

RESEÑAS

Libros recientes de José Pascual Buxó

Alejandro GONZÁLEZ ACOSTA

Arte

Varios, Comentarios al libro *Atotonilco*

Lo bueno, lo útil y lo bello

Cual si se hubiesen concertado antes, los tres comentaristas de la obra de José de Santiago, figuran ejemplarmente en sus abordajes teóricos aquello planteado por los renacentistas neoplatónicos de unir “lo bueno, lo útil y lo bello” en el propósito de la divinidad: ¡dichoso el libro que merece este trípode de soportes hermenéuticos! Y según los tres exégetas —y muchos más— lo merece. La obra digna de semejantes glosas es *Atotonilco* (Guanajuato, Ediciones La Rana-Instituto de la Cultura del Estado de Guanajuato, 1996), aunque un primer enfrentamiento con el análisis del célebre santuario lo dio De Santiago en el estudio “El arte barroco de Atotonilco”, que junto con el de Juan Diego Razo, “El Bajío: raíz y trayectoria de su mestizaje” se integraron en el libro *Atotonilco, visión mística y libertaria* (Guanajuato, 1985), estudio que hasta ha sido citado por alguien que olvidó entrecomillar...

Clementina Díaz y de Ovando en su comentario “Atotonilco” que abre el volumen, después de una deliciosa memorización de su llegada al “tranquilo androceo” que era el Instituto de Investigaciones Estéticas, no duda en achacar al carácter “milagroso” del padre Luis Felipe Neri de Alfaro —fundador del templo de Atotonilco y de su Casa de Ejercicios Espirituales— el haber vencido la resistencia de los claros varones que regentaban entonces el IIE, pues el estudio de su poesía fue la propuesta de investigación para su ingreso. Con sabrosura —no en balde es doña “Clemen” la Cronista de nuestra Casa Mayor de Estudios—

recuerda su estudio sobre la poesía del padre Alfaro que la puso en contacto con la maravilla de ese lugar y le abrió las puertas del Instituto, al mismo tiempo que venció la reticencia de sus másculos colegas. No duda en calificar el temprano trabajo de De Santiago (el de 1985) como “el más valioso testimonio de cuantos se habían escrito hasta esa fecha para conocer a fondo la significación que para el arte y la cultura novohispana” (p.15) tiene *Atotonilco*, y a ese inicial añade el de 1996 donde “con más pasión, conocimiento y novedad” vuelve a la carga sobre el tema, con más finas y templadas armas, aunque señala las importantes diferencias entre la primera y segunda obra, pues “no es la misma visión mística y libertaria” de hace una década, sino que “esta maravilla de la piedra que deviene en libro de arte ha sido reestrenada por el mismo maestro De Santiago en todas sus líneas de construcción, desde la información hasta la escritura, la bibliografía y la imagen”. Díaz y de Ovando percibe que esta más reciente, aunque no niega su precedente y hasta cierto punto lo continúa, también lo supera, pues va más allá de su habitual consideración como parte del arte popular, ya que “su decoración deviene en un producto altamente elaborado tanto conceptual como técnicamente de un discurso visual apologético cuyas premisas comunicológicas suponen una iniciación: los ejercicios espirituales, las devociones al Sagrado Corazón, el culto mariano, amplia documentación iconográfica y una cultura bíblica y eclesíastica que le imprimieron a las representaciones un carácter críptico que subyuga aún ahora a las clases ilustradas y al pueblo llano, sean creyentes o no” (p.16). Es decir, la crítica concentra su comentario en eso que podríamos llamar *lo bueno* del programa de *Atotonilco*, al cual dedica su

estudio De Santiago, y destaca que este “vio lo que no se había visto antes —yo entre otros— que esa producción está vinculada a un proyecto universal de reorganización eclesiástica y de renovación espiritual en torno a las reformas del Concilio de Trento y del ímpetu activista jesuítico” (p.17). De hecho, en este monumento grandioso de Atotonilco, “ejemplo a la mexicana de la elocuencia del barroco”, se integraron los esfuerzos creativos de Luis Felipe de Neri Alfaro —autor de los textos y quien concibió el programa iconográfico— y del pintor Miguel Antonio de Pocasangre. Entre las bondades del estudio de De Santiago, Díaz y de Ovando destaca la identificación de las fuentes iconográficas de dicho programa, y valora la perspicacia del investigador, quien lo consigue con “sabiduría de teólogo” y a la vez ducho en las artes, en perfecta conjunción de talentos. Entre esas fuentes señala la *Schola Cordis* de Benedictus van Haeften, un ejemplar de la cual —conservado en la Biblioteca Palafoxiana de Puebla— llegó a las manos de De Santiago por la mancuerna propicia de José Pascual Buxó y Héctor Azar. El primero también contribuyó a la pesquisa al ceder —como es su generosa costumbre— el manuscrito “Recuerdos tiernos de las finezas de Jesús y María. Poemas sagrados dispuestos por don Manuel Valdés y Munguía y dedicados al célebre Santuario de Atotonilco, año de 1768”, que halló en la Biblioteca Nacional de España. Escrito “con lozana y atildada pluma”, doña “Clemen” lo considera “referencia imprescindible” como bondad superior del libro, dedicado a “esa joya del arte que es Atotonilco, ligada tan íntimamente a las entretelas de la historia de la patria mexicana” (p.18).

José Pascual Buxó con su estudio “Atotonilco: la imaginación militante”, centró en este espontáneo concierto su

atención sobre *lo útil* de la empresa motivante y su resultado. Es importante, creo, señalar que ese santuario se ubica en una región de intensa, antigua y muy diversa sacralidad, pues fue un foco ceremonial prehispánico y ya consumada la conquista, se fortaleció como un nudo de religiosidad en las condiciones sincréticas de México: no debe olvidarse que una de las *pasiones* más antiguas del país es la de ese lugar, la cual cuenta ya con más de 300 años —muchos más que la célebre representación de Iztapalapa— de existencia ininterrumpida, y baste destacar que El Bajío ha sido una de las zonas más militantemente activas desde el punto de vista religioso, con episodios relativamente cercanos como la revolución cristera, para formarnos una idea aproximada de las ramificaciones e intensidades que han gobernado la vida espiritual de esta región.

La *utilidad* de la obra de De Santiago la centra JPB en la develación de las fuentes del grandioso empeño de representación que es Atotonilco: “La identificación de los modelos formales de este tipo de ‘discursos icónicos’ es considerada por los modernos historiadores del arte como elemento indispensable para poder fijar no sólo los paradigmas artísticos en que se fundaron los pintores, sino, además, para ponderar el resultado de la imitación tanto en sus aspectos formales como conceptuales. De esta interacción, críticamente establecida, podrá obtenerse no únicamente el significado simbólico de las ‘historias’ —esto es, de los contenidos semánticos representados en el nivel expresivo de las figuras—, sino, además, el grado de fidelidad o discrepancia del nuevo relato icónico respecto de sus modelos” (p.23).

Las fuentes directrices identificadas del programa concebido por Alfaro y Pocasangre, son la *Evangelicae Historiae*

Imagines (Amberes, 1593), de Hieronymo Natali (o Nadal), ilustrada por Bernardus Passerus; y la *Schola Cordis* (1663), de Benedictus van Haeften. La combinación de estas fuentes cultas con el resultado de intención popularizante, permiten a JPB sugerir que no se trata Atotonilco de un ejemplo puro de arte popular —como afirmó Francisco de la Maza— sino de una combinación creadora de lo culto y lo popular, pues “popular, en efecto, es el arte de Atotonilco considerado en su conjunto, lo que ya no parece posible continuar afirmando es que el arte popular prescindiera de modelos cultos que, naturalmente, adapta a sus expectativas conceptuales y a sus particulares técnicas artísticas” (pp.23-24), lo cual considero como una noción más enriquecedora de ese vínculo, combinación de *lo popular* y *lo culto*, si es que siguen valiendo en la actualidad esos distingos, pues no debe olvidarse tampoco que la mitología, por ejemplo —y subsecuentemente la emblemática— surge de las prácticas y las convenciones populares en sus remotos orígenes, aunque también conservadas y pulidas por el empeño de historiadores y poetas.

Inspirado y apoyado por los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola, el programa iconográfico de Atotonilco constituyó todo un estructurado proyecto de pedagogía audio-visual donde el practicante era guiado por un experto, que adoptaba en esa batalla contra el mal el mismo papel que un general con sus soldados en el combate; para apoyar este sentido superior de utilidad edificante, las imágenes eran acompañadas de textos didascálicos que formaban un expediente didáctico por demás usado en regiones de evangelización y conversión. Recuerdo por ejemplo un ejemplo bastante aproximado a Atotonilco en el Hospital de San Juan de Dios

en Granada, España, que también fue una tierra de conversión, en su momento, de las prácticas islámicas y judaicas con gran fuerza allí, para convertir en “templo de adoración y reverencia” lo que antes fueron “teatros de idolatrías”. Alfaro con su pluma y Pocasangre con su pincel, formaron una efectiva mancuerna creativa, imbuidos ambos del mismo celo religioso, y tradujeron su fe en una vocación de servicio y salvación de las almas, de lo cual da muestra palpable el santuario, “un monumental libro abierto” en palabras de JPB, donde se trazan a semejanza de su modelo ideológico —los *Ejercicios*...— las cuatro etapas (purgativa, iluminativa, dolorosa y gloriosa) del mensaje de Jesús, como paradigma y única vía de salvación y redención; JPB percibe muy agudamente que estas prácticas comprometían no sólo el entendimiento y la voluntad sino la imaginación de los devotos, garante de la oración mental. Atotonilco es una concreción del ideal arquitectónico tridentino, donde se privilegiaban las imágenes icónicas sobre las otras, que resultaban su apoyo. Rubens no desdeñó ilustrar una *Vida de San Ignacio de Loyola en imágenes* que convertía en *modélica* la existencia del fundador jesuita, pues —señala JPB insistiendo en el aspecto utilitario de esta literatura— “tratándose de figuraciones de la historia sagrada, las imágenes adquieren un indisputable valor de verdad, pues la mera representación convencional de un objeto de fe constituye por sí misma la prueba de su existencia, no sólo mental, sino real. Dicho de otra manera, las imágenes por cuyo medio se representan conceptos teológicos e historias sacras acaban convirtiéndose, gracias a su uso homogéneo y reiterado, en entidades vivas y actuantes en la imaginación del creyente y, aún en mayor grado, en el ánimo popular” (p.30).

Myrna Soto, con el comentario “De la Contrarreforma al Barroco: el arte del Santuario de Atotonilco”, borda el tercer florón de este ramillete crítico y asume el análisis de *lo bello* propiamente dentro del estudio de De Santiago, sin pasar por alto colocar alguna cantárida candente a cierto “olvidadizo” inescrupuloso. Al analizar la raíz del Barroco mexicano concuerda con De Santiago en reconocer la enorme herencia que tuvo del Renacimiento, “planteamiento de suma importancia que, a partir de este estudio, nos obliga a reconsiderar lo que en otros lugares se ha dicho relativo a las influencias que determinaron el barroco mexicano”. Resalta que el estudio sobre el santuario acierta en mostrar el sincretismo de su concepción y la originalidad resultante. De los tres trabajos del volumen, el de Soto es el que más insiste en los aspectos estéticos involucrados no sólo en la construcción misma de Atotonilco, sino en el libro que lo analiza, y por ello propone una revisión de los aspectos manieristas que contiene y al mismo tiempo el sentido tridentino de su propuesta estética y simbólica. “Sacar los santos a la calle” fue la consigna de Trento, popularizando una doctrina que se había circunscrito demasiado hasta entonces al recinto sagrado, y establecido verdades inescrutables para el manejo de unos pocos. La masificación de la religión, entendida como una fe no sólo aceptada sino compartida, necesitaba imperiosamente una nueva forma de representación y organización arquitectónica y plástica, lo cual entendió como ningún otro Miguel Ángel Buonarrotti, quien captó la esencia del nuevo arte como instrumento de exaltación y persuasión a partir de la *imitatio*. Sobre este punto, Soto establece un importante distingo, apoyada en el criterio de Vincenzo Danti (1567): “La diferencia entre la

reproducción y la imitación consistirá en que una hará las cosas perfectas como las ve y la otra las hará perfectas como deben ser vistas” (p.48). De ello, “el arte tridentino, recurriendo a la psicología ‘natural’, apeló a un tipo de ‘realismo’, donde la elocuencia de las imágenes residiera en el énfasis que se debía poner en su aspecto sensorial y afectivo, intentando establecer con esto, en la representación icónica, un difícil compromiso entre lo cotidiano y lo trascendente, entre lo natural y sublime que, de lograrse, quedaría en total acuerdo con los principios de los *Ejercicios espirituales...*” (pp.49-50). De hecho, como señala Soto, “estas prácticas intentaban acercarse a la divinidad al incrementar sus estados espirituales”, que a la larga ese es el sentido de *re-religión*, es decir, *re-ligarse* con el sentido trascendente originador del universo. El *Primero sueño*, de Sor Juana Inés de la Cruz, podría verse así como una representación poética de las visiones de los Ejercicios ignacianos. Este es el espíritu que gobierna toda la iglesia post-tridentina; y hasta el mismo Concilio Vaticano I, la Iglesia privilegiará la noción del arte como privativa del hombre y por tanto, a diferencia con los otros seres animados, confirmación de su origen divino. El énfasis de Trento en multiplicar las imágenes persuasivas y edificantes, fue enfrentado por la negación iconoclastia de las iglesias protestantes.

Uno de los aspectos más sustanciales de los propuestos por el comentario de Soto es sin duda el paralelo entre las posiciones ante el mismo suceso religioso que suponen las figuras de Ignacio de Loyola y Felipe Neri; ambos son promotores y defensores de la fe, pero mientras el primero es más severo y rígido, el segundo prefiere los métodos suavios sobre los tremendistas. Y es que cada uno responde a momentos diferentes, aunque

cercanos y hasta concurrentes: Loyola es un soldado misionero, Neri un evangelizador; y si este consolida y expande al espíritu de Trento, aquel lo anuncia y promueve. “El hecho es que ambos — advierte Soto— siguiendo el ejemplo de movimientos pietistas anteriores, pusieron énfasis en las virtudes cristianas, sobre todo en la humildad y la sencillez, mostrando asimismo un estricto apego a los Evangelios (...) y convencidos de que la devoción debía ser simplificada, rechazaron los aspectos visionarios de la teología de modo que el creyente pudiera asimilar los ‘misterios’ por medio de la analogía con su propia experiencia vital” (p.53). Lo místico y simplificado de Neri, unido con lo pragmático de Loyola se aúnan para formar el espíritu contrarreformista y se traducen en un nuevo arte: “Dentro de este clima espiritual, el Concilio de Trento había emitido una nueva preceptiva que regiría la representación artística y que obligaba a los artistas a encontrar la manera de adecuarla a sus propios paradigmas estéticos. Consecuentemente, esto introdujo un fermento de experimentación en los lenguajes artísticos que, con el tiempo, lejos de encauzarlos hacia una sola norma rígida de representación, abrió el campo a diversos y complejos modos estilísticos en consonancia con los diferentes contextos culturales e ideológicos en que se desarrollaron” (p.54). Dentro de este ambiente, el santuario de Atotonilco es la concreción de una fusión de ideales, hábilmente concebido y ejecutado por sus creadores: la apuesta era por los sentidos a los cuales se apelaba de varios modos y vías siguiendo el precepto tridentino, creando el escenario imprescindible para la elevación de las almas en la meditación de Dios. Todo el estudio de Soto gira por las diversas variantes de esta relación y cómo se condensa en

Atotonilco, en una apelación sensorial múltiple que es casi —a mi juicio— un anticipo de la hiperestesia modernista posterior, pero en este caso por la sinestesia de una visión conducente a los otros sentidos.

Después de juiciosa y perspicaz ponderación de los aciertos del libro de De Santiago, Soto no duda en afirmar que se trata de un libro ejemplar, no sólo al abordar un terreno poco explorado, sino aportar verdaderos descubrimientos en el tema, todo ello posible por la suma de virtudes de indagación condensadas en la persona del autor, pues para el éxito de su propósito debió adentrarse en diversísimos campos del conocimiento y munido de numerosas armas críticas poder así emprender la descripción y el análisis, tanto técnico como estilístico de “esta insólita fábrica de arquitectura, pintura, escultura y poesía de nuestro barroco mexicano del siglo XVIII y asimismo identificar y relacionar pertinentemente tanto sus fuentes gráficas como el *corpus* de textos bíblicos que articulan el discurso espiritual que la sustenta”, para delinear el perfil de este *arte programático* del cual Atotonilco es ejemplo destacado aunque no el único. Culmina Soto su comentario con palabras de elogio cuya justicia se comprueba al leer el origen de la alabanza: “En José de Santiago se reunieron (...) la mirada adiestrada del artista plástico y la amplia cultura humanística del investigador. Y aunque ningún estudio aspire a ser concluyente puesto que el tiempo con sus nuevas visiones modifica o enriquece las anteriores (...) hay libros iluminadores con los que se establece un diálogo permanente. Libros a los que uno siempre regresa e interroga para poder luego emitir la propia voz. *Atotonilco* es uno de esos” (pp.62-63).

Palabras mayores, sin duda, pero para una obra mayor también que une en su

dimensión un gran trabajo empeñoso, un pesquisador modélico y un trío de voces de excepción los cuales hacen de esta obra y su mismo comentario múltiple — haciendo prescindible así esta glosa de la glosa— una condensación de *lo bueno, lo útil y lo bello*.

Clementina Díaz y de Ovando, José Pascual Buxó y Myrna Soto, Comentarios al libro *Atotonilco* de José de SANTIAGO SILVA. México, UNAM-Coordinación de Difusión Cultural, 1998. 64 pp. ISBN: 968-36-7112-8.

Arte/Emblemática

Varios, Mensaje de las imágenes. Coord. José A. Terán Bonilla.

Maestro de maestros

Cada época se ha quejado de una supuesta carencia de sabios: es así desde Homero para acá. Sin embargo, hay en cada momento seres que ocupan todo un tiempo histórico. Y el doctor Santiago Sebastián (1931-1995) es uno de esos. En sus apenas 64 años de vida entregada al trabajo, desarrolló una actividad en el campo de la historia del arte por la cual difícilmente podrá olvidarse su nombre en el desarrollo de la cultura contemporánea y muy especialmente, en el puente espiritual que une a España e Hispanoamérica. Temas de la arquitectura colonial americana, tratadística arquitectónica y, de modo muy destacado, la iconografía, iconología y emblemática, recibieron un formidable impulso con su tarea callada e incesante.

No paseó, sino que trabajó por medio mundo, siempre atento a esos asuntos capitales pendientes de investigación, aportando en todo momento su erudición

la cual sólo competía con su modestia rayana ya en timidez. Entre las numerosas obras que marcan ese recorrido vital están *Arte iberoamericano desde la colonización a la independencia*; *Arte y humanismo*; *Iconografía medieval*; *El Barroco iberoamericano*, *Mensaje iconográfico*; *Iconografía e Iconología del Arte Novohispano*; *Contrarreforma y Barroco*, e *Iconografía del arte del siglo XVI en México*. Sus artículos en revistas especializadas, por otro lado, son no sólo innumerables si no invaluable para la comprensión del arte mundial.

La lamentable y aún temprana partida del doctor Sebastián movió con generosidad que los honra a un grupo de colegas y discípulos — todos amigos— para reunirse en torno al recuerdo y la reflexión crítica sobre los temas a los cuales tanto aportó el maestro en junio de 1995, convocados por la Dirección de Asuntos Históricos del INAH y en un lugar que parece fue construido con ese propósito: el Museo Nacional de San Carlos, del INBA. Especialistas de la UNAM, CONDUMEX, Museo Franz Mayer, UIA, y otras instituciones, fueron a depositar el tributo de su pensamiento en esa arca de homenaje al ilustre investigador, materializado en este *Mensaje de las imágenes*, título en verdad apropiado para sintetizar lo que fue el empeño de Santiago Sebastián a través de su vida. Además de la Presentación, un extractadísimo Curriculum vitae, y una utilísima Bibliothemerografía de SS (preparada por Jorge Islas Rivera), el volumen incluye ocho trabajos: “Santiago Sebastián. Presente amistoso” (Elisa García Barragán); “Los habitantes de la imaginación. A propósito de *El fisiólogo atribuido a San Epifanio* y *El bestiaro toscano*” (Salvador Rueda Smithers); “Los tratadistas Simón García y Juan de Caramuel. Su proyección en la arquitectura novohispana” (Carlos Chanfón Olmos); “La ico-

nografía de las pinturas de las ánimas” (Mariano Monterrosa Prado); “Iconología de iglesias barrocas de Guanajuato” (Dolores Elena Álvarez Gasca); “El templo cristiano: su simbolismo durante el periodo colonial” (José Antonio Terán Bonilla); “Las tres horas del Viernes Santo... ¿ceremonia religiosa o espectáculo teatral?” (María Concepción Lugo Olín); y “Francisco Cervantes de Salazar y Sor Juana Inés de la Cruz: el arte emblemático en la Nueva España” (José Pascual Buxó). Todos los estudios abordan aspectos de gran interés y ofrecen miradas tanto novedosas como bien informadas sobre los temas tratados, pero ante la dolorosa necesidad de ceñirme a la brevedad que impone este espacio y sólo como probada de las mieles intelectuales contenidas en el recomendable volumen, me obliga sólo al comentario del último de los trabajos.

Se filtra el cariño y la admiración en las hermosas palabras que dedica José Pascual Buxó a Santiago Sebastián; cariño que corre parejo con la gratitud intelectual por los aportes del amigo. Tomó como objeto de su estudio dos de sus figuras predilectas: Cervantes de Salazar y Sor Juana Inés, vinculados por el sabio y revelador empleo del arte emblemático. Además de erudito en la materia, JPB cuenta en su haber ser uno de los semióticos más importantes actualmente; él puede pues unir todo el saber antiguo con un método de análisis moderno y penetrar en sus asuntos con notable soltura y ejemplar certitud. Después de realizar un bosquejo de aquellas obras de Sebastián que le fueron de utilidad para su empeño, JPB se centra en el estudio del desaparecido maestro sobre los emblemas en el *Túmulo imperial de la gran Ciudad de México* (1559) en honor de Carlos V; apoyado en los descubrimientos de Sebastián sobre el empleo de los

Emblemas de Alciato, analiza la obra de Cervantes en función de un lenguaje icónico-literario de naturaleza sincrética, destinado primordialmente a la edificación moral de los espectadores de la portentosa fábrica. El autor reflexiona sobre las especificidades entre *empresa* y *emblema*: “Los diferencia formalmente el hecho de que el primero sea de naturaleza dual: consta de un mote (lema o *inscriptio*) y una figura (*pictura* o *res significans*), o si se prefiere decirlo con la metáfora antropológica entonces en boga, de un *alma* conceptual y un *cuerpo* sensible, esto es, perceptible por la vista. Por su parte, el *emblema triplex* supone la concurrencia de una *pictura* o imagen impresa en la página o pintada en los lienzos adosados a algún espacio arquitectónico, con un lacónico texto que la encabeza (el *mote*) y otro texto de mayor extensión que se suscribe a la imagen, esto es, la *declaratio*, epigrama o comentario exegético y doctrinal” (pp.110-111). El crítico deslinda los influjos de las diversas fuentes emblemáticas utilizadas por Cervantes en la concepción de su túmulo, y destaca la originalidad de Alciato pues en su sistema “ya no se trata —como en Queremón u Horapollo— de descubrir el significado esotérico de aquellos animales o plantas que, según la tradición hierática de los sacerdotes del antiguo Egipto, eran representaciones de los dioses por medio de sus atributos simbólicos, sino de exponer en la brevedad compendiosa del emblema todo el universo intelectual de la Antigüedad clásica renovada por el espíritu humanista”, y abunda a continuación: “Contrariamente al jeroglífico y la empresa, cuya secreta intención significativa —teológica, política o amorosa— los convierte en enigmas para quienes desconocen las claves apropiadas, el *emblema* tiene el carácter de una cápsula semántica en

cuyas semillas ha de poderse encontrar la riqueza y la magnitud de los saberes acumulados en muchos libros (...) En oposición a la empresa —mensaje cifrado del destinador para un destinatario único y avisado—, el emblema tiene un carácter público y didáctico; su brevedad no oculta, sino que comprime; como el *alef* borgesiano es manifestación simultánea de todas las cambiantes facetas de un universo cultural que desea transmitirse en toda su cambiante complejidad para luego ser apurado en la meditación silenciosa o en el discurso explícito” (pp.111-112). JPB advierte el eclecticismo de Cervantes, quien utilizó por igual la mitología clásica y la imaginería cristiana medieval, y acota que “estas mezclas o disparidades, no sólo iconográficas si no propiamente ideológicas, constituyen un clarísimo indicio de la postura intelectual de Cervantes de Salazar, así como de la mayor parte de sus contemporáneos letrados: atraídos por las seductoras imágenes del mundo clásico renaciente, no pueden liberarse de golpe de sus ataduras con la imaginería medieval” (p.112). Quiero anotar que veo la *empresa* más “medieval”, por su original empleo en torneos y otros empeños guerreros, y al *emblema* como más “renacentista” pues disminuye su carácter bélico y se acrecienta su componente literario. Pascual Buxó se apoya para reforzar esta transicionalidad cultural en la relación Boscán-Navagero que dio origen a la renovación de la lírica castellana, pero no de inmediato, pues convivieron durante largo tiempo las formas preexistentes con las renovadoras. ¡Memorable entrevista aquélla en uno de los patios de El Generalife de Granada, bajo un soberbio ciprés que todavía existe! Cuando Juan Boscán bajó ese día por la Cuesta de Gómez, llevaba del brazo a la nueva poesía española...

JPB reprocha al influjo del perviviente ideario neoclásico la poca atención que hasta hace poco recibió la emblemática: “La descuidada atención que hasta hace poco habían prestado los historiadores del arte novohispano a estas obras de carácter emblemático fue sin duda una dilatada consecuencia de las ideas que se había formado Lessing acerca de las limitaciones de la mimesis pictórica” (p.114). Sin embargo, el Romanticismo prolongó además ese desdén, pues Hegel heredó de Lessing gran parte de sus preceptos. Por fortuna, merced al empeño de estudiosos como Santiago Sebastián, José Pascual Buxó y Guillermo Tovar y de Teresa, entre otros notabilísimos, ese olvido va siendo subsanado y cada día se nos revela más la grandeza simbólica de aquel mundo nuestro del pasado. Heredera durante mucho tiempo de ese desinterés, la obra de Sor Juana Inés apenas recientemente empieza a ser abordada con énfasis en sus aspectos emblemáticos (los trabajos de Georgina Sabat de Rivers en este sentido son paradigmáticos, aplicados a su *Neptuno alegórico*). Aquel “océano de colores, simulacro político” compuesto por la monja en homenaje del Marqués de la Laguna de Camero Viejo y su esposa la Condesa de Paredes de Nava para su entrada triunfal en la Ciudad de México, es una pieza que ha merecido la devota atención de JPB y le propicia la reflexión sobre la postura sorjuanina ante los jeroglíficos contenidos en la hermética kircheriana: “De entrada Sor Juana niega el carácter óntico —o hermético— de los jeroglíficos, es decir la inmediata vinculación de tales signos con la divinidad y sus atributos” (p.116), lo cual la opone al nominalismo de Occam, pues la jerónima es tomista convencida y su empeño de laudo se confiesa impotente para expresar la grandeza real de su objeto y sólo puede dar indi-

cios de su brillo por sus “imperfectas” imágenes, “simulacros” de la realidad que acuden a los jeroglíficos para lograr al menos en parte su objetivo. Pues, como advierte JPB “lo que importa destacar no es propiamente la comunidad o semejanza del modelo remoto con el sujeto actual, sino sólo la concordancia o analogía proporcional que pueda establecerse...”(p.117). Por medio de estos artificios intelectuales Sor Juana logra apuntar al menos el vislumbre de la silueta del perfecto príncipe, haciendo del elogio no la burda expresión del servilismo, sino el alto ejercicio del intelecto que se enaltece al enaltecer, expresando la medida e ingenio de la alabanza. No es extraño así que el retrato de los gobernantes exceda el de los mismos modelos divinos, pues venían a imponer el orden entre los súbditos y los elementos. Hasta una secreta intención adivino en la astuta monja, quien al comparar al Virrey con Neptuno, alude quizá al origen de los americanos como descendientes de Nepthuim—según el cronista Acosta— y por tanto, era el padre que regresaba a gobernar a sus hijos, con el cariño y rectitud que ellos requieren. Otras claves subyacen en esta composición que merecerían una lectura más atenta y profunda, reflexión motivada por la provocativa visión de JPB, pues cuando la poetisa moteja su arco como “Dédalo de dibujos” o “Cicerón sin lengua”, un primer nivel de interpretación puede dejarnos en la superficie más inmediata de las alusiones mitológicas del laberinto o la elocuencia, pero si uno recuerda que el padre de Ícaro huye de un tirano que lo encerró en su propia construcción, y que el orador romano fue martirizado por otro tirano con serle cercenada la lengua, vemos que ambos tienen en común el elemento de represión al cual es presumible también pudiera aludir la jerónima, y aunque así no fuera,

esto muestra al menos la posibilidad de seguir interrogando los textos literarios como poseedores de nuevas claves y matices, sendero en que tanto Santiago Sebastián como su exégeta José Pascual Buxó son ciertamente señeros.

Varios, *Mensaje de las imágenes. Homenaje al doctor Santiago Sebastián. In memoriam*. Coordinador: José Antonio Terán Bonilla. México, INAH, 1998. 146 pp. ISBN: 970-18-1214-X.

Literatura

Anónimo, *Segunda parte de los soñados regocijos de la Puebla*. Introducción José Pascual Buxó.

Inédito sobre la polémica de las comedias

Siempre regocija que lo oculto salga a la luz y cuando esta revelación deseada expone un documento que ayuda para perfilar mejor las huellas que nos vienen del pasado, la alegría se acrecienta y estimula. Es el caso de la publicación del manuscrito hasta hoy inédito de una pieza que la pasión acuciosa de José Pascual Buxó rescató del olvido, para iluminar un rincón aún penumbroso de la literatura novohispana: la *Segunda parte de los soñados regocijos de la Puebla*, de autor desconocido todavía, es una muestra de la prosa burlesca en el México virreinal, la cual es antecedente de la labor posterior de José Joaquín Fernández de Lizardi. “¿Cuántas obras manuscritas no aparecerán —pregunta Pascual Buxó en su “Introducción” a esta edición facsimilar— cuando entre todos emprendamos la verdadera cruzada de rescate de nuestro patrimonio literario novohispano?” Lo cierto es que este hallazgo me confirma en lo que suelo decir a mis

pacientes estudiantes: Hay mucho que hacer todavía, tenemos el trabajo garantizado hasta la jubilación; por cierto, me percató ahora que “júbilo” y “jubilación” están muy vinculadas: ojalá que a JPB no le pase esta idea por la mente pues aún podemos y debemos esperar nuevos frutos, como este que ofrece ahora de su incesante galope investigativo... Halló, con la alegría del descubridor, en la Biblioteca Nacional de España, el Manuscrito 13509 de 126 preciosas hojas con el título ya citado, y se aplicó a su estudio que ahora apenas anuncia con una visión aproximativa. Esta *Segunda parte...* remite inevitablemente a una *Primera...* que de seguro no fue bien recibida por las autoridades contemporáneas tres años antes según se desprende del texto. Como todo anónimo, este manuscrito plantea la interrogante —entre varias otras— de su autor, quien juguetea o protectoramente sólo da pocas pistas para su identidad; alguna de ellas puede calcularse por una de sus afirmaciones que el día de su santo era el 30 de septiembre, el cual al menos en la actualidad está dedicado a San Jerónimo. Otra, si creemos al personaje que al parecer habla por el autor, escribió varias comedias: *La dama médico*, *El peregrino en su casa*, *La bruja del Paseo Nuevo*, *El mexicano en Puebla*, *Firmezas de la fortuna y mudanzas del amor* y *La pastora de Seleuces*. En su obra dialogan dos personajes: el mexicano Tejocote —mendigo y pragmático— y el adinerado criollo Francisco Poderoso de Alcatraz. Confiesa JPB que al encontrar este manuscrito y “empezar a leer estos *Soñados regocijos...* pensé que me había topado con una novela escrita en México, quizá, por fin, la primera verdadera novela de nuestra historia literaria”, pero de inmediato percibió que “el arranque novelesco” (ilustrado con el ejemplo inicial) sólo era el pre-

texto para darle credibilidad al diálogo el cual, tomando el modelo de Diego de Torres Villarroel y sus *Visiones y visitas con Francisco de Quevedo por la corte, trasladadas desde el sueño al papel* (Madrid, 1727) con el propósito primordial de acometer la defensa de las comedias, género en interdicto por muchas autoridades de la península y el virreinato; confiesa ante ello que si estos *Soñados regocijos...* “no son la primera novela novohispana que todos quisiéramos ver aparecer algún día como pristino antecedente nacional de las de Fernández de Lizardi, son, en cambio, una extraordinaria muestra del nacimiento de la crítica moderna en México”(p.8). Y siento que el anuncio es no sólo genérico sino hasta conceptual, pues ese mismo recurso dialógico apreciado en esta obra es el que, siguiendo la moda de los tiempos, empleará *El Pensador Mexicano* en obras suyas como los regocijantes intercambios entre “El Payo” y “El Sacristán”, los cuales sirvieron de inspiración a “Fidel” (el Bueno: Guillermo Prieto) y hoy ha resucitado con acierto y vitalidad contemporánea Huberto Batis en sus regocijantes disputas de “Los Compadres”.

Esta obra se agrega a la nutrida relación de aquellas que a favor o en contra reaccionaron ante el espectáculo popular de las comedias. No debe asombrar que muchos cronistas de la época no sólo en México sino en España, advirtieran alarmados la coincidencia de la representación de ellas y la realización de las corridas de toros, con los temblores, plagas y epidemias subsecuentes. Pascual Buxó supone con fundados argumentos que esta obra se remite a una primera parte la cual había sido aceptada —según declaración de Tejocote— con gusto por los lectores. Ahora bien, ¿no podrá ser también un recurso literario, una estratagema argumental tal del gusto de la época,

quizá inspirada en el subterfugio establecido por Cervantes con su *Quijote* y el apócrifo autor Cide Hamette Benegelli? La segunda parte de *Don Quijote* hace frecuentes alusiones a la primera, ante los ataques del *Quijote* de Avellaneda: ¿no se tratará —dentro de este género paródico— de un elemento modélico que trasciende y se convierte en tradición? JPB señala que la “campaña” contra las comedias tuvo sus principales gestores en tiempos de Felipe II con los arzobispos de Toledo y Granada, sobre lo cual observó que estos eran los centros de mayor judaísmo y morería de la época, lo cual desembocó el 3 de mayo de 1598 —el mismo año de la muerte del taciturno monarca— en el decreto de prohibición. Es curioso que los jesuitas, siempre con pugnaz propensión a la soberanía ante la corona por su voto de obediencia directa al Papa, al menos coincidieran con los intereses reales en procurar el cese definitivo de las comedias profanas, aunque “ellos escribían comedias de corte hagiográfico y las hacían representar por los profesores y alumnos de sus propios colegios”(p.10), y uno de ellos, el erudito ignaciano Juan de Mariana, no dudaba en apoyar la prohibición pues los actores “¿qué otra cosa hacen que incitar la lujuria de los espectadores ya de suyo inclinados a los vicios?” Más curioso aún resulta que el obispo poblano Juan de Palafox, quien no destacó por su simpatía hacia los jesuitas, instruyera con términos que asumirían gustosos ellos mismos en su *Epístola exortatoria a los curas y beneficiados de la Puebla* (1645), que “las comedias son la peste de la República, el fuego de la virtud, el cebo de la sensualidad, el tribunal del demonio, el consistorio del vicio, el seminario de los pecados más escandalosos...” Muy al punto trae estas citas JPB para probar el estado de repulsión a las comedias

entre las jerarquías, lo cual debe suponer en contrapartida un tanto extraordinario como alarmante éxito popular y de otros sectores sociales por tales espectáculos. Ciertamente es también, como informa JPB en su “Introducción”, que ocasiones hubo en las cuales las representaciones de comedias en conventos de religiosos y religiosas desembocaron en sangrientos escándalos, según fue el caso ocurrido en el muy digno convento de Santa Isabel de Puebla.

Paradójicamente es en el país de la *Commedia d'arte* donde el género contó con poderosos opositores teóricos, como el jesuita Pablo Segneri con su *Il Cristiano istruito nella sua Legge* (1742) y el dominico Daniel Concina y sus *Theologia christiana dogmatico-moralis* (1749), *De spectaculis theatralibus dissertationes* (1752) y *De' teatri moderni contrari alla professione cristiana* (1755). Así pues, la *Segunda parte de los soñados regocijos...* se coloca muy cercanamente a la época en que la disputa y los ataques contra la comedia se encontraban en su punto más álgido. Aunque también es cierto que el género tuvo sus defensores, entre ellos muchos de la más alta jerarquía del poder, como el rey Felipe IV —protector decidido del teatro— y, muy cercanamente a esta obra, en 1785, el virrey Conde de Gálvez quien promovió un reglamento para adecentar las representaciones, pero reconociendo que si eran arregladas a la decencia y las buenas costumbres “son el objeto político moral a que deben dirigirse las ideas del gobierno” (p.12).

La obra rebosa de temas susceptibles de estudio, que quedan para los interesados, en especial para su descubridor, quien advierte: “Prosigo en el estudio y edición de este importante documento novohispano del siglo XVIII, que todavía guarda muchas sorpresas para aquellos

historiadores de nuestra literatura habituados a los juicios sumarios...” (p.13) Así tendremos nueva oportunidad de regocijarnos con estos soñados regocijos poblanos, que tanto tienen aún para develar.

Anónimo, *Segunda parte de los soñados regocijos de la Puebla. (Manuscrito inédito del siglo XVIII)*. Introducción: José Pascual Buxó. Puebla, Secretaría de Cultura, 1998. 138 pp. Col. Documentalia Poblana VI.

Catálogo

Varios, *Impresos poblanos de la Muy Ilustre Biblioteca Palafoxiana*

Un tesoro que comienza a abrirse

En 1829, un exaltado joven cubano de paso por Puebla, daba la alborozada “Noticia importante a los literatos nacionales y extranjeros” en *El Sol* (A. I., 2a. ép., N° 173, 13 de agosto) de una “Colección copiosísima de manuscritos” que vio en la rica Biblioteca fundada por el obispo Juan de Palafox y Mendoza y, sinceramente emocionado, declaraba José María Heredia: “Quién sabe cuántas preciosidades habrá escondidas allí, si se conservan algunos restos inéditos de Tácito, de Salustio o de Tito Livio. Escitamos (sic.) vivamente a los literatos nacionales o extranjeros (sic.) a fin de que desentierren del polvo esos monumentos de la literatura”.

Fundada en 1646 con su nutrido legado por el obispo Palafox, a esta biblioteca se agregaron después las donaciones de otros sucesores episcopales poblanos, como Fernández de Santa Cruz, Fabián y Fuero y Vázquez Sánchez. El local que

hoy ocupa se construyó en 1773 y fue el espacio recorrido por Heredia durante su visita, conservado en la actualidad de manera ejemplar, aunque en condiciones tan herméticas como en la época del famoso vate antillano. Para comenzar a dar respuesta al reclamo y la invitación de Heredia a más de 160 años de haberla formulado, se creó un Centro de Investigaciones Bibliográficas inserto en la Biblioteca Palafoxiana, por la preocupada iniciativa de la Secretaría de Cultura poblana entonces encabezada por Héctor Azar, y aunque su vida ha sido corta, no ha resultado efímera por fortuna, pues dicho Centro, dirigido por José Pascual Buxó, logró en un tiempo verdaderamente digno de las Olimpiadas, parir fecundamente un hijo como este catálogo y dejar en camino otros proyectos los cuales es deseable se continúen por los nuevos encargados de dicho proyecto, quienes se harían así acreedores de aplauso por una protectora labor meritoria del patrimonio bibliográfico nacional, pues el acervo de la Palafoxiana, calculado aproximadamente en unos 45 mil volúmenes —impresos y manuscritos— sólo es comparable en México al Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional. Los auténticos interesados rogamos para que un proyecto así no quede trunco, por el bien de todos.

Creada y nutrida por obispos —con fines didácticos, pues estaba anexa al Seminario poblano— es una biblioteca esencialmente eclesiástica, y la distribución temática original de sus fundadores se ha conservado: Oratoria sagrada o profana, Autores clásicos y poetas, Derecho canónico, Teología escolástica y dogmática, Historia sagrada y universal, Geografía e Historia natural, Historia biográfica, Humanidades, Padres y Doctores de la Iglesia, Ascética y mística, Filosofía dialéctica y moral, Física y matemáticas, Gramática, Diccionarios y otras. Predo-

mina el latín entre sus piezas, aunque también hay muchas en español y francés y algunas en italiano.

Este *Catálogo* reúne y comenta cerca de 200 impresos —libros y folletos— salidos de las prensas poblanas, como un primer resultado del Centro de Investigaciones Bibliográficas, dirigido por José Pascual Buxó e integrado por las investigadoras María Gracia Altieri Fernández, Fausta Letona Ibarra y Leonor Vargas Gil Lamadrid, quienes se empeñaron durante poco más de dos años para emprender una tarea siempre pospuesta y estorbada por numerosos escollos —humanos y materiales— durante siglos. Es cierto que la empresa contó con precedentes valiosos como los empeños de Hugo Leicht y Gregorio de Gante —autores de los primeros inventarios modernos de la Palafoxiana— y los de José Toribio Medina (*La imprenta en México*, 1907 y *La imprenta en la Puebla de los Ángeles*, 1908), y Felipe Teixidor (*Adiciones a la imprenta en Puebla*, 1941), y también los desvelos de empeñosos coleccionistas como Francisco Pérez Salazar y Florencio Gavito. Pero se carecía de un intento contemporáneo de organizar de acuerdo con criterios modernos la rica y apenas hollada colección.

El proyecto donde se incluye como primer fruto este *Catálogo* supuso importantes retos no sólo por sus metas sino por los mismos ejecutores, pues fue necesario primero crear y capacitar un grupo de jóvenes investigadores poblanos para enfrentar idóneamente los requerimientos de la empresa, entre los cuales el conocimiento puntual de la bibliografía, el manejo operativo de lenguas clásicas y modernas, el dominio de la paleografía y los conocimientos de historia y literatura, eran los supuestos imprescindibles para el éxito. Y se abocaron a la realización de un *Catálogo automatizado* que reuniera

todo el contenido de la Palafoxiana, el cual tiene ya en la actualidad casi 12 mil registros concebidos especialmente para el proyecto.

Hubo prisa generosa en poner a disposición de los interesados el resultado del trabajo; por el poco tiempo y la urgencia escaparon detalles en el *Catálogo*, como darle un orden consecutivo a los registros y que cada uno de ellos lleve la fecha correspondiente —y no sólo al comienzo de la serie del año—; algunas páginas en blanco injustificadas, la carencia del registro del ISBN y el error del crédito de portada donde se anuncia un retrato de Palafox y sin embargo reproduce una vista de la espléndida sala. Aunque quizá en esta distracción se cumple una “justicia poética” pues, ¿cuál mejor imagen del ilustre obispo que la de la biblioteca de su nombre?

“La Biblioteca Palafoxiana, por fortuna, —advierte José Pascual Buxó en su “Presentación” del *Catálogo*— no es una colección privada cuyas puertas sólo puedan abrir el favor o la amistad, sino una colección pública que debe esforzarse cada día más por ofrecer a los investigadores las mejores condiciones para su consulta y aprovechamiento”. Parte de este camino es allanado notablemente por la labor del Centro de Investigaciones Bibliográficas y por este su primer hijo. Son muchos los impresos y manuscritos allí conservados que merecen y requieren del empeño inteligente y la asiduidad investigativa.

Saludemos este nacimiento y espere-mos que a su bautizo se añadan pronto otros fraternos retoños, para que a más de 160 años cuando el deslumbrado José María Heredia anunciaba a los “literatos nacionales y extranjeros” las bondades ocultas de la Biblioteca Palafoxiana, sigan abriéndose a la visión admirada de los interesados.

Centro de Investigaciones Bibliográficas-Biblioteca Palafoxiana, *Impresos poblanos de la Muy Ilustre Biblioteca Palafoxiana. Catálogo comentado (1645-1823)*. Presentación: José Pascual Buxó. Puebla, Secretaría de Cultura-Centro de Investigaciones Bibliográficas, 1999. 574 pp.

Arte

José Pascual Buxó, *Bernardo de Balbuena: el arte como artificio*

Sobre el manierismo americano

Estudio realmente novedoso, este comentario reflexivo de Pascual Buxó supone un replanteamiento del *barroquismo* de Balbuena y propone considerarlo como un tardío *manierista*. Hace casi 20 años este novohispanista medita en el punto de controversia, y su primer aporte lo ofreció en “Bernardo de Balbuena o el manierismo plácido” (*La dispersión del manierismo*. México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1980), donde expuso la tesis revolucionaria de considerar al autor de la *Grandeza mexicana* como un creador dentro de la época cultural desgajada del Renacimiento que se traduce en Italia por los seguidores de dos escuelas: la de Miguel Ángel Buonarroti y la de Rafael Sanzio di Urbino; el término manierismo surge precisamente de que se pintaba *a la maniera* de uno o u otro gigante del arte.

Para su motivante ensayo, JPB se apoya en tres obras fundamentales de Balbuena: *Siglo de Oro en las selvas de Erifile* (1608), *Grandeza mexicana* (1604) y *El Bernardo o Victoria de Roncesvalles* (1624), aunque también acude a su *Parnaso antártico* (1608) y al apéndice de la *Grandeza...* que tituló *Compendio apologético en alabanza de*

la poesía (anuncio quizá de su desconocido *Arte nuevo de poesía*).

Balbuena está lleno de sorpresas: en la *Égloga octava del Siglo de Oro...* el pastor Melancio obsequia al dolorido Fileno “un pequeño globo de fino oro” que representaba la tierra, “sin que haya río tan apartado o fuente tan poco conocida que allí no ocupe suficiente lugar”, visión comprimida del mundo y punto donde concurren todos los puntos, sobre el cual me advertía con su habitual perspicacia y erudición mi admirado amigo Guillermo Tovar y de Teresa, que se trata de un anuncio del *Aleph* borgiano. Es apenas una punta del velo que cubre tantísimas maravillas del inquieto cortesano y ambicioso obispo de Jamaica.

Pascual Buxó va hurgando y penetrando en los significados más ocultos de las obras de Balbuena, percibiendo la herencia petrarquista medieval, los tópicos más característicos del Renacimiento, los ardidés empleados por el escritor en sus mensajes cifrados, sus recursos de ocultamiento y revelación, sus extraordinarias visiones y perspectivas, sus incursiones especulares, sus portentosas anticipaciones... Sobre la *Grandeza...* advierte: “Ningún otro poema “heroico” había hasta entonces tomado por asunto, no ya los hechos faustos o infaustos de un varón esforzado, sino la febril actividad de un abigarrado conjunto social unido, sobre su radical disparidad, por una misma razón económica” (p.14).

Los elementos mitológicos presentes en la obra de Balbuena le permiten al crítico una lectura llena de revelaciones, así como las intencionadas interpolaciones y rupturas discursivas apreciadas en el tejido literario, dentro de los tópicos del amor galante medieval renovado por el Renacimiento. Pascual Buxó es laudablemente implacable con Balbuena: las argucias del cortesano son mostradas

como parte de un proceso mucho más profundo de interpretación del sentido de sus obras, según el recurso al que acudió de mandar imprimir dos portadas diferentes para la misma obra (la *Grandeza...*) y poder cumplir así con dos mecenas poderosos cuya protección procuraba. Sobre este poema inaugural de imitación mejorada de la naturaleza, señala JPB: “Por llevar rigurosamente a la práctica estos principios poéticos en los que se hace evidente el esfuerzo de Balbuena por resolver la profunda tensión surgida entre los ideales de sobriedad clásica y la necesidad de encontrar esos nuevos ‘modos agudos, galanos y nuevos de decir’ a que él mismo aludía, la *Grandeza mexicana* es una de las obras más representativas del manierismo hispánico” (p.32). Con su característico decir galano, JPB comenta las propuestas de la crítica sobre el barroquismo americano de Balbuena, y propone que “sería mucho mejor y menos ambiguo que las lucubraciones palabreras en torno a ‘los símbolos de nuestro destino americano’, tan gratas a los inventores de un barroco surrealista, mágico y supratemporal, aceptar la existencia de un estilo histórico y de una nueva conciencia estética a la que, tanto en Europa como en América, le conviene el nombre de manierismo y cuyas características primordiales aparecen nítidamente bosquejadas por el propio Balbuena en el *Compendio apologético en alabanza de la poesía...*” (p.34). Y poco después agrega: “Porque, en efecto, si hay en Balbuena el dolorido sentir amoroso, la melancólica experiencia de las mudanzas del tiempo y el ideal petrarquesco de la memoria, no aparecen en su poesía ni las patéticas descripciones del tránsito mortal ni el apesadumbrado o sarcástico desengaño del mundo que nuestro autor no veía como lugar de impureza y penitencia, sino como un ordenado espa-

cio ‘político’ en el cual podía verificarse, social y moralmente, el ideal humanístico y cortesano de una existencia en que se alíen los deleitables extremos de la inteligencia y los sentidos” (p.35). Lo cual es, como bien afirma, el paradigma del humanismo cristiano, pues Balbuena “pertenece a ese dilatado periodo de transición entre el humanismo renacentista y el cristianismo dogmático de la Iglesia posttridentina”, ya que “aún tardarían en llegar a la América española los tiempos en que al poeta le correspondiera la tarea de meditar obsesivamente sobre el engaño de los sentidos y la falacia de las razones y de enfrentarse a la radical dicotomía de la condena o la salvación de su atribulada alma inmortal” (p. 36). No hay en Balbuena y sus motivaciones una atemporalidad o desfase en relación con la metrópoli, sino la asunción de un ideario estético de regreso a los modelos, a la vez que de renovación, lo cual lo hace, a mi modo de ver, hasta en anticipado anunciante del Romanticismo, apoyándome en lo sugerido por JPB, quien asevera: “Me parece evidente en ese *Siglo de Oro* el deseo de restituir el género bucólico a la imitación de un tipo de belleza elemental, vinculada a la primera edad del hombre y, sobre todo, a su mundo emocional simbólicamente interpretado a través de una naturaleza animada por las mismas oscuras pasiones que mueven el corazón humano” (p.41), en lo cual atisbo un aviso del *Sturm und Dran* muy posterior.

Son pocas las páginas de este estudio y uno siente que debían ser muchas más. Pero aún en su prudente y contenida brevedad, resultan muy estimulantes para el pensamiento y la reflexión, pues proponen sendas nuevas para dejar vagar fructíferamente el análisis y la percepción de similitudes; por ejemplo, sus afirmaciones sobre el *Siglo* me hicieron conjeturar que Balbuena hizo con esta

obra en relación con lo pastoril, lo mismo realizado en en la misma fecha por Cervantes con su *Quijote* para las novelas caballerescas, pues, en relación con la primera, según JPB, “era, antes que nada, un ejercicio poético, sapiente y laborioso, al que no debía confundirsele con las modernas derivaciones novelescas del género bucólico” (p.42). Otro tanto puede decirse de su *Bernardo*, al cual Balbuena se sintió movido para otorgarle un “Prólogo”, que “diese cuenta de los principios poéticos que habían regido su invención y composición y que fuese, al mismo tiempo, un ajuste de cuentas con todo aquel mar de crónicas versificadas en las que muy pocas veces se seguían los principios pertinentes a las fábulas épicas tal como fueron dictados por Aristóteles” (p.51), de forma muy similar a lo realizado por el Manco de Lepanto con las célebres novelas de caballerías y su emblemático personaje.

La materia histórica en la composición del *Bernardo* le brinda a JPB un margen para recordarnos la preceptiva aristotélica sobre la “imitación”, pues “en ella se excluye la historia verdadera, que no es sujeto de poesía, que ha de ser toda pura imitación y parto feliz de la imaginativa” (p. 52), posición que recuerda la actitud la cual después tendrán los novelistas históricos del XIX, polarizados

entre Scott y D’Vigny, pero ya anunciada por Tasso y Ariosto en cuanto a la combinación de lo histórico con lo fabuloso, aludidos por Cristóbal de Mesa en el prólogo de su *Restauración de España* (1607), según nos advierte JPB, quien puntualiza: “En *El Bernardo* alternó Balbuena esos dos modos extremos de la representación artística, tan propia del rebuscado estilo manierista: la analítica, ligada al discurrir de las acciones y a la percepción integrativa de vastos espacios, y la abreviada o sintética, vinculada a la visión cifrada de un universo que, no por expresarse de modo reducido, resulta ser menos completo y verisímil que si se hubiera descrito con dilatada delectación” (p. 57).

“Para un “manierista” como Balbuena resume JPB, el fin del arte ya no podía ser únicamente una ‘imitación’ de la vida, como indicaba el precepto del vicio Aristóteles, sino — además— una perfecta ‘imitación’ del arte” (P.48). En suma, esta es una lección que ha tomado dos décadas de maduración y ahora se condensan en opimo y ejemplar fruto de la inteligencia nunca detenida.

José Pascual Buxó, *Bernardo de Balbuena: el arte como artificio*. Xalapa, Instituto Veracruzano de Cultura, 1998. 58 pp.
ISBN: 968-7824-51-4.