

EN LA REGIÓN DEL AIRE

Obras de ficción en la prosa novohispana

Coordinado por Trinidad Barrera

Gema Areta Marigó • Beatriz Barrera Parrilla • J. Manuel Camacho
Delgado • Julián González-Barrera • Jaime J. Martínez Martín
José Pascual Buxó • Ana Sánchez Acevedo • Giulia De Sarlo

SEVILLA  MMXI

ILUMINACIONES

RENACIMIENTO



Giulia de Sarlo

Colección ILUMINACIONES
(Filología, crítica y ensayo)

73

Director:
Antonio Fernández Ferrer

Diseño de cubierta: Equipo Renacimiento

Este libro ha sido financiado por el Proyecto FFI2009-11526.
Ministerio de Ciencia e Innovación

© De los autores

© 2011. Editorial Renacimiento

Depósito Legal: SE. 8731-2011
Impreso en España

ISBN: 978-84-8472-661-6
Printed in Spain

A MODO DE PRESENTACIÓN

LA prosa de ficción novohispana, sobre la que giran los trabajos contenidos en este volumen, ofrece resultados relevantes sobre la especial dualidad en la que se asientan sus características, es decir, la cultura española por un lado y por otro, más relevante si cabe, el manifiesto deseo de mostrar a Europa los valores de la nacionalidad mexicana, movida por el deseo firme de arraigar como propia una tradición cultural distinta a la europea. El compromiso con el proyecto cultural criollo, que había sido analizado en el caso de Carlos de Sigüenza y Góngora o en el de Bernardo de Balbuena, no había sido tratado convenientemente en otros autores incluidos en este corpus. Algunas de estas obras (*Los sirgueros de la Virgen*, *El pastor de Nochebuena*) están ligadas al fervor religioso pero eso no es óbice para que ese mismo fervor aparezca unido a la esencia criolla.

La tendencia general de la crítica sobre la etapa colonial se ha volcado especialmente en el estudio de la poesía, el teatro o las crónicas de Indias, mientras que la prosa de ficción quedaba relegada

ZUGASTI, Miguel, «Vuela mi pluma cual ligera garza»: Don Juan de Palafox y Mendoza y la literatura», en Fernández Gracia, Ricardo (coord.), *Palafox: Iglesia, Cultura y Estado en el siglo XVII*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2001, pp. 283-311.

—, «De lo aparente a lo real: la dialéctica de contrarios en *El pastor de Nochebuena* de Juan de Palafox», en Enrique Ballón Aguirre (ed.), *Simulacros de la fantasía. Nuevas indagaciones sobre arte y literatura virreinales. Homenaje a José Pascual Buxó*, México, UNAM, 2007, pp. 387-401.

—, «Juan de Palafox y Mendoza, hombre de letras», en Ricardo Fernández Gracia (coord.), *Varia palafoxiana. Doce estudios en torno a don Juan de Palafox y Mendoza*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2010, pp. 331-380.

SUENE EL TOCOTÍN, PUES TRIUNPHA MARÍA: FRANCISCO BRAMÓN Y SU REINVENCIÓN CRIOLLA DE TEMAS Y FORMAS METROPOLITANAS EN EL BARROCO NOVOHISPANO

GIULIA DE SARLO'

Universidad de Sevilla

Los *Sirgueros de la Virgen sin original pecado* (1620) es una obra cuya historia está todavía por contar. Novela pastoril «a lo divino», dedicada a la alabanza de la Inmaculada Concepción, es, al menos hasta nuevos descubrimientos, la primera novela impresa en territorio americano; sin embargo, la crítica persiste en ignorar su papel fundamental en la historia de la literatura hispanoamericana colonial, esto cuando no la olvida paulatinamente. «Su prosa es de un manierismo inflado, pomposo»¹, «es un híbrido algo indigesto de obra mística, poema bucólico e incipiente textura narrativa»²:

1. Becaria del programa FPU del Ministerio de Educación, Gobierno de España.

2. Enrique ANDERSON IMBERT, «La forma "autor-personaje-autor" en una novela mexicana del siglo XVII», en *Crítica Interna*, Madrid, Taurus, 1961, p. 24.

3. José Miguel OVIEDO, *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. 1, Madrid, Alianza, 2003, p. 213. Significativo de la superficialidad con la que Oviedo se acerca a este texto, su clamoroso error con la fecha de publicación: sería 1520, y por eso, según el crítico peruano, «la obra antecede de más de 80 años a la novela pastoril del *Siglo de oro en las selvas de Erifiles* de Bernardo de Balbuena (1608)» (*ibid.*).

estas, entre otras, son las palabras de escasa alabanza que sobre ella han vertido los pocos críticos que le dedicaron estudios a lo largo de las últimas décadas.

Aun queriendo, sería imposible referirse a una crítica anterior, ya que simplemente no hubo, así como casi no hubo ediciones de esta obra: publicada por primera vez en Ciudad de México en 1620, *Los Sirgueros* no se volvió a editar hasta 1944. Fue Agustín Yáñez quien, en esa fecha, se atrevió a rescatarla del olvido publicándola en la colección Biblioteca del Estudiante Universitario de la Universidad Nacional Autónoma de México, junto a otra obra poco conocida, *La portentosa vida de la muerte* de Joaquín Bolaños (1792). Desafortunadamente, la edición de Yáñez no ayudó a *Los Sirgueros* a conseguir el sitio que merece en las historia de la literatura. Más bien, contribuyó de manera letal a forjar la muy baja opinión que de esta novela tuvieron muchos de los críticos sucesivos, también porque, al ser muy difícil de consultar la primera edición, no han sido pocos los que han hablado de la novela habiendo tenido entre las manos solamente la segunda edición⁴. Lo cual es deplorable, no sólo y no tanto porque estos investigadores han padecido la influencia de los comentarios muy poco generosos que el editor dispensa en la introducción⁵, con el claro intento de resaltar el Auto que ocupa el tercer y último libro de la obra a través del menosprecio de las demás par-

4. Entre ellos, Cristina CASTILLO MARTÍNEZ en su *Antología de libros de pastores* (Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005, pp. 471 ss.).

5. Cf. Agustín YÁÑEZ, «Prólogo», en Francisco BRAMÓN, *Los Sirgueros de la Virgen sin original pecado*, México, UNAM, 1944: «La ficción queda relegada [...] y cuando aparece es balbuciente» (p. XI); «novela pastoril, de suyo artificiosa» (p. XII); «el estilo de *Los Sirgueros* [...] es rebuscado e híbrido; el del auto es diáfano, sencillo, congruente» (pp. XIV-XV).

tes. Lo que más importa, y que falsea totalmente la lectura de *Los Sirgueros* si nos limitamos a la versión de 1944, es que Yáñez opera en su edición una auténtica masacre de la obra original. De hecho, más que de una edición, se trata de una versión: el crítico no tiene reparo en cortar, resumir, parafrasear secciones enteras a lo largo de los primeros dos libros de *Los Sirgueros*, excluyendo la mayor parte de los textos poéticos que se intercalan en la narración y de algunos episodios que, en una lectura más atenta, se revelan fundamentales para entender la originalidad de la obra.

Las razones que mueven a Yáñez a tomar estas decisiones editoriales merecerían un estudio aparte, y no nos conciernen ahora. La intención de este trabajo es rescatar la totalidad de la obra de Bramón para dar de ella una lectura eficaz desde el punto de vista temático y formal, evidenciando como en sus *Sirgueros* el autor lleva al cabo una auténtica transfiguración novohispana de dos vertientes tan castizas como el culto a la Inmaculada Concepción por un lado y el género pastoril por el otro. Destacaremos además en particular algunas de las secciones «olvidadas» por el segundo editor de *Los Sirgueros*, para subrayar la innovación formal que Bramón opera en su texto: la reinención del género pastoril, un género que por aquellos años en España ya se encontraba en pleno ocaso, y que sin embargo el autor elige para proyectarse en la época barroca, incorporarse al discurso de la metrópoli y, desde dentro, reivindicar la mexicanidad de su escritura.

COMO escribió AVALLE-ARCE, «en España la novela pastoril constituye una vívida llamarada que ilumina con claridad medio siglo de quehacer literario»⁷. Desde la aparición de *Los siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor, en 1559, y por al menos las cuatro décadas sucesivas, quizás ninguna otra forma literaria supo dar voz a los ideales neoplatónicos y renacentistas de la sociedad hispánica como lo hizo este género. La recuperación de los mitos de la Antigüedad, la creación de un espacio cultural y ficcional alejado de la realidad, casi una fijación narrativa del mundo de las ideas, tomó cuerpo en una serie de más de cincuenta títulos solamente en la Península, y solamente entre los siglos XVI y XVII⁸. Evidentemente no se trataba de un género nacido de la nada: más bien constituía la reproposición renacentista de un topos genuinamente europeo que hundía sus raíces en la tradición clásica de los *Idilios* de Teócrito y las *Bucólicas* de Virgilio⁹ y que pocas décadas antes de la *Diana*

6. Estoy de acuerdo con López Estrada, quien prefiere esta definición a la de «novela pastoril», reconociendo de esta forma la característica plurigenericidad de esta forma literaria (cf. FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA et al., *Bibliografía de los libros de pastores en la literatura española*, Madrid, Universidad Complutense, 1984, pp. 16 ss.).

7. Juan Bautista AVALLE-ARCE, *La novela pastoril española*, Madrid, Istmo, 1975, p. 13.

8. Cf. FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA et al., *Bibliografía de los libros de pastores en la literatura española*, op. cit.

9. Para una historia de los orígenes de la novela pastoril española, véase FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA, *Los temas de la pastoril antigua*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1967.

había vuelto a aflorar, como un río kárstico de la historia literaria occidental, en la *Arcadia* del napolitano Jacopo Sannazaro (1504). Sin duda alguna, la *Diana* constituyó a su vez un eslabón esencial de esta cadena continental, traspasando los confines de la península ibérica y transformándose en un ejemplo icónico y absolutamente original para toda la literatura del Viejo Mundo¹⁰. No hay duda de que la capacidad de este género para perdurar a lo largo de los siglos se debió a la plasticidad del mundo mítico de la ficción pastoril, a su saber reinventarse, readaptarse, tejiéndose a menudo con otras formas literarias como la épica, la lírica o el drama. Como escribe Francisco López Estrada, «la larga historia del género literario pastoril resulta [...] de la asociación de las modalidades variantes que se establecen en las más distintas situaciones culturales de Europa durante más de veinte siglos»¹¹. Y sin embargo, al comienzo del siglo XVII la «vívida llamarada» de la novela pastoril parece apagarse. En pocos años, el *otium* de los pastores arcádicos parece haber pasado de moda, e incluso autores que habían experimentado este filón narrativo no dudan en transformarlo en blanco de una ironía feroz: baste el ejemplo de Miguel de Cervantes, que a pesar de su incursión en el mundo pastoril con su primera novela, *La Galatea*, en 1585, en 1613 hará decir a uno de los «personajes» de su *Coloquio de los perros*, a propósito de pastores:

porque si los míos cantaban, no eran canciones acordadas y bien compuestas, sino un «Cata el lobo dó va, Juanica» y otras cosas

10. Cf. Eugenia FOSALBA, *La Diana en Europa: ediciones, traducciones e influencias*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1994.

11. FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA, *Los libros de pastores en la literatura española. La órbita previa*, Madrid, Gredos, 1974, pp. 19-20.

semejantes; y esto no al son de chirumbeles, rabeles o gaitas, sino al que hacía el dar un cayado con otro o al de algunas tejuelas puestas entre los dedos [...]; ni entre ellos se nombraban Amarilis, Filidas, Galateas y Dianas, ni había Lisardos, Lausos, Jacintos ni Riselos; todos eran Antones, Domingos, Pablos o Llorentes; por donde vine a entender lo que pienso que deben de creer todos: que todos aquellos libros son cosas soñadas y bien escritas para entretenimiento de los ociosos, y no verdad alguna¹².

Los tiempos han cambiado. La sensibilidad del siglo naciente, siglo barroco, siglo de oro, ya no cabe en la sobriedad formal de un mundo arcádico; ya no puede sentirse satisfecha encerrándose en una ficción tan lejana de la realidad; ya no puede permitir los amores idílicos, profanos, míticos, de ninfas y pastores: sobre todo, en un contexto en el que se está llevando a cabo la lucha fratricida de la Contrarreforma. En este sentido, una primera modificación del género pastoril ya se había experimentado. Me refiero a las versiones «a lo divino» de las novelas pastoriles: dos son las que menciona AVALLE-ARCE en su *La novela pastoril española: La primera parte de la Clara Diana* de Bartolomé Ponce (1599), y los *Pastores de Belén* de Lope de Vega (1612)¹³. Podemos añadir alguna más, si aceptamos ir más allá del género novelístico e incluimos entre los «libros de pastores» también a obras estrictamente en verso, sin la alternancia con la prosa que es tan característica de la novela pastoril del siglo XVI: pienso sobre todo en el *Coloquio pastoril*,

12. Miguel de CERVANTES Y SAAVEDRA, *Obras*, Madrid, Rivadeneyra, 1860, p. 229 (<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/novelas-ejemplares-1/html/18/05/2011>).

13. Juan Bautista AVALLE-ARCE, *La novela pastoril española*, op. cit., p. 269.

siempre de Lope, que merecería un estudio autónomo por su relación con *Los Sirgueros*. Indudablemente, las versiones «a lo divino» responden a una necesidad política en una época en que lo político más que nunca va de la mano con lo religioso; pero es mucho antes del fin del siglo XVI cuando la iglesia descubre el mundo de los pastores y se apropia de él para acercar su mensaje al pueblo de Cristo¹⁴. López Estrada nos recuerda cómo la identificación Cristo-pastor es tan antigua como los Evangelios mismos, y que desde la Edad Media eran frecuentes las representaciones escénicas de la Natividad que tuvieran como protagonistas justamente a figuras de pastores¹⁵. Tales representaciones, dicho sea de paso, volverán a tener éxito aunque sea bajo otras formas justamente en estos años – el ya citado *Los pastores de Belén* de Lope de Vega es sin duda heredero, a pesar de las obvias distancias, de este tipo de representación; y esto por no hacer mención del género de la Pastorela, típicamente mexicano, típicamente criollo, que se desarrollará a partir del siglo XVIII¹⁶. Ya al comienzo del siglo XVI se había intentado fusionar el mundo de los pastores con la ficción más doctrinaria: como nos recuerda Damiani,

14. En este sentido, la crítica ha llegado a veces hasta a reivindicar una inspiración bíblica para los mismos *Idilios* teocriteos (cf. Charles-Claude GENEST, *Dissertations sur la poésie pastorale ou de l'idylle et de l'églogue*, Paris, Coingnard, 1707): sin duda al menos en sus orígenes la «pastoral», nunca mejor dicho, cristiana constituye un sistema simbólico paralelo al profano de la novela pastoril, pero es innegable que a partir del siglo XVI el paradigma religioso se injerta en el profano, transformándolo según sus necesidades.

15. FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA, *Los libros de pastores en la literatura española. La órbita previa*, op. cit., p. 162.

16. Cf. Beatriz ARACIL et al., *Fiesta y teatralidad de la pastorela mexicana*, México, UNAM, 2004.

By the first half of the sixteenth century the fictional shepherd [...] achieved an amplified role in spiritual terms by becoming a moralizer. This is seen, for example, in the humanistic treatise called *El Deseoso* (1515), in which several shepherds ably expound a variety of moral and doctrinal questions to the astonishment of the major character, Deseoso, an inquisitive and wandering monk¹⁷.

Sin embargo, la literatura española del Siglo de Oro no sabe, o más bien no quiere, ir más allá en esta reinención del género pastoril a partir de su fusión con otras vertientes literarias: con la llegada del siglo XVII, y desde luego después de 1633, fecha de edición de la que la crítica suele considerar como última novela pastoril, *Los pastores del Betis* de Gonzalo de Saavedra, el río kárstico de los libros de pastores vuelve a enterrarse, a desaparecer, y no volverá a asomarse al menos hasta finales del siglo XVII, cuando lo hará en formas e intenciones bastante distintas¹⁸. Esto, desde luego, es lo que pasa en Europa. Pero, ¿qué ocurre al otro lado del Océano? ¿Tampoco en las Indias hay espacio para la novela pastoril, al asomarse el nuevo siglo?

Para empezar, conviene esclarecer las últimas dudas que puedan quedar en mérito: como la crítica ha abundantemente confirmado¹⁹, a pesar de los Reales Decretos de 1531, 1536 y 1543 que prohibían

17. BRUNO M. DAMIANI, *La Diana of Montemayor as social & religious teaching*, Lexington, University Press of Kentucky, 1983, p. 3.

18. Pienso en la Accademia dell'Arcadia, que se funda en Roma en 1690.

19. Cf. en primer lugar Irving A. LEONARD, *Los libros del Conquistador*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, pero también entre otros José TORRE REVELLO, *El libro, la imprenta y el periodismo en América durante la dominación española*, New York, Lenox Hill, 1973.

la difusión en las Indias de las obras de ficción, éstas sí llegaban a América, y se difundían en bibliotecas particulares de españoles y criollos sin más problema que el de su coste²⁰. Como escribe Torre Revello,

Hoy, ciertamente, con la abundancia de pruebas que se poseen, no puede ignorarse que la nación colonizadora puso al servicio de la cultura en las provincias de las Indias Occidentales los instrumentos básicos para su difusión, es decir: el libro y la imprenta, e instaló colegios y centros de enseñanza universitaria²¹.

Montemayor, Lope, Boscán, Garcilaso, Ariosto: en los elencos de libros enviados al Nuevo Mundo que todavía se conservan en el Archivo de Indias descubrimos que prácticamente todos los autores de éxito de la metrópoli encontraban mercado en la colonia. Y con rapidez: sabemos por ejemplo que una obra como *La Galatea* de Cervantes tardó menos de un año en ser enviada a la otra orilla del Océano²².

Pero hay mucho más que esto: al comienzo del siglo XVII en América, y más en concreto en Nueva España, el ámbito que nos ocupa, no sólo se lee: también se escribe. Y se escribe ficción. Las obras que nos han llegado no son muchas, pero en los últimos años la crítica literaria ha intentado llevar a cabo una labor sistemáti-

20. Cf. José Carlos GONZÁLEZ BOIXO, «La prosa novelística», en Raquel Chang-Rodríguez (coord.), *Historia de la literatura mexicana*, vol. 2, México, siglo XXI, 2002, p. 290.

21. José TORRE REVELLO, «Lecturas indianas (siglos XVI-XVIII)», en *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, tomo XVII, enero-abril 1962, n. 1, p. 2.

22. *Ibid.*, p. 14.

ca para la recuperación de estos textos, que constituyen sin lugar a duda no sólo un antecedente imprescindible para la producción novelística mexicana de los siglos sucesivos, sino también una clave de lectura fundamental para la contextualización de obras novohispanas más conocidas, como es el caso de la poesía de Sor Juana o la prosa de Carlos de Sigüenza y Góngora. A menudo se trata de obras impresas por primera vez en Europa, o de autores españoles «prestados» a América, como es el caso de Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés, autor del *Claribarte* (Sevilla, 1519), considerada por Turner²³ y Avalor-Arce²⁴ entre otros como la primera novela americana. El criterio que guía a los críticos en esta revisión del canon ficcional hispanoamericano no es la nacionalidad de origen del autor o el lugar de impresión de las obras: se trata de obras escritas en América y que tienen referencias directas a las Indias, y por eso tienen pleno derecho de figurar en el corpus colonial. El hecho, entonces, es que en América se escribe ficción; y, como recuerda Goic, «en la novela hispanoamericana colonial hay manifestación de cada uno de los géneros más importantes cultivados en la península»²⁵; y los libros de pastores no constituyen excepción. La primera obra de la que tenemos conocimiento en este sentido, al menos a fecha de hoy, es *El siglo de oro en las selvas de Erifile* (Madrid, 1607), de Bernardo de

23. Cf. Raymond TURNER, «Oviedo's *Claribarte*: the First American Novel», en *Romance Language Notes*, VI, n. 1 (Autumn 1964), pp. 65-68.

24. Cf. Juan Bautista AVALOR-ARCE, «El novelista Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés, alias de Sobrepeña», en Cédómil GOICH (ed.), *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. Época colonial*, Barcelona, Crítica, 1988, pp. 394-399.

25. Cédómil GOIC, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. Época colonial*, Barcelona, Crítica, 1988, p. 376.

Balbuena: otro autor oriundo de España, y que sin embargo vivió casi toda su vida en las Indias, en Nueva España y en Puerto Rico, donde llegará a ser obispo. Su *Siglo de Oro*, ampliamente estudiado por la crítica si lo comparamos con otras obras de la época²⁶, constituye una variación epigonal de los libros de pastores del siglo XVI. Como veremos, con su libro de pastores Balbuena inserta la ficción indiana en el caudal hispánico de este género renacentista, pero sin innovarlo. Más bien, como afirma Gerhardt²⁷, marca un punto final: con Balbuena, entonces, lo pastoril parece a la vez inaugurarse y cerrarse en la otra orilla del Atlántico.

... Y VÍRGENES INMACULADAS

PROBABLEMENTE, en el siglo XVII no existe desde el punto de vista religioso un culto que caracterice a España tanto como la defensa a toda costa del que será el dogma de la Inmaculada Concepción²⁸. No es esta la sede para perdernos en cuestiones doctrinales: baste con recordar algunos detalles de esta reverencia tan castiza, detalles que nos servirán para nuestra lectura de *Los Sirgueros de la Virgen*.

El debate teológico sobre si la madre del Redentor estaría o no manchada por el pecado original agitaba las conciencias de los teólogos al menos desde el siglo VIII: es de Andrés, Patriarca de Creta

26. Recordamos entre otros los estudios de José ROJAS GARCIDUEÑAS (1958), Francisco LÓPEZ ESTRADA (1970, 1974) y Cédómil GOIC (1982).

27. Cit. en Cédómil GOIC, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. Época colonial*, op. cit., p. 377.

28. Como se sabe, el dogma no será declarado hasta 1854, cuando el papa Pío IX promulgará la bula *Ineffabilis Deus*.

muerto en el 740, uno de los primeros textos que encontramos sobre el nacimiento de la Inmaculada²⁹. En el siglo XIII, con las obras teológicas de Juan Duns Escoto y su célebre lema *Potuit, deuit, ergo fecit*, la cuestión mariana se transforma en un punto clave de la doctrina franciscana. Es así, siguiendo los pasos de los predicadores de Asís, que esta veneración llega a España y que de allí pasará a América, pero no será hasta la explosión de la Contrarreforma que la península ibérica tomará a la Virgen Inmaculada como bandera. En el siglo XVI asistimos a una auténtica explosión del culto mariano, sobre todo en la vertiente que exalta el futuro dogma: no hay duda de que se trata de una reacción a la postura luterana, que veía en el culto a los santos y sobre todo a la Virgen una blasfemia, y rechazaba la Inmaculada Concepción como una tradición casi pagana. Como recuerda Santiago Sebastián López, «precisamente como reacción frente a los errores de la Reforma, los teólogos católicos reconocieron en la Virgen una virtud que tuvo en tiempos lejanos: María como vencedora de las herejías. Frente a los ultrajes de los reformados, ella vencerá al protestantismo con su gran poder de seducción, ella disipará los errores»³⁰.

Se multiplican en España las hermandades que tienen como regla fundamental la fidelidad al dogma³¹; las Universidades, Sa-

29. San Andrés DE Creta, «El nacimiento de la Inmaculada», en Pie REGAMEY, *Los mejores textos sobre la Virgen María (hasta el siglo XIV)*, Madrid, Rialp, 1972, p. 131.

30. Santiago SEBASTIÁN LÓPEZ, *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, Alianza, 1981, p. 195.

31. En 1523, Jiménez de Cisneros presenta la primera cofradía de la Concepción aprobada por el Papa Adriano VI (cf. María CABALLERO WANGÜEMERT, «La Concepción Inmaculada en la literatura», en Paulino CASTAÑEDA DELGADO et al. (ed.), *La Inmaculada y Sevilla*, Córdoba, Cajasur, 2007, p. 49).

lamanca *in primis*, obligan a sus alumnos y docentes a jurar los votos correspondientes; la orden concepcionista, fundada por Santa Beatriz de Silva en 1489, experimenta una difusión extraordinaria bajo el amparo de la familia real, que a su vez se moviliza para que en Roma el dogma se declare oficialmente³². Las ciudades españolas casi compiten entre sí para ser reconocidas como centros marianos. Sevilla, puerta y puerto de América, no se queda atrás: como nos recuerda Carlos Ros, «hasta cuatro cofradías llegó a contar en el [siglo] XVI dedicadas a la Virgen en su concepción inmaculada [...], y en este siglo aparecen cuatro conventos concepcionistas en la ciudad de Sevilla y otros tres en la diócesis»³³.

Ya entrado el siglo XVII, además, es justamente en Sevilla donde explota la llamada «guerra mariana»³⁴, una lucha sin cuartel contra aquellos (pocos y dominicos) que todavía osaban declararse teológicamente perplejos sobre el futuro dogma. Según las crónicas, el incauto religioso que se atrevió a manifestar sus dudas desde el púlpito del convento de Regina Angelorum el 1613 suscitó una auténtica revuelta popular³⁵: si en otros parajes la fronda dominicana a la Inmaculada podía dar lugar a un debate teológico

32. Felipe III enviará a Roma tres embajadas entre 1616 y 1619 explícitamente con este propósito (cf. Santiago SEBASTIÁN LÓPEZ, *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, op. cit., p. 226).

33. Carlos ROS, «La Concepción Inmaculada en la historia» en Paulino CASTAÑEDA DELGADO et al. (ed.), *La Inmaculada y Sevilla*, op. cit., p. 28.

34. Cf. Stanko VRANICH, «Carta de un ciudadano de Sevilla. La guerra mariana de Sevilla en el siglo XVII», en *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística*, tomo 44, n. 137 (1966), pp. 241-274.

35. Cf. María Lourdes DÍAZ-TRECHUELO (ed.), *Catálogo de la Exposición Bibliográfica Concepcionista*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1953, p. 13, y Mercedes DE LOS REYES PEÑA, «Un pasquín anti-inmaculista en la Sevilla del primer

interno a la iglesia católica, en la capital hispalense a las disputas se sustituían los choques físicos. Ya no se trataba simplemente de una cuestión religiosa: la defensa de la Inmaculada se había transformado en una afirmación de identidad de la propia ciudad, en una reivindicación de superioridad frente a las otras capitales que ostentaban el título de «Ciudad de la Virgen»³⁶. Como escribió un anónimo,

*A la Pura, y sin mancilla,
que la luna sus pies baña,
grandes fiesta hará España,
pero no como en Sevilla*³⁷.

Pero, como veremos, en la otra orilla del Océano hay quien quiere participar en la contienda, reivindicando la bandera mariana para Nueva España, en contra de la metrópoli y sobre todo de la puerta y puerto de América.

tercio del siglo XVII», en Rogelio REYES CANO et al. (ed.), *Sevilla y la literatura*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2001, pp. 135-136.

36. David GARCÍA CUETO, «Los españoles y la devoción a la Inmaculada en la Bolonia del siglo XVII», en FRANCISCO JAVIER CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA (COORD.), *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte*, San Lorenzo del Escorial, Ediciones Escorialenses, 2005, vol. 2, p. 770.

37. Cit. en Aurora DOMÍNGUEZ GUZMÁN, «Relaciones de fiestas inmaculistas en Sevilla (1615-1617). Catálogo descriptivo», en Rogelio REYES CANO et al. (ed.), *Sevilla y la literatura*, op. cit., p. 231.

Las dos vertientes peninsulares que acabamos de subrayar: la literaria, formal, del género pastoril y la religiosa, temática, de exaltación de la Inmaculada, convergen en la literatura novohispana y toman cuerpo en la única obra que conocemos³⁸ del bachiller Francisco Bramón, *Los Sirgueros de la Virgen*, planteando una propuesta totalmente original.

Las noticias biográficas sobre nuestro autor escasean: presumiblemente nació en Nueva España (Cedomil Goic se atrinchera detrás de la muy genérica etiqueta de «autor posiblemente criollo»³⁹), y fue bachiller de la Real Universidad de México: el mismo autor nos cuenta en el prólogo de su obra que «el asunto que el zelo de tan grande festividad me ofreció fue por divertirme, y dar vado al ingenio que en los estudios mayores de Phylosophia y Cánones (en que recibí con general aplauso el lauro del trabajoso triunfo) felizmente a aprobado: y a aliviarle de una cansada oposición»⁴⁰; según lo que leemos en la portada de la edición de 1620, además, el nuestro llegó a ser Consiliario de su Universidad.

38. Según afirma Rodrigo Martínez Baracs, el bibliógrafo mexicano José Mariano Beristáin y Souza (1756-1817) no registra ningún otro libro suyo (cf. Rodrigo MARTÍNEZ BARACS, «Triunfo de la Virgen y gozo mexicano», en *Literatura mexicana*, vol. 18, n. 2, 2007, p. 6).

39. Cédómil GOIC, «La novela hispanoamericana colonial», en Luís IÑIGO MADRIGAL (COORD.), *Historia de la literatura hispanoamericana*, t. I, Madrid, Cátedra, 1982, p. 388.

40. Francisco BRAMÓN, *Los Sirgueros de la Virgen sin original pecado*, México, 1620, prólogo. Es la edición a la que me referiré a lo largo de estas páginas.

Por muy escasos que sean estos datos, son suficientes para que sin duda contemos a nuestro autor entre los miembros de la que Ángel Rama definió la «ciudad letrada» de la Colonia hispanoamericana:

En el centro de toda ciudad, según diversos grados que alcanzaban su plenitud en las capitales virreinales, hubo una ciudad letrada que componía el anillo protector del poder 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 y componían lo que Georg Friederici ha visto como un país modelo de funcionariado y de burocracia⁴¹.

Y sin embargo, los miembros de la ciudad letrada estaban lejos de reproponer de forma pasiva los esquemas que llegaban de la metrópoli. Como bien explica Mabel Moraña, el papel de la élite intelectual de la colonia fue ambivalente: por un lado, aceptando dichos esquemas y proponiéndolos en la otra orilla del Océano, los intelectuales americanos se hacían efectivamente «anillo protector del poder» central y se insertaban en el discurso metropolitano reivindicando igual dignidad que los súbditos españoles; pero por otra parte, inevitablemente y de forma más o menos consciente, el discurso metropolitano se iba transformando en sus bocas y en sus plumas, adquiriendo unos matices cada vez más característicos, más criollos, y más orgullosos de serlo. Lejos de ser simplemente «un espacio supuestamente virginal, en el que los poderes europeos

41. Ángel RAMA, *La ciudad letrada*, Montevideo, Arca, 1998, p. 32.

habrían logrado inscribir [...] la verdad revelada»⁴², las Indias del siglo XVII, la ciudad letrada barroca, son el lugar donde se va plasmando la conciencia criolla que llegará en el siglo XIX a reclamar la independencia de la madre patria. Como afirma Moraña,

el papel del letrado es crucial para la comprensión no sólo del protagonismo que asume el productor cultural en el periodo de estabilización virreinal, sino de los discursos y estrategias que éste va elaborando en el proceso de registrar, interpretar y representar simbólicamente la materialidad de la Colonia. Sus discursos emergen como negociación ideológica entre las tradiciones recibidas —tanto la dominante como las sometidas por la conquista— y las pulsiones que irán modificándola. Su acción cultural es, principalmente, una praxis de gestión en la que se define como agente transculturador para quien la identidad se descubre y elabora desde la alteridad en un juego de espejos con frecuencia deformantes, de mímica, celebraciones y rechazos, festividad y tragedia, que transforma los actores sociales en sujetos, las prácticas letradas en praxis culturales cuya teleología va explicitándose paulatinamente⁴³.

Los esquemas de la metrópoli son reinventados por el letrado de la colonia para dar voz a la nueva realidad criolla: y es exactamente esto lo que hace Francisco Bramón en sus *Sirgueros*, que a la luz de esta mirada demuestra ser una obra innovadora, tanto desde el punto de vista del contenido como de la forma. En *Los Sirgueros*, Bramón reinterpreta en clave criolla las dos vertientes castizas que

42. Mabel MORAÑA, *Viaje al silencio. Exploraciones del discurso barroco*, México, UNAM, 1998, p. 12.

43. *Ibid.*, p. 14-15.

hemos evidenciado: no acata pasivamente el esquema de la novela pastoril, no acata el culto español a la Inmaculada: se apropia de ellos, los funde y los transforma en un summum de forma y contenidos nuevos, total y orgullosamente novohispanos.

Empecemos viendo la cuestión temática del texto de Bramón, la alabanza de la Inmaculada que como hemos subrayado se había transformado en España en una bandera de supremacía entre ciudades. Como hemos visto, la vinculación de Bramón con la Universidad Pontificia de México es prácticamente la única información que el autor nos da de sí mismo, y en esta vinculación podríamos encontrar una explicación simple y rápida para justificar el tema de la obra a la que nos enfrentamos: como ya ocurría en España, también la Universidad de México tenía entre sus tradiciones el juramento de los votos a la Inmaculada por parte de sus académicos. La elección del tema entonces podría simplemente ser un homenaje a la institución cuyas oposiciones acababa de aprobar Bramón – así lo interpreta, por ejemplo, Leslie Bethell⁴⁴.

¿Una temática de circunstancia, entonces? ¿Una manera literaria de celebrar la inserción en el mundo académico hispánico, según la tradición salmantina? Creo que en la elección temática de Bramón hay más que eso. Con su obra, Bramón parece querer insertar a Ciudad de México en la lucha entre ciudades españolas para la bandera mariana, y reivindicar para su tierra una supremacía que, como hemos visto, Sevilla ostentaba orgullosa. En *Los Sirgueros*, la presencia de México es constante: a pesar de la abstracción consustancial al género pastoril, las referencias al contexto geográfico del

44. Leslie BETHELL, *Historia de América Latina*, vol. 4, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 250.

autor son múltiples y para nada gratuitas. Las encontramos sobre todo en el célebre Auto final, donde México pasa de ser un trasfondo a ser literalmente un protagonista: en la segunda escena, el personaje principal es efectivamente el «Reyno Mexicano», con todos sus atributos indígenas (¡nada más lejano de la metrópoli!), y no duda en postrarse delante de la Inmaculada haciéndose emblema de la adoración de una nación entera en el canto final:

*Baylad Mexicanos
suene el Tocotin,
pues triumpha MARIA
con dicha feliz.
Coged frescas flores
del rostro de Abril
hazelde guirnaldas
de blanco jazmin.
Mirad que es la madre
del fuerte David
hermosa, y más linda
que fue Abigail [...] (158r-158v)*

Resulta imposible no conectar este orgullo inmaculista tan mexicano con el incipiente culto a la Guadalupana, que con la Virgen sin pecado concebida tiene en común innumerables aspectos. En primer lugar, la tradición iconográfica, que no es sino una variante de la Inmaculada Concepción⁴⁵; y en segundo lugar, como subraya Michael P. Carrol, no puede ser casual que el día de la primera

45. Cf. por ejemplo Víctor Stoichita: «Para la Virgen de Guadalupe se importó el nombre de una virgen célebre en la Madre Patria, y de otro la imagen de la Inmaculada Concepción forjada en la España de la Contrarreforma» (en Víc-

aparición de la Virgencita en Tepeyac fuera un 9 de diciembre, inmediatamente después del día de celebración de la Inmaculada⁴⁶. La superposición se hace aún más patente si notamos, con Keyes, que en Nueva España los festejos para la Inmaculada duraban diez días, del 8 al 17 de diciembre, y en este periodo se suceden las tres apariciones a Juan Diego, respectivamente los días 9, 10 y 12 de diciembre⁴⁷. ¿Podemos entonces suponer que frente al fervor mariano que agitaba la hispanidad barroca la colonia hubiera querido dar su respuesta a la metrópoli generando una Virgen propia, criolla, inmaculada e india, y que ésta sea la verdadera protagonista de la obra de Bramón? Podría decirse que sí: desde luego, como nos recuerda González Fernández, no faltan historiadores que hayan leído el culto a la Guadalupana como «una creación del nascente criollismo a partir del siglo XVII, una afirmación de poder frente a los peninsulares españoles. Habría nacido así el nacionalismo mexicano con raíces criollas y la Virgen de Guadalupe como su símbolo»⁴⁸. En 1620, cuando Bramón publica sus *Sirgueros*, habían pasado sólo 89 años del día en que aquella tilma llena de rosas convenciera al obispo Zumárraga; y sin embargo, el culto a esta virgencita morena ya se estaba transformando en el emblema de la nación mexicana, en el camino que la llevaría a ser la protagonista del célebre grito

tor STOICHITA, «Imagen y aparición en la pintura española del Siglo de Oro y en la devoción popular del Nuevo Mundo», en *Norba-Arte*, n. 12, 1992, p. 96).

46. Cf. Michael P. CARROLL, *The Cult of the Virgin Mary. Psychological Origins*, Princeton, Princeton University Press, 1986, p. 191.

47. Cf. Frances P. KEYES, *The Grace of Guadalupe*, New York, Messner, 1941, p. 178.

48. Fidel GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, *Guadalupe. Pulso y corazón de un pueblo*, Madrid, Encuentro, 2005, p. 10.

del cura Hidalgo aquella noche de 1810: creo que Bramón, con sus *Sirgueros*, bien podría haber sido un cantor privilegiado de aquella lucha contra la metrópoli, hecha de símbolos trasladados, releídos y colmados de un nuevo significado.

Desde el punto de vista temático, entonces, *Los Sirgueros* se nos ha descubierto como una inserción de la ciudad letrada criolla en el debate metropolitano y un replanteamiento en sentido conscientemente americano de ese debate. Sin embargo, probablemente, la reinención más interesante de los parámetros castizos que en esta obra se lleva al cabo no se plantea tanto desde el punto de vista temático cuanto más bien desde el punto de vista de la estructura formal.

Como hemos dicho, *Los Sirgueros* es incluido por la crítica, y con razón, en el número de los «libros de pastores». No es la primera novela pastoril «americana» que tenemos, esto obviamente si tomamos en consideración también obras no impresas en la colonia: su más directo precedente, y de alguna forma fuente de inspiración, es el ya citado *Siglo de oro en las selvas de Erifile*, libro de pastores que Bernardo de Balbuena publicó en Madrid en 1607. Sin embargo, las dos obras no podrían ser más distantes. El texto de Balbuena es un monumento a la tradición pastoril clásica: como nos dice el mismo autor en el proemio, su inspiración principal son Teócrito y Virgilio, y éste último hasta es homenajeado con un calco, cuando Aristeo, en la quinta égloga, afirma que «todo lo vence el amor, y al amor también nosotros nos rindamos»⁴⁹. En ese espíritu tan tardo renacentista de inspiración clásica, el referente moderno más cerca-

49. Bernardo de BALBUENA, *Siglo de oro en las selvas de Erifile*, Madrid, Ibarra, 1821, p. 112. La referencia es obviamente a la décima bucólica de Virgilio, «omnia vincit amor et nos cedamus amori» (v. 69).

no a Balbuena no se encuentra, como subraya también José Carlos González Boixo, en la *Diana* de Montemayor, sino más bien en *La Arcadia* de Sannazaro:

Tanto Sannazaro como Balbuena presentan un mundo idealizado donde transcurre plácidamente la vida del pastor. [...] El mito pastoril no se centra aquí en la casuística amorosa, sino en revivir la antigua Edad del Oro. Sannazaro, al titular su obra *Arcadia*, marcaba un ambiente mítico [...]; Balbuena creaba un nuevo marco mítico al hablar de Erifile, exponiendo también claramente en el título que trataba de reflejar ese mito de la Edad del Oro: *Siglo de Oro en las selvas de Erifile*. El mito pastoril basado en el amor, presente en Montemayor y coincidente con la ideología renacentista del momento, es suplantado por Balbuena por el mito de la edad dorada, mito renacentista de carácter más general que el presente en Montemayor y que reflejaba la idea del «hombre natural» mediante el canto a la Naturaleza⁵⁰.

Es evidente entonces que con su obra Balbuena no quiere ni intenta entrar en las dinámicas barrocas de apropiación del canon: se inserta en él, y a través de él reclama con fuerza un espacio en la ciudad letrada. Pero se trata de la ciudad letrada metropolitana, no de la colonial. La única referencia que en este texto se hace de México, en la sexta égloga del libro, no altera mínimamente la estructura tradicional de la novela pastoril y constituye, así como había sido su poema *Grandeza Mexicana* (1604), no un canto de orgullo de la diferencia criolla sino un reclamo para insertar la colonia en el mapa español. Como escribe Juan Bautista Avalle-Arce, «lo pastoril

50. José Carlos GONZÁLEZ BOIXO, «La prosa novelística», *op. cit.*, p. 294.

es aquí [en *Siglo de Oro*], exclusivamente, objeto de consideración estética, sin atisbos de consideración ideológica»⁵¹.

El caso de *Los Sirgueros* es totalmente distinto. La estructura de esta obra, apreciable solamente en la edición original, es una verdadera explosión barroca. Bramón es capaz de renovar el género pastoril, ya en declive, recuperando su tradición omnívora⁵², e inserta en el esquema básico del libro de pastores, hecho de una alternancia más o menos rígida de prosa y verso, toda una serie no simplemente de recursos, sino de géneros literarios típicamente barrocos. El caso del ya citado Auto que constituye el tercer y último capítulo del texto y que tanto ha exaltado la crítica no es sino la punta del iceberg de este proceso. En el primer capítulo, malamente recortado por Yáñez, encontramos una amplia sección que constituye un perfecto ejemplo de texto emblemático; y en el segundo, también censurado en la edición de 1944, Bramón inserta la descripción de un arco triunfal y nada menos que un sermón, género literario entre los más significativos del barroco novohispano. En este breve ensayo nos concentraremos en el análisis del uso que Bramón hace de la emblemática, reservando el estudio del sermón para un trabajo sucesivo.

Apropiarse del lenguaje de la emblemática significa, por parte de Bramón, insertarse definitivamente en el *mainstream* barroco. No hay un género artístico, a mitad entre lo literario y lo pictórico, entre lo textual y lo visual, que resuma el espíritu barroco mejor que la emblemática. El emblema es la superación de la imagen, de su ser «límite del significado», para usar las palabras de Roland

51. Juan Bautista AVALLE-ARCE, *La novela pastoril española*, *op. cit.*, p. 214.

52. Cf. nota 11.

Barthes⁵³; como escribe Pascual Buxó, para el creador de un emblema

las imágenes de las cosas no sólo tienen la capacidad de evocar a nuestra mente la clase de objetos perceptibles por los sentidos, sino también de poner ante los «ojos del entendimiento» ciertos contenidos conceptuales que, por no ser de naturaleza material, carecen de una imagen que apropiadamente los represente⁵⁴.

Sin embargo, la emblemática no nace con el Barroco, sino que tiene raíces muy antiguas: Santiago Sebastián remonta los orígenes de este género a los jeroglíficos egipcios y en la lectura exaltada que de ellos darán durante el Renacimiento autores como Marsilio Ficino⁵⁵. Es justamente en esta época que el género se cristaliza según el esquema que más éxito tendrá durante el barroco, y será gracias a la obra de un italiano, Andrea Alciato, que en 1531 publica su *Em-*

53. «The image is in a certain manner the limit of meaning, it permits the consideration of a veritable ontology of the process of signification. How does meaning get into the image? Where does it end? And if it ends, what is there beyond?» («La imagen es de alguna forma el límite del significado, permite la consideración de una ontología verídica del proceso de significación. ¿Qué significa entrar en la imagen? ¿Dónde termina? Y si termina, ¿qué es lo que hay más allá de ella?», Roland BARTHES, «Rhetoric of the Image», en Nicholas MIRZOEFF (ed.), *The Visual Culture Reader*, Routledge, 2002, p. 135, mía la traducción).

54. José PASCUAL BUXÓ, «Función política de los emblemas en el “Neptuno Alegórico” de Sor Juana Inés de la Cruz», en Margo GLANTZ (ed.), *Sor Juana Inés de la Cruz y sus contemporáneos*, México, Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México: Centro de Estudios de Historia de México Condumex, 1998, p. 245.

55. Santiago SEBASTIÁN LÓPEZ, *Emblemática e historia del arte*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 18 ss.

blematum Liber. Su texto tendrá éxito a nivel continental y pronto global, ya que llega a América en 1576; las reediciones son prácticamente continuas, las traducciones innumerables. Alciato codifica el género: el emblema clásico, a partir de su definición, constará de tres partes:

un cuadro o grabado, un lema o mote, colocado sobre el dibujo o formando cuerpo con él, que viene a ser un resumen del contenido, y por último un epigrama, normalmente en latín, debajo del dibujo. Consiste en una explicación del dibujo, pero también una aplicación del mismo en el terreno de lo humano, de lo que se deducía una lectura moralizante⁵⁶.

Es evidente que un género como la emblemática supera los límites del Renacimiento y llega a tener un éxito sin precedentes en la cultura del Barroco: como nos recuerda José Antonio Maravall,

el gusto por lo difícil, que alcanza tal preferencia en la mentalidad barroca, da un papel destacado, en la estimación de cualquier obra que se juzgue, a las cualidades de novedad, rareza, invención, ruptura de normas, etc. Todas esas notas, tal como se presentan en los juicios de los hombres del siglo XVII, llevan entre sí un nexo, de lo que procede el que todas ellas deriven del anhelo de novedad, como éste a su vez procede de la tendencia a buscar la dificultad⁵⁷.

56. Trinidad BARRERA LÓPEZ, «Los “Emblemas” de Alciato en la “Grandeza Mexicana” de Bernardo de Balbuena», en *España e Italia. Un encuentro de culturas en el nuevo mundo*, Roma, Bulzoni, 1991, p. 27.

57. José ANTONIO MARAVALL, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1986, p. 453.

Y un emblema es todo eso: dificultad, novedad, rareza, invención, ruptura de normas. La invención de nuevos emblemas, incomprendibles sin la explicación del propio autor, será un juego cortesano al que pocos escritores se resistirán. Su uso será profano y profundamente relacionado con el poder: emblemas decorarán los escudos de las casas nobiliarias y sobre todo las arquitecturas efímeras en honor, por ejemplos, de la llegada de un nuevo Virrey: es célebre el caso del arco triunfal ideado por Sor Juana Inés de la Cruz en honor de Tomás Antonio de la Cerda en 1680, del que nos queda a testimonio el *Neptuno alegórico, océano de colores, simulacro político*.

Pero tampoco la Iglesia se resistirá a su uso. Aquilino Sánchez Pérez nos recuerda cómo la utilización de las imágenes era algo consustancial a la evangelización ya en los primeros siglos del cristianismo⁵⁸. Con la Contrarreforma el uso de las imágenes se transforma en una estrategia de ataque: en 1563, un decreto del Concilio de Trento sancionará «el uso de las imágenes como instrumento de inigualable eficacia a efectos de adoctrinamiento y propaganda»⁵⁹. Y en plena época barroca, para que la imagen evolucione a emblema el camino es breve. El emblema se vuelve de hecho la metáfora perfecta para subrayar la necesidad de la presencia del clero en la relación del fiel con Dios, lo cual constituye, como es sabido, uno de los principales motivos de enfrentamientos entre la reforma luterana y la tradición católica: si Dios se expresa a través de símbolos

58. Aquilino SÁNCHEZ PÉREZ, *La literatura emblemática española. Siglos XVI y XVII*, Madrid, Sociedad General de Librería Española, 1977, pp. 38 ss.

59. Citado en Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, «Prólogo», en Santiago Sebastián, *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, Alianza, 1989, p. 10.

cada vez más complejos, de emblemas, el fiel necesita la intervención de un intermediario, que decodifique el mensaje para salvarlo de las interpretaciones falaces que el demonio podría proponerle. Como afirmó Tomás de Aquino,

No se debe a un defecto de autoridad el que del sentido espiritual no pueda deducirse un argumento eficaz, sino más bien a la naturaleza de la semejanza en la que se funda el sentido espiritual. Pues una cosa puede tener semejanza con muchas, y por esta razón es imposible extraer de una cosa mencionada en la Sagrada Escritura un significado no ambiguo. El león, por ejemplo, puede representar al Señor por una semejanza, y al demonio por otra⁶⁰.

Evidentemente, para que la necesidad de esta relación subsista, el emblema se va modificando: no pueden, es obvio, estar presentes las glosas de interpretación. Asistimos así a la difusión de los jergológicos religiosos, imágenes emblemáticas que necesitarán de una glosa oral por parte del predicador. La tercera parte del emblema de Alciato, el lema, puede o no estar presente: cuando lo haga, se tratará en la mayoría de los casos de un pasaje bíblico oscuro y de difícil interpretación.

De esa fuente bebe Bramón, a esa evolución compleja y tan peculiarmente barroca se refiere, cuando, en sus *Sirgueros*, inserta toda una serie de variaciones literarias sobre el tema emblemático. Y es curioso, o más bien decepcionante, constatar cómo la crítica ha reconocido la presencia de la tradición emblemática en la obra

60. Tomás de Aquino, *Quaestiones quodlibetales*, citado por Fernando R. DE LA FLOR, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p. 13.

de Bramón solamente en el ámbito del celeberrimo Auto del libro III: debemos pensar que también estas voces de la crítica se han limitado a consultar la edición de Yáñez⁶¹.

El papel que el autor da a la imagen en su texto es subrayado ya en el *incipit* de la obra: las primeras palabras del libro, que se refieren al paisaje bucólico donde se sitúa la escena, son justamente «En el más alegre y bien matizado *lienzo*, que el *pincel* valiente de la ingeniosa naturaleza adornó...» (Ir, mías las cursivas).

Pero concentrémonos en las variantes emblemáticas presentes en el texto. Dejando de lado el caso del Auto, que no tocaremos en esta ocasión, el episodio más evidente es sin duda la descripción de los emblemas que decoran el arco triunfal dedicado a la Virgen Inmaculada, a su vez una perfecta inserción barroca⁶², y la iglesia donde se celebrará la misa del festejo, en el libro II:

Pintóse en la primera tarja un brazo con resplandores, que salía del cielo y llegaba a otro que salía de la tierra y le daba la mano; con el mote, como los demás, latino, y la letra española; mote: Mane diluculum, Ps. 45; letra: «Antes que la culpa llegue, – Dios le amanece temprano, – dando del poder la mano».

Pintábase en otra tarja [...] (103v ss.)

61. Humberto MALDONADO, «La evolución de la loa en la Nueva España: de González de Esclava a Sor Juana», en *El escritor y la escena, Actas del I Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, 18-21 de marzo de 1992*, Ciudad Juárez, UACJ, 1993, pp. 77-94.

62. Véase Francisco Javier PIZARRO GÓMEZ, «Función y uso del emblema en la arquitectura efímera de los siglos XVI y XVII», en *Actas del I Simposio internacional de emblemática*, 1994, pp. 407-424.

Se trata de la variante de la «emblemática sin emblemas»⁶³, ya evidenciada por la crítica en la obra de autores como Quevedo⁶⁴. El emblema, cuando pasa a ser parte del juego literario, pierde a menudo su eje iconográfico, y la razón no es tanto el gasto mayor que generaría un libro con ilustraciones como el virtuosismo que el autor tiene que demostrar al no tener a su disposición las imágenes a las que se refiere. En los casos de «emblemática sin emblemas», de las «formas desnudas» del emblema, para usar la terminología de Fernando de la Flor⁶⁵, el autor, en un summum de pericia, tiene que describir la *pictura* al lector, hacerla real a sus ojos como si la tuviera efectivamente delante. El compromiso entre autor y lector se complica, se pervierte casi, en una apuesta continua por el vuelo pindárico de la imaginación: y es una perversión que no siempre los editores entienden y aceptan. Valga el ejemplo de la historia editorial de *El Pastor de Nochebuena* (1644) de Juan de Palafox y Mendoza, libro que en una edición holandesa de 1664 padece la *addenda* de 13 grabados «que desde 1645 hasta 1680, con más de 10 ediciones, nunca [...] tuvo»⁶⁶.

Los emblemas del arco triunfal de *Los Sirgueros* son retomados pocos folios después por el personaje del sacerdote, que los usa para

63. Cf. Víctor INFANTES, «La presencia de una ausencia. La emblemática sin emblemas», en Sagrario LÓPEZ POZA (ed.), *Literatura emblemática hispánica*, La Coruña, Universidade da Coruña, 1994, pp. 93-110.

64. Santiago FERNÁNDEZ MOSQUERA, «Quevedo y los emblemas. Una comunicación difícil», en Sagrario LÓPEZ POZA (ed.), *Literatura emblemática hispánica*, La Coruña, Universidade da Coruña, 1994, pp. 447-459.

65. Cf. Fernando R. DE LA FLOR, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, *op. cit.*, p. 52.

66. Víctor INFANTES, «La presencia de una ausencia. La emblemática sin emblemas», *op. cit.*, p. 96.

dar riqueza a su sermón durante la misa del festejo. El uso del emblema en el sermón barroco, otra faceta de la emblemática que Bramón añade en el juego de cajas chinas que es su libro de pastores, merece sin duda un estudio autónomo. En el espacio que nos queda, nos concentraremos en una tercera variante emblemática que el autor inserta en su obra: se trata de los jeroglíficos⁶⁷ marianos que el lector encuentra ya en el libro I de *Los Sirgueros*.

Como afirma Fernando de la Flor,

El jeroglífico [...] se encuentra avocado a una utilización masiva en nuestras letras, pues quizás esta forma como ninguna otra capitaliza una quimérica ascendencia en una lengua sagrada, en una lengua universal —la lengua de los símbolos—, objeto, para la especulación abierta sobre la misma en el siglo XVI, de una revelación divina o más de una trasmisión directa desde la esfera de lo numinoso al mundo del hombre⁶⁸.

Y efectivamente, parece éste el fin de la inserción llevada a cabo por Bramón: una primera revelación del mundo mariano a los pastores, para fomentar en ellos la necesidad de la alabanza y del fes-

67. Los jeroglíficos constituyen una variante del emblema particularmente usada en el arte barroco. Según la definición de Giuseppina Ledda, «el jeroglífico se presenta más enigmático respecto al emblema por lo elíptico de la representación plástica, por la ausencia de las figuras humanas que con fondo y perspectivas «pintan» escenas, por el empleo de la letra alusiva y no descriptiva.» (Giuseppina LEDDA, «Los jeroglíficos en el contexto de la fiesta religiosa barroca», en *Actas de I simposio internacional de emblemática*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1994, pp. 581-598).

68. Fernando R. DE LA FLOR, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, op. cit., p. 54.

tejo. La escena que abre la segunda de las trece jornadas en que se desarrolla la acción de *Los Sirgueros*, describe al pastor Anfriso, protagonista-alter ego del autor⁶⁹, mientras «con un ancho cuchillo de talla, en las cortezas de los frescos y diferentes árboles de su ameno sitio, grabando en ellos agudos pensamientos, explicaba y producía a luz la preñez de sus delicados y sutiles conceptos» (IIv). La escena evoca otra novela pastoril, la ya mencionada *Siglo de oro en las selvas de Erifile*, donde, como nos recuerda irónicamente Cristina Castillo Martínez, los pastores, «lamentándose de continuo, dejan escritos en la corteza de los árboles el nombre de las causantes de sus penas»⁷⁰. La referencia de Bramón es a su vez irónica: Anfriso no está grabando el nombre de una mujer, sino los jeroglíficos de la Inmaculada, y no se trata de un amor frustrado, sino, según las palabras del propio pastor, de un sentimiento plenamente correspondido.

La razón que empuja a Anfriso a esta bucólica obra de arte es meramente didáctica, evangelizadora: leemos en el texto que el pastor va grabando los atributos marianos «para que [...] los pastores [...] vieses y contemplaran, no enigmas, no obscuras empresas, ni pinturas como las de los egipcios, sino altos y profundos misterios, dirigidos de una voluntad votiva a una singular devoción» (12r). La referencia a los jeroglíficos es evidente, pero no tenemos que malin-

69. De acuerdo con Anderson Imbert, creo que es legítima la identificación de Anfriso con el alter ego literario del propio autor (cf. Enrique ANDERSON IMBERT, «La forma "autor-personaje-autor" en una novela mexicana del siglo XVII», op. cit.). El nombre «Anfriso» es una clara reminiscencia lopesca, ya que coincide con el nombre del protagonista de la *Arcadia* del Fénix.

70. Cristina CASTILLO MARTÍNEZ, *Antología de libros de pastores*, op. cit., p. 252.

terpretar la distancia que el autor interpone entre su obra y aquellos: el distanciamiento es más bien con las versiones profanas de los jeroglíficos barrocos, con aquellos juegos de ingenio inútiles, según el autor, porque en sí mismos, en su propia oscuridad, encuentran su finalidad más alta. Los jeroglíficos de Anfriso tienen un objetivo mucho más digno: la exaltación de la Inmaculada. Pero, como todos los jeroglíficos religiosos del Barroco, necesitarán de un intérprete: «mañana en este lugar nos veamos», dice entonces Anfriso, «que gustaré mostraros, pastores míos, estos grabados árboles en honor de la que celebramos» (29r).

Al final del libro I Anfriso reúne por fin a los pastores para explicarles el significado de sus jeroglíficos, en una interpretación que recuerda, por razones obvias, a un sermón religioso; como tal parece ser recibido por los personajes, que «en silencio todos sepultados esperaban el deseado principio de la explicación de las empresas» (42v).

Las imágenes que Anfriso-Bramón ha elegido representar son veinticinco atributos de la Inmaculada: «de Dios retrato», «de su amor traslado», «mujer bendita», «celestial doncella», «del sol alcazar», «de su luz centella», «plateada luna», «cedro consagrado», «aurora alegre», «ámbar derramado», «sin mancha espejo», «espada que degüella», «lucida torre», «de la mar estrella», «jardín florido», «ejercito formado», «escala de Jacob», «cerrado huerto», «de mujeres la flor», «mirra escogida», «frondosa oliva», «palma levantada», «vara sin nudo del divino injerto», más los últimos dos que constituyen una representación apocalíptica de la misma Inmaculada (¿de la misma Guadalupana?), y que se asocian a los lemas «Madre de Dios» y «sin pecado concebida». Cada imagen es explicada por Anfriso con amplitud de referencias bíblicas, pero, sumo juego ba-

rruco al que Bramón no parece poder ni querer resistirse, al final de las explicaciones los atributos se yuxtaponen en un soneto (cada invocación es un perfecto hemistiquio). Así se cierra el libro I, recuperando la totalidad del proyecto emblemático, el verso por un lado y la única imagen presente en la edición de 1620 por el otro: una virgen apocalíptica⁷¹.

En un primer momento las invocaciones elegidas por Anfriso-Bramón podrían hacer pensar a las advocaciones de las Letanías lauretanas. Este rezo, hoy en día aun en vigor en la tradición católica, se concibe

como una oración completa, perfecta y cerrada, en número de 55 invocaciones, porque 55 repite los números de la Salvación, los dos 5 del nombre de Javeh. De estas 55, 12 se dedicaron a Dios con el significado de totalidad y de Dios en la tierra (4x3). [...] El resto son las dedicadas a la Virgen, 43, que vuelven a recoger el número de la totalidad, el 4 y el 3, siendo además 4+3=7, y siete es el número de la Virgen y de la gracia del Espíritu Santo, de la Sabiduría, siendo una de las invocaciones «Sedes Sapientae»⁷².

71. No debe extrañar que el grabado de la edición no se corresponda a la iconografía que hoy consideramos tradicional para la Guadalupana: la imagen que hoy asociamos a la Virgen de Tepeyac se fijó solamente a finales del siglo XVII, conviviendo hasta entonces iconografías guadalupanas numerosas y bastante distintas entre sí (cf. Elisa VARGAS LUGO, «La devoción guadalupana», en Elisa VARGAS LUGO et al. (ed.), *Juan Correa. Su vida y su obra*, tomo IV, Parte I, México, UNAM, 1994, p. 269). Por enésima vez, constatamos la mala interpretación que da Yáñez en su edición de 1944: el grabado de la Virgen desaparece, para dejar espacio, como única imagen intratextual, a un insignificante dibujito de pastores al comienzo del libro I.

72. Juan FRANCISCO ESTEBAN LORENTE, *Tratado de iconografía*, Madrid, AKAL, 1990, p. 214.

Se trata de un texto cerrado, codificado a principios del siglo XV y al que una bula papal de 1601 prohíbe la adición de nuevas invocaciones⁷³. Las letanías lauretanas encuentran su origen en los textos bíblicos, fundamentalmente en el Cantar de los Cantares y en la Apocalipsis, y han sido fuente de inspiración para numerosos artistas, que las han representado en forma de jeroglíficos al menos a partir del siglo XVII⁷⁴. Por obvias razones era frecuente que no se representaran todos los 43 emblemas; pero, esto sí, la fidelidad a la invocación era total. Y sin embargo, solamente tres de los jeroglíficos de Bramón presentan un lejano parecido con las Letanías lauretanas⁷⁵. ¿Posible esta distracción, en un recién licenciado por la más importante Universidad virreinal? Me atrevería a afirmar que más que de un error se trata de la enésima reivindicación anti-metropolitana por parte del autor. Al elegir una serie de atributos extraoficiales, Bramón parece reivindicar el derecho de la comunidad americana a la alabanza independiente de un culto tan sentido como era el de la Inmaculada. Y llama la atención que si los parecidos con las letanías lauretanas son tan escasas, más numerosas son las coincidencias con otra letanía mariana, una de las poquísimas reconocidas oficialmente por la Santa Sede. Se trata de las Letanías

73. Las ocho adiciones que desde entonces se han hecho han sido todas por directa voluntad pontificia (cf. Raimondo SPIAZZI, *Le litanie della Beata Vergine*, Bologna, ESD, 1994, pp. 19-20).

74. Además de numerosas pinturas parietales en distintas iglesias europeas y americanas y de palas de altar dedicadas a la Inmaculada, la representación más célebre de las invocaciones lauretanas es probablemente la serie de grabados de los Klauber, cuya prima edición apareció en Augsburgo en 1750.

75. Son: Speculum iustitiae (LL, 22)/Sin mancha espejo (SV, 11); Turrís ebúrnea (LL, 30)/Lúcida torre (SV, 13); Domus áurea (LL, 31)/Del sol alcázar (SV, 5).

peruanas, hoy casi desconocidas, escritas durante el obispado de Toribio de Mogrovejo⁷⁶ (por él mismo, según la tradición) y aceptadas oficialmente por el papa Pablo V en 1605⁷⁷. El esquema de las Letanías peruanas es obviamente idéntico al de las lauretanas, pero los atributos de la Virgen, además de ser más numerosos, un total de 94⁷⁸, no coinciden con aquellos salvo que en 26 casos⁷⁹. Lo que impresiona es que son 14 los atributos coincidentes (perfectamente o salvando una necesaria licencia poética por parte del escritor) o al menos cercanos entre las Letanías peruanas y los jeroglíficos de Bramón⁸⁰. No hay duda de que el texto de las letanías peruanas fue-

76. Toribio de Mogrovejo (Mayorga [España], 1538-Lima, 1606) fue obispo de Lima de 1581 hasta su muerte. Fue canonizado por Benedicto XIII en 1726. En 1983 papa Juan Pablo II lo proclamó Patrono del Episcopado latinoamericano en virtud de su intensa misión apostólica, especialmente dirigida a la población india (cf. <http://www.arzobispadodelima.org/index.php?option=com_content&view=article&id=41&Itemid=112>, 08/05/2011).

77. Cf. <<http://www.arzobispadodelima.org/santos/storibio/pdf/evangelizador04.pdf>> (08/05/2011).

78. Incluyo en mi cómputo las invocaciones del saludo (5), y de los atributos de santidad (4), maternidad espiritual (14), virginidad (10), ejemplaridad (16), mediación (35), realeza universal (10); la edición en que me baso es la oficial del Arzobispado de Lima (<<http://www.arzobispadodelima.org/santos/storibio/pdf/evangelizador04.pdf>>, 18/05/2011).

79. Además de las 26 coincidencias perfectas, se señala la analogía Rosa puritatis (LP, 60)/Rosa mística (LL, 28).

80. Son: Stella Maris (LP, 30)/De la mar estrella (SV, 14); Speculum iustitiae (LP, 35)/Sin mancha espejo (SV, 11); Pulcra ut luna (LP, 47)/Plateada luna (SV, 7); Ut sol electa (LP, 49)/Del sol alcázar (SV, 5); Deo dilecta (LP, 50)/De su amor traslado (SV, 2); Rutilans aurora (LP, 55)/Aurora alegre (SV, 9); Cedrus fragrans (LP, 62)/Cedro consagrado (SV, 8); Myrrha conservans (LP, 63)/Mirra escogida (SV, 20); Balsamum distillans (LP, 64)/Ambar derramado (SV, 10); Palma virens gratiae (LP, 66)/Palma levantada (SV, 22); Virga florens (LP, 67)/Vara sin nudo

ra conocido en el Virreinato de México: su fijación había ocurrido en el ámbito del III Concilio Limense (1582-1583), «al cual asistieron prelados de toda Hispanoamérica»⁸¹, y en el que evidentemente habían participado emisarios del clero novohispano. ¿Es casual la coincidencia de los jeroglíficos de Bramón más que con las letanías lauretanas, con las peruanas, un producto criollo, autónomo y orgulloso de serlo? Desde luego, considerada la forma cerrada de las letanías, resulta difícil creer que Bramón haya elegido sus jeroglíficos de forma casual. ¿Podría existir una fuente aun más cercana a Bramón, unas letanías codificadas en el propio ámbito novohispano? De momento sólo se trata de una hipótesis sugestiva.

Como en prácticamente todos los ámbitos de los estudios literarios de la Hispanoamérica colonial, tan parecidos a veces a la investigación arqueológica, para contestar a éste y a otros interrogantes y para ubicar definitivamente a *Los Sirgueros de la Virgen* en el mosaico de las letras criollas barrocas harán falta nuevos descubrimientos, nuevos documentos y nuevos textos, para profundizar un análisis que solamente acaba de empezar. Lo que sí se puede afirmar desde ya sin dudar es la necesidad de volver a editar *Los Sirgueros* filológicamente, respetando en su integridad la versión original. Sólo de esta forma la crítica podrá realmente enfrentarse a este texto, y analizarlo reconociéndole, por fin, su papel clave en la emancipación de las letras criollas.

del divino injerto (SV, 23); Oliva speciosa (LP, 69)/Froncosa oliva (SV, 21); Hortus conclusus (LP, 75)/Cerrado huerto (SV, 18).

81. Cf. <http://www.arzobispadodelima.org/index.php?option=com_content&view=article&id=41&Itemid=112> (08/05/2011).

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON IMBERT, Enrique, «La forma "autor-personaje-autor" en una novela mexicana del siglo XVII», en *Crítica Interna*, Madrid, Taurus, 1961, pp. 19-38.
- ARACIL, Beatriz et al., *Fiesta y teatralidad de la pastorela mexicana*, México, UNAM, 2004.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, «El novelista Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés, alias de Sobrepeña», en Cédomil GOIC (ed.), *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. Época colonial*, Barcelona, Crítica, 1988.
- , *La novela pastoril española*, Madrid, Istmo, 1975.
- BALBUENA, Bernardo de, *Siglo de oro en las selvas de Erifile*, Madrid, Ibarra, 1821.
- BARRERA LÓPEZ, Trinidad, «Los "Emblemas" de Alciato en la "Grandeza Mexicana" de Bernardo de Balbuena», en *España e Italia. Un encuentro de culturas en el nuevo mundo*, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 23-36.
- BARTHES, Roland, «Rhetoric of the Image», en Nicholas MIRZOEFF (ed.), *The Visual Culture Reader*, Routledge, 2002, pp. 135-138.
- BETHELL, Leslie, *Historia de América Latina*, vol. 4, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- BRAMÓN, Francisco, *Los Sirgueros de la Virgen sin original pecado*, México, 1620.
- , *Los Sirgueros de la Virgen sin original pecado*, ed. de Agustín Yáñez, México, UNAM, 1944.
- CABALLERO WANGÜEMERT, María, «La Concepción Inmaculada en la literatura», en Paulino CASTAÑEDA DELGADO et al. (ed.), *La Inmaculada y Sevilla*, Córdoba, Cajasur, 2007, pp. 47-59.
- CARROLL, Michael P., *The Cult of the Virgin Mary. Psychological Origins*, Princeton, Princeton University Press, 1986.

- CASTILLO MARTÍNEZ, Cristina, *Antología de libros de pastores*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005.
- CERVANTES Y SAAVEDRA, Miguel de, *Obras*, Madrid, Rivadeneyra, 1860.
- DAMIANI, Bruno M., *La Diana of Montemayor as Social & Religious Teaching*, Lexington, University Press of Kentucky, 1983.
- DÍAZ-TRECHUELO, María Lourdes (ed.), *Catálogo de la Exposición Bibliográfica Concepcionista*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1953.
- DOMÍNGUEZ GUZMÁN, Aurora, «Relaciones de fiestas inmaculistas en Sevilla (1615-1617). Catálogo descriptivo», en Rogelio REYES CANO et al. (ed.), *Sevilla y la literatura*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2001, pp. 231-246.
- ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, *Tratado de iconografía*, Madrid, AKAL, 1990.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, «Quevedo y los emblemas. Una comunicación difícil», en Sagrario LÓPEZ POZA (ed.), *Literatura emblemática hispánica*, La Coruña, Universidade da Coruña, 1994, pp. 447-459.
- FOSALBA, Eugenia, *La Diana en Europa. Ediciones, traducciones e influencias*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1994.
- GARCÍA CUETO, David, «Los españoles y la devoción a la Inmaculada en la Bolonia del siglo XVII», en Francisco JAVIER CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA (coord.), *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte*, San Lorenzo del Escorial, Ediciones Escorialenses, 2005, vol. 2, pp. 769-788.
- GENEST, Charles-Claude, *Dissertations sur la poésie pastorale ou de l'idylle et de l'églogue*, Paris, Coingnard, 1707.
- GOIC, Cédomil, «La novela hispanoamericana colonial», en Luís IÑIGO MADRIGAL (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana*, t. 1, Madrid, Cátedra, 1982, pp. 369-406.
- , *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. I, Época colonial*, Barcelona, Crítica, 1988.

- GONZÁLEZ BOIXO, José Carlos, «La prosa novelística», en Raquel CHANG-RODRÍGUEZ (coord.), *Historia de la literatura mexicana*, vol. 2, México, Siglo XXI, 2002, pp. 288-322.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Fidel, *Guadalupe. Pulso y corazón de un pueblo*, Madrid, Encuentro, 2005.
- INFANTES, Víctor, «La presencia de una ausencia. La emblemática sin emblemas», en Sagrario LÓPEZ POZA (ed.), *Literatura emblemática hispánica*, La Coruña, Universidade da Coruña, 1994, pp. 93-110.
- KEYES, Frances P., *The Grace of Guadalupe*, New York, Messner, 1941.
- LA FLOR, Fernando R. de, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- LEDDA, Giuseppina, «Los jeroglíficos en el contexto de la fiesta religiosa barroca», en *Actas de I simposio internacional de emblemática*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1994, pp. 581-598.
- LEONARD, Irving A., *Los libros del Conquistador*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, *Los temas de la pastoril antigua*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1967.
- , *Los libros de pastores en la literatura española. La órbita previa*, Madrid, Gredos, 1974.
- et al., *Bibliografía de los libros de pastores en la literatura española*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1984.
- MALDONADO, Humberto, «La evolución de la loa en la Nueva España: de González de Eslava a Sor Juana», en *El escritor y la escena, Actas del I Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Ciudad Juárez, UACJ, 1993, pp. 77-94.
- MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1986.
- MARTÍNEZ BARACS, Rodrigo, «Triunfo de la Virgen y gozo mexicano», en *Literatura mexicana*, vol. 18, n. 2, 2007, pp. 5-37.

- MORAÑA, Mabel, *Viaje al silencio. Exploraciones del discurso barroco*, México, UNAM, 1998.
- OVIEDO, José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. 1, Madrid, Alianza, 2003.
- PASCUAL BUXÓ, José, «Función política de los emblemas en el "Neptuno Alegórico" de Sor Juana Inés de la Cruz», en MARGO GLANTZ (ed.), *Sor Juana Inés de la Cruz y sus contemporáneos*, México, Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México: Centro de Estudios de Historia de México Condumex, 1998, pp. 245-255.
- PIZARRO GÓMEZ, Francisco Javier, «Función y uso del emblema en la arquitectura efímera de los siglos XVI y XVII», en *Actas del I Simposio internacional de emblemática*, 1994, pp. 407-424.
- RAMA, Ángel, *La ciudad letrada*, Montevideo, Arca, 1998.
- REGAMEY, Pie, *Los mejores textos sobre la Virgen María (hasta el siglo XIV)*, Madrid, Rialp, 1972.
- REYES PEÑA, Mercedes de los, «Un pasquín anti-inmaculista en la Sevilla del primer tercio del siglo XVII», en ROGELIO REYES CANO et al. (ed.), *Sevilla y la literatura*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2001, pp. 133-160.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, «Prólogo», en SANTIAGO SEBASTIÁN LÓPEZ, *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, Alianza, 1989, pp. 9-12.
- ROS, Carlos, «La Concepción Inmaculada en la historia» en PAULINO CASTAÑEDA DELGADO et al. (ed.), *Sevilla y la Inmaculada*, Córdoba, Cajasur, 2007, pp. 15-34.
- SÁNCHEZ PÉREZ, Aquilino, *La literatura emblemática española. Siglos XVI y XVII*, Madrid, Sociedad General de Librería Española, 1977.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, Alianza, 1989.
- , *Emblemática e historia del arte*, Madrid, Cátedra, 1995.
- SPIAZZI, Raimondo, *Le litanie della Beata Vergine*, Bologna, ESD, 1994.

- STOICHITA, Víctor, «Imagen y aparición en la pintura española del Siglo de Oro y en la devoción popular del Nuevo Mundo», en *Norba-Arte*, n. 12, 1992, pp. 83-102.
- TORRE REVELLO, José, «Lecturas indianas (siglos XVI-XVIII)», en *The-saurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, tomo XVII, enero-abril 1962, n. 1, pp. 1-29.
- , *El libro, la imprenta y el periodismo en América durante la dominación española*, New York, Lenox Hill, 1973.
- TURNER, Daymond, «Oviedo's Claribarte: the First American Novel», en *Romance Language Notes*, VI, n. 1 (Autumn 1964), pp. 65-68.
- VARGAS LUGO, Elisa, «La devoción guadalupana», en ELISA VARGAS LUGO et al. (ed.), *Juan Correa. Su vida y su obra*, tomo IV, Parte I, México, UNAM, 1994, pp. 265-304.
- VRANICH, Stanko, «Carta de un ciudadano de Sevilla. La guerra mariana de Sevilla en el siglo XVII», en *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística*, tomo 44, n. 137 (1966), pp. 241-274.
- YÁÑEZ, Agustín, «Prólogo», en FRANCISCO BRAMÓN, *Los Sirgueros de la Virgen sin original pecado*, México, UNAM, 1944, pp. V-XXVI.

Páginas web consultadas

- <http://www.arzobispadodelima.org/index.php?option=com_content&view=article&id=41&Itemid=112> (08/05/2011).
- <<http://www.arzobispadodelima.org/santos/storibio/pdf/evangelizador4.pdf>> (08/05/2011).

ÍNDICE

<i>A modo de presentación</i> , por TRINIDAD BARRERA	7
GEMA ARETA MARIGÓ: <i>El Siglo de Oro en las selva de Erifile: ensayos del furor poético</i>	11
BEATRIZ BARRERA PARRILLA: <i>El pastor de Nochebuena</i> de Juan de Palafox o los límites del teatro	46
JOSÉ MANUEL CAMACHO DELGADO: Entre el sermón y la ficción. Estrategias narrativas de <i>La portentosa vida de la Muerte</i> (1792) de Joaquín Bolaños	77
JULIÁN GONZÁLEZ-BARRERA: Reflexiones sobre los <i>Infortunios de Alonso Ramírez</i>	132
JAIME J. MARTÍNEZ MARTÍN: La renovación de la novela pastorial en la Nueva España: <i>El Siglo de Oro en las selvas de Erifile</i> de Bernardo de Balbuena	161
JOSÉ PASCUAL BUXÓ: <i>Sueño de sueños</i> , una novela novohispana entre la sátira barroca y la crítica ilustrada	188
ANA SÁNCHEZ ACEVEDO: «Dulce engaño a lo divino»: artificios ficcionales, literatura ancilar y tradición alegórica en <i>El Pastor de Nochebuena</i> de Juan de Palafox y Mendoza	213
GIULIA DE SARLO: <i>Suene el tocotín, pues triumpho María</i> : Francisco Bramón y su reinención criolla de temas y formas metropolitanas en el barroco novohispano	251

INDICE

En la región del aire. Obras de ficción en la prosa novohispana,
número 73 de la colección Iluminaciones, terminó de imprimirse el
7 de diciembre de 2011

