

caciones o los impresos que acompañan toda exposición. Como pieza editorial, *Zodiaco mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México*, hubiera sido poco probable antes de la primera parte de los años ochenta, cuando en los museos se privilegiaba financieramente la instalación y no precisamente el testimonio del trabajo realizado. Por hablar coloquialmente, lo que hasta entonces se usó eran cuadernillos con un breve ensayo y el listado catalográfico, publicaciones muy escuetas, aunque hoy las atesoremos como vestigios únicos o afectivos.

Actualmente, el número y la calidad de la oferta editorial que emana de los museos resultan insuperables en el ámbito cultural. Se trata de un fenómeno de nuestros días, en que los museos se han convertido en el medio que permite dar luz a investigaciones que, de otra manera, difícilmente la hubieran visto. Es éste el caso del Museo Soumaya y de la Basílica de Guadalupe, y de la visión de sus autoridades, a quienes felicitamos por hacer posible la seria y espléndida edición diseñada por Mónica Zacarías; a través de sus páginas, profusamente ilustradas, Cuadriello y los coautores (Martha Reta, Lenice Rivera e Iván Martínez) llevan al lector a recorrer la historia visual, testimonio del “momento fundacional del culto guadalupano”, con aquella “metáfora culterana, despojada de toda ‘praxis’ predictiva o de su aplicación realmente astrológica”, en palabras robadas a Jaime, para referirnos al *Zodiaco* como cuadro central de la mano de Cabrera, en torno al cual se produce lo que en muchos sentidos es un catálogo razonado. Sin duda éste, como otros libros-catálogos del autor, habrá de ser de consulta obligada.

Finalmente, a mi leal saber y entender, sólo restaría que el Museo de la Basílica y el

Soumaya diseñaran y compartieran con nosotros un estudio de público, preferentemente con base en la observación pasiva (llamada *tracking*), con el propósito de comparar la apropiación de la muestra y sus herramientas de interpretación por los que, evidentemente, han sido muy diferentes públicos: no por casualidad procedentes de los extremos sur y norte de la ciudad de México.

Por lo demás, quiero dejar constancia de mi reconocimiento a los equipos técnicos de ambos museos, puesto que con este esfuerzo académico y de exhibición, tan empeñoso y logrado, definitivamente no hicieron como “si les hablara la Virgen”.



Flores de baria poesía. Cancionero novohispano del siglo XVI

prólogo, edición crítica e índices

Margarita Peña

México, FCE, 2004, 750 pp.

por

ARNULFO HERRERA

A finales de 2004, el Fondo de Cultura Económica realizó la tercera edición del valiosísimo cancionero *Flores de baria poesía* que fue recopilado hacia 1577 en la Nueva España por manos todavía no identificadas. A pesar de su importancia para la literatura española y novohispana —y de que era cono-

cido desde el siglo XVII—, la primera edición del cancionero data apenas de 1980, año en que la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM lo incluyó en su colección de seminarios, de la cual por cierto no se ha vuelto a saber nada. Agotada aquella primera edición de 2 000 ejemplares, siete años después, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes hizo una edición burocrática que también se agotó rápidamente. Era justo, pues, que, pasados 24 años de la primera edición y 17 de la segunda, una editorial mexicana con vocación de servicio se hiciera cargo de publicar nuevamente el cancionero.

El manuscrito *Flores de baria poesía* ha sido una fuente excepcional para el conocimiento de la poesía aurisecular española y de la poesía novohispana del siglo XVI. Junto con la “Carta apologética” de Bernardo de Balbuena que está inserta al final de la *Grandeza mexicana* (1602), conforma buena parte de la riqueza documental que hasta ahora hemos podido exhumar. En las *Flores*... se encuentran algunos ejemplos (muy pocos en realidad); en la “Carta...”, los juicios sobre la poesía y los poetas. Por ambas obras podemos intuir lo que se estaba escribiendo al final de aquella centuria en nuestro mexicano domicilio. “Intuir” solamente; porque si hacemos caso a las palabras que González de Eslava pone en boca de doña Murmuración respecto a que había en estas tierras más poetas que estiércol (en el ambicioso *Coloquio XVI*), las muestras de poesía que llegaron hasta nosotros son poquísimas.

Dejando fuera el expediente inquisitorial de Juan Bautista Corvera (1564) y los ejemplos con que Baltasar Dorantes de Carranza ilustró su *Sumaria relación*..., hay por lo menos otras seis fuentes para documentar la poesía mexicana del XVI: el *Túmulo imperial* (1560) que compiló Cervantes de Salazar

para conmemorar la muerte de Carlos V, el cancionero del infortunado Pedro de Trejo (1569), la *Carta del padre Pedro de Morales* (1579) donde se relata una buena parte de los festejos que hicieron los jesuitas para celebrar la llegada de unas reliquias enviadas por el papa Gregorio XIII en 1578, el llamado *Códice Gómez Orozco*, la *Silva de poesía* de Eugenio de Salazar y Alarcón y el cancionero de Juan de Cigorondo.

Tenemos un par de curiosidades bibliográficas que nos prometen un complemento del panorama literario: el *Cancionero espiritual* del padre Las Casas (Juan Pablos, 1546) y el mítico *Campo florido. Exemplos de sanctos para exortar a la virtud con su constancia y ejemplo* (México, 1580) del fraile dominico Juan Ramírez. El *Cancionero espiritual* fue documentado por Joaquín García Icazbalceta en su *Bibliografía mexicana*... a partir de una papeleta con la descripción técnica que le envió el bibliófilo español Francisco González de Vera, luego de que el sabio mexicano se enteró de la existencia del libro. El título del *Cancionero* es el siguiente:

Cancionero espiritual: en que se contienen obras muy prouechosas e edificantes: en particular unas coplas muy deuotas en loor de nuestro señor Iesu Christo y de la sacratísima virgen Maria su madre: con una farsa intitulada el juicio final: compuesto por el reuerendo padre Las Casas indigno religioso desta nueva España: y dedicado al illmo. y reuerendissimo señor don fray Iuan de Çumarraga primero obispo meritissimo arçebispo de la grand cibdad de Tenuxtitlan, mexico de la nueva España. Año de 1546.

Existen pocas probabilidades de que este enorme impreso de 186 folios *in folio* haya existido realmente, debido a las incongruen-

cias de la ficha,¹ a las imposibilidades políticas y económicas para estampar un libro de ese tema y de esas dimensiones en la Nueva España y a que, fuera de González de Vera (y tal vez de Gayangos y Vedia), nadie lo ha visto. Además, si las fuentes del padre Méndez Plancarte no mintieron, hoy sabemos que se trató de una broma ingente (como diría Menéndez Pelayo: “de un bibliófilo maleante”) que causó revuelo entre los estudiosos.²

El segundo caso corresponde también a un libro que quizás nunca existió. Agustín Dávila Padilla fue quien lo mencionó por primera vez y de ahí extendieron la noticia otros bibliógrafos (González Dávila, Quetif y Echard, Beristáin).

El maestro F. Juan Ramírez escribió un libro copiosísimo de ejemplos, para exhortar a toda virtud con hechos de santos y le llamó *Campo florido*, y le dirigió a nuestro de Obispo de Chiapa F. Pedro de Feria.³

1. Juan Pablos no estampó su nombre en los libros hasta después de 1648, año en que resolvió sus problemas legales con los herederos de Cromberger. Por otra parte, en ese año fray Juan de Zumárraga, a quien está dedicado el libro, no había sido nombrado aún arzobispo; el padre fray Bartolomé de las Casas no perteneció nunca a la provincia de la Nueva España; además, según los indicios, estos personajes no se caracterizaron por llevar una relación muy cordial. También pudo tratarse del padre Vicente de las Casas, dominico y sevillano como fray Bartolomé, además muy cercano a Zumárraga.

2. Alfonso Méndez Plancarte, “Piezas teatrales en la Nueva España del siglo XVI. Siete adiciones y una supresión”, en *Abside*, núm. VI, 2, 1942, pp. 223-224.

3. Agustín Dávila Padilla, *Historia de la fundación y discurso de la provincia de Santiago de México de la orden de predicadores*, México, Academia Mexicana, 1955, libro II, último capítulo, p. 653.

Sin embargo, es muy probable que, de haber existido, el libro jamás llegó a la imprenta porque “Remesal, que ha contado por extenso (capítulos XXI-XXII, libro XI) la vida de fray Juan Ramírez, ni siquiera menciona el *Campo florido*, al paso que trata con detenimiento de otros dos escritos suyos”.⁴

Sobre todas estas fuentes, las *Flores*... destacan por el número y la variedad de su selección, lo que convierte esta antología en el volumen más legible, con mucho, de cuantos hemos podido recuperar. Infortunadamente, de las *Flores*... sólo han llegado hasta nosotros dos de los cinco libros que integraban su cuerpo o, cuando menos, dos de los cinco libros que estaban en los planes del compilador. El primero contiene “todo lo que se pudo recoger a lo divino”, el segundo lo que trata de amores”, el tercero de “lo mismo”, el cuarto “de burlas” y el quinto de “cosas diferentes que no pudieron aplicarse a los demás libros”. Y de los dos primeros libros, la gran mayoría de las muestras corresponde a conocidos poetas españoles de las tres generaciones petrarquistas. Desde Garcilaso⁵ hasta Herrera y Figueroa, los tres considerados como “divinos” por sus contemporáneos, pasando por la generación intermedia de Hernando de Acuña y Gutierre de Cetina. Hay entre todos estos poetas alguien que aparece colado de rondón porque se encuentra fuera de la cronología (a reserva de que los autores no identificados también pertenezcan a su generación): Juan de la Cueva.

4. José Toribio Medina, *La imprenta en México (1539-1821)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989, pp. 388-389.

5. Indudablemente, el soneto núm. 102 (“Pasaua el mar Leandro el animoso”) es de Garcilaso. Se trata de un soneto que fue imitado y glosado ampliamente.

Nacido hacia 1543, fue unos diez años menor que Fernando de Herrera y apenas cuatro años mayor que Miguel de Cervantes. Se trata, pues, de un dato que, por anómalo, resulta esclarecedor. Sobre todo si tomamos en cuenta que, luego de Gutierre de Cetina (quien figura con 82 poemas en las *Flores...*), sigue el propio Juan de la Cueva con 37 y, más a la zaga, Hurtado de Mendoza con 23. Salvo el licenciado Dueñas (?) y un tal Vadillo, con 14 y 12 poemas respectivamente, ninguno de los demás autores alcanza la decena de composiciones en la antología. Así las cosas, los estudiosos piensan que el cancionero comenzó a compilarse durante el segundo y trágico viaje de Gutierre de Cetina a México y que, herido de muerte en aquella oscura noche poblana de 1557, los papeles del poeta sevillano quedaron en manos de alguien que muchos años después, en 1574, se los pasó a Juan de la Cueva para que terminara de formar el manuscrito.⁶ Poco se sabe de la estancia en México de Juan de la Cueva, aunque hay quienes calculan que, por su cercanía con el arzobispo Pedro Moya de Contreras, fue el autor de aquel libelo infamante contra el virrey Martín Enríquez que les costó la cárcel de manera ignominiosa a Fernán González de Eslava y a Francisco de Terrazas (Francisco A. de Icaza).⁷

6. Hurtado de Mendoza, ya se sabe, además de hermano del virrey novohispano Antonio de Mendoza y hermano del tercer conde de Tendilla, Luis Hurtado de Mendoza (gobernador de Granada, virrey de Navarra y presidente del Consejo de Indias), fue funcionario importante de Carlos V (embajador en Inglaterra, Venecia y Roma y representante del emperador ante el papa), lo cual bastaría para justificar su presencia en la antología.

7. "Orígenes del teatro en México", en *Obras*, vol. II, México, Fondo de Cultura Económica, 1980, p. 150.

Es muy probable, por otra parte, que Juan de la Cueva no haya sido el compilador del manuscrito porque, en *El viage de Sannio* (1585), no aparecen los nombres de 24 de los autores que participaron en las *Flores...* Para Renato Rosaldo —autor de uno de los estudios más completos sobre el manuscrito— ello se debe a un cambio de gusto que, en efecto, parece muy radical en el sevillano cuando dedica sus esfuerzos a la escritura de un teatro de corte clásico.⁸ A menos que haya tenido una personalidad esquizofrénica (dividida entre la poesía y el teatro), es difícil sostener una hipótesis semejante porque, aun cuando su primera comedia data de 1579 (dos años después de su regreso a España), su *Coro febeo de romances historiales*, de corte estrictamente petrarquista, es de 1587. Además, la omisión de 24 autores es tan excesiva como irracional. Sólo parece haber una salida lógica para deducir la personalidad del recopilador: que algún tercero, amigo de Cetina y de Juan de la Cueva, y, desde luego, admirador de los poetas andaluces a quienes antologó profusamente, haya sido el que formó al menos los dos libros que llegaron hasta nosotros.

Por lo pronto, muy al margen de las numerosas preguntas que suscitan las *Flores...*, la lectura de la antología nos deja clara una cosa: que el primer siglo de oro de la literatura española también estaba floreciendo en América y que la poesía novohispana no se merece el olvido en que hasta ahora se le ha tenido. Seguramente los nuevos lectores que capten esta tercera edición del cancionero van a gozar de la mejor poesía que se estaba

8. "‘Flores de baria poesía’. Un cancionero inédito mexicano de 1577", en *Abside*, núms. XV, 3 y 4 (pp. 373-396 y 523-550, respectivamente), 1951, y XVI, I (pp. 91-122), 1952.

escribiendo tanto en España como en sus dominios y van a tener la oportunidad de poseer uno de los mejores ramilletes de la poesía renacentista.



Essais de poétique des jardins

Michel Conan

Lucia Tongiorgi Tomasi y Luigi Zangheri (eds.), Città di Castello PG, Leo S. Olschki, colección Giardini e paesaggio, 2004.

por

PATRICIA DÍAZ CAYEROS

Entre los griegos, la palabra poesía se entendió de dos modos distintos. En términos formales era una *techné* y, por ende, el poeta era un fabricante, un hacedor o un artesano. Respecto al contenido, en cambio, se trataba del fruto de la inspiración. Por lo tanto, la poesía era producto de ideas individuales que no respondían a la rutina, la imitación o la destreza artesanal, sino a la creatividad y la inspiración. En el marco de este doble sentido del término, la reciente obra de Michel Conan, *Essais de poétique des jardins*, muestra un enorme interés tanto en la factura material de los jardines como en su poder evocador, así como en el papel de la imaginación.

Lejos de acercarse a los jardines históricos como objetos autónomos con estilos definidos, el autor se interesa en estudiar su apertura esencial, es decir su poética. Dicha

poética es descubierta a partir del estudio de las relaciones que la obra de arte establece con sus creadores y receptores. Para Conan, la apertura se aniquila cuando, al estudiar o conservar los jardines, éstos se conciben como una obra de arte inmutable ubicada en un tiempo y lugar específicos, que es posible describir exclusivamente a partir de sus formas materiales. Respecto al quehacer en los jardines, el autor muestra que, si bien no hay jardines que sean del todo *mundos cerrados* —exentos de la influencia del exterior—, no se trata de un arte de la *imitación* sino de la *emulación*. En ellos, las formas no se reproducen sino que se transforman permanentemente. Así, se acerca a los jardines como a *ecosistemas frágiles* que dependen de los cuidados del jardinero, cuyas aportaciones conducen a la naturaleza en el sentido de un ideal cultural. Es decir, lejos de tratarse de una forma estática, el jardín es concebido en esta obra como una fuente infinita de metáforas que evocan los más grandes refinamientos de la cultura. En la construcción de estas metáforas, no sólo se encuentra la obra o el creador sino el sujeto que recorre el espacio. Además de desplazarse en el tiempo real, este individuo se mueve en el jardín también a partir de sus experiencias de vida. Por lo tanto, hay jardines que, siguiendo un dispositivo análogo al insertarse en contextos diferentes, producen resultados divergentes. El jardín de la Villa d'Este fue concebido de tal modo que el movimiento invitaba a atender la narración alegórica de la vida virtuosa del dueño del jardín, Hipólito II. El extinto laberinto de Versalles, en cambio, llevaba a interrogarse sobre uno mismo al verse en la necesidad de reflexionar sobre las decisiones tomadas en el interior del espacio. Sin embargo, su apertura poética no negaba que simultáneamente el laberinto represen-