, como por ejemplo cuando se produjo la consagración de la desa-

¹³ Ramos Sosa, 1992, p. 17. Ver Mínguez Cornelles, Rodríguez Moya, González Tornel y Chiva Beltrán (eds.), 2012, p. 51.

¹⁴ «Cuando el troyano Eneas arrojado de envidiosa tempestad surgió en Cartago, describe Virgilio la alta admiración del capital piadoso en la edificación de la ciudad inmensa». Con este texto inicia el cronista el capítulo en el que comienza a describir el nuevo templo (p. 6).

parecida iglesia de los Desamparados¹⁵, debería haberse realizado en la Plaza Mayor, espacio festivo por excelencia de la Lima virreinal, y tanto este como la catedral habrían restado protagonismo al edificio franciscano y al afán de enaltecerlo real y simbólicamente (Fig. 4).



Fig. 4. Las cruces del «camino de perfección» del atrio del convento de San Francisco se conservaban aún en el siglo XIX

Es necesario tener en cuenta que los actos festivos del templo jesuita tienen lugar solo tres años antes (1672) y que estuvieron protagonizados por un importante despliegue de elementos efímeros por el centro de la ciudad organizados por el Conde de Lemos¹⁶. Con la memoria aún fresca de este acontecimiento, el de inauguración del templo franciscano no podía quedar en el olvido y debía disponer de la necesaria proyección en la ciudad. Y así se hizo, pero de una forma muy diferente a la que tuvo lugar tres años antes. De una parte, la arquitectura real sustituía a la efímera en la búsqueda de impresiones visuales, el espacio urbano era sustituido por el del propio convento y la memoria del acontecimiento festivo se sustituía por la publicación de Suárez de Figueroa, que era mucho más que una crónica al uso y en cuyo texto se producían las

¹⁵ Demolido en 1939 para construir sobre su solar el actual Palacio de Gobierno.

¹⁶ Ramos Sosa, 1992, pp. 242 y ss.

imágenes simbólicas y alegóricas que suelen acompañar las descripciones de los aparatos efímeros.

Uno de los recursos simbólicos mejor logrados del texto de Suárez de Figueroa es la comparación que se establece entre la iglesia y una nave, lo que supone una muestra más de una asociación de ideas entre la iglesia y la embarcación que tiene raíces en los textos novotestamentarios. Dicho texto decía así:

Oh, qué tres naves de San Pedro, y de los doce Apóstoles veo ya armadas!, que ocupando más de un estadio en longitud, con su latitud conformes, con tantas velas de lino, como bóvedas blancas despliegan, con faroles tantos, como linternas levantan en sus torres claraboyas y medias naranjas, surcando los océanos de la fama, y de la gloria vencen las maravillas del mundo. La nave del medio, o capitana, parece boyante, que vuela viento en popa, tan llena de aire, tan airosa digo, como lo explica bien el latino con la voz concameración, que es aquella extensión cavada y arqueada, si por otro nombre testudo, pues al modo de las conchas del galápagos muestra la parte convexa, y cóncava, no en espera, sino en arco continuo triunfal, y las velas de un navío con próspero viento llenas, lo representan muy bien. Tal es la forma del cuerpo de la iglesia, la cabeza del altar mayor y los brazos del crucero (fol. 12r).

Pero quizás el esfuerzo más encendido por parte de Suárez de Figueroa es el que hace para simbolizar la imagen del paraíso en el jardín, en el que la decoración floral, las aves, la música del ruido del agua de la fuente y la pintura de jaulas de aves («carcelitas de pintadas aves») creaban «un remedo de la Gloria» (fol. 15).

No faltarían los juegos de ingenio en tan cultista celebración. Y, así, se dispuso un «laberinto de letras» con las combinaciones de las letras A, M, O y R, que, ordenadas de una u otra forma, conformaban las palabras ROMA, AMOR, ORAR y RARO (Fig. 5).

El juego con las palabras y las letras para conformar anagramas aparecía también en el «retrato alegórico» de Cervela que se incluye en la crónica de Suárez de Figueroa y que Rodríguez Camilloni atribuye a Juan de Benavides¹⁷. Se trata de la representación alegórica de la nave de la orden franciscana que, como la nave de Argos, el constructor del

¹⁷ Ver Rodríguez Camilloni, 1969 y 1972, pp. 42-43. También Estabridis Cárdenas (2002, p. 287) se orienta hacia esta misma atribución. Ya Sánchez Cantón (1943, pp. 527-551) se había ocupado de este «retrato alegórico» de Luis de Cervela.

velero de los Argonautas, surca los océanos y salva a sus tripulantes de los riesgos de la navegación procelosa, aunque en la imagen se incluyen varios ojos, en alusión a los cien ojos de Argos Panoptes y a los ojos del carro de Ezequiel¹⁸ (Fig. 6).

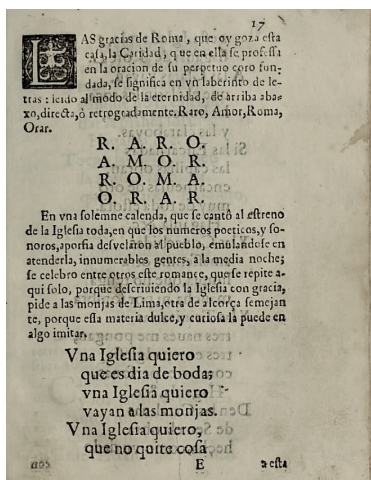


Fig. 5. «Laberinto de letras» incluido en la crónica de Suárez de Figueroa



Fig. 6. Retrato alegórico de don Luis de Cervela en la crónica de Suárez de Figueroa

¹⁸ «Argos tenía cien ojos, que velaba por ciento; las ruedas de Ezequiel llenas de ojos rodaban. Todo significa vigilancia lo grande; Argos se nombró la primera nave, en que los Argonautas griegos surcaron el océano con grandes riesgos, porque no haya velas sin ojos debió de ser, pues Argos es ojos todo y vela con ello» (fol. 18v).

La descripción completa de aquella imagen de la nave, que era la de la Provincia de los Doce Apóstoles de Lima, se hacía con las siguientes palabras:

A esto alude una nave, y sea la de los doce Apóstoles de Lima, con sus estrellas, todas cuantas el Pavón de Juno despliega en el firmamento, encendidos los faroles, ardiendo la gavia, con un ojo el árbol mayor, símbolo de la vigilancia [falta indicar folio de esta referencia].

La vela de la nave fue el lugar para el desarrollo de otro anagrama o jeroglífico caligráfico en forma de damero que, como bien advirtiera García Arranz, no es infrecuente en tiempos del barroco peruano, tanto en la literatura como en el arte efímero¹⁹. Esta vez era el que se dedicaba a don Luis de Cervela, con cuyo apellido se juega igualmente al incluir la palabra SER en diferentes partes de la composición y junto a la vela del barco y a la figura del religioso. Así pues, se trata de un nuevo jeroglífico caligráfico SER-VELA (Cervela). La descripción se hacía de la siguiente manera:

Y en el centro de la vela el anagrama y laberinto escrito. Leerse ¿Léese? derecho, retrogrado, de las esquinas al medio, del medio a las esquinas, por todas partes el fin: I.SULUS.I, que con claridad se lee a un lado, y otro Luis, con su ser que siempre vela (fols. 18v y ss.).

El Comisario General de la orden sostiene en las manos un peso de plomo, como si de un ancla se tratara, y que, junto con la presencia de uno de los ojos, a la Vigilancia se sumaría la Prudencia.

Como sabemos, recurrir a la embarcación como símbolo en el ámbito de la imagen religiosa alegórica no es extraño. Tampoco lo será en el ámbito cercano al caso que nos ocupa en el tiempo y en el espacio, pues en 1622 se publicaba en Madrid la *Psalmodia eucarística* de Melchor Prieto. En la portada de la obra se decía: *Psalmodia eucarística compuesta por el M. Rdo. P. M. Fr. Melchior Prieto Burgese, quondan Vicario General del Orden de Nuestra Señora de la Merced, Redemptor de Captivos en todas las Provincias del Pirú. Dirigida a la Excelentísima Señora, mi señora doña Ana de Borja, princesa de Esquilache, condesa de Mayalde, virreina que fue del Pirú* (Fig. 7).

¹⁹ García Arranz, 2017, pp. 185-228.

—La crónica de aquellas celebraciones es algo más que un relato de hechos, pues irrumpe en el territorio de la literatura barroca metafórica.

—La inauguración del nuevo convento franciscano influyó en los actos efímeros posteriores del virreinato, no tanto en lo formal sino en la importancia de lo simbólico y del aparato para conmemorar actos solemnes.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDRÉS, Melquíades, *La teología española en el siglo XVI*, vol. II, Madrid, BAC, 1977.
- ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo, *El grabado en Lima virreinal: documento histórico y artístico (siglos XVI al XIX)*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2002.
- FERNÁNDEZ MUÑOZ, Yolanda, y PIZARRO GÓMEZ, Francisco Javier, «Entre Cuzco, Sevilla y Santiago de Chile. La vida de san Francisco de Asís bajo la mirada de Basilio de San Cruz», en *De sur a sur. Intercambios artísticos y relaciones culturales*, Granada, Universidad de Granada, 2018, pp. 43-56.
- GARCÍA ARRANZ, José Julio, «An Approach to the Emblematic and Allegorical Culture in the Viceroyalty of Peru», en *Emblems in Colonial Ibero-America. To the New World on the Ship of Theseus*, Geneva, Droz, 2017, pp. 185-228.
- MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor, RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada, GONZÁLEZ TORNEL, Pablo, y CHIVA BELTRÁN, Juan (eds.), *La fiesta barroca. Los virreinos americanos (1560-1808)*, vol. II, Castellón, Las Palmas de Gran Canaria, Universitat Jaume I / Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 2012.
- RAMOS SOSA, Rafael, *Arte festivo en Lima virreinal (siglos XVI y XVII)*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1992.
- REGA CASTRO, Iván, «“Otro que trata del Templo de San Francisco de los Doce Apóstoles”. Lecturas y lectores de un libro entre Santiago y la América Hispana», en *Santiago, ciudad de encuentros y presencias*, Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago / Alvarellos Editora, 2012, pp. 283-303.
- RODRÍGUEZ CAMILLONI, Humberto, «Architectural Principles of the Age of Humanism Applied: The Church of San Francisco, Lima», *Journal of the Society of Architectural Historians* (Universidad de California), 28.4, 1969, pp. 235-253.
- RODRÍGUEZ CAMILLONI, Humberto, «El conjunto monumental de San Francisco de Lima en los siglos XVII y XVIII», *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas* (Caracas), 14, 1972, pp. 31-60.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, «Ciclos pintados de la vida de los santos fundadores. Origen, localización y uso en los conventos de España e Hispanoamérica», en *La imagen religiosa en la Monarquía Hispánica. Usos y espacios*, Madrid, Casa de Velázquez, 2008, pp. 3-22.

- SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN, Antonio, *Nueva visión de San Francisco de Lima*, Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos, 2006.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, «El convento de San Francisco de Lima», *Revista de Indias*, 13, año IV, 1943, pp. 527-551.
- WUFFARDEN, Luis Eduardo, «Las visitas del obispo Mollinedo y sus políticas visuales: una fuente para la historia del arte colonial andino», en *Sociedad y gobierno episcopal: las visitas del obispo Manuel de Mollinedo Manuel de Mollinedo y Angulo (Cuzco, 1674-1694)*, ed. Luis Eduardo Wuffarden y Pedro Guibovich Pérez, Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos, 2008, pp. 41-70.

«OIGAN UN SILOGISMO, SEÑORES»:
ERUDICIÓN Y BURLA EN LOS VILLANCICOS
DE SOR JUANA PARA CELEBRAR
SAN PEDRO APÓSTOL EN 1677

Robin Ann Rice

Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla

El villancico barroco novohispano tuvo su momento más opulento en la segunda mitad del siglo xvii y esto explica su gran variedad métrica, estilística y temática, que llegaría a su máximo grado en el último tercio de aquel siglo, precisamente cuando sor Juana Inés de la Cruz incursionó en el género como demostró en su texto pionero, Tenorio¹. A pesar de esta gran diversidad, los villancicos dedicados a san Pedro eran los de mayor afluencia². Una valiosa aportación al estudio de éstos es la de Anastasia Krutitskaya (2018), intitulada *Villancicos que se cantaron en la Catedral de México (1693-1729)*. Sor Juana contribuyó a esta producción con doce villancicos en 1677 y 1683, y cinco más en 1680, 1684, 1690, 1691 y 1692, que Méndez Plancarte catalogó como «atribuibles»³. Género que permite una gran libertad poética, el villancico también da licencia a ostentar juegos ingeniosos intelectuales, atreverse a analizar a detalle la realidad legendaria del santo y descubrir su lado más humano⁴.

¹ Tenorio, 1999, pp. 29 y 50.

² Gutiérrez, 2011, p. 303.

³ Méndez Plancarte, 1995, pp. 547-550.

⁴ Tenorio, 1999, p. 57.

Esta libertad literaria revela la devoción popular de que gozaban ciertos santos, y admite urdir los aspectos más folclóricos y coloridos, pero también, los más canónicos de estos personajes.

El objeto de este escrito es revisar los juegos de villancicos escritos por sor Juana en 1677, dedicados a san Pedro, para descubrir dos aspectos en estas composiciones: primero, la extrema altura intelectual; y, segundo, cómo se burla, por medio de equívocos y la resignificación de estos equívocos, para crear ingeniosas, lúcidas analogías sobre el santo en ciertas partes del texto. Por un lado, juega con campos semánticos de la prosodia y la métrica latinas; la lógica, representada por el manual de esta ciencia más usada en la época y bien estudiada por la monja: los *Tratados o sùmulas de lógica* de Pedro Hispano; el léxico técnico de la esgrima, demostrando un conocimiento profundo de la «destreza» de la esgrima, y sus lecturas de los manuales sobre esta ciencia, reproducidas en *De la filosofía de las armas y de su destreza* (1582), de Jerónimo Sánchez de Carranza, y *Grandezas de la espada* (1600), del alumno del primero, Luis Pacheco de Narváez; redacta un juego en latín para demostrar su versatilidad intelectual. Por otro lado, se divierte con ciertas bromas que relaciona con episodios de la vida del santo: la negación de Cristo, el canto del gallo, su bravuconería con Malco y su cobardía cuando traicionó a su Señor. Todo esto es para demostrar los distintos tonos que se combinan para crear los villancicos barrocos novohispanos. En particular, este conjunto de villancicos es, tal vez, uno de los más espectacularmente cultos, que demuestra cómo la Décima Musa supo forjar un texto jocosos con conceptos y términos doctos.

San Pedro Apóstol fue un pescador judío de nombre Simón; lo que conocemos de su vida proviene de los cuatro Evangelistas del *Nuevo Testamento*: Mateo, Marcos, Lucas y Juan. Además de éstos, el libro de *Hechos de los Apóstoles*, las *Epístolas de san Pablo* y las dos epístolas atribuidas a san Pedro aportan más datos. Cuando Jesús lo conoció, con su hermano el apóstol Andrés, ambos eran pescadores en la ciudad de Cafarnaúm, un pueblo a orillas del mar de Galileo. A veces era vacilante e inseguro, como relata Pablo en *Gálatas*, 2, 11-14:

Pero cuando Pedro vino a Antioquía, le resistí cara a cara, porque era de condenar.

Pues antes que viniesen algunos de parte de Jacobo, comía con los gentiles; pero después que vinieron, se retraía y se apartaba, porque tenía miedo de los de la circuncisión. Y en su simulación participaban también los otros

judíos, de tal manera que aun Bernabé fue también arrastrado por la hipocresía de ellos. Pero cuando vi que no andaban rectamente conforme a la verdad del evangelio, dije a Pedro delante de todos: Si tú, siendo judío, vives como los gentiles y no como judío, ¿por qué obligas a los gentiles a judaizar?

También se caracterizó por ser impulsivo y apresurado en sus reacciones como en este intercambio con Cristo: «Él le dijo: “Señor, dispuesto estoy a ir contigo no sólo a la cárcel, sino también a la muerte”. Y él le dijo: “Pedro, te digo que el gallo no cantará hoy antes que tú niegues tres veces que me conoces”»⁵. Los villancicos explotan una escena en que el primer papa demostró su lado más irritable e iracundo:

Habiendo dicho Jesús estas cosas, salió con sus discípulos al otro lado del torrente de Cedrón, donde había un huerto, en el cual entró con sus discípulos. [...] Judas, pues, tomando una compañía de soldados, y alguaciles de los principales sacerdotes y de los fariseos, fue allí con linternas y antorchas, y con armas. [...] Volvió, pues, a preguntarles: ¿A quién buscáis? Y ellos dijeron: A Jesús nazareno. [...] Entonces Simón Pedro, que tenía una espada, la desenvainó, e hirió al siervo del sumo sacerdote, y le cortó la oreja derecha. Y el siervo se llamaba Malco⁶.

Además de no ser instruido y no saber griego, Pedro era de lento aprendizaje y erró mucho. No obstante, después de la muerte de Cristo, hacía milagros, y sucedió una vez que «se reunieron en Jerusalén los gobernantes, los ancianos y los escribas, y el sumo sacerdote Anás, y Caifás y Juan y Alejandro, y todos los que eran de la familia de los sumos sacerdotes»⁷, con Pedro en medio de ellos. Demandaron saber cómo había llevado a cabo los milagros y Pedro les contestó:

... sea notorio a todos vosotros, y a todo el pueblo de Israel, que en el nombre de Jesucristo de Nazaret, a quien vosotros crucificasteis y a quien Dios resucitó de los muertos, por él este hombre está en vuestra presencia sano. Este Jesús es la piedra reprobada por vosotros los edificadores, la cual ha venido a ser cabeza del ángulo. Y en ningún otro hay salvación; porque no hay otro nombre bajo el cielo, dado a los hombres, en que podamos ser salvos⁸.

⁵ *Lucas*, 22, 33-34.

⁶ *Juan*, 18, 1-10.

⁷ *Hechos*, 4, 5-6.

⁸ *Hechos*, 4, 10-12.

La reacción de este grupo de personajes eminentes es elocuente: «Entonces viendo el desnudo de Pedro y de Juan, y sabiendo que *eran hombres sin letras y del vulgo*, se maravillaban; y les reconocían que habían estado con Jesús»⁹.

El texto recoge las noticias más sobresalientes sobre el Santo, el más amado apóstol de Cristo y uno de los más importantes en la Nueva España especialmente como tema de villancicos. Además de las intelectualidades que ostenta el escrito, juegos ingeniosos lingüísticos utilizan los equívocos para formar analogías sagaces. Según Tenorio, el primer nocturno tiende a ser dedicado a la «narración y planteamiento del asunto»¹⁰, y éstos se cumplen por medio de varias peculiaridades que la narradora asienta en el «Primero Nocturno» y sus tres villancicos. Después de las primeras liras hiperbólicas del villancico I, «Sor Juana introduce una especie de alabanza negativa»¹¹ para aplaudir al apóstol:

Reducir a infalible
quietud, del viento inquieto las mudanzas,
es menos imposible
que de Pedro cantar las alabanzas. (vv. 11-14)¹²

Pues, en los primeros renglones, hay cuatro frases con connotaciones negativas que dan a entender la dificultad de alabar al Santo: «infalible quietud», «inquieto», «menos» e «imposible». En otras palabras: más fácil sería regularizar las ráfagas impredecibles del viento que cantar las alabanzas de un personaje, tal vez más vacilante que el viento, como el apóstol Pedro. Se podrían interpretar las líneas literalmente como un elogio, no obstante, los villancicos se fraguan con burlas sobre sus titubeos y oscilaciones de fidelidad en el momento de desconocer al Señor. Adelanta las alabanzas negativas mientras emplea equívocos:

Poner Pedro la planta
adonde Cristo la cabeza puso,
[...]
pues de besar el pie Cristo se precia
a Pedro, por Cabeza de la Iglesia. (vv. 23-28)

⁹ *Hechos*, 4, 13.

¹⁰ Tenorio, 1999, p. 65.

¹¹ Tenorio, 1999, p. 122.

¹² Todas las citas del villancico son de *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, ed. Méndez Plancarte, 1995.

Según Orígenes, Pedro fue crucificado por Nerón y, por no sentirse digno de morir como Cristo, pidió que lo crucificaran al revés, cabeza abajo. En este fragmento, los mismos vocablos se refieren al modo de crucificar a Pedro, la escena en que Cristo lavó los pies de Pedro y lo nombra «Cabeza» de la incipiente iglesia.

Entre las alabanzas negativas, parece examinar el nombre «Pedro» como si fuera una tautología. Como recuerda Anastasia Krutitskaya, «[d]esde el primer encuentro con el Señor, se anticipó el cambio del nombre de Simón por Cefas, que en arameo significa ‘roca’ y fue traducido al latín como Petrus»¹³. Por tanto, el nombre «Pedro» es, más que nombre propio, su destino metafórico: «Y yo también te digo, que tú eres Pedro, y sobre esta roca edificaré mi iglesia; y las puertas del Hades no prevalecerán contra ella»¹⁴. Asimismo, el texto reza:

Que él es Pedro, responde
Cristo, cuando el Dios vivo le ha llamado;
porque tal gloria esconde
este nombre de Pedro venerado,
que no hallando a su fe qué satisfaga,
sólo en llamarle Pedro, Dios le paga.
[...]
que a mi Pedro le basta ser Pedro.
[...]
Pedro sois, y en ser Pedro lo sois todo. (vv. 29-52)

Pero el ejemplo más claro de la «alabanza negativa»¹⁵ se ve en estos versos:

No le dijo que él era
cabeza de la Iglesia Militante,
ni que era la primera
puerta para pasar a la Triunfante,
ni que a la redondez que alumbra el día
su pescador anillo ceñiría. (vv. 35-40)

El primer juego de villancicos subraya el tono lúdico con una mezcla de equívocos y la alabanza negativa que definirán el tono y la perspectiva de los otros juegos.

¹³ Krutitskaya, 2018, p. 302.

¹⁴ *Mateo*, 16, 18.

¹⁵ Tenorio, 1999, p. 122.

En el «Villancico II», encontramos a Pedro maestro de escuela; los vocablos escolares son usados en doble sentido para insertarlos en la historia del apóstol. Tal vez es irónico que el apóstol, que no estaba adiestrado en las letras, sea maestro en este fragmento. Emplea el apóstrofe: «Escribid, Pedro, en las aguas / todas las hazañas vuestras» (vv. 5-6), que convierte al apóstol en referente y destinatario de las alegorías¹⁶. Pedro era un pescador cuando Jesús lo reclutó, acto sobre el cual Mateo relata que imploró: «Venid en pos de mí, y os haré pescadores de hombres»¹⁷. Por esto, la imagería de agua y de pescadores es frecuente en relación con Pedro como se verá adelante. En el texto, los mares son la plana y el remo, la pluma. La plana metafórica del agua se convierte paulatinamente en una plana física, y tal vez, representa el estado germinal de la Iglesia porque todavía falta el *lapis* — que significa ‘piedra’ en latín— o el “descubrimiento” de un nuevo Pedro que antes era un pescador literal y después figurativamente. El texto bromea con la anfibología:

A fe que en el *A B C*
 tenéis la mayor rudeza,
 pues en conocer el *Christus*
 os mostrasteis una Piedra. (vv. 17-20)

Le acusa de tener poco talento para aprender el abecedario y para (re)«conocer» a Cristo. *Christus* se refiere a «La cruz que precede el abecedario en la cartilla y enseña que en su santo nombre se han de empezar todas las cosas» (*Aut.*). A la vez, se refiere a un Pedro bruto, «Piedra», que no pudo aprender el abecedario y un Pedro que cuando conoció a Cristo, se convirtió en piedra angular.

En las siguientes coplas, explota la dilogía para hacer una alusión, tal vez a su propio estado de hija ilegítima resarcido por ser «hija de la Iglesia». En los siguientes versos:

No escribáis letra *bastarda*,
 que si a vuestra mano llega,
 perderá el nombre bastardo
 por ser hija de la Iglesia. (vv. 21-24)

Por un lado, la «letra bastarda» es la que se inclina hacia la derecha, pero también denota que las religiosas, sean quienes sean, jamás

¹⁶ Tenorio, 1999, p. 123.

¹⁷ *Mateo*, 4, 19.

serán bastardas por ser «hijas de la Iglesia», como la monja misma. Otros ejemplos de los equívocos en el mismo villancico son la «letra antigua» que es para los «Profetas» y exhorta escribir más rápidamente —«en un *Credo*»— en «letra moderna». Existen la letra «grifa», un tipo de letra de la imprenta, y la «italiana», pero a Pedro le toca la «romanilla»: «pues sois de Roma cabeza» (v. 32).

A pesar de haber utilizado desde el comienzo del villancico los vocablos escolares como plana, pluma y los tipos de letra, el final de la pieza explica la justificación temática. Si principia «Escribid, Pedro,» (v. 5), las últimas coplas rezan:

Eternos vuestros escritos
 [...]

Y no menos que la vida

os costará su defensa:

mas ánimo y escribid,

que la letra con sangre entra. (vv. 37-44)

Por un lado, alude al dicho pedagógico antiguo «la letra entra con la sangre» y, a la vez, el dictado de Tertuliano: «¡Qué feliz es su iglesia a la que los apóstoles dieron, con su sangre, toda la doctrina!»¹⁸. Satíricamente, en cuanto a la escritura, los pupilos y los apóstoles son parecidos porque ambos confirman que la letra entra con la sangre.

El villancico III, el último del «Primer nocturno», aprovecha la polivalencia de términos como «Contador / Mayor de la Iglesia» (vv. 1-2), que valen como el que se encarga de las cuentas de la catedral y como alguien «que es diestra en la Aritmética» (*Aut.*). El «Contador Mayor» de la iglesia se refiere a su papel como Sumo Pontífice de la Iglesia terrenal y el nombramiento como Contador dará lugar al léxico matemático contenido en el villancico. Los siguientes atributos:

... lo que él ajusta,

pasa Dios en cuenta:

Clavero, que guarda

todas sus riquezas,

y de sus tesoros

suele hacer dispensas. (vv. 3-8)

¹⁸ Tertuliano, «Prescripciones» contra todas las herejías, p. 271.

son una glosa de los versos bíblicos: «Yo te daré las llaves del reino de los cielos; y lo que ates en la tierra, será atado en los cielos; y lo que desates en la tierra, será desatado en los cielos»¹⁹. Continúa la alegoría del maestro con sus aprendices y por esto enseña «la regla de Tres / en un Credo» (vv. 19-20), que insinúa la operación matemática y, a la vez, a la Trinidad.

Se relata la historia de cuando Pedro y Juan entraron en un templo, encontraron un parálitico que les pidió limosna: «Y Pedro dijo: Ni tengo plata ni oro; mas lo que tengo te doy: en el nombre de Jesucristo de Nazaret, levántate y anda»²⁰. Sor Juana se divierte con la escena:

En un Templo, un día,
hizo con presteza
de unos pies quebrados
corriente moneda. (vv. 33-36)

En continuación con los términos monetarios, se recalcan: «quilates», «acendra», «oro», y agrega que, sin querer, una vez «negó una partida / por yerro de cuenta» y, dado que no tenía oro, «satisfizo en perlas». No es la última vez que el juego hará mención a la negación de Jesús por Pedro y el querer resarcir el daño con «perlas», o sea, lágrimas. El villancico termina alegremente con el estribillo:

Contador divino, cuenta, cuenta, cuenta,
[...] borra las deudas nuestras;
[...]
que multiplicas, sumas, partes, y restas,
multiplica las gracias y parte las penas! (vv. 57-62)

El «Primer nocturno» busca explotar ciertos episodios y características del apóstol por medio del uso de equívocos que tienen significación dentro de dos campos semánticos. Además, ciertas escenas bíblicas serias son reexaminadas desde lo lúdico, tono apto para el villancico barroco.

El villancico IV, redactado en latín, inaugura el «Segundo Nocturno», que Méndez Plancarte calificó como «intachable y aun primoroso»²¹. Además, es una disertación erudita sobre la sucesión de Pedro sobre la cultura de la Gentilidad y la de Julio César. Pedro superó a Rómulo cuando fundó de nueva cuenta la urbe invicta que es la suprema. En

¹⁹ *Mateo*, 16, 19.

²⁰ *Hechos*, 3, 6.

²¹ Méndez Plancarte, 1995, p. 381.

analogía con Cristo, que limpió con sangre el pecado original, Pedro erradicó la mácula del pecado fratricida de Rómulo:

qui effuso sanguine proprio
 maculam detersit illam,
 qua surgentis moenia Romae
 manus polluit fratricida. (vv. 13-16)

Otra analogía que plantea es por medio del símbolo de la estrella. Después de la muerte de Julio César, apareció una estrella o cometa y, por esto, el Templo de César está dedicado al cometa considerado una manifestación del alma de Julio. Esta estrella es superada por la estrella de Belén, insignia de Cristo. Esta estrella simbólica es manifestada en las palabras de *II Pedro*, 1, 19: «Tenemos también la palabra profética más segura, a la cual hacéis bien en estar atentos como a una antorcha, que alumbra en lugar oscuro, hasta que el día esclarezca y el lucero de la mañana salga en vuestros corazones». Si la historia de la cristiandad es considerada como una paulatina revelación de la Verdad, la significación cristiana de la estrella ha evolucionado desde los tiempos de la estrella de Julio César:

Caelesti accensus ab igne
 Lux apparet peregrina,
 et nova lucida Stella
 divino fulgore micat.
 Sydere Iulii fulgentior,
 lumina inter matutina,
 quas ante rexerat terras,
 luce respicit benigna. (vv. 33-40)

Tanto el linaje de los reyes de la Roma terrenal y celestial como la estrella de las distintas generaciones han progresado en cuanto a la luz del entendimiento, y con estos versos, Pedro está incluido en esta ascendencia.

La metodología erudita, pero a la vez bromista en el villancico V, es el uso equívoco de términos de la métrica y de la prosodia latinas para relatar los hechos sobresalientes —tal vez los desatinos más famosos— de la vida de Pedro y la fe cristiana. En este caso, el Apóstol es el Catedrático de Mayores en cuyo curso le corresponden estas asignatu-

ras²²: «¡Oigan, señores, / de que de Mínimos, Pedro sube a Mayores!» (vv. 3-4). Pedro, entre los apóstoles, era el mayor, como se comprueba en *Lucas*, 22, 24-25: «Se suscitó también entre ellos un altercado, sobre cuál de ellos debería ser considerado como el mayor». Jesús recalcó que Pedro recibiría las llaves del Cielo porque tendría una fe que no desfalleciera, y por esto, es el *mayor* dentro de la jerarquía de la Iglesia. Se aprecia el coloquial «Oigan, señores» y el jugueteo con el vocablo «mayor». En el estudio de la gramática latina, «mayores» es «la clase superior en que se estudia el arte de hacer versos latinos» (*Aut.*). Pedro es ahora mayor en la Iglesia y ha subido de «Mínimos»: «segunda clase de la gramática en que se enseñan y perfeccionan las primeras oraciones y las reglas de los géneros de los nombres» (*Aut.*).

La «Cantidad» de latín y griego representa su fe ciega porque reconoció en Cristo el «Alpha / et Omega» (vv. 10-14), pues en poesía «es la medida de las sílabas largas, breves o indiferentes» (*Aut.*). Cristo circunscribe todos los vocablos del alfabeto, como enfatiza *Apocalipsis*, 22:13, «Yo soy el Alfa y la Omega, el principio y el fin, el primero y el último». Abarca todas las cantidades imaginables. Igual, es «Diptongo»:

... pues dos letras que en Él vienen
se han unido,
y entrambas juntas retienen
su sonido. (vv. 16-19)

Acotado por Méndez Plancarte como «la Unión Hipostática de las dos Naturalezas, divina y humana, en la Persona única de Cristo, donde entrambas retienen su sonido, o su esencia intacta, sin confundirse»²³.

Después de haber asentado las bases serias, canónicas de la alegoría, el texto se vuelve cómico. Los pies de la métrica latina y griega aquí corresponden a los «pies aun de su Maestro / escondía» (vv. 23-24), en alusión a *Juan*, 13, 1-15, que refiere que cuando Cristo intentó lavarle los pies a Pedro, éste le resalta: «Tú no me lavarás los pies jamás». En las siguientes coplas, los vocablos métricos «mensura» y «cesura» son equívocos de partes de la historia de Malco, el sirviente del Sumo sacerdote que fue a arrestar a Cristo. En los versos, cuando ve a Malco entre los aprehensores, el apóstol actuó sin «mensura»; y en alusión al acto de cortarle la oreja derecha al sirviente, el texto reza: «le puso con sangre

²² Méndez Plancarte, 1995, p. 382.

²³ Méndez Plancarte, 1995, p. 383.

escrita / la cesura» (vv. 29-30) —«cierta cosa, que se corta de la palabra, con que se ata otra palabra o pie» (*Aut.*). Por medio de este acto, «A su Maestro vengando, / un verso heroico empezó» (vv. 30-31). Más tarde, un sirviente, pariente de Malco, le acusó de ser discípulo de Cristo y Pedro lo negó; y cuando los otros criticaron su rechazo a Cristo, «las sílabas liquidaron / de sus ojos» (vv. 38-39), en alusión a sus lágrimas y las sílabas líquidas. Arrepentido por sus negaciones al Señor, su fidelidad y sus convicciones aumentaron; el texto alude a ellas así: «después de declinación, / incremento» (vv. 43-44), pues, en la declinación existe el incremento, que es «el aumento de sílabas del nominativo en los demás casos de la declinación» (*Aut.*). Explican la sinéresis como:

En las sílabas concede,
que se pueda recoger
la que excede. (vv. 45-47)

Como la sinéresis hace más breve un sonido, san Pedro puede hacer «Breves» (v. 49) pontificios. En las últimas coplas, hace mención de los versos sáficos y que «en los himnos se ha metido / de la Iglesia» (vv. 53-54), en referencia a los himnos del *Breviario* en que se refiere a san Pedro.

Tal vez el villancico VI es en el que la Décima Musa demuestra mejor su virtuosismo intelectual. El «Estríbillo» comienza por «¡Oigan un Silogismo, señores, nuevo, / que solamente serlo tendrá de bueno!» (vv. 1-2). El silogismo nuevo es la realidad ontológica de Cristo que:

Es punto tan escondido
y misterio tan subido,
que ni en la Antigüedad cupo
ni Aristóteles lo supo. (vv. 3-6)

Alude a que Aristóteles sistematizó la lógica, cuyo procedimiento predominó hasta el siglo XIX, no obstante, no tuvo noticias del misterio cristológico, y por esto no pudo expresarse silogísticamente sobre el tema. El «Estríbillo» combina erudición con elementos orales como la apóstrofe a los interlocutores, denominados «señores», y su interpelación a que «oigan».

En las «Coplas» la autora se jacta de ser «Sumulista», en referencia a «los expertos en la lógica de Pedro Hispano»²⁴. Además, plantea el propósito de los sesenta y cuatro versos del villancico en que argumenta

²⁴ Medina, comunicación personal, 3 de octubre de 2018.

«el contraste entre el “Tú eres el Cristo, el Hijo de Dios Vivo” [...] y el “No conozco a tal hombre”», y concluye que el silogismo —que echa en cara de san Pedro— no queda concluido²⁵. A la vez, discurre según la lógica de Pedro Hispano para refutar la falsa lógica de san Pedro. Pedro Hispano (1205-1277) fue el redactor de *Tratados o Súmulas de lógica*, «el libro de texto más usado, editado, difundido, comentado adaptado, [...] desde el siglo XIII hasta el siglo XVII»²⁶. La lógica utilizada en el villancico VI sigue la presentación lógica de las *Súmulas*.

La narradora acusa a Pedro apóstol: «hicisteis juicio negando» (v. 13), mientras ella: «yo haré discurso infiriendo» (v. 14). En el tratado cuarto del antes citado texto, Pedro Hispano expone la segunda regla del silogismo: «De puras premisas negativas nada se sigue; por lo que es necesario que una de las premisas sea afirmativa»²⁷. Pedro niega a Cristo tres veces, como había predicho; según los preceptos lógicos de las *Súmulas*, un silogismo con tres negaciones está prohibido. En seguida, reclama al santo que con el mismo entusiasmo que «confesasteis por Dios vivo, / negáis por Hombre mortal» (vv. 18-19). Pedro Hispano consideraba que «la relación de oposición más fuerte era la “contradicción”»: lo que una afirma la otra lo niega»²⁸. En el villancico, se expresa el asombro por la contradicción de sus actos: «al Hijo del Hombre allí / le deis de Dios el renombre» (vv. 21-22) mientras que «al Hijo de Dios aquí / le neguéis conocer Hombre» (vv. 23-24).

En relación con las coplas anteriores, aclara que «es Dios-Hombre un compuesto / por hipostática unión» (vv. 26-27), en referencia a las tres personas de la Trinidad. Pero, de nuevo apunta a la crítica lógica: «para negar el supuesto / no os vale la distinción» (vv. 28-29). La frase «negar el supuesto» es «negar la realidad individual a la que alude la “hipostática unión” [o sea] negar a Cristo, compuesto de divinidad y humanidad»²⁹. Como consecuencia de haber negado la «hipostática unión», realmente rechaza una de las dos naturalezas y, por lo tanto, desconoce la «persona» de Cristo³⁰. La «distinción» de que acusa la narradora a san Pedro es de haber reconocido a Jesús como «Dios vivo» pero no como «Hombre

²⁵ Méndez Plancarte, 1995, p. 383.

²⁶ Beuchot, «Sobre la enseñanza de la lógica en la Edad Media: la suposición y las falacias en las súnulas de Pedro Hispano».

²⁷ Medina, comunicación personal, 3 de octubre de 2018.

²⁸ Medina, comunicación personal, 3 de octubre de 2018.

²⁹ Medina, comunicación personal, 3 de octubre de 2018.

³⁰ Medina, comunicación personal, 3 de octubre de 2018.

mortal». De nuevo acata la lógica de Pedro Hispano en cuanto a la «falacia de división», es decir, «idoneidad para engañar que proviene de la identidad de una oración dividida falsa que compuesta es verdadera, es decir, que se comete cuando se argumenta de un sentido compuesto verdadero a un sentido dividido falso»³¹.

Prosigue la crítica lógica de la relatora cuando protesta:

Mal lógico, Pedro, estáis,
[...]
antes se lo concedéis
y ahora se lo negáis. (vv. 30-34)

Le subraya las fallas lógicas del *modus ponens* del Santo durante su negación triple de Cristo. Según la lógica, «si se afirma o concede el antecedente, se debe seguir el consecuente»³². Pedro proclamó la divinidad y, a la vez, la humanidad de Cristo; no obstante, «en las tres negaciones justo niega la consecuencia»³³. Las siguientes coplas subrayan de nuevo el error. En el tratado cuarto, Pedro Hispano acata el asunto como: «En todo silogismo hay de igual modo tres proposiciones, a saber: mayor, que es la primera proposición; menor, que es la segunda, y conclusión, que es aquella proposición que se pone después de la evidencia de la ilación»³⁴. Sor Juana realza la quiebra lógica:

... sin mirar la ilación,
dejando el antecedente,
le negáis la conclusión (vv. 37-39).

Pero los reclamos a Pedro no se dan por concluidos, porque hace referencia a la primera negación del Santo a Cristo. En *Mateo* 26:69-72, en dos instancias, dos mujeres le señalan como seguidor de Cristo:

Pedro estaba sentado fuera en el patio, y una sirvienta se le acercó y dijo: «Tú también estabas con Jesús el galileo». Pero él lo negó delante de todos ellos, diciendo: «No sé de qué hablas». Cuando salió al portal, lo vio otra sirvienta y dijo a los que estaban allí: «Este estaba con Jesús el nazareno». Y otra vez él lo negó con juramento: «¡Yo no conozco a ese hombre!».

³¹ Cit. en Medina, comunicación personal, 3 de octubre de 2018.

³² Medina, 2018, comunicación personal, 3 de octubre de 2018.

³³ Medina, 2018, comunicación personal, 3 de octubre de 2018.

³⁴ Cit. en Medina, comunicación personal, 3 de octubre de 2018.

El juego de cartas de lógica (1518), del franciscano Thomas Murner, es una mnemotecnia visual imaginativa de las *Súmulas* de Pedro Hispano. Típico de la era, las mujeres están relacionadas con las falacias. Murner dictó: «Es necesario que al tratar de las falacias no nos olvidemos de las mujeres, [...] tienen la propiedad innata de errar»³⁵. El texto remarca la violencia lógica que cometió Pedro precisamente contra las mujeres que eran sirvientas. En las siguientes coplas, refuta a Pedro por sus falacias frente a las mujeres:

Si de una mujer la ciencia
tiene razones precisas,
mirad, Pedro, que es violencia,
concedidas las premisas,
negarle la consecuencia. (vv. 40-44)

Enfatiza el problema lógico anterior con respecto a la ilación. Por esto, le embiste con la acusación de ser «de ciencia un abismo» (v. 45). Estas coplas demuestran de verdad una fuerte llamada de atención al Santo como si fuera un pupilo que no había aprendido sus lecciones de lógica y de paso traicionó a Cristo.

Quizás es en las siguientes coplas que la Décima Musa se jacta más de su gran inteligencia y finura:

Mejor las razones hila
vuestro acero sin misterio,
pues cuando su corte afila
contra Malco, arguye en *ferio*,
y en *caelarem* con la ancilla. (vv. 50-54)

En los versos anteriores, Pedro demuestra su falta de agudeza lógica y en estas coplas, nada más su espada es afilada. En *Juan* 18:10, llegaron a apresar a Jesús y relata que: «Entonces Simón Pedro, que tenía una espada, la sacó e hirió al siervo del sumo sacerdote, y le cortó la oreja derecha. El siervo se llamaba Malco». Teje magistralmente los equívocos de los términos lógicos y de la historia del ataque de Pedro a Malco. En cuanto a la lógica, refiere «a los exámetros mnemotécnicos de las varias formas del silogismo: *Barbara*, *Caelarem*, *Dario*, *Ferio*, *Baralípton*»³⁶. A la vez, *ferio* alude a un tipo de silogismo compuesto por la propo-

³⁵ Murner, *El juego de las cartas de la lógica*, p. 184.

³⁶ Méndez Plancarte, 1995, p. 383.

sición universal negativo/particular, afirmativa/particular negativa, por sus vocales representativos de E, I, O, y también al doble sentido de las voces latinas en que *ferio* significa 'hiero'. Por el otro lado, *caelarem* apunta a otra formulación mnemotécnica silogística, *celarem*, y, a la vez, al acto cobarde y traicionero de Pedro cuando se ocultó, «*caelerum* = me ocultaría»³⁷, de la criada de Caifás —*ancilla*. Usó su espada física mejor contra Malco que su lógica fallida contra la criada de Caifás, de quien intentó ocultarse.

Acusa a Pedro de arrogante por haber negado «con juramento» a quien había servido antes, y subraya que «no hay argumento / contra *principia negantes*» (vv. 58-59). El uso de «*principia negantes*» de nuevo se refiere a la negación de los principios, acto grave que cometió contra Jesús y hecho grave en la lógica. Pone en evidencia las faltas lógicas de Pedro desde el principio de sus negaciones. El villancico termina con el dilema afectivo de Pedro por la denegación de Cristo y con la conclusión irremediable de su lógica malograda:

Mas ya veo que advertido,
viendo el caso sin remedio,
lloráis como arrepentido. (vv. 60-62)

El villancico concluye con un reclamo hecho de ideas de la lógica: «que es arte de hallar el medio / de no quedar concluido» (vv. 63-64). La base de nuevo es el *Tratado* de Pedro Hispano: «El medio es el término tomado dos veces antes de la conclusión, por lo que el medio nunca debe ponerse en la conclusión, si no, no será un buen silogismo»³⁸. Pedro reconoció la humanidad y la divinidad de Cristo pero, si al final huyó «no fue real el término medio [...] [tal vez] Pedro mismo nunca reconoció verdaderamente a Cristo, por eso no “concluyó” con su acción»³⁹, es decir, negó tres veces a Jesús.

El «Tercer nocturno» es la serie que corresponde a los juegos en forma de jácaras, ensaladas y otros tonos festivos. El villancico VII es una jácara o cierto tipo de canción compuesto sobre los jaques o rufianes. Aquí, Pedro es un maestro de esgrima, en referencia a su ataque a Malco, alusión que añade tintes burlescos al texto, pues, Quevedo denomina a éstos «bellacos» que enseñan mejor a beber que esgrimir (Aut.). La na-

³⁷ Méndez Plancarte, 1995, p. 383.

³⁸ Medina, 2018, s. p.

³⁹ Medina, 2018, s. p.

rradora ordena que todos los maestros de esgrima salgan a esgrimir con Pedro. Como bulera, anuncia que habrá apuestas, y aún desafía:

... yo se la doy de cuatro
y se la daré de ciento,
al que tomare la espada con Pedro. (vv. 3-5)

Les reta a que vaya contra «la furia de sus manos» y que regresen con «los cascos sanos» y «no los sacare abiertos» (vv. 6-8). Con combinaciones populares orales como «¡Hola!» u «Oigan» refiere a otro formato popular que es el cartel, el cual se pegaba a la pared para anunciar los desafíos entre rivales. En este caso, es san Pedro contra todos.

La autora demuestra de nuevo sus conocimientos de los manuales novedosos de la época y, durante todo el villancico, divierte con los equívocos de la terminología de la esgrima y de las hazañas de Pedro. Él es tan buen esgrimista que «amilanó a los Carranzas, / que arrinconó a los Pachecos» (vv. 12-13), en referencia al manual publicado en 1612 intitulado *Compendio de la filosofía y destreza de las armas de Jerónimo de Carranza por don Luis Pacheco de Narváez*. Pues tan famosos eran en el siglo XVII que Cervantes los menciona en distintos textos⁴⁰. Este Pedro, «por alcanzar más, / tuvo lugar más supremo» (vv. 14-15): se refiere tanto a la esgrima, en cuanto al alcance de la espada, como a la espiritualidad a que había llegado Pedro según las palabras de Cristo al apóstol en *Mateo*, 16, 17: «Bienaventurado eres, Simón, hijo de Jonás, porque esto no te lo reveló carne ni sangre, sino mi Padre que está en los cielos». El santo «por gracia de Dios / estuvo en ángulo recto» (vv. 16-17), en cuanto a rectitud espiritual y también como «los compases de pies»⁴¹ en la esgrima. Como la esgrima está regulada, Pedro dio su «vida regulada» como ejemplo por el mundo.

Cuando menciona a Euclides, introduce el vocablo «compases» que explota de tres maneras. Por un lado, determina que «compases de Euclides / son de muy poco momento» (vv. 22-23) o importancia, por ser únicamente conceptos geométricos. Para introducir el equívoco bromista en los siguientes versos, se refiere a otro concepto del texto *Compendio de la filosofía y destreza de las armas de Jerónimo de Carranza por don Luis Pacheco de Narváez*: «dice que ir no puede / con paz y guerra un sujeto» (vv. 24-25), en referencia a «no se muda jamás la fuerza del

⁴⁰ Ver, por ejemplo, Merich, 2007.

⁴¹ Méndez Plancarte, 1995, p. 384.

centro en la flaqueza ni la flaqueza del remoto de él se convierte en fuerza; ni hay fuerza y flaqueza todo junto en un lugar, como no es posible enfriarse el fuego ni arde la nieve»⁴². No obstante, Pedro ha compaginado el valor con el miedo, pues, «usó del tajo con Malco / y el revés con su Maestro» (vv. 28-29). De aquí en adelante, la Décima Musa se beneficia del léxico del *Compendio* para recrearse con el episodio de Malco y la traición de Cristo con las sirvientas. Por esto, Pedro detectó la treta de Malco y «se la penetró [...] diestro» (v. 34), y luego hace una exhibición esgrimista:

Pues libertando el alfanje
y dando con el pie izquierdo
compás curvo, le alcanzó
a herir el lado derecho. (vv. 38-41)

En seguida, utiliza vocablos como «garatusa»: treta que consiste en nueve movimientos; dio «heridas francas» a Malco «al gallinazo venciendo», en referencia a que aún no ha traicionado a Cristo en el momento de maltratar a Malco.

una mozuela, riñendo
con flaqueza sobre fuerza,
le hizo perder sus alientos. (vv. 59-61)

La sirvienta flaca venció al Pedro fuerte por medio de la negación cuando la mujer señaló al apóstol como seguidor de Cristo. Como consecuencia «hirióle en lo más sensible; [...] perdiendo / la rectitud» (vv. 62-64).

El «villancico VIII», último de los juegos, es una «Ensalada», en que se alternan versos en boca de un «Mestizo», un «Portugués» y un «Sacristán cobarde». Estos personajes de dudosa alcurnia se figuran como protagonistas porque es el día de san Pedro y, como explica el texto, «por grandeza de sus Llaves» (v. 2) y «como es fiesta de Portero» (v. 3), él decide quién entre y quien no, pues «se da la entrada de balde» o sea, sin precio. Por esto, la fiesta es «de lo mejor de los barrios» (v. 7) y, en este caso, es la gente local de los barrios populares que participan. El primer personaje es un:

⁴² Luis Pacheco de Narváez, *Compendio de la filosofía y destreza de las armas de Jerónimo de Carranza por don Luis Pacheco de Narváez*, fol. 28.

Mestizo
 que, con voces arrogantes,
 le disparó estos elogios
 disfrazados en coraje. (vv. 9-12)

El «Mestizo» es caracterizado como arrogante y, pese a haber disparado elogios, disfrazan un «coraje» o, según Covarrubias, «una gran ira que altera el corazón» (*Aut.*). En las glosas, el Mestizo declara que Pedro fue la «Piedra de Cristo» y en el Huerto, «orejano / se hizo de piedra y cuchillo» (vv. 15-16), que sor Juana utiliza como «desorejador»⁴³. El Mestizo no se sorprende que san Pedro sea brioso porque se dice que era vecino del Barrio de San Juan, uno de los dos barrios en la Ciudad de México poblado por indios y mestizos⁴⁴. Además, era tan temido que sus propios amigos «le ayunan las vigili­as» (v. 23), denotando que no querían que se despertara, como en el Huerto de los Olivos, y les cortara las orejas como a Malco. Agregado a esta fama de valentón, recuerda que Pedro estuvo encarcelado y que «ganó la Iglesia, y en ella / fue perpetuo retraído» (vv. 31-32). «Ganarse la Iglesia» se refiere al derecho de dar asilo a un fugitivo en alguna iglesia. En esta frase, Pedro fue retraído perpetuamente en la Iglesia, y con esto, la autora usa equívocos para paragonar «las hazañas de un “valiente” de barrio y la vida del gran Apóstol»⁴⁵. Los últimos versos continúan con las dilogías y Pedro es retratado como un bravucón que seguía así «sin dejar el oficio» —travesuras— (v. 36) en su «mocedad» o el oficio de la Iglesia como un Apóstol.

En la siguiente sección, introduce a un Portugués:

preciado de navegante,
 como era ya hombre a la mar,
 quiso a los mares echarse. (vv. 38-49)

Con la introducción, asienta las anfibologías que tejerán el desarrollo del Portugués como navegador por excelencia y relator en términos náuticos de las hazañas de Pedro. La monja ya había asentado la fama de las arrogancias de los portugueses en la *Carta Atenagórica*⁴⁶. El Portugués ayuda a la hermosa nave de san Pedro, el timonel de la nave de la Iglesia, por medio de soplos en forma de coplas que echó al aire.

⁴³ Méndez Plancarte, 1995, p. 385.

⁴⁴ Méndez Plancarte, 1995, p. 385.

⁴⁵ Méndez Plancarte, 1995, p. 385.

⁴⁶ Méndez Plancarte, 1995, p. 385.

Timoneyro, que governas
 la Nave do el Evangelio,
 e los tesouros da Igrexa
 van a tua maun sugeitos. (vv. 45-48)

El vocablo marítimo y las funciones del timonel se explotan también en la esfera eclesiástica. Por ejemplo, Pedro gobierna la nave, y los tesoros de la Iglesia están sujetos a él. El derrotero de su nave celeste abarca todo el universo: desde donde sale el sol hasta donde se pone. En referencia a *Gálatas 2*, que relata la crítica de Pablo hacia Pedro mencionada anteriormente, el Portugués le echa en cara:

Mira que por mucha altura
 perdiste el conocimiento,
 y se hundió en el horizonte
 el Norte de tu gobierno. (vv. 53-56)

Denomina a Cristo como «Estrella Polar» (v. 57); y si la aguja del compás del timonel no se dirige a su luz, se perderá el regimiento. Pedro mismo es una brújula porque sus ojos son dos mares y sus suspiros dan viento, alusión a una descripción encontrada en Serafino dell'Aquila, escritor y músico italiano renacentista: «Ricco m'ha facto di tre cose Amore: / vento in bocca, in gli occhi acqua, e foco in cuore»⁴⁷. Por la arrogancia y el orgullo del Portugués, terminan las coplas con la nave de san Pedro llena de tesoros que van «desde las Indias del mundo / a la Lisboa del Cielo» (vv. 67-68).

El villancico VIII y, por lo tanto, el juego de villancicos dedicados al Santo, concluyen con el canto de un Sacristán cobarde. De nuevo, el texto se burla del canto del gallo y la cobardía de Pedro ejemplificada por la traición de Jesús.

Temblando, después, del Gallo,
 cantó un Sacristán cobarde,
 que un gallina no fue mucho
 que con el Gallo cantase (vv. 74-77).

El Sacristán es tan cobarde que el canto del Gallo le pone piel de gallina. A la vez, se refiere a Pedro como se nota en un ovillejo de Quevedo:

⁴⁷ Citado en Méndez Plancarte, 1995, p. 386.

Pero que el gallo cante
 por vos, cobarde Pedro, no os espante;
 que no es cosa muy nueva o peregrina
 ver al gallo cantar por la gallina⁴⁸.

El Sacristán mezcló romance y latín para presumir de erudito, pero era «en mal latín lo gallo, / lo gallina en buen romance» (vv. 80-81). De una manera humorística, él personifica a san Pedro por medio de la amplificación de su cobardía y el hilo conductor del gallo que, a la vez, se representa con la onomatopeya del refrán: «¡Qui-qui-riquí!». Quiere valerse del *Sancta Sanctorum* para apaciguar su miedo y a la vez el *The-saurus Verborum* de Nebrija porque es el «Gallo gallorum» —el gallo de los gallos— en cuanto a la gramática latina. Se jacta de ser un alfeñique o un dulce de leche, algo sumamente blando. Con los equívocos de «amar» en español y dictar que Pedro, que «supo juntar / el *flevit* con el *amare*» —llorar amargamente. El Sacristán tiene miedo de que el gallo le picotee y envidia a Eneas «por ser *sic orsus ab alto!*» (v. 113) e inalcanzable por el Gallo. Las últimas coplas juegan con la imagen de Pedro, el gallo y la negación:

Luego que *Petrus negavit*,
 este gallo con su treta
 le empezó a dar cantaleta:
 continuo Gallus cantavit.
 Si sic a Pedro, qui amavit,
 le fue, ¿qué será de mí?
 —¡*Qui-qui-riquí!* (vv. 117-123)

Como conclusión, cabe señalar que los villancicos novohispanos dedicados a san Pedro en 1677, son ejemplos de cómo sor Juana utilizó su gran intelectualidad para tomar parte de la fiesta barroca pública del último tercio del siglo xvii. Los juegos de villancicos que compusieron los diversos autores de la época se representaron en público, tal vez en el atrio de las catedrales de ciudades como México, Puebla y Oaxaca. Las festividades eran una parte importante de la vida cotidiana compartida tanto por las élites como por el pueblo llano. En sus primeros tanteos con el género, tuvo mucho que comprobar, y lo hizo por medio de una exhibición de su dominio del mundo intelectual. Repasa las diferentes disciplinas básicas en la formación integral de los estudiantes, algo tan

⁴⁸ Cit. en Méndez Plancarte, 1995, p. 387.

añorado por ella, como se sabe por sus escritos más autobiográficos. Inicia con los instrumentos ubicuos en toda aula de enseñanza y los tipos de letras que se aprendería ahí, lugar que nunca tuvo el privilegio de frecuentar. Prosigue con las matemáticas, la lógica, y la geometría, explayada por medio de la esgrima. Entremezcladas con la erudición son las bromas y burlas sobre el primer pontificio de la Iglesia de Roma. Los defectos trágicos de san Pedro proveen la materia prima de la risa: su traición de Cristo, su bravuconería al cortarle la oreja a Malco, sus momentos de rudeza y torpeza en sus acciones. Además de jactarse de su perfecto dominio del latín, las Súmulas de Pedro Hispano y los manuales de esgrima con referencia a la geometría euclidiana, sabe deleitar al estilo de la época. Como era costumbre, el «Tercer nocturno» contiene las ensaladas y jácaras que solían usar etnias o extranjeros para que la mímica alegrara al público híbrido. El mestizo resentido, un portugués fanfarrón, y un sacristán cobarde dan fin a la obra y recuerdan a los espectadores que en el «mundo al revés» de los villancicos barrocos, cualquier persona, incluso san Pedro, es digno de ser blanco de la risa.

BIBLIOGRAFÍA

- Aut.* = REAL ACADEMIA ESPAÑA, *Diccionario de Autoridades*, ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1979, 3 vols.
- BEUCHOT, Mauricio, «Sobre la enseñanza de la lógica en la Edad Media: la suposición y las falacias en las súmulas de Pedro Hispano», en <<http://www.filosoficas.unam.mx/~Tdl/Enc6/Materiales/HISPANO.htm>>.
- GUTIÉRREZ, Jorge, «Andanzas de una oreja rebanada en algunos villancicos novohispanos», *Acta poética*, 32.1, enero-junio 2011, pp. 303-312.
- KRUTITSKAYA, Anastasia, *Villancicos que se cantaron en la Catedral de México (1693-1729)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.
- MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso, «Índice general», en *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, vol. II, *Villancicos y letras sacras*, ed. Alfonso Méndez Plancarte, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, pp. 541-550.
- MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso, «Notas a los villancicos», en *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, vol. II, *Villancicos y letras sacras*, ed. Alfonso Méndez Plancarte, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, pp. 355-522.
- MURNER, Thomas, *El juego de cartas de la lógica*, trad. Jorge Medina, México, Editorial Notas Universitarias, 2017.
- PACHECO DE NARVÁEZ, Luis, *Compendio de la filosofía y destreza de las armas de Jerónimo de Carranza por don Luis Pacheco de Narváez*, en Madrid, por Luis Sánchez, 1612, en <<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000088416>>.

- JUANA INÉS DE LA CRUZ, sor, *San Pedro Apóstol, 1677*, en *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, vol. II, *Villancicos y letras sacras*, ed. Alfonso Méndez Plancarte, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, pp. 43-59.
- TENORIO, Martha Lilia, *Los villancicos de Sor Juana*, México, El Colegio de México, 1999.
- TERTULIANO, «*Prescripciones*» *contra todas las herejías*, ed. Salvador Vicastillo, Madrid, Editorial Ciudad Nueva, 2001.

«EL VICIO SE APEGA»: EL PADRE DE GUZMÁN¹

Victoriano Roncero López
Stony Brook University

La genealogía, el abolorio, constituye el elemento fundamental de reconocimiento social en la sociedad barroca, definida por José Antonio Maravall como «conservadora»². Desde el siglo xv la literatura y la historiografía castellanas reflejan la obsesión por el linaje en los ámbitos cortesanos y eclesiásticos por parte de unos grupos que pretenden preservar su estatus privilegiado en ambos centros del poder político y espiritual. La promulgación en Toledo el 5 de junio de 1449 de la *Sentencia-Estatuto*, instrumento jurídico por el cual se pretendía expulsar a todos los cristianos nuevos de los «puestos importantes de Toledo»³, suponía la instauración del proceso de los estatutos de limpieza de sangre, y la afirmación de una política que pretendía separar a la sociedad castellana en dos grupos: los cristianos viejos y los «manchados», judíos y moriscos. Claro está que esta división establecía unas subcategorías dentro de estos grupos, sobre todo en el de los primeros, en los que la «sangre» adjudi-

¹ Este trabajo se enmarca en el proyecto FFI2017-82532-P, *Identidades y alteridades. La burla como diversión y arma social en la literatura y cultura del Siglo de Oro*, Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades-Agencia Estatal de Investigación del Gobierno de España (MICIIN/AEI, FEDER, UE).

² Maravall, 1980, pp. 268-306.

³ Sicroff, 2010, p. 50.

caba a cada individuo su lugar en el entramado «monárquico señorial»⁴. Recordemos en este sentido que en la dedicatoria a don Francisco de Rojas del *Guzmán de Alfarache*, Mateo Alemán halagando al noble escribe que: «así fue necesario valerme de la protección de Vuestra Señoría, en quien con tanto resplandor se manifiestan las tres partes —virtud, sangre y poder— de que se compone la verdadera nobleza» (I, p. 107). Partiendo de la frase de que «la verdadera nobleza consiste en la virtud» (*Don Quijote*, I, 36) el escritor sevillano añade dos elementos barrocos: el poder y la sangre. Más adelante, el mismo Guzmán afirma que «la sangre se hereda y el vicio se apega» (I, p. 130); por tanto el pícaro pone en valor la herencia como componente básico, aunque desde la Edad Media circulaba la idea de la trascendencia de la virtud personal, recogida en el siglo XVI por la glosa de Juan de Mal Lara, *La filosofía vulgar*, al refrán «Dejemos padres y abuelos, por nosotros seamos buenos»: «Este consejo es para los que gastan su tiempo en contar sus linajes, el buscar el blasón de sus armas, en escribir los árboles de su genealogía, en estar más cerca de Jasón o de Hércules, y con esto se quedan contentos para no hacer por sí bondad» (fol. 183r). A pesar de la opinión del humanista sevillano, los contemporáneos de Alemán seguían defendiendo el valor de la sangre como otorgadora de la cualidad de nobleza, aunque algunos optaran por resaltar la virtud personal como mérito suficiente, pero no único; en palabras de Domínguez Ortiz:

Los defensores de la nobleza de sangre tenían de su lado la opinión tradicional y la realidad cotidiana: el hijo de noble, por este mero hecho, era noble; mas no se atrevían a rechazar expresamente la identificación de nobleza y virtud, ni conseguían explicar cómo la cualidad de noble podía hallarse en sujetos indignos y viles. Por su parte, los que la atribuían solo a las cualidades personales, por lo regular no se atrevían a negar la influencia hereditaria [...]. Unos y otros solían convenir en una especie de eclecticismo que encubre mal la inconsistencia y confusión de las ideas⁵.

La literatura ya desde la segunda mitad del siglo XV se hizo eco de esta nueva situación social, y, como no podía ser menos, participó en los debates sobre la limpieza de sangre y la virtud personal. Pero lo que me interesa analizar en esta ocasión es la perspectiva adoptada por ciertos

⁴ Ver Maravall, 1984 y Domínguez Ortiz, 1963, pp. 161-322. Sobre la nobleza ver Soria Mesa, 2007.

⁵ Domínguez Ortiz, 1985, p. 186.

escritores de la época barroca que manipulan el tema del linaje para provocar la risa y moralizar sobre la influencia del abolorio en el destino del ser humano. Ya he escrito en varias ocasiones sobre la mirada satírica que se desprende de algunos textos de bufones como Antón de Montoro, el Roperero de Córdoba, o don Francés de Zúñiga⁶. Ambos autores pertenecían al grupo de los «manchados», pero, al mismo tiempo, divertían a monarcas (Reyes Católicos y Carlos V) y a grandes personajes de la nobleza castellana, a quienes servían en sus palacios. Estos bufones se burlaban de la obsesión de sus contemporáneos por demostrar un origen limpio, que intentaba ocultar en muchas ocasiones un linaje más que sospechoso; y lo hacían recurriendo al tópico de la *indignitas hominis*, es decir, a reconocer y alardear, incluso, de su origen converso; basta recordar las afirmaciones de don Francés de Zúñiga en una epístola al sultán Sulimán, en la que se presenta como:

Señor de Astrusia, destruidor de Meca y África, duque de Jerusalén por derecha sucesión, conde de los dos mares Rubio y Tiberiades (*Crónica*, p. 132).
en las montañas de Asturias, que es a par del reino de Galicia, guardó Nuestro Señor un Infante pobre llamado Pelayo, del linaje de los reyes godos, de donde yo diciendo. (*Crónica*, p. 133)

El bufón del emperador Carlos V juega con varios de los conceptos fundamentales de la ideología hereditaria: por una parte, se equipara a los nobles de su época autonombrándose duque y conde; por otra, pone en solfa la teoría del «goticismo» que subrayaba el ascendiente godo de la monarquía y nobleza españolas, concepto del que ya se había burlado Gonzalo Fernández de Oviedo en su *Quincuagenas de la nobleza de España*, recordando que no todos los godos eran aristócratas, sino que «entre ellos siempre hobo personas e grados muy diferentes, e destintos, de patricios, ecuestres e plebeos; et los unos e los otros eran godos»⁷.

Estos antecedentes literarios influyeron en el anónimo autor del *Lazarillo de Tormes*, que rescató de la tradición folclórica los nombres y rasgos destacados de Antona y de Tomé; una establera y un molinero marcaban el destino del niño pícaro al que la sociedad estamental no permitiría de ninguna manera el ascenso social, sino que, por el contrario, anclaba al protagonista en el mundo de la delincuencia y de la marginalidad. Los continuadores del género tomaron buena nota de

⁶ Roncero López, 1993, 1996a, 1996b y 2010.

⁷ Citado por Redondo, 1988, p. 28, nota.

estos infames orígenes para adoptarlos en sus propias creaciones literarias. Incluso, como he analizado en otro trabajo⁸, se permitieron caricaturizarlos, como es el caso de *La pícaro Justina*, inventando un linaje absolutamente ridículo que iba más allá de los padres para llegar a los bisabuelos de los que se relatan sus sorprendentes profesiones y sus ridículas y estrambóticas muertes.

Solamente hay un caso en que los progenitores del pícaro no pertenecen a este mundo de la marginalidad en el que los había situado el autor del *Lazarillo*, se trata de *El guitón Onofre*, cuyos padres eran honrados labradores, a los que el autobiografiado recuerda con nostalgia:

¡Ay, padre y madre de mi alma! Él os tenga en buena gloria, que, a lo que todos dicen, gozando estáis de aquellas beatíficas visiones, hollando con las plantas inmensidad de estrellas refulgentes. Al fin, erais buenos. Así lo fuera yo, pluguiera a Dios. (pp. 81-82)

Gregorio González se aparta de línea genealógica trazada por el *Lazarillo* y continuada por el *Guzmán de Alfarache*, cuya primera parte había visto la luz cinco años antes de la escritura del *Guitón*. Mateo Alemán sí comprendió y continuó la línea del linaje marginal iniciada por el creador del género picaresco. El escritor sevillano se dio cuenta de la importancia del origen del protagonista a la hora de insertarlo en ese ámbito de la delincuencia y de la amoralidad. Sin embargo, no se constituye como un mero continuador de la fórmula que había creado su anónimo antecesor, sino que innova, la hace transitar por nuevas sendas, adaptadas sus condiciones, sus circunstancias vitales a la ciudad en la que había nacido su protagonista: Sevilla⁹. En el caso de su predecesor, el hecho de que Lázaro hubiera nacido en la aldea de Tejares, cerca de Salamanca, no conlleva demasiada importancia; quizás la única es la referencia a los estudiantes que frecuentaban el mesón en el que servía Antona. En el caso del *Guzmán* la ciudad de Sevilla sí que condiciona el origen del protagonista de la novela: el ambiente financiero que dominaba la ciudad en cierta manera obligaba al escritor a otorgar un origen burgués a la parentela de su personaje, sobre todo, por el lado paterno¹⁰.

⁸ Roncero López, 2019.

⁹ Para Anthony Close (2000, p. 304), Alemán «does not inaugurate the topic of the *pícaro's* ignominious genealogy, sets a precedent for the treatment of it as a virtuoso set piece».

¹⁰ Sobre el tema del comercio y comerciantes en Sevilla ver Pike, 1972.

Podemos incluso apreciar un elemento autobiográfico, pues no debemos olvidar que la madre de Alemán era Juana del Nero o de Enero, hija de un comerciante de ascendencia florentina; además sabemos que a finales de 1581 pidió permiso para pasar al Perú como mercader¹¹. La trascendencia de este linaje para el transcurso de sus aventuras la comenta el propio Guzmán:

...quíerote advertir que, aunque me tendrás por malo, no lo quisiera parecer —que es peor serlo y honrarse dello—, y que, contraviniendo a un tan santo precepto como el cuarto, del honor y reverencia que les debo, quisiera cubrir mis flaquezas con las de mis mayores; pues nace de viles y bajos pensamientos tratar de honrarse con afrentas ajenas, según de ordinario se acostumbra. (I, p. 126)

Alemán ha comprendido a la perfección la necesidad de establecer un abolengo amoral que explique el modo de comportamiento de su personaje; el molinero y la establera, como ya hemos visto, marcaban el destino de su hijo. El escritor sevillano recoge estos elementos que le sirven como punto de partida, pero sobre los que debe superponer su creatividad y su moralismo. De esta manera, si Lázaro era hijo de Tomé sin ningún atisbo de duda, en el caso de Guzmán no podemos afirmarlo con tanta rotundidad, pues al principio no queda claro si es fruto de las relaciones entre el viejo marido de su madre o el mercader genovés, su amante; elemento cómico de incertidumbre que caricaturizará Quevedo con el engendramiento a escote de Pablos. El matrimonio de su madre con el viejo nos recuerda el tipo satírico que recogen autores como el Cervantes de *El celoso extremeño* que acaba con el marido burlado. Alemán reproduce la misma situación cómica, pero con el mayor protagonismo del ingenio femenino, pues como afirma el pícaro: «las novedades aplacen, especialmente a mujeres, que son de suyo noveleras, como la primera materia, que nunca cesa de apetecer nuevas formas» (I, p. 146). La madre, «moza, hermosa y con salsas» (I, p. 154), es partícipe agente del adulterio que culmina con el elaborado y divertido engaño al marido para gozar con su amante en la heredad que posee el genovés en San Juan de Alfarache. De esta manera, y durante los primeros años de su vida, conviven dos padres putativos que se consideran verdaderos progenitores del pícaro Guzmán, que disfruta con esta situación:

¹¹ Gómez Canseco, 2012, p. 766.

Y así cada uno lo creyó y ambos me regalaban. La diferencia sola fue serlo, en el tiempo que vivió, el buen viejo en lo público y el extranjero en lo secreto, el verdadero. (I, p. 157)

Guzmán experimenta durante ese relativo corto espacio de tiempo casi la misma realidad que su madre, pues su abuela «con esta hija enredó cien linajes, diciendo y jurando a cada padre que era suya» (I, p. 160). Alemán ha fijado desde el principio de la existencia de Guzmán su carácter amoral con esa duda sobre la doble paternidad, aunque el protagonista se encarga de desentrañar el enredo en favor del genovés:

Por suyo me llamo, por tal me tengo, pues de aquella melonada quedé legitimado con el santo matrimonio, y estame muy mejor, antes que diga un cualquiera que soy malnacido y hijo de ninguno. (I, p. 158)

Sea como fuere, el resultado es socialmente inaceptable para el lector del Barroco, pues Guzmán es un bastardo, producto de una relación adúltera de su madre, casada con un viejo caballero, con un hombre al que curiosamente conoció en un bautizo. Años más tarde, Castillo Solórzano repetirá el esquema del hijo concebido fuera del matrimonio, aunque Pedro de la Trampa y Olalla de la Tramoya celebraron sus nupcias en el lecho de muerte de Pedro, que se había negado a casarse con Olalla, cuando esta estaba ya embarazada.

El padre de Guzmán pertenece al grupo de los mercaderes de origen genovés que se habían instalado en Sevilla poco tiempo después de su conquista por Fernando III, monarca que en 1251 otorgó el privilegio de que pudieran establecer un consulado en la ciudad, cuyo «cometido era juzgar a sus compatriotas en asuntos civiles, en especial mercantiles»¹². La elección del linaje genovés para el padre de Guzmán debe entenderse por la imagen que de estos habitantes de la Liguria se tenía en la España del Barroco, que controlaban la economía castellana desde 1597¹³; así Cristóbal Suárez de Figueroa afirma:

Tienen los genoveses sutiles ingenios, ánimos altivos, cuerpos de buena disposición y no mala presencia. Fabrican generosamente. Es moderado el plato de su casa; el de fuera, de ostentación [...]. Allí andan todos desarmados, todos acuden a sus cambios, a sus intereses, para cuyas inteligencias y debates son superfluas cualesquier armas. El verdadero estoque es un ciento

¹² González Arce, 2010, p. 181.

¹³ Cavillac, 1994, p. 229.

por ciento, con que penetran las almas, desmenuzan las haciendas y consumen las vidas. (*El pasajero*, I, pp. 73-74)

Ingeniosos, altivos, industriosos y usureros son los rasgos que destaca el autor de *El pasajero*, pero a estas características hay que sumar el afeminamiento que aparece como cualidad característica de los italianos en la literatura satírica de la época¹⁴.

Todas estas peculiaridades definidoras de los genoveses e italianos en los siglos XVI y XVII, además de la realidad comercial de Sevilla, explican que Alemán eligiera como origen del padre de su protagonista la República de Génova. Guzmán se encarga de subrayar ese origen levantino cuando afirma que su padre «y sus deudos fueron levantiscos» (I, p. 130). La referencia a «levantiscos» debe ser entendida desde las implicaciones negativas que tenía este vocablo en su época, sobre todo por las relaciones con los piratas argelinos y con los otomanos, con los que convive el progenitor durante un tiempo.

Un rasgo original en el retrato del progenitor de Guzmán es el de la descripción física que el pícaro esboza con detalle:

Era blanco, rubio, colorado, rizo, y creo de naturaleza, tenía los ojos grandes, turquesados. Traía copete y sienes ensortjadas. Si esto era propio, no fuera justo, dándoselo Dios, que se tiznara la cara ni arrojara en la calle semejantes prendas. Pero si es verdad, como dices, que se valía de untos y artificios de sebilos, que los dientes y manos, que tanto le loaban, era a poder de polvillos, hieles, jabonetes y otras porquerías, confesarete cuanto dél dijeres y seré su capital enemigo y de todos los que de cosa semejante tratan; pues demás que son actos de afeminados maricas, dan ocasión para que dellos murmuren y se sospeche toda vileza, viéndolos embarrados y compuestos con las cosas tan solamente a mujeres permitidas. (I, p. 140)

El retrato de este afeminado entronca a la perfección con las críticas de los humanistas y moralistas del siglo XVII que censuraban el cuidado que dedicaban los hombres a su apariencia física más propio de mujeres y que, como censuraba Quevedo en su *España defendida*, conseguía que: «las galas en algunos parecen arrepentimiento de haber nacido hombres, y otros pretenden enseñar a la naturaleza cómo sepa hacer de un hombre mujer» (p. 177). Guzmán se reviste del hábito de moralista y denuesta los cuidados que su padre aplica a su cara y manos como actos contra natura propios de «afeminados maricas». El retrato se corresponde con

¹⁴ Herrero, 1966, pp. 349-352.

el estereotipo que los españoles dibujaban de los habitantes originarios de la Península itálica caracterizados como homosexuales, tanto en la literatura humanista (*España defendida* de Quevedo)¹⁵, como en la literatura satírica. Desde esta tradición el escritor sevillano no desaprovecha la originalidad de hacer referencia al físico de su progenitor para presentarlo como un elemento más de la amoralidad y falta de principios de este personaje, cuya sangre ha heredado el pícaro.

Rasgo definitorio claro de su origen es su profesión de mercader que se correspondía con la realidad de la comunidad genovesa en Sevilla. La actitud de Alemán sobre los mercaderes, personificada e individualizada en los deudos de su personaje la ha analizado Michel Cavillac, que recuerda que estos mercaderes «eran víctimas de tenaces prejuicios éticos y religiosos»¹⁶; es fácil apreciar que el escritor sevillano se adscribe a la visión negativa que manifestaban los españoles de la época hacia las actividades comerciales desempeñadas por los ligures¹⁷. Guzmán censura la profesión y los métodos empleados que han contaminado a los sevillanos:

Era su trato el ordinario de aquella tierra, y lo es ya por nuestros pecados en la nuestra: cambios y recambios por todo el mundo. Hasta en esto lo persiguieron, infamándolo de logrero. Muchas veces lo oyó sus oídos y, con su buena condición, pasaba por ello. (I, p. 131)

Lo interesante de este fragmento es que la consideración en que tenían sus conciudadanos al padre de Guzmán no tiene nada que ver con su condición de mercader que el pícaro no define como negativa, ya que se ha hablado de él como un «mercader malogrado»¹⁸, sino que alude a su fungimiento como logrero, que sí poseía una connotación infamante, como él mismo reconoce y que aparece en muchos textos de los moralistas del siglo XVII, como en las palabras de Zabaleta en *El día de fiesta por la mañana*: «El logrero que da su dinero a ganancia ilícita por mucho tiempo, todos los domingos y días de fiesta que este tiempo comprende los está violando con la usura que corre por ellos» (p. 257). El insulto, por tanto, incide en la amoralidad del ejercicio de la usura y condena a aquellos que la ejercen como el padre de Guzmán.

¹⁵ Quevedo, *España defendida*, p. 92: «¿Supieran en España qué ley había para el que lascivo ofendía las leyes de la naturaleza, si Italia no se lo hubiera enseñado?».

¹⁶ Cavillac, 2014, p. 41.

¹⁷ Cros, 1967, pp. 337-340.

¹⁸ Cavillac, 1994, p. 5.

La acusación de logrero, sin embargo, remite a otra mancha mucho más significativa para los españoles del siglo xvii: el judaísmo. La práctica de la usura por estos logreros se relacionaba con los judíos y conversos, como lo demuestran las palabras del soldado español Pimienta al judío Salomón, al que ha atado a un leño, en *La manganilla de Melilla* de Ruiz de Alarcón; el soldado maldice a todos los judíos logreros a los que desea la muerte:

¡Ojalá lo fueran cuantos
a tu ley viven devotos!
Hubiera menos logreros. (vv. 1652-1654)

La imagen tópica que los españoles del Barroco tenían sobre estos mercaderes genoveses incluía su avaricia y su, en ocasiones, mala gestión de las finanzas. Recordemos aquí el pasaje del *Buscón* en que Pablos se encuentra con el genovés que

Entretúvonos el camino contando que estaba perdido porque había quebrado un cambio que le tenía más de sesenta mil escudos. Y todo lo juraba por su conciencia; aunque yo pienso que conciencia en mercader es como virgo en cantonera, que se vende sin haberle. Nadie, casi, tiene conciencia, de todos los deste trato; porque, como oyen decir que muerde por muy poco, han dado en dejarla con el ombligo en naciendo. (p. 171)

El retrato de Quevedo se ajusta a la imagen que aparece en muchos otros textos literarios de la época, que presentaban a los mercaderes genoveses como personajes avariciosos y sin ningún tipo de conciencia, cuyos negocios fracasaban, con lo que se veían forzados a declararse en bancarrota con gran perjuicio para sus inversores¹⁹. La trayectoria vital del padre de Guzmán recorre estas distintas fases típicas en la vida del mercader, pero vistas desde la perspectiva amoral de la novela picaresca. La introducción del personaje relata su primera bancarrota al haber sido engañado por su socio; a continuación se cambian las tornas y es él el que arruina a su esposa argelina, a la que abandona, llevándose sus joyas y dinero. En Sevilla recupera lo que le había sustraído su socio y vuelve a un estadio de buena fortuna, durante la cual conoce a su futura esposa y engendra a su hijo, y al final el exceso en los gastos y el afán de ostentación lo vuelven a sumir en la pobreza en la que falleció,

¹⁹ Herrero, 1966, pp. 368-369.

habiendo consumido los «casi diez mil ducados, con que se dotó» su esposa y madre de Guzmán (I, p. 158).

Alemán ha revestido al progenitor del pícaro de tres lacras que lo identifican con algunos grupos marginados de la sociedad española del siglo XVII: homosexuales/afeminados, usureros y judeoconversos. La novela no explicita en ningún momento la posible pertenencia del padre de Guzmán al grupo de los conversos, aunque ciertos críticos han visto indicios²⁰, pero su religiosidad sí es puesta en tela de juicio. Recordemos que, engañado por un socio, decide ir en su persecución y la nave en la que viaja es capturada por los piratas argelinos que lo conducen a Argel, donde «como quien no dice nada, renegó» (I, p. 132). El narrador no necesita añadir ninguna apostilla, pues la fórmula «como quien no dice nada» explica bien a las claras el poco sentido religioso del personaje que no duda en renegar de la fe cristiana, convertirse a la fe del Islam para casarse con una «mora hermosa y principal, con buena hacienda» (I, p. 132). Brancaforte recuerda que Guzmán al final de su autobiografía reproduce los hechos del padre: conversión llorosa y explotación de la esclava blanca muy semejante al tratamiento recibido por la argelina²¹.

De pasada resalta aquí un nuevo rasgo atribuido a los genoveses el de ser mujeriegos y enamoradizos, rasgo que aparece en otros textos picarescos y dramáticos²². La poca sinceridad de su conversión a la religión islámica se aprecia en su huida de Argel, dejando engañada y abandonada a su esposa, al enterarse de que su antiguo socio va a devolver lo robado. Aunque en otras circunstancias y en otros textos, la fuga y la vuelta a Sevilla podría entenderse como un sincero acto de arrepentimiento y vuelta a la verdadera fe, en el *Guzmán* se comprueba que viene moti-

²⁰ Brancaforte (1980, p. 166) afirma que en el primer capítulo «se hallaba subrayada la mancha más específica y concreta del linaje judío del padre». Brancaforte ve este origen como una trasposición del carácter converso de Mateo Alemán, que también defiende Johnson, que llega a afirmar que Guzmán «autobiography means a book about how it feels to be a *converso*» (1978, p. 168). Sin embargo para Cavillac, 2010, p. 31, no es segura la genealogía conversa del novelista, que sentía temor a ser confundido con los cristianos nuevos.

²¹ Brancaforte, 1980, p. 79.

²² Ver ejemplos de los textos dramáticos de Lope, Calderón o Tirso en Herrero García, 1966, pp. 369-371. En el *Bachiller Trapaza*, p. 276, el narrador recuerda que «estaba el genovés amartelado, que, cuando el amor se apodera de canas, es dificultoso el poderse echar dellas». En nota a pie de página a esta referencia Jacques Joset recuerda: «El personaje del *ginovés* (genovés) *rico* y enamorado, víctima potencial de una estafadora, es también tópico de la literatura novelesca del tiempo».

vado por el interés económico: recuperar la gran suma de dinero que le había alzado su socio. El pícaro relata la reducción de su progenitor a la fe de Jesucristo con un tono lleno de irónico escepticismo:

Y sin que algún amigo ni enemigo lo supiera, reduciéndose a la fe de Jesucristo, arrepentido y lloroso, delató de sí mismo, pidiendo misericordiosa penitencia; la cual siéndole dada, después de cumplida pasó adelante a cobrar su deuda. Esta fue la causa por que jamás le creyeron obra que hiciese buena. (I, p. 133)

Resulta esclarecedor de la personalidad del genovés que su vuelta a la fe cristiana se produjera en privado, sin testigos que sin duda habrían mostrado su escepticismo ante un acto cuya finalidad última era económica: el cobro de la deuda. Los resultados de la conversión e inmediatas acciones para recuperar su dinero producen la pérdida de credibilidad de sus pretendidas buenas obras.

El comentario final del pícaro ante la muerte de su padre no puede ser más esclarecedor: «Como quedé niño de poco entendimiento, no sentí su falta; aunque ya tenía doce años adelante» (I, p. 159). Al igual que Lazarillo Guzmán ha perdido a sus dos padres: el público y el privado; el viejo caballero y el mercader genovés. Alemán dedicó muchas más páginas a narrar las aventuras y desventuras de su progenitor, porque se dio cuenta de la trascendencia que el linaje, «la sangre», comportaba en la sociedad europea del Barroco. El pícaro había comentado al principio de su autobiografía que

La sangre se hereda y el vicio se apega, quien fuere cual debe, será como tal premiado y no purgará las culpas de sus padres. (I, p. 130)

En otro contexto, don Quijote adocrinando a Sancho, futuro gobernador de la ínsula Barataria, le recordará a su humilde escudero que «la sangre se hereda y la virtud se aquista, y la virtud vale por sí sola lo que la sangre no vale» (II, 42, p. 1060). Pero no es esta la visión del *Guzmán de Alfarache* ni la del género picaresco, el protagonista ha nacido marcado por la sangre de su padre y de su madre y por los vicios y actos de inmoralidad de ambos. Su historia, al igual que la de su progenitor, se compone de una serie constante de caídas y recaídas, engaños y latrocinios, que terminan con sus huesos en la galera, de la que espera salir por haber delatado a Soto y otros galeotes que habían planeado un motín. El ejemplo del padre está siempre presente en su hijo, por lo

que no podemos dejar de preguntarnos si su conversión final no será una añagaza más para volver a las andadas. Al fin y al cabo: la sangre se hereda y el vicio se apega.

BIBLIOGRAFÍA

- ALEMÁN, Mateo de, *Guzmán de Alfarache*, ed. José María Micó, 4.ª ed., Madrid, Cátedra, 1977, 2 vols.
- BRANCAFORTE, Benito, «*Guzmán de Alfarache*»: ¿conversión o proceso de degradación?, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1980.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de, *Aventuras del bachiller Trapaza*, ed. Jacques Joeset, Madrid, Cátedra, 1986.
- CAVILLAC, Michel, *Pícaros y mercaderes en el «Guzmán de Alfarache»*, Granada, Universidad de Granada, 1994.
- CAVILLAC, Michel, «*Guzmán de Alfarache*» y la novela moderna, Madrid, Casa de Velázquez, 2010.
- CAVILLAC, Michel, «El discurso del mercader y sus incidencias literarias», *Criticón*, 120-121, 2014, pp. 41-56.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. dirigida por Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española, 2015.
- CLOSE, Anthony, *Cervantes and the Comic Mind of his Age*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- CROS, Edmond, *Protée et le gueux. Recherches sur les origines et la nature du récit picaresque dans «Guzmán de Alfarache»*, París, Didier, 1967.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, *La sociedad española en el siglo XVII*, I, Madrid, CSIC, 1963.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, *Las clases privilegiadas en el Antiguo Régimen*, 3.ª ed., Madrid, Istmo, 1985.
- GÓMEZ CANSECO, Luis, «Mateo Alemán y el *Guzmán de Alfarache*», en Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, ed. Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española, 2012, pp. 761-929.
- GONZÁLEZ, Gregorio, *El guitón Onofre*, ed. Fernando Cabo, Salamanca, Ediciones Almar, 1988.
- GONZÁLEZ ARCE, José Damián, «El consulado genovés de Sevilla (Siglos XIII-XV). Aspectos jurisdiccionales, comerciales y fiscales», *Studia Historica. Historia medieval*, 28, 2010, pp. 179-206.
- HERRERO GARCÍA, Miguel, *Ideas de los españoles del siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1966.
- JOHNSON, Carroll B., *Inside «Guzmán de Alfarache»*, Berkeley, University of California Press, 1978.
- MAL LARA, Joan de, *La filosofía vulgar*, ed. facsímil de José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco, México, Frente de Afirmación Hispanista, A. C., 2012.

- MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, 2.ª ed., Barcelona, Ariel, 1980.
- MARAVALL, José Antonio, *Poder, honor y élites en el siglo XVII*, 2.ª ed., Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1984.
- PIKE, Ruth, *Aristocrats and Traders. Sevillian Society in the Sixteenth Century*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1972.
- QUEVEDO, Francisco de, *Historia de la vida del Buscón*, ed. Victoriano Roncero López, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.
- QUEVEDO, Francisco de, *España defendida y los tiempos de ahora*, ed. Victoriano Roncero López, Pamplona, Eunsa, 2013 (Anejos de *La Perinola*).
- REDONDO, Augustin, «Légendes généalogiques et parentés fictives en Espagne, au Siècle d'Or», en *Les parentés fictives en Espagne (XVI^e-XVII^e siècles)*, ed. Augustin Redondo, París, Publications de La Sorbonne, 1988, pp. 15-35.
- RONCERO LÓPEZ, Victoriano, «El tema del linaje en el *Estebanillo González*: la *indignitas hominis*», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXX, 1993, pp. 415-423.
- RONCERO LÓPEZ, Victoriano, «Algunos temas de la poesía humorística de Antón de Montoro», en «*Nunca fue pena mayor*». *Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton*, ed. Ana Menéndez Collera y Victoriano Roncero López, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1996a, pp. 567-580.
- RONCERO LÓPEZ, Victoriano. «La novela bufonesca: *La pícaro Justina* y el *Estebanillo González*», en *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*. III, *Prosa*, Pamplona / Toulouse, GRISO / LEMSO, 1996b, pp. 455-461.
- RONCERO LÓPEZ, Victoriano, *De bufones y pícaros: la risa en la novela picaresca*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2010.
- RONCERO LÓPEZ, Victoriano, «El “abolengo festivo” de *La pícaro Justina*: la burla genealógica», *Revue Romane*, 2019, <<https://doi.org/10.1075/rro.18027.ron>>.
- RUIZ DE ALARCÓN, Juan, *La Manganilla de Melilla*, en *Obras completas*, ed. Agustín Millares Carlo, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 181-267.
- SICROFF, Albert A., *Los estatutos de limpieza de sangre. Controversias entre los siglos XV y XVII*, Newark (DE), Juan de la Cuesta, 2010.
- SORIA MESA, Enrique, *La nobleza en la España moderna. Cambio y continuidad*, Madrid, Marcial Pons, 2007.
- SUÁREZ DE FIGUEROA, Cristóbal, *El pasajero*, ed. María Isabel López Bascuñana, Barcelona, PPU, 1988, 2 vols.
- ZABALETA, Juan de, *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, ed. Cristóbal Cuevas García, Madrid, Castalia, 1983.
- ZÚÑIGA, Don Francés de, *Crónica burlesca del emperador Carlos V*, ed. José Antonio Sánchez Paso, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989.

«CONVOZ DE CENTELLAS Y CON GRITOS DE OLORES»:
VARIACIONES DE UN TÓPICO BARROCO EN
TRES PIEZAS DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

Leonardo Sancho Dobles
Universidad de Costa Rica

Como Reina, es bien que acepte
la antonomasia sagrada
que como a tal le compete;
y hoy, al Cielo trasladada,
la metáfora comete.

(Sor Juana Inés de la Cruz, villancicos
a la Asunción, 1676, Tercero nocturno,
Villancico VII, estribillo)

I. «DEL CAMPO ESTRELLAS Y DEL CIELO FLORES»

La construcción metafórica en la cual se desplaza el campo semántico de las flores hacia la significación de las estrellas y viceversa, ha sido uno de los tópicos recurrentes en la literatura barroca. En el *Repertorio de motivos de los autos sacramentales de Calderón*¹ Ignacio Arellano anota: «flores / estrellas: metáfora tópica en el Siglo de Oro ‘las flores son las estrellas del cielo y las estrellas flores de la tierra’» y aporta ejemplos del auto calderoniano *¿Quién hallará mujer fuerte?* con la metáfora que se

¹ Arellano, 2011.

construye en los versos «¿Quién eres, / que el rubio ofir de tus trenzas / de tantos rayos coronas / que duda la competencia / si son estrellas o flores?»; Arellano ofrece otro ejemplo tomado del auto «El día mayor de los días» en el caso de la metáfora en la que se intercambian los espacios semánticos terrenales por los celestiales: «y no enriquece el campo su rocío / lo que al Cielo lloroso un albedrío, / cuanto va de esmaltar las flores bellas / a enriquecer la luz de las estrellas, / siendo en sus permutados esplendores / del campo estrellas y del cielo flores», esa permutación entre el cielo y la tierra es la que permite el desplazamiento semántico, precisamente la metáfora en la que se confunden y funden los ámbitos florales y estelares.

Alfonso Méndez Plancarte, al observar este mismo asunto en un villancico de sor Juana Inés de la Cruz², advertía el evidente eco calderoniano, además del de Salvador Jacinto Polo de Medina y el de Agustín de Salazar y Torres. En la comedia *El príncipe constante* de Calderón, en la jornada segunda el personaje del príncipe don Fernando pronuncia un soneto dedicado a las flores³ (vv. 674-687), por otra parte y a manera de réplica personaje de Fénix, la princesa mora, pronuncia otro soneto (vv. 708-721) en el cual se hace alusión al motivo de las estrellas y las pone en una situación de equivalencia semántica con las flores al decir: «Flores nocturnas son; aunque tan bellas, / efímeras padecen sus ardores» y establece una relación de semejanza y, a la vez, de diferencia al plantear el argumento de la fugacidad de las flores ante la eternidad de los astros celestes «pues si un día es el siglo de las flores, / una noche es la edad de las estrellas»; estas dos composiciones se transforman en un inconfundible eco en sor Juana Inés de la Cruz precisamente en la tríada de los sonetos dedicados al motivo de la rosa⁴. Por su parte, Jacinto Polo en «Academias del Jardín» del año 1630 ofrece un inventario de flores en el cual también se vale de la traslación de sentido con las estrellas, así por ejemplo los naranjos son «Las flores que abril formó / de estrellas breves

² «Asunción, 1685», en *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, tomo II, *Villancicos y letras sacras*, pp. 85-98.

³ «Estas, que fueron pompas y alegría / despertando el albor de la mañana, / a la tarde serán lástima vana / durmiendo en brazos de la noche fría. // Este matiz que al cielo desafía, / iris listado de oro, nieve y grana, / será escarmiento de la vida humana, / tanto se emprende en término de un día. // A florecer las rosas madrugaron / y para envejecerse florecieron: / cuna y sepulcro en un botón hallaron. // Tales los hombres sus fortunas vieron: / en un día nacieron y espiraron, / que pasados los siglos horas fueron».

⁴ Ver Sancho, 2015, y también 2018.

de nieve...» (vv. 10-11); utiliza motivo metafórico flores / estrellas al establecer oposición entre el día y la noche de tal manera la azucena es «Estrella de cristal en verde esfera / aroma les influyes a las flores, / y al dejarse escuchar en resplandores / (en ecos de la Aurora), la mañana...» (vv. 11-14) o bien la rosa la describe como «De noche, flor de luz al cielo bella; / de día, al prado nacarada estrella» (vv. 14-15).

En el caso de la referencia a Agustín Salazar y Torres, el editor de la monja novohispana se refiere a la loa a los años de la reina cuyo título se consigna como «Loa para la comedia Del Encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo» y pone como ejemplo algunos versos de la pieza; se trata de la referencia a las voces se logran articular emanadas de las mismas flores y estrellas, aspecto que reelabora sor Juana Inés de la Cruz, el personaje del Cielo propone: «De este trono de ardores divinos, / estrellas hermosas, llegad y venid, / y constantes, amantes, brillantes, / con voces de luz a la Luz aplaudid.» (vv. 171-174) mientras que en los siguientes versos el personaje de la Tierra aclama: «De la esfera fragante del mayo, / oh flores hermosas, llegad y salid, / y olorosas, gustosas, vistosas, / con voces de olor a la Flor os rendid» (vv. 175-178); por una parte a las estrellas se les atribuye una voz luminosa, a la vez que a las flores una voz fragante.

Con respecto al vínculo que se desprende de los motivos metafóricos y literarios entre Salazar y Torres y sor Juana Inés de la Cruz, Martha Lilia Tenorio ha examinado la huella de Luis de Góngora y Argote en la lírica peninsular, analiza la influencia gongorina en Nueva España y anota que

surgieron dos de los discípulos más aventajados: un español, Agustín de Salazar y Torres, formado de este lado del Atlántico, y sor Juana, quien quizás sea la única que se pueda parangonar con el cordobés. Y curiosamente, entre estos dos autores hay ciertos paralelos y una estrecha relación literaria: no pocas veces fue Salazar y Torres el modelo de Sor Juana: la monja no sólo continuó sus hallazgos métricos y exploró sus maneras de variar los temas tópicos, sino que también tomó de él conceptos, ideas o imágenes, modificándolas apenas⁵.

Luego de observar y cotejar diversos textos de Góngora, de Salazar y Torres y de la misma poeta novohispana Tenorio concluye que

⁵ Tenorio, 2010, p. 159. Ver también Farré Vidal, 2003.

En relación con la obra sorjuanina, la lección de Salazar y Torres se extiende de tal modo que cabría preguntarse cuánto del «gongorismo» de la monja no viene directamente de Góngora, sino del modelo menor que fue Salazar. La hipótesis es improbable (el gongorismo flotaba en el ambiente y podía venir de diversas fuentes), pero la productiva admiración de la monja por el poeta español es indiscutible⁶.

Al salir a la luz el volumen *Inundación Castálida de la única poetisa musa décima Soror Juana Inés de la Cruz* en 1689, en Madrid, el editor de la imprenta de Juan García Infanzón indicaba «que en varios metros, idiomas y estilos fertiliza varios asuntos, con elegantes, sutiles, claros, ingeniosos, útiles versos» con lo cual se daba a entender la fluidez de su pluma y el dominio de la poeta de los elementos estructurales y temáticos de los diversos géneros y subgéneros de la lírica, aspectos que le fueron de utilidad para recrear y reelaborar tópicos y motivos del barroco.

En las páginas sucesivas se analiza la manera en la que la poeta novohispana enriquece la metáfora tópica del Siglo de Oro de las flores / estrellas mediante la cual, en varios metros y estilos e ingeniosos versos, a saber un villancico, una décima y una loa, reelabora los desplazamientos semánticos entre los ámbitos celestiales y terrenales y crea una mudanza simbólica entre la Virgen María y la virreina María Luisa Manrique de Lara. Se trata, entonces, de considerar un motivo heredado del Barroco y, al observar las variaciones de este tópico en tres piezas de sor Juana Inés de la Cruz, ubicarlo en las otras posibilidades de sentido que sugiere.

2. «LAS FLORES Y LAS ESTRELLAS / TUVIERON UNA CUESTIÓN»

En el universo poético de sor Juana Inés de la Cruz la creación de los villancicos inicia desde el año 1676 y son escritos por encargo para ser cantados en la Catedral metropolitana de México, en los años sucesivos le serán encomendados para la misma institución religiosa y también para las catedrales de otras ciudades novohispanas, en quince años escribe aproximadamente ciento cincuenta villancicos con motivo de la Navidad, la Asunción de María, la Inmaculada Concepción y para las festividades de San Pedro, de San José, de San Bernardo y de Santa Catarina de Alejandría. En el conjunto de lírica coral, escrito para diversas festividades religiosas, sor Juana Inés de la Cruz produjo una considerable cantidad de villancicos y letras sacras que representan, ape-

⁶ Tenorio, 2010, p. 189.

nas, un filón en el universo de pensamiento de la monja novohispana. La hermenéutica alrededor de este género lírico en la producción de la poeta coincide en plantear que se trata de la más elaborada y compleja del barroco, tanto en la península como en la Nueva España⁷. Al salir a la luz en 1952 el segundo tomo de las *Obras completas* de la poeta titulado *Villancicos y letras sacras*, el editor del volumen ofrecía en las páginas preliminares un panorama de la poesía religiosa, en particular del género villancico, en el propio contexto aurisecular, prestaba especial interés el que se elaboraba en la península y en Nueva España para ubicar, dentro de ese universo textual, la producción sorjuanina y destacaba el carácter eminentemente barroco de las creaciones de la monja novohispana por las oposiciones, contrarios y paradojas que sus piezas corales ponen en juego:

Allí —tal y como lo veremos en los de nuestra Décima Musa—, con la más límpida y compuesta lírica sacra, se alternan “jácara” a lo divino; reyertas alegóricas de bachilleres o espadachines, cuando no de tinieblas y luces o de rosas y estrellas; simbolismos de Teoría Musical, de Matemáticas o Astronomía, de Filosofía o Teología, y de Historia bíblica o profana, sin rehuir su poquito de Mitologías; y “ensaladas” multilingües, o diálogos intencionados aun chuscos, salpimentados de latines y latinajos, y de chapurreos de portugués o náhuatl y hasta de vizcaíno o de congolés... abigarrados costumbrismos y gruesas jocosidades, con delicadezas cristalinas y primores angélicos, en un inverosímil girar sobre sí mismo de ese Jano bifronte que es el Arte Hispano —idealista y realista— celeste y callejero— fundiendo en dos caras una sola incaptable fisonomía⁸.

El editor mencionaba las dicotomías cielo / tierra, celeste / callejero y las contiendas alegóricas entre rosas y estrellas como motivos de los villancicos de la poeta novohispana. Ubica la producción de su lírica coral y la pone en relación con uno de los predecesores del género en la

⁷ «En cuanto a la calidad poética de los villancicos hay que decir que los críticos literarios sitúan los villancicos de Sor Juana entre los mejores que se han escrito en lengua castellana entre los siglos XVI y XVII, es decir, en el período áureo de la lengua castellana. Algunos alcanzan la perfección total, sea por el tema, la forma métrica, la musicalidad, la riqueza y variedad de imágenes, la unción y temblor religioso, sea por la variedad de formas y tonos, combinando metros y temas cultos con temas y formas populares. Sor Juana echa mano de sus inagotables recursos: los hay en castellano, en portugués, alguno en vascuence, tocotines en náhuatl y muchos en latín; hay jácaras y jacarandinas, hay romances o endechas en lengua afrocastellana de negros de Nueva España, de una delicadeza que conmueve» (García, 2016, p. 18).

⁸ Méndez Plancarte, 2001, p. XVIII.

Nueva España, Manuel de León Marchante, quien también hace alusión a la metáfora tópica aurisecular: «Nítidos alumbran Astros, / cándidas respiran Flores»⁹; estas oposiciones, dicotomías y paradojas han llamado la atención de la crítica y la ubican dentro de las tensiones propias del barroco¹⁰. Al ofrecer un calificativo sobre la lírica coral y religiosa de sor Juana Inés de la Cruz el editor, a su vez, echa mano de otra metáfora que tiene que ver también con el campo semántico floral y caracteriza a los villancicos sorjuaninos como «Flor más alta»¹¹ de toda su producción. Algunas décadas más tarde el ensayista y poeta mexicano Octavio Paz afirma que

El valor de los villancicos de sor Juana no es única ni predominantemente histórico, social, filosófico, métrico o literario sino, en el sentido más riguroso de la palabra, poético. Estos poemas nos seducen ora por su gracia fluida, ora por su transparencia irisada y siempre por las razones imponderables de la poesía¹².

En la serie de villancicos escritos con el motivo de la Asunción de la Virgen María, escritos del 1685 para ser cantados en la catedral de la metrópoli novohispana¹³, sor Juana Inés de la Cruz se apropia de la tópica metáfora barroca flores / estrellas, la cual representa epítetos

⁹ Méndez Plancarte, 2001, p. XXVI.

¹⁰ «Sin duda, por sus características ascenso de lo popular a lo culto, alternancia de lo Divino y lo profano, inversión carnavalesca y tensión erótica, por su origen y tradición, el Villancico se inserta en un lugar sensible en la problemática que constituye el intento de delimitación entre la especificidad del Arte Barroco y la apropiación y manipulación eclesiástica de este movimiento estético: el Villancico, como texto funcional a la práctica litúrgica, es regido por unos determinados lineamientos cuya finalidad es la exaltación devocional en los términos estrictos en que la tradición católica ha formalizado la relación de los creyentes con la Divinidad; como texto cuya esencia emana de lo popular y del impulso síquico de este ámbito. El Villancico instala en el corazón de la Iglesia la tensión entre la norma de la fe y su transgresión; como dispositivo estético, genera tensión máxima entre lo que debe y puede decirse y la irrupción del elemento irracional regido por las leyes síquicas y artísticas que configuran la conciencia autoral y constituyen la obra poética» (Martínez, 2004, p. 103).

¹¹ Méndez Plancarte, 2001, p.VII.

¹² Paz, 1985, p. 427.

¹³ «Asunción, 1685», Villancicos que se cantaron en la S. I. Metropolitana de Méjico en honor de María Santísima, Madre de Dios, en su Asunción triunfante, y se imprimieron en el año de 1685, en *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, tomo II, *Villancicos y letras sacras*, pp. 85-98; *Inundación Castálida*, fols. 231-239.

marianos¹⁴, para desarrollar conflicto a manera de riña o gresca, entre los espacios terrenales y celestiales, es decir entra en juego un conflicto de inferioridad y superioridad¹⁵ sobre cuál de los dos ámbitos tiene mayores potestades para hospedar a la divinidad. En dicha querella se escuchan las voces de las propias flores y de las estrellas las cuales forman parte de la contienda, en la que se procura definir cuál entorno es el más apropiado y cual le debe más devoción a la Virgen María pues, según se canta, tanto unas como otras son «discretas» (v. 3) y expresan sus juicios con agudeza y sensatez.

Lo primero que llama la atención en el «Segundo nocturno», folios 233-234, de este villancico es una doble operación sinecdótica, pues la pendencia entre las flores y las estrellas¹⁶ —«¡Óiganlas reñir, señores, / que ya dicen sus querellas» (vv. 6-7)— se escucha por medio de sus voces y gritos, que son a su vez olores y centellas. En este sentido el referente celestial / terrenal es designado en primera instancia por las estrellas y las flores a manera de sinécdoque y en una segunda instancia, al entrar en juego nuevamente la figura de la sinécdoque, «unas con voz de centellas, / otras con gritos de olores» (vv. 4-5) por las centellas y los olores que cada una emana.

En cuanto a la estructura de las estrofas y de los versos que conforman esta parte del poema coral resulta significativo el hecho de que el tono de la gresca se intensifica, a manera de *in crescendo*, conforme se esgrimen los argumentos de cada una de las voces estelares o florales y en el contrapunto se van reduciendo los versos de cada copla, dos coplas

¹⁴ «Dos epítetos marianos (*Stella, Flos*) dan lugar a una *querella* entre las dos (Villancico IV) sobre a quién de ellas honró más María, en la que participan claveles, azucenas y rosas» (Cortijo, 2017, p. 63).

¹⁵ «En las series asuncionistas son frecuentes las discusiones entre “los de arriba” (cielo, estrellas, ángeles) y “los de abajo” (tierra, flores, hombres) disputándose sus respectivos méritos para tener a María» (Tenorio, 1993, p. 95).

¹⁶ «El segundo nocturno comienza con un lindo villancico que alegoriza una batalla entre flores y estrellas. La alegoría parte de la visión de Sanjuán, enriquecida con las flores. Estrellas y flores discuten, “unas con voz de centellas / y otras con gritos de olores”, sobre las preferencias de la Virgen. Las dos son representaciones emblemáticas en la teología mariana: las estrellas por la imagen del Apocalipsis; las flores por epítetos bíblicos como “Azucena de los campos”, “Rosa de Sharon”, etc. / Esta imaginaria floral proviene de las lecciones del *Oficio*, de las cuales se vale Sor Juana para armar su competencia entre flores y estrellas; la novedad está no tanto en la competencia en sí o en las alegorías, sino en las razones que flores y estrellas esgrimen para proclamarse vencedoras» (Tenorio, 1993, p. 107).

de seis versos a tres coplas de tres versos, hasta simplificar la contienda al contraste en un solo verso enunciado por cada voz y su respectivo coro, así al final las estrellas claman «¡Batalla contra las flores!» (v. 64) mientras que las flores replican «¡Guerra contra las estrellas!» (v. 65).

Al inicio la discusión tiene que ver con los ornamentos de la Virgen María y sobre cuál tiene mayor relevancia, pues las estrellas adornan sus ojos y su frente mientras que, por otro lado indica la voz floral, posee labios de clavel y pies de azucena; seguidamente se relaciona la vida eterna de la divinidad con la esencia que ella misma emana, se hace alusión a que las estrellas coronan a la divinidad entretanto las flores la adornan; por otra parte se menciona que las estrellas coronan e iluminan los pasos de la Virgen María en su ascensión entre el cielo y la tierra y que, merced a las flores, ha sido glorificada. Finalmente, para darle mayor fuerza al duelo verbal, el parlamento se reduce a un verso en el que las estrellas se exaltan «¡Fulmínense las centellas!» (v. 56) y por su parte las flores se enardecen «¡Dispárense los ardores!» (v. 58).

Llama la atención que, al establecer una caracterización de la Virgen María, la pluma sorjuanina plantea uno de los temas a los cuales también se refiere en otras oportunidades, en la triada de los sonetos dedicados al motivo de la rosa, se trata la cuestión de la vanidad y la fugacidad de la vida y de la belleza pues en el villancico también alude a los tópicos literarios del *memento mori*, el *carpe diem*, el *vanitas vanitatum* y, finalmente, el *collige, virgo, rosas*. En su alegato la voz de las estrellas indica:

En su vida milagrosa
la Inmaculada Doncella
fue intacta como la Estrella
no frágil como la Rosa.
Luego es presunción ociosa
querer preceder aquéllas. (vv. 26-31)

A lo largo del villancico se le conceden cualidades estelares y florales a la Virgen María, con lo cual se extiende el campo semántico de la metáfora tópica flores / estrellas. En esta oportunidad, la Virgen es sustituida por el epíteto y la metáfora de «Inmaculada Doncella» a la cual se le atribuye una vida milagrosa, luciente y, a la vez, eterna, en este caso celestial y perpetua, pues se establece la comparación con la contraparte floral de la delicadeza, la fragilidad, la belleza y la fugacidad vital de una rosa, por lo tanto se deduce que las estrellas son eternas mientras que las

flores son efímeras. En su asunción, en el tránsito entre lo terrenal y lo celestial, la Virgen María alcanza también la perpetuidad.

3. «CUANDO ESPARCÍS LAS ESTRELLAS / CON ROSAS Y RESPLANDORES»

En el caso de las estructuras estróficas utilizadas por sor Juana Inés de la Cruz, el volumen de *Inundación Castálida* del año 1689 recopila un significativo número de poemas escritos en romance, soneto, décimas, liras, silvas, endechas, entre otras más. La poeta utiliza la décima para plantear diversos asuntos como memoriales, solicitudes, poemas de amor y discreción, pensamientos o reflexiones de corte existencial y filosófico y, además, se valió de esta estrofa para escribir los denominados «poemas de homenaje» compuestos, algunos por obvio encargo, para conmemorar el natalicio de alguno de los monarcas. En este último conjunto se destacan los compuestos en homenaje a los natalicios del virrey Tomás de la Cerda y Aragón y la virreina María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, pues en ellos emplea un sinnúmero de imágenes y juegos metafóricos que tienen que ver con los temas del poder y la belleza, el tiempo y la eternidad, para lo cual también se valió de la metáfora tópica flores / estrellas, entre otros motivos. En el folio 118 del volumen de 1689 se consignan las siguientes décimas:

*Celebra los años de la excelentísima
señora condesa de Paredes.*

Vuestros años, que la esfera
a luces cuenta, señora,
numera a perlas la aurora,
y a flores la primavera,
hoy la luciente carrera
del círculo iluminado
cierran, que ha sido cuidado
atentamente advertido,
bello, luciente y florido,
del alba, el cielo y el prado.
Círculos, que vais girando,
los va, mientras vais viviendo,
vuestro rostro floreciendo,
y vuestros ojos dorando;
con que vais encadenando,
cuando esparcís las centellas,

vuestras lucientes huellas
 con rosas y resplandores,
 una cadena de flores,
 con eslabones de estrellas. 20
 Como halla vuestra persona,
 digna de tal majestad,
 en círculos vuestra edad
 os va haciendo la corona;
 y en luceros que eslabona
 para la mayor grandeza,
 corona vuestra cabeza
 en el solio de la esfera,
 porque ella sola pudiera
 coronar vuestra belleza. 30
 Yo, pues, que dichosa veo
 la edad, que adorar excuso,
 por no medirla, rehúso
 aun medirla a mi deseo.
 Deidad os miro, y os creo,
 y así, vuestra duración
 no la mido a mi intención,
 porque deseo, que en todo
 viváis allá a vuestro modo,
 y no a mi limitación. 40

A lo largo del desarrollo de las cuatro décimas que conforman el poema se puede percibir, por parte del deseo de la voz lírica hacia su referente, una sublimación de la imagen de la virreina además del propósito de construir un andamiaje verbal para ascenderla desde la tierra hacia el cielo. En la primera estrofa hay alguna presencia de las imágenes terrenales como «florido» (v. 9) y «prado» (v. 10) mientras que en las sucesivas décimas el poema se va desprendiendo de los atributos florales para incorporar mayor cantidad de imágenes celestiales y lograr fundir el ámbito estelar con el terreno hasta elaborar una construcción metafórica como «cuando esparcís las estrellas / con rosas y resplandores / una cadena de flores, / con eslabones de estrellas» (vv. 17-20). En principio, se podría entender que la virreina ha cumplido un ciclo más, ha cerrado un círculo vital en la tierra sin embargo, al equipararla con una divinidad, ese periodo en la tierra no es más que un reflejo del tiempo celestial, por lo tanto debe reinar «en el solio de la esfera» (v. 28) como se indica en la tercera estrofa; finalmente en la última décima la voz lírica

plantea una relación de espacial entre el aquí y el allá, abajo y arriba, la tierra y el cielo, lo cual no es más que una exaltación de la superioridad de la monarca ante la inferioridad de sus súbditos, una relación de autoridad y vasallaje, la virreina es inmortal e impera desde el cielo a quienes son mortales en la tierra; por medio de esta construcción simbólica la voz lírica logra divinizar a la su referente al homologarla con la Virgen María. En este sentido, la construcción de la imagen de la virreina es una elaboración hiperbólica, a lo largo de las décimas se realiza una transformación en la que se exaltan sus atributos, se exageran sus movimientos y rasgos y se enaltecen su belleza y sus influjos, cual si se tratara de una divinidad celestial.

La asunción simbólica y el vínculo de supremacía se pueden notar con mayor claridad en el manejo que la voz lírica hace de los pronombres que tienen que ver con la deixis personal y de pertenencia, así por ejemplo el pronombre posesivo «vuestro o vuestra» se utiliza de manera recurrente para indicar que la virreina es poseedora de una serie de atributos, en este caso hay las marcas verbales que se refieren al campo semántico de la pertenencia que tienen que ver con la temporalidad «vuestros años» (v. 1), «vuestra edad» (v. 23), «vuestra duración» (v. 36); otro grupo corresponde al campo semántico de la belleza que irradia «vuestro rostro floreciendo» (v. 13), «vuestros ojos dorando» (v. 14) y su majestuosidad «corona vuestra cabeza» (v. 27) y «coronar vuestra belleza» (v. 30); además, algunos deícticos posesivos, están relacionados con la virreina misma «vuestra persona» (v. 21) y con sus hábitos o maneras de actuar «vuestro modo» (v. 39). En cuanto a la deixis verbal propiamente dicha, se presenta una recurrencia del verbo «ir» presente de indicativo, segunda persona plural en función de singular «vais», en construcciones perifrásticas «vais girando» (v. 11), «vais viviendo» (v. 12) y «vais encadenado» (v. 15), con lo cual la voz lírica hace notar que los ciclos en la temporalidad de la vida en la tierra y en el cielo son los mismos que los de la virreina, elevada a una divinidad que esparce o irradia belleza «las estrellas, con rosas y resplandores» (vv. 19-20).

En el caso de los deícticos verbales, en la cuarta décima hay una recurrencia del verbo «medir» en la ocasión en la que la voz lírica se plantea cuantificar los años y la edad de la virreina divinizada «por no medirla, rehúso / aun medirla a mi deseo» (vv. 33-34) o «no la mido a mi intención» (v. 37) con lo cual queda claro que se plantea una diferencia entre la edad terrenal, que es frágil y efímera, es cuantificable, ante la edad celestial que no se puede calcular porque no tiene ni principio

ni fin, ni límites, es eterna; lo anterior acentúa la diferencia entre la virreina deificada y sus vasallos, una es inmortal mientras que los demás no lo son porque en el mundo terrenal la vida es limitada. En este sentido resulta significativo también que la misma voz lírica utilice como marcadores déicticos para sí misma el pronombre personal «yo» en el caso de «Yo, pues, que dichosa veo / la edad» (vv. 30-31) y el posesivo «mi» en los casos de «a mi deseo» (v. 34) «a mi intención» (v. 37), «a mi limitación» (v. 40) este aspecto se contrapone la deixis espacial «allá» (v. 39) porque se establece una diferencia también entre la esfera celestial y la terrenal a manera de antítesis, el allá y el acá, la vida inmortal y la vida mortal, la inferioridad del «acá» del mundo limitado en la cual se ubica la propia voz lírica del «yo» en su posición de súbdita de la superioridad de la virreina elevada a divinidad.

Además de ubicarse en una posición de sometimiento, la voz lírica retoma la metáfora tópica flores / estrellas y la sitúa en otra dimensión dentro de la estética del barroco. En las líneas precedentes se había hecho mención a que las flores aparecen entremezcladas con las estrellas y que progresivamente se dejan de lado las alusiones florales se privilegian las imágenes celestiales: «luces» (v. 2), «luciente carrera» (v. 5), «círculo iluminado» (v. 6), «luciente» (v. 9), «luceros que eslabona» (v. 25). En esta oportunidad se vale de las imágenes estelares y florales para ornamentar los atributos de la virreina en el momento de su ascensión, pues en el proceso en el que es desplazada desde la tierra hacia el cielo su rostro florece y sus ojos iluminan, irradian belleza y luminosidad y posteriormente las mismas flores y estrellas son las que la van a entronizar en el espacio celestial, precisamente «en el solio de la esfera» (v. 28), mientras gira en círculos marcando un ciclo diferente y divino «cuando esparcís las centellas, / de vuestras lucientes huellas / con rosas, y resplandores, / una cadena de flores, / con eslabones de estrellas» (vv. 16-20).

La belleza de las flores, homologada con la hermosura de la virreina María Luisa Manrique, es de la cual se vale la voz lírica para identificarla con Virgen María y establecer de esta manera un desplazamiento simbólico, también a manera de traslación metafórica, entre las flores y las estrellas, la vida efímera y la vida eterna, la tierra y el cielo; por otra parte, al tratarse de una monarca equivalente a una deidad, la virreina trueca de imagen y se transforma en una hipérbole, mediante su ascensión simbólica es trasladada metafóricamente desde el espacio de las flores hacia el de las estrellas, de la esfera humana hacia la divina.

4. «TRUECA POR SITIAL DE FLORES / EL SOLIO DE LAS ESTRELLAS»

A propósito de los géneros dramáticos, además de comedias y autos sacramentales con sus respectivas loas, sor Juana Inés de la Cruz compuso diez y ocho piezas teatrales breves¹⁷, de las cuales cinco forman parte del festejo barroco de la comedia «Los empeños de una casa» y trece son loas independientes escritas, las más de las veces por solicitud, con el fin de rendir homenaje a alguna de las figuras de autoridad monárquicas o eclesiásticas. En cuanto a las características propias de este género teatral, estas composiciones elaboran una construcción dramática en la que se evidencia el manejo de los aspectos escénicos y la espectacularidad tanto a nivel visual como acústico, se da una confluencia de personajes alegóricos y mitológicos variados y demuestra, como en otras oportunidades, un dominio de las distintas construcciones estróficas del teatro en verso aurisecular. En cada una de las piezas se teje un microcosmos dramático en el cual quedan evidenciadas las destrezas políticas de la monja novohispana, se deja entrever un universo de pensamiento particular y se ponen de manifiesto sus habilidades para construir un delicado y complejo andamiaje retórico. Con respecto al conjunto del teatro breve de la poeta novohispana, la denominada «Loa en las huertas a donde fue a divertirse la excelentísima señora Condesa de Paredes, Marquesa de la Laguna», lleva a escena también el tema de la metáfora tópica estrellas / flores, además de establecer las diferencias entre los espacios terrenales y celestiales y de crear una imagen dual de la virreina y de la Virgen María, precisamente en esta pieza de teatro breve se reelabora y sintetiza la poética de sor Juana Inés de la Cruz alrededor de las posibilidades semánticas y variaciones que ofrece el motivo literario barroco de las flores y de las estrellas.

La denominada «Loa en las huertas» fue escrita y representada entre 1680 y 1683¹⁸, años que corresponden a la llegada de los virreyes a Nueva España y al nacimiento de su primogénito, la pieza se publica en el volumen de *Inundación Castálida* en Madrid en el año 1689, entre los folios 25 y 31 del tomo; en la publicación príncipe de las obras de la poeta novohispana llama la atención que el editor del volumen ubicara a esta composición como la primera entre todas las piezas teatrales breves

¹⁷ Ver Sancho, 2018.

¹⁸ Farré Vidal, 2017, p. 259.

dentro de todo el conjunto¹⁹. La pieza pone en escena a personajes de la mitología clásica de occidente²⁰ y en el plano formal se lleva a cabo una sucesión de repeticiones acústicas y visuales.

La loa comienza con un parlamento de la Música, el cual es una invocación a las flores para que abran sus botones y besen los pies de la Virgen que ha descendido de los Cielos y, mientras camina por la tierra, las flores deben reverenciarla y cuidar sus pasos para evitar el contacto con la tierra²¹; se trata así mismo de una advocación mariana en la que una vez más la Virgen María desciende a la tierra a realizar algún milagro.

Hoy la Reina de las luces,
trasladada a las florestas,
trueca por sitial de flores
el solio de las estrellas.
Y, al contacto de sus huellas,
las flores que van saliendo
a las demás van diciendo:
«¡Salid a prisa, a prisa,
flores, y besaréis sus plantas bellas!» (vv. 1-9)

Las divinidades representadas en esta loa pertenecen a la mitología griega y romana, la diosa Flora es la diosa de las flores, los jardines y la primavera «es la potencia vegetativa que hace florecer los árboles, preside “todo lo que florece”»²² y su amante Céfiro, perteneciente a la mitología griega, es el viento fructificador mensajero de la primavera; por otra parte Pomona, representa la diosa romana de la fruta, árboles frutales, los jardines y las huertas «es la ninfa romana que velaba sobre los frutos»²³ y su amante Vertumno representa la personificación del

¹⁹ Desde la portada del libro se hace constar «Dedícalos a la Excelentísima Señora doña María Luisa Gonzaga, Manrique de Lara, condesa de Paredes, marquesa de la Laguna».

²⁰ «La mitología se convertía así en el sustento de un modelo de sociabilidad en el que se miraban los cortesanos que actuaban y que consumían este tipo de representaciones particulares, y con el que además se establecía un circuito de mecenazgo, clientelismo e intercambio de favores. Son, además, las mismas imágenes que pueblan innumerables escenas de biombos y objetos materiales del ajuar doméstico de las nuevas élites de la ciudad letrada novohispana» (Farré Vidal, 2017, p. 260).

²¹ En el villancico de la Asunción se utilizaba también la imagen de los pasos de la Virgen protegidos y guiados por las estrellas: «Estrellas sube a pisar, y en ellas quiere reinar, coronándolas sus huellas» (vv. 48-50).

²² Grimal, 1997, p. 204.

²³ Grimal, 1997, p. 445.

cambio, precisamente de la vegetación en el transcurso de las estaciones. Las dos parejas de personajes hacen referencia al ámbito terrenal, floral y a las metamorfosis que ocurren en la naturaleza y en la vegetación.

Después de la invocación de la Música, el personaje Céfiro sale al escenario y deduce que «la Reina de las Luces» se trata de su amada Flora; lo mismo ocurre con el otro personaje masculino Vertumno, quien aparece por el otro de los lados de la escena, y por su parte piensa se refieren a Pomona; por su parte cada uno invoca a su respectiva amada y en el momento en el cual las diosas ingresan al escenario se enteran de que su adversaria también se encuentra ahí, se enfadan y resuelven que sean sus amantes los que se batan a duelo para demostrar cuál de las dos es la verdadera divinidad de las flores; a lo largo de los parlamentos y los versos, además de los movimientos escénicos, sor Juana Inés de la Cruz utiliza elementos especulares y ecoicos, tanto en el plano visual como en el acústico, como un recurso espectacular que le da agilidad y ritmo a la pieza. La contienda es interrumpida al aparecer la Ninfa en una suerte de *Deus ex machina* quien explica que ha sido delegada por la asamblea de las flores para detener contienda y, que merced a la sugerencia del dios Apolo, les esclarece que las flores están haciendo referencia a la belleza y a la majestuosidad de la señora virreina, quien es la verdadera majestad de los prados y jardines. Aclarado el malentendido, originado por la interpretación errónea de los personajes, cierran la pieza alabando las virtudes de la Condesa de Paredes y se «recrean así las coordenadas de la realidad envolvente propia del género, en la que, gracias a la superación de la metáfora mitológica y a la ilusión de un presente festivo, todos los asistentes a la representación participan como testigos de la demostración dramática y de la celebración de la belleza de la virreina»²⁴.

Luego de aparecer en la escena y de explicar las razones por las cuales se encuentra de mediadora en la contienda, la Ninfa comenta que, después de que el dios Apolo le ha dado las indicaciones de esclarecer el conflicto y se oculta, ha sido deslumbrada por la belleza de la virreina:

... vi resplandor más bello
salir, que eran dos soles,
de quien, el mismo Sol aun no es reflejo:
la excelsa María Luisa,

²⁴ Farré Vidal, 2017, p. 261.

en cuyo hermoso cielo,
 lucen ámbar las rosas,
 fragante luz despiden los luceros.
 Aqueste es el hermoso
 prodigio que, viniendo
 ya corona de las rosas,
 ya las rosas coronan su pie bello. (vv. 274-284)

El tratamiento del referente, la virreina María Luisa, es similar al que la voz lírica utilizara en la décima comentada en las líneas precedentes, se trata de una construcción hiperbólica en la que se la eleva hacia una divinidad omnipotente y omnipresente, sus ojos son dos soles, o luceros, que irradian belleza, resplandecen y deslumbran, se engrandecen sus facciones y sus desplazamientos. Con respecto a la elaboración de la metáfora tópica flores / estrellas, en esta oportunidad se construye de una manera distinta ya que emplea la sinestesia, en los versos 279-280 «lucen ámbar las rosas, / fragante luz despiden los luceros» se entremezclan percepciones sensoriales que corresponden a los sentidos de la vista y del olfato, las rosas emanan luz ámbar como lo hacen las estrellas y estas, por su parte, emanan luces de fragancias florales, con lo cual se sugiere que los ámbitos celestiales y terrenales se han fundido en uno solo, los atributos de una han sido trocados por los de la otra y viceversa. Por otra parte, así como en el villancico comentado con anterioridad, las estrellas coronan el pie de la Virgen María en su ascensión, en este caso son las flores las que le dan la investidura de diosa a la virreina entronizan. «ya corona de las rosas, / ya las rosas coronan su pie bello» (vv. 282-284). Uno de los elementos fónicos que llama la atención en esta loa es el manejo de la rima pues, hasta que la Ninfa ha aclarado que la Reina de las luces es la propia virreina, los parlamentos de los personajes utilizan la rima consonante. En buena parte de los diálogos durante la confusión, debida a la interpretación errada, la rima con la que se elaboran los parlamentos ha sido asonante ê-o, elemento acústico que intensifica la sensación del eco, las repeticiones acústicas de los diálogos que se complementan con las reiteraciones visuales de los movimientos de las parejas de personajes a manera de reflejo especular. Con respecto a la rima, a lo largo de la loa se pone en escena un progresivo cambio desde la asonancia, la disonancia y la consonancia. Al haber aclarado el conflicto los personajes entran en armonía y pronuncian este estribillo en consonancia al final de la pieza:

Y porque tenga el festejo
venturoso fin, repitan
de la música los ecos:
¡Que la Pomona más bella
y la Flora más hermosa
tenga hermosura de rosa,
pero duración de estrella! (vv. 360-366)

En la pieza, la puesta en escena y en la eventual representación, simbólicamente la virreina se encuentra frente a un espejo que triplica su imagen en Flora, en Pomona y en la Reina de las Luces, la cual no es más que la propia Virgen María que ha descendido desde el cielo hacia la tierra. La Virgen es bella y eterna, habita en los cielos y María Luisa Manrique es la representación terrenal de la divinidad, es bella y eterna también, por lo tanto es hermosa como la rosa y eterna como las estrellas. Al fusionar en una sola imagen a la virreina, a la Virgen María y a Flora y a Pomona, en tanto divinidades florales y susceptibles de metamorfosis, se resuelve de una vez por todas cuestión de la vanidad y la fugacidad de la vida y de la belleza los tópicos literarios del *memento mori*, el *carpe diem*, el *vanitas vanitatum* y el *collige, virgo, rosas*, pues a la monarca se le aclama eterna como las estrellas y hermosa como la rosa. Mediante la metáfora tópica flores / estrellas sor Juana Inés de la Cruz finalmente plantea la solución al enigma de la fugacidad de la vida y la caducidad de la belleza, que se cuestionara en otras de sus composiciones, ya que finalmente la proposición es que «tenga hermosura de rosa, / pero duración de estrella» (v. 366).

5. «DE HERMOSAS CONTRADICCIONES / SUBE HOY LA REINA ADORNADA»

Proponer que las flores son las estrellas de la tierra y que las estrellas son las flores del cielo es un tópico frecuente en el Siglo de Oro; sin embargo, es necesario considerar que ha sido manejada de manera particular por los escritores del Barroco y que, en el caso de las composiciones del universo sorjuanino, esta metáfora es reelaborada y adquiere otras dimensiones de sentido, conviene reconsiderar y repensar los alcances y posibilidades que ofrece este motivo barroco. La metáfora tópica flores / estrellas es utilizada por la poeta novohispana a manera de una construcción retórica bastante compleja ya que, por medio de los desplazamientos semánticos que esta figura le permite, hace triunfar la vida

sobre la muerte, la belleza sobre la fragilidad, se trata de una variación de un tema barroco que resuelve de manera a la vez barroca y retórica.

En las tres piezas examinadas en esta oportunidad se lleva a cabo una doble o triple operación metafórica: en un primer lugar el desplazamiento que ocurre en el plano semántico, la que corresponde a nivel de la lengua, la traslación de un sentido por otro, las flores se truecan por las estrellas porque son bellas, porque brillan y emanan olores y porque las flores deben ser también eternas como las estrellas. En un segundo momento una traslación simbólica entre la tierra y el cielo, en la décima analizada la virreina asciende al espacio celestial y en la loa la Virgen desciende al ámbito terrenal, la metáfora actúa cuando la Reina de las luces «trueca por sitio de flores / el solio de las estrellas» (vv. 3-4) que se traslada de un espacio hacia otro y, finalmente, la voz lírica recurre a otro desplazamiento, pues en el plano semántico de las piezas la figura de la virreina se transforma en Virgen María mediante un juego especular que es, a la vez, metafórico. En este espacio textual la metáfora trueca, desplaza, muda, transforma y cambia a nivel semántico y simbólico hasta rozarse con la hipérbole. Lo anterior, las posibilidades e ilimitados límites de las figuras retóricas, también lo reconoce sor Juana Inés de la Cruz en otro de sus villancicos:

Sus figuras peregrinas
son las antiguas mejores
que las figuras divinas;
que en sus retóricas flores
nunca se hallaron espinas²⁵.

Las metáforas, en tanto figuras de pensamiento forman parte de la *ornatio*, no solamente son un instrumento decorativo más pues ofrecen otras posibilidades de sentido; en otro de los textos corales²⁶ sor Juana Inés de la Cruz se canta: «De hermosas contradicciones / sube hoy la Reina adornada» (vv. 1-2), se puede interpretar que son las metáforas

²⁵ «Asunción, 1676», Villancicos que se cantaron en la S. I. Metropolitana de Méjico en honor de María Santísima, Madre de Dios, en su Asunción Triunfante, año de 1676, en *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, tomo II, *Villancicos y letras sacras*, pp. 3-17, villancico VII del «Tercero nocturno», estribillo, vv. 53-57.

²⁶ «Asunción, 1679», Villancicos que se cantaron en la S. I. Metropolitana de Méjico en honor de María Santísima, Madre de Dios, en su Asunción Triunfante, y se imprimieron en el año de 1679, en *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, tomo II, *Villancicos y letras sacras*, pp. 60-74, villancico III del «Primero nocturno».

contradictorias las que adornan la escritura sorjuanina y que, al explorar las posibilidades de la metáfora tópica flores / estrellas, le da nuevas dimensiones a la estética del barroco. Se han fusionado el cielo y la tierra merced a la palabra, la poeta elabora un mundo de imágenes, espejos y reflejos donde los sentidos de las palabras se funden y confunden con otros: estrellas y flores, cielo y tierra, Virgen y virreina «Del Cielo y la tierra extranjera, / en ambas partes la extrañan» (vv. 9-10), el sentido no pertenece a ningún lugar, pero en ambos ha logrado asentarse. La sinécdoque, la hipérbole, la sinestesia, la antítesis y la metáfora se transforman en esas imágenes que permiten que, al paso de la Virgen María desdoblada en la virreina, las flores y las estrellas se dejen de la cuestión resuelvan sus desacuerdos y, precisamente en la apoteosis final, besen sus pies y la coronen, la exalten y la glorifiquen, cada cual a su manera como corresponde: las estrellas con resplandores fragantes y las flores con perfumes de centellas.

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO AYUSO, Ignacio, *Diccionario de los autos sacramentales de Calderón*, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Edition Reichenberger, 2000.
- ARELLANO AYUSO, Ignacio, *Repertorio de motivos de los autos sacramentales de Calderón*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2011 (Publicaciones Digitales del GRISO).
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El príncipe constante*, ed. digital, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-principe-constante-2/html/ff43562e-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html> [consultado: setiembre-octubre 2018].
- CORTIJO OCAÑA, Antonio, «Nótula sobre sor Juana (Villancico a la Asunción II [li], 1696)», *Prolija memoria*, 1.1, 2017, pp. 57-73.
- FARRÉ VIDAL, Judith, *Dramaturgia y espectáculo del elogio, vol. II. Loas completas de Agustín de Salazar y Torres*, Kassel, Edition Reichenberger, 2003.
- FARRÉ VIDAL, Judith, «Loa en las huertas donde fue a divertirse la excelentísima señora Condesa de Paredes [edición crítica]», en *«Estos festejos de Alcides». Loas sacramentales y cortesanas del Siglo de Oro*, coord. Carlos Mata Indurain, New York, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), 2017, pp. 260-278.
- GARCÍA, Javier L. C., «Panorama de la obra literaria de Sor Juana Inés de la Cruz», *Eclesia*, XXX.1, 2016, pp. 5-44.
- GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1997.
- JUANA INÉS CRUZ DE LA, sor, *Obras completas*, tomo II, *Villancicos y letras sacras*, ed. Alfonso Méndez Plancarte, México, Fondo de Cultura Económica, 2001.

- MARTÍNEZ, Luz Ángela, «Suelo y cielo: la imagen de la mujer en los villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz», *Revista Signos*, 37.55, 2004, pp. 97-112.
- MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso, «Estudio liminar», en *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, tomo II, *Villancicos y letras sacras*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001, pp.VII-LXXVIII.
- PAZ, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- POLO DE MEDINA, Jacinto, «Academias del Jardín», en *Poesía. Hospital de incurables*, ed. Francisco Javier Díez de Revenga, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 193-207.
- SANCHO, Leonardo, «“Una flor al tiempo dedicada”: la voz de Celia en la poética de sor Juana Inés de la Cruz”, *Perífrasis*, 6.12, julio-diciembre 2015, pp. 62-75.
- SANCHO, Leonardo, «“Y de nuestras cortedades el perdón”... A propósito del teatro breve en sor Juana Inés de la Cruz», *Hípogriфо*, 6.1, 2018, pp. 179-190.
- TENORIO, Martha Lilia, *Los villancicos de Sor Juana*, México, El Colegio de México (Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios), 1999.
- TENORIO, Martha Lilia, «Agustín de Salazar y Torres: discípulo de Góngora, maestro de sor Juana», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 58.1, 2010, pp. 159-189.

LA PASIÓN CONCUPISCENTE EN *LA CISMA
DE INGALATERRA* DE CALDERÓN DE
LA BARCA. ANÁLISIS ESTILÍSTICO

Lillian von der Walde Moheno
Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa

La cisma de Inglaterra, de fecha de composición incierta¹, contiene elementos más o menos característicos de la tragedia áurea: un argumento con base histórica², en cuya trama se observan acciones de reyes y de nobles³, donde predomina el estilo alto o sublime⁴, y en la que al menos hay un personaje cómico⁵; además, como indica Fausta Antonucci en relación con otras obras calderonianas, se reutilizan «núcleos temáticos e ideológicos típicos de la tragedia renacentista»⁶, más aspectos tópicos

¹ Hay quienes aceptan 1627 como fecha de pago. Ver datos sobre el problema que proporciona Hernández Araico, 2015, p. 325. Ver también la nota 1 de Escudero Baztán, 2018, p. 11.

² Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, vv. 111-112. Caramuel, por ejemplo, no piensa que esto sea forzosamente así (ver comentarios que expone Pedraza Jiménez, 2016, p. 763, entre otras).

³ Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, vv. 59-60.

⁴ Pedraza Jiménez (2016, p. 1988) recuerda también la dedicatoria a Guillén de Castro de *Las almenas de Toro*, en la que Lope asienta «la clara grandeza y superioridad de estilo».

⁵ Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, v. 174.

⁶ Antonucci, 2011, p. 134.

trágicos, como la tristeza o melancolía⁷, que luego problematizaré, y el *fatum*, que es anuncio fatídico que se realiza —mediante técnica meta-teatral— con un sueño⁸. En lo que respecta al protagonista, no se trata de un hombre que pretende hacer lo correcto y que se equivoque, lo que incumple la perspectiva aristotélica referente a la *hamartía*; por el contrario, el dramaturgo hace que Enrique VIII reconozca su locura pasional («...estoy loco, sin seso»; v. 1537)⁹ y que conscientemente elija lo que sabe errado; es impactante el soliloquio que Calderón pone en su boca; he aquí unos versos:

Confieso que estoy loco y estoy ciego,
 pues la verdad que adoro es la que niego¹⁰.
 [...]
 Bien sé que me ha engañado
 Volseo, y que he quedado
 de su falso argumento satisfecho;
 y es que el fuego infernal que está en el pecho
 hace que, ciega mi turbada idea,
niegue verdades y mentiras crea. (vv. 1623-1634)

Fernando de Herrera reconoce en relación con el verso de Garcilaso, de procedencia petrarquista, «y conozco el mejor y el peor apruebo»¹¹, «la discordia de la razón y del apetito concupiscible»¹². Y sí, Calderón muestra en la cita anterior una consciencia escindida, «vívida» diría Francisco Ruiz Ramón, «como situación límite» de la que es imposible salir, «no porque falle la razón, pues esta analiza correctamente la realidad sin enmascararla o negarla, ni porque la pasión la debilite, imposibilitándole ver la verdad»¹³. En estricto sentido aristotélico, Enrique no es un personaje trágico, pues merece la desgracia que le sucede¹⁴; la catarsis, por

⁷ Antonucci, 2011, p. 139.

⁸ «Es la primera de las formas de explicitación del Hado», de acuerdo con Ruiz Ramón (1981, p. 8).

⁹ Cito por la edición de Escudero Baztán, 2018.

¹⁰ Recuerda concretamente verso de Garcilaso, como en líneas posteriores indico.

¹¹ *Obras de Garcilaso de la Véga con anotaciones de Fernando de Herrera*, p. 98.

¹² *Obras de Garcilaso de la Véga con anotaciones de Fernando de Herrera*, p. 100.

¹³ Ruiz Ramón, 1981, p. 41.

¹⁴ Si en la elección se muestra el carácter (Aristóteles, *Poética*, 1450b), esta incluso incide en la previa consideración de Enrique como hombre «tan prudente y advertido, / tan docto y sabio [...]» (vv. 268-269). No se rige por conocimiento, no se manifiesta el *habitus* de seguir la opción correcta, lo que es una falla ética.

consiguiente, no está en función de esta particular *hamartía*, sino de las consecuencias de tal yerro trágico: además del matrimonio deshecho, un reino finalmente lacerado; una religión negada. Estos últimos son asuntos que no forman parte de la trama ni del argumento en su totalidad, pero que conoce el lector o espectador coetáneo; se trata, así, de un extraordinario mecanismo artístico con el que se mueve a emoción y también se provoca la catarsis.

Antes de hablar de la *hýbris* cabe decir al paso que el personaje de Catalina también se formula con esa jánica lucidez trágica, en cuanto que entiende una realidad paradójica, como se evidencia, por ejemplo, en la glosa (vv. 1111-1154) de

*En un infierno los dos,
gloria habemos de tener,
vos en verme padecer
y yo en ver que lo veis vos.* (vv. 1111-1114)

La diferencia con el trazo del rey es que ella no comete error alguno; es, pues, víctima del protagonista de esta tragedia áurea. El enamorado Carlos tiene una perspectiva doble en relación con Ana; se diferencia de Enrique en que el dramaturgo lo hace decir después del impactante parlamento amoroso no exento de paradojas (vv. 333-444), que él «quisiera gozarle amante / antes que llorarla esposo» (vv. 459-460), aunque ello también incide en la caracterización negativa de este personaje masculino¹⁵.

En lo que concierne a la *hýbris* del protagonista, creo que la desmesura es el incontrolado deseo, lo que se carga de significación ética: se trata de un vicio, de un pecado. Estamos, así, ante un rey no virtuoso, pues como Tomás de Aquino explica, la virtud toma su nombre «de la moderación de las pasiones»¹⁶ mediante la razón y con la colaboración de la voluntad¹⁷. Enrique VIII no ordena racionalmente su pasión en cuanto que no le opone la virtud cardinal de la templanza¹⁸; de esta suerte, conscientemente se corrompe («niega las que entiende verdades;

¹⁵ Para Escudero Baztán (2018, p. 19), la secuencia en octosílabos (vv. 447-460) rompe en los espectadores la percibida fascinación de Carlos que la previa secuencia del personaje promovió.

¹⁶ Sellés, 2000, pp. 31-32.

¹⁷ Sellés, 2000, p. 54.

¹⁸ Sellés, 2000, pp. 34 y 54.

cree las que sabe mentiras’), que es hecho que lo conduce a llevar a cabo acciones infaustas. Su libre elección es, por tanto, funesta; al dar rienda suelta a la pasión, se pervierten tanto la inteligencia como la voluntad¹⁹. Cuán lejos se halla el personaje del ideal del autodominio²⁰, lo que es gravísimo en un rey; no en balde en la obra, según antes dije, la catarsis es función de las consecuencias del yerro trágico. Señala Juan Manuel Escudero Baztán, en relación con el desenlace, con la catástrofe, que

no consiste sólo en la anulación de su persona y su incapacidad de gobernar, sino que, más grave aún, indica cómo su conducta como monarca ha rebasado los límites de lo individual para instalarse en la esfera de lo colectivo, implicando ahora al conjunto de sus súbditos y a la división de su reino²¹.



King Henry the Eighth, «Engraved by W.T. Fry “King Henry the Eighth. Ob. 1547. From the Original of Holbein in the Collection of The Right Hon.ble the Earl of Egremont” and “The London Printing and Publishing Company”», Museum number 1927,0308.40, British Museum <https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3556662&partId=1&people=2529&peoA=2529-2-70&page=1>

¹⁹ Sellés, 2000, p. 63.

²⁰ Séneca, *Epístolas morales a Lucilio*, lib. XIX, epístola 113, 30.

²¹ Escudero Baztán, 2001, p. 23.

En fin, Calderón hace depender las acciones erróneas del protagonista de la pasión concupiscente que, al trasladarse al plano religioso, constituye el pecado de la lujuria. Asociada al deseo o concupiscencia se halla la pasión melancólica o *tristitia* que, en términos tomistas «es la inclinación del apetito concupiscible respecto del mal»²², puesto que «retrae totalmente al hombre la obra buena»²³, y que desde el punto de vista médico deriva de no poseer el objeto del deseo, el bien amado: Ana. En efecto, para la *scientia medica* hay una base sexual en la atracción que una persona ejerce sobre otra; el disparador tiene que ver con la percepción de la belleza que hay en el otro ser, y que para el caso de Ana es meramente física, lo que vuelve más pecadores aún al rey y a Carlos, el embajador francés, pues el dramaturgo los hace conscientes de este hecho. La imagen o *phantasma* de lo bello ingresa por el nervio óptico y es transportado por el *pneuma* al cerebro; si la razón no ordena la percepción, la facultad estimativa sobrevalúa la imagen, con lo que se incrementa el deseo de posesión; ante la carencia del objeto deseado, la facultad estimativa lo recrea, gracias a la memoria de su *phantasma*, según los dictados de la estimativa; todo enciende más el deseo concupiscente, y se corrompe el juicio²⁴; de allí la melancolía, de allí que se experimente la propia locura, y todo esto se alivia un tanto mediante la posesión sexual, el coito con la personada deseada.

La pasión concupiscente aparece especialmente destacada en *La cisma de Inglaterra* mediante el empleo de notables recursos estilísticos; sus características y efectos se explican de manera concentrada en el extenso y muy adornado parlamento en voz de Carlos (vv. 333-444); pero varios se aplican al propio rey Enrique, además de otras importantes funciones dramáticas que la secuencia cumple. Esta se halla constituida por catorce octavas reales, que «es la estrofa narrativa culta por excelencia», que frecuentemente se usa en teatro para materias graves²⁵. El inicio de este monólogo técnico²⁶ mueve la atención de los receptores externos por la presencia de especificaciones o metáforas que provocan la idea de riesgo; así, el arribo de Tomás Boleno a Francia, «lleno de

²² Sellés, 2000, p. 66.

²³ Díaz Corralejo, 2004, p. 176.

²⁴ Gordonio, *Lilium medicinae*, fol. 60r.

²⁵ Pedraza Jiménez, 2016, p. 533.

²⁶ En el monólogo técnico, quien narra «no espera respuesta de los personajes que están presentes, aunque una vez terminada la intervención pueden los otros tomar la palabra» (Grillo Torres, 2004, p. 41).

horror y de prudencia *lleno*» (v. 334), que se hace sobresalir, en verso de contenido intencionalmente ambiguo, mediante repetición epanaléptica que enmarca o encierra la situación de cuidado; también hay *oscuritas*, mas exposición negativa, en el verso que indica, al tiempo que oculta qué o quién está implicado, que «[...] en fuego llevó tanto veneno» (v. 338). Esta temible metáfora se resuelve, con extraordinaria intensidad y economía, en la estrofa siguiente, pues en escasos ocho endecasílabos se descubre la peligrosa pasión concupiscente y el ser de quien lo provoca; para ello, se abunda en el campo semántico de la belleza femenina, causante del deseo sexual del hombre: «[...] la *hermosura* / en su *gallarda* hija Ana Bolena, / en aquella deidad *hermosa y pura*, / de los hombres *bellísima* sirena» (vv. 343-346). Nótese el carácter paradójico y aberrante logrado con la contraposición del tópico de la *religio amoris* («deidad hermosa y pura») a la metáfora negativa de la «bellísima sirena», ‘especie’ marina que bien se sabe que usa su canto para hundir a los navegantes: «[...] aduerme a su encanto los sentidos, / ciega los ojos [de la razón, diría yo] y abre los oídos» (vv. 347-348). Estos versos no solo se aplican a lo que habrá de suceder con Enrique VIII en la continuación de la trama, sino que en buena medida explican la obra misma.

La tercera octava redundante en la belleza de Ana mediante juego retórico de símiles con cosas extraordinarias a las que se les da lugar con epímona: «fuera[n]». E igual inicia la estrofa cuarta, en cuya primera mitad se vuelve a incorporar el inquietante tópico de la *religio amoris* al asociar la indumentaria femenina con lo celestial (vv. 357-360); los últimos cuatro versos de la octava tienen que ver con el enamoramiento, que implica la entrega de la propia libertad: «Yo, que entonces de libre blasonaba, / quedé al mirarla envuelto en fuego y hielo» (vv. 361-362). Se halla, pues, el tópico de antigua raigambre filosófica, poética y —como vimos— médica, de que la percepción de la belleza dispara el amor, y que este tiene un enorme poderío, como se marca en el pareado de cierre de estrofa: «[...] es rayo sin violencia, / crece y crece en su misma resistencia» (vv. 363-364). Además, el amor ocasiona en el amante paradójicas sensaciones contradictorias, según se expresa con el *oxymoron* de un enamorado «envuelto en *fuego y hielo*», que son términos que conducen a una esfera sensitiva de índole negativa (Enrique VIII también estará «entre tanto *fuego helado* / y en tanta *nieve encendido*»; vv. 877-878). Ya en la siguiente octava real, la quinta (vv. 365-372), Calderón continúa con el aberrante poder del «ciego» Amor, con enunciados cuyos *elementa* fundamentales se recogen, por *frequentatio*, en el verso fi-

nal de la estrofa, de tal suerte que se causa un impacto fuerte en quienes leen u observan la obra.

En la sexta octava la *narratio* es muy “teatral” por la manifestación de acciones, movimiento y sensaciones; en efecto, mediante *hypotyposis* el lector o espectador ve con la imaginación el atrayente baile de Ana, que habrá de actualizarse en la memoria con todas sus implicaciones, cuando el personaje efectivamente dance en escena frente al rey en la segunda jornada²⁷. El dramaturgo dota de sensualidad a Ana y la hace conquistadora en sendas danzas, la narrada y la que se ejecuta frente al rey; en una otorga un lienzo a Carlos, y en otra para requerir los brazos de Enrique, cae a sus pies. El receptor de la obra bien conoce que la seducción anuncia «el llanto de [los] ojos» (v. 380), la melancolía que sobreviene cuando no se posee el objeto del deseo, según se vio líneas arriba. El lúbrico enamoramiento implica destemplanza, como Calderón magníficamente lo revela mediante particular y estilísticamente adornada *coacervatio* que reúne versos que expresan sensaciones y consecuencias diferentes en especial construcción artística que se repite a lo largo de los seis primeros endecasílabos (vv. 381–386): trimembre con sinatroísmo, pues los términos pertenecen a un mismo campo semántico, más bimembre, que contiene el resultado que se expresa con un adjetivo que califica a un sustantivo. Finalmente, el pareado que cierra esta estrofa séptima se expande semánticamente para dar la idea de transgresión. Transcribo completa esta octava real, de enorme calidad artística:

Amé, quise, estimé *mansos rigores*;
serví, sufrí, esperé *locos desvelos*;
mostré, dije, escribí *locos amores*;
sentí, lloré, temí *tiranos celos*;
gocé, tuve, alcancé *dulces favores*;
dejé, perdí, olvidé *vanos recelos*.
Testigos fueron de la *gloria mía*
muda la noche y *pregonero* el día. (vv. 381–388)

Menciono algunos recursos solamente, como el oxímoron en posición final de verso («mansos rigores») y la intencional *ephiphora* que asocia como locura, amor con desvelo. También se relacionan a final de verso los «dulces favores», los «vanos recelos» y la «gloria mía», ideas que, aunadas al contenido del último verso, sutilmente revelan la existencia de

²⁷ Ver acotación al v. 1165.

relaciones sexuales; hay que indicar que «gloria» es expresión eufemística tópica con la que se significa la consumación sexual. Ann L. Mackenzie, en su «Comentario» al extenso monólogo, dice que «Charles reveals, discreetly through nature-metaphors, that Anne is not virgin: their love was consummated»²⁸; ciertamente esta séptima estrofa, y con mucho mayor claridad las siguientes, sustentan esta descodificación, la cual incide en la desfavorable caracterización del personaje femenino, al igual que la negativa opinión de Carlos a la que me referí antes en relación con el trazo bifronte de ciertos personajes, de la que copio dos redondillas:

[...]
 y es Ana mujer altiva.
 Su vanidad, su ambición,
 su arrogancia y presunción
 la hacen, a veces, esquivas,
 arrogante, loca y vana,
 y aunque en público la ves
 católica, pienso que es
 en secreto luterana. (vv. 449-456)

Para referir los encuentros amorosos nocturnos entre Carlos y Ana, el dramaturgo elige la imagen tópica del *locus amoenus*, que representa con singular arte en la novena octava real; por ejemplo, a partir del segundo verso de la estrofa hasta el quinto, los elementos característicos del jardín idílico se colocan en posición inicial, y se les describe en la continuación del verso; forman, pues, un conjunto que da lugar a esta suerte de *conclusio* que abre el pareado final: «todo era amor» (v. 403). La estrofa siguiente se divide en dos simétricas partes que principian con la pregunta retórica «¿No has visto [...]?» (vv. 405 y 409), que sirve, además, para dar la idea de un diálogo implícito, que es la circunstancia de enunciación en escena. Una parte es la *descriptio* de la oscilante actividad de la abeja para «beber la púrpura a la rosa» (v. 407); en los otros cuatro versos se relata, también con lograda *hypotyposis*, el volar de la mariposa que abraza sus alas a la luz de un candil. No requiero subrayar que se está ante dos metáforas tradicionales que permiten a Calderón establecer los consonantes símiles con su personaje Carlos en la decimo-primer octava, y concluir con la evidencia de la correspondencia sexual

²⁸ Mackenzie, 2015, p. 200.

(según se espera en un *locus amoenus*): «[...] y, abeja y mariposa, / quemé las alas y llegué a la rosa» (vv. 419-420).

La decimosegunda octava real enlaza con la anterior y da pie a la siguiente a manera de *transitus*. Hay, con *exclamatio*, expresión de alegría por el sobrentendido contacto sexual, y negación de *loci* que relativizan la fuerza del amor; para llamar la atención sobre el tema, aplica Calderón *anaphora* en los versos tercero y quinto de la estrofa, más juego paronomásico (*traductio*) de índole explicativa: «[...] ni *quiere*, ni ha *querido*; / porque ¿como *querría* enamorado [...]?» (vv. 426-427). Con menor adorno retórico concluye la larga relación del amor concupiscente; se narra en la penúltima estrofa el fin de la embajada del padre de Ana que deja al de la voz estéril, según estas espléndidas metáforas: «como en la noche helada / ausente del sol, suele quedar la tierra» (vv. 431-432). La separación obliga al uso de la imaginativa y conduce al error (v. 434); de hecho, se está en estado turbado, también por falta de contacto sexual, desde una perspectiva médica. La octava final que abre paso al diálogo, refiere cómo el narrador pudo llegar a Londres.

Es, en verdad, sobresaliente el tratamiento estilístico de este parlamento de la primera jornada, que prende la atención de lectores o espectadores de la obra, a la vez que los admira; pero hay otras secuencias que asimismo destacan por los recursos artísticos que aplica el dramaturgo, y precisamente versan sobre el desordenado amor. En la misma jornada, impacta el monólogo de Enrique en octosílabos, pues se trata de décimas (vv. 850-868). Por haber visto a Ana, el rey se encuentra turbado, como se explicita en el primer verso con la referencia al alma, lugar de las pasiones, y se manifiesta con una epímone, esto es, con la repetición de un enunciado retóricamente interrogativo que indirectamente alude al imperio del deseo por la percepción de la belleza y a la intuición de la caída por la relación con ese sueño que los receptores observan al abrir la tragedia. Así son los magníficos versos patopéyicos²⁹, con cambio de 'destinatarios' («alma», «ojos», «prodigio humano»), que comento, los cuales se pronuncian en aparte:

¿Otra vez, alma, os turbáis?
Ojos, ¿otra vez miráis
sombras en el aire vano?

²⁹ Describen afectos.

¿Otra vez, prodigio humano,
rendido a tu vista estoy?

En la continuación, el presagio —*fatum*, de hecho—, cobra realidad con el reconocimiento de que se trata de la mujer del sueño, en el momento presente que no se está dormido, como se resalta con *adiunto*: «despierto estoy, *vivo* estoy» (v. 858). Luego, viene falso diálogo mediante *interrogatio* que incorpora los tópicos del deseo, como la belleza que entenece (v. 861) y la *religio amoris* («deidad pareces», v. 860), y esto se halla en contraposición a los inquietantes «agüeros» (v. 862). Concluye la secuencia con juegos bimembres antitéticos que se resumen, por *frequentatio*, en el verso final en el que Enrique dice a la imaginada Ana que le tiene «miedo y amor» (v. 868). En fin, lo que Calderón transmite en virtud de su arte estilístico es un estado de turbación mental del rey, sin referencia a ordenamiento racional alguno; por ausencia, entonces, se descodifica que el rey cae en falta personal y social; es posible, por tanto, sospechar ya la *hamartía*. Aquí las oposiciones, aquí la “consciente locura”:

Entre *luces*, entre *sombras*
causas *gusto* y das *horror*;
entre *piedad* y *rigor*
me *enamoras* y me *espantas*;
y al fin entre dichas tantas
te tengo *miedo* y *amor* (vv. 863-868).

Ningún recurso artístico es semánticamente neutro; el cuidado retórico con el que Calderón construye determinadas secuencias tiene fines concretos; desde luego, obliga a reparar en el tema de la pasión del deseo o concupiscencia, y es que tal el verdadero eje de la tragedia del derivan las nefastas consecuencias individuales, políticas, religiosas de la tragedia.

BIBLIOGRAFÍA

- ANTONUCCI, Fausta, «Las emociones trágicas y el paradigma de la tragedia en el teatro del joven Calderón: unas calas», en *Emocionar escribiendo. Teatralidad y géneros literarios en la España áurea*, ed. Luciana Gentili y Renata Londero, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2011, pp. 129-145.
- ARISTÓTELES, *Poética*, ed. trilingüe Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La cisma de Ingalaterra*, ed. Juan Manuel Escudero Baztán, Madrid, Cátedra, 2018.
- DÍAZ CORRALEJO, Violeta, *Los gestos en la literatura medieval*, Madrid, Gredos, 2004.

- ESCUADERO BAZTÁN, Juan Manuel, «Introducción...», en Calderón de la Barca, *La cisma de Ingalaterra*, Kassel, Edition Reichenberger, 2001, pp. 1-49.
- ESCUADERO BAZTÁN, Juan Manuel, «Introducción», en Calderón de la Barca, *La cisma de Ingalaterra*, Madrid, Cátedra, 2018, pp. 11-91.
- GORDONIO, Bernardus de, *Lilium medicinae/Lilio de medicina*, Meinardo Ungut & Estanislao Polono, Sevilla, 1495, fols. 1r-185v, *Admyte II (Archivo digital de manuscritos y textos españoles)*, transcr. John Cull y Cynthia Wasic, Madrid, Micronet, 1999. [Consulta, también, *Obras de Bernardo de Gordonio, insigne maestro, y doctor de Medicina*, Madrid, Antonio González de Reyes, 1697].
- GRILLO TORRES, María Paz, *Compendio de teoría teatral*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.
- HERNÁNDEZ ARAICO, Susana, «Historia trágica y pasión individual en *La cisma de Inglaterra*: una visión crítica de la privanza», en *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro. Actas selectas del XVI Congreso Internacional*, dir. Isabelle Rouane Soupault y Philippe Meunier, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2015, pp. 325-333.
- MACKENZIE, L. Ann, «Commentary», en Pedro Calderón de la Barca, *The Schism in England (La cisma de Inglaterra)*, trans. Kenneth Muir and Ann L. Mackenzie; introd., commentary and ed. of the Spanish text by Ann L. Mackenzie, reprint. Oxford, Oxbow Books, 2015, pp. 193-257.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «Notas y escolios al *Arte nuevo de hacer comedias*», en Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. crítica y estudio Felipe B. Pedraza Jiménez, fuentes y ecos latinos Pedro Conde Parrado, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2016, pp. 101-635.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, «Introducción», en Pedro Calderón de la Barca, *La cisma de Inglaterra*, ed. Francisco Ruiz Ramón, Madrid, Castalia, 1981, pp. 7-58.
- SELLÉS, Juan Fernando, «Introducción», en Tomás de Aquino, «*De veritate*», *Cuestión 26. Las pasiones del alma*, ed. Juan Fernando Sellés, Pamplona, Universidad de Navarra, 2000, pp. 9-91.
- SÉNECA, *Epístolas morales a Lucilio*, ed. Ismael Roca Meliá, t. II, Madrid, Gredos, 1989.
- VEGA, Garcilaso de la, *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*, Sevilla, por Alonso de la Barrera, 1580.
- VEGA, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. crítica y estudio Felipe B. Pedraza Jiménez, fuentes y ecos latinos Pedro Conde Parrado, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2016.



Estudios Indianos, 15

Barroco de ambos mundos. Miradas desde Puebla ofrece una serie de trabajos interdisciplinarios y trasatlánticos sobre diversos temas y problemas de este periodo, con particular atención a las modalidades del Barroco de Indias. La diversidad de enfoques y de motivos abordados, sin pretender una imposible exhaustividad, permite hacerse cargo de un estado de la cuestión básico que puede ser muy útil para los investigadores o curiosos de un fenómeno cultural de tanta envergadura a ambos lados del océano.

Ignacio Arellano es Catedrático de la Universidad de Navarra y ha sido profesor visitante en numerosas universidades de todo el mundo. Dirige el Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra, en donde desarrolla un amplio programa de investigación sobre el Siglo de Oro, que incluye el proyecto de edición crítica de los autos completos de Calderón y Lope de Vega, del teatro completo de Tirso de Molina y Bances Candamo, o la publicación de *La Perinola. Revista de investigación quevediana* y el *Anuario Calderoniano*.

Robin Ann Rice es Catedrática e investigadora de tiempo completo en la Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla (UPAEP). Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI), es Doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Navarra. Sus estudios anteriores son del área de Literatura Comparada. Es autora de libros y artículos sobre sor Juana Inés de la Cruz, Isabel de la Encarnación, Vélez de Guevara, Lope de Vega, María de Zayas, Mariana de Carvajal o Miguel de Cervantes, entre otros.



Universidad
de Navarra

GRISO



PUEBLA
sigue

SECRETARÍA
CULTURA Y TURISMO
GOBIERNO DE PROGRESO

MUSEOS PUEBLA
GOBIERNO DE PROGRESO



PROYECTO
ESTUDIOS
INDIANOS



instituto de estudios auriseculares