

AMOXCALLI, REVISTA DE TEORÍA Y CRÍTICA DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA

Año 7, número 14, julio-diciembre 2024
Reserva 04-2021-101118010400-203
ISSN: 2954-4246



14

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Facultad de Filosofía y Letras

AMOXCALLI, REVISTA DE TEORÍA Y CRÍTICA
DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA



BUAP



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

MARÍA LILIA CEDILLO RAMÍREZ

RECTORA

JOSÉ MANUEL ALONSO OROZCO

SECRETARIO GENERAL

LUIS ANTONIO LUCIO VENEGAS

DIRECTOR GENERAL DE PUBLICACIONES

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

JOSEFINA MANJARREZ ROSAS

DIRECTORA

ROSENDO EDGAR GÓMEZ BONILLA

SECRETARIO ACADÉMICO

RICARDO ANTONIO GIBU SHIMABUKURO

SECRETARIO DE INVESTIGACIÓN Y ESTUDIOS DE POSGRADO

CECILIA C. CUAN ROJAS

SECRETARIA ADMINISTRATIVA

JOSÉ CARLOS BLÁZQUEZ ESPINOSA

COORDINADOR DE PUBLICACIONES

AMOXCALLI, REVISTA DE TEORÍA Y CRÍTICA DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA

DIRECTORIO

ALEJANDRO PALMA CASTRO
DIRECTOR EDITORIAL

CONSEJO EDITORIAL

ALÍ CALDERÓN
MARIO CALDERÓN
HÉCTOR COSTILLA MARTÍNEZ
SAMANTHA ESCOBAR FUENTES
ALEJANDRO LÁMBARRY
ISRAEL LEÓN O'FARRILL
GUSTAVO OSORIO DE ITA
ALICIA V. RAMÍREZ OLIVARES
VÍCTOR TOLEDO
MIGUEL ÁNGEL MARTÍNEZ BARRADAS

*

ALMA GUADALUPE CORONA PÉREZ
EDITORA DEL NÚMERO

MARIANA RUIZ FLORES
EDITORA ASOCIADA

COMITÉ CIENTÍFICO

IGNACIO BALLESTER PARDO
UNIVERSIDAD DE ALICANTE, ESPAÑA

ANÍBAL BIGLIERI
UNIVERSITY OF KENTUCKY, ESTADOS UNIDOS

CARMEN DOLORES CARRILLO JUÁREZ
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO, MÉXICO

DIANA CASTILLEJA
VRIJE UNIVERSITEIT BRUSSEL, BÉLGICA

ROSARIO FORTINO CORRAL RODRÍGUEZ
UNIVERSIDAD DE SONORA, MÉXICO

FRANCISCO JAVIER HERNÁNDEZ QUESADA
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BAJA CALIFORNIA, MÉXICO

ALEJANDRO HIGASHI
UAM IZTAPALAPA, MÉXICO

ENRIQUE CHACÓN ESQUIVEL
SOUTHERN OREGON UNIVERSITY, ESTADOS UNIDOS

FREDRIK OLSSON
GÖTENBORGS UNIVERSITE, SUIZA

KEVIN PERROMAT
UNIVERSITÉ DE PICARDIE JULES VERNE, FRANCIA

ANA PORRÚA
UNIVERSIDAD NACIONAL DEL MAR DE PLATA, ARGENTINA

CÉCILE QUINTANA
UNIVERSITÉ DE POITIERS, FRANCIA

ISRAEL RAMÍREZ CRUZ
EL COLEGIO DE SAN LUIS, MÉXICO

ERIVELTO DA ROCHA CARVALHO
UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA, BRASIL

JOSÉ SÁNCHEZ CARBÓ
UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA PUEBLA, MÉXICO

AN VAN HECKE
KU LEUVEN, BÉLGICA

GLORIA I. VERGARA MENDOZA
UNIVERSIDAD DE COLIMA, MÉXICO

CINTILLO LEGAL

AMOXCALLI, REVISTA DE TEORÍA Y CRÍTICA DE LA LITERATURA HISPANO-AMERICANA, año 7, número 14, julio-diciembre de 2024, es una publicación periódica semestral editada por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, con domicilio en 4 Sur número 104, Centro Histórico, Puebla, Pue., C. P. 72000, difundida a través de la Facultad de Filosofía y Letras con domicilio en Av. Juan de Palafox y Mendoza No. 229, Centro Histórico, Puebla, Pue., C. P. 72000, teléfono (222) 2295500, ext. 5492, <http://amox.buap.mx>. Editor responsable: Alejandro Palma Castro, amox.ffyl@rd.buap.mx. Reserva de derechos al uso exclusivo: 04-2021-101118010400-203, ISSN: 2954-4246. Ambos otorgados por el Instituto Nacional de Derechos de Autor de la Secretaría de Cultura. Fecha de última modificación: junio de 2024.

*Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación.

Portada: “El Santo Grial”, Atlixco, Puebla, 2022; autor: Miguel Ángel Martínez Barradas. Revista arbitrada por pares académicos a doble ciego y el editor. Hecho en México. Compuesto en InDesign 2022. Formación de interiores: Dulce María Avendaño Vargas.

*ESTA OBRA ESTÁ PUBLICADA BAJO UNA LICENCIA CREATIVE COMMONS 4.0 INTERNACIONAL:
RECONOCIMIENTO-ATRIBUCIÓN-NO COMERCIAL-COMPARTIR-IGUAL.
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>



ÍNDICE GENERAL

ARTÍCULOS “DOSSIER NOVOHISPANO DE PUEBLA”

- 9 ESPACIOS POBLANOS EN LAS CRÓNICAS NOVOHISPANAS
Héctor Costilla Martínez
- 28 APROXIMACIONES A LA ESCRITURA FEMENINA DEL SIGLO XVII NOVOHISPANO
Alma Guadalupe Corona Pérez
- 51 OTRA ESCRITURA EN LA PUEBLA NOVOHISPANA: “LA CIUDAD LETRADA”
DESDE LA HISTORIA DE CUATRO TEMPLOS
Leticia Mora Jaramillo Escamilla
- 67 UN CORAZÓN EN LA CONDENA: PROCESO INQUISITORIAL CONTRA FRAY
IGNACIO JOSEPH TRONCOSO POR SOLICITANTE
Alejandra Gabriela Durán E Salazar Canseco
- 87 ASPECTOS DE LA POESÍA EMBLEMÁTICA EN LA “CANCIÓN A LA VISTA DE
UN DESENGAÑO” DE MATÍAS DE BOCANEGRA
Aldo Pablo Fernández Ramírez
- 105 ANÁLISIS DE LA “CANCIÓN A LA VISTA DE UN DESENGAÑO”
DE MATÍAS DE BOCANEGRA
Mariana Ruiz Flores
- 123 LA VIDA VERSIFICADA DE SEBASTIÁN DE APARICIO. UN ACERCAMIENTO
AL EPÍLOGO MÉTRICO DE FRANCISCO DE ARRIETA
Esmeralda Brizuela Baiz

OTROS ARTÍCULOS

- 137 CULTURA DE LA VIOLACIÓN Y SU REPRESENTACIÓN EN LA LITERATURA
HISPANOAMERICANA: APROXIMACIÓN
Alejandro Loeza Zaldívar

ENTREVISTA

- 158 UNA PIÑA CONFITADA PARA SARDUY: ENTREVISTA A ONEYDA GONZÁLEZ
Y GUSTAVO PÉREZ FERNÁNDEZ
Edinson Aladino
- 175 SEMBLANZAS

ARTÍCULOS “DOSSIER NOVOHISPANO DE PUEBLA”

ESPACIOS POBLANOS EN LAS CRÓNICAS MESTIZAS NOVOHISPANAS

PUEBLA SPACES IN THE MESTIZO CHRONICLES OF NEW SPAIN

HÉCTOR COSTILLA MARTÍNEZ
BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA (MÉXICO)

<https://orcid.org/0000-0003-3993-1702>
hector.costilla@correo.buap.mx

Resumen

En este artículo se analizará cómo se describen y representan algunas de las etnias que forman parte de la Puebla actual dentro de algunas de las llamadas “crónicas mestizas” escritas durante el período novohispano a finales del siglo XVI y principios del XVII. A través de la lectura de *Historia de Tlaxcala* (1592) de Diego Muñoz Camargo, *Crónica Mexicana* (1598) de Hernando Alvarado Tezozómoc y de *Historia de la nación chichimeca* (c.1625) de Fernando de Alva Ixtlilxóchitl se identificarán los rasgos discursivos y los recursos retóricos mediante los cuales se crearon algunas de las primeras imágenes dentro de las letras mexicanas, con la finalidad de conocer cómo se percibían a algunos grupos culturales de nuestro estado desde la focalización mestiza generada a partir de diversas subjetividades novohispanas como las de los escritores ya antes mencionados.

Palabras clave: espacios poblanos, Muñoz Camargo, Alvarado Tezozómoc, Alva Ixtlilxóchitl, crónica mestiza.

Abstract

This article analyzes how some of the ethnic groups that are part of present-day Puebla are described and represented in some Mestizo Chronicles written during the colonial period at the end of the sixteenth and beginning of the seventeenth centuries. By reading *Historia de Tlaxcala* (1592) by Diego Muñoz Camargo, *Crónica Mexicana* (1598) by Hernando Alvarado Tezozómoc, and *Historia de la nación chichimeca* (c.1625) by Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, we will identify the discursive features and rhetorical means through which some of the first images in Mexican literature were created, in order to know how some cultural groups of Puebla were perceived through the mestizo focalization generated by different colonial subjectivities such as those of the aforementioned writers.

Keywords: spaces of Puebla, Muñoz Camargo, Alvarado Tezozómoc, Alva Ixtlilxóchitl, Mestizo Chronicle.

En este artículo se analizará cómo se describen y representan algunas de las etnias que forman parte de la Puebla actual, tales como Tepeaca, Tecamachalco, Huexotzingo, Huaquechula, Atlixco o Cholula dentro de algunas de las llamadas “crónicas mestizas” escritas durante el período novohispano a finales del siglo XVI y principios del XVII. A través de la lectura de *Historia de Tlaxcala* (1592) de Diego Muñoz Camargo, *Crónica Mexicana* (1598) de Hernando Alvarado Tezozómoc y de *Historia de la nación chichimeca* (c.1625) de Fernando de Alva Ixtlilxóchitl se identificarán los rasgos discursivos y los recursos retóricos mediante los cuales se crearon algunas de las primeras imágenes dentro de las letras mexicanas. Lo anterior, con la finalidad de conocer cómo se percibían a algunos grupos culturales de nuestro estado desde la focalización mestiza generada a partir de diversas subjetividades novohispanas como las de los escritores ya antes mencionados.

Dentro de la amplia gama de textos que conforman la cultura literaria virreinal que se desarrollaron durante el período novohispano, se encuentra el corpus creado por autores herederos de la nobleza in-

dígena. La mentalidad de estos escritores estuvo formada por las reminiscencias del pasado prehispánico y por la educación recibida ya como parte de la sociedad novohispana de su tiempo.

Hernando Alvarado Tezozómoc, Diego Muñoz Camargo, Domingo de San Antón Muñón Chimalpahin, Juan Bautista Pomar, Cristóbal del Castillo y Fernando de Alva Ixtlilxóchitl son los ejemplos más representativos de cronistas cuyas obras históricas de finales del siglo XVI y principios del XVII indagan sobre la construcción de historias y personajes, así como del lenguaje utilizado por sujetos culturales emanados de las élites mexica, tlaxcalteca, chalca y texcocana durante el período novohispano. En su creación se pone en práctica una escritura en la que el sujeto bicultural novohispano, despliega la amplia gama de recursos expresivos con los que podía contar, a partir de su dominio del archivo novohispano y del conocimiento de las tradiciones textuales importadas de Occidente.

Bajo la dinámica antes mencionada, es necesario atender el conflicto cultural detrás de estos textos historiográficos en los que el pasado de la cultura nativa se manipula desde agencias externas con otra lengua y otra mentalidad. Esto, mediante operaciones comunicativas híbridas¹ en las que, al reinventarse la historia prehispánica, se hace evidente un proceso con una carga ficcional en donde se reconstruye una realidad que en gran medida ya no le pertenece a los grupos dominados.

Por lo anterior, consideramos fundamental comprender la forma en la que escritores como Tezozómoc, Muñoz Camargo y Alva Ixtlilxóchitl a finales del siglo XVI y principios del XVII, enfrentaron el reto de reconstruir el pasado de sus respectivas etnias. Con ello se erigieron como forjadores de la narrativa histórica que conectó el mundo nativo con el del conquistador; quienes, a través del manejo de diferentes sis-

1 Entendidas a partir de la mezcla de dos lenguajes sociales en el marco de un mismo enunciado en el que se evidencian dos conciencias lingüísticas separadas por la época y/o por la diferenciación social (Bajtín, *Teoría y estética* 174). La hibridez nos permite discutir, desde el contexto novohispano, los contactos y conflictos suscitados en el encuentro de culturas diferentes, la forma en que se manifiesta en prácticas culturales como la literatura y el efecto que ha provocado en los involucrados en este proceso.

temas lingüísticos como el náhuatl, el latín y el español, y de diversas formas discursivas como las relaciones, las crónicas, el memorial o los anales, fueron capaces de trasladar historias, personajes, saberes y espacios nativos a la *episteme*² impuesta a partir de 1521.

1. Espacios poblanos en la *Historia de Tlaxcala*

Diego Muñoz Camargo (c.1529-1599) es el portavoz de la historia y de la cultura tlaxcalteca a finales del siglo XVI. Se sabe que fue hijo de un español del cual heredó su nombre, quien llegó en 1524 para participar en la expedición de Cortés a las Hibueras (Honduras) con el propósito de sofocar la rebelión de Cristóbal de Olid y de Juana de Navarra, una indígena tlaxcalteca descendiente de *principales*. Dentro del ámbito burocrático virreinal, Muñoz Camargo se desempeñó como teniente, intérprete, alguacil, alcalde mayor y como gobernador de la provincia de Tlaxcala durante tres periodos diferentes entre 1587 y 1597, cargo de mayor importancia dentro de su hoja de vida. Mörner y Gibson han señalado que Muñoz Camargo en una ocasión fue encarcelado en Cholula por asuntos relacionados con los tributos y que, además, debido a ciertos abusos contra indígenas y esclavos que tuvo a su cargo, fue condenado a abandonar Tlaxcala, según un documento de 1589 (558, 564).

Su obra histórica consiste en tres versiones: *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala* (1584), *Suma y epílogo de toda la Descripción de Tlaxcala* (1588-1589) e *Historia de Tlaxcala* (1592)³. Para los objetivos de este trabajo, nos centraremos en la última versión, *Historia de Tlaxcala*, considerada la más completa en cuanto a la exaltación de los suyos, así como de su lugar de origen.

2 Como el cúmulo de conocimientos que determinaron la comprensión del mundo en diferentes épocas. Al respecto, Mignolo señala que en la noción de representación en humanidades la preocupación por la representación (descripción) de los colonizados (su exactitud o inexactitud, sus aciertos y errores) surgió de la misma *episteme* que forjó dicha noción. Por lo tanto, la preocupación por la representación de los colonizados es una preocupación en el discurso del colonizador (394).

3 Para un análisis más amplio sobre la obra de Muñoz Camargo, ver Costilla (2023).

En su historia, el cronista tlaxcalteca hace mención de Huexotzingo, Tochimilco, Atlixco, Huaquechula, Tecamachalco, Cuauhtinchan, Tepeaca, Izúcar, Quecholac, Acatzingo y Tehuacan. La focalización de Muñoz Camargo, originada en Tlaxcala como lugar de enunciación, estará marcada por su vecindad con el hoy estado de Puebla, tendiente a una rivalidad regional, evidenciada en su texto. Una primera mención sobre los espacios poblanos la encontramos cuando la relatar la migración mexicana por Mesoamérica, señala desde una toponimia de efectos colonizadores, su presencia en lugares que en su presente histórico se ubican en dos ermitas que se llaman de San Miguel y de San Francisco, atravesadas por un río que venía de la sierra nevada de Huexotzingo (68). Más adelante, ofrece una descripción más amplia de esta región, que se hiperboliza desde el sentido providencial que le da nuestro autor a las bondades que caracterizan a este lugar:

Dejando apartada la Sierra Nevada y el volcán que son más altas que estas montañas, puso el artífice del mundo uno de los principales ornatos de su creación, que de la una parte se descubre todo el reino de los mexicanos tepanecas y su muy grande laguna, y por la otra parte, el reino de Tlaxcalla, Cholola, Huexotxinco, Queahquecholla, Tepeyacac, Tecamachalco y otras provincias de innumerables naciones, que visto lo uno y lo otro, se dan inmensas gracias al artífice universal de todo lo creado, mayormente el día de hoy, que visto el retruécano que el verdadero dios ha obrado con los suyos, le dan inmensas y sempiternas gracias y lores, que lo que el demonio tan apoderado y señoreado tenía, y esté el día de hoy reducido al verdadero dios y a su iglesia militante (77-78).

En la escritura híbrida de Muñoz Camargo se esconde detrás de esta descripción su posición a partir de una Tlaxcala cristianizada, producto de presentarse como grandes coadyuvantes en la toma de Tenochtitlan por parte del ejército de Hernán Cortés, conexión con la que pretendían arrogarse un lugar privilegiado en la estructura virreinal. Bajo una identidad construida en la diferencia a partir de una otredad negativa

representada por los mexicas derrotados y por las etnias aledañas, es como nuestro autor exalta a “la muy insigne y no menos leal proviincia de Tlaxcalla” que tuvo “paz y concordia con todas las provincias comarcanas grandes tiempos” (120).

Dicha exaltación se complementa al pintar el reino de Tlaxcala como “uno de los mayores reinos que hubo en estas partes del Mundo” y que “vino a ser envidiado de las provincias vecinas y comarcanas” como Cholula, Huexotzingo, Huaquechula, Tecamachalco, Quecholac, Acatzingo y Tehuacán, de las que insiste que, aún cuando “le tenían amistad [a Tlaxcala], no por eso dejaba de reinar en ellos mortal envidia” (120). Más adelante, Muñoz Camargo hace alusión al posible origen de dicha “envidia” al remitirse a hechos relacionados con el proceso de Conquista. A través de la palabra reacentuada del gran tlahtoani tlaxcalteca Xicotencatl, lo escuchamos, primero, confirmar la profecía de la llegada de gente blanca y barbuda que ha de emparentar con ellos para luego exaltar cómo llevaban “de vencida a la provincia de Huexotzinco, y que los tenemos arrinconados en las faldas de la Sierra Nevada, y desde allí están pidiendo socorro a Motecuhzoma” (169-170).

De tal forma, el cronista deja una imagen en la memoria de sus lectores en la que los suyos aparecen del lado del vencedor, mientras que los huexotlingas son puestos del lado del vencido. Lo anterior, como ejemplo de las complejas articulaciones de sus identidades consideradas a partir de su naturaleza conflictiva, contradictoria partiendo de sus continuos intentos de correlacionar la historia de sus comunidades con los discursos dominantes de la época y de la oscilación entre la cultura europea y las comunidades nativas a las que estaban afiliados escritores como Muñoz Camargo (Brian 143).

Bajo la misma lógica narrativa aparece Cholula en la *Historia de Tlaxcala*. Si bien, en primera instancia, señala que en Cholula se establecieron los chichimecas, aclara que después se fueron a vivir a Tlaxcala (103-104). Posteriormente, Muñoz Camargo hace énfasis en que Acan-tehua, gobernador de la cabecera de Ocotelulco antes de la llegada de los españoles, sufrió una conspiración por parte de los cholultecas, lla-

mándolos “advenedizos”, quienes traicionaron la confianza del señor tlaxcalteca que los había recibido como huéspedes y parientes suyos (112-113). Más adelante, el cronista tlaxcalteca relata la expansión del imperio mexica en la que sometieron no solo a Cholula, sino a Huexotzingo, Huaquechula, Izúcar, Atlixco y Tecamachalco, entre otros pueblos, mientras que los tlaxcaltecas prepararon sus armas para conservar sus tierras ante una posible invasión mexica.

De la imagen de sometimiento de los pueblos poblanos y de la resistencia por parte de los tlaxcaltecas que pinta nuestro autor, se desprende una descripción que retrata el conflicto regional que se vivía en tiempos prehispánicos:

Mas con todas estas prevenciones y recatos, movidos de mortal envidia, los huexotzincas y cholultecas [...] procuraron por astucias y mañas impedir la contratación de los tlaxcaltecas por todas las partes que pudieron y que se recogiesen en sus tierras, y para más incitar a los tenuchcas mexicanos y moverlos a ira, informaron los rendidos siniestramente contra ellos, diciéndoles como los tlaxcaltecas se iban apoderando de muchas provincias de las que ellos habían ganado. (122)

La reiteración de la envidia de los pueblos poblanos hacia los tlaxcaltecas como tópico que refleja pesar por los bienes ajenos a partir de la ausencia o falta de posesión reafirma la posición del lugar de origen de Muñoz Camargo como república cristiana que sigue los preceptos impuestos por el conquistador, a diferencia de sus rivales, que evidencian antivalores propios de las tiranías. Esta imagen se extiende hacia las cuestiones bélicas cuando, más adelante, el cronista, a propósito de las “guerras civiles”, relata que “cholultecas y huexotzincas eran todos a una contra Tlaxcalla”, llegando a minimizar a los de Cholula de la siguiente forma: “eran más mercaderes que hombres de guerra, [por lo que] no se hace tanta cuenta de ellos en los negocios de guerra” (128). De esta forma y bajo el discurso épico, los tlaxcaltecas implícitamente

asumen los valores caballerescos⁴ del conquistador, de los que carecen sus enemigos poblanos, dicho discurso es apoyado en recursos retóricos como la *comparatio*, la *amplificatio*, la *admiratio*, la *descriptio*, los *exemplum*, los *prodigia* o la *topografía* con el fin de redimensionar y magnificar los hechos narrados.

Los últimos pasajes en los que aparecen los cholultecas en la *Historia de Tlaxcala* forman parte de las batallas del ejército de Cortés encaminadas a la toma de Tenochtitlan. Vemos a las huestes cortesianas de las que formaban parte los tlaxcaltecas, entrar y destruir Cholula, escena en la que resalta la gran cantidad de nativos muertos en el campo de batalla y a los de Tlaxcala confederados “con los dioses, que así eran llamados generalmente los nuestros [los españoles] en toda la tierra de este Nuevo Mundo” (188).

En este punto, nuestro autor recurre a la analepsis para justificar la violenta entrada a Cholula. Señala que antes de iniciar la guerra, enviaron mensajeros a sus vecinos para que se rindieran al ejército encabezado por Cortés. En respuesta a la solicitud de una rendición pacífica, los cholultecas desollaron a uno de los mensajeros, Patlahuactzin y, a través de una voz nativa estilizada, advirtieron a sus enemigos de la siguiente forma: “Andad y volved y decid a los de Tlaxcalla y a esos otros andrajosos hombres, o dioses o lo que fueran, que son esos que decís que vienen, que eso les damos por respuesta [el desollamiento del mensajero]” (190).

Es interesante observar en este punto, y como parte de la estrategia discursiva de Muñoz Camargo por amplificar la imagen de una Tlaxcala cristianizada, que gran parte del negativo actuar por parte de los cholultecas se origina del culto a Quetzalcóatl, su deidad principal. Vista como otredad negativa prejuiciada bajo la idolatría reflejada en la costumbre antigua de “ser rebeldes y contumaces como gente indómita y dura de cerviz y que tenían por blasón de morir muerte contraria

4 De acuerdo con Adorno, como valores de la cultura masculina, caballerisca y cristiana, bajo el discurso caballeresco que se manifestaba principalmente en dos tipos discursivos de difusión espectacular: los poemas épicos (entre ellos, las celebraciones de las conquistas americanas) y las novelas de caballerías (56).

de las de otras naciones, morir de cabeza” (191); quienes aprendieron en la derrota “que era de más virtud el dios de los hombres blancos” (191-192).

La forma en la que Diego Muñoz Camargo presenta a los espacios poblanos y a sus habitantes en la *Historia de Tlaxcala*, debe entenderse como una reinención de la cultura nativa en un proceso ficcional, donde se reconstruye una realidad a partir de cuestiones dialógicas, pluridiscursivas y retóricas gestionadas por un sujeto bicultural que muestra un conocimiento de los saberes de ambas culturas. Su particularidad radica en el lugar de enunciación desde el que se construye el texto: un espacio figurado, heterogéneo sobre el cual su autor buscó amplificar la imagen de su lugar de origen, con el objetivo principal de construirse una identidad a partir de la otredad negativa representada por los grupos poblanos. Lo que dio como resultado una enunciación híbrida en la cual el cronista tlaxcalteca juega con la creación de una conexión entre los suyos y los españoles a través del “Nosotros” que genera un espacio alternativo permitiéndoles ser reconocidos dentro de la estructura de poder virreinal a finales del siglo XVI.

2. Espacios poblanos en la *Crónica Mexicana*

En el caso de la *Crónica Mexicana* de Hernando Alvarado Tezozómoc, estamos ante la focalización mexicana detrás de la historia de su pueblo. Hijo de doña Francisca de Moctezuma y de don Diego de Alvarado Huanitzin, integrantes de la rancia nobleza mexicana; Tezozómoc fue descendiente directo por línea materna del gran *tlahtoani* Moctezuma Xocoyotl. Además de la *Crónica Mexicana*, escrita en castellano y para la cual su autor se debió apoyar en códices nativos, testimonios orales y en el célebre *Códice Ramírez*, este cronista también escribió la *Crónica Mexicáyotl* (1609), versión en náhuatl de la historia de su pueblo⁵.

5 De esta obra, el original, se encuentra perdido y sólo se tiene acceso a una copia hecha en 1621 por Domingo Chimalpáhin. Para un análisis sobre esta obra, ver: Costilla (2023b).

En este caso nos referiremos a varios pasajes de la versión escrita en español en la que se habla de algunos espacios poblanos.

A diferencia de la obra de Muñoz Camargo, la *Crónica Mexicana* de Alvarado Tezozómoc se caracteriza por apelar principalmente al discurso épico para exaltar la grandeza de su pueblo de origen. En el camino de expansión del imperio mexica hasta la llegada del ejército de Cortés, muchos fueron los pueblos nativos que fueron sometidos, entre ellos Tepeaca y Tecamachalco. La justificación para dicho sometimiento, en la versión de Tezozómoc, fue que dichos pueblos poblanos asesinaron a un grupo de notables mexicas, acusándolos de ser espías, de los cuales, dos se escaparon para advertir a Moctezuma y a Tla-caeclé que “los malos y perversos de los de Tepeaca y Tecamachalco” habían matado a sus emisarios (306). En el enfrentamiento derivado de este conflicto, en el que también se menciona a Cuahntinchan, Tecalli y Acatzingo (308), escuchamos la voz de los gobernantes de Tepeaca someterse ante los embates del valeroso ejército mexica de la siguiente forma:

[...] los señores de Tepeaca, subidos en una alta sierra dijeron por sus mensajeros: señores mexicanos, sosieguen vuestros corazones y descansen vuestras armas, que en valor y premio de esta guerra y trabajo, nos ofrecemos con tributo de maíz, frijol blanco, hojas de colores, chile, pepita, mantas delgadas de nequen [...] que todas las veces que gentes de México pasasen por aquí... tienen la comida segura [...].

[...] han venido a darse [los de Tepeaca] por esclavos a nuestro gran Dios que ahora es Huitzilopochtli, y hacer creer en él y a vuestra magestad, y daros nuestro vasallage y obediencia, nosotros los naturales de Tepeaca, y nos hemos ofrecido por vasallos de Huitzilopochtli y vuestro, y todos venimos con lágrimas a vuestra obediencia. (308-309)

El pasaje anterior es un ejemplo de la sintaxis con la que se construye la expansión del imperio mexica y del sometimiento de los distintos

pueblos para su ejecución: dirimir un conflicto, entrar al campo de batalla, derrotar al enemigo y recibir su tributo, en donde influye tanto el hecho narrado, como las situaciones coloniales en las que se sitúan estos cronistas para generar las representaciones cognitivas de sus historias a partir de los instrumentos de poder, control y dominación de su contexto sociocultural (Mignolo, 334). Bajo esta misma lógica narrativa es en la que Alvarado Tezozómoc cuenta la subordinación de Huexotzingo hacia México-Tenochtitlan. Al querer pasar un grupo de mercaderes mexicas por Huexotzingo, reciben la advertencia de que en caso de ser mexicas no podrían pasar a su territorio, a riesgo de perder la vida (605). La amenaza desatará un enfrentamiento militar en el que, de nueva cuenta en su punto climático, vemos la exaltación de la *areté* guerrera de los mexicas en el umbral de la vida y la muerte ante un inminente cautiverio por parte de los huexotzingas en colaboración con los de Atlixco (612), lo anterior como parte de la ley de simetría⁶, característica del discurso épico mediante la cual se destacan las habilidades bélicas del enemigo para que el triunfo de los vencedores tenga mayor resonancia, como se muestra en el fragmento, donde a pesar de enfrentar a veinte huexotzingas cada uno, no evitaron la muerte del hermano de Moctezuma, Tlacahuepan (613).

Lo que en apariencia pudiera reflejar un traspié de los mexicas en sus intenciones expansionistas, tiene como trasfondo generar el sentimiento de venganza en el ejército del *tlahtoani* mexica, tan propio de los valores caballerescos. A propósito de la destrucción que hicieron los de Huexotzingo de los campos de maíz de Huaquechula y Atzitzihuacan ayudados por los de Atlixco, entraron de nuevo en el campo de batalla culminando de la siguiente forma:

6 “Esta materia conlleva una técnica narrativa y descriptiva propia, con una serie de características y elementos indispensables en la tónica de la *res militaris*. Las batallas generales están organizadas por la ley de simetría: ambos ejércitos tienen sus capitanes destacados, y sus hazañas son asombrosas en uno y otro lado, aunque al final resulte triunfador el ejército de los españoles” (Piñero 181).

[...] entraron luego por su orden y de todos ellos la mitad morían y la mitad prendían, los más principales de ellos [...] y como los Chalcas eran casi unos con otros con los de Huexotzinco en fuerzas, ardides y ánimos y todos unos en el pelear, tan recio los acometieron que llevaron de vencida a los de Huexotzinco, diciendo: hermanos mexicanos, basta ya, sobrinos nuestros, jugado hemos con el sol un rato y con los dioses de batallas, quede esto concluso con las voluntades vuestras; fueron contentos de esto los mexicanos é hicieron luego las paces entre ellos. (624)⁷

En la parte final de la *Crónica Mexicana* escuchamos a Moctezuma reiterar la enemistad entre ciertos espacios poblanos con México-Tenochtilan: “es que ya sabeis que nuestros vecinos cercanos y enemigos mortales son los de Huexotzinco, bien será que allá vamos y probemos ventura con ellos, y con los de Atlixco y Cholula” (610). El resultado de los designios del *tlahtoani* mexica será una batalla con tintes de dramatismo en la que se observa caer a los soldados de ambos bandos mientras los mexicas entran con fuerza y valentía a los enfrentamientos, en donde no se distinguían a los muertos de los vivos (611).

Más adelante, Moctezuma retoma los enfrentamientos contra Atlixco, ordenando a su ejército “que se aperciban valerosamente con estas gentes que pretenden guerra con nosotros, cumplámosle su deseo” (630). Sin embargo, en esta ocasión, el resultado sería adverso para los mexicas al caer ante el ejército tripartita de Atlixco-Huexotzingo-Cholula, provocando que: “Habiendo oído Moctezuma tan dolorosa nueva, comenzó a llorar amargamente”, quien mandó a que “al instante se labrase la tumba para quemar los bultos de los principales muertos” (633) en

⁷ Más adelante, Tezozómoc relata que los mexicas, al considerar a Huexotzingo como una etnia asimilada a su imperio, deciden apoyarlos militarmente en la afrenta que sufrieron por parte de Tlaxcala, al destruir varios de sus sembradíos (643). Sin embargo, más adelante se cuenta que los huexotzingos se subordinaron contra los mexicas, como resultado de una alianza establecida con los cholultecas (648). Lo anterior, como ejemplo de las constantes reconfiguraciones políticas y territoriales que se daban en Mesoamérica a consecuencia del crecimiento y expansión de los mexicas y de la necesidad de resistir de las otras etnias rivales.

el campo de batalla. La última mención en la historia de Tezozómoc referente a los espacios poblanos resalta por el tono profético con el que Nezahualpilli, *tlahtoani* de Texcoco, advierte que la actitud rebelde de Huexotzingo “es venida del cielo” y debe interpretarse como agüero de que “jamás acertaremos a hacer guerra contra Huexotzinco y Cholula” (649), anunciando el trágico destino que le esperaba al imperio mexica.

Crónica Mexicana de Hernando Alvarado Tezozómoc pertenece a las historias locales que sirvieron a indígenas nobles como textos apelativos para la retribución de antiguas pertenencias prehispánicas a manera de petición de mercedes y privilegios en su presente histórico, reflejo del proceso de adaptación y resistencia que este sector social tuvo que enfrentar debido a su situación existencial ambivalente, desde la que más que ofrecer respuestas sobre un pasado ilustre, buscaba resolver el sinuoso estado que se inició con la Conquista (Mignolo 147). En este sentido, la escritura híbrida de Alvarado Tezozómoc se construye también mediante recursos retóricos como la amplificación y la descripción para imaginar lo que los mexicas habían logrado a través de su extraordinaria expansión territorial, truncada sólo por presagios y prodigios detrás del mito de la Conquista, pensando así en su futuro colonial.

Bajo esta lógica narrativa, los espacios poblanos aparecen como parte del Gran Relato de victorias, ceremonias, rituales, repartición de tierras y la construcción de personajes ejemplares que dieron forma a la grandeza mexicana a partir de su noción como espacios periféricos y asimilados a México-Tenochtitlan. En el cronista mexica, vemos un proceso de construcción textual similar al observado en Muñoz Camargo, donde los signos indígenas son traducidos, reapropiados y reescritos para una legibilidad colonial. En este caso, para generar una focalización que beneficie el lugar de origen de Tezozómoc bajo una compleja red textual que va codificando una nueva cultura; ni esencialmente indígena, ni totalmente hispánica.

3. Espacios poblanos en la *Historia de la nación chichimeca*

Historia de la nación chichimeca de Fernando de Alva Ixtlilxóchitl es considerada la obra cumbre de la llamada crónica mestiza novohispana. Si bien, su padre Juan Pérez de Peraleda fue un español llegado a América que no provenía de un linaje reconocido, por línea materna, su abuela Francisca Cristina Verdugo de Quetzalmamalitzin y su madre Ana Cortés Ixtlilxóchitl, fueron descendientes por línea directa del gran linaje texcocano forjado por el célebre Nezahualcóyotl, lo que le permitió formar parte de una de las noblezas indígenas más reconocidas a partir de 1521.

Gracias al gran archivo prehispánico⁸ que tuvo en su poder, así como por su formación dentro de las instituciones novohispanas de su tiempo, fue capaz de construir un monumental proyecto historiográfico a través de cinco obras: *Sumaria relación de todas las cosas que han sucedido en la Nueva España* (1600), *Relación sucinta en forma memorial de la historia de la Nueva España y sus señoríos hasta el ingreso de los españoles* (1608), *Compendio histórico del reino de Texcoco* (1608), *Sumaria relación de la historia general de esta Nueva España desde el origen del mundo hasta la era de ahora* (1625) y su obra más importante, *Historia de la nación chichimeca* (c. 1625)⁹. Será de esta última de la que analizaremos los fragmentos referidos a los espacios poblanos y a sus habitantes.

En la *Historia de la nación chichimeca*, una vez que Nezahualcóyotl recuperó el reino texcocano que los azcapotzalcas, a manos de Tezozómoc y de su hijo Maxtla, habían usurpado a su padre Ixtlilxóchitl I, muestra su magnanimidad restituyendo los territorios que estaban en manos de Azcapotzalco, aunque fueran de los pueblos que habían apoyado a los tiranos. Entre éstos estaba la provincia de Huexotzingo, quienes comprobaron que el perdón que les ofrecía el príncipe texcocano no era fingido (89), en consecuencia, de los valores positivos

⁸Por ejemplo, los Códices Quinatzin, Tlotzin, Xolotl y las ocho pinturas que al parecer contenía la versión original de la *Relación de Texcoco* de Juan Bautista Pomar.

⁹Es el único de los escritores mestizos novohispanos de los que se conoce su obra poética. Para un análisis sobre su lírica, ver Costilla y Ramírez (2021).

que representaba para los suyos como modelo de conducto en esta historia. Sin embargo, Alva Ixtlilxóchitl relata que Nezahualcóyotl, en nombre del imperio tripartita de Tenochtitlan- Texcoco-Tlacopan, convocó más adelante a las famosas guerras floridas¹⁰ para enfrentar a varios pueblos a quienes llamó los enemigos de casa, entre los que se hallaban Huexotzingo y Cholula, aclarando sobre los cholultecas que sus “defensores eran los de Atlixco” (112).

Dentro del complejo sistema político-ritual que imperaba en tiempos prehispánicos, el cronista texcocano en su relato de las exequias fúnebres a su ancestro Nezahualcóyotl, señala que estuvieron presentes los embajadores de los señoríos de Huexotzingo y Cholula. Quienes, aunque considerados contrarios, se les deba entrada libre a Texcoco para participar en estas ceremonias rituales en las que se entronizaba a Nezahualpilli como nuevo *tlahtoani* (138-139).

De las aventuras de Nezahualpilli dentro de esta historia destaca una en particular: la de la guerra contra el gobernante de Huexotzingo, Huehuetzin. Alva Ixtlilxóchitl bajo el recurso narrativo del “hállase en las historias”, cuenta que ambos personajes nacieron exactamente en la misma fecha y a la misma hora, y que los adivinos profetizaron que el texcocano había de ser vencido por el huexotzinga, aunque el primero habría de ser quien saldría victorioso (159). La enigmática profecía comienza a resolverse cuando unos hermanos de Nezahualpilli que le envidiaban el trono, alertaron a Huehuetzin del lugar en el que estaría este personaje en el campo de batalla para que pudiera acabarlo con mayor facilidad. El ejército huexotzinga encuentra a un soldado rival con las características del príncipe texcocano y lo atacan hasta quitarle la vida (160). Lo que los de Huextzingo no sabían es que previamente, Nezahualpilli había sido advertido de la traición de sus hermanos, por lo que astutamente decidió antes de la batalla

10 En estas guerras regularmente se enfrentaban los ejércitos de las Triple Alianza (Tenochtitlan, Texcoco y Tlacopan) contra sus rivales de las zonas tlaxcalteca y poblana, como actos rituales para dedicar sacrificios a sus dioses, pero que trascendieron a aspectos políticos, económicos y de instrumentalidad militar en cuanto al cuidado de quienes conformaban los respectivos ejércitos.

intercambiar la vestimenta con uno de sus capitanes para provocar que lo confundieran con él, lo que le permitió capturar y apresar a Huehuetzin (160-161).

En este microrrelato del conflicto entre Texcoco y Huexotzingo sobre una “de las batallas más notables y de más riesgo que él [Nezahualpilli] ni sus pasados tuvieron y así es muy notado de todos los históricos que tratan de esta historia” (160), observamos el recurso ya utilizado por el cronista texcocano en las acciones de los reyes que mueren pero no mueren¹¹. Con la intención de confirmar el carácter extraordinario heredado por su padre.

Los espacios poblanos en *Historia de la nación chichimeca* vuelven a aparecer ya en tiempos de la llegada del ejército de Cortés. Alva Ixtlilxóchitl relata que cuando el ejército cortesiano estuvo en Tlaxcala, los de Huexotzingo se ofrecieron como amigos de los españoles (215). Más adelante, el cronista texcocano da su versión de la tristemente célebre matanza de Cholula provocada por la animadversión que los tlaxcaltecas tenían a los cholultecas, bajo pretexto de haber descubierto una emboscada preparada por mexicas y cholultecas contra los españoles, lo que provocó que “en menos de dos horas mataron más de cinco mil, saquearon y quemaron las casas más principales de la ciudad y los templos de ella” (216).

En la descripción de este hecho por parte de nuestro autor aparece lo que en esta clase de textos Añón ha identificado acertadamente como un realismo que refleja más o menos lo real, entendido como una convención que, en su acuerdo y reiteración, connota la verosimilitud, pero no denota lo real del acontecimiento (144).

Más adelante, en los capítulos que relatan la inminente caída de Tenochtitlan, vemos a los ejércitos de Huexotzingo y de Huaquechula como aliados de las huestes españolas (250), y al mismo Cortés en-

11 En el capítulo XXV de la *Historia de la nación chichimeca*, Nezahualcóyotl recurre a la misma estrategia para sobrevivir al ataque de sus enemigos. Cuando se dan cuenta que sigue vivo y se muestran espantados ante este hecho extraordinario, el príncipe texcocano “les dijo que no se cansasen en quererle matar porque el alto y poderoso dios le había hecho inmortal” (64).

viando a varios de sus emisarios a Huexotzingo y Cholula para que pidieran a sus señores enviaran a sus fuerzas armadas a territorio mexica para emprender la toma de su territorio (255). Más allá del trágico final que tuvo el imperio mexica en agosto de 1521, la *Historia de la nación chichimeca* de Fernando de Alva Ixtlilxóchitl también funciona como testimonio de la presencia de las etnias poblanas en este acontecimiento histórico que marcaría el destino de la hoy nación mexicana:

De los huexotzincas que eran más de diez mil, venían por sus caudillos Nelpilonitzin, Tozquencyotzin, Xicotécatl, Macacácatl, Quehxayacatzin, Huitzilihuitzin, Chichimecatecuhtli, Tlacatecuhtli y otros que asimismo traían las divisas de sus armas [...] y de la misma manera venían los cholultecas casi otros diez mil hombres, siendo muy bien recibidos de todos los señores de la provincia de Chalco. (256)

Como en las anteriores crónicas analizadas, en la *Historia de la nación chichimeca*, la visión de mundo de Alva Ixtlilxóchitl reinventa la memoria de su pueblo, reconstruye la imagen de sus antepasados y reacentúa la palabra de quienes hablan en la historia, en beneficio de la exaltación de Texcoco. Por lo general, el tlaxcalteca, el mexica y el texcocano priorizan la presencia de sus respectivas culturas en sus obras, pero, en lo particular, se diferencian en la focalización que la dan a la trama y a la mayor o menor capacidad con que cada uno desarrolla las estrategias discursivas a su alcance. Lo que deriva en una cierta relativización histórica de los acontecimientos con el fin de mantener el hilo conductor en sus relatos, acomodando e interpretando la participación de grupos antagónicos como los poblanos desde una posición de inferioridad.

Bajo este proceso textual, los espacios poblanos desde la enunciación híbrida de la escritura mestiza son vistos mediante la focalización colonial a partir de los contactos y conflictos suscitados en el encuentro de culturas diferentes, tanto en el contexto prehispánico como en

el de la Conquista. Más allá de esencialismos nacionalistas que, en las alianzas de los pueblos nativos con el ejército español, veían actitudes de traición, estando fuera del contexto sociopolítico sobre el que se vivía en Mesoamérica a principios del siglo XVI.

No hay que olvidar que hasta la fundación de la Ciudad de Puebla en 1531 (concebida como una ciudad virreinal), espacios como los arriba mencionados eran los que conformaban la territorialidad del hoy estado poblano, y que eran los que dirimían conflictos y negociaban, antes de la creación de la Nueva España, con el imperio mexica y con espacios aledaños como Tlaxcala sobre su jurisdicción en cuestiones territoriales. Las crónicas analizadas dan muestra de la forma en que pasaron de la periferia prehispánica a la novohispana, principalmente a partir del surgimiento de la capital poblana con el que se empezó a reconfigurar el territorio del actual estado de Puebla.

Referencias

- Adorno, Rolena. "El sujeto colonial y la construcción cultural de la alteridad". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. N° 28, 1998, pp. 55-68.
- Alva Ixtlilxóchitl, Fernando de. "Historia de la nación chichimeca". *Obras Históricas II*. Edmundo O'Gorman (Ed.). Universidad Nacional Autónoma de México, 1985, pp. 7-253.
- Alvarado Tezozómoc, Hernando. *Crónica Mexicana*. Porrúa, 1987.
- Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Taurus, 1989.
- Brian, Amber. "Shifting identities: Mestizo Historiography and the Representation of Chichimecs". *To be Indio in Colonial Spanish America*. Mónica Díaz (Ed.). University of New Mexico Press, 2017, pp. 143-166.
- Costilla Martínez, Héctor. "Diego Muñoz Camargo and the Destabilization of the Relación Geográfica: Adaptation and Variation in the Mestizo Chronicle". *Latin American Literature in Transition, 1492-1800*. A. Brian y R. Quispe-Agnoli (Eds.). Cambridge University Press, 2023, pp. 348-361.
- Costilla Martínez, Héctor. "Rentabilizando la identidad desde la autorreferencialidad: El caso de la crónica mestiza novohispana". *Romances Notes*, vol. 63, núm. 1, 2003, pp. 81-92.
- Costilla, Héctor y F. Ramírez. "Un poeta olvidado de la Nueva España: Fernando de Alva Ixtlilxóchitl o ¿Cómo hacer historia con la lírica?". *Poéticas contemporáneas y actuales*. V. Toledo, M. Calderón, Alí Calderón, H. Costilla y F. Ramírez (Coords.). Fides Ediciones, 2021, pp. 73-97.

- Mignolo, Walter. *The darker side of the Renaissance. Literacy, territoriality and colonization*. University of Michigan Press, 2006.
- Mörner, Magnus y Charles Gibson. "Diego Muñoz and the Segregation Policy of the Spanish Crown". *The Hispanic American Historical Review*, vol. 42, núm. 4, 1962, pp. 558-568.
- Muñoz Camargo, Diego. *Historia de Tlaxcala*. Paleografía, introducción, notas y apéndices analíticos de Luis Reyes García. CIESAS/UAT, 2013.
- Piñero Ramírez, Pedro. "La épica hispanoamericana colonial". *Historia de la literatura hispanoamericana I. Época colonial*. Luis Íñigo M. (Coord.). Cátedra, 1982, pp. 161-188.

APROXIMACIONES A LA ESCRITURA FEMENINA DEL SIGLO XVII NOVOHISPANO

APPROACHES TO FEMALE WRITING IN THE 17TH CENTURY IN NEW SPAIN

ALMA GUADALUPE CORONA PÉREZ
BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA (MÉXICO)

<https://orcid.org/0000-0002-4439-5951>
alma.corona@correo.buap.mx

Resumen

El objetivo central de este artículo es el de revisar algunas de las características sobresalientes del discurso femenino novohispano correspondientes a mujeres disímbolas cohesionadas, en primer término, por el género y por los diversos grados de marginalidad derivados de su existencia en una sociedad patriarcal como el Virreinato. La revisión remite, de manera introductoria, a la condición femenina desde el Medioevo ya que hay vestigios que transmigran al discurso novohispano de mujeres que vivieron bajo el mandato y escrutinio de sus confesores. Sobresalen como ejes axiales el sufrimiento y la expurgación, marcas de vida de dos mujeres que dejaron huella durante el periodo: Catalina de Erauzo o la Monja Alférez y Catharina de San Joan o la China Poblana.

Palabras clave: discurso femenino, Nueva España, marginación, Catalina de Erauzo, Catharina de San Joan.

Abstract

The central objective of this article is to review some of the outstanding characteristics of the New Spain's feminine discourse corresponding to dissimilar women united, first of all, by gender and by the various degrees of marginality derived from their existence in a patriarchal society such as the Viceroyalty. The review refers, in an introductory manner, to the female condition since the Middle Ages since there are vestiges that transmigrate to the New Spain's discourse of women who lived under the mandate and scrutiny of their confessors. The suffering and expurgation marks of life of two women who left their mark during the period stand out as axial axes. Catalina de Erauzo or the Nun Alférez and Catharina de San Joan or the China Poblana.

Keywords: feminine discourse, New Spain, marginalization, Catalina de Erauzo, Catharina de San Joan.

La escritura femenina, su evolución, diversas tesis, así como su integración a la historia de la literatura universal representa uno de los temas de investigación relevante en la actualidad. El hecho de formar parte de una historia privada, fundamentalmente, le ha llevado a permanecer por largo tiempo marginada y eclipsada por las voces masculinas encargadas de escribir la historia institucional. Actualmente, los enfoques teóricos nuevos y el trabajo en los repositorios antiguos han propiciado el rescate del pensamiento escrito producido por mujeres novohispanas.

El trabajo femenino durante el Virreinato fue, en buena medida, relegado, las mujeres fueron las encargadas de transmitir a sus hijos y a quienes les rodearon gran parte de los valores éticos, morales y espirituales prevalecientes en la época. La manera de convivir se mantuvo bajo la directa responsabilidad de la mujer desde el hogar, ella fue esposa, madre, abuela, tía, hermana, hija, con una vida dependiente de los varones integrantes de sus familias. Algunas mujeres tuvieron que dedicarse a otros tipos de actividades que, si bien no las alejaron del todo de su condición, sí las obligaron al trabajo fuera de

su hogar: el comercio, el servicio doméstico, la prostitución, la actuación, entre otras tareas que las colocaron en el ámbito laboral remunerado. Independientemente de esto, ellas, dentro y fuera del hogar, eran consideradas al margen, como una colectividad amorfa y anónima.

No obstante, la presencia de mujeres interesadas en la escritura es notoria aún antes de la Edad Media. A continuación, algunos ejemplos de voces sobrevivientes a la subordinación y pasividad impuesta al ser femenino desde el poder patriarcal, voces que son muestra de que no sólo el claustro fue el espacio exclusivo para el desarrollo de la escritura de mujeres. Su influencia genética permaneció en la memoria colectiva de generaciones posteriores llegando a emigrar a la Nueva España.

Ejemplos sobresalientes en la antigüedad

Hildegarda de Bingen (1098-1179), María de Francia (1145-1198), María de Ventardorn (¿1165-1222?), llamada “la trovadora”, Cristina de Pizán o Pizzano (1363-1431) registrada como la primera escritora que vivió de su obra y que gracias a esos ingresos pudo sostener a su madre, sobrina y tres hijos dada su temprana orfandad de padre y viudez a los 25 años, autora de *La ciudad de las damas* (1405), Teresa de Cartagena (¿1420-1478?) y la española Leonor López de Córdoba (¿1362-1430), constituyen ejemplos antiguos, muestras de mujeres escritoras, poetas, filósofas y humanistas. Pese a la dificultad que representa la localización de sus escritos por el tiempo transcurrido, la producción abarca desde cartas, canciones, crónicas, obras dramáticas, hasta poesías y son obras preservadas en repositorios antiguos.

Todos estos son testimonios de obras que se abrieron paso quebrantando la supremacía impuesta por el canon masculino y permitiendo conceptualizar, desde otra mirada, que: “En la Edad Media, las mujeres se apropiaron de los instrumentos de escritura para hablar de sí mismas y de Dios, pues Dios fue lo que encontraron en sus cámaras, en sus moradas, en sus castillos del alma” (Cirlot y Garí 11).

La monja benedictina alemana Roswitha von Gandersheim o Hroswitta de Gandersheim (¿935?-1002), reconocida como la primera escritora de drama litúrgico medieval, hagiógrafa, asceta y poetisa, representa uno de los casos más importantes, por su condición femenina y por ser una monja dedicada no sólo a la vida conventual sino también a la creación literaria mística y al estudio de los clásicos grecolatinos, sin apartarse del dominio de la obra de los Padres de la Iglesia que conocía a la perfección según sus biógrafos y estudiosos¹.

El caso de la española Beatriz Bernal (¿1501-1586?) es peculiar ya que es la autora de una novela de caballerías titulada *Historia de los invictos y magnánimos caballeros don Cristalián de España, príncipe de Trapisonda y del infante Luzescanio, su hermano, hijos del famosísimo emperador Lindedel de Trapisonda*; también es llamada simplemente *Cristalián de España* (1545) obra a la que tuvo que renunciar firmar y reconocer como suya en la primera edición apareciendo sólo como autora “una señora de Valladolid”. Sería hasta la segunda edición cuando se le permitió firmarla abandonando el anonimato impuesto².

Otro ejemplo importante es Isabel de Villena (¿1430? -1490), cuyo nombre verdadero es Elionor Manuel de Villena, de origen noble, hija de Enrique de Villena, marqués de Villena, nacida en Valencia, España. Famosa por sus tratados espirituales, su vocación religiosa la llevó a convertirse en poetisa y ensayista, destaca por centrar su interés como escritora en las mujeres que rodearon a Jesús alejándolas de lo divino. Ana, María y Magdalena fueron despojadas del mito sacro para radiografiarlas como simples mujeres en sus roles de abuela, madre y compañera. Su obra literaria se aleja de los paradigmas espirituales correspondientes a la época al presentar a sus personajes como mujeres comunes, siendo esta su más importante aportación. No es difícil que el tratamiento que dio a dicha temática la haya acercado a

1 Roswitha ha sido estudiada por Mauricio Beuchot, Luis Asley y Rosario Moreno Soldevila, entre otros.

2 Montserrat Piera y Donatella Gagliardi son dos de sus estudiosas.

la censura, humanizar a mujeres-mito no podía ser bien visto en esa época de cuidado incisivo³.

Luisa o Lucia de Medrano Bravo de Lagunas Cienfuegos o Lucía de Medrano (1484-1527) fue catedrática de latín en la Universidad de Salamanca, como lo refiere Pedro de Torres, además de Nicolás Antonio, Diego Clemencín y el propio Marcelino Menéndez Pelayo⁴.

Luisa Sigea de Velasco (1522-1560) fue políglota, poetisa y humanista renacentista, española, su seudónimo fue Luisa Sigea Toledana. Se conserva de su autoría un fondo epistolar que contiene su poesía misma que se encuentra en la British Library de Londres.

Ejemplo sobresaliente es la primera maestra, Francisca de Nebrija (1474-1523), hija de Antonio de Nebrija. Por largo tiempo, su existencia se colocó en duda, sin embargo, hoy en día es indudable tanto su parentesco como su labor intelectual, escritora y sustituta de su padre en la Universidad de Alcalá de Henares con la cátedra de Retórica, actividad que le valió el reconocimiento como una de las primeras catedráticas universitarias en el mundo⁵.

María Cristina de Arteaga y Falguera o Sor Cristina de la Cruz (1902-1984) fue una historiadora, poetisa y escritora española contemporánea, egresada de la Universidad Complutense de Madrid donde obtuvo el grado de Doctora en Ciencias Históricas. Fue especialista en la vida y obra del obispo Juan de Palafox y Mendoza. Está en proceso su canonización. Ejemplo de una mujer que desde el claustro mantuvo una vida intelectual.

Si se traslada la revisión diacrónica a otros espacios y tiempos mucho más lejanos, el nombre de Safo de Lesbos o Safo de Mítilene, acomete. Su vida se entrelaza con sus letras sin obtenerse datos precisos y veraces. Escritora que tuvo la habilidad para romper uno de

3 Sonsoles Ramos Ahijado y Ana María Botella se han dedicado al estudio y análisis de su obra.

4 Hoy en día existe un Premio Internacional de Castilla-La Mancha a la Igualdad de Género que le homenajea y lleva su nombre: "Luisa de Medrano". Marcela Lagarde, pionera en estudios de género, ha sido distinguida con este.

5 Dionisio Martín Nieto y Pedro Martín Baños han explorado tanto su obra como su árbol genealógico.

los modelos más estrictos del que proviene nuestra genética cultural occidental: el canon griego. Además de atreverse al abordaje de temáticas tales como el paso del tiempo, los estragos de la enfermedad y vejez sobre el cuerpo además del apasionado tratamiento del amor en su obra.

La escritura femenina y su presencia novohispana

Esta revisión preliminar considera la importancia del desarrollo intelectual de la mujer y su presencia activa en el pasado dentro y fuera de los espacios familiares y conventuales. Es sobresaliente la labor ejercida desde los recogimientos, beaterios y conventos, espacios que facilitan, hasta nuestros días, la recuperación de los escritos gestados en tales escenarios, de esto deriva la importancia de los archivos conventuales, en cambio, todo lo producido desde el ámbito privado familiar resulta de difícil e incierta recuperación.

Una de las vías a través de las cuales ha sido analizado el problema de la conformación de una identidad propia femenina es aquella que le otorga la calidad de discurso marginado y amordazado al ejercido por la mujer novohispana⁶, así como la falsa idea que prevalece al caracterizar a la escritura femenina como uniforme, plana y dirigida por objetivos comunes. No todas las mujeres que escribieron lo hicieron por los mismos motivos, ni persiguiendo la obtención de los mismos resultados, además de que es indispensable considerar que no todas compartieron ni la misma gama de experiencias, conocimientos, salud, nivel socioeconómico y hasta edad. Hay un amplio abanico de variables que permiten considerar que la escritura femenina novohispana fue heterogénea.

Se compartieron algunas características, sin embargo, no es posible generalizar, ni radicalizar un fenómeno intelectual, social y político que aún guarda información y enigmas. No todas las mujeres que escribieron fueron como Sor Juana Inés de la Cruz o Santa Teresa

6 Especialistas como Margarita Peña y Pablo González Casanova han abordado lo relacionado con la literatura amordazada y perseguida novohispana.

de Ávila en cuanto a formación intelectual. El resto de escritoras ocupan sus propios sitios, cada una con sus particularidades, manejo de temáticas y registros que van desde la autobiografía y la biografía, la epístola, la crónica e incluso la hagiografía. Ni uno solo de los géneros o formas literarias puede ser demeritado. La variedad de escritos es muy amplia como lo es el ámbito desde el cual la mujer marcó su huella.

Se ha difundido en repetidas ocasiones que únicamente dentro de las paredes conventuales fue posible el desarrollo de la escritura femenina, eso es falso. El espacio sacro, como tal, fue capaz de ofrecer una serie de condiciones propicias para la creación literaria, del género que este fuera, sin embargo, el convento no fue el único recinto desde el cual se generó la escritura. La casa paterna-materna también fue el escenario capaz de albergar el ejercicio escritural femenino, este último espacio se convirtió en el primer y más grande obstáculo para llegar a conocer esa producción escrita hasta nuestros días. Merced a repositorios tan importantes como el Archivo General de la Nación (AGN) en la Ciudad de México es que ha sido posible acceder a algunos de estos materiales, aunque muchos manuscritos siguen resguardados en espera de ser exhumados.

El AGN es muestra de la existencia de discursos escritos que dejaron entrever una identidad en formación, distinta a la masculina por sus marcas que van, desde las temáticas empleadas, hasta la forma de hacer llegar al lector este discurso destinado, básicamente, a la edificación.

Pese a que no se cuenta con la certeza de la existencia de una escritura femenina realizada por oficio, con el ejercicio pleno de una vocación, la presencia de la mujer poco a poco va siendo palpable. Vale considerar un aspecto indispensable: el Virreinato ocupó aproximadamente 300 años a lo largo de los cuales se dio tal cantidad de sucesos que es prácticamente imposible contar con la recuperación metódica de toda la información generada por tan largo tiempo, esto permite enfatizar que falta mucho por investigar para formular una lectura crítica capaz de abarcar toda la amplia producción escrita femenina novohispana.

Otros obstáculos se suman a lo expuesto como el hecho de reconocer que una amplia gama de escritos no llegó a la imprenta, no solamente los manuscritos generados por mujeres, también las letras masculinas vivieron sus propias dificultades incluyendo la censura ejercida por la Inquisición. El poder adquisitivo, de alguna manera, tomó parte de este abanico circunstancial. La teórica Josefina Muriel formuló una importante observación: “[...] si bien no era posible estudiar sin recursos económicos, tampoco era de la riqueza de donde brotaba el amor a la cultura” (19), para escribir era necesario contar con cierta formación y, sobre todo: vocación.

Existen ejemplos sobresalientes sobre los cuales se ha trabajado con mayor detenimiento como el de Catalina de Erauso (1585?-1650), mejor conocida como la Monja Alférez, controvertida española, guerrera y autora de su autobiografía, llegó a tierras americanas presuntamente vestida de hombre, la ambigüedad del personaje es descrita sin reservas: “Lo más sorprendente de la obra no es quizá la historia que se cuenta, sino el hecho de ser una mujer quien se presenta como yo autobiográfico de tales aventuras” (Esteban 25). Hoy es posible recrear esta historia bajo el título de *Historia de la Monja Alférez, Catalina de Erauso, escrita por ella misma*, ilustrada, anotada y documentada por Don Joaquín María de Ferrer con el apoyo de la imprenta de Julio Didot en París, en el año de 1829, considerada como la edición príncipe.

El valor histórico de la edición citada radica en la veracidad que imprime a Catalina más allá de un personaje literario ya que Ferrer incorporó información con valor documental como la partida de bautismo, cartas y una serie de testimonios escritos en torno a su contexto que permiten desechar cualquier duda relacionada con la existencia de esta mujer *sui generis*. Estudiosos contemporáneos como José Ignacio Tellechea señala como el año de nacimiento el de 1592. A Tellechea se le atribuyen los más recientes hallazgos en torno a Catalina.

La importancia del material que recoge su vida estriba en que dicho escrito amalgama dos de los más cercanos componentes de la novela: la verosimilitud, representada por la mención de personajes, lugares y

fechas: “Nací yo, doña Catalina de Erauso, en la villa de San Sebastián de Guipúzcoa, en el año de 1585, hija del capitán Don Miguel de Erauso y de Doña María Pérez de Galarraga y Arce, naturales y vecinos de dicha villa” (Esteban 93). Y por otro lado el componente ficticio que se encarga de colocarle fuera de los márgenes de lo creíble:

Proseguimos nuestro camino a pie, desnudos, avergonzados, y entramos en Barcelona el sábado santo de 1626, en la noche, sin saber, a lo menos yo, qué hacer. Mis compañeros tiraron no sé por dónde a buscar su remedio, yo por allí de casa en casa plageando mi robo, adquirí unos malos trapajos y una mala capilla con que cubrirme. (170)

Otra de las características en el discurso de Catalina de Erauso es el empleo de la primera persona gramatical, elemento lingüístico que remite a la construcción de la autobiografía, género literario alentado y difundido desde la figura emblemática del confesor: “De Cádiz me fui a Sevilla y estuve allí quince días, escondiéndome cuanto pude, huyendo del concurso que acudía a verme vestida en hábito de hombre” (168). Hoy las escrituras del yo constituyen uno de los enfoques teóricos desde el cual la autobiografía se ha redimensionado.

Sobre Catalina de Erauso hay noticias vagas y también importantes certezas. Aún hoy persiste la duda sobre si sería realmente ella quien escribió su vida o su confesor, incluso otra persona cercana a ella quien se apropió de su discurso escrito, acción frecuente en esos tiempos. Ante esta situación, es factible pensar en una escritura que se debate entre diversas posibilidades: la vocación o el deseo mismo, el mandato expreso a través de la confesión tomando así el lugar y matiz de la penitencia: “Así, el confesor que instaba a la monja a escribir generaba una forma de evidencia o conocimiento que posiblemente no hubiese aflorado nunca de otro modo” (Lavrin 398). Las razones que llevan a la escritura de una vida se multiplican e incluso pueden permanecer en legítimo silencio.

Retomando a Catalina de Erauso, se declara en su manuscrito que fue originaria de San Sebastián, en Euskera, al norte de España, por su propio carácter impulsivo decidió reclutarse como soldado, logró pasar inadvertida llegando a estas tierras novohispanas militando activamente como soldado del Rey. Una mujer vestida de hombre es, en sí misma, una muestra transgresora sobre todo si la ubicamos en una época regida bajo el esquema patriarcal.

La Monja Alférez vivió una serie de peripecias y escaramuzas casi inimaginables para ser adjudicadas a una mujer, sus andanzas están llenas de aventuras que tocan el espacio de la ficción pura y dura: “En 1630, Catalina de nuevo zarpó hacia América –esta vez para instalarse en Nueva España como mulatero y pequeño comerciante, bajo el nombre de Antonio de Erauso. Parece haber pasado el resto de su vida en relativo anonimato” (Myers y García 237).

Cabe remarcar que el manuscrito considerado como original está incompleto, sus últimos párrafos correspondientes a la denominada última y tercera relación están escritos en tercera persona gramatical casi en su totalidad, el penúltimo párrafo recupera el tono autobiográfico y deja en el especialista interrogantes por responder: “He oydo a dos personas virtuosas y de mucha fidelidad, que el señor Obispo don Juan de Palafox, hizo poner en su sepulchro un epitafio honorífico, y que por prodigio de mujeres intentó traer sus huesos a la Ciudad de Puebla” (197)⁷. Queda por investigar el vínculo entre la Monja Alférez y Juan de Palafox, sobre todo si Catalina se propuso trasladar los restos de Palafox a Puebla sin lograrlo⁸. Futuros hallazgos pueden tener la respuesta.

Otro ejemplo biográfico relevante relacionado con una de las mujeres más conocidas en la Puebla virreinal es Catharina de San Joan, conocida como la China Poblana, ella representa uno de los casos más emblemáticos pese al paso del tiempo.

7 Se ha respetado la ortografía del original.

8 Ni Ricardo Fernández Gracia, ni Sor Cristina de la Cruz, ambos especialistas en Palafox y Mendoza, hacen mención de la Monja Alférez.

Habitante de la Puebla de los Ángeles del siglo XVII que no fue ni china, ni poblana. De origen hindú, su historia se ha fundido con la leyenda equívoca a partir de la creación del mito de carácter nacional. Mirrha o Catharina nunca anduvo por las calles vestida de manera folklórica con el traje pintoresco que hoy se ha comercializado con fines turísticos, todo lo contrario. Junto a su tumba, irónicamente, ha sido colocado un traje de enorme enagua cuajada de lentejuelas, blusón escotado y collares de cuentas brillantes de papelillo. Es indispensable reivindicar a la mujer humilde, de vida ascética, que recorría Puebla ayudando a la gente tan pobre o más que ella.

Reconocida por sus ropas pardas y raídas, émulo del hábito jesuita, orden religiosa con la que mantuvo estrecha cercanía hasta su fallecimiento, exequias y sepulcro. Su actividad más importante, de acuerdo con los sermones sobre su vida, fue la de rescatadora de almas del Purgatorio, así como el ejercicio permanente de la caridad. Su cercanía con la orden jesuita, poderosa y exclusivamente masculina llama la atención sobre todo por ser mujer y por su humildad.

Las fuentes antiguas que recogen la vida de Catharina son cuatro: dos sermones, uno, pronunciado durante sus exequias, de la pluma del Padre Francisco de Aguilera, el segundo del Padre José del Castillo Graxeda, un extenso libro con tres tomos de Alonso Ramos y una Carta de Adam Kaller. Los matices de estas fuentes son hagiográficos, es decir, recuperan con un profundo sentido espiritual y didáctico los pormenores que rodearon el nacimiento, infancia, llegada y larga estancia en Puebla de Catharina. La información que cada uno integra se complementa y permite conformar un retrato al fresco de la protagonista y de las circunstancias generales que le rodearon.

Entre las fuentes contemporáneas sobresalientes está el estudio y compilación de Nicolás León, así como el texto crítico, valioso y de los más completos de Francisco de la Maza y el estudio introductorio que Robin Ann Rice hace a la edición del Primer Libro del Padre Alonso Ramos, sin dejar de recalcar que la protagonista es frecuentemente citada por relación o contraste con otras figuras paradigmáticas del

Virreinato. Es indudable el valor referencial del estudio del erudito Francisco de la Maza ya que se dio a la tarea de contrastar y analizar a los tres más antiguos e importantes biógrafos de Catharina: Francisco de Aguilera, Alonso Ramos y del Padre del Castillo Graxeda. La existencia de Catharina es contundente:

Del Castillo refiere muchas anécdotas más de los hombres que rodearon a Catharina y de otros que fueron para él conocidos como Manuel Fernández de Santa Cruz, o admirados como, Gregorio López y Juan de Palafox y Mendoza. Puedo decir, tan sólo, que son cerca de 60 las personas citadas en las líneas de su autobiografía. (García A. 66)

El padre Alonso Ramos es quien más escribió en torno a ella a lo largo de un texto dividido en tres tomos mismos que fueron censurados por el Santo Oficio considerándolos como llenos de falsedades heréticas, en su contra también influyó, además, el triste destino final de Ramos por su vida disipada entregada al alcohol. Del Castillo Graxeda, su confesor, escribió el texto que muy probablemente sea el más verídico y mejor documentado, además de sencillo. A Francisco de Aguilera le correspondió escribir uno de los más barrocos sermones dedicado a tan humilde mujer, sermón pronunciado durante sus exequias. Este sermón combina su estructura con la crónica y la narración el original está aderezado con los sublimes caracteres gráficos de la letra cortesana.

Catharina de San Joan no escribió, aunque si existe información medular en cuanto a que era una buena escucha de quienes le leían: “Tiempo tenía Catharina para hacerse leer vida de santos y comentarios de textos sacros, y gustaba mucho de libros con estampas” (De la Maza 76), de acuerdo con sus biógrafos tuvo compañeras espirituales y: “Sólo una amiga íntima tuvo Catharina y fue la venerable madre María de Jesús, religiosa del Convento de la Concepción y una más, que no se menciona en otros escritos: Juana de Jesús María” (León 24).

Catharina murió con más de ochenta años, su sepulcro está ubicado en la Iglesia de la Compañía de Jesús ubicada en la calle 4 sur y Av. Juan de Palafox y Mendoza, Centro Histórico de Puebla, espacio emblemático, propietario de una historia vinculada con el Colegio del Espíritu Santo o Real Colegio Carolino y con la orden jesuita. Su edificio barroco, con confesonarios, lienzos, tallas, herrería, púlpito, escalinata y coro representan un elemento que se entreteje a la historia de Puebla. Su antesacristía es uno de los más importantes mausoleos de los siglos XVI y XVII por los personajes que fueron sepultados en ella como Don Melchor de Covarrubias y Cervantes considerado como uno de los primeros pobladores y alcalde de esta ciudad edificada para españoles⁹, así como la propia Catharina de San Joan y Joana de Irazoki Morales.

Don Efraín Castro Morales, intelectual y cronista poblano, recuperó y antologó un insólito libro de Nicolás León, escrito y publicado por entregas, titulado *Catarina de San Juan y la China Poblana. Estudio etnográfico-crítico*, bajo el sello Ediciones Altiplano, libro prácticamente desaparecido de las vitrinas y anaqueles de las librerías, publicado de manera compilada por León en 1922, siete años antes de que él falleciera. En 1946, se reprodujo en la Colección Biblioteca Aportación Histórica, por la desaparecida Editorial Vargas Rea, posteriormente, en 1950 fue editado por R. Carrasco Puente en *Bibliografía de Catarina de San Juan y de la China Poblana*.

La versión más reciente del texto data del año de 1971, presentado y anotado por Castro Morales, además de haber sido cotejado por este con la primera entrega efectuada por *Vincit* periódico ilustrado, poblano de 1921 y por *Cosmos Magazine* de los números 4 al 43. El resultado es un libro que se suma a la extensa obra crítica en torno a la mítica Catharina, figura femenina vigente como símbolo nacional mexicano que ha hecho a un lado el verdadero origen de tal emblema.

⁹ Su lápida, en latín, puede traducirse como: "Aquí yacen las cenizas, pero vive la memoria del muy ilustre Caballero Señor Don Melchor de Covarrubias, insigne fundador de esta iglesia y colegio del Espíritu Santo". La traducción es mía.

En resumen, los elementos de mayor repercusión que podemos recoger son los siguientes:

Los orígenes de Mirrha se remontan al gran Mogor o imperio Mogol en la India, se cuenta en el sermón del Padre Francisco de Aguilera que fue raptada, siendo niña y convertida en esclava de piratas, bajo estas circunstancias recibió el nombre de Catharina de San Joan y embarcada en 1621, durante este tiempo fue comprada como esclava y trasladada a la Puebla de los Ángeles por un capitán de nombre Miguel de Sosa quien falleció tan sólo tres años después.

El clérigo Pedro Suárez la protegió hasta que la entregó en casto matrimonio a Domingo Suárez de origen chino, esclavo de Pedro Suárez, de este suceso se desprende la primera parte del sobrenombre con el que sería conocida para la posteridad: la China. Catharina mantuvo los votos de castidad hasta su muerte y, antes, la de su esposo simbólico y protector que sucedió en 1644. Al morir Domingo, se convirtió en su protector el capitán Hipólito del Castillo de Altra, quien le ofreció un humilde aposento junto a las caballerizas en una casa cercana a la Iglesia de la Compañía de Jesús, en este lugar Catharina vivió en estado de automortificación, en perpetua vida ascética hasta el día de su muerte sucedida el 5 de enero de 1688.

El trabajo del Padre Alonso Ramos es prolijo y, por lo mismo, recoge datos y detalles curiosos que no se encuentran en otros documentos, por ejemplo, el hecho de que a Catharina se le acercaba mucha gente por las calles poblanas para pedirle que intercediera ante Dios por ellos para obtener curaciones milagrosas relacionadas con el cuidado dental, pese a que ella misma ya no tenía dientes, o que le pedían para encontrar los objetos perdidos, mientras ella recogía a los perros para curarlos si estaban lastimados o enfermos y protegerlos. Su ropa siempre fue humilde y consistía en un saco pardo de burdo sayal. Otro dato relevante es que no toda la gente la veía con ojos benévolos, también levantaba dudas al grado de llegar a ser repudiada por algunos, ya por temor al considerarla una bruja o ya por miedo.

Puebla y su conservadora sociedad enmudecería el 5 de enero de 1688, día en el que Catharina perdió la vida en sus humildes aposentos desde donde sería trasladada por orden de los jesuitas para ser velada en el Paraninfo del Colegio Carolino, hasta este recinto llegaría en multitud la comunidad para rendir homenaje a esta singular mujer.

La fila de dolientes cubriría la escalinata principal del Colegio, con forma de *y griega*, cruzaría el vestíbulo y llegaría hasta la calle. En este punto los sermones empiezan a tener variaciones, algunas de éstas registran tumultos generados por el temor y terror vividos ya que se cuenta en el Sermón de Francisco de Aguilera que la gente enloqueció frente al cadáver que estaba siendo velado debido al deseo de conservar una parte de su mortaja y cuerpo que, a la postre, pudiera adquirir los beneficios de una reliquia de primer grado.

Según el sermón citado, la gente perdió la cordura ya que se amotinó en el hoy edificio Carolino para sustraer trozos de la mortaja, uñas, cabello y hasta el propio cuero cabelludo. Esta violenta experiencia tan próxima a todos los habitantes de la Puebla dejó marcas imborrables en el Santo Oficio y en la iglesia.

Los grabados y testimonios escritos, tales como rogativas y plegarias, dedicadas a Catharina fueron destruidas por orden de la Santa Inquisición, apoyada en un Edicto de 1691 que también prohibió los retratos de Palafox y Mendoza. En el caso de Catharina, por los disturbios causados durante su funeral, en parte, por la complejidad de los estudios de caso que se registraron durante la época relacionados con las y los aspirantes a la santidad y el posible vínculo de estos con el maligno, además de ser señalados por la comunidad como ‘bienaventurados’ prematuramente.

Buscar las huellas de la santidad y comprobarlas fue y es una de las tareas más complejas, sobre todo en una etapa tan hermética como el Virreinato, el Santo Oficio veía la presencia del maligno mucho antes que las marcas divinas. Confusión, desdén y hasta ignorancia han cubierto a una época que se ha reivindicado muy lentamente y en tiem-

pos recientes los repositorios antiguos han operado como el testimonio más fehaciente y seguro hacia el conocimiento de la Nueva España.

Como Catalina de Erauso y Catharina de San Joan, otras mujeres dejaron testimonio escrito de sus vidas, en otros casos los confesores fueron quienes se encargaron de hacerlo, para conformar un mapa complejo de referencias que lentamente ha empezado a emerger ya sea por los hallazgos realizados en los repositorios antiguos o bien como fruto de investigaciones que, en la mayoría de los casos, han ocupado años enteros de quienes las han emprendido.

Existen fuentes bibliográficas dedicadas ex profeso a la investigación de escritos femeninos, muestra de esto son las realizadas por Dolores Bravo, Pilar Gonzalbo, Margo Glantz, Asunción Lavrin y Josefina Muriel entre otras, esta última señala: "Pocas son las biografías escritas por mujeres que no formen parte de los menologios y que hayan sido hechas para publicarse" (Muriel 113).

Los casos que cuentan con una mayor documentación fidedigna son los emanados de los repositorios conventuales, todos aquellos que corresponden al ámbito particular o civil no han sido de fácil acceso salvo aquellos que por distintas razones fueron a parar a recintos como el Archivo General de la Nación. La historia literaria novohispana tiene aún vacíos por llenar, escritos por exhumar de los repositorios antiguos e, incluso, ceder desde archivos personales que han permanecido, generación tras generación, celosamente guardados por ser considerados absolutamente privados. Su importancia se ha quedado reservada e hilvanada a las historias personales de familias que no ven nada más en ellos, salvo trozos del pasado al que nadie tiene derecho a asomarse. Documentos como cartas, diarios, manuscritos, entre otros, han sido destruidos por diversas razones, entre ellas la que más pesa es el descuido y el desconocimiento de las técnicas de conservación.

Recientemente se ha reivindicado, a través de la investigación y los nuevos enfoques teóricos como los estudios de género, la desdibujada figura femenina virreinal. Esfuerzo arduo que, poco a poco, ha dejado

al descubierto aspectos de sumo interés como lo son las temáticas que vertebran a este tipo de escritos.

En cuanto a las temáticas más recurrentes que dieron soporte a estos testimonios escritos están el amor, la enfermedad y el dolor; estos son tres de los temas recurrentes en los diversos escritos femeninos novohispanos, los tres se engarzan de manera natural al ejercicio de la vida de recogimiento. Son ejes que sostienen un discurso predominantemente femenino e íntimo, expresión del sufrimiento y la penitencia

Vinculado a lo anterior, el cuerpo enfermo es uno de los más interesantes temas que forma parte frecuente de los motivos literarios, su relación con las visiones demoniacas y las apariciones celestiales es central, tal y como lo es su vínculo con el dolor y la enfermedad, juntos van a expresar la dimensión del sufrimiento paulatino que queda plasmado en las historias de vida novohispanas.

Cabe señalar que prevalecía la conceptualización del cuerpo como cárcel del alma, con todo lo que esto implica: si el cuerpo peca, el alma sufre, como consecuencia la mortificación del cuerpo es indispensable ya que esta contribuirá a limpiar de deshonor al alma. La interpretación que se daba a las enfermedades sufridas por los místicos y ascéticos, hombres y mujeres, durante el Virreinato fue una lectura de amor, expurgación y entrega; los sufrimientos corporales como purificadores del alma fueron indispensables para romper la cárcel que el cuerpo imponía al espíritu mortificado, deseoso de unirse a Dios. Ideología difundida por la iglesia con el objetivo de controlar a la población virreinal.

Es menester tomar en cuenta que, para el siglo XVII, Perú ya contaba con su primera santa. Santa Rosa de Lima consolida el éxito de la Conquista en el segundo país más importante de la época. A partir de su ejemplo de edificación, fue posible proyectar la escritura de una historia peruana virreinal diferente a la de Nueva España. Estos factores resultarían de una importancia capital a nivel ideológico, favorable tanto para la monarquía como para la iglesia, las dos potencias más poderosas de ese tiempo.

La mayoría de santas, santos y mártires que habitan al mundo católico tuvieron que sufrir el dolor de diversas enfermedades, así como el escarnio de la considerada como la más grave enfermedad en tiempos pasados: el pecado.

El cuerpo doliente sufre una fragmentación a partir de la difusión del cristianismo, el camino marcado por Cristo representa el máximo paradigma del sufrimiento expurgatorio, el sufrimiento por amor representa uno de los más importantes dogmas desde los cuales se construye la religión católica, apostólica, romana. La cultura occidental descansa, en buena medida bajo la influencia católica a partir de este paradigma del dolor y el sufrimiento.

Entrelazado con lo anterior, el discurso novohispano femenino estuvo encaminado a la descripción de sufrimientos, dolores y enfermedades de protagonistas que aspiraban a convertirse en candidatas a la veneración de una sociedad tan rica y hermética: “En cuanto a la literatura devota producida por mujeres, resultaba común que, a la muerte de una monja excepcional, por alguna razón, el confesor o un religioso prominente elaboraran una biografía basada en textos sueltos o cuadernos redactados en vida de la religiosa misma, biografía que se publicaba firmada con el nombre del prelado en cuestión” (Sigüenza y Góngora 13), aunque no siempre fue así, porque es posible encontrar ejemplos que no se inscriben en el esquema de la apropiación de la literatura femenina por el hombre, pese a que el reto radica en localizar dichos textos autobiográficos y/o distinguir, entre los pliegues de las biografías, los rastros de un discurso genuinamente femenino.

La purificación es posible a través del dolor corporal y el dolor es una consecuencia de la enfermedad, ya sea está corporal, mental o espiritual. La teórica Julia Kristeva señala: “En nuestra cultura occidental, especialmente en el cristianismo medieval, se ha observado el impacto de los *rituales de mortificación, así como de los ayunos excesivos* que absorbían los comportamientos anoréxicos de las jóvenes y los pasajes al acto sadomasoquistas de los varones, para banalizarlos o para heroizarlos” (31), ella abunda: “No hay acto amoroso capaz de

consolar el sufrimiento si no está precedido por la palabra, la imaginación, la transferencia/ contra-transferencia entre el consolado y quien aporta el consuelo” (146).

Pero: “¿Cuáles son las modalidades, antiguas y modernas, de las travesías del sufrir?” (143), si antaño el paradigma del sufrimiento fue Jesús y su sacrificio fue de tal magnitud que con este fue capaz de borrar el llamado pecado original como parte de su misión heroica, para los protagonistas de este tipo de textos, la enfermedad representó la vía aspiracional capaz de labrar el camino hacia la santidad, tanto más inclemente, mucho más importante y garante para obtener el pasaporte a la expurgación.

Este es el modelo a seguir por las místicas, las iluminadas y aspirantes a la santidad cuyas vidas quedaron plasmadas en el género hagiográfico, cuyo objetivo fue el de describir estas vidas de mortificación que se iban deteriorando paulatinamente hasta encontrar la muerte en olor a santidad. Santa Teresa de Ávila, Doctora de la iglesia, instauró el paradigma bajo el cual se escribieron las hagiografías siguientes.

La representación del dolor tiene múltiples implicaciones a lo largo de la Historia, desde la bosquejada por Aristóteles en su *Poética*, en la que se relaciona el concepto de tragedia y catarsis, hasta el estudioso más reciente que se desee citar y que haya dedicado algún estudio al respecto.

En *Parayso Occidental* de Carlos de Sigüenza y Góngora se incluye un pasaje estrujante:

Hallábase esta (Marina) en cierta ocasión componiéndola con singular complacencia, quando demudándose a aquella las facciones y atronando todo el Convento con desentonadísimos alaridos comenzó a desbaratarse a bocados las tiernas carnes y a herirse con las uñas su hermoso rostro: quebrándosele los ojos, convelieronse los nervios, faltaronle los sentidos, y padeciendo los más fieros síntomas que jamás vieron los mortales, en breves instantes, sin podersele administrar Sacramento alguno, entre

espumarajos y borbozadas de sangre le faltó el alma. (Sigüenza y Góngora 23)¹⁰

La descripción anterior puede responder a múltiples enfermedades o trastornos psicológicos, lo visible es que se trata de un cuerpo enfermo que: “requiere ser curado extirpando su mal, purgándolo” (240), la curación permitiría la purificación desechando lo dañino y aun dentro del sufrimiento que implica el acto de romper o desechar lo enfermo, hay un cierto goce¹¹.

En cuanto al amor cortés o laico no puede ser considerado equivalente al amor místico, el objeto del deseo es para ambos muy diferente, desde estas dos dimensiones se localizan las primeras diferencias. El amor místico: “Es un amor espiritual, por oposición a todo amor carnal” (Rougemont 337). La Edad Media marca una clara diferencia entre carne y espíritu, ideología que sobrevivió hasta el Barroco y el Virreinato: el cuerpo como la cárcel del espíritu.

Para el amor cortés el objeto del deseo es humano y finito, mientras que el amor místico tiene como objeto del deseo a la alteridad absoluta, es decir, Dios en toda su imposibilidad de presencia física, pero si en un poder infinito representa el motor que mueve los resortes más íntimos y finos de un deseo supremo. En efecto, el amor cortés encontró la mejor de sus expresiones a través de la pluma masculina mientras que el amor místico se manifestó, preferente, en el ámbito de la escritura femenina. Durante el Medioevo esta fue una realidad palpable, característica que se extendió al espacio novohispano.

Algunas de estas ideas han mantenido su vigencia por largo tiempo, funcionando como instrumentos ideológicos, sobre todo aquellas que incidieron en la diferencia establecida entre los sexos, sus costumbres

10 Se ha respetado la ortografía original.

11 Baste considerar el éxtasis de Santa Teresa y el de la Beata Ludovica Albertoni, de Bernini en ambas el vínculo de la enfermedad y el dolor se mezclan con la cumbre del goce. Para profundizar en esta línea de estudio, George Bataille con su texto *El erotismo* (2020) se impone como un primer material de obligada revisión que no pertenece al objetivo de este trabajo.

y maneras de leer el mundo, obedeciendo a razones del control y poder ejercido por el hombre hacia la mujer. La marginación sobre determinados grupos fue más que evidente, uno de esos grupos sociales marginados fue el de las mujeres, según Hèlène Cixous: “Todas las formas de pensar de manera distinta la historia del poder, de la propiedad, la dominación masculina, la constitución del Estado, el equipamiento ideológico, tienen su eficacia” (41).

El Virreinato quedó plasmado también, desde este aspecto, en las páginas de los Diarios de Vida de las y los aspirantes a la santidad. La Iglesia, hábilmente, fomentó la escritura de estos testimonios que hoy pueden ser releídos como el producto lógico de la situación extrema bajo la cual vivieron muchos de estos grandes personajes que esperaban ser guías espirituales en una sociedad como la virreinal, mientras que la Iglesia y la Corona, como instituciones, necesitaban ejercer y conservar un control social lejos de contradicciones.

Al respecto y, a distancia, es posible abrir múltiples interrogantes, no sólo desde el aspecto espiritual, factores como el estético, el fisiológico y el psicológico, entre otros, se conjugan para ofrecer una lectura cultural e ideológica de esta página de la creación literaria y el dominio patriarcal.

A manera de conclusión preliminar, queda como deuda la caracterización de la escritura del cuerpo enfermo del hagiografiado explorado desde diversos puntos de vista, así como el vínculo entre el dolor, la enfermedad y el goce. Otra de las tareas pendientes es la de continuar la exhumación y rescate de documentos provenientes de los repositorios antiguos como la Biblioteca Palafoxiana, la Biblioteca “José María Lafragua” de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, los archivos conventuales, el archivo Catedralicio en Puebla y el Archivo General de la Nación en la Ciudad de México. Uno de los retos más interesantes de este siglo XXI es el de estudiar con ojos críticos al pasado novohispano específicamente lo relacionado con la escritura femenina.

Referencias

- Aguilera, P. Francisco de. *Sermón en que se da noticia de la vida admirable, virtudes heroicas y preciosa muerte de la Venerable Señora Catharina de San Joan, que floreció en perfección de vida y murió con aclamación de santidad en la Ciudad de Puebla de los Angeles a cinco de enero de este año de 1688. En sus funerales exequias que se celebraron con solemne pompa a 24 del mismo mes, y año en el Colegio del Espíritu Santo de la Compañía de Jesús, donde descansa*. Imprenta Nueva de Diego de Fernández de León, 1688.
- Bataille, George. *El erotismo*. Tusquets editores, 2020.
- Bernal, Beatriz. *Historia de los invictos y magnánimos caballeros don Cristalián de España, príncipe de Trapisonda y del infante Luzescanio, su hermano, hijos del famosísimo emperador Lindedel de Trapisonda*. Impreso por Juan Iñiguez. Alcalá de Henares, 1587.
- Castillo Graxeda, José del. *Compendio de la vida y virtudes de la Venerable Catarina de San Juan*. Gobierno del Estado de Puebla /Secretaría de Cultura, 1987.
- Cixous, Hélène. *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona. Anthropos, 1995.
- Cirlot, Victoria y Blanca Garí. *La mirada interior. Mística femenina en la Edad Media*. Siruela, 1999.
- Esteban, Ángel (ed.). *Historia de la Monja Alférez, Catalina de Erauso, escrita por ella misma*. Cátedra, 2008.
- Ferrer, Joaquín M. *Historia de la Monja Alférez. Escrita por ella misma, Catalina de Erauso*. Comentada y editada por Joaquín María Ferrer. Imp. Julio Didot, 1829.
- García Aguilar, Olimpia. "Catarina de San Juan y su biógrafo. Relaciones, amistad y edificación en la autobiografía de José del Castillo Graxeda". *Estudios de Historia Novohispana*, núm. 37, pp. 60-79.
- Kristeva, Julia. *Esa increíble necesidad de creer. Un punto de vista laico*. Paidós, 2009.
- Lavrin, Asunción. *Las esposas de Cristo. La vida conventual en la Nueva España*. Fondo de Cultura Económica, 2021.
- León, Nicolás. *Catarina de San Juan y la China Poblana. Estudio etnográfico y crítico*. Ediciones Altiplano, 1971.
- Maza, Francisco de la. *Catarina de San Juan*. Cien del Mundo. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990.
- Muriel, Josefina. *Cultura femenina novohispana*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.
- Myers, Kathleen Ann y Pablo García Loaeza. *Ni santas, ni pecadoras. Mujeres, vida y escritura en Hispanoamérica Colonial*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2017.
- Pisán, Cristina de. *La ciudad de las damas*. Siruela, 2013.
- Rougemont, Denis de. *Amor y Occidente*. Cien del Mundo. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001.
- Sigüenza y Góngora, Carlos de. *Parayso Occidental Plantado y cultivado por la liberal benéfica mano de los muy catholicos y poderosos Reyes de España Nuestros Señores en su Magnífico Real Convento de Jesús María de México*. Edi-

**AMOXCALLI, REVISTA DE TEORÍA Y CRÍTICA
DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA**

ALMA GUADALUPE CORONA PÉREZ

ción Facsimile de la Primera Edición México. Facultad de Filosofía y Letras.
Universidad Nacional Autónoma de México. Centro de Estudios de Historia
de México, CONDUMEX, 1684.

OTRA ESCRITURA EN LA PUEBLA NOVOHISPANA: LA “CIUDAD LETRADA” DESDE LA HISTORIA DE CUATRO TEMPLOS

ANOTHER WRITING IN NEW SPAIN’S PUEBLA: THE “LETTERED CITY” FROM THE HISTORY OF FOUR TEMPLES

LETICIA MORA JARAMILLO
BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA (MÉXICO)

<https://orcid.org/0009-0004-8239-2040>
letymj34@gmail.com

Resumen

La fundación de las primeras ciudades a raíz de la conquista española supuso la necesidad de adaptación a las diversas condiciones que cada lugar imponía. El caso de la ciudad de Puebla es el de una ciudad letrada, término que hemos tomado de Ángel Rama, según propone en su libro *La ciudad letrada*; una ciudad que conectaba el principal puerto (Veracruz) con el centro, la Ciudad de México. Su trazo obedece a un esquema de construcción pensado previamente por varios intelectuales que debían tomar en cuenta las condiciones que la vida cotidiana imponía. Los templos construidos en Puebla obedecen a iguales circunstancias, por lo que resulta un corpus interesante de investigar para conocer más sobre cómo era concebida esa ciudad letrada del periodo novohispano.

Palabras clave: Puebla, periodo novohispano, ciudad europea, ciudad letrada, iglesias.

Abstract

The foundation of the first cities as a result of the Spanish conquest meant the need to adapt to the different conditions that each place imposed. The case of the city of Puebla is that of a lettered city, a term we have taken from Angel Rama's book *La ciudad letrada*, a city that connected the main port (Veracruz) with the center, Mexico City. The stroke of the city is due to a construction scheme previously thought by several intellectuals who had to consider the conditions that daily life imposed. The churches built in Puebla obey the same circumstances, so it is an interesting corpus to investigate to learn more about how that littered city of the Novo-Hispanic period was conceived.

Keywords: Puebla, Novo-Hispanic period, European city, lettered city, churches.

En este trabajo se sigue la tesis que plantea Ángel Rama en su libro póstumo, *La ciudad letrada* (1984), al respecto de la manera en la cual se fundaron las primeras ciudades en el continente americano tras la conquista española y la función que debían cumplir:

La ciudad bastión, la ciudad puerto, la ciudad pionera de las fronteras civilizadoras, pero sobre todo la ciudad sede administrativa que fue la que fijó la norma de la ciudad barroca, constituyeron la parte material, visible y sensible, del orden colonizador, dentro de las cuales se encuadraba la vida de la comunidad. Pero dentro de ellas siempre hubo otra ciudad, no menos amurallada ni menos sino más agresiva y redentorista, que la rigió y condujo. Es la que creo debemos llamar la *ciudad letrada*, porque su acción se cumplió en el prioritario orden de los signos y porque su implícita calidad sacerdotal, contribuyó a dotarlos de un aspecto sagrado liberándolos de cualquier servidumbre con las circunstancias. Los signos aparecían como obra del Espíritu y los espíritus se hablaban entre sí gracias a ellos. (32)

La Iglesia, como instrumento fundamental de la Colonia, se posicionó por encima de una cultura ya establecida, aun cuando Puebla como tal no estaba poblada sino por el contrario se vino a poblar a beneplácito de la Nueva España. El 16 de abril de 1531, los españoles fundaron Puebla en el Valle de Cuextlaxcoapan, del náhuatl: lugar donde se renueva la vida. “Puebla de poblar”, considerando que los historiadores coinciden que en este valle no había asentamientos humanos. La ciudad fue proyectada una ciudad solo para la Corona, donde no habría explotación de los indígenas recién conquistados a través de la encomienda. Salvador Cruz en su libro *Cien personajes iniciales de Puebla de los Ángeles* (2009) nos recuerda:

Por tanto, de 1531, en que se vislumbra el primer proyecto, a 1538, en que la nueva ciudad recibe su escudo de armas con el timbre imperial de K V (Carolus Quintus), es la Reina la que jalona el desarrollo paulatino pero firme de lo que sería la Puebla de los Ángeles. Una nueva ciudad dentro del ámbito señalado por el médico y ensayista andaluz Juan de Cárdenas en ese mismo siglo XVI: “un mundo nuevo de historia nueva”. (25)

De este minucioso seguimiento de documentos y fechas, Cruz demuestra que la proyección de esta ciudad estaría vigilada por la reina Juana I de Castilla dado que su hijo, Carlos V, se encontraba ocupado en lograr el cometido de coronarse como emperador del Sacro Imperio Romano Germánico. Así es que, siguiendo las ideas de Rama sobre la fundación de las primeras ciudades europeas en América, antes de la traza del territorio se encontraba la proyección mental a cargo de un número considerable de intelectuales. Como menciona Marcelina Arce en *Barroco y Cultura Novohispana* (2010), Puebla, al ser concebida como un espacio para ser colonizado por españoles que implementarían las técnicas agrícolas de Castilla, se pensó también desde los derroteros de un humanismo particular que iría cediendo ante las circunstancias reales de la habitación cotidiana (89).

Esta historia, que no se ha escrito en su totalidad, puede complementarse a través de la fundación de sus templos, parroquias, ermitas e iglesias. Si bien se documentan los templos más importantes, poca atención han merecido aquellos espacios religiosos “periféricos” que también fueron integrándose, por necesidad, al proceso formativo, y por ende escriturario de la ciudad de Puebla. En adelante se presentan los datos de tres parroquias y un templo, San José, Nuestra Señora del Refugio y Santa Anita, San Antonio a manera de estudio inicial para llamar la atención de edificaciones que incluso hoy en día se encuentran desatendidas y descuidadas bajo riesgo de desaparecer. En ellas se concentra una parte fundamental de esta otra escritura de la Puebla novohispana necesaria para restituir un conocimiento más profundo de dicha época.

De los orígenes de las parroquias

De acuerdo con el texto *Historia de la Fundación de la Ciudad de Puebla de los Ángeles* de Mariano Fernández Echeverría y Veytia¹, para el año 1556, eran tres las Parroquias donde se administraban los Santos Sacramentos, el Cabildo Secular eligió patrón al Señor de San José, asignándole un sitio para que se edificase la Iglesia, quiso que esta fuera Parroquial, la primera, y principal de la Ciudad y sus Barrios, como parece del instrumento que copia Fernández y Veytia en el Capítulo 20 del libro primero del Cabildo. Es importante señalar que la administración en los barrios corrió desde la fundación de esta ciudad con título de doctrinas a cargo de los Religiosos de San Francisco, Santo Domingo, San Agustín, el Carmen y la Compañía de Jesús. Se tiene el dato que en la inspección del Lic. Salmerón a la ciudad se empezó en el pueblo un hospital dedicado a San José y se conservan cons-

1 Mariano Fernández de Echeverría y Veytia caballero de la orden de Santiago e historiador de la ciudad angelopolitana, junto con Gabriel Segovia, Martín Francisco de Izunza y Fernández de Ontañez fue uno de los cuatro primeros regidores honorarios (Grajales, 2002, 174).

tancias de repartos de terrenos a los pobladores desde el 2 de junio y parte del acta del cabildo de aquel día (Palou, 2006, 12).

La Parroquia del Señor San José fue regida por el obispo Diego Romano a principios de su gobierno en 1578 una vez que se desmembró del Sagrario. El sitio se asignó el 15 de junio de 1556 por la Nobilísima Ciudad otorgando solares y huertas para su edificación, junto con el Íllimo. Señor Don Fr. Martín Sarmiento Ojastreo, el venerable Cabildo y muchas limosnas que ofrecieron los vecinos se labró una competente iglesia. El territorio de esta Parroquia se extendió cuando los dominicos dejaron las doctrinas, hacia el noreste, y comprendía los Barrios de Sra. Santa Ana y San Pablo, los barrios más antiguos de la ciudad, que posteriormente pasaron a la administración de la Nueva Parroquia de San Marcos. En esta parroquia, como en la de San José, interactuaban españoles e indígenas. Sobre esta parroquia, Echeverría y Veytia "destaca que para finales de 1770 contaba en su Plaza que antes era una alameda un puente que era la conexión más cómoda y fácil con el barrio de Xanenetla" (*Historia de la fundación*, Tomo I, 252).

En el convento de Santa Bárbara, de los Religiosos Franciscanos Descalzos, también conocidos como Franciscanos menores, la capilla se construyó por los mismos vecinos del barrio y se dedicó a esta santa, con motivo de haber caído un rayo que destruyó una Santa Cruz de Piedra. El 9 de diciembre de 1591 se puso la primera piedra en los cimientos de la iglesia y para la fábrica del convento la donación del sitio contigua a la Ermita la hizo el Capitán Alonso Gómez, Regidos de este Ciudad a quien se la habían mercedado. Aunque la iglesia y el convento son de advocación a la santa antes mencionado, el lugar es conocido por el Convento de San Antonio a causa de una pintura antigua del Santo que al principio colocaron los padres en la Portería.

También perteneció al territorio de esta Parroquia, el Santuario de Nuestra Señora del Refugio, situado a las orillas de la población, por el ángulo norte donde estaban los hornos de cal. Según refiere el Padre Juan Antonio de Oviedo, el V.P. Antonio Valdenuci hizo pintar la imagen de Nuestra Señora del Refugio en Roma; posteriormente, la llevó

como estandarte experimentando muchos prodigios y singulares de pecadores. Así, el 4 de julio del año 1717, por mano del Eminentísimo Señor Cardenal Albani, se hizo escribir a los pies de la imagen el elogio de la Letanía Lauterana: *Refugium peccatorum*, de donde comenzaron a llamarla Nuestra Señora del Refugio. Quien trajo dos copias de esa imagen fue el Padre Juan José de Giuca y le entregó una copia a Don Pedro López de Villaseñor, vecino de esta ciudad. Entre los que concibieron devoción a esta imagen estaba un pobre de humilde condición, el cual hizo pintar la que hoy se venera en este santuario en abril de 1746 (Echeverría y Veytia 253).

Tanto la Parroquia de Nuestra Señora del Refugio como la de San Antonio eran importantes porque en la primera había un ojo de agua llamado “de las Navajas” que abastecía a la Ciudad del vital líquido y la segunda tenía un molino que daba cauce al agua traída del cerro de Betlem por Luis de León Romano.

Sobre la parroquia de Santa Ana se sabe que primero se levantó una ermita en su honor cerca del templo de San Francisco y para ello el Cabildo otorgó un solar y medio para tal fin en 1537, posteriormente fue trasladadas a las afueras de la ciudad (Paleta 8).

Parroquia de San José

Ubicada en la calle 2 norte, número 1803 del Barrio de San Antonio. Entre el Consejo de Indias y el Rey existía la facultad de decidir sobre la designación y representación de los ocupantes de los beneficios eclesiásticos, desde arzobispados hasta el último párroco. El siguiente cuadro, extraído de una vitrina de la actual oficina parroquial de San José, muestra los nombres de los representantes del templo en esos años. Es importante considerar que en más de una ocasión se empalman las fechas por lo cual se puede deducir que para ese entonces ya se utilizaban las figuras de párrocos, vicarios y diáconos.

Tabla 1. Representantes del templo de San José desde su fundación hasta el s. XVIII.

	Nombre	Período	Duración
1	Lic. Don Alonso de Ayala	1593 a 1604	11 años
2	Don Francisco de Baeza	1593 a 1629	36 años
3	Don Sebastián de Pedraza y Zuñiga	1629 a 1656	27 años
4	Dr. Don Nicolás Gómez Briseño	1640 a 1652	12 años
5	Lic. Don Francisco del Castillo Milán	1650 a 1669	19 años
6	Lic. Don Francisco de Ascoitia	1650 a 1689	39 años
7	Don Juan Álvarez de Murria	1660 a 1688	28 años
8	Don José de Baca y Francia	1678 a 1684	6 años
9	Lic. Don Fernando de Salas y Valdez	1688 a 1709	21 años
10	Dr. Don Ignacio de Torres	1683 a 1723	34 años
11	Lic. Don Isidro Santaren de San Pedro	1715 A 1723	8 años
12	Lic. Don Manuel A. De Franqui	1715 a 1723	8 años
13	Dr. Don Nicolás Carlos Bañuelos Cabeza de Baca	1715 a 1741	26 años
14	Don José Cano de Molina	1735 a 1739	4 años
15	Lic. Don Cristóbal López de Villegas y Amarilla	1735 a 1774	34 años
16	Dr. Don José Ortega Morales	1768 a 1780	12 años
17	Dr. Don José Atanasio Díaz y Tirado	1778 a 1780	2 años

Fuente. Elaboración propia a partir de los datos copiados de un cuadro en una vitrina de la oficina parroquial de San José.

Los últimos años del siglo XVIII no se encuentran documentados, el dato hallado corresponde al período de 1807 a 1842, siendo párroco Don Mariano José Mellado y Rivadeneira. Sin embargo, en otras fuentes consultadas en el templo se menciona que Nicolás Briceño ocupó la parroquia de San José. Por ser un experto en geografía eclesiástica y en administración de parroquias, escribió un *Informe sobre los Curatos que Administran los Regulares. Ms. Universidad de Méjico. s/f; Sermones. Perdidos*. En la misma oficina parroquial encontré que a la jurisdicción de San José solo pertenecía San Antonio pero que abarcaba San Francisco, la iglesia de Dolores y, por lo tanto, el Barrio del

Artista, lugar donde se edificó el Teatro principal, del cual se hablará brevemente más adelante. Otro de los devotos de San José es Juan Herrera, O.M.M.R.C., quien además de ayudar en la planeación y cimentación de algunos conventos, se distinguió como predicador, de tal modo que su máximo logro fue la prédica ininterrumpida de las Festividades de San José.

Como menciona Miguel Cuenya en “Los espacios de la muerte. De panteones, camposantos y cementerios en la ciudad de Puebla. De la Colonia a la Revolución”, desde la fundación de la ciudad, siguiendo las pautas culturales vigentes en Europa desde el siglo XII, los templos fueron el lugar elegido para dar sepultura a los difuntos, los atrios de las iglesias del centro y de los templos ubicados en los barrios fueron utilizados como camposantos. La parroquia de San José fue utilizada para dar cristiana sepultura tanto a los habitantes de la ciudad como a los viajeros de paso. Recordemos que, al ser Puebla un lugar de paso y considerada como la segunda ciudad más importante de la época, centenares de mercaderes, soldados y evangelizadores transitaban por ella. Quienes podían pagar los altos costos estipulados por la iglesia podrían ser enterrados cerca del altar mayor o en una capilla mantenida por los cofrades, como actualmente se puede verificar en ambos costados del altar mayor. Sin embargo, la gran mayoría, pobres, artesanos, indigentes y viajeros eran enterrados en los atrios, los cuales habían sido destinados especialmente para estos fines. Un dato singular es que, en 1862, se enterraron los restos de un niño héroe, actualmente la placa se encuentra al lado de la entrada principal².

San José es considerado Santo de Santos, cuenta con diversas advocaciones por ser un varón justo, padre virginal de Jesús, por su oficio y

2 La placa se encuentra ubicada a lado de la puerta principal de la parroquia y dice: “A la memoria del Niño Héroe José Vicente de la Soledad Suárez que murió en defensa de la patria en el Castillo de Chapultepec el día 13 de septiembre de 1847 siendo cadete del Heróico Colegio Militar. Puebla de los Ángeles lo vió nacer el día 3 de abril de 1833 y fue bautizado en esta Parroquia del Señor San José el día 5 del mismo mes y año habiendo sido sus padres Don José Ignacio Suárez y Doña María Tomasa Vazquez. El primer comité pro bandera a V la delegación en Puebla de la H. Asociación de exalumnos del Heróico Colegio Militar. 13 IX 958”.

por su edad. La parroquia, ubicada en la 2 norte entre 18 y 20 poniente, es una de las parroquias más visitadas en la ciudad, en especial durante Semana Santa. Cuenta con tres capillas a la derecha y una de ellas es dedicada a Santa Ana. El templo resguarda dos reliquias, es decir, "vestigios venerados de personas que son consideradas objeto de exaltación. Puede tratarse de sus cuerpos, de sus huesos o de sus cenizas, pero también de cosas que alguna vez les pertenecieron, o que estuvieron en contacto con ellos" (Vázquez 47). Se distinguen por el lugar que ocupan dentro del espacio físico en que están ubicados y pueden ser del primer, segundo o tercer nivel del altar principal.

La parroquia de San José también cuenta con un retablo dedicado a Santa Teresa y uno a Santo Tomás: es de importancia nombrarlos al ser representantes de la escritura de la iglesia, por esta razón ambos se representan e identifican por portar un libro y una pluma. Con veinte arcos, diez al centro y cinco de cada lado, la majestuosidad de este templo obedece a su denominación de Catedral de Indios. Posee lienzos de los mejores pintores novohispanos como Antonio de Santander, Diego Berruevos, Marimón, Pascual Pérez, por mencionar algunos, y de los cuales sus firmas son un tanto visibles. Las numerosas esculturas completan la grandeza de la parroquia que además cuenta con una amplia casa de oración, con un santuario anexo al que no se tiene acceso y cuyo frente es ocupado por un dispensario médico ubicado en el atrio de la misma. En adición, del otro lado de la parroquia está el hotel nombrado igual que la Parroquia.

Para Rama (1998), en el centro de toda ciudad y según los diversos grados en que alcanzaban su plenitud las capitales virreinales, hubo una ciudad letrada que componía el anillo protector y el ejecutor de sus órdenes: una pléyade de religiosos, administradores, educadores, profesionales, escritores y múltiples servidores intelectuales, todos esos que manejaban la pluma, estaban estrechamente asociados a las funciones del poder (32). Funciones que a la fecha se distinguen por las actividades que se desarrollan en el primer cuadro de la Ciudad en la que prevalecen las actividades académicas y de manifestación

cultural. A diferencia de las que se desarrollan en la periferia y barrios del mismo centro histórico donde las historias encuentran otros medios de expresión. Tal como el grafiti que el mismo Rama (1998) menciona que atestiguan autores marginados de las vías letradas, muchas veces ajenos al cultivo de la escritura (50), en los alrededores de la parroquia se encuentran muros con permanentes manifestaciones de este tipo. Por otra parte y al pertenecer a la periferia del centro histórico el paso del tiempo, los embates de la naturaleza y el descuido humano es visible a simple vista: el deterioro e incluso la ausencia de varias imágenes, así como la fractura en muros y retablos son clara señal de la necesidad de una urgente inversión de rescate, por toda la riqueza patrimonial que representa el edificio para sus feligreses y para las líneas de investigación que se puedan generar: antropológicas, sociológicas, artísticas.

Templo de San Antonio³

En 1555, el barrio donde se encontraría esta iglesia fue designado para que ahí se construyeran casas para los indígenas traídos para las labores de construcción de la Ciudad de Puebla. El templo se terminó de construir en 1601, siendo primero signado a Santa Bárbara y construido para la orden de los franciscanos. Ubicado en la calle 24 poniente 102, este espacioso recinto a la fecha conserva sus instalaciones.

Para Rama (1998), mientras que la ciudad letrada actúa preferentemente en el campo de las significaciones y aún las autonomiza en un sistema, la ciudad real trabaja más cómodamente en el campo de los significantes (40). En la actualidad la devoción a este santo se debe a Antonio Valdivia, cuyo nombre original fue Fernando Martins de Bulhões y Taveira de Azevedo y que al ordenarse se nombró Antonio por la institución en la que realizó sus estudios. Fue un cura, guardián y predicador de los conventos locales de su orden. La principal

3 Para este trabajo se consideraron tres parroquias y un templo. Las primeras cuentan con una Casa Parroquial y una división territorial. El templo es de mayor extensión y no cuenta con párroco asignado.

obra de Valdivia, *Devota Trecena al Thaumturgo Seráfico, al Christótopo Franciscano San Antonio de Padua*, reimpressa en el Portal de Flores en 1768, fue la que se difundió para la veneración de dicho santo. A diferencia de la parroquia anterior, este templo es visitado especialmente el 13 de junio, día de San Antonio. El fervor con el que asiste la comunidad radica principalmente en que es considerado el santo del amor. Los significantes y rituales son variados, desde rezar una oración, pedir trece monedas regaladas que se dice es mejor si son de la misma denominación y guardarlas en un costal rojo, listones, oraciones, ponerlo de cabeza, quitarle a su niño. Sin embargo, San Antonio de Padua es el santo de las cosas imposibles, de los pobres y necesitados; por los votos del mismo Fernando Martins en los inicios de su formación, su imagen se debe a las apariciones que se dice tuvo durante su instrucción.

Parroquia de Santa Anita y del Señor de la Salud

La parroquia Santa Anita y del Señor de la Salud, ubicada en la calle 28 poniente, número 1115, pertenece a la Colonia Santa María, Barrio de Santa Anita y al Decanato del mismo nombre. Por su ubicación geográfica, es la más alejada del centro histórico: su espacio se ha visto invadido por la empresa Italtasta y por la infraestructura de la implementación de la línea dos de la Red Urbana de Transporte Articulado (RUTA). Los primeros pobladores de este barrio fueron naturales de Tlaxcala, principalmente de Santa Ana Chiautempan, a quienes, en 1559, se les había otorgado unos solares. Puebla fue creada para que en el centro viviera la colonia, por lo que a sus alrededores se instalaron los barrios de artesanos y en la periferia los espacios para la agricultura y ganadería, optimizando el caudal de ríos y sembradíos, lo que impulsó el desarrollo de las haciendas. Actualmente solo se conocen algunos cascos, como el ubicado en la 11 sur y Cúmulo de Virgo y que pronto albergará edificios con alta plusvalía.

En este templo, el santo principal es el Señor de la Salud, en uno de sus laterales se encuentra la madre de María, abuela de Jesús, cuya

celebración es el 26 de julio de cada año. Debido al concepto de abuela, durante la recopilación de información se presentó la necesidad de documentarse sobre Tlazoltéotl, deidad del abono y diosa huasteca de la fecundidad. Al realizar la investigación sobre esta parroquia en el Seminario Palafoxiano, se me recomendó informarme sobre esa deidad y distinguir la doble vertiente de su adoración, pues también se le considera la diosa de la lujuria y de los amores ilícitos, así como de las inmundicias. Sin embargo, en sus grafos cuenta con un hilo hacia adentro, por lo que también se le denomina “la que hila la vida”. Se dice que, durante el período de la evangelización española en el Nuevo Mundo, Tlazoltéotl era considerada la diosa que eliminaba el pecado del mundo en México. Sin embargo, es también es de conocimiento general que Tlazoltéotl es confundida con Toci, “la abuela de los dioses”.

En Santa Ana Chiautempan, se veneraba a Toci, y al ser ellos los que poblaron ese barrio, se cree que los evangelizadores consideraron pertinente promover el culto a Santa Ana, acción que se llevó a cabo en 1524 por evangelizadores franciscanos. De esta manera no habría rechazo a la devoción impuesta, sino que se reforzarían los cultos. Fue Fray Martín de Valencia quien derribó el teocali de la diosa Toci, aunque Fray Bernardino de Sahagún menciona que el convento construido entre 1569 y 1585 fue erigido en el lugar donde se realizaban los sacrificios a la deidad (Sahagún 705), ermita que posteriormente fue movida a las afueras de la ciudad. En 1524, los evangelizadores franciscanos implantaron el culto a Santa Ana, quien es considerada la abogada de las mujeres que quieren tener hijos. El significativo que los feligreses ocupan es por devoción popular que señala que las mujeres que desean tener hijos deben barrer simbólicamente su altar con una pequeña escoba que dejan a sus pies junto con un zapato de bebe lleno del polvo barrido, una vez que se cumple el milagro se lleva el par a la iglesia.

Parroquia de Nuestra Señora del Refugio (de los pecadores)

Esta iglesia, ubicada en la 30 poniente, número 502, al igual que la de Santa Anita, pertenece a la colonia y Decanato de Santa María. A esta advocación de la virgen María se le asigna, como su nombre lo dice, “del Refugio” para los pecadores, los feligreses en busca del perdón. El espacio físico se vio ocupado por prostitutas durante los siglos XVII y XVIII y, para 1863, también fungió como refugio para los franceses durante la batalla del 5 de mayo de 1862. José Miguel Ortega, S.I., (1648-1762), siendo Obispo de Puebla, partió a Zacatecas, donde llegó a ser rector del Colegio local en 1745. Una de sus obras fue *Origen de la Celebre Imagen de Nuestra Señora del Refugio de la Ciudad de Puebla, y Pompa con que dicha Ciudad Celebró su Fiesta el año de 1747* (1747).

El 24 de febrero de 1746 se colocó la Imagen de la Señora del Refugio de los Pecadores en el barrio de la Calera. En abril del mismo año, se colocó un altar en la casa de un vecino, llegando a visitarla muchos feligreses que pedían piedad y remedio a sus necesidades. En el mismo año, el 19 de junio, se celebró la primera misa en este Santuario.

En cuanto a su relación con la parroquia de San José, tenemos el siguiente dato:

Además de la Catedral, considerada por algunos como el primer Templo de la República. Puebla tiene cinco parroquias: El Sagrario, Sr. San José, el Santo Ángel, la Cruz y San Marcos; 71 templos y capillas, entre los que sobresalen la Compañía de Jesús. También pertenece al territorio de esta Parroquia (la de Sr. San José), el Santuario De Nuestra Señora del Refugio situado el último de la Población por el ángulo del Norte donde están los hornos de la Cal. El origen de esta Sagrada Imagen, según refiere el P. Juan Antonio de Oviedo en una de las Adiciones al Zodiaco Mariano escrito por el P. Florencia, es que el Venerable (hoy Beato), Antonio Baldinucci de la Compañía de Jesús. (Tiscareño 208)

Conclusiones

Retomando a Rama en las páginas iniciales de *La ciudad letrada*, es evidente que el tránsito de Europa a América para los colonizadores supuso no solamente el cambio de la ciudad medieval a una renacentista, sino adaptarse a las realidades cotidianas que poco se podían prever desde la planificación en cortes y audiencias europeas:

Debieron adaptarse dura y gradualmente a un proyecto que, como tal, no escondía su conciencia razonante, no siéndole suficiente organizar a los hombres dentro de un repetido paisaje urbano, pues también requería que fueran enmarcados con destino a un futuro asimismo soñado de manera planificada, en obediencia de las exigencias colonizadoras, administrativas, militares, comerciales, religiosas, que irían imponiéndose con creciente rigidez. (17)

Puebla de los Ángeles, con mayor razón, una ciudad “escrita” desde la utopía humanista de Juana I y Carlos V, se fue reinventando conforme las circunstancias particulares lo demandaban. Al realizar un recuento de estas Iglesias posteriores a las primeras décadas de fundación de la ciudad, es posible percatarse cómo se impuso esta otra escritura.

La ubicación geográfica de los templos cumplía una función muy bien pensada: por un lado, evangelizar paulatinamente a la población, pero también cubrir necesidades según cada ubicación. En el caso de la parroquia de San José, se sabe que sirvió para erradicar las malas prácticas llevadas a cabo en un prostíbulo que existió antes del actual nosocomio Manuel Ávila Camacho, lugar cercano al templo. San Antonio y el Refugio, por su parte, funcionaban como alojamiento para la misma población o para viajeros de paso; además, fueron ubicadas considerando la cercanía a Tlaxcala, pues la ciudad se empezaba a poblar con naturales del estado vecino. Por su parte, la iglesia de Santa Ana se funda debido a que muchos tlaxcaltecas llegaron a ese barrio y compartían la devoción por Santa Ana que, anteriormente, había sido confundida con la deidad Toci de la cultura huasteca, la cual se

conocía como "abuela de los dioses". Este dato revela la pertinencia de emparentar a Toci con la abuela de Jesús, Santa Ana, madre de María.

Durante las visitas que se realizaron a los templos, solo se pudo ingresar en diferentes ocasiones a la iglesia de San José. Santa Anita, San Antonio y San José no tienen horarios establecidos para acceso al público, salvo en horarios de misas y adoración al santo o santa venerada. Respecto a la parroquia de San José, esta investigación inicial quiere dar constancia del descuido en que se encuentra el templo. Es notoria la escasez de inversión económica para limpieza, mantenimiento y recuperación del espacio mismo. Aunque cabe la pregunta ¿qué hace la curia al respecto? Por las frecuentes visitas realizadas se evidenció la afluencia de feligreses a todas horas y durante toda la semana, lo cual habla de la importancia que sigue teniendo este templo.

El principal obstáculo para el acercamiento bibliográfico de esta investigación fue la imposibilidad de acceder a archivos de Catedral de la arquidiócesis poblana, de los libros de la oficina de la Parroquia de San José e incluso a la base de datos de la Biblioteca del Seminario Palafoxiano, donde se obtuvo acceso a bibliografía, pero de manera muy lenta y a partir de la tercera visita a sus instalaciones. Pareciera que indagar está prohibido en este círculo; la gente se molesta y evade, se dan silencios incómodos. Pareciera que se ha ocasionado un descuido intencional sumado a la ignorancia y falta de recursos: económicos, humanos, pero en especial de historiadores interesados en la temática. Como lo expone Rama, las iglesias están olvidadas no solo por la distancia física, sino por no pertenecer a la ciudad barroca, ya que las parroquias fueron creadas para adoctrinar a los pobres de acuerdo con la orden y administración vigente en el momento de su edificación. Este estrato social determina que los cuidados de los feligreses se distingan por ser la mano de obra que colabora al cuidado elemental de las parroquias y templo aquí señaladas, no así a grandes aportaciones económicas y turísticas que distinguen a una catedral poblana o a una Capilla del Rosario que, desde su construcción, fueron financiadas por órdenes eclesiásticas y familias con poder adqui-

sitivo. Es decir, la letrada ciudad barroca de Puebla delimitó un coto de poder en la lectura y escritura en clases sociales e intelectuales que hasta la fecha prevalece.

Finalmente, este tipo de estudios son muy importantes para conocer más la cultura novohispana que se desarrolló en Puebla, la cual forma parte de la riqueza cultural mexicana al tratarse de una de las ciudades más importantes del periodo. Reconocer su importancia debe implicar también promover el rescate y cuidado de este tipo de patrimonio.

Referencias

- Arce Sainz, María Marcelina, Jorge Velázquez Delgado y Gerardo De la Fuente Lora. *Barroco y Cultura Novohispana. Ensayos interdisciplinarios sobre filosofía política, barroco y procesos culturales: cultura novohispana*. Ediciones Eón, 2010.
- Arquidiócesis de Puebla. *Decanatos de San José y Santa María*. Sin año. <http://www.arquidiocesisdepuebla.mx>.
- Cruz, Salvador. *Cien personajes iniciales de Puebla de los Ángeles. Siglo XVI*. IMACP/BUAP, 2009.
- Cuenya, Miguel Ángel. "Los espacios de la muerte. De panteones, camposantos y cementerios en la ciudad de Puebla. De la Colonia a la Revolución". *Coloquio Espacios, palabras y sensibilidades. Puebla, BUAP, 2008. Openedition*. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.15202>
- Echeverría y Veytia, Mariano. *Historia de la fundación de la Ciudad de la Puebla de los Ángeles. Su descripción y presente estado. Tomo I*. Gobierno del Estado de Puebla, 1990.
- Grajales Agustín. *Presencia española en Puebla, siglos XVI-XX*. Instituto de Ciencias Sociales – BUAP, 2002.
- Paleta Vázquez, María del Pilar. *El Templo de Santa Anita*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1998.
- Palou Pérez, Pedro Ángel. *La Fundación de la ciudad de Puebla*. Instituto Municipal de Arte y Cultura de Puebla. 2006, Mabek Comunicación Gráfica, S.A. de C.V.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Arca, 1998.
- Sahagún, fray Bernardino. *Historia general de las cosas de la Nueva España*. Porrúa, 2004.
- Tiscareño, F.A. *Nuestra Señora del Refugio. Patrona de las Misiones del Colegio Apostólico de Nuestra Señora de Guadalupe de Zacatecas*. Talleres de Nazario Espinosa, 1909.
- Vázquez Mantecón, María del Carmen. "Las reliquias y sus héroes". *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*. 2005, núm. 30, pp. 47-110. www.scielo.org.mx.

UN CORAZÓN EN LA CONDENA: PROCESO INQUISITORIAL CONTRA FRAY IGNACIO JOSEPH TRONCOSO POR SOLICITANTE

A HEART IN THE SENTENCE: INQUISITORIAL PROCESS AGAINST FRAY IGNACIO JOSEPH TRONCOSO BY PETITIONER

ALEJANDRA GABRIELA DURÁN ESCAMILLA
BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA (MÉXICO)

<https://orcid.org/0000-0001-6638-0833>
alejandra.duran.escamilla@gmail.com

Resumen

Los textos novohispanos censurados por el Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición, más allá de representar contenidos considerados escandalosos, evidencian las cotidianidades heterogéneas que desafiaron al régimen español en América. La inventiva popular se apropió de los modelos de la poesía culta para trastocar con irreverencia los valores estéticos de la época. La producción de expresiones subversivas hizo uso de la parodia y del tono heterodoxo para configurar un discurso disidente que, en la actualidad, más allá de estimarse marginal, resulta interesante por la información que ofrece acerca de las circunstancias, ideas y prácticas sociales que le dieron sentido.

Palabras clave: inquisición, sacrilegio, censura, Puebla, novohispano.

Abstract

The novohispanic texts censored by the Tribunal of the Holy Office of the Inquisition, beyond representing content considered scanda-

lous, demonstrate the heterogeneous everyday life that challenged the Spanish regime in America. Popular inventiveness appropriated the models of cultured poetry to irreverently disrupt the aesthetic values of the time. The production of subversive expressions made use of parody and heterodox tone to configure a dissident discourse that today, beyond being estimated as marginal, is interesting for the information it offers about the circumstances, ideas and social practices that gave it meaning.

Keywords: inquisition, sacrilege, censorship, Puebla, novohispanic.

Dentro de las expresiones novohispanas del último tercio del siglo XVIII, sobresale la producción de textos caracterizados por la configuración de un discurso heterodoxo cuya lectura estuvo condenada a la persecución y el acallamiento. Lo sacrílego, como uno de los ejes principales de estas composiciones, motivó al ejercicio de procesos inquisitoriales que registraron, de manera oficial, las particularidades de sus voces disidentes. Los sujetos culturales detrás de la palabra herética dejaron huella de las ideas de libertad latentes en la etapa final de virreinato, una mentalidad que no fue propia de las minorías pues, poco a poco, cobró fuerza en los distintos estratos, incentivando los aires de emancipación.

Evidencia de tales ideas quedaron plasmadas en cuadernillos, recados y cartas utilizadas en la cotidianidad de la época. En ellos, la emisión de lenguajes subversivos hizo uso de modelos poéticos canónicos que fueron reinventados por medio de estrategias discursivas como la parodia, la burla y la irreverencia las cuales, configuraron una enunciación en la que tanto el erudito como el no letrado transmitieron el sentir de un período marcado por el cambio. Los textos resultantes dieron cuenta del naciente pensamiento ilustrado expandido en América, una ideología considerada escandalosa que confirmó, a través de la tradición oral y escrita, el descontento social hacia el régimen español.

La recepción del discurso contraventor fue dicotómica. Una parte de la población encontró en sus formas el mecanismo idóneo para comunicar inquietudes políticas mientras que otros sectores, condenaron los temas y los modos en que estas se expandieron por el territorio de la Nueva España. El contenido de tales expresiones, consideradas marginales, visibilizó, cuestionó y criticó los intereses, valores y normas del poder en turno. La alusión a tópicos como el adulterio, el sacrilegio, la herejía, lo erótico o la doble moral representaron un ataque institucional cuyo impacto, intentó ser castigado a través de los métodos jurídicos propios del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición.

Aunque este aparato represor se instauró en el Orbe Novo desde el año 1569, la situación que enfrentó a finales del virreinato puso a prueba su experiencia, no sólo desafiando directamente a su autoridad sino también, a la estructura sistemática que respaldaba su funcionamiento. La tarea de los censores radicó en atacar la problemática de manera ejemplar para garantizar el orden, el control y el cuidado de las buenas costumbres. Pese a la persecución, los sonidos subalternos quedaron fijos en la memoria ya fuera por su repetición en contextos populares festivos o bien, por su registro escriturario en los documentos oficiales que pretendieron castigarlos.

Especialistas en el área como María Isabel Terán Elizondo consideran que en las postrimerías del XVIII la Inquisición experimentó un relajamiento en sus funciones debido a que la cantidad de denuncias que se recibían superaba el número de los casos que lograban resolverse (29). En ese intento, la violencia epistémica ejercida hacia la palabra subalterna pretendió castigar las ideas gestadas al margen de lo oficial, es decir, aquellas alejadas de lo moralmente correcto y, por supuesto, de los ideales cristianos. No obstante, las características de estas expresiones vedadas evidencian algo más que contenidos inapropiados pues su análisis permite descubrir las inquietudes, anhelos, imaginarios y valores de un siglo en transición.

La mentalidad ilustrada incidió en el sujeto cultural novohispano, alimentando una conciencia que se consideró peligrosa y, por ende,

debía perseguirse. Sin embargo, el crecimiento del espíritu libertario se convirtió en una realidad insostenible para las autoridades novohispanas, las cuales se vieron afectadas por la imposibilidad de llevar a cabo el acallamiento. Las ideas contraventoras visibilizaron el descontento social fomentando la crítica y la protesta ante los paradigmas impuestos por la Corona Española. En ese tenor, la pérdida de poder del clero fue, cada vez, más difícil de ocultar.

Aunado a ello, la constante amenaza británica, la posible sublevación de los territorios, el recelo entre criollos y peninsulares, así como la expulsión de los jesuitas, afectaron irremediablemente el funcionamiento de un sistema que había procurado mantenerse a flote. En este contexto, la palabra marginal manifestó una mirada laxista hacia el orden establecido. Tal posicionamiento se estimó herético dado que desenmascaró la doble moral de la época y evidenció la corruptibilidad de sus instituciones.

Del mismo modo, alejarse de las normas religiosas para dar paso a las del raciocinio propició el rechazo de las facciones más conservadoras pues implicó la “renovación de las ideas sobre las costumbres, la moral, el estado y la divinidad” (Terán 83), un cambio para el que no estaban preparadas porque ponía en riesgo a sus privilegios. Pese a las negativas, las postrimerías del virreinato novohispano fueron el escenario de una óptica emergente, es decir, la de la burguesía ilustrada. Este grupo discursó en contra del absolutismo y encontró en las ideas libertarias una mentalidad fresca que prometía la respuesta a las necesidades del momento.

Superar los límites ideológicos impuestos por el régimen español despertó un ejercicio intelectual cuya revolución, trastocó gradualmente los diferentes sectores del orden novohispano. El clima ilustrado evocó en el hombre dieciochesco una actitud mundana en la que el cristianismo ya no fungió como el eje principal de su vida. Lo que ahora se priorizaba era la razón pues, a través de ella, el mejoramiento y la perfección de la sociedad parecían posibles.

La filosofía cartesiana puso en tela de juicio la interpretación teológica del mundo apoyada en la fe. La humanidad ya no tenía que sujetarse a un destino divino o asumirse como objeto de voluntades externas. Tampoco debía buscar la salvación celestial de su alma sino la superación intelectual en la tierra, por lo tanto, a finales del siglo XVIII, la esperanza estuvo puesta en el progreso y el Estado (Tanck 5). España se resistió a esta sensibilidad que resonaba, con más fuerza, en sus tierras americanas; a pesar de la negación, los ecos de la Ilustración motivaron a la apertura de escuelas gratuitas de primeras letras y reformas a la infraestructura de las ciudades.

El espíritu libertario fue experimentado tanto por intelectuales como por pobladores de las clases más rezagadas. Cada uno, a su manera, adoptó posiciones contraventoras hacia el régimen establecido haciendo de la palabra, el mecanismo de defensa idóneo para expresar las inquietudes de su grupo social. Así, la voz condenada se conformó por expresiones disidentes cuyos usos filosos del lenguaje circularon tanto en la tradición oral como en la escrita. Ya fuera en formas de canciones cuyos versos resonaron por las calles durante fiestas populares, fandangos y tertulias o bien, emitidos con la intención de ser leídos en secreto mediante recados, poemarios y cartas, los mensajes de estas composiciones se caracterizaron por la difusión ingeniosa de ideas heterodoxas.

La recurrencia a estructuras poéticas tales como la letrilla, la décima y el soneto para transmitir los sentimientos de los emisores “fueron del dominio de los eruditos y terminaron en poder de las gentes antagonistas de la vida rural” (Mendoza 7). Cada uno los reinventó a conveniencia con el propósito de plasmar intereses, deseos, preocupaciones o quejas particulares. La utilización de estrategias retóricas como la metáfora, el símil, el paralelismo, la aliteración y la hipérbole, en la construcción de versos principalmente octosílabos, permitió distribuir lo heterodoxo por medio de la memoria, el folclore y la oralidad.

Las composiciones tomaron como modelo estructural la métrica española, una base culta sobre la cual se implantó lo marginal. El su-

jeto cultural detrás de la enunciación tomó el rol del juglar y, desde su voz, abordó temas en los que lo escandaloso, lo burlesco y lo obscuro se convirtieron en “elementos sociales permanentes que satisficieron la necesidad del espíritu del hombre de desafiar con más virulencia al orden establecido y a la moral” (Trabulse 9). A través de estos tonos quedaron registrados diferentes eventos de la vida cotidiana del s. XVIII, entre ellos, los relacionados, con el amor, la muerte, las enfermedades, las injusticias, la doble moral, las costumbres o las supersticiones.

Dar cuenta de la realidad del entorno por medio de prácticas alejadas de lo bello, lo bueno o lo verdadero, revela una mentalidad subalterna en crecimiento que, a pesar de la censura, tuvo la fuerza suficiente para rebasar los límites del acallamiento y convertirse en portavoz de la rebeldía. La persecución no hizo que las expresiones disminuyeran, antes bien, evidenció la crisis de valores que atravesaba el virreinato, una fractura sistémica que vaticinó la conclusión de su poderío. Prueba de ello es la cantidad de poesía amorosa, de carácter heterodoxo, que fue registrada en los archivos del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición, papeles donde se hicieron evidentes las numerosas transgresiones a la norma.

Síntomas de este laxismo se encuentran, por ejemplo, en los versos del franciscano Ignacio Joseph Troncoso quien, acusado de sollicitación, fue procesado y encarcelado al revelarse su enamoramiento ilícito con una monja de velo negro. Entre los años de 1795 y 1798, el cura entregó en papel versos amorosos a sor Manuela del Corazón de María, reclusa del Convento de Santa Clara, en la ciudad de Puebla quien, tras rechazarlo, avisó a la autoridad para salvar su alma. Como menciona la especialista Rosa María Alcalá Esqueda, en su artículo *Poesía novohispana, lazo amoroso entre un sacerdote y una monja poblana* (2004), “en los casos de sollicitación [...] la mujer implicada es más joven que el solicitante y [...] de cultura inferior. El confesor es [...] un hombre con poder superior frente a sus hijos e hijas de confesión, en él se mira una autoridad moral, ética, religiosa, es un guía, es un padre, es un todo” (116).

Desde esta condición de supremacía, Troncoso pretendió acercarse a la religiosa sin ser descubierto. No obstante, su proceso inquisitorial lo condenó a un destierro de diez años, al despojo de sus bienes y a la prohibición de confesar. Como se observa en los anexos de este artículo, los versos solicitantes que trajeron al cura esta sentencia revelan una serie de sentimientos y actos inapropiados que se castigaron con severidad. Los poemas de Troncoso, agrupados bajo los títulos de *jarabe*, *seguidillas*, *estribillo para la repetición*, *boberas*, *soneto*, *cuartetas*, y *catumba* conforman una estructura poética extensa cuyo tema principal es el del amor ilícito.

En el anexo 1, el enunciatario alude a sí mismo y a la persona amada en tono cariñoso, delicado e intenso llamándole de la siguiente manera: “¿Qué tienes corazón mío / que dentro de mí no cabes?” (Troncoso 1798). A continuación, aparece la problemática que dificulta el enamoramiento pues, las partes involucradas lamentan su desafortunada suerte: “lo que [tú] tienes [yo] ya lo sé / y tú como que lo sabes ... podéis buscar otro modo de vivir ... si siempre habéis de llorar” (Troncoso 1798).

El uso de los sustantivos *corazón*, *ojos*, *sufrir* y *llorar* intensifican la presencia de la dicotomía amor-dolor, un contraste poético que revela la tensión a la que se enfrentan los involucrados. La temática amorosa va acompañada de un matiz sacrílego construido en metro octosílabo. Se trata de cuartetas de arte menor cuyas rimas apelan al ser adorado para externarle un sentimiento de tristeza profunda. Conforme avanza la composición, las facetas y problemáticas de este enamoramiento irán revelando el pecado del cura Troncoso, quien verá condenada su suerte en las cárceles clandestinas del Santo Oficio.

En el anexo 2, el primer verso del *Jarabe* alude a una despedida amorosa en donde la persona amada —y sobre todo sus rasgos faciales— son tratados de manera celestial y elevada: “adiós carita del cielo” (Troncoso 1798). Esta línea introduce a una estrofa en la que se hace la metaforización de la amante para compararla con el firmamento, sus elementos y características: “pareces luna llena / que alumbras a mi desvelo” (Troncoso 1798). Tales oraciones remiten a la idea de una

noche larga, en la que no hay descanso, un espacio-tiempo en el que podría haber angustia, dolor, desesperanza o frustración amorosa.

No obstante, estos atributos también evocan una imagen religiosa, específicamente, la del nacimiento de Jesucristo pues se utilizan los sustantivos *cielo*, *nochebuena*, *luna* y *desvelo* para narrar una escena parecida a la del alumbramiento divino. En este paralelismo, la palabra *nochebuena* remite al momento en que nació el Salvador el cual, estuvo caracterizado por el peregrinar y la vigilia. Tal escena enfatiza un carácter sagrado que se atribuye al ser amado, es decir, a sor Manuela, por lo tanto, la adoración vehemente está dirigida a una pasión terrenal pecaminosa que transgrede los valores religiosos.

Se trata de una composición herética en la que el amor ilícito se revela como uno de los delitos que condenaron la suerte de fray Ignacio Joseph Troncoso. El carácter ilegal de este sentimiento quedó expresado en la segunda estrofa, a través de la alusión a las miradas secretas y breves que suceden entre los enamorados. Sin embargo, la intención no es correspondida ya que el enunciador llama a la mujer *ingrata* y procede a describir la desdicha que sufre debido a su rechazo y a la condición social que lo aprisiona.

Tras ello, el autor presenta el conflicto entre lo espiritual y lo carnal. El amor divino se traspasa a lo terrenal, es decir, al que se da y se espera de una mujer, no de Dios. La pasión del solicitante se explica como una experiencia que está más allá de lo mundano dado que los sentimientos que despierta sor Manuela en él lo rebasan. Así se aprecia en versos del *Jarabe* como los siguientes: “Con los ojos del alma / te miro siempre, / aunque con los de cuerpo / no pueda verte” (Troncoso 1798). El carácter prohibido se expone como algo doloroso, lleno de impedimentos y de frustración para el enamorado.

Los ojos se describen como armas amorosas poderosas y mortales de las cuales no hay salvación divina ni terrenal una vez que aprisionan y hieren: “Ay zape, zape / del poder de tus ojos / no hay quien se escape” (Troncoso 1798). Así, la recurrencia a estructuras poéticas para expresar la palabra herética no fue exclusiva de los sectores popu-

lares pues, como lo muestran estos versos, sus formas sirvieron tanto al culto como al no letrado para mostrar el sentir disidente. Desde su formación clerical, fray Ignacio Joseph Troncoso utiliza la tradición textual de la época para manifestar sus sentimientos a sor Manuela quien tras rechazarlo lo condena a la prisión inquisitorial.

De igual manera, en el anexo 2, las *Seguidillas* relatan un sentimiento imposible que enferma al enamorado. Los celos y la angustia, como manifestaciones negativas, implican una lucha que el enunciante se ha resignado a perder: “En tan duro combate / como este que resiste, / sólo resuelve amando / padecer triste” (Troncoso 1798). El *Estríbillo para la repetición* expresa la tristeza que el emisor experimenta en su enamoramiento. La composición utiliza metáforas para remitir al llanto y a los ojos, tópicos relacionados con lo amoroso: “No lloreis que es compasión, / que las perlas que brotáis / las desperdiciéis de modo / que no se puedan lograr ... No lloreis que sois espejos / donde me suelo mirar, / y no me miraré bien / si está empañado el cristal” (Troncoso 1798).

El sentimiento desbordado, a través del uso de la hipérbole, moldea la pasión del enunciador la cual será evaluada positiva o negativamente por el amado: “Si yo pudiera decirte / todo lo que el alma siente, / pienso que habías de decirme / esa boca miente, miente” (Troncoso 1798). Así mismo, las *Boberas* expresan el tono triste de un enunciador que ama. Las alusiones a lo religioso son recurrentes en estos versos pues se utilizan para comparar con lo divino al ser del que se está enamorado: “Hasta que yo te mire / tendré consuelo / porque entraré en la gloria / de ése tu cielo. / Pues con tu ausencia / vivo en el Purgatorio / de la inclemencia” (Troncoso 1798). Tal atrevimiento no sólo sirve para expresar el estado de enamoramiento sino también para hablar sobre los atractivos del ser que se ama y despedirse de él: “Adiós ladrona, / porque robas el alma / de quien te adora ... Adiós y vóime / a buscar el alivio / que se me esconde” (Troncoso 1798).

En lo que concierne a *Soneto*, los endecasílabos hablan sobre la ausencia y la separación amorosa. El tono melancólico del enunciador

expresa desdicha a través de la imagen de un sentimiento que crece pero que la distancia impide que sea correspondido: “Aunque de tus dos ojos apartado / estoy de tus memorias asistido; / en un constante amor no cabe olvido, / y en lo remoto, crece lo anhelado” (Troncoso 1798). El anhelo es el de un ser que ama, no obstante, el sentimiento se contrapone a la normativa social porque ha sido creada por un sacerdote, por lo tanto, es ilícito.

En el caso de las *Cuartetas* el tema de la ausencia se hace evidente. El enunciatario manifiesta no poder olvidar el amor que siente hacia el ser querido: “¿Cómo podré yo olvidarte / si tienes mi alma en tu pecho, / y la tuya está en el mío / en todo lugar y tiempo? (Troncoso 1798). Por su parte, la *Catacumba* (anexo 3) es el único texto que rompe temáticamente con el resto de los versos de Troncoso pues, en esta composición la voz enunciante da cuenta del sufrimiento padecido tras la clausura forzosa en el convento. El contenido se vale de algunas descripciones para hablar de la vida en reclusión y del deseo frustrado por renunciar a los votos religiosos: “Si me acuerdo del colegio / hasta el corazón me zumba / de susto, porque en ocho años, / y me han vuelto catacumba” (Troncoso 1798).

Aunque existe diferencia en el tratamiento del asunto que desarrollan estos versos con los anteriores —por no tratar lo amoroso—, sí hay relación en el uso del tono irreverente ya que, en este caso, se trata de un personaje al que le gustaría anular su compromiso con la fe. El uso de modelos cultos, aunado a la agudeza del ingenio de sujetos culturales como el de Troncoso, da cuenta de la existencia de voces perseguidas y castigadas por sus contenidos escandalosos. Transgredir los límites de lo permitido, durante las postrimerías del Virreinato de la Nueva España, implicó poner en riesgo la libertad, sin embargo, los tonos humanos, dieron cuenta de una mentalidad que poco a poco temía menos a Dios.

Esto reveló la caída de uno de los paradigmas principales que rigieron al orden virreinal, la religión, ya que como menciona González Casanova, en la última etapa de la Colonia se fomentó “el relajamiento

de las costumbres e ideas religiosas lo cual, restó a la Iglesia su influjo espiritual e incitó a ridiculizar todos los símbolos de la autoridad sustituyendo lo antiguo y negando consiente y racionalmente todo valor cristiano” (144). La circulación de discursos heterodoxos dio cuenta de un pensamiento que se atrevió a desafiar los paradigmas impuestos. En consecuencia, se visibilizó a pesar del escándalo, el surgimiento de una voz emergente que, desde los valores de la Ilustración, replanteó la concepción novohispana del mundo.

En el caso del franciscano Ignacio Joseph Troncoso, el matiz pecaminoso y mundano de sus versos atentó contra las buenas costumbres, la estabilidad social y la imagen religiosa del Virreinato. En la época se creía que los pecadores eran agentes activos que amenazaban con premeditación el orden natural y sagrado debido a que se aislaban de la comunidad cristiana. Por lo tanto, las acciones contra Dios eran consideradas delito. La recurrencia a formas cultas o sagradas de la tradición, para adaptarlas a contenidos mundanos y populares muestra la existencia de una sociedad heterogénea que supo apropiarse de lo heredado para dar a conocer, a su manera, su realidad y sentir.

Los textos de este carácter marginal, censurados por el tribunal del Santo Oficio de la Inquisición, a finales del siglo XVIII, develan una construcción ideológica marcada por las circunstancias e identidades propias de cada grupo social. A pesar de la persecución, tales expresiones reflejan una riqueza cultural cuya valoración debe ir más allá de lo estrictamente poético o canónico pues, se trata de testimonios cuyo análisis ayuda a reconstruir históricamente el pasado americano. La voz de Troncoso, en las postrimerías de la Nueva España, es ejemplo de un discurso que evidencia el surgimiento de identidades que resultan peligrosas para el viejo régimen. Sus versos dan cuenta de la existencia de dicotomías como la de sacro y profano, culto y popular, las cuales conviven en un mismo espacio visibilizando tensiones que revelan no sólo las ideas de un individuo sino el malestar social de la época y la aparición amenazante de los aires de independencia.

A lo largo del XVIII, la lucha constante por alcanzar el conocimiento racional de las cosas, a través del método científico y el espíritu ilustrado, moldeó la vida y el pensamiento del nuevo ciudadano del mundo. La transformación fue paulatina, pero revitalizó el papel del hombre en su realidad inmediata. El caso de Troncoso ofrece una muestra de aquellas expresiones novohispanas marginales que fueron condenadas por el rigor de la Inquisición. Institución que pretendió implantar el orden y mantener el poder de un sistema interesado en perpetuar paradigmas cuya transgresión, fue meritoria al castigo. Analizar las manifestaciones ideológicas gestadas en este período de nuestra Historia ayuda a recrear ese pasado y con ello, generar nuevas lecturas que cuestionen o deconstruyan los discursos oficiales de esa memoria. Entender las circunstancias e ideas que dieron origen a ciertas prácticas de la cultura, permitirá establecer un diálogo crítico que fomente una reflexión más profunda e integral sobre el universo ancilar americano.

Referencias

- Alcalá, Rosa. "Poesía novohispana, lazo amoroso entre un sacerdote y una monja poblana". *Graffylia Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*. No. 3, 2004, pp. 111-120.
- González Casanova, Pablo. *Obras históricas, 1948-1958*. El Colegio de México, 2013.
- Mendoza, Vicente. *Glosas y décimas de México*. Fondo de Cultura Económica. 1995.
- Tanck, Dorothy. *La educación ilustrada 1786-1836*. Educación primaria en la ciudad de México. El Colegio de México, 1982.
- Troncoso, Joseph. "Jarabe, seguidillas, estribillo para la repetición, boberas, soneto, cuartetas, y catacumba". *Inquisición*. Vol. 1385. exp. 14, fols. 1r, 7r-8r, 39r-40v; 42r-49v, 129r. AGN.
- Terán, María. *La sátira y otras formas de crítica o subversión en la literatura novohispana*. Factoría ediciones, 2015.
- Trabulse, Elías. "Prólogo". *La palabra condenada en el México de los virreyes: antología de coplas y versos censurados por la Inquisición de México*. Siglo XXI Editores, 1997.

Anexo 1

¿Qué tienes corazón mío
que dentro de mí no cabes?
Lo que tienes ya lo sé,
y tú como que lo sabes.

Ojos bien podéis buscar
otro modo de vivir, pues
yo no os he de sufrir,
si siempre habéis de llorar.

Anexo 2

Jarabe

Adiós carita del cielo
por tiempo de nochebuena,
pareces luna llena
que alumbras a mi desvelo.

No seas ingrata conmigo,
mátame siempre mirando,
y si no puede ser siempre,
mátame de cuando en cuando.

Con los ojos del alma
te miro siempre,
aunque con los del cuerpo
no pueda verte.

Ay zape, zape
del poder de tus ojos
no hay quien se escape.

Muerta me tienes el alma,
y estoy con tan buena fe,
que aunque me mata el mirarte,
siempre te quisiera ver.

Seguidillas

No hay dolor ni tormento
más insufrible,
que el que siente quien ama
a un imposible.

La duda le atormenta
y el temor le aflige,
remedio no encuentra
al mal que le persigue.

Si prosigue amando
su mal no corrige,

si olvidar pretende,
se le hace imposible.

Y en tan duro combate
como éste que resiste,
sólo resuelve amando,
padecer triste.

Estríbillo para la repetición
Por evidencia,
el amor se acrisola
con una ausencia;
la duda le atormenta.

No lloréis ojos hermosos,
no lloréis, que os hacéis mal,
y es lástima que dos soles
queden turbios con llorar.

No lloréis que me dais pena,
tanta que puedo apostar
que voy repasando yo
las lágrimas que lloráis.

No lloréis que es compasión,
que las perlas que brotáis
las desperdicias de modo
que no se puedan lograr.
No lloréis que sois espejos
donde me suelo mirar,
y no me miraré bien
si está empañado el cristal.

No lloréis, tened el llanto
que aunque tenéis causa tal,
pasan ya de sentimientos
los efectos que mostráis.

No lloréis que vale mucho
lo que tan de balde dais,

y reliquias de una vida
no se suelen así dar.

No lloréis y quedad cierta
que primero faltará
la voluntad para mí
que os pierda la voluntad.

Si yo pudiera decirte
todo lo que el alma siente,
pienso que habías de decirme
esa boca miente, miente.

Boberas

A un imposible adoro
que es de discretos,
pues las facilidades
aman los necios.
Y si se advierte,
todo aquello que es fácil
nunca divierte.

Hasta que yo te mire
tendré consuelo
porque entraré en la gloria
de ése tu cielo.
Pues con tu ausencia vivo
en el Purgatorio
de la inclemencia.
Cada vez que te miro
me dice el alma,
que sola tú me pones
corona y palma.
Que mi esperanza
te quiere solamente
en lo que alcanza.

Adiós ladrona,
porque robas el alma
de quien te adora.
Dale la tuya,
porque el robar

es fuerza que restituya.
Y esto es tan cierto
como yo que lo digo
lo experimento.

Adiós y vióme
a buscar el alivio
que se me esconde.
Con ésta me despido,
porque mi dueño
con los ojos me dice
que tiene sueño.
Y aquí se acaban
seguidillas boberas
de una mañana.

Soneto

En tan larga distancia separado
de tu amable presencia dividido,
divierto las carencias del sentido
con la sabrosa pena del cuidado.

Aunque de tus dos ojos apartado
estoy de tus memorias asistido;
en un constante amor no cabe olvido,
y en lo remoto, crece lo anhelado.

Después de que me faltó tu luz brillante logras,
bien mío, el último trofeo
de una rendida voluntad amante,
pues en dulce, amoroso devaneo
por el largo compás de lo distante mido
la actividad de mi deseo.

Cuartetas

¡Oh ausencia! ¡Triste estado de un amante
que mirando a su gloria desde lejos,
en la misma atención con que la mira,
de su vista, conoce que va huyendo!
¿Cómo podré yo olvidarte

si tienes mi alma en tu pecho,
y la tuya está en el mío
en todo lugar y tiempo?

Imposible me parece
si no quieres destroquemos,
dándome lo que me tienes,
dando yo lo que te tengo.

¿Pero si el alma que tienes
es la mía, será bueno
habiéndola tú tenido
que procure yo el destrueco?

Anexo 3

*Catacumba de una pobre colegiala que entra por la fuerza
en el Colegio de los Gozos*

Si me acuerdo del colegio
hasta el corazón me zumba
de susto, porque en ocho años,
ya me han vuelto catacumba.

Aunque cada día primero,
en esta punta que encumbra
el corazón, porque piensa
¿qué es aquesto que relumbra?

La rectora con gran maña,
queriendo esconder la piedad,
le dice a María del Carmen:
“debajo de aquella mesa”.

La moza mete el dinero,
con la mayor ligereza,
y le pregunta que dé
el chapín o la condesa.

Tal que por su desconfianza,
robarla mi furor piensa,
aunque medio le quedara
,si no fuerza, desvergüenza.
Después de esto va el rasguño,
lo oigo con impaciencia,
que si pronta tuviera un mazo,
te cortara la cabeza.

Si llegara mi hermano al torno,
y me conoce enfadada,
le pregunto “¿con que vienes
con mi espada la dorada?”.

¿Qué es de tu pureza negra?
Ya la tendrás regalada,

me responde con sonrisa,
“que la tengo más guardada”.

Despídete señorita,
quien de ti fuera cayado,
me es fuerza cuidarla más
que los ojos de la cara.

Para alivio de mi tía
la veo en la puertecita,
y por disimular le grito:
“Margarita, Margarita”.

Si piensas que no la he visto,
por atormentarme más,
me dice una compañera,
vuelve los ojos atrás.

Compuesta por un tapadito muy maldito (Troncoso 1798).¹

¹ Texto extraído de los documentos inquisitoriales que alberga el Archivo General de la Nación: *Inquisición*. Vol. 1385. exp. 14, fols. 1r, 7r-8r, 39r-40v; 42r-49v, 129r]

ASPECTOS DE LA POESÍA EMBLEMÁTICA EN LA “CANCIÓN A LA VISTA DE UN DESENGAÑO” DE MATÍAS DE BOCANEGRA

ASPECTS OF EMBLEMATIC POETRY IN “CANCIÓN A LA VISTA DE UN DESENGAÑO” BY MATÍAS DE BOCANEGRA

ALDO PABLO FERNÁNDEZ RAMÍREZ
BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA (MÉXICO)

<https://orcid.org/0009-0007-4313-3187>
aldo.fernandezramirez@viep.com.mx

Resumen

La “Canción a la vista de un desengaño” es un poema escrito por el jesuita poblano Matías de Bocanegra entre 1640 y 1652. En él, se narran los eventos a través de los cuales un sacerdote que vive desencantado con su vida religiosa advierte las desventajas de la vida libre que tanto anhela. Este ensayo propone analizar dicha obra con la intención de demostrar su aspecto emblemático que, si bien no es evidente, puede encontrarse luego de una observación de la condición icónica presente gracias a la mención y descripción de imágenes alegóricas específicas. **Palabras clave:** Matías de Bocanegra, Poesía emblemática, Poesía jesuita, Poesía novohispana, Icono.

Abstract

“Canción a la vista de un desengaño” is a poem written in Puebla by the jesuit Matías de Bocanegra around 1640 and 1652. It narrates

the events of a priest who is disappointed with his religious life and points out the disadvantages of the free life he yearns for. This essay aims to analyze the poem to demonstrate its emblematic aspect, although it might not be as evident as first, as we keep observing we realize its iconic condition, which is given by the mention and description of specific allegorical images.

Keywords: Matías de Bocanegra, Emblematic poetry, Jesuit poetry, New Spain's poetry, Icon.

La emblemática

A lo largo de la historia de la poesía y la literatura continuamente se ha recurrido a la reunión entre éstas y las artes visuales con el fin de hacer llegar al lector determinados significados, símbolos o procedimientos que precisan de algún grado de iconicidad. La literatura de la época novohispana no es la excepción en ese gusto por el empleo de imágenes. Gracias a investigadores como José Pascual Buxó sabemos que en las tierras coloniales se prefería el uso de un recurso venido de España que se valía de imágenes para completar sus significados. Se trata del emblema, composición literaria que adquirió gran popularidad ya que formaba parte de las herramientas empleadas con un objeto evangelizador.

Citando las definiciones que Mario Praz había encontrado en Schopenhauer, Pascual Buxó escribe que los emblemas eran “dibujos alegóricos sencillos acompañados de un lema explicativo (o epigrama) y destinados a enseñar de forma intuitiva una verdad moral” (21-23) que, basados en la idea de que una alegoría hace aprehensible e intuitivo su concepto a través de una imagen, se podían permitir el acompañamiento de tal figura pintada, siempre al servicio de la creación poética. Sin embargo, Buxó (23-24) encuentra que estas definiciones no describen completamente las cualidades estructurales y funcionales del emblema, en el sentido de que relevan la imagen a un papel secundario. Por tal razón acude a las teorías de tratadistas españoles como los hermanos Sebastián de Covarrubias y Juan de Horozco

Covarrubias, para quienes los emblemas deben mantener una proporción entre el “cuerpo” y el “alma” (imagen y texto, respectivamente); o Cristóbal Suárez de Figueroa, quien indica que el emblema

dirige su lección moral [...] a toda una comunidad. Las palabras, por su parte, no tienen sólo el oficio de servir a la figura [sino que también] han de tener propio significado derivado de la entidad de aquel cuerpo, natural o artificial, animado o inanimado, que se presenta por tal figura. (25)

Es decir, apunta Pascual Buxó (26) aun recuperando las teorías de Suárez que, en los emblemas, los epigramas no solo designan el significado natural, sino que los dotan de un “resplandor intelectual”, formando con la imagen un nuevo concepto con nuevas formas significativas. Con este antecedente, nuestro autor construye una definición propia según la cual el emblema consistirá en

un proceso semiótico de carácter sincrético en el que se hallan explícitamente vinculados una imagen visual, un mote o inscripción lacónica y sentenciosa y un epigrama [...] el cual toma a su cargo la explicación de los contenidos semánticos de las “cosas” figurativamente representadas. (26)

Si bien la tradición emblemática llegó a la Nueva España a través de los colonizadores, se remonta a la Italia renacentista, cuando en 1531 Andrea Alciato publica el *Emblematum liber*, un compendio de epigramas que, tal como lo expone Jesús Ureña Bracero en “Alciato y el poder de la palabra: poesía, retórica y jeroglíficos” (438-439) y en lo que es importante hacer hincapié, no contenía ninguna clase de imágenes

mientras su autor controló las ediciones, aunque sí preveía que pintores y orfebres fabricaran *scuta* (imágenes) inspirados por tales poemas¹.

En ese sentido, Ureña (440) comienza a destacar como definitorias de los emblemas de Alciato, dos de las características que recuperaremos más adelante para nuestro fin: en primer lugar, lo fundamental que resulta el elemento descriptivo en las composiciones poéticas para la constitución ulterior de la parte visual del emblema; y, en segundo, que esta composición mantiene relaciones con medallas, fábulas o relatos mitológicos que —dada su repercusión cultural— provocarán que la propia descripción sea suficiente para considerar mentalmente al objeto con su interpretación de manera simultánea.

Es claro que al hablar de emblemas sin imágenes parece hallarse una contradicción con la definición planteada por Pascual Buxó. Sin embargo, este último también manifiesta una idea similar al reconocer que en la Nueva España no existieron libros de emblemas como tal, sino que hubo una clase de producción que él denomina *emblemática aplicada* (Pascual 105). Por su relevancia para nuestro objetivo volveremos a esto cuando nos refiramos al caso específico de la Nueva España.

La importancia de la iconicidad en el ámbito semiótico, por otro lado, se sustenta en ideas que actualmente ya han teorizado académicos como el *Groupe μ*. Gracias a ella, los signos son capaces de construir imágenes mentales, como las que Alciato ya preveía aun cuando no estaban presentes visualmente. En su *Tratado del signo visual*, el *Groupe μ* buscó generar una semiología del signo icónico. Partiendo de que cualquier sentido se genera gracias a la interacción entre un mundo amorfo y un modelo estructurante, dichos teóricos indagaron en el acto de percepción y el proceso de reconocimiento de los objetos con la intención de hallar las unidades estructurales de este modelo mental.

Con eso en mente, presentaron un diagrama dividido en tres niveles, en cuyo primer nivel se ubican los datos base perceptuales y

1 Al respecto, José Javier Azanza y Rafael Zafra (20) apuntan que tanto la elección del nombre *Emblematum liber* como la anexión de las ilustraciones fueron realizados en Augsburgo por el editor Steiner, sin el conocimiento de Alciato, quien en realidad había regalado los epigramas a su amigo Conrado Pautinguer.

conceptuales: dentro de los perceptuales se ubican las sensaciones obtenidas por barrido, mientras que en el aspecto conceptual se comienza a presentar un repertorio². En el siguiente nivel se realizan los procesos perceptivos que, guiados por el repertorio, simplifican la información obtenida reteniendo un número de caracteres pertinentes (textura, forma, color) y los integran en un nuevo producto que será segregado del campo, en oposición a él, mediante un límite que le otorga un espacio. En el tercer nivel, gracias a la comparación con la información alojada en la memoria, se produce, en ese espacio, la noción de objeto (*Groupe μ* 77-83).

Completemos esto apuntando que, para Luz Aurora Pimentel (2016), toda descripción conlleva un carácter icónico; ella apunta que los se-mas particularizantes de la descripción

restringen considerablemente tanto la extensión como el campo de comprensión ... Al operarse esta restricción se limita en consecuencia el número posible de objetos que puedan ajustarse a esta designación, con lo cual surge ilusión referencial ... que privilegia lo visual ... Será entonces evidente el valor icónico del adjetivo y de toda clase de sintagmas que califiquen —restringan— al nombre”. (35-36)

Con esto podemos proponer que la información obtenida mediante el proceso perceptual del segundo nivel en el modelo del *Groupe μ* puede obtenerse también mediante una descripción textual, esto gracias a los límites que brinda a través de detalles específicos. De esta forma, no se está ante el mismo proceso con exactitud, pero el resultado es el mismo: una imagen mental del objeto con significado.

Quizá el lector pueda cuestionar el empleo de una teoría tan alejada en el tiempo con respecto al poema. Confiamos en ella porque consi-

2 Para el *Groupe μ*, el repertorio es el instrumento que permite el cruce al plano semiótico, ya que se trata de un sistema que, mediante oposiciones y diferencias, da cuenta de todos los objetos de la percepción mediante pruebas de conformidad y correspondencia (81-82).

deramos que esquematiza reflexiones que durante la época colonial estaban en boga, como la que Ignacio de Loyola presenta en sus *Ejercicios espirituales* y que Pascual Buxó (251-252) sintetiza apuntando que el fundador de la Compañía de Jesús buscaba que tanto la narración evangélica como el diálogo con Cristo, objetivos de la oración, fueran contemplados no solo mediante el entendimiento sino, principalmente, *vistos* a través de la imaginación, que —narra el religioso— forma en la mente del ejercitante una imagen dotada de corporeidad, color y actitud.

En este sentido, conviene recuperar que, para el mismo Pascual Buxó, las representaciones icónicas

pueden también ser empleadas como signos de nociones que van más allá de la referencia a los objetos materiales con los que el signo icónico tiene que ser forzosamente cotejado [...] Esta capacidad de las imágenes para asumir la representación de contenidos formidables por medios lingüísticos permite la producción de textos icónicos de carácter sincrético en los que se manifiestan simultáneamente valores semánticos pertenecientes a dos o más dominios de la experiencia cultural. (44)

Si tomamos en cuenta tanto la teoría de la imagen mental propuesta por Pimentel, el *Groupe μ* e Ignacio de Loyola como esta capacidad de los signos para referirse a contenidos que no son solo figurativos y que además pueden derivar en dos o más significados (que serán guiados por el mismo epigrama, encargado de “señalar la zona del sentido —el contexto apropiado de significación— en el que se inserta la ‘imagen muda’” [Pascual 43]), tendremos un argumento lo suficientemente sólido para sostener que, partiendo de las descripciones icónicas de los poemas, se puede hablar de poesía emblemática (la cual incluye el aspecto alegórico) aun cuando la imagen estrictamente visual no esté presente. Es ésta nuestra propuesta para el caso de la “Canción”.

Sin embargo, para llevar esta propuesta a la poesía de Bocanegra es importante mencionar dos cosas: la repercusión que los emblemas de Alciato tuvieron en México y el uso que hizo nuestro autor de la emblemática. En primer lugar, uno de los datos más relevantes es que, pese a que con el tiempo la versión en español de los *Emblemas* se convertiría en uno de los libros más populares de la Nueva España, la primera edición novohispana del *Liber emblematum*, aún en latín, no contenía imágenes —como en la edición original— y estaba destinada exclusivamente al uso de los colegios de la Compañía³ (Pascual 102). Es decir, los jesuitas novohispanos, entre quienes se encuentra Bocanegra, seguramente leyeron estos textos partiendo únicamente de la descripción icónica pensada por Alciato.

Además, para Pascual Buxó (103-106) es evidente que dicho libro tuvo una influencia de carácter superior en tierras coloniales. Dado que existía un importante gusto por la pintura mural, los arcos triunfales, las piras funerarias, las máscaras y las palestras literarias; pronto estas muestras se convirtieron en el soporte perfecto para la representación de emblemas. Es en este sentido en el que aporta, para tales casos, el término *emblemática aplicada*, del que además formarán parte otras aplicaciones no unidas a una pintura como la poesía emblemática (a la que llama así para distinguirla de los emblemas propiamente dichos), presente en concursos literarios. Por su parte, Azanza y Zafra (2009) apuntan que los libros emblemas “se convirtieron en verdaderas *poliantes* a las que, como a otros repertorios, los hombres cultos de su época recurrían para autorizar y enriquecer su discurso” (17).

Con todo lo anterior podemos decir que tal poesía estaba sustentada en la presentación de imágenes alegóricas textuales que, gracias a su concepción cultural y gran proliferación, no solo remitían a las imágenes visuales plásticas, sino que, además, con el pasar de los años

3 De hecho, Azanza y Zafra (16-17) hacen hincapié en que la Compañía significó un subgrupo productor importante durante el apogeo de la emblemática entre 1607 y 1700, empleándola en todas las vertientes de su actividad debido a la inclinación que manifestaban por el empleo de imágenes para fijar ideas en la mente, bajo la idea ignaciana a la que nos hemos referido antes.

habían desarrollado significados complementarios a su significado alegórico original.

Para Pascual Buxó son ejemplos de esta poesía producciones de Sor Juana como el *Neptuno alegórico* en el que “por medio de los ‘colores’ de la pintura ... se da concreción a las ‘ideas’ o imágenes que —bajo la cubierta de las hazañas de un dios fabuloso— representale el ideal político de un príncipe católico...” (135). Es decir, un tipo de poema que presenta características del emblema pero que, en su materialidad, no porta imágenes visuales.

Proponemos que Bocanegra construyó su “Canción” siguiendo esta idea pues, al realizar una comparación con su obra dramática⁴, podemos confirmar el profundo conocimiento e interés que tenía de la emblemática de su tiempo, como lo demuestran Jacqueline Cruz en el muy ilustrativo artículo “Elementos emblemáticos en la *Comedia de San Francisco de Borja*, de Matías de Bocanegra” y Dalia Hernández Reyes en “La tradición emblemática en la *Comedia de san Francisco de Borja*”⁵, donde, además, hace una breve referencia a la poesía emblemática y recupera una cita de Pascual Buxó que nos resulta de bastante utilidad para reiterar lo dicho más arriba:

4 Sustentamos esta comparación en que, según Isabel Sainz Bariáin (66), Bocanegra repitió en la *Comedia* el tema del desengaño que se presenta en la “Canción”, siendo la obra dramática la inspiración para la obra lírica.

5 Hemos conocido ambos artículos gracias a la feliz recomendación de uno de nuestros dictaminadores. Aunque se trata de una profundización necesaria en el ámbito de la aplicación de la emblemática en el teatro de nuestro autor y de cómo éste se inserta en la tradición del emblema, insistimos en que no es el mismo tipo de análisis, dado que, a diferencia del poema que estamos analizando, la materialidad del teatro sí implica al espectador la presentación de imágenes visuales (actores, acciones y escenografías) fuera del ámbito de la imagen mental. Cruz, de hecho, indica que “La obra dramática cumple su función propagandística de modo similar [al emblema propiamente dicho], puesto que, al ser representada, apela a estos mismos sentidos [la vista y el oído]” (Cruz 20), mientras que Hernández indica que “de todas las manifestaciones literarias el teatro es probablemente la que mejor logra adaptar o asimilar a sus propias características las artes visuales barrocas” (Hernández 83). Nuestro fundamento, por el contrario, es que la imagen visual no existe en el poema y, sin embargo, este sí remite a características de la emblemática gracias a la descripción icónica.

Existieron, además, otras aplicaciones más sutiles del modelo emblemático en composiciones poéticas que, sin estar materialmente unidas a una *pictura*, en la página o en el lienzo [...] no dejan por ello de ser el resultado de una relación implícita con una imagen evocada en el texto... (Pascual Buxó citado por Hernández 82).

Por otro lado, para comenzar su análisis, Cruz plantea el que es, quizá, el objetivo más importante para el uso del emblema: la intención didáctica que

se realiza mediante la combinación de un ‘ejemplo’ moralizante (afín a los de la época medieval) y un dibujo ... La *Comedia de San Francisco de Borja* tiene un carácter esencialmente didáctico: incita al lector o espectador a seguir el ejemplo del protagonista y, al mismo tiempo, asume la defensa de la ideología contrarreformista imperialista (Cruz 20).

De esta forma, aceptamos que también la “Canción” tiene una misma intención moralizante mediante la figura del religioso que vivirá lo descrito líricamente, de tal manera que es posible agruparla en el concepto de emblemas en acción o realizados que Cruz recupera de José Antonio Maravall (Cruz 21) pero distinguiéndola de la literatura emblemática que, según la misma Cruz, se difunde a partir del segundo tercio del siglo XVII y se caracteriza por presentarse en torno a un personaje histórico o religioso (21). En nuestro caso, el religioso es anónimo (lo cual le da rasgos generalizantes) a diferencia de la *Comedia de San Francisco de Borja* que remite directamente a tal histórico religioso jesuita.

Por otro lado, mediante esta comparación sí identificamos como característico de la creación emblemática de Bocanegra que, tal como ocurre en la *Comedia* (Cruz 21), los episodios de la “Canción” también giran en torno a la Virtud, a la fugacidad de la vida y la caducidad de lo terrenal. Finalmente, es fundamental notar que, tal como advierte

Cruz en la *Comedia* (21), la “Canción” también sigue la estructura del emblema (es decir, descripción de un acontecimiento y a continuación la enseñanza moral). En nuestro caso, la aparición del prado relacionado con la virtud, como ampliaremos más adelante, para continuar con la aparición de un religioso que duda y clama por la libertad simulada por el canto de un jilguero, y finalizar con la enseñanza moral: la muerte de este jilguero debido a esa falsa libertad.

De esto podemos concluir que el pensamiento emblemático estaba profundamente enraizado en el modo de pensar y escribir de nuestro autor y, al mismo tiempo, confirmar la idea de que así también ocurría con el imaginario cultural, que permitiría la presencia de imágenes mentales creadas individualmente por cada lector de la “Canción” pero equivalentes a las presentes visualmente tanto en los emblemas como en las obras de teatro, como en el caso de la *Comedia*.

La “Canción”

La “Canción a la vista de un desengaño” es la obra más conocida del jesuita poblano Matías de Bocanegra (1612-1668). Según escribe Isabel Sainz Bariáin en su libro *Poder, fasto y teatro: la Comedia de san Francisco de Borja (1640), de Matías de Bocanegra, en su contexto festivo* (2017), la fecha de creación de esta exitosa obra debió estar entre 1640 y 1652, para reimprimirse en muchas ocasiones, siendo la más antigua la de 1652 y habiendo adquirido el título de *Canción famosa* hacia 1755 (Sainz 65-66).

Podemos comenzar nuestro análisis apuntando que en el artículo “El poema del padre Matías de Bocanegra”, Alicia de Colombí-Monguió (23-24) encuentra que el texto de nuestro interés sigue una imitación que a su vez hace Fray Luis de León a la canción CCCXXIII *De la visión*, de Petrarca, en el cual tales *visiones* a la muerte de la amada eran alegóricas. La versión de Fray Luis de León tendiente a convertir las visiones en lección ética se dirigía a mostrar la condición engañosa e ilusoria del amor. Consideremos esto para buscar, en el poema, las

imágenes que podrían ser alegórico-emblemáticas, las cuales dividiremos en dos categorías:

- a) Elementos naturales: el prado, las flores, el jilguero.
- b) Elementos mitológicos: Faetonte, Argos, Atlante, Polifemo, Ícaro, Anfión, Orfeo y Arión.

Desde el comienzo del poema, identificamos que el espacio en que ocurre la escena es un prado que manifiesta una relación analógica con el cielo. Al mismo tiempo, la escena es calurosa: el iluminado sol aparece por el horizonte en el poniente, representado por la primera figura mitológica: Faetonte. En el lugar se encuentra también un monte, el cual es metafóricamente referido como un Argos, gigante, Atlante o Polifemo, debido a que llega al cielo y toca las nubes gracias a su altura. De su cima (es decir, del cielo) desciende un río, que ha escapado de su cárcel en esa cima y se despeña cual Ícaro, segunda imagen mitológica empleada. Esta agua, al caer al prado, convive con diferentes aves cantoras y hace posible el crecimiento de las flores mencionadas.

En dicho lugar aparece un religioso al que algo aqueja. Para intentar tranquilizarse, observa la escena previamente descrita, la cual comienza a calmar su angustia. Pronto escucha el canto de un jilguero —que es comparado con músicos de la mitología: Orfeo, Anfión y Arión de Lesbos— y se anuncia que si Faetón le escuchara podría detener su caída. Las flores también escuchan al ave, e incluso el arroyo —que antes ha sido comparado con Ícaro— detiene su ímpetu para escucharlo.

El hombre encantado por su canto también siente envidia de ese jilguero de plumas tornasoles, que puede cantar y peinarse las alas con el pico “libre, gozoso y rico”, desea la libertad que él tiene y comienza a compararse con él: en una jaula —como la que el religioso experimenta y, ahora sabemos, es la causante de su pesar— el ave no cantaría.

Mientras el religioso continúa comparándose no solo con el jilguero sino con otros elementos del prado como el mismo arroyo y, a punto de decidir abandonar su misión religiosa, nota cómo un halcón venido a toda velocidad atrapa y mata al ave cantora, provocando sorpresa

en el hombre y tristeza en las flores. Con esto, el sacerdote entiende el mensaje de Dios y encuentra en la muerte del jilguero el desengaño de sus pretensiones de libertad.

Por orden de aparición, comenzaremos a analizar las descripciones emblemáticas en la escena del prado. Bocanegra emplea dos estrofas, cincuenta y cuatro versos en total, para mencionarlo y describirlo: es un lugar en el que “Mayo quiso retratar el cielo”; un lugar “de flores estrellado”; hay en él árboles, diversas aves, etc. Además, es un lugar soleado y rodeado del monte de cuyas fuentes desciende un río. Su presentación concluye con un juicio: el prado está “ricamente vestido”. Notemos que la descripción es lo suficientemente concreta como para configurar una imagen mental en la mente del lector novohispano donde, un instante después, será comparada con su repertorio cultural: alegorías y emblemas.

La tradición alegórica brinda al prado, al menos, dos significados. Colombí-Monguió, quien también destaca el elemento descriptivo en el poema que tratamos, escribe que “...prado y fuente adquieren inminente probabilidad alegórica” (28) relacionada con una visión erótica del poema. Al pensar en su necesaria relación con la virtud, como hemos dicho arriba que Bocanegra hizo en la *Comedia*, nosotros nos inclinamos, sin embargo, por la opinión de Javier Roberto González, quien en su profundo ensayo “La alegoría cristiana o *in factis* en el prólogo de *Los milagros de Nuestra Señora* de Berceo” apunta que

la entera alegoría del prado refiere a María o bien a elementos, personas o hechos pertenecientes a o relacionados con ella —los evangelios que dictó (a través de la alegoría de las fuentes), sus nombres (a través de las flores), sus milagros (los árboles con frutos), sus plegarias (sombra de los árboles), sus cantores (las aves), su virginidad, sus devotos—, todo lo cual expresa un importante aspecto de la redención obrada por Cristo —el principal de los milagros marianos, el *fruto* mayor y capital de la Virgen”, alegoría “cabalmente cristiana” en la que las fuentes significan, así mismo, tales milagros. (119-131)

Propone, además, que la alegoría del prado es especialmente significativa porque relaciona los conceptos de Edén, María y, finalmente, Cristo; “el paraíso terrenal profetiza el paraíso celeste” (123 y 125). Observemos que, sin hablar de este poema, tal descripción de la alegoría incluye un amplio número de elementos a los que también recurrirá Bocanegra. También Jacqueline Cruz (21) encuentra que, en la *Comedia* del mismo autor, virtudes como la nobleza, la castidad o la santidad, etc., son representadas con emblemas naturales como la flor, la rosa, la nube, entre otros.

Todo esto, además de hablar de una tradición existente de forma previa, nos permite confirmar que la intención emblemática ofrece el poema como una imagen alegórica en la que el prado es el contexto plurisignificante, que dota de valores semióticos a la composición. De esta forma, dicho prado se configura como el espacio en el que luego aparecerá la figura del religioso; es decir, un contexto de vida religiosa virtuosa en el que sus labores como clérigo le permiten estar cerca del paraíso, de María y de Cristo. De esta forma, se explica también la insistencia en mostrar elementos análogos al cielo y tal prado.

Consideramos que la mención del sol, que es ejemplificado con la figura mitológica de Faetonte, remite directamente a los significados propuestos por Alciato: en el Emblema LV, a través de la figura de quien caerá luego de querer inútilmente controlar un carro jalado por caballos desbocados, el autor italiano recomienda evitar la temeridad del que se deja llevar por caprichos y no por la razón. Mientras que el Emblema LVI menciona directamente a Faetón y su desastrosa caída dentro de los temerarios, quienes pagarán las penas por sus crímenes. Argumentamos esto dado que la voz poética no solo menciona a Faetonte, sino que hace presente su caída —incendiado el vehículo— en el momento de la lectura, descripciones que permiten una configuración visual. Cuando Faetonte vuelve a aparecer en la “Canción” lo hace bajo la indicación de que un jilguero puede, sin embargo, detener esa caída. No podemos dejar de decir que en el poema la referencia es a Faetonte y no directamente al Sol. Esto es importante pues el emblema

referido sería diferente en este último caso: para la aparición del Sol en la *Comedia* del mismo autor, Dalia Hernández acude al emblema 27 del libro 2 en los *Emblemas morales* de Juan de Horozco y Covarrubias e indica que el sol se asocia con la divinidad, ya que “posee cualidades bondadosas para la tierra: su luz y calor permiten el adecuado desarrollo de la vida Así el rey, como el Sol, debe procurar la salud moral y social a su pueblo ...” (Hernández 86).

Así, conviene recuperar aquí otras dos figuras que dada su caída son tratadas como análogas por la voz poética: el agua, que viene de las fuentes del monte, su cárcel —un agua que no solo cae del cielo hacia lo terrenal, sino que también, alegóricamente, escapa de los evangelios de María— a compartir con las flores y escuchar al jilguero; y la figura mitológica de Ícaro. El Emblema CIII de Alciato menciona esta última caída que, según el comentario que Santiago Sebastián agrega en su edición, “sirvió a Alciato para atacar [...] a los que quieren averiguar cosas secretas [...] es una amonestación contra la imprudencia [...]” (s.p.).

Si la descripción del prado por sí misma ya nos remite a una imagen alegórico-emblemática, su presencia cercana a la mención de las caídas mitológicas y del agua se convierte en el anuncio de la situación actual del religioso y lo que le ocurrirá en el camino que está a punto de tomar: se encuentra en el paraíso y la virtud que le otorga la religión, o en un terreno que lo prepara para ésta, pero puede caer de ahí. De hecho, como dijimos antes, la analogía planteada por Bocanegra entre el cielo y el prado, a través del verso “retratando en el suelo / las bizarrías de que se viste el cielo” o de la metáfora “un Prado / de flores estrellado”, ya nos había planteado esta idea precisamente a través de la descripción icónica.

Luego de este primer contexto emblemático, el tono descriptivo para referirse a las situaciones que ocurren (aparición del religioso, estado físico y, más importante, estado mental de desesperanza) continúa pese a que, aparentemente, no hay contenido alegórico. Es decir, la construcción de la imagen mental continúa, logrando que la nueva figura citada forme parte de la imagen contextual descrita anterior-

mente, pero adquiriendo una posición protagonista. A través de la pausa en los contenidos plurisignificantes se permite que la atención se dirija plenamente al religioso para que, conforme conoce los datos brindados, el lector pueda establecer relaciones de semejanza con las figuras alegóricas antes referidas, dotando al religioso del impacto que las imágenes habían provocado.

El jilguero que recibe la atención del religioso, sin embargo, sí manifiesta más tarde significados alegóricos: como apunta Javier Roberto González (2010), las aves son los cantores de María, “la imagen de las aves cantoras, que [se] identifica alegóricamente con los profetas y santos que anunciaron en el pasado y cantan en el presente y por toda la eternidad los hechos y las glorias de María” (141). Nos damos cuenta de que su mención plantea una reflexión que equipara al jilguero con el religioso y, por tanto, al religioso con un profeta: ha visto las caídas de Faetonte y de Ícaro, a través de la observación de la naturaleza. Por si fuera poco, al ser ambos —religioso y ave— cantores de María y la religión, vuelve a establecerse simultaneidad entre ellos: el religioso se está viendo a sí mismo al ver la libertad del jilguero y, cuando llega la muerte de este, el religioso ve la propia, el momento central del poema: el desengaño. Esta condición de mirada, además, se vuelve metatextual porque mientras el religioso ve su futuro y se desengaña a través de las imágenes que le brindan los elementos naturales, el lector también está “viendo” una imagen que le muestra una lección moral.

Colombí-Monguió también da cuenta de la insistente mención en caídas mitológicas. Sin embargo, en su opinión “Nunca estarán directamente unidas a la suerte del protagonista, que a la postre no resultará Ícaro ni Faetón más que en ciernes y oportunamente salvado” (29), que es lo que al final ocurre. Podemos notar cómo esta autora insinúa una mayor importancia de esas figuras mitológicas, pero no termina de considerarlas como relevantes. En nuestra opinión, la cualidad icónica, a la que ha servido la aparición de dichas figuras, ha impactado en el lector de tal forma que lo ha preparado para esperar una caída

semejante en el religioso. Hasta ese momento, tanto Faetón como Ícaro, y como el agua, sí comparten información semiótica a la imagen del religioso cayendo. Esto es de vital importancia para que cuando el desengaño ocurra, y se detenga en seco la caída a través de la muerte del ave, la situación tenga una relevancia crucial y no termine como pura anécdota.

Gracias a la interpretación de Colombí-Monguió podemos notar cómo el significado alegórico es insuficiente por sí mismo y no justificaría el esmero en la descripción que de él realiza Bocanegra. En cambio, al haber preparado la imagen de la caída desde los primeros versos, el poeta anticipó la caída del sacerdote a un lector novohispano culturalmente asociado con imágenes de contenido moral. Es decir, la presencia contextual, y no material, de los emblemas intensifica, en primer lugar, la maravillosa vida religiosa que el protagonista estaba teniendo, más tarde intensifica el camino peligroso que pensaba tomar y, finalmente, la suerte que corre al final a través de su desengaño; es decir, todo el contenido emblemático intensifica el desengaño mismo.

Apuntemos que la función de los otros elementos mitológicos y naturales no parece ser alegórica sino únicamente comparativa, además de brindar autoridad intelectual al autor. La mención de Argos, Atlante y Polifemo otorga al monte las características de altura; la de Anfión, Arión y Orfeo busca intensificar las cualidades musicales del jilguero; y finalmente la del pez y la rosa buscan insistir en el final al que se hubiera enfrentado el religioso de no cambiar su camino.

Conclusiones

Gracias a una tradición emblemática, iniciada en Italia con Alciato y traída a Nueva España por los clérigos de la Compañía de Jesús, podemos decir que la “Canción a la vista de un desengaño” del jesuita Matías de Bocanegra presenta elementos compatibles con esa búsqueda de recursos para compartir sensaciones y conceptos a través de imágenes. Sin embargo, dado que en términos materiales se presenta

al lector sin el componente plástico visual la hemos considerado, siguiendo a Pascual Buxó, un ejemplo de poesía emblemática. Con este fin y partiendo de Ignacio de Loyola, Luz Aurora Pimentel y el *Gruppe μ*, hemos construido una teoría del signo visual mental surgido de la descripción, y hemos aplicado esta teoría para descubrir el valor que tiene la construcción de dichas imágenes mentales en el poema de Bocanegra.

Con esto se observa que, aunque la figura principal no es propiamente alegórica —pese a que Bocanegra la ha cargado de diversos significados a través de otras alegorías—, la aparición de la escena en su totalidad se configura como una imagen en la mente del lector, como un emblema, en donde el religioso ha pasado a ser alegórico, ofreciendo una lección moral. De esta forma, la “Canción” se ha configurado plenamente como un poema emblemático.

Referencias

- Alciato, Andrea. *Emblemas*. Ed. Santiago Sebastián. Ed. Digital Titivillus. 2016. Digital.
- Azanza, José Javier y Rafael Zafrá. *Deleitando enseña. Una lección de emblemática*. Universidad de Navarra, 2009. Digital.
- Bocanegra, Matías de. “Canción a la vista de un desengaño”. *Poetas novohispanos (Segundo siglo) (1621-1721)*. Compilado por Alfonso Méndez Plancarte. UNAM, 1994, pp. 122-133. Digital.
- Colombí-Monguió, Alicia de. “El poema del padre Matías de Bocanegra. Trayectoria de una imitación”. *Thesaurus*, tomo XXXVI, núm. 1, 1981, pp. 23-43. Digital.
- Cruz, Jacqueline. “Elementos emblemáticos en la *Comedia de San Francisco de Borja*, de Matías de Bocanegra”. *Mester*, vol. xviii, núm. 2, 1989, pp. 193-8. Digital.
- González, Javier Roberto. “La alegoría cristiana o *in factis* en el prólogo de los *Milagros de nuestra señora de Berceo*”. *Revista de Literatura Medieval*, vol. 12, 2010, pp. 105-154. Digital.
- Gruppe μ. *Tratado del signo visual*. Cátedra, 2015.
- Hernández Reyes, Dalia. “La tradición emblemática en la *Comedia de San Francisco de Borja*”. *Literatura y emblemática: estudios sobre textos y personajes novohispanos*. Editado por María Isabel Terán Elizondo y Alberto Ortiz. Universidad de Zacatecas, pp. 81-96. Digital.
- Pascual Buxó, José. *El resplandor intelectual de las imágenes: estudios de emblemática y literatura novohispana*. UNAM, 2002. Digital.

AMOXCALLI, REVISTA DE TEORÍA Y CRÍTICA
DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA

ALDO PABLO FERNÁNDEZ RAMÍREZ

Pimentel, Luz Aurora. *El espacio en la ficción*. Siglo XXI Editores y Universidad Nacional Autónoma de México, 2016. Impreso.

Sainz Bariáin, Isabel. *Poder, fasto y teatro: la Comedia de san Francisco de Borja (1640), de Matías de Bocanegra, en su contexto festivo*. Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2017.

Ureña Bracero, Jesús. "Alciato y el poder de la palabra: Poesía, retórica y jeroglíficos". *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. XXIV, 2001, pp. 437-451. Digital.

ANÁLISIS DE LA “CANCIÓN A LA VISTA DE UN DESENGAÑO” DE MATÍAS DE BOCANEGRA

ANALYSIS OF “CANCIÓN A LA VISTA DE UN DESENGAÑO” BY MATÍAS DE BOCANEGRA

MARIANA RUIZ FLORES
BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA (MÉXICO)

<https://orcid.org/0000-0002-3452-5652>
mariana.ruizfl@correo.buap.mx

Resumen

En este artículo se analizará una de las obras más interesantes dentro de la poesía novohispana producida en Puebla, la famosa “Canción” del padre jesuita Matías de Bocanegra, de acuerdo con los cuatro niveles que propone Palma Castro para el análisis del texto poético (2014): plano de la expresión, plano del contenido, intertextualidad y enunciación. Si bien es un texto con una amplia tradición previa y posterior que ya han señalado estudiosos como Marcelino Menéndez y Pelayo, Alicia Colombí-Monguió y Martha Lilia Tenorio, en trabajos comparativos respecto a sus imitaciones, este poema no ha sido suficientemente estudiado en sí mismo.

Palabras clave: Matías de Bocanegra, “Canción a la vista de un desengaño”, intertextualidad, *imitatio*, poesía novohispana escrita en Puebla siglo XVII.

Abstract

In this article we will analyze one of the most interesting works within the novohispanic poetry produced in Puebla, the famous “Canción” of the jesuit father Matías de Bocanegra, according to the four levels proposed by Palma Castro for the analysis of the poetic text (2014): expression plane, content plane, intertextuality and enunciation. Although it is a text with a long previous and subsequent tradition that has already been pointed out by experts such as Marcelino Menéndez y Pelayo, Alicia Colombí-Monguió and Martha Lilia Tenorio, in comparative works regarding their imitations, this poem has not been sufficiently studied in itself.

Keywords: Matías de Bocanegra, “Canción a la vista de un desengaño”, intertextuality, *imitatio*, Novohispanic poetry written in Puebla 17th century.

“*Dadme, cielos, desengaño*”.
La vida es sueño. Calderón de la Barca.

1. Introducción

El padre jesuita Matías de Bocanegra nació en Puebla en 1612 y falleció en 1668, escribió la conocida y muy imitada “Canción a la vista de un desengaño”, cuya fecha de composición y primera edición resulta desconocida (de hecho, el dato más remoto que se conoce es que la primera reimpresión se realizó en 1755). El padre José Mariano Beristáin de Souza, en su *Biblioteca hispano-americana septentrional* (1816-1821), le atribuye también el *Viage del Marqués de Villena por Mar y tierra á Méjico, en verso castellano* (1640), el *Teatro gerárquico de la Luz, Pira cristiano política del Gobierno erigida por la M. N y M. L. Ciudad de Méjico á la entrada de su Virey, el Conde de Salvatierra* (1642), el *Sermón predicado en la fiesta de la solemne colocación de la Cruz de Piedra hallada en Tepeapulco* (1648) y la *Historia del Auto público y*

general de Fé, celebrado en Méjico en II de Abril de 1649 (202). José Juan Arrom (1953) le ha adjudicado también una obra dramática llamada *Comedia de San Francisco de Borja* (México, 1641).

La “Canción a la vista de un desengaño” del Padre Matías de Bocanegra ha sido incluida en antologías de la poesía novohispana por su indudable valor literario, sea el caso de *Poetas novohispanos* de Alfonso Méndez Plancarte o *Poesía novohispana* de Martha Lilia Tenorio. Su inclusión parece estar motivada por el peculiar efecto de *imitatio* del que forma parte tanto anterior como posterior. Previa a esta “Canción” se encuentra una tradición que inicia con Petrarca en su Canción CC-CXXIII, también llamada *della visioni* por las seis visiones que desarrolla por estancia, y que luego Fray Luis de León trasladaría a nuestra lengua en su “Imitación del Petrarca”¹, siendo imitado por otros autores como Francisco de Quevedo o José de Saravia².

De las imitaciones posteriores, Menéndez y Pelayo (1948) cuenta como la más antigua la de Bartolomé Fernández Talón, titulada “Canción moral en que de la belleza efímera de la rosa se sacan documentos floridos para despreciar la humana belleza de las mugeres” (México, 1652); después vendrán la de Juan de Arriola, “Canción famosa a un desengaño” (México, 1755 y 1767, Puebla, 1776)³, también llamada “Canción de un desengaño”, según José María Vigil (1894, 26); el “Romance” de Francisco Joseph de Soria (Puebla, 1776) que, señala Menéndez en el mismo texto, es una silva y no un romance; Manuel Antonio Valdés y Munguía con su “Canción a la vida de un desengaño”; una anónima “Famosa canción a un desengaño” (Puebla, 1776); Joseph Manuel

1 Sobre esta versión, se puede consultar: Colombí-Monguió, Alicia de. “La visión evocada. La canción de Petrarca en el verso de Fray Luis”. *Anuario de Letras*, XIV, 1976, pp. 155-173.

2 Alicia de Colombí-Monguió en “El poema del padre Matías de Bocanegra: trayectoria de una imitación” (1981), hace un importante desglose de los motivos que otros autores van añadiendo a esta tradición y que, luego, Bocanegra incluirá en su composición.

3 Insistimos en el importante trabajo que realiza Alicia de Colombí-Monguió también para este texto. El lector puede consultar: Colombí-Monguió, Alicia de. “La Canción famosa a un desengaño del padre Juan de Arriola, S.I. (Texto y contextos imitativos)”. *Anuario de Letras*, núm. 20, 1982, pp. 215-249.

Colón Machado y su “Canción a un desengaño” (Puebla, 1777); y la “Canción famosa a la vista feliz de un desengaño” de Thomas Cayetano de Ochoa y Arin (Puebla, 1777).

A pesar de este fenómeno de imitación a partir de la “Canción” de Bocanegra, y aunque se han realizado algunos estudios respecto a las referencias, rasgos generales y su influencia posterior, no se ha estudiado a profundidad esta composición por sí misma, sino siempre bajo criterios comparativos respecto a sus imitaciones, sea el caso de valiosos trabajos como los de Alicia de Colombí o Martha Lilia Tenorio. Por ello, en este artículo, nos hemos propuesto un comentario del poema siguiendo los cuatro niveles que Alejandro Palma Castro (2022) sugiere como metodología de análisis del texto poético en su artículo “Seguramente bromea, Dr. Higashi: Más allá de la poesía, el discurso (algunas pautas para su comprensión)”: el formal, de contenido, intertextual y de enunciación.

2. Nivel formal

La “Canción a la vista de un desengaño” está compuesta por doscientos setenta y dos versos organizados en nueve estrofas de cantidad variable de versos endecasílabos y heptasílabos pareados de rima consonante, por lo que Martha Lilia Tenorio (1992) considera que se trata de estancias que siguen el esquema del ovillejo —apunte de A. Alatorre—, pues contienen pareados de rima consonante, salvo la última estrofa que es un romance finalizado en dos pareados que vuelven a la estructura del mismo metro y rima con que inicia toda la canción: heptasílabos y endecasílabos de rima consonante pareada. Alatorre define el ovillejo, en su variante novohispana, como “silva escrita total o casi totalmente en pareados y con distribución libre de endecasílabos y heptasílabos” (citado en Tenorio, 1992, 530), es decir, que en la “Canción” de Bocanegra agregamos ese patrón de rima pareada a la estructura de la estancia que consta de heptasílabos y endecasílabos de rima consonante. Esta inclusión de formas estróficas y metros diferentes no es exclusiva de la “Canción”, sino que habla de un modelo constantemente utilizado

en el teatro de los Siglos de Oro, pues lo vemos en obras como *La vida es sueño* de Calderón, en *Peribañez y el comendador de Ocaña* o en *Fuenteovejuna* de Lope de Vega.

En el caso del ritmo, el patrón es igualmente variado, polirrítmico, tanto para los ovillejos como para el romance que se incluye. Por supuesto, la variación de ritmo y tipos de estrofa obedece a la intención del autor, ejemplo de ello es el uso del romance hacia el final, en el que se estructura una especie de sermón y que aparece entrecomillado porque es enunciado por el mismo Religioso⁴. Como veremos más adelante, esta forma tradicionalmente narrativa, se adopta aquí como condensación de todo lo enunciado anteriormente y resulta el mensaje último, la moraleja, de lo que ocurre al Religioso. Al tratarse de un mensaje, se tiene implícita la idea de un receptor y es aquí donde debemos recordar uno de los rasgos de la canción, la de estar pensada para que llegue a oídos de un destinatario específico —del que hablaremos en el apartado de enunciación—.

3. Nivel del contenido

En la “Canción” se hace evidente la influencia de la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Luis de Góngora, pues en la estancia IV leemos lo siguiente: “Donde espumoso el mar siciliano / el pie argenta de plata al Lilibeo / bóveda o de las fraguas de Vulcano, / o tumba de los huesos de Tifeo, / pálidas señas cenizoso un llano / -cuando no de el sacrílego deseo- / de el duro oficio da. Allí una alta roca / mordaza es a una gruta de su boca” (646); por su parte, en la construcción del *locus amoenus* de Bocanegra se adelanta toda una serie de rasgos que aparentemente no pertenecen a un elemento en concreto, el cual será enunciado hasta el decimoquinto verso: “sale a vistas un Prado” (Bocanegra 123). Este será uno de los múltiples ejemplos de alargamiento de imágenes con que Bocanegra captará la atención del enunciatario, de

4 Coloco esta palabra con mayúscula inicial respetando la versión incluida en la selección que realiza Méndez Plancarte en *Poetas novohispanos (segundo siglo) (1621-1721)*, tomo I.

modo que el mensaje final tenga el impacto deseado que más adelante explicaremos.

La construcción de dicho *locus amoenus* se edifica mediante la prosopopeya, sea en el sol que “rodaba al horizonte”, el Monte que aparece como un centinela o un gigante, el agua cuyos “pasos veloces” se detienen ante el canto del Jilguero. Este uso de la semejanza de los elementos naturales con lo humano puede sugerir su relación con la divinidad, como elementos creados por Dios; sin embargo, lo que se verá más adelante es que este contacto con Dios no es el deseable para la vida ascética del Religioso, sino una vida de meditación y encierro, de dominio de sus pasiones.

Menéndez y Pelayo titula este poema como “Canción alegórica al desengaño” y, efectivamente, resulta característica la insistencia en las metáforas y la casi nula aparición de símiles. De hecho, el único símil se encuentra en el verso 117, destacando de las demás metáforas e hipérboles por tratarse de un momento en que el Religioso contempla al Jilguero “libre, gozoso y rico, / las alas se peinaba con el pico: / eriza como espuma / la matizada pluma” (Bocanegra 126), es decir, estamos ante un momento de exaltación de la belleza del Jilguero, a manera de tentación que el Religioso debe vencer.

Semejante es la estructura de la “Canción” a las composiciones de Petrarca o Fray Luis de León, donde se marcan por estancia visiones específicas, es decir imágenes completas que, aunque no son iguales a las que utiliza Bocanegra, sí sugieren una similar forma de pensar el poema. En la “Canción” podemos localizar cinco momentos concretos. El primero presenta el tópico del *locus amoenus*, observado en la primera y segunda estancia, describiendo un momento específico del día (el atardecer), metáfora de la edad del Religioso. A ese tiempo le corresponde un espacio: un Prado de rasgos paradisiacos que revelan una implícita carga erótica, extendiendo metáforas que van mostrando en un efecto espejo el cielo y la tierra, sea el Sol que “rodaba al horizonte”, evocando la puesta de sol, o las estrellas como flores que rivalizan en brillo y belleza. Sobre este motivo flores-estrellas, Colombí apunta

una recurrencia de la época, pues señala ejemplos en la silva “Este de los demás sitios Narciso” de Quevedo, en la letrilla “Aprended flores de mí” de Góngora y en la jornada II, escena XVIII de “El mágico prodigioso” de Calderón (Colombí, 1981, 26).

En la segunda estancia se presenta una conexión no sólo de tipo erótica entre los elementos que conforman el espacio en el poema. El Monte es comparado con Argos, un Atlante y el “Polifemo eminente” de Góngora. La Fuente, por su parte, atiende a rasgos como la cristalinidad, su desborde en ríos, canales, arroyos. Esa isotopía del agua en el poema resulta siempre una imagen dinámica, que lleva al crecimiento de las flores, al proceso de la fecundación, lo cual podría tener en conjunto una connotación erótica. El Prado en general, motivo que incluye Fray Luis de León en la “Imitación del Petrarca”, revela un mundo sensorial, de lo bello, y al mismo tiempo representa un lugar de libertad, con los peligros que ella implica (el engaño), se trata del “humano Jardín de la Culpa y la Caída donde el deseo ha hecho de cada deseante un Ícaro y un Faetón” (Colombí, 1981, 29). Interesante resulta también la relación entre esta “Canción” y el apartado de “La fuente de los engaños” de Baltasar Gracián en *El criticón* (publicada en tres partes en 1651, 1653 y 1657), en la que aparece “la gran fuente de la gran sed” que “[e]stava [sic] en medio de un gran campo” (220). Este vínculo resultará pertinente si pensamos en el siguiente momento, el del engaño en que se encuentra un Religioso.

Este segundo momento nos presenta a un sujeto que observa el espacio antes descrito, y que se encuentra en un estado de engaño. La figura del Religioso representa la duda, el libre albedrío confundido frente a lo sensorial, “suspensos los sentidos” como Segismundo bajo el efecto de una pócima que “adormecido, le quita / los sentidos y potencias” (v. 15-16, jornada segunda, *La vida es sueño*); sin embargo, este espacio se nos muestra como visión de un estado de contemplación. Sin duda, se resalta en la “Canción” que se habla no de cualquier persona, sino de alguien cercano a Dios, a la oración, de ahí que sea capaz de mantener la calma a pesar de verse “engañado”, estado que

podría generar en otro la toma de decisiones impulsivas. Siguiendo esta línea del engaño, es imposible no relacionar dicha idea con binomios como verdad/ mentira, bondad/maldad y Dios/Demonio. Uno de los momentos más significativos de la tradición judeocristiana aparece justamente en el momento en que Eva es engañada por la serpiente, símbolo del Demonio; de ahí que en *El Criticón* se presente así a la Mentira:

autora de toda maldad, fuente de todo vicio, madre del pecado, arpía que todo lo inficiona, fitón que todo lo anda, hidra de muchas cabeças, Proteo de muchas formas, centimano que a todas manos pelea, Caco que a todos desmiente, progenitora al fin del Engaño, aquel poderoso rey que abarca todo el mundo entre engañadores y engañados, unos de ignorancia y otros de malicia. (215-216)

El estado del engaño es logrado mediante distintos medios, según explica Gracián, entre ellos “ficciones, embustes, enredos, embelecos, dolos, marañas, ilusiones” (216). Además de todos los componentes del *locus amoenus*, un símbolo de esas ilusiones podría ser el Jilguero, que aparecerá en el tercer momento, ave que intenta engañar, seducir al Religioso con su canto y su belleza. Este motivo ya aparece en dos canciones fúnebres de Quevedo en las cuales el jilguero refiere a la figura de un muerto, y en la “Canción real a una mudanza” —cuyo autor, según José Manuel Blecua, es José de Saravia, “El Trevijano”— se convierte en un “ejemplo moral, símbolo de un yo trágicamente iluso” (Colombí, 1981, 32). Esta última composición es la que más se relaciona con lo que plantea Bocanegra en su “Canción”, pues de Petrarca únicamente toma el motivo de la fuente, la nave, la vela; de Fray Luis el prado, las flores, el tiempo de la tarde; de Quevedo el Argos, el mes de Mayo y el jilguero, que después será recuperado en la “Canción real a una mudanza”.

Interesante es este pasaje, pues se descubre cierto tono metapoético en el sentido de la manipulación del tiempo por parte del canto del

Jilguero, pues “suspendió con su música a los Cielos” (Bocanegra 125), así como al arroyo, a las fieras, es decir, lleva a cabo un efecto similar al de la poesía. Lo que vemos aquí es la figura del poeta en la del Jilguero, un sujeto que toma la palabra, el canto, y manipula al tiempo en ese estado de contemplación de lo bello que es la experiencia de cada receptor. Pero no sólo logra eso, sino que es mediante su voz que se muestra algo, dice lo que otros no dicen; en el caso del Religioso, es gracias a su seducción y, después, a su muerte, que se logra el desengaño. A esto debemos añadir la duración de cada estancia, pues, a diferencia del poema de Saravia, Bocanegra aumenta la descripción del espacio, las circunstancias del Religioso, el dramatismo de la muerte del Jilguero y tampoco escatima en describir el horror que siente el Religioso ante tal escena. Es decir, todo en el poema de Bocanegra es intensidad y duración.

El momento siguiente nos hace regresar al Religioso y se muestra ahora una evolución del estado del engaño: se explican las meditaciones que pasan por su mente, su cuestionamiento sobre la libertad en los elementos naturales, “el Arroyo, la Rosa, el Pez y el Ave” (128), que viven “sujetos” al instinto, pero más libres y, nuevamente en la línea de Calderón y su Segismundo, se cuestiona el vivir encarcelado a pesar de tener albedrío.

El momento final es la muerte del Jilguero, la escena más dramática de toda la “Canción” y, posiblemente, de todas las composiciones anteriores a ella. Saravia no emplea al Neblí como Bocanegra, pero sí habla de un “cazador cruel” que lanza una flecha al corazón del jilguerillo “[y] envuelto en sangre en tierra lo derriba” (Menéndez, 1910, 147). La escena de Bocanegra es, como hemos dicho, mucho más rica en intensidad y duración, pues lo que hace Saravia en cinco versos, lo hace Bocanegra en cerca de treinta líneas sumamente descriptivas:

[...]
un Neblí se presenta,

-Pirata que de robos se sustenta,
emplumada saeta,
errante exhalación, veloz cometa-
De garras bien armado,
el alfanje del pico acicalado,
pone a su curso espuelas
desplegando del cuerpo las dos velas.
Bajel de pluma, sube
hasta las nubes por fingirse nube,
desde donde –mirando
al Jilguero cantando
gustoso y descuidado,
de riesgos olvidado
el Neblí se prepara
y rayo de las nubes se dispara,
con tan sordo tronido
que sólo fue sentido
del Ave, que asustada
se vido entre sus garras destrozada
tan impensadamente,
que acabó juntamente
la canción y la vida,
dando el último acento por la herida,
dejando con su muerte tan funesta
de mil asombros llena la floresta,
que llora lastimada
su inocencia ofendida y agraviada. (Bocanegra 128-129)

El dramatismo de esta estancia se logra mediante el aplazamiento de la muerte del Jilguero, por ello Bocanegra opta por la descripción completa de la fortaleza y ferocidad del Neblí, lo cual nos prepara para ver lo que es capaz de hacer al delicado Jilguero. Por supuesto, la dramática escena está ahí con un fin similar al de la catarsis en una tragedia griega: hacer que el lector o escucha se apropie del posterior desengaño.

Mediante el uso del romance, y en la misma línea que Segismundo, el Religioso reflexiona sobre lo paradójico que resulta poseer albedrío, dando finalmente paso al desengaño, esa “luz de la verdad, conocimiento del error con que se sale del engaño” (*Diccionario de autoridades*) y que llega por obra divina “alumbrado de Dios su entendimiento” (Bocanegra 129). El romance sustituye lo que en los tres anteriores era el *commiato* o envío, “que contiene la despedida del poeta al destinatario del poema o al poema mismo” (Montaner 11), para abrirse a un público más amplio, el que escucha un sermón: “En un difunto Jilguero / tus desengaños advierte, / y pues te engañó su vida, / desengaña te su muerte. / Si en la prisión de una jaula / el pajarillo estuviese, / aunque le viera, no osara / el Gerifalte prenderle. / Muere porque libre vive; / luego la razón es fuerte: / cautiva el Ave se gana, / luego por libre se pierde” (129-130).

En el verso 254 de la segunda jornada de *La vida es sueño*, Segismundo dice, luego de tanta confusión, “[d]adme, cielos, desengaño” (34). Si observamos el contenido de la *Canción* de Bocanegra nos damos cuenta enseguida de la referencia a dicho desengaño que Dios pone frente al religioso que duda de sus votos. Otra parte del título dice “a la vista”, partiendo de un elemento sensorial como es la mirada, y el mismo espacio en que ocurre lo enunciado, un mirador, coloca al sujeto en una escena de duda, de solicitud de respuestas y desengaños. En *La vida es sueño*, la vista cobra importancia como realidad sensorial que es engañada mediante la pócima que Basilio da a su hijo Segismundo para confundir su albedrío; por su parte, el *locus amoenus* que es observado desde el mirador, la contemplación en la que se sumerge el religioso lo mantiene en la duda, sin tomar decisión sobre qué hacer, y es sólo hasta que muere el Jilguero que logra despertar de esa ilusión de lo pasajero y material que es representado en la belleza de su plumaje y su canto, lo cual funciona igual que ese despertar de Segismundo a la realidad.

4. Nivel intertextual

Recordemos que es precisamente Fray Luis de León quien inicia con una interesante y rica tradición de la *imitatio* de la “Canzone delle visioni” de Petrarca. En la llamada por Gracián “Canción real al desengaño” o “Imitación del Petrarca”, Fray Luis modifica “el tema fúnebre para tornarlo amoroso” (Colombí, 2011, 116), y marca ya la pauta para iniciar el poema describiendo ese *locus amoenus* que será el Prado, así como la belleza efímera. Como señala Colombí, “[e]n la poética de la época, *imitatio* era la regla de oro; en palabras de El Brocense: “digo y afirmo que no tengo por buen poeta al que no imita los excelentes antiguos”, y por antiguos entendamos todos los poetas antiguos y modernos que hacia ese entonces eran ya modelos clásicos” (1979, 288). En el caso de la “Canción a la vista de un desengaño”, Bocanegra convierte el tema amoroso en algo moral, a pesar de los tintes eróticos que podrían colegirse para aproximarse a una tradición doctrinal como veremos en el apartado de enunciación.

Si bien Martha Lilia Tenorio dice que Bocanegra “calca formal y temáticamente el monólogo de Segismundo en *La vida es sueño*” (1992, 529), nos parece interesante repensar este fenómeno de imitación o readaptación de versos o ideas en el sentido de la transducción desde la perspectiva de Lubomír Dole el. Según el teórico checo, la transducción nos permite explicar los procesos en que un texto puede ser transmitido de otra manera, sea mediante la adaptación, la recepción crítica, etc., a manera de supervivencia. La transducción puede darse en diversos canales donde “se producen transformaciones textuales que abarca desde *citas* literales hasta *textos metateóricos* substancialmente diferentes” (232). De este modo, pensar en una “calca” del monólogo de Segismundo podría entenderse como una forma de actualizar y expandir un texto que, en su calidad de literario, pasa a convertirse en “una *reelaboración activa*”, y no pasiva, “de un ‘mensaje’ sobre el que su fuente ha perdido el control” (231).

La transducción, al iniciarse en el momento en que un primer lector recibe el texto original y crea uno nuevo a partir de él, permite otorgar

cierto valor tanto al texto original como a los siguientes o anteriores, además de que habla del tipo de recepción que han tenido dichos textos, y es este fenómeno de comunicación literaria lo que dota de valor a esta “Canción”. Una de las formas que derivan de la recepción de un primer texto original, en nuestro caso, de la “Canción” de Bocanegra, es la intertextualidad con otros como *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca o el *Polifemo* de Luis de Góngora de donde sustrae algunas imágenes, metáforas y estructura, lo mismo que elementos como el Prado en la “Imitación del Petrarca” de Fray Luis de León o el jilguero introducido por Quevedo en su “Canción fúnebre” y luego retomado por Saravia, relaciones que señala muy puntualmente Alicia de Colombí. Dicha transducción nos lleva a considerar una amplia tradición de *imitatio* que inicia con Petrarca y que viene a particularizarse en Bocanegra gracias a la inclusión del sermón como sustituto del *commiato* en la canción, lo cual no sólo nos habla de una cuestión de formas poéticas posibles, sino de una cuestión enunciativa que discutiremos en el siguiente apartado.

5. Nivel enunciativo

La “Canción” de Bocanegra presenta un enunciador en tercera persona, a diferencia de los poemas de Fray Luis y Saravia, quienes copian la forma enunciativa de Petrarca al marcar, en primera persona, las visiones de una “suerte desdichada” como motivo de lamento del sujeto (Menéndez, 1910, 147). Bocanegra, por su parte, construye la voz de una tercera persona que nos va mostrando lo que mira y piensa un Religioso, es decir, se anula “la identificación entre el yo lírico y el personaje en conflicto” (Tenorio, 1992, 530) característica de la poesía amorosa española, lo cual, según la misma Tenorio, “refuerza el didacticismo de las canciones” (530).

Uno de los elementos más interesantes del poema es el uso de los tiempos verbales, precisamente en función de un tono de predicación religiosa, pues los verbos en pasado sólo funcionan para colocar al sujeto enunciativo en el lugar de un predicador, describiendo una

acción pasada que le ha ocurrido a otro —acción que funcionará como ejemplo de vida religiosa—. Aquí un pasaje que lo ejemplifica:

Por otro lado, los verbos en presente ofrecen la idea de actualización de las acciones, y llevan al enunciatario a pensarse como ese sujeto que se debate entre la vida religiosa y la laica: “Al monte y la campiña / la vista extiende, a ver cómo se aliña, / por ver si así sosiega / de sus discursos la interior refriega” (Bocanegra 124). Esos verbos en presente son empleados regularmente en la descripción del *locus amoenus* desde la perspectiva del Religioso, así como sus acciones y monólogos, como una forma que permita al destinatario interiorizar dichas imágenes y reflexiones. Un pasaje que lo demuestra es el siguiente:

Avecilla felice
Que dulcemente cantas
En alcándaras de esas verdes plantas:
Yo peno, tú te ríes,
Yo me quebranto cuando tú te engríes;
Por eso tú te ríes y yo peno [...]. (127)

Incluso resulta particular en Bocanegra el uso del imperativo, pues en el romance encontramos verbos como “contempla”, “advierte”, “desengáñate” para apoyar la construcción de ese tono predicante del poema.

El tono de sermón es lo que distingue y particulariza la *imitatio* en el poema de Bocanegra ya que, si bien en Saravia está presente el tono moral, será hasta Bocanegra donde se incluya como tal el sermón en la forma del romance, sustituyendo así el *commiato* petrarquista. En el siglo XVII, el sermón era una de las formas discursivas más populares en la Nueva España, lo cual explica la labor de Bocanegra y también nos hace visualizar al enunciatario de la “Canción”. Como apunta José Joaquín Blanco (1996), el receptor de la poesía religiosa durante la etapa novohispana no eran únicamente los indígenas, pues esta poesía también “se ocupó de la evangelización de los propios españoles, criollos y

mestizos”, por lo que “fue, sobre todo, un ardid pedagógico para que la ignorancia y la superstición de los propios españoles no degenerara en incontables herejías que, según había ocurrido en Europa, podrían conducir rápidamente a proyectos políticos separatistas” (162-163). Y, si bien Blanco acusa en los poemas a modo de sermones “una oratoria disfrazada con rimas e imágenes, en la cual los poetas religiosos, predominantemente eclesiásticos, trataban de divulgar anécdotas, principios, dogmas y figuras de la fe católica del modo más sencillo, reiterativo y pueril” (163), lo cierto es que Bocanegra destaca al poner sumo cuidado en lo poético, logrando una fusión entre la argumentación evangelizadora y la tradición poética como hemos visto antes, pues recupera varios motivos y referencias de autores anteriores, poniendo énfasis en la descripción del espacio embellecido y las acciones que llevan a la reflexión por parte del Religioso.

Si uno de los rasgos recurrentes en el sermón novohispano era el de respaldarse en los textos de los Padres de la Iglesia mediante referencias o citas directas del latín, en Bocanegra vemos un recurso similar en el hecho de tomar motivos o palabras de la tradición poética, tales como el Prado y el Jilguero, mencionados anteriormente. Otra característica del sermón que Bocanegra traslada a su poema es la de emplear, “[a]l igual que en los tratados teológicos, [...] los argumentos de razón o experiencia, los ejemplos [...]” (Herrejón, 2018, s. p.), de modo que el ejemplo del Religioso dubitativo concluye con un monólogo en el que él mismo —como voz tomada de la tradición de los Siglo de Oro (Segismundo, por ejemplo)— expone argumentos a favor de mantenerse dentro de la fe católica. Por ello, esta canción tiene una intención semejante a la del sermón parenético; se plantea un problema moral, al concluir con esa reflexión inclinada a la vida ascética, alejada de tentaciones, para lograr el verdadero contacto con Dios, y también se ve complementada con la intensidad barroca con que se describe, sobre todo, la reveladora muerte del Jilguero, ejemplo moral de escarmiento.

6. Conclusiones

La *Canción a la vista de un desengaño* de Matías de Bocanegra recoge una parte importante de la tradición poética hasta su tiempo, que va de Petrarca hasta los grandes poetas españoles de los Siglos de Oro. Sus relaciones intertextuales no sólo dotan de riqueza formal al texto, sino también aportan al monólogo una carga semántica que va más allá del texto mismo, y en ese sentido, la transducción funciona precisamente como una expresión renovadora para que el texto literario sobreviva y se sobreponga al tiempo, adquiriendo una dimensión religiosa propia del periodo novohispano. Esta combinación sin duda fue parte de la clave del éxito que tuvo el poema para ser imitado, borrando los referentes anteriores, en los siglos posteriores.

A lo anterior se agregan las largas descripciones y la fuerza de imágenes que logran captar la atención del enunciatario, en un efecto similar al de escuchar en vivo un sermón religioso, en el que se exhorta a un determinado comportamiento no sólo mediante palabras, sino también a través de gestos, ademanes, volumen y tono de voz, etc., de modo que todo ello genere un efecto en el escucha. Matías de Bocanegra lleva hacia otro extremo el ejercicio de imitación de Petrarca al imponer un característico tono del sermón para implantar en su “Canción” un objetivo moral, alejándose ya de la temática fúnebre y amorosa con que Petrarca iniciaba esta peculiar tradición de *imitatio*.

Referencias

- Arrom, José Juan. “Una desconocida comedia mexicana del siglo XVII”. *Revista Iberoamericana*, vol. 19, núm. 37, 1953, pp. 79-103.
- Beristáin de Souza, José Mariano. *Biblioteca hispano-americana septentrional, ó, Catálogo y noticia de los literatos que ó nacidos, ó educados, ó florecientes en la América Septentrional española han dado a luz algun cristo, ó lo han dexado preparado para la prensa / la escribia el Doctor D. Jose Mariano Beristain de Souza, del claustro de las Universidades de Valencia y Valladolid, caballero de la orden española de Carlos III. y comendador de la Real Americana de Isabel La Católica, y dean de la Metropolitana de Mexico*. México: Alejandro Valdes, calle de Santo Domingo y esquina de Tacuba, 1816-1821, p. 201-202. En línea.

- https://catalogo.iib.unam.mx/F/-/?func=find-b&find_code=SYS&local_base=bndm&format=999&request=000020865
- Blanco, José Joaquín. “Poesía religiosa: Trejo, Eslava, Bramón, Guevara”. *La literatura en la Nueva España*. Cuarta edición, México: Cal y Arena, 1996, pp. 162-189.
- Bocanegra, Matías de. “Canción a la vista de un desengaño”. *Poetas novohispanos (segundo siglo) (1621-1721). Tomo I*. Estudio, selección, notas de Alfonso Méndez Plancarte. UNAM, tercera edición, 1994, pp. 122-130.
- Calderón de la Barca, Pedro. *La vida es sueño. El alcalde de Zalamea*. Porrúa, 2009.
- Candelas Colodrón, Manuel Ángel. “Nota sobre la *Canción fúnebre en la muerte de don Luis Carrillo y Sotomayor* de Quevedo: una traducción de Petrarca”, 2016. *Research Gate*, https://www.researchgate.net/publication/303718361_Nota_sobre_la_Cancion_funebre_en_la_muerte_de_don_Luis_Carrillo_y_Sotomayor_de_Quevedo_una_traducccion_de_Petrarca.
- Cerdán, Francis. “La oratoria sagrada del siglo XVII: un espejo de la sociedad”. *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, Vol. 1, editadas por María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa, 1998, pp. 23-44.
- Cevallos, Francisco Javier. “Imitatio, Aemulatio, Elocutio: hacia una tipología de las poéticas de la época colonial”. *Revista Iberoamericana*, vol. LXI, núm. 172-173, Julio-Diciembre, 1995, pp. 501-515.
- Colombí-Monguió, Alicia de. “La visión evocada. La canción de Petrarca en el verso de Fray Luis”. *Anuario de Letras*, XIV, 1976, pp. 155-173.
- Colombí-Monguió, Alicia de. “Las visiones de Petrarca en el barroco español (I) (Quevedo, Lope de Vega y Góngora)”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 28, núm. 2, 1979, pp. 287-305.
- Colombí-Monguió, Alicia de. “El poema del padre Matías de Bocanegra: trayectoria de una imitación”. *Thesaurus*, boletín del Instituto Caro y Cuervo, núm. 36, 1981, pp. 23-43.
- Colombí-Monguió, Alicia de. “La *Canción famosa a un desengaño* del padre Juan de Arriola, S.I. (Texto y contextos imitativos)”. *Anuario de Letras*, núm. 20, 1982, pp. 215-249.
- Colombí-Monguió, Alicia de. “Las visiones de Petrarca en la poesía hispánica y en la poética renacentista”. *Humanist Studies & the Digital Age*, vol. 1, núm. 1, 2011, pp. 109-120.
- Dole el, Lubomír. “La poética semiótica: el proyecto de la escuela de Praga”. *Historia breve de la poética*. Versión española de Luis Alburquerque. Editorial Síntesis, 1990, pp. 207-243.
- Góngora y Argote, Luis. “Fábula de Polifemo y Galatea”. *Obras completas*. Edición de Juan Millé y Jiménez e Isabel Millé y Jiménez. Aguilar, 1900. pp. 645-661.
- Herrejón Peredo, Carlos. “Los sermones novohispanos en el siglo XVII”. *Enciclopedia de la literatura en México*. 24 de enero de 2018, <http://www.elem.mx/estgrp/datos/163>
- León, Fray Luis de. “Imitación del Petrarca”. *Fray Luis de León (Vidas literarias)*. José Jiménez Lozano. Omega, 2001, pp. 342-344.

- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Historia de la poesía hispanoamericana. Tomo I*. Edición preparada por Enrique Sánchez Reyes. CSIC, 1948.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua castellana*. Victoriano Suárez, 48 Preciados, 1910.
- Montaner Frutos, Alberto. *Diccionario de géneros y modalidades líricas de la literatura hispánica*, 2015. *Research Gate*, https://www.researchgate.net/publication/281491925_Diccionario_de_generos_y_modalidades_liricas_de_la_literatura_hispanica
- Palma Castro, Alejandro. "Seguramente bromea, Dr. Higashi: Más allá de la poesía, el discurso (algunas pautas para su comprensión)" *Amoxcalli. Revista de teoría y crítica de la literatura hispanoamericana*. Vol. 5, núm. 10, 2022, <https://rd.buap.mx/ojs-dm/index.php/amox/article/view/834>
- Real Academia Española. "Desengaño". Entrada 1. *Diccionario de Autoridades*. Madrid: Imprenta Francisco del Hierro, 1732. web.frl.es/DA.html.
- Tenorio, Martha Lilia. "La Canción famosa: Fama y fortuna". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo 40, núm. 1, 1992, pp. 523-541.
- Tenorio, Martha Lilia. *Poesía novohispana. Antología. Tomo I*. Presentación de Antonio Alatorre. El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, Fundación para las Letras Mexicanas, 2010.
- Vigil, José María. "Reseña histórica de la poesía mexicana". *Antología de poetas mexicanos publicada por la Academia Mexicana*. Segunda edición. Academia Mexicana/ Real Academia Española, 1894, pp. 1-49.

**LA VIDA VERSIFICADA DE SEBASTIÁN DE APARICIO.
UN ACERCAMIENTO AL EPÍLOGO MÉTRICO DE FRANCISCO DE ARRIETA**

**THE VERSIFIED LIFE OF SEBASTIÁN DE APARICIO.
AN APPROACH TO THE METRIC EPILOGUE BY FRANCISCO DE ARRIETA**

ESMERALDA BRIZUELA BAIZ
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO (MÉXICO)

<https://orcid.org/0009-0003-9506-6407>
esmeralda.briz@hotmail.com

Resumen

El *Epílogo métrico* de Francisco de Arrieta es un homenaje a la vida y virtudes de Sebastián de Aparicio, destacando sus milagros y su carácter ejemplar. A través de sus versos octosílabos, Arrieta narra la vida del beato, enfatizando su relación con lo divino y su labor como labrador. Este trabajo tiene como objetivo interpretar el *Epílogo métrico*, aclarando el significado de los arcaísmos y expresiones en desuso, referencias a otros textos y las alusiones a milagros y acciones de Sebastián de Aparicio. De igual manera, se realizará un acercamiento a la configuración de la forma, exponiendo las principales características estructurales del poema.

Palabras clave: Francisco de Arrieta, poesía novohispana, *Epílogo métrico*, Sebastián de Aparicio, poesía en Puebla.

Abstract

The *Epílogo métrico* by Francisco de Arrieta is a tribute to the life and virtues of Sebastián de Aparicio, highlighting his miracles and exem-

plary character. Through his octosyllabic verses, Arrieta narrates the life of the blessed Sebastián de Aparicio, emphasizing his relationship with the divine and his work as a farmer. The objective of this investigation is to interpret the *Epílogo métrico*, clarifying the meaning of archaisms and unused expressions, references to other texts and allusions to the miracles and actions of Sebastián de Aparicio. Likewise, it will take an approach to the configuration of form, exhibiting the main structural characteristics of the poem.

Keywords: Francisco de Arrieta, New Spain's poetry, *Epílogo métrico*, Sebastián de Aparicio, poetry in Puebla.

Introducción

Este trabajo se propone realizar un primer acercamiento a la interpretación del poema *Epílogo métrico* de Francisco de Arrieta, fraile nacido en la ciudad de Puebla. En primer lugar, se expondrán algunos datos biográficos de Francisco de Arrieta, nombrando, a su vez, las dificultades para la obtención de estos. En seguida, se realizará el análisis de la expresión y el contenido del poema, priorizando la interpretación. Se expondrá el significado de algunas voces en desuso, el manejo del lenguaje por parte de Arrieta, el énfasis en la vida y virtudes de Aparicio y, finalmente, se ejemplificarán versos en donde sea notorio el tono apologético predominante en el texto.

Fray Francisco de Arrieta

La información acerca de su vida y obra es muy escasa. Mariano Beristáin de Souza lo incluye en su *Biblioteca hispanoamericana septentrional*, donde sólo le atribuye la escritura de un poema, el *Epílogo métrico*, aunque lo nombra *Epílogo poético de la vida del Ven. Siervo de Dios Fr. Sebastian de Aparicio*. Beristáin habla de Arrieta como "Natural de la Puebla de los Ángeles, hijo del Convento de S. Francisco de aquella Ciudad, y predicador en él" y que "redujo a metro la vida del Beato Aparicio, que había escrito en prosa el P. Fr. Isidro Castaneira" (116),

sin embargo, no se hace mención del año de nacimiento ni de muerte y al hablar del poema tampoco especifica el año de publicación. Cuando Mariano Beristáin menciona a Isidro de Castaneira no señala el escrito en prosa dedicado a Sebastián de Aparicio, pero a Juan Castaneira lo describe como un fraile franciscano, originario de Puebla, encargado de recolectar las limosnas para Sebastián de Aparicio y autor de *Epílogo en verso castellano de la Vida, virtudes y milagros del Ven. P. Fr. Sebastián de Aparicio* (299-300).

Por esta información, José Toribio Medina en “La imprenta en la Puebla de los Ángeles” pone en duda que el *Epílogo Métrico* haya sido escrito por Francisco de Arrieta al apuntar en una nota a pie de página que, si bien Beristáin le atribuye el poema a Arrieta, en páginas posteriores también lo atribuye a Fr. Juan Castaneira (425). En esta segunda referencia al texto, Beristáin añade que el poema fue impreso en 1689 por Fernández de León (300). En años posteriores, Alfonso Méndez Plancarte en *Poetas novohispanos*, hace mención del poema con el nombre de *Elogio métrico* y confirma la datación de 1689 (LXX). Sin embargo, más recientemente, Martha Lilia Tenorio en *Poesía novohispana. Antología tomo 2* considera que es probable que el poema se haya escrito cerca de los años de 1768 o 1789, con motivo de dos decretos pontificios: “El papa Clemente XIII declaró que sus virtudes fueron heroicas (2 de mayo de 1768). Más tarde Pío VI declaró su solemne beatificación (1 de mayo de 1789)” (1229).

Si bien el poema presenta imprecisiones respecto al año de impresión y a su autoría, la Biblioteca Nacional y Hemeroteca Nacional de México cuenta con el documento de Fray Juan de Castaneira digitalizado, gracias al cual podemos confirmar la datación de 1689 y notar que el mismo Castaneira se lo atribuye a Arrieta, por lo que consideramos que esa es la fecha correcta de publicación de la obra.

Cabe señalar que la lectura del *Epílogo métrico* se presenta como un primer acercamiento que evidencia la necesidad de complementar el análisis del texto con trabajo de archivo en donde se descarte la posibilidad de que exista un texto de Isidro de Castaneira dedicado a Sebastián

de Aparicio o alguna reimpresión en 1768 o 1789, con la finalidad de verificar si existiesen similitudes entre dichas obras. Asimismo, la información encontrada acerca de Francisco de Arrieta resulta muy escasa, por lo que es necesario una búsqueda más exhaustiva en los archivos históricos con la finalidad de ampliar los conocimientos que tenemos acerca de la vida y obra (para confirmar que *Epilogo métrico* haya sido su única obra) del fraile. El poema de Arrieta es un conjunto de quintillas dedicadas a elogiar la vida del beato Sebastián de Aparicio. En términos generales, observamos que existe una organización lógica en los temas que se tratan en cada quintilla. Las dos primeras sirven de introducción al lector para incentivarlo a continuar la lectura del poema, mientras que a partir de la tercera estrofa se comienza a relatar la vida de Aparicio desde su nacimiento hasta su muerte, haciendo énfasis en lo virtuoso y milagroso del beato.

Expresión del poema

El poema consta de ciento veintiséis estrofas, cada una de ellas compuesta por cinco versos octosílabos, denominadas quintillas. La rima es consonante en su mayoría y sigue las reglas tradicionales de las quintillas, en donde no riman más de dos versos consecutivos ni la estrofa termina en dos versos rimados (pareado). Las disposiciones de rima más comunes son: ababa y abaab. También encontramos en menor medida estrofas con rima abbab y aabba. Por lo tanto, observamos que Arrieta escribe siguiendo las reglas de la quintilla casi en la totalidad del *Epilogo métrico*, sin embargo, en la estrofa número treinta y seis hace una excepción, utilizando la rima asonante, pero sin romper con la disposición tradicional (aabba). Este uso de la rima asonante se relaciona con la finalidad del poema: la difusión, ya que este tipo de rima tuvo un uso frecuente en las quintillas pertenecientes a la poesía popular de la época.

Lectura del *Epílogo métrico* de Fray Francisco de Arrieta

El poema comienza con dos estrofas introductorias. Observamos desde la primera estrofa la exaltación de su relación con la divinidad, haciendo alusión a su comportamiento ejemplar. En la segunda estrofa el poeta escribe:

Su vida y milagros quiero
con nuevo estilo decir;
mas si bien lo considero
no podré sino seguir
el camino carretero. (Tenorio 1231)¹

En los dos primeros versos se observa la referencia a un texto anterior, seguramente al de Castaneira, quien había escrito en prosa la vida de este beato (Beristáin 116)². Por ello, cuando menciona el nuevo estilo, se habla de cambiar la prosa por el verso. De igual forma, al final de la estrofa, hace una doble alusión: primero, como lo señala Tenorio, que fray Sebastián de Aparicio es “el introductor del uso de las carreteras y el diseñador de las primeras carreteras en Nueva España” (1231); después, se refiere a que el texto de Castaneira le facilitará su labor, habiendo descrito anteriormente la vida y milagros del beato.

A partir de la tercera estrofa se brindan algunos datos biográficos en orden cronológico. Se habla de la enfermedad que sufrió en la infancia, donde fue cuidado por un lobo y que el hecho de no saber leer ni escribir no le impidió memorizar los rezos. También se cuenta que:

1 Todas las citas del poema de Francisco de Arrieta son tomadas de la edición de Martha Lilia Tenorio en *Poesía novohispana. Antología. Tomo 2*.

2 Beristáin señala que Fr. Francisco de Arrieta “Redujo á metro la vida del Beato Aparicio, que había escrito en prosa el P. Fr. Isidro Castaneira, y la publicó con este título: *Epilogo poético de la vida del Ven. Siervo de Dios Fr. Sebastián de Aparicio*. Imp. en la Puebla sin año” (116). Como se mencionó anteriormente, el poema presenta muchas imprecisiones en cuanto al año de publicación y autoría, en este caso nos podemos percatar de que Beristáin se refiere al autor como Isidro Castaneira y posteriormente lo nombrará como Juan Castaneira (425).

Tres mujeres lo incitaron,
mas él les estuvo viendo
el juego, y aunque le echaron
tres más, con él no ganaron,
antes salieron perdiendo (1231).

Al respecto, Tenorio cita del *Santoral Franciscano* que tres mujeres intentaron seducirlo, mientras que Aparicio se apartó de ellas. Sin embargo, en el artículo “‘From His Roots a Branch Will Bear Fruit’: The Development of Missionary Iconography in Late Eighteenth-Century Cult Images of Sebastián de Aparicio (1502-1600)”, Julie A. Shean señala que Sebastián de Aparicio contrajo matrimonio en dos ocasiones, lo que coincidiría mejor con el último verso, pues ambas mujeres fallecieron a una corta edad (24).

Arrieta utiliza algunas estrategias para enfatizar en el carácter divino de Sebastián de Aparicio. El primero de ellos es relacionar al beato con personajes bíblicos. Por ejemplo, en la tercera estrofa:

Estrella fue refulgente
que en Galicia apareció,
como la otra en el oriente;
más, naciendo allá, nació
más clara en el occidente [...] (1231)

En este caso se hace uso de la metáfora al identificar el nacimiento de Sebastián de Aparicio con una estrella, posteriormente se compara con la estrella de Belén y, de esta forma, Arrieta asemeja al beato con Jesús. De igual forma, Martha Lilia Tenorio señala en tres notas, otras comparaciones del beato. La primera es con San Marín de Tours a quien Aparicio supera en caridad con el acto que se relata (1233). La segunda es cuando se refiere a Aparicio después de cuatro días de muerto. En esta ocasión se alude a Lázaro y se compara el olor que despedía a los cuatro días de muerto, aclarando “que dio Aparicio un

olor/ del cielo, aunque cuatriduano” (1237). Por último, se habla en términos comparables con San Blas, pues ambos salvan a diferentes personas de morir ahogados a causa de una espina de pescado (1238). Además de lo señalado por Tenorio, encontramos que Sebastián de Aparicio también es llamado “ángel de la guarda ausente” (1235), y es objeto de comparación con Dios y Adán, por su trabajo como labrador (1232), lo que pone de manifiesto el deseo del poeta por exaltar su santidad, con la intención de fomentar el culto al beato y agilizar su canonización.

El uso de refranes y expresiones populares es muy común en el texto, lo cual está directamente relacionado con su finalidad: ser difundido para aumentar la popularidad del beato y fomentar su beatificación y/o canonización (Shean 18, 19). Aquí tenemos un ejemplo de ello:

Por cinco el Fray les servía
con indefectible ahínco,
que aunque simple parecía,
yo aseguro que sabía
muy bien cuantas eran cinco. (1232, 1233)

Según el *Diccionario de autoridades (RAE en línea)*, la expresión no saber cuántas son cinco es una “Phrase que explica ser alguna persona mui simple, pues ignora aun lo que es tan vulgár. Lat. Vel quinque numerare non callere”. Con ello se hace énfasis en que, aunque Aparicio no era precisamente un ilustrado, pues no sabía leer ni escribir, tampoco era una persona ignorante. Dicha idea se desarrolla también en la siguiente estrofa:

Con pimienta un pececillo
hallaron junto a una granja.
sal, naranja y panecillo,
que estaba, si he de decirlo,
los dos a pan y naranja. (1235)

En este fragmento se relata que un hombre y él encontraron con pimienta un pez y gracias a ello pudieron calmar su hambre. En primera instancia, se enaltece una vez más el raciocinio del beato, ya que, al recurrir al *Diccionario de autoridades*, observamos que pimienta es una frase “que se aplica y dice del sugeto que es mui vivo, agúdo y pronto en comprehender y obrar”. En el último verso, se hace un juego de palabras que aluden a la expresión pan y agua, que refiere a una forma de ayuno.

Para continuar destacando el uso de expresiones populares, observamos la siguiente estrofa:

Tres veces se le aparece
aquí Francisco, y tal vez
le abraza y le fortalece,
para que venciendo a tres
siempre estuviera en sus trece. (1232)

Gracias a la nota de Tenorio, nos percatamos que la expresión “estar en sus trece” se refiere a ser persistente en un objetivo (1232). En este caso, la estrofa habla de la manera en que Sebastián de Aparicio es perseverante en su conducta virtuosa con la ayuda de San Francisco, patrono de la orden a la que perteneció, y logra vencer las tentaciones que Luzbel le presenta.

En el poema, también podemos apreciar la situación por la que atravesaban los frailes franciscanos. Tal es el caso de la estrofa que se transcribe a continuación:

Enviaron a este varón
al angélico convento,
que es segundo panteón,
pues en sus sepulcros son
los santos cosa de cuento. (1232)

Al asemejar al convento con un segundo panteón, se pone el acento en el gran número de frailes que vivían y morían en monasterios a mediados del siglo XVIII, puesto que los frailes que no evangelizaban eran exhortados a llevar una vida monástica (Sean 20). Además, en ese mismo siglo, el número de misiones franciscanas disminuyó, por lo que resulta importante enaltecer a la orden mencionando la gran cantidad de santos que se generaban en los conventos. Por ello Arrieta menciona que son “cosa de cuento”, entendiéndose por cuento “El número que se produce por la multiplicación de cien mil por diez: y se escribe con la unidad y seis ceros” (*Dicc. Aut.*), es decir, el equivalente a un millón. De esta forma, la vida de Aparicio ayudaría a los intereses de los franciscanos novohispanos, quienes deseaban que se los feligreses relacionaran la vida monástica con la santidad.

En el *Epílogo Métrico*, Arrieta hace referencia a dos refranes populares: “el que con lobos anda, a aullar se enseña”, y, “nadie es profeta en su propia tierra”. El primero de ellos se utiliza con la finalidad de encumbrar el comportamiento de Aparicio, puesto que cuando éste es cuidado por lobos, es él quien le enseña mansedumbre y el beato no aprende malos hábitos ni comportamientos por parte de su compañero. El segundo se encuentra en la estrofa número 53 y apunta:

Los futuros anunciaba
y la intención más secreta
conocía; y no admiraba
[a] alguno verlo profeta
cuando en su patria estaba. (1234)

Se ve en los versos anteriores que, por medio de la referencia al refrán bíblico, se compara a Sebastián de Aparicio, una vez más, con Jesús, pero contrario al caso de éste, Aparicio fue reconocido en su comunidad y, según Julie A. Sean, su culto se extendió entre todas las clases sociales, siendo el candidato a la canonización más multitudinario de su época, lo que se refleja en la gran cantidad de milagros registrados (18).

El tono apologético del poema resulta evidente en la mayoría de sus estrofas. Tenemos pues que Arrieta plasma las habilidades de Aparicio con las cosechas en la duodécima estrofa:

Los vecinos labradores
para sembrar consultaban
su experiencia, y con primores
muchos frutos encerraban
porque él no gastaba flores [...] (1232)

Después de que es comparado con Dios y Adán, como ya se mencionó, Arrieta continúa enaltecendo los conocimientos de Aparicio, al referir que era consultado con la finalidad de mejorar las cosechas. De igual manera encontramos numerosas estrofas donde Aparicio da muestras de virtud:

Parecía celestial,
o que gozaba el estado
de justicia original,
pues si hablamos de pecado,
nada tuvo de mortal [...] (1233)

En estas dos últimas estrofas ejemplificadas, apreciamos el uso del encabalgamiento como recurso para enfatizar en las virtudes de Aparicio, equiparables con lo divino. Este acento en la moral de Aparicio se encuentra mayormente en la primera mitad del poema, cuando se habla de su niñez, juventud y hasta su entrada al monasterio. A partir de que Aparicio toma los hábitos franciscanos, el poema se centra en el sufrimiento del fraile:

Lechuga y pan reciente
dio a uno en un campo, y así
tomó como penitente

los azotes para sí,
para otros el pan caliente [...] (1234)

Resultan comunes las descripciones de la sangre que emanaba del cuerpo de Aparicio a causa de la flagelación y el hambre que pasaba de manera voluntaria como muestra de su adoración a Dios, equiparando el grado de sufrimiento corporal con la fuerza de su fe. Las estrofas de la segunda mitad del *Epílogo métrico*, continúan alabando las obras de Aparicio, pero centrándose en los milagros que realizó. Dado que al beato se le atribuyen más de novecientos milagros, consideramos que el análisis de estos se debe abordar con mayor profundidad en un trabajo posterior. Sin embargo, señalamos algunos de los mencionados en el *Epílogo*, como lo son: la ascensión de su alma (1236), el arder en llamas (1236) y salvar a una mujer de morir al atorársele una espina de pescado (1238). Mientras que una vez fallecido realizó otros milagros: sangrar del dedo y el pecho, expedir olor a santidad a pesar de varios días de muerto, sudar y la curación de enfermos.

El culto a Sebastián de Aparicio fue promovido por los franciscanos novohispanos debido a que encarnaba los ideales de la orden. Fue un hombre que desde su infancia vivió en la gracia divina y posteriormente se recluyó en un monasterio. De esta manera, el beato serviría como testimonio y ejemplo de que la vida de claustro lleva a la gracia divina.

Conclusiones

A partir de este primer acercamiento, nos percatamos de la importancia de realizar investigación en archivos de la ciudad para determinar la autoría del poema y, en caso de ser de Francisco de Arrieta, profundizar en sus datos biográficos. De igual manera, se destaca la relación entre la publicación del poema y los frailes franciscanos, teniendo en cuenta el declive por el que atravesó la orden, la difusión exitosa del poema desembocaría en el aumento del número de fieles que le rendían culto a Aparicio, pues como lo señala Pierre Ragón en su artículo "Sebastián de Aparicio: Un santo mediterráneo en el altiplano mexicano" para

el momento de su beatificación, ya ha disminuido el fervor por su devoción (27).

Estamos ante un poema que busca atrapar la atención del lector a través de usos coloquiales del lenguaje, que en todo momento exalta las virtudes y la vida ejemplar de Sebastián de Aparicio, comparándolo con referentes bíblicos populares. De igual manera, considerando como fecha de su impresión en 1689 y su posterior reimpresión en 1789, pretende difundir su culto mediante la difusión de los múltiples milagros realizados por el beato durante los festejos realizados por su beatificación.

Referencias

- Beristáin de Souza, José Mariano. *Biblioteca Hispano-Americana Septentrional Tomo I*. Oficina de D. Alexandro Valdés, 1821. <http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/consulta/registro.cmd?id=707>
- Castañeira, Juan de. *Epilogo metrico de la vida y virtvdes de el venerable padre Fr. Sebastian de Aparicio natural de la Gudina (en Galicia) é Hijo de el Orden Seraphico en esta Provincia de el Santo Evangelio de Mexico / con un compuesto de diversas misticas aromas para todos, de distintos santos, y autores sacadas, por el P. Fr. Ivan de Castañeira predicador y limosnero mayor de el Venerable Padre Aparicio en el Obispado de la Puebla*, D. Fernández de León, 1689. https://catalogo.iib.unam.mx/F/VL6DP57KHC84CS-NBH9HKLDMRIIUEX1396UMY1RHA4P5C9YRN14-00255?func=full-set-set&set_number=007502&set_entry=000031&format=999
- Medina, José Toribio. "La imprenta de la Puebla de los Ángeles". *Anales de la Universidad de Chile*, tomo 120, 1907, pp. 355-497. https://books.google.com.mx/books?id=-5XMAAAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.
- Méndez Plancarte, Alfonso. *Poetas novohispanos. Segundo siglo (1621- 1721)*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1995. <https://books.google.com.mx/books?id=9M29sLCruLwC&pg=PR70&lpq=PR70&dq=fray+francisco+de+arrieta+puebla&source=bl&ots=8prN0DIZfO&sig=ACfU3U0nJ-gpHg-hhwiRGH8lDXfqACxa17A&hl=es-419&sa=X&ved=2ahUKEwjw0orT-jbXiAhUKCXwKHR8KCD0Q6AEwAXoECACQAQ#v=onepage&q&f=false>.
- Ragón, Pierre. "Sebastián de Aparicio: Un santo mediterráneo en el altiplano mexicano", *Estudios de Historia Hispanoamericana*, vol. 23, núm. 23, 2009, pp. 17-45. <https://doi.org/10.22201/iih.24486922e.2000.023.3518>
- Real Academia Española. *Diccionario de autoridades*. 1726-1739. <http://web.frl.es/DA.html>

Shean, Julie A. "‘From His Roots a Branch Will Bear Fruit’: The Development of Missionary Iconography in Late Eighteenth- Century Cult Images of Sebastián de Aparicio (1502-1600)", *Colonial Latin American Review*, vol. 8, núm. 1, 2009, pp. 17-50. <https://doi.org/10.1080/10609160902738471>.

Tenorio, Martha Lilia. *Poesía novohispana. Antología tomo 2*, El Colegio de México/ Fundación para las Letras Mexicanas, 2010.

OTROS ARTÍCULOS

CULTURA DE LA VIOLACIÓN Y SU REPRESENTACIÓN EN LA LITERATURA HISPANOAMERICANA: APROXIMACIÓN

RAPE CULTURE AND ITS REPRESENTATION IN LATIN AMERICAN LITERATURE: APPROACH

ALEJANDRO LOEZA ZALDÍVAR
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE YUCATÁN (MÉXICO)

<https://orcid.org/0000-0003-3013-1231>
alejandro.loeza@correo.uady.mx

Resumen

En este artículo se establecen momentos claves de la literatura occidental en la cual la violación de la mujer ha sido motivo de comedia, erotismo y amor. En dicho sentido, la transición del significado jocoso (*Libro de Apolonio*) hasta el sentido erótico (*Justine*) implica un repaso de la cultura de la violación femenina como tema recurrente de la literatura occidental que tiene representación en tres autores hispanoamericanos del siglo XX: Pablo Neruda, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa. El presente artículo es un análisis hermenéutico del simbolismo que la violación tiene en tres obras hispanoamericanas reforzadas por la constante de la cultura de la violación occidental, utilizando como marco teórico las obras de Judith Butler, Julia Kristeva y Denis de Rougemont.

Palabras clave: cultura y literatura, violación, Neruda, García Márquez, Vargas Llosa.

Abstract

This article establishes key moments in Western literature in which the rape of women has been a reason for comedy, eroticism and love. In this sense, the transition from the humorous meaning (*Libro de Apolonio*) to the erotic meaning (*Justine*) implies a review of the culture of female rape as a recurring theme in Western literature that is represented in three Hispanic American authors of the 20th century: Pablo Neruda, Gabriel García Márquez and Mario Vargas Llosa. This article is a hermeneutical analysis of the symbolism that rape has in three Latin American works reinforced by the constant of Western rape culture, using as a theoretical framework the works of Judith Butler, Julia Kristeva and Denis de Rougemont.

Keywords: culture and literature, rape, Neruda, García Márquez, Vargas Llosa.

Del amor a la violación: breve repaso a la cultura de la violación en la literatura

El *Vocabulario español-latino* de Antonio de Nebrija ya contemplaba el verbo *amar* en 1495 y lo definía como una pasión desbocada. Sebastián de Covarrubias (1611) fue el primero en darle un sentido más extenso: amar es “querer o apetecer alguna cosa. Amor es el acto de amar, lo primero y principal sea amar a Dios sobre todas las cosas y al próximo como a ti mismo” (125). Sin embargo, en estos conceptos, dentro del mismo *Tesoro de la lengua* de Covarrubias, se utiliza por primera vez una definición para violar: “corromper la doncella por fuerza. Inviolable, lo que no se puede quebrantar ni alterar” (1353). La palabra *violar* o *violación* no apareció en los primeros diccionarios del castellano-español sino hasta más de cien años después de la publicación del diccionario de Nebrija (1495). Para este autor, violar significa “lugar de violetas” (202). Más de un siglo después, y cuatro diccionarios de por medio, César Oudin (1607) introduce la definición de violar como “forzar, corromper” (535). Posteriormente los diccionarios utilizarían el verbo para referir lo forzado, roto, corrompido, etcétera. Sirva este breve

recorrido filológico de los primeros dos siglos de diccionarios para establecer que el verbo *amar* es utilizado en similitud con el significado actual, mientras que *violar* tiene que esperar más de un siglo para ser definido en términos modernos.

En ese sentido, puede considerarse que la literatura es ejemplo de las tradiciones y costumbres sociales, las cuales son representadas en ficciones que permiten analizar estos conceptos. Si bien el propósito de este trabajo no es profundizar en el tema de la violación en todas las literaturas, se tiene como objetivo realizar un breve repaso por obras literarias occidentales que transformaron el significado de este acto hasta llegar a la literatura hispanoamericana, concretamente a la representación de la violación en tres obras: *Confieso que he vivido* de Pablo Neruda, *Memoria de mis putas tristes* de Gabriel García Márquez y *Pantaleón y las visitadoras* de Mario Vargas Llosa. Así, este trabajo aborda la violación en la literatura como parte de los procesos que la cultura de la violación ha preestablecido como símbolo de lo cómico, erótico y romántico.

En *Amor y Occidente*, Denis de Rougemont había analizado el amor romántico como una experiencia que parte de la idealización. En dicha obra, el amor es una emoción que, para quien ama, es un tema sagrado, lo cual procede de tradiciones literarias como la medieval y áurea. En este sentido, afirma que “El amor romántico es una forma de amor que es a la vez idealista y desesperada, que se ve como una experiencia única y exclusiva y que tiende a elevar el amado a un nivel casi divino” (210). Esta tradición asentada en la literatura a través de los siglos, refuerza el profundo impacto del concepto del amor en la cultura occidental, que en ocasiones ha hecho del abuso sexual y de la objetivación del cuerpo femenino, un espacio de violencia, amor y risa, sin contradicción en todo ello. Rougemont explica que “El amor romántico ha tenido un impacto duradero en la cultura occidental, influyendo en la literatura, el arte y la filosofía. Esta influencia ha dado forma a la forma en que entendemos y experimentamos el amor en nuestra vida cotidiana” (285).

Así, el estudio de Rougemont sirve como marco teórico para abordar la relación entre el amor, el poder y la violación como parte de una misma cultura, la cual está representada en diversas obras literarias pero que en este artículo se analizará en las obras ya mencionadas de Neruda, García Márquez y Vargas Llosa. Por lo tanto, la cultura de la violación es un ejercicio signado y simbolizado en los conceptos de amor y erotismo, que han evolucionado en estéticas, pero que se entrelazan por el poder y la política cultural de la idealización del cuerpo femenino, que, como se verá más adelante, termina por ser abyecto y, por lo tanto, espacio de violencia, idealización y amor en tres obras literarias hispanoamericana del siglo XX, como legado evolutivo de una tradición occidental.

Para establecer cómo la cultura de la violación se introdujo en la literatura hispanoamericana basta nombrar los términos latinos de *amar* y *violar* que fueron utilizados por Ovidio en su *Arte de amar* (2. a. C. – 2 d. C.) cinco siglos antes de la literatura escrita en castellano. En la primera parte del *Arte de amar*, Ovidio recomienda acudir a banquetes para “aprisionar” el amor: “El vino predispone los ánimos y los dota para el amor: la preocupación desaparece y se disipa por efecto del abundante vino. Entonces llegan las risas, entonces el que no lo es se vuelve atrevido, entonces el dolor y las preocupaciones y los ceños fruncidos se esfuman” (74).

El pasaje de Ovidio remite a lo que hoy podríamos clasificar como violación y/o abuso. Se podría contrargumentar que dichos conceptos, y en los términos planteados por el autor latino, no pueden ser llamados de esta forma, sino cortejo, romance o flirteo. Sin embargo, tal postura sería contraintuitiva a la crítica, ya que, si atendemos al problema epistemológico, cabe cuestionarse desde la crítica literaria dónde y cómo la literatura creó parámetros que hicieron de la violación sexual pasajes estéticos y que terminaron por avalar la cultura de la violación. En este sentido, la cultura de la violación:

no sólo es un concepto que sirve para describir un fenómeno social (la violación y, más generalmente, el amplio espectro de la violencia sexual), sino sobre todo una herramienta crítica, en la medida en que hace visibles un cierto número de discursos subyacentes en la cultura, en el sentido amplio del término, que tiende a minimizar o invisibilizar la violencia sexual. (Wajeman 14)

Así, el término de cultura de la violación es un posicionamiento político y ético, lo que implica una reconfiguración epistémica de la literatura: es decir, entender que, en determinadas literaturas, el verbo *amar* es sinónimo de *violar*. A su vez, y de alcance moderno, lo erótico en la literatura ha sido herramienta de la violación, lo mismo que las “estrategias” de seducción de los “galanes” de determinadas estéticas que avalan la sexualidad masculina.

Mediante el análisis de varios pasajes de la literatura occidental, busco establecer lecturas críticas, que, si bien no desconocen los peligros anacrónicos, no podemos evitar los sesgos de la escritura de sus autores y sus respectivas críticas. Y dado que no existe lectura y escritura que carezca de subjetividad, es importante hacer eco de lo afirmado por De Lauretis (1992): “la escritura y la lectura son estrategias de resistencia cultural” (17). Tomar una postura ética relativa a la violación en la literatura es cuestionarse cómo las narrativas han contribuido a las mismas violaciones, con lo que este trabajo pretende ser una reflexión sobre las lecturas que han materializado la cultura de la violación.

Para efectos del presente trabajo remitiré a la violación como el acto de “sexo forzado impuesto por un individuo con poder de intimidación sobre otro [...] uso y abuso del cuerpo del otro, sin que este participe con intención o voluntad comparables” (Segato *et al.* 300). Dicho lo anterior, la violación en las obras a analizar se enfoca en el acto sexual y el abuso del cuerpo, haciendo énfasis en el poder como medio para ser cometido dicho acto.

La violación como escena de risa

Si bien la violación de la mujer está en textos tan antiguos como las tragedias griegas y en varios mitos y leyendas (como el infame caso de Lucrecia, víctima de Tarquino, prosa fundacional de la República Romana), la Edad Media estableció algunos ritos de iniciación que incluyeron la violación. Ejemplo de ello está en el *Libro de Apolonio*, obra escrita y publicada en el siglo XIII y de autor desconocido, aunque se sospecha que debió haber sido un clérigo¹. Cuando Tarsiana es secuestrada, esta es llevada a un prostíbulo donde la joven (12 años) será explotada sexualmente. No obstante, el lector contemporáneo debe entender que este pasaje no fue escrito para generar horror, drama o desprecio por el violador y pena por la víctima, Tarsiana, sino que el autor lo escribió con intenciones humorísticas: “Una de las características estructurales de la novela bizantina son los rasgos de humor [...] cuando Tarsiana relata llorando sus cuitas, para defender, seriamente, su virginidad y el que ha entrado a su aposento se emociona” (1996, 54). Así, el lector o escucha medieval del *Libro de Apolonio* debió valorar como un pasaje jocoso dicha violación de una niña de 12 años a manos de un esclavo para posteriormente ser prostituida.

A lo anterior debe ser sumada otra famosa escena de la literatura medieval y pre-renacentista que se encuentra en *El Decamerón* de Giovanni Boccaccio. El pasaje en cuestión es *Meter al diablo en el infierno*, narración en la cual Alibech es una joven de catorce años de familia burguesa pero huérfana que desea dedicar su vida a Dios, lo cual le lleva a Rústico, anciano ermitaño que vive en el desierto y que una noche decide tener relaciones sexuales con Alibech bajo el engaño de que él tiene al Diablo (pene) y ella el Infierno (vagina) y que nada será más grato a Dios que meter al Diablo en el Infierno. La obra establece este abuso como motivo de risa, según fue escrito por el mismo autor, pues al final del relato Alibech es blanco de burlas e ironía: “La joven, entre

1 Remito al estudio introductorio de Carmen Monedero en la edición del *Libro de Apolonio* señalado en la bibliografía, a quien desee conocer los pormenores de la datación y problemas ecdóticos de la obra medieval.

palabras y gestos, se los mostró; de lo que tantos se rieron que todavía se ríen" (386).

Todos los ejemplos hasta aquí proporcionados implican que la violación y abuso sexual son motivo de comedia, de risa. Sin embargo, la literatura del Siglo de Oro trastocaría el sentido de estas acciones: haría de la violación una afrenta al honor. En el teatro del Siglo de Oro la violación es común: está presente en el pasaje de Dorotea en el *Quijote*, en el personaje de Estrella en *La Estrella de Sevilla*, Elvira en *El rey don Pedro en Madrid*, Casilda en *Peribañez*, Isabel en *El alcalde de Zalamea*, etcétera. Generalmente, estas violaciones son resueltas con el matrimonio entre el agresor y la víctima, "restituyendo" el orden moral y civil de la sociedad española del siglo XVI y XVII basado en el honor. En algunos casos, la violación en la literatura áurea resulta en revueltas sociales que abren espacio a la reflexión política, como es el caso de Laurencia en *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, en donde la doncella es víctima de violación a manos del comendador Fernán Gómez, lo cual motiva una revuelta popular en contra del caudillo medieval.

Caso aparte es el de Ana en *El burlador de Sevilla* (1616) de Tirso de Molina. Esta obra de teatro es emblemática porque el autor configura un personaje que será repetido por la cultura popular: el mito de don Juan Tenorio. En un pasaje de la obra el personaje principal recurre a la violación contra doña Ana de Ulloa: "¿No hay quien mate a este traidor, / homicida de mi honor?" (vv. 1562-1563). Ante la burla del honor el marqués Gonzalo enfrenta a don Juan, pero este le termina matando y la violación de doña Ana queda perpetrada sin consecuencias inmediatas para el galán de la obra más famosa de Tirso de Molina.

La literatura española hace de la violación femenina un elemento que transgrede el orden social, pero no repara en las mujeres como víctimas ni en las consecuencias físicas y psíquicas de los personajes. Otro caso emblemático en la literatura áurea es la que se da a través del personaje de Segismundo de Pedro Calderón de la Barca a finales del siglo XVII, cuando, en *La vida es sueño*, este muestra compasión y "ternura" por su víctima, evitando así la violación. Sin embargo, la

violación no se lleva a cabo ya que interviene Clotaldo, súbdito de Segismundo que se atreve a contrariar a su amo para evitar el deshonor de Rosaura. En este sentido, la obra de Calderón de la Barca hace énfasis en la importancia de la castidad femenina como símbolo signado del honor, donde incluso la violación queda supeditada a la posición social de quien la perpetra.

Si bien he mencionado hasta aquí la relación entre la violación y la comedia y la violación y la posición social, a finales del siglo XVIII, la violación femenina adquiriría una nueva dimensión desde la literatura francesa: lo erótico. Es el Marqués de Sade quien a través de su novela *Justine o los infortunios de la virtud* erotizó el acto explícito de la violación. La novela fue publicada en 1791 con clara controversia por lo explícito de las relaciones sexuales descritas.

En el prefacio a *Justine*, el Marqués de Sade presenta la novela como una obra sumamente moral, procurando el horror del vicio para mostrar sus efectos nocivos: “La finalidad de la obra que comenzamos será demostrar que la virtud, presentada a un alma expuesta a la corrupción mundana, pero que todavía conserva los lineamientos de la verdad, llevará de nuevo a esa alma por el camino de la justicia y el bien” (15). Esa corrupción mundana es social y, dentro de ese grupo, hay distinciones. Durante el resto de la novela, Justine enfrentará a otros personajes como Corazón de Hierro, hombre de gran tamaño quien desea violarla por la vía anal, aunque Justine casi siempre logra apelar a sus sentimientos para evitar la pérdida de la virtud. La novela es una oda a la violación de una niña con fines eróticos y dicho erotismo radica en la resistencia y rechazo de la joven, pues mientras menos desea la relación sexual, los personajes muestran un mayor deseo sexual que no sólo se consuma en el acto, sino en los excesos violentos que permiten el orgasmo de los personajes.

Hasta aquí es claro que la violencia sexual contra las mujeres (niñas principalmente) es parte de una estética moderna en la que se alojan valores de comedia, honor y erotismo a costa de una herencia cultural occidental donde la literatura ha presentado dichos actos como sublimes.

El giro estético de la violación: entre lo bello y sublime

Antes de abordar la violación en la literatura hispanoamericana, es importante señalar que durante el siglo XVIII Immanuel Kant (1724-1804) en *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* de 1764 establece cómo la belleza lleva al amor y lo sublime al respeto. Nótese que, en esta obra, la más “literaria” de Kant, parece anticipar los postulados del Romanticismo europeo donde la mujer bella es objeto del amor. Lo sublime, en cambio, que inspira respeto, queda reservado a lo moral y como una categoría de la inteligencia, categoría que sólo el hombre puede poseer, según Kant:

entre las cualidades masculinas sobresalga claramente lo sublime como su característica específica [...] ha de tener esto ante los ojos toda educación e instrucción, así como todo esfuerzo por fomentar la perfección moral de una y otro si no se quiere que resulte imperceptible la encantadora diferencia que la naturaleza ha querido establecer entre estos dos tipos de género humano. Pues no es suficiente pensar que se tienen ante sí seres humanos; además, es necesario no perder de vista que no son del mismo tipo. (205)

En este sentido, Kant establece que la belleza debe ser poseída incluso de manera violenta y que, si la belleza se resiste a lo sublime, es decir al hombre, la acción de la violación se convierte en un acto sublime: “Por otra parte, nosotros podríamos aspirar al título de noble sexo”, y considera oportuno recordar que “entre las cualidades masculinas sobresalga claramente lo sublime como su característica específica” (29). Así, para Kant el hombre en su racionalidad cede ante la belleza femenina a través de la violencia.

En este sentido, Kant aporta una estética que relaciona la razón con la sensibilidad y la imaginación de la cual se produce lo sublime, que metafóricamente es producto de una violación. En la metáfora de lo sublime de Kant persiste el acto de la violación como parte de una

estética de la violación sexual de lo bello. Esta belleza kantiana no es solo objeto, sino lugar de ejercicio de lo sublime, a través de la violación. En este sentido, mientras más se resiste la belleza (la mujer) a lo sublime (el hombre) “más degrada al cuerpo en el que requiere inscribir su ley, para garantizar un cuerpo que le dé continuidad, que lo herede: su violencia, en última instancia, es la desesperada búsqueda de un cuerpo para su pretensión de ser sin cuerpo” (91).

Junto con la obra del Marqués de Sade, las reflexiones de Kant inauguran la estética moderna de la violación, donde la metáfora y la analogía ofrecen una serie de valores simbólicos relativos a la belleza, que no es un atributo de a quien se le designa, sino que se convierte en una promesa, en un *deber ser* de posesión, de lo cual se erotiza (Sade) y recrea como lo sublime (Kant) a través del acto violento de la sexualidad no consensuada por parte de la mujer.

Todo lo anterior se relaciona con la estética de la literatura hispanoamericana a través de las complejas transformaciones de corrientes literarias. Sin embargo, el alcance del presente artículo está en establecer que la estética del Romanticismo signado en la obra de Kant agrupa buena parte de los principios estéticos europeos mencionados. Es importante recordar que el Romanticismo hizo énfasis en el individuo, las emociones y la naturaleza.

En este sentido, la obra del marqués de Sade explora los límites del deseo y la moralidad a través de la sexualidad y la violencia, lo cual guarda similitudes con el abordaje que se hace más adelante de la obra de García Márquez. Sin embargo, es claro que la estética del Realismo Mágico es una exploración de la realidad a través de situaciones fantásticas de manera libre, sin las restricciones de la realidad, lo cual se extiende a lo erótico, como se analizará en *Memoria de mis putas tristes* del autor colombiano. Por su parte, la obra de Mario Vargas Llosa, *Pantaleón y las visitadoras*, hace énfasis en la realidad con matices irreales, pues una sistematización de la prostitución es, al menos, exótica.

A su vez, se ha expuesto que la obra de Sade se centra en la transgresión de las normas morales y sociales. Dicho esto, la narrativa de

García Márquez explora los límites del erotismo contrastado con la sociedad, que por una parte tolera en secreto la trata de blancas y menores de edad y que por otra erotiza y romantiza dichos actos. Lo que en Sade es violencia y poder, en la obra de García Márquez y Vargas Llosa está como símbolo del deseo y desafío a las normas morales.

Por otra parte, la estética de la obra mencionada de Kant está vinculada a lo sublime y lo bello. Las narrativas de Pablo Neruda, García Márquez y Vargas Llosa exploran de la belleza, su posesión y lo sublime como objeto que es apropiado de manera erótica y violenta.

Como se verá en el siguiente apartado, la obra de Neruda explora lo sublime en lo cotidiano, es decir, en lo humano. Al igual que Kant, la obra de Neruda establece una constante búsqueda de lo sublime y bello, sin importar que esto lo encuentre el autor chileno en una niña del sur de Asia.

En *Confieso que he vivido* (1974) Neruda celebra la belleza de una menor de edad que, como se analizará más adelante, implica lo sublime, en los términos estéticos ya planteados por Kant.

Por otra parte, se analizará la obra *Memoria de mis putas tristes* de García Márquez haciendo énfasis en lo sublime, en términos kantianos, ya que la forma en la que la obra del colombiano presenta la experiencia estética en sus personajes, es desafiando las categorías tradicionales de la realidad y la fantasía masculina.

De una manera más amplia, las obras literarias mencionadas antes y particularmente los principios áureos, la obra de Sade y los postulados de Kant, abordan la cuestión de la transgresión social a través de la sexualidad, con implicaciones, en todos los casos de lo sublime. Los dos autores hispanoamericanos del siglo XX exploran los tabús y prohibiciones de manera extrema, como lo hicieron el *Libro de Apolonio*, *El Decamerón* y *Justine* en su momento.

Lo anterior sirva como marco de referencia para entender cómo la evolución de las representaciones de la violación en la cultura termina creando estéticas que hacen de ella un acto sublime, exótico y político,

como puede encontrarse en las obras Pablo Neruda, Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez.

La violación en la cultura literaria hispanoamericana

A diferencia de los modelos literarios hasta ahora citados, Pablo Neruda relata una violación cometida por él mismo en la autobiografía *Confieso que he vivido* (1974). En dicho relato rememora su paso por Sri Lanka, donde tenía un *bungalow* con una letrina exterior que era limpiada todos los días por una joven a quien describe como la “más bella que había visto hasta entonces en Ceilán [...] Era tan bella que a pesar de su humilde oficio me dejó preocupado. Como si se tratara de un animal hurraño, llegado de la jungla, pertenecía a otra existencia, a un mundo separado. La llamé sin resultado” (45). El relato autobiográfico continúa en las acciones del personaje-escritor por llamar la atención y ganar el afecto de la adolescente (¿niña?) dejando en su camino “regalos” como seda y fruta, a los cuales resulta indiferente. Entonces, el autor chileno narra la violación de su víctima:

Una mañana, decidido a todo, la tomé fuertemente de la muñeca y la miré cara a cara. No había idioma alguno en que pudiera hablarle. Se dejó conducir por mí sin una sonrisa y pronto estuvo desnuda sobre mi cama. Su delgadísima cintura, sus plenas caderas, las desbordantes copas de sus senos, la hacían igual a las milenarias esculturas del sur de la India. El encuentro fue el de un hombre con una estatua. Permaneció todo el tiempo con sus ojos abiertos, impasible. Hacía bien en despreciarme. No se repitió la experiencia. (46)

El relato del Premio Nobel de Literatura de 1971 romantiza una violación de una joven-niña que previamente ha exotizado. Esta narrativa autobiográfica establece una relación de poder patriarcal que el autor chileno tiene a partir de su prosa, ya que no menciona consecuencia alguna de la pasión que el narratorio-personaje ha desarrollado “provocado” por la belleza de la víctima. En Neruda la violación es acto de

dominación estética donde la víctima es objeto sin voz que da paso a una reflexión, por parte de la narración, del deseo irrefrenable de quien escribe al deseo provocado por la belleza.

Este abordaje de la violación como acto estético se repite en la novela *Memoria de mis putas tristes* (2004) del también Premio Nobel de Literatura Gabriel García Márquez. La obra arranca cuando un anciano de noventa años, el *Sabio triste*, llama a Rosa Cabarcas, dueña del burdel de la ciudad para pedirle que le consiga una niña virgen de catorce años para regalarse “una noche de amor loco con una adolescente” (6). La víctima entregada al anciano para el abuso sexual es Delgadina, la cual es encerrada en una habitación con el pedófilo:

Tratando de no despertarla me senté desnudo en la cama con la vista ya acostumbrada a los engaños de la luz roja, y la revisé palmo a palmo. Deslicé la yema del índice a lo largo de su cerviz empapada y toda ella se estremeció por dentro como un acorde de arpa, se volteó hacia mí con un gruñido y me envolvió en el clima de su aliento ácido. Le apreté la nariz con el pulgar y el índice, y ella se sacudió, apartó la cabeza y me dio la espalda sin despertar. Traté de separarle las piernas con mi rodilla por una tentación imprevista. En las dos primeras tentativas se opuso con los muslos tensos. Le canté al oído: La cama de Delgadina de ángeles está rodeada. Se relajó un poco. Una corriente cálida me subió por las venas, y mi lento animal jubilado despertó de su largo sueño. Delgadina, alma mía, le supliqué ansioso. Delgadina. Ella lanzó un gemido lúgubre, escapó de mis muslos, me dio la espalda y se enroscó como un caracol en su concha. La pócima de valeriana debió ser tan eficaz para mí como para ella, porque nada pasó, ni a ella ni a nadie. Pero no me importó. Me pregunté de qué servía despertarla, humillado y triste como me sentía, y frío como un lebranche. (18)

Como se puede leer, la novela no discierne que el deseo sexual sea estimulado por el abuso de una menor de edad, haciendo de la pedofilia un elemento simbólico de la belleza y lo romántico como emblema de la masculinidad de un anciano. La transgresión se naturaliza en la pri-

mera persona del Sabio triste que pasa del deseo lujurioso e intuitivo a la contemplación estética. Además, hacia el final de la novela, Delgadina queda enamorada del anciano, lo cual establece un papel de objeto que es correspondido por el hombre que la ha comprado sin consumir el acto. *Memoria de mis putas tristes* deja entrever la violación de las menores de edad como producto de la lujuria de los hombres que además tienen un poder cultural sobre la voluntad femenina: basta realizar una llamada y una petición para que el violador-abusador cumpla su objetivo. A lo anterior, la novela no establece castigo, pena o sanción: la normalidad con la que se presenta el caso dota de invulnerabilidad al protagonista. No hay en la novela de García Márquez una sociedad que actúe o se sorprenda del acto del anciano, considerado sabio en su pueblo, quien hace del abuso una unión espiritual y afectiva.

Por otro lado, la novela *Pantaleón y las visitadoras* de Mario Vargas Llosa, publicada en 1973, aborda el tema de la violación como una sátira que termina en tragedia. En dicha novela del Premio Nobel de Literatura, el personaje principal, el capitán Pantaleón Pantoja, es instruido por el ejército peruano para emprender un servicio de mujeres (las visitadoras) que atiendan sexualmente a los militares en activo. La iniciativa del Estado y el ejército procede de las constantes violaciones que los castrenses realizan sobre la población civil, particularmente contra las mujeres indígenas: “la tropa de la selva se anda tirando a las cholas [...] Hay violaciones a granel y los tribunales no se dan abasto para juzgar a tanto pendejón” (8). Si bien la novela se centra en cómo Pantaleón cede a la seducción de una de las visitadoras, la ironía y sátira se enfoca en cómo las mujeres son instrumentalizadas por el Estado para que la violación del ejército disminuya, no atendiendo el origen de estas: los hombres.

La diferencia con otras narrativas hasta aquí mencionadas es que la violación deja de ser una afrenta personal (el de la mujer) para ser un agravio social, donde las mujeres indígenas violadas no son reparadas en el daño, sino que se protege a la institución ejército sin lidiar con las consecuencias de las violaciones. La institucionalización del servicio

sexual de Pantaleón es percibida como un triunfo del Estado que no repara en las mujeres indígenas, marginadas y enmudecidas.

Ejemplo de la brutalidad de las violaciones es el personaje de Luisa Cánepa, quien fue ultrajada por al menos tres militares, lo cual le lleva a ejercer la prostitución y esto es ironizado por la novela: “La cosa le gustó o qué sé yo, mi comandante, pero lo cierto es que ahora se dedica al puterío con el nombre de Pechuga” (9). Lo anterior plasma la idea de cómo se socializa, normaliza e institucionaliza la violación de la mujer, siendo parte de una cultura que la acepta como prostituta por haber sido violada a lo largo de su vida.

En general, las novelas hispanoamericanas del siglo XX reflejan los valores sociales y los conceptos sobre la mujer que tienen hondas raíces en la literatura occidental. En las narrativas de Neruda, García Márquez y Vargas Llosa se privilegia una visión sobre el comportamiento de la mujer ante la violación y el abuso sexual, normalizando, erotizando y embelleciendo dicho acto con niñas y jóvenes.

La violación en la literatura no suele ser dramatizada (salvo en el caso de las obras del Siglo de Oro), lo cual expone a sociedades que ignoran el sufrimiento de la mujer sin criminalizar o denunciar dichas acciones. De hecho, en ningún caso, los personajes de las novelas hispanoamericanas aquí citadas tratan a los personajes femeninos como víctimas ni se atiende la dimensión psicológica de las violaciones, sino que se rechaza a través de lo erótico y romántico.

De la tradición europea a la literatura hispanoamericana: la violación como cultura

La lectura crítica que he realizado se relaciona con un abordaje epistémico de la crítica literaria que apuesta por desmontar los discursos hegemónicos y exhibir el funcionamiento de la literatura como proceso cultural que reitera la violación como acto de entretenimiento estético. El cambio epistémico radica en subrayar los vínculos entre la literatura y la sociedad, poniendo de relieve el impacto de la cultura de la violación en todos los ámbitos de la sociedad. Reconocer y exponer el

alcance cultural de las obras literarias se convierte en una estrategia filológica para dar lugar a nuevas epistemologías.

El análisis presentado de las obras de Neruda, García Márquez y Vargas Llosa implica que dichas literaturas han objetivizado el cuerpo femenino en el contexto del género y poder en la cultura hispanoamericana del siglo XX. En este sentido, Judith Butler afirma que el cuerpo asociado con lo femenino es objeto de “relaciones mágicas de reciprocidad mediante las cuales el sexo femenino se limita a su cuerpo y el cuerpo masculino [...] se transforma en el instrumento incorporeo de una libertad aparentemente radical” (63). Como se ha analizado en las obras de los tres escritores hispanoamericanos, el cuerpo femenino es territorio del ejercicio de poder de la masculinidad. Esta objetivización del cuerpo femenino a través de la cultura hace que las mujeres en los tres autores sean erotizados, haciendo del deseo una cualidad que solo el hombre puede otorgar a los cuerpos femeninos. Los autores hacen del cuerpo un juego de fantasía que escapa de la corporeidad, pues, como afirma Butler, las “asociaciones culturales de la mente con la masculinidad y del cuerpo con la feminidad están bien documentadas en el campo de la filosofía” (64) en clara alusión a la obra de Kant.

Por otra parte, los protagonistas de las tres obras analizadas (incluyendo el *yo* diegético de Neruda) implican hombres que experimentan la perversión abyecta de la mujer. En este sentido, “Lo abyecto es perverso ya que no abandona ni suma una interdicción, una regla o una ley, sino que la desvía, la descamina, la corrompe [...] La literatura contemporánea no los reemplaza. Más bien se diría que se escribe sobre lo insostenible desde las posiciones superyoicas o perversas” (Kristeva 25). Lo abyecto en los tres autores latinoamericanos es el cuerpo femenino, ya que en Neruda se celebra la sensualidad a través del deseo y la posesión de lo que se resiste, es decir, del cuerpo sobre el que se ejerce poder. En la obra de García Márquez, el cuerpo femenino es primero presentado de forma simbólica, ya que el Viejo Sabio simboliza primero su objeto de deseo, sobre el cual ejercerá violencia y opresión, pues el cuerpo de Delgadina es espacio de lo abyecto, ya

que procede de un ámbito marginado y reprimido de la sociedad. Por su parte, en la obra de Vargas Llosa, la objetivación de las visitadoras pasa por el control de sus cuerpos, pues el ejercicio del poder del Estado y la instrumentalización de su sexualidad las hace abyectas, pues son despreciados y humillados por la cultura circundante.

De esta manera, la literatura hispanoamericana en estos tres autores, son un ejemplo de cómo la idealización romántica del amor utilizó a las mujeres como personajes que son objetos de adoración, lo cual las deshumaniza la para reducir las a simples objetos de deseo. Como se estableció al principio de este artículo, ya Rougemont en su *Amor y Occidente*, había explorado la relación de la pasión y el amor, relacionando a la mujer como idealización.

El marco teórico de Rougemont es pertinente para entender cómo en la obra de Neruda la mujer ha sido representada sensualmente, como objeto de deseo y adoración, que al final es violada por ser reducida a objeto. En la novela *Memoria de mis putas tristes*, la idealización lleva a Delgadina a ser objeto de deseo, por la petición de una niña virgen. Por su parte, en Vargas Llosa, los cuerpos femeninos son objetos abyectos de poder y opresión, donde el personaje de Pantaleón sucumbe al amor romántico y exótico de una de las visitadoras.

Por todo esto, centrar el análisis en la cultura de la violación en la literatura occidental es ubicar la crítica donde se sitúa realmente: en la literatura que reproduce los mecanismos del sistema heteropatriarcal occidental.

El presente trabajo es un breve repaso que pone en práctica la investigación a partir del concepto de la violación, pese a que el término y verbo no en todas las obras aquí citadas y analizadas ha sido utilizado con los valores psicológicos, políticos y culturales que actualmente tenemos. Usar el término violación releva los nuevos vínculos entre literatura y sociedad. Mediante estos análisis que consideran los contextos heteropatriarcales, no se omite la mirada ética que aquí se propone para evitar posicionamientos neutros.

La crítica literaria debe ser un ejercicio de repensar los adjetivos y verbos que se han utilizado para abordar las obras literarias, ejemplo

de ello es cuando el Sabio de *Memoria de mis putas tristes* es descrito por John Updike como “nuestro héroe” (2005). ¿Llamar héroe a un pedófilo? Además, la reseña de Updike se titula *Dying for Love*, donde destaca los simbolismos románticos y amorosos del anciano y la niña. Como queda demostrado, la crítica literaria contemporánea está interesada en destacar las virtudes, el acto de pagar por relaciones sexuales con una menor de edad pasa a segundo plano, siendo relevante el simbolismo del amor y lo romántico. Otras críticas han analizado en la novela de García Márquez el acto de amor como acción liberadora, como lo señala Esperanza Granados en su artículo “*Memorias de mis putas tristes* y el poder liberador de un sueño” de 2008.

Así, la crítica aquí realizada sobre las obras que han reforzado la violación femenina en la literatura hispanoamericana como símbolo de lo romántico, erótico y cómico tiene un legado cultural en la literatura occidental. Analizar dichas obras desde la dinámica de la violación socializada en una cultura que la ha erotizado es necesario porque pone de relieve la reapropiación del cuerpo femenino como espacio que debe desvincularse del deseo. Si bien se puede acusar de anacrónico el presente abordaje, dicha falacia se desmonta con lo que he mencionado al principio de este trabajo: la palabra violación ya existía en los primeros diccionarios y no remitían al significado que con los años fue designado socialmente. Además, en los casos de las novelas de Neruda, Vargas Llosa y García Márquez no analizo obras de siglos remotos, sino contemporáneas.

Como se ha visto en la literatura citada, el acto de la violación raras veces es referido (la salvedad está en *Pantaleón y las visitadoras*) y los textos ocultan, tras eufemismos, la escena de la violación sexual, la cual es precedida por una violencia simbólica donde la mujer es secuestrada (*Libro de Apolonio*), seducida (*Confieso que he vivido*) o comprada (*Memoria de mis putas tristes*).

Si bien he demostrado que pese a la distancia cronológica de algunas literaturas (*El libro de Apolonio* y *El burlador de Sevilla*) con la actual crítica, los casos contemporáneos no son una denuncia de las institu-

ciones heteropatriarcales occidentales, sino una reiteración de ellas, como lo son el prostíbulo, el ejército y el viaje exótico que da la libertad de la violación. La lectura crítica que aquí se presenta es desde una hermenéutica general que es partícipe de un cambio epistémico que debe desmontar discursos hegemónicos de placer masculino por el de la otredad, del cuerpo consumido y violado. Este análisis por las literaturas que han hecho de la violación femenina un acto de comedia, placer y amor muestra que dichas obras han tenido un gran alcance que refuerza una cultura de la violación y que desde la academia debe generar nuevas miradas críticas y éticas.

Referencias

- Boccaccio, Giovanni. *El Decamerón*. Alianza Editorial, 2016.
- Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós, 1999.
- Calderón, Pedro. *La vida es sueño*. Porrúa, 2003.
- Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana*. 1611.
- De Lauretis, Teresa. *Alicia ya no*. Trad. Silvia Iglesias Recuero. Universitat de València-Ediciones Cátedra, 1992.
- Granados, Esperanza. "Memorias de mis putas tristes y el poder liberador de un sueño". *Revista Iberoamericana*, vol. 74, núm. 224, 2008, pp. 703-709. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2008.5253>.
- García Márquez, Gabriel. *Memoria de mis putas tristes*. Editorial Diana, 2004.
- Kant, Immanuel. *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. Siglo XXI Editores, 2023.
- Libro de Apolonio*. Edición de Carmen Monedero, Castalia, 1996.
- Molina, Tirso de. *El burlador de Sevilla y Convidado de piedra como comedia palatina*. Instituto de Estudios Tirsianos, 2003.
- Nebrija, Antonio de. *Vocabulario español-latino*. Impresor de la Gramática Castellana, 1495.
- Neruda, Pablo. *Confieso que he vivido*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/confieso-que-he-vivido-1161817/>
- Oudin, César. *Tesoro de las dos lenguas francesa y española*. Ed. Marc Orry, 1607.
- Ovidio. *Arte de amar*. Alianza, 2003 [2 a. C – 2 d. C.].
- Rougemont, Denis. *Amor y occidente*. CONACULTA, 1993.

- Sade, Marqués de. *Justine o los infortunios de la virtud*. Editores Mexicanos Unidos, 2020.
- Segato, Rita Laura, Alejandra de Santiago Guzmán, Edith Caballero Borja, Gabriela González Ortuño. (2017). "La estructura de género y el mandato de violación". En *Mujeres intelectuales. Feminismos y liberación en América latina y el Caribe. Colección Antologías del Pensamiento Social Latinoamericano y Caribeño*. CLACSO, 2017. https://biblioteca-repositorio.clacso.edu.ar/bitstream/CLACSO/16560/1/Antologia_Mujeres_Intelectuales.pdf
- Updike, John. "Dying for Love". Reseña a Gabriel García Márquez, *Memories of my Melancholy Whores*. New Yorker. 7 de noviembre de 2005. <https://www.newyorker.com/magazine/2005/11/07/dying-for-love>
- Vargas Llosa, Mario. *Pantaleón y las visitadoras*. Debolsillo, 2015.
- Wajeman, Lise. (2022). "Lire le viol". *Écrire l'histoire*, no. 20-21, (septiembre de 2021). <https://doi.org/10.4000/elh.2971>

OTROS ARTÍCULOS

UNA PIÑA CONFITADA PARA SARDUY: ENTREVISTA A ONEYDA GONZÁLEZ Y GUSTAVO PÉREZ FERNÁNDEZ

A CANDIED PINEAPPLE FOR SARDUY: INTERVIEW WITH ONEYDA GONZÁLEZ AND GUSTAVO PÉREZ FERNÁNDEZ

EDINSON ALADINO¹

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA (MÉXICO)

<https://orcid.org/0000-0001-9395-8979>
edialad@hotmail.com

El exilio es también eso: borrar la marca del origen.
Severo Sarduy²

La vida de Severo Sarduy es un tapiz sinuoso, complejo. De ahí que el documental *Severo Secreto*, de los directores Oneyda González y Gustavo Pérez Fernández, circunde de manera ingente y notable los hilos de la biografía del escritor cubano. Oneyda y Gustavo son camagüeyanos, como Sarduy. Gustavo Pérez Fernández nació en Camagüey en 1962 y

1 Becario posdoctoral en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (México), con auspicio del proyecto grupal de Ciencia de Frontera 2019 “La crítica literaria transcultural como formación de ciudadanía: ideas, teorías y prácticas culturales”, asesorado por el Dr. Alejandro Palma Castro.

2 Sarduy, Severo. “Exiliado de sí mismo”. *Obra completa*, tomo I, en Gustavo Guerrero y François Wahl (eds.), ALLCA XX/Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 43.

actualmente reside en Miami. Poeta, fotógrafo y cineasta. *Aunar lo imprevisible* es una antología de su obra poética, que fue publicada por Ediciones Unión, La Habana (2010). Fotos suyas se han expuesto en Cuba, Italia, Bélgica, Portugal y Estados Unidos. Entre sus documentales destacan *Todas iban a ser reinas*, *Transitando*, *Ave María* y *Severo secreto*, su más reciente incursión en el audiovisual. Oneyda González nació en Camagüey en 1961. Su proyecto *Severo secreto* obtuvo el Premio “Cinergia” y participó en el Taller de Guion del “Talent Campus”, Guadalajara (2012). Obtuvo la Beca de Investigación “Amigos de la Biblioteca de Princeton” (2015) y el “Fondo Noruego para el Cine Cubano” (2016). Recientemente ha publicado el libro *Severo secreto. Una biografía coral sobre Severo Sarduy*, Ediciones Rialta (2022) y *El lazo infinito* (2023), Premio “Octavio Paz” de Poesía, Akashic Books, Brooklyn, New York, USA, 2023. Queremos expresar aquí nuestro profundo agradecimiento a Oneyda y a Gustavo por haber aceptado esta invitación y por la generosidad que tuvieron al compartir la permanencia de sus palabras.

Nos situamos en el contexto de la biografía del escritor, en el trayecto de una carrera literaria y la posible recuperación de su sentido. Vemos así que el documental *Severo Secreto* inicia con una cita de Sarduy: “La vida de un hombre, evidentemente, comienza mucho antes de su nacimiento y quizás continúa después de su muerte” (González y Pérez Fernández 0.38-104.45). Teniendo esto en cuenta, mi primera pregunta tiene que ver con la cercanía de Sarduy y el camino que él mismo les fue zanjando, vía el proyecto del documental. ¿Hasta qué punto la presencia del escritor los acompañó? Pues como dice una de las entrevistadas, Gladys del Pilar Castellanos: “Severo está aquí con nosotros” (González y Fernández 30.53-104.45).

G/O: Creo que Sarduy estaba en nuestro camino, que lo echábamos de menos y lo buscábamos ya antes de conocerlo. Así pues, al dar con él, no nos fue extraño, sino que sabíamos que el hallazgo era radicalmente importante y pronto su figura llegó a ser muy cercana para nosotros: por un lado, la resolución

que tomamos, por el otro, la necesidad, el deseo que también Sarduy tenía de la isla y que no ha menguado, más bien pensamos que se halla en expansión: estábamos necesitados de un referente como ese. Y, creemos también, que de algún modo él se mantuvo “atento” al trayecto que escogimos, porque hubiera sido muy difícil hacer algo tan demandante sin su colaboración, sin preguntarnos cómo lo vería él antes de darnos la venia. Eso desde lo que nos toca, pero no faltaron lectores sabios, amigos y cualquier tipo de admiradores que estuvieran muy atentos a nuestros pasos con “su” Severo.

El caso es que Sarduy debía acompañarnos, ya fuera a través de los seres y los objetos que nos hablaban de su vida o de su creación literaria como también plástica. Así es que su nombre abrió puertas para comenzar y más tarde para sostener el ritmo durante el proceso de investigación. Conviene decir que al principio fue bastante complejo, porque, de alguna manera, había que vencer ciertos “exámenes” para ser confiables como investigadores de esa especie de mito que ya era Severo Sarduy.

Así es que todo fue evolucionando y alcanzando mayor consistencia cuando finalmente tuvimos sus *Obras completas* y fue posible leerlo como un sistema, porque en principio, apenas conocíamos algunos textos suyos; una vez realizada esa primera lectura pudimos poner pie en tierra respecto a la dimensión de su trabajo. Por otra parte, si bien no íbamos a hacer un estudio únicamente estético, tampoco iba a ser de un exclusivo interés biográfico: desde el comienzo deseábamos acercarnos al ser humano cuyo carácter nos había conquistado por su familiaridad, su simpatía insólita y, especialmente, por ser el productor de una obra admirable.

En definitiva, queríamos que se sintiera en Cuba su presencia: quién era Severo Sarduy en otras muchas dimensiones. Teníamos el compromiso de continuar, como fue dicho de varias formas por algunos de los entrevistados e incluso antes, cuando su

nombre captó nuestra atención y la primera pregunta que nos hicimos fue: ¿por qué un escritor cubano (camagüeyano, para más coincidencia) con una obra y una personalidad de interés universal nos resultaba “desconocido”?

¡Para mí era muy extraño también, que graduada de una carrera literaria y trabajando en el ámbito de la cultura, en la misma ciudad pequeña donde él había nacido pocos lustros atrás! Sentí que algo nos escamoteaban, pero más que saber por qué había ocurrido (y era ya bastante obvio), teníamos un propósito superior: transformar esa realidad siguiendo las huellas que comenzaban a hacerse visibles. Pronto aparecieron aliados: personas que lo conocieron y querían hablar sobre Sarduy. Y fue muy curioso, porque aquello era más bien un secreto a voces, de esa forma, comprobamos que no era tan desconocido como creímos al principio.

Mucha gente de su generación lo recordaba del bachillerato, por ejemplo. Algunos deseaban compartir vivencias y, al mencionarlo, hacían descripciones exhaustivas, daban detalles sobre su modo de ser, sobre su apariencia o su carácter; a veces sin que nos dieran tiempo a preguntarles. Otros se detenían para sustentar que ese mismo Sarduy era muy generoso, que era muy elegante y pulcro. Que era muy serio y comprometido con los estudios, con la familia y con los amigos. Iba saliendo todo a la vez, así que decidimos registrar cuanto interesara. Estaba claro que sus conocidos estaban dispuestos a colaborar y confirmamos que Sarduy era un ser de un brillo y de una simpatía inusual.

Así es que la solidez de su carácter y la sensación de cercanía que sobre él nos iban dejando, logró cautivarnos y fue clave para que creciera nuestra confianza y decidiéramos hacer algo por superar el injusto silencio. Parecía cierto que “estaba allí con nosotros” y que él mismo consentía en narrarse, en volver a ser visible en su ciudad y en su país (a través de estas personas que guardaban ese fulgor), esa manera encantadora de ser que tenía y valía la pena compartir. Una curiosidad en medio de todo era

esa capacidad suya de jugar con seriedad o de trabajar con la mayor diversión. Finalmente, no creía en conceptos rígidos, ya fueran acerca de las cosas o de las personas.

Hay algo que me llamó la atención y es la yuxtaposición de elementos disímiles al inicio del documental, los cuales tienen que ver con el archivo de Severo Sarduy que está en Princeton. Estos objetos representan la estética sarduyana y definen la tonalidad narrativa del documental. “La biografía de un hombre es un corte bastante arbitrario” (González y Pérez Fernández 0.17-104.45), se oye decir a Sarduy al inicio mientras la curadora acomoda los objetos del archivo en una especie de retablo. Así pues, toda biografía o narración no puede eludir el trazo del corte; pero lo magistral del documental es que el corte es lo más admirable porque la historia inicia en Europa, en París, y desemboca en Cuba, en Camagüey. ¿Cómo llegaron a determinar el hilo narrativo para seguir las huellas de Sarduy?

G/O: Tus palabras tienen la capacidad de distinguir la simbología de los objetos que pertenecieron a Severo Sarduy y que fueron útiles para dar un sentido a la narración de su vida, aunque los presentemos en el principio envueltos en un halo de misterio. Era clave desde ese momento exponer la dimensión de su trabajo y de su carácter para que la gente se planteara preguntas que ya nosotros nos habíamos hecho. Y porque en ese principio el personaje debía conquistar al espectador, dejarlo convencido del gusto que les daría, conocerlo mejor. Y que, a partir de allí, nosotros pudiéramos contarle de dónde había surgido esa voluntad, esa simpatía. Descubrirles cómo decidió, por sí mismo, partir tras sus sueños, en busca de un espacio más libre y abierto. Esto nos permitió darle una estructura a la historia un tanto sarduyana. ¡Teníamos que traerlo de regreso! Y digo esto un poco en broma (porque es una frase que se repite a menudo), pero también en serio, porque al conocer la dimensión de su legado

se siente un atractivo en contraste con el “olvido” que persistía dentro de la isla todavía entonces.

Están allí solo para lograr ese atractivo desde el comienzo y para distinguir dentro del todo el enigma de este ser, que, pareciendo un mago, fue, sin dudarlo, también un trabajador: un obrero. Y que, con esa exposición a modo de prólogo, apareciera, poco a poco, el “yo” del personaje. Debió ser así desde el origen, porque de otra forma probablemente habiéramos desechado las canicas, por ejemplo, después de considerarlas graciosas (un simple objeto de la infancia y ya); decidimos, pues, aprovechar el valor significativo que tendrían formando parte de la construcción del personaje por la simbología que hay detrás de ellas: la expresión de ese “niño eterno” que sus familiares, amigos y conocidos veían en Severo Sarduy.

Con ello celebrábamos también el quehacer archivístico, porque nos sorprendió verlas allí formando parte de sus objetos personales: lo que es una valoración en el contexto de su imagen como escritor. ¿Sarduy jugaba (todavía) a las canicas, o solo quería recordarnos que venía de un ambiente lúdico? ¿O las guardó al ver que su madre las conservaba? ¿O era de esos seres cuyos objetos de la infancia son una especie de amuleto? ¿Una protección? ¿¡Quién lo sabe!?

Por eso era factible articular el objeto al orbe del poeta (del artista) y, de tal modo, valorizar al objeto y su reflejo: inteligencia-diversión, mezcla de gestos que el escritor jamás abandona. Hay pues, una síntesis apretada (también expresiva) donde, a través de las imágenes, el espectador asiste a sus probables ritos y, gracias a ello, sus objetos nos acompañan todavía. Finalmente, nosotros jugábamos también. Yo, por ejemplo, que fui bibliotecaria (y archivista), lo vi como la posibilidad de aprovechar el material y su historia. Bien por el aprecio y por el cuidado que su familia les dio (inicialmente), o por el cariño que Sarduy evidencia al conservarlos: este hombre no solo jugaba

a las canicas y nos lo muestra, sino que de algún modo estuvo “jugando” hasta el final: como se sabe, Severo mantuvo siempre una actitud lúdica.

Hay, además, una mirada masculina (de otro niño) que, como casi todo muchacho, jugó a las canicas; quien se emocionó al verlas cuando llegamos a Princeton y consintió-participó inmediatamente en la mezcla de ambos aspectos. Pero, insisto: me gustaría que también fuera un canto a la condición científica y, otra vez lúdica, del proceso investigativo, que en ciertas ocasiones puede manifestarse de una gran belleza. La forma en que las manos de una experta curadora de su archivo toman los objetos de Sarduy es tan delicada y tierna (yo diría que maternal), no es otra cosa que cuidado. Así es que ahora, viéndolo a través de tus ojos, creo que esa imagen agradece —y mucho— el oficio del investigador. Es una especie de reconocimiento a toda esa gente que hace un trabajo generalmente anónimo, solitario, aunque gozoso y especialmente sensitivo, sin lugar a duda. Un ánimo como ese no iba a esquivar utilizarlas en el filme, por más que parezcan únicamente el objeto de un juego infantil. Y por eso están allí, junto a objetos (arqueológicos) que, entre muchas cosas, Sarduy traía de sus viajes al Oriente. Con este acto de humildad, difícil a veces, nos impusimos un rigor —no solo histórico— para la representación en pantalla de la vida de Severo Sarduy, sino que, junto a la iconografía que él recopiló a través del tiempo y los testimonios de sus conocidos, debía aflorar el ser que habíamos imaginado y constatado en el proceso de investigación sin alejarnos de quién fue históricamente. Fuimos mediadores conscientes del desafío que enfrentábamos y tratamos el tema muy a menudo para mantener claridad en que, si habíamos elegido seguir las huellas del escritor, con ello elegimos que éste era “su” documental, así es que, de algún modo, fue el propio Sarduy quien nos sugirió que esos objetos estuvieran en la película.

Lo que vemos, justo después de la imagen que describes, es un recorte de periódico donde se anunciaba “la muerte de Sarduy sin haber regresado a Cuba”. Y ése es el drama que se plantea, inmediatamente, como punto de vista del documental: Severo Sarduy siempre quiso regresar a la Isla (especialmente a Camagüey), pero, según los testimonios, no tomó la decisión a tiempo “y luego, era demasiado tarde” (González 203). De este conflicto esencial de su vida arranca la narración del filme: su añoranza de un regreso (deseado y postergado) hasta el final; ¡ahora, ya para siempre!

El documental se estructura en tres partes:

Primer cuadro: “Finalizó su carrera”: narra la llegada de Severo a París con una beca del gobierno cubano. Su adaptación, entusiasmo y su éxito creciente. Retrata al personaje en sus años de esplendor. Se plantea y argumenta el conflicto del escritor al separarse de su familia y de su país indefinidamente.

Segundo cuadro: “Ven mortal y considera”: conocemos los orígenes de Severo, el sustrato espiritual de su familia, su región y su país. Vemos su entrada a la alta cultura de La Habana y la actividad creativa donde rápidamente se inserta en el mejor de los círculos literarios; y la muy rápida llegada del triunfo de la Revolución, poco después de lo cual obtiene una beca para estudiar en Europa.

Tercer cuadro: “Las grandezas cuáles son”: pone en valor el legado de Sarduy: su obra, su personalidad. Se retoma el conflicto desplegando el carácter del escritor exiliado (y el silenciamiento de su obra en la Isla) hasta consolidar el punto de vista de la narración: el reconocimiento ante una exclusión, que es contraria a la libertad, de donde se origina la urgencia de difundir su vida y su obra dentro de la isla.

Ahora, ¿por qué empezar por el final? La respuesta es sencilla: lo hicimos para decir, desde el inicio, de quién estamos hablando: presentar al personaje ya en su plenitud de vida y obra, lo que

era una condición importante para atraer al espectador (especialmente al cubano) que paradójicamente lo conocía menos. El Sarduy que se conoce allí es el que ya alcanzó la madurez creativa y ha obtenido suficiente relevancia como para que resulte urgente trabajar por su difusión dentro la Isla.

En los escenarios del documental hay un acopio transatlántico: Camagüey, La Habana, España, París, Nueva York, Miami, entre otros lugares. ¿Qué dificultades tuvieron que sortear en medio de todos estos escenarios que, de manera versátil, confluyen en la textura de Severo Secreto?

G/O: Sabíamos que la producción del proyecto iba a ser un desafío superior a nuestras fuerzas por las condiciones prácticas que demandaría el rodaje y por la muy limitada infraestructura con que contábamos. Era casi impensable que lo intentáramos por nosotros mismos, entre otras cosas por lo amplio del periplo que debíamos abarcar siguiendo los pasos de Sarduy; en particular, lo que iba a ocurrir fuera de Cuba. Pero no quisimos detenernos y, una vez que alcanzó la solidez indispensable como para aplicar a algún financiamiento, contactamos a la productora (Rita González), a quien conocíamos por trabajos anteriores y ella se hizo cargo de enviar el proyecto a diferentes fondos de cine. Un tiempo después, en ese mismo año, habíamos logrado obtener las becas de Cinergia y de Ibermedia. Rita se encargó de hacer un cuidadoso plan de rodaje y de contactar con cada uno de los personajes que iban a ser entrevistados, en especial los que encontraríamos en Europa, escenario indispensable para el relato.

Cuando se consolidó esta posibilidad, nos dimos cuenta de que lo más difícil no había sido Camagüey, ni siquiera La Habana, adonde llegamos con nuestros propios recursos. Lo realmente complicado sería convivir con el clima de París, sin

condiciones mínimas para hacerle frente a la lluvia o al frío. Y, junto a eso, mantener el aplomo, resistir ante la zozobra de un posible fallo técnico (amenazando siempre) debido al limitadísimo equipo de rodaje del que disponíamos, dos de las constantes que nos lastimaron y logramos superar a fuerza de tenacidad. En este aspecto fue muy importante la participación y amistad de las personas que nos acompañaron desde el inicio, entre ellos Adonis Liranza (productor cubano radicado en París), que fue nuestro más eficiente colaborador, nuestro guía, nuestro traductor y, definitivamente, un gran amigo.

Como consecuencia de nuevos intentos para avanzar con el proyecto, en el 2015 obtuvimos la Beca “Amigos de la Biblioteca de Princeton” y al llegar a esa Universidad nos esperaba otra sorpresa, esta vez, definitivamente, un prodigio: allí estaba, intocado, el archivo visual de Severo, aquel que François nos ofreciera en Chantilly y que, por motivos técnicos, no conseguimos filmar y ya dábamos por perdido.

Muy cerca del final, aplicamos a los Fondos de la Embajada de Noruega en La Habana, con cuyo respaldo pudimos enfrentar la posproducción de imagen y de sonido. Se sabe que hacer cine es complejo en cualquier lugar del mundo, pero la importancia de narrar esta historia nos llevó a confiar y a poner toda nuestra voluntad en ello (¡durante diez años!) sin que los muchos obstáculos consiguieran detenernos.

Referente al tema de las personas que conocieron a Sarduy y que dan testimonio en el documental, se puede percibir una simpatía por parte de varios interlocutores cuando hablan del escritor camagüeyano. ¿Esa sensación de intimidad y de alegría que restalla en el documental la tenían prevista?

G/O: Es lindo que hayas sentido esa sensación de cercanía. Teníamos referencias sobre su atractivo personal y lo constatamos

desde el principio al hablar con sus compañeros de estudio con los que estuvo en Camagüey. Hay que ver los testimonios de Gladys Castellanos y del Dr. Agramonte, que, tal y como lo dices, son realmente deliciosos. Ellos comenzaron a estudiar medicina con Sarduy y venían juntos desde el bachillerato, así que esa fue una amistad forjada en la adolescencia y era ya un vínculo muy familiar: un grupito de camagüeyanos en La Habana.

Esta simpatía fue creciendo en la medida que conocíamos nuevos personajes o nos movíamos a otros contextos. Y es que nos pasaba sí o sí. Indiscutiblemente, él era un ser humano de un atractivo y de un carácter generador de simpatías: un divertido bailarín y un gran conversador, por la agudeza de sus visiones, lo abarcadores que llegaban a ser sus temas y por la picardía con la que él envolvía casi todo. También se dice que era una especie de monje cuando se proponía hacer un trabajo o enfrentar una situación compleja. Pero sí, la respuesta es que, en una conversación con Sarduy, siempre había risa. Una risa estrepitosa, y brillante.

Otro punto excepcional es el cotejo del archivo de Sarduy. Hay varios archivos en el documental que se superponen de manera dinámica y sutil: está el archivo pictórico, el archivo textual, el archivo fotográfico y el archivo audiovisual, entre otros. Creo que la tarea de archivo que han hecho es prominente. ¿Cómo fue trabajar con el alineamiento de todos estos materiales para la impronta decisiva del documental? ¿Qué hallazgos o desencuentros tuvieron en relación con el cotejo del archivo? ¿De los archivos?

G/O: Si bien es cierto que el trabajo con el archivo fue una recompensa a tan incesante búsqueda, fue un proceso extenso, laborioso y hasta agotador porque nos era difícil desistir de algo. Y porque las combinaciones iban haciéndose por el dictado de lo que ya habíamos logrado articular. Por eso creo que más que

“alineado”, el tratamiento de aquel inmenso material quizás fue también “barroco”; y la consecuencia de una obsesión, de un compromiso: que el filme se pareciera a Sarduy. Al mismo tiempo, esto llegó a darnos cierta libertad y la opción de que, hasta cierto punto, tuviera un matiz lúdico también. De manera que hubo una especie de matrimonio entre las estrategias narrativas: la estructura ayudó a que el archivo se convirtiera en aliado del relato, cuyo orden casi matemático solo iba a trastocarse de tanto en tanto, dándole soltura al discurso. El gran regalo llegó con la beca de Princeton, que nos permitió leer la correspondencia de Sarduy con su familia y acceder a su obra pictórica que atesora la Universidad, lo que sirvió en principio para darle una impronta visual, sarduyana. Gracias, también, a muchas de las personas que entrevistábamos y nos ofrecían sus pequeños recuerdos de Sarduy: fotos, libros dedicados, cartas, o una simple anécdota que nos remitía a un lugar y que filmábamos a propósito. Todo eso iba ampliando el archivo, la visualidad de *Severo secreto*.

Hay un ejemplo bello que le debemos al poeta Manuel Díaz Martínez, quien, durante una pausa de la entrevista, nos comentó que el “Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas de Gran Canaria” tenía una pieza de Severo Sarduy en su colección, y nos fuimos a grabarla sin pérdida de tiempo para incorporarla al filme, tanto por su belleza y utilidad en el trabajo con la imagen, como por el cariño con que su amigo de la juventud, en La Habana, nos insistió en ir a verla y grabarla para que estuviera en el relato. Primó la decisión de incluir aquello que fuera más revelador o que diera un particular sentido a la película. Finalmente, el cotejo de este inmenso archivo contó con la mirada profesional, y muy sensible, de nuestro editor por muchos años: Yoan Wilcox Portel, un joven talentoso. Un ser humano indispensable en la amistad y en la creación de *Severo secreto*, entre otros filmes.

En ese sentido *Severo Secreto* se erige como un gran archivo, ya que está latente toda una experiencia de testimonios, de gestos originarios que complementan la biografía secreta del escritor. ¿Pensaron, en algún momento, que el documental también se convertiría en un archivo ineludible para quienes se interesan en la obra de Sarduy?

G/O: El entusiasmo porque Sarduy fuera más conocido nos movió desde el principio y hasta el final del recorrido. Siempre que dábamos con un hallazgo, buscábamos con mucho cuidado el destino que íbamos a darle a esa especie de tesoro. Es algo que tuvimos en cuenta y que fue creciendo durante los diez años de investigación, rodaje y posproducción del filme. Entonces sí, pensamos que el documental *Severo secreto* es un documento valioso para cualquiera que desee acercarse a su vida y obra desde perspectivas muy diversas. Allí está su humanidad, también está el ambiente cultural en el que vivió en Cuba como en París. Esto se ha ampliado, recientemente, con el libro *Severo secreto: una biografía coral sobre Severo Sarduy*, publicado por el sello Editorial Rialta, donde se agrupan, de forma íntegra, más de treinta entrevistas realizadas para el documental y cerca de cien imágenes recopiladas a lo largo de todo el proceso.

El comentario de Nelda Castillo hacia el final de *Severo Secreto* es muy conmovedor. Es el rescate de un escritor cuyo borramiento en los anales de la literatura cubana aún persiste. Ese comentario de Nelda acrece con el momento de aterrizar el viaje de la biografía en la Isla; ahí se entrecruza la imagen de una persona cincelandando en la pared, tallando el rostro de Severo Sarduy en una pared de Camagüey. ¿Esa metáfora visual corresponde al hecho de dejar una inscripción de Severo en la Isla como un deseo último, simbólico, del autor por regresar a su país natal?

G/O: Es una buena observación, porque una de las cosas que nos planteamos, desde el inicio, fue saber en qué zona de la ciudad habría nacido Sarduy. Mucho antes de pensar en que haríamos una investigación, cuyo final podría ser el rodaje de un documental, sabíamos el número de la casa donde nació: ubicada en una zona céntrica, por donde paseábamos frecuentemente sin saberlo todavía. Es la calle donde se encuentra el teatro “Principal”. También, uno de los escenarios donde ocurrían (ocurren) diversos eventos, incluyendo los carnavales, que, como otras de las calles más céntricas, no era muy casta que digamos; sobre todo pensando en que llevaba el nombre del Padre Valencia, piadoso y muy notable sacerdote español asentado en la ciudad y casi un camagüeyano. Tuvimos la suerte de que en esa misma calle, muy cerca de donde nació el escritor, había en aquel momento una casa en ruinas que terminó de inspirar la idea del calado. De modo que su imagen quedara allí como una especie de aviso al transeúnte, pero también de donde surgiera una curiosidad acerca de ese rostro.

En el 2022, por Ediciones Rialta, en Querétaro, salió publicado el libro *Severo Secreto. Una biografía coral sobre Severo Sarduy*. ¿Cómo fue el proceso de transcripción de las entrevistas del documental de cara a la conformación del libro?

G/O: El trabajo de selección de los fragmentos que iban a ser incluidos en el documental empezó con la transcripción de todas las entrevistas que habíamos realizado. Al notar que se quedarían fuera algunos fragmentos de testimonios realmente importantes, comenzó a crecer la idea de que era conveniente reunir las entrevistas íntegras y publicarlas en formato de libro para aprovechar todo ese valor que de otra forma se habría perdido. Una vez hecho esto, vino el trabajo de poner en orden cada una de las

entrevistas, con lo que se concretó la idea de retomar la estructura básica (en tres partes) que había tenido el documental.

Ya casi en el colofón de nuestro diálogo, quisiera saber si la obra de Sarduy les ha cambiado su visión o su sentido de la cubanidad.

G/O: Definitivamente Sarduy nos ha complicado la vida, para bien. Esto quiere decir que, en primer lugar, ha logrado intensificar la curiosidad por nuestros orígenes, que ya es mucho. Actúa como un antídoto frente a las estrategias de ocultamiento de muchos de los valores que nos pertenecen como nación. Su personalidad y su obra tienen la virtud de ampliar nuestra forma de relacionarnos, lo que debe ser, ni más ni menos, que la aceptación del otro. Y, además, nos devuelve una visión de lo cubano, que es a la vez humano y que muchas veces llegamos a ignorar o hemos dejado de apreciar y de llevar a la práctica diaria.

En el ámbito personal más íntimo, el escritor revive en nosotros un sentimiento rotundamente criollo y curiosamente universal. En la correspondencia con su familia hay un detalle que habla de esto y que nos llamó la atención enseguida. Desde la primera hasta la última carta de Sarduy que tuvimos la oportunidad de leer, él siempre termina poniendo, junto a su nombre propio, la palabra amor: ésta era su firma: "Severo Amor". Quizás allí esté el secreto del porqué, a pesar de los años y la distancia, nunca perdió los más puros rasgos de cubanía y la capacidad innata de compartirlos con los otros, a veces de una manera muy sutil, pero siempre eficaz y poderosa. Lo que nos da una buena familia es en esencia lo que nosotros podemos dar a los demás.

Para finalizar, ¿por qué creen que es tan necesario volver a la obra de Severo Sarduy en la actualidad?

G/O: Para empezar, los lectores que salgan en busca de Severo Sarduy están a tiempo de llegar a un auténtico banquete, porque es la obra de un adelantado, aunque, de alguna forma, sea también un clásico. Es un escritor que vuelve al barroco, haciendo con ello que las cosas nos resulten sorprendentemente nuevas. Que las situaciones dramáticas, si es que las hay, nos hagan reír, llorar, o quedar paralizados al descubrirnos a nosotros mismos en escena.

Que nos conmuevan de verdad y nos hagan sentir la libertad expresiva de una forma inédita, a veces rosando el exceso y que, al vencer los desafíos que nos ha puesto, nos brote esa risa verdadera, inesperada, que provoca y que despliega ante nuestro asombro la verdadera expansión del placer en el arte: esa fiesta familiar que a veces extrañamos. Porque si bien la risa abunda en su obra, no se manifiesta de una forma esperada, sino verdaderamente inquietante, por ser creativa en sí misma, yendo más allá de la historia.

Porque de alguna forma Sarduy escogió ser uno de esos escritores raros: padres, e hijos, de sí mismos y produjo una subversión escritural que puede tardar en conquistar a los lectores dispuestos al diálogo, al discernimiento. Es el tipo de artista que no renuncia a este salto y suele hacerse difícil para quien no esté buscándolo. La suya es una obra que se trasciende a sí misma y a su momento. Sarduy es un perturbador.

Referencias

- González, Oneyda. *Severo secreto. Una biografía coral sobre Severo Sarduy*. Rialta Ediciones, 2022.
- González, Oneyda y Gustavo Pérez Fernández. *Severo Secreto*. Violeta Producciones, 2016.
- Sarduy, Severo. "Exiliado de sí mismo". *Obra completa*, tomo I, en Gustavo Guerrero y François Wahl (eds.), ALLCA XX/Fondó de Cultura Económica, 1999, pp. 41-43.

SEMBLANZAS

COLABORADORES DE ESTE NÚMERO

HÉCTOR COSTILLA MARTÍNEZ. Es Doctor en Literatura Hispanoamericana por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Sus líneas de investigación son la cultura literaria virreinal y la narrativa mexicana de la segunda mitad del siglo XX. Es autor y coordinador de los libros *Fernando de Alva Ixtlilxóchitl y la reconstrucción de la grandeza texcocana* (2018), *Historia adoptada, Historia adaptada. La crónica mestiza del México colonial* (2019) y *Nuevos asedios a la conquista de México* (2021). Así como de los monográficos “Crónicas mestizas” en la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (2017) y “La tradición textual de la conquista de México” en la revista *eHumanista* (2022). Colaboró en la más reciente *Historia de la Literatura Latinoamericana publicada por Cambridge, “Latin American Literature in Transition 1492-1800”* (2023), en el volumen dedicado a la Literatura Colonial. Es Profesor Investigador de Tiempo Completo en la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP, así como Coordinador del Posgrado en Literatura Hispanoamericana en la misma Facultad. Es integrante del Cuerpo Académico BUAP-CA-216 Literatura y Cultura Mexicanas: Tradición y Ruptura, y pertenece al Sistema Nacional de Investigadores del Conahcyt.

ALMA GUADALUPE CORONA PÉREZ. Doctora en Literatura Hispanoamericana, *Cum Laude*. Becaria CONACYT. Maestra en Literatura Mexicana. Licenciada en Lingüística y Literatura Hispánica por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Diplomada en Estética Contemporánea. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI). Perfil PRODEP. Miembro del Padrón de Investigadores BUAP. Profesora Investigadora Tiempo Completo Titular en la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP. Coordinadora del Área de Literatura en el Colegio de Lingüística y Li-

teratura Hispánica. Líder del Cuerpo Académico “Márgenes al canon literario hispanoamericano” Consolidado. Autora del libro *El manuscrito de doña Joana de Irazoki* editado por Fomento editorial BUAP y el Instituto Poblano de las Mujeres del Gobierno del Estado de Puebla. Con artículos de investigación publicados en libros y revistas indexadas y ponente en congresos internacionales y nacionales. Sus líneas de investigación son: 1.- Teoría y vanguardia literaria, 2.-Literatura novohispana, 3.-Discursos híbridos en los siglos XIX, XX y XX. 4.-Intertextualidad literaria, cine y música.

LETICIA MORA JARAMILLO. Administrativa e investigadora de la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Comunicóloga de profesión, cuenta con la Maestría en Educación Superior, estudió el Doctorado en Literatura Hispanoamericana, ambos posgrados auspiciados por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología. Su área de interés profesional es la gestión de recursos económicos en la aplicación de las áreas académicas, sociales y culturales. De su experiencia profesional destaca la asistencia de Dirección en: la planeación, gestión, desarrollo y evaluación de recursos locales, estatales, federales e internacionales.

ALEJANDRA GABRIELA DURÁN ESCAMILLA. Originaria de la ciudad de Puebla, es Técnico en Música, Licenciada en Lingüística y Literatura Hispánica y Maestra en Literatura Hispanoamericana por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Es especialista en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México y actualmente, Doctoranda en Literatura Hispanoamericana.

ALDO PABLO FERNÁNDEZ RAMÍREZ. (Puebla, 1992). Es licenciado en Lingüística y literatura hispánica y maestro en Literatura hispanoamericana, ambas por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Actualmente, estudia el doctorado en Literatura hispanoamericana en

la misma institución. Enfoca su investigación en las relaciones ecfrásticas y/o intermediales entre el arte universal, la performatividad y la poesía mexicana.

MARIANA RUIZ FLORES. (Puebla, 1992). Es Docente del área de Literatura en el Colegio de Lingüística y Literatura Hispánica en la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP. Se desempeña también como Editora de *Amoxcalli. Revista de teoría y crítica de la literatura hispanoamericana* desde 2019. Es Licenciada en Lingüística y Literatura Hispánica y Maestra en Literatura Hispanoamericana por la BUAP. Actualmente, es estudiante del Doctorado en Literatura Hispanoamericana por la misma universidad.

ESMERALDA BRIZUELA BAIZ. Es licenciada en Humanidades con orientación en Letras por la Universidad de Guadalajara. Ha impartido conferencias y talleres literarios sobre Elena Garro, Octavio Paz, Amparo Dávila y otros escritores latinoamericanos en instituciones educativas públicas y privadas. Es egresada de la maestría en Literatura Hispanoamericana en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y actualmente desarrolla la tesis “Opresión y resistencia de los personajes femeninos en la novela *Los recuerdos del porvenir* (1963) de Elena Garro”. Desde el 2020 pertenece al cuerpo docente de la Universidad Autónoma de Querétaro.

ALEJANDRO LOEZA ZALDÍVAR. Licenciado en Literatura Latinoamericana por la Universidad Autónoma de Yucatán, master y doctorado por la Universidad de Navarra, obteniendo este último grado con la edición crítica a una obra de Tirso de Molina y el grado de doctor en Filología. Es miembro de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO) y del Instituto Cervantes de Madrid. Ha participado en conferencias y congresos en la Universidad de Oxford (Inglaterra), Universidad de Coimbra (Portugal), Universidad de Sibiu (Rumanía) y Universidad

de Oviedo (España), entre otras. Ha publicado en revistas indexadas de España, Francia, México, Costa Rica, Rumanía y EE.UU. Ha sido profesor de literatura en la Universidad de Navarra y en la Universidad Autónoma de Yucatán y de filosofía en la Universidad Marista. Se ha especializado en el estudio, análisis y edición de textos antiguos, en filología áurea. Realizó una estancia posdoctoral en la Universidad Nacional Autónoma de México centrándose en la filología decimonónica. Recientemente ha publicado una edición crítica a la obra de Antonio García Gutiérrez (UNAM, 2023), un trabajo crítico a la poesía de Manuel Iris (UNACH, 2022) y una edición crítica a *La mestiza* de Eligio Ancona (2024). Actualmente es coordinador de la Licenciatura en Literatura Latinoamericana de la Facultad de Ciencias Antropológicas y es miembro del Sistema Nacional de Investigadores del CONAHCYT SNI 1.

EDINSON ALADINO. Doctor en Letras por la UNAM. Artículos académicos de su autoría han sido publicados en revistas especializadas de América Latina y África y ha colaborado en capítulos de libros para universidades como la de Salerno, la de Padua o la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Entre 2021 y 2022 cursó el diplomado en Estudios Afrolatinoamericanos por la Universidad de Harvard. Hace parte de la Asociación Mexicana de Estudios del Caribe (AMEC) y del Circolo Amerindiano de Perugia. En la actualidad realiza una estancia posdoctoral en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Ha obtenido en Colombia el Premio Nacional de Poesía Casa Silva (2023). Recientemente publicó el poemario *La prueba del jade* (2024) por Buenos Aires Poetry.