

Dos cosmos barrocos

Verónica Volkow

*En este ensayo, que forma parte de una obra en progreso de la también poeta Verónica Volkow como investigadora del Instituto de Investigaciones Filológicas de nuestra Universidad, se establecen paralelismos entre el extenso poema *Primero sueño* de sor Juana Inés de la Cruz y la obra pictórica de Cristóbal de Villalpando en la cúpula del Altar de los Reyes de la Catedral de Puebla.*

DOS ICONOS NOVOHISPANOS DE LA TOTALIDAD

Llama la atención en la década de los ochenta del siglo XVII en la Nueva España la existencia de dos grandes obras artísticas que buscan plasmar una síntesis de la totalidad del cosmos. Una de estas ambiciones la modela poéticamente el cálamo de sor Juana Inés de la Cruz en *Primero sueño*; la otra tomó forma y colores bajo el pincel de Cristóbal de Villalpando en la cúpula del Altar de los Reyes de la Catedral de Puebla. Habría que señalar no sólo el paralelismo de sendas propuestas —jugando ambas a cifrar mapas de la totalidad— sino también la cercanía temporal de su elaboración: 1685 para la gran silva de anábas;¹ 1689 para el óleo-temple polifónico de la catedral angélica.²

Considerar *Primero sueño* y la cúpula poblana como hazañas paralelas y conjuntas nos lleva a preguntarnos el porqué de su elaboración en ese espacio y en ese tiempo, además de que puede arrojar luz, consideramos, sobre nuevos aspectos de estas obras que no han sido tomados en cuenta. El barroco en la Nueva España asume en ellas la ambición inédita de convertirse en herramienta epistemológica para captar al mundo como un todo, plasmando en sendas obras originales figuraciones del macrocosmos. Amalgaman ambas, para lograrlo, “sumas” omnívoras de los saberes existentes, a la vez que superponen, de manera analógica, diversos mapas ubicuos de lo considerado como existente. Esta búsqueda nos parece extraordinaria no sólo por su ambición, sino tam-

¹ “Debe de haber sido escrito alrededor de 1685, cuando se acercaba a la cuarentena”. Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe. Obras completas*, tomo V, FCE, México, 1994, p. 430.

² “En el derrame de su lucerna occidental, la cúpula de Cristóbal de Villalpando muestra la fecha de 1688, con un repinte que hace del último ocho un nueve. Clara Bargellini se inclina a pensar que el sobrepuento nueve es la fecha ajustada a la conclusión del trabajo, mientras que Francisco de la Maza planteó que fue la fecha de su inicio. En el Cabildo del 16 de noviembre de 1688 encontramos la siguiente mención: ‘Capilla de Nuestra Señora de la Defensa (margen). Que el señor

canónigo licenciado don Cristóbal Francisco del Castillo haga en la Capilla de los Reyes toda la obra que su Merced y al maestro que lo asiste en cuanto a la pintura pareciese más apropiado a su lucimiento, quitando los dos ángeles de yeso, de suerte que la obra de arriba se iguale con la de abajo’. Tenemos que pensar que para finales de 1688 había todavía que quitar los dos ángeles de yeso para iniciar la pintura, por lo que se vuelve difícil pensar que fue concluida en 1689”. Verónica Volkow, *Iconografía de la cúpula pintada por Cristóbal de Villalpando en el Altar de los Reyes de la Catedral de Puebla*, tesis para obtener el grado de maestría en historia del arte, UNAM, México, 2009.

bién porque será exclusiva —a nivel artístico— de nuestras latitudes.

La cercanía temporal de sor Juana y Villalpando sirvió a Clara Bargellini³ para una interpretación —con base en los villancicos religiosos de la monja— de las enigmáticas sombras que enmarcan el icono de la Virgen en la cúpula poblana.⁴ También fue advertida por Salvador Moreno la muy probable reunión de poetisa

³ “Entre las obras de la monja se encuentran ocho villancicos compuestos para celebrar la Inmaculada Concepción de la Virgen en la Catedral de Puebla en 1689. Los versos de estos villancicos incluyen detalles que sugieren que no fue simplemente una coincidencia que precisamente en la fiesta de la Inmaculada Concepción, el 8 de diciembre de 1689, el año en que Villalpando terminó la pintura de la cúpula, estos versos fueron cantados en la catedral de Puebla”. Clara Bargellini, *Cristóbal de Villalpando at the Cathedral of Puebla. Simposio Internacional*. Instituto Portugués de Patrimonio Arquitectónico, junio de 1996 (separata, p. 6). La traducción al español es de la doctora Bargellini.

⁴ Bargellini observa que “no deja de ser problemático el hecho que la paloma y la custodia que representan las otras personas de la Trinidad en este conjunto y que la otra representación de la Trinidad de la cúpula, la triangulada, y también la figura de la Virgen resulten ensombrecidas por la luz natural”. Bargellini señala que sor Juana utiliza la imagen de la sombra que una nube puede crear en el sol, lo que, sin embargo, no es un defecto del sol, sino de nuestra percepción, y cita a sor Juana: “Que siendo María / de toda mancha desnuda, / no cupo en su ser la duda, / sino en nuestra grosería”. *Ibidem*, pp. 6-8.

y pintor durante la dedicación de la Catedral de México el 22 de diciembre de 1667.⁵ Karl Vossler (1934), por su parte, señalaba ya la ubicuidad social de la pluma de sor Juana pues: “apenas había una fiesta en las iglesias y conventos de México, Puebla y Oaxaca; o en la Universidad, apenas se festejaban los cumpleaños de los reyes de la vieja y de la Nueva España; apenas se quiere rendir homenaje a los príncipes de la iglesia; [...] se solicita que sor Juana contribuya con versos o interpretaciones dramáticas”.⁶ No sería, en efecto, la catedral metropolitana punto único de coincidencia entre el pintor y la poetisa, pues la jerónima estaba escribiendo varios villancicos para la Catedral angélica⁷ en las fechas en que Villalpando trabajaba en la cúpula que le fuera encargada por el racionero Cristóbal del Castillo, patrocinador y probable director intelectual de la misma.⁸ Villalpando desplegaba pinceles por su pictórico cielo místico, mientras, seguramente, versos de sor Juana dedicados a la Inmaculada Concepción o a la Navidad retumbaban entre los encumbrados andamios del Altar de los Reyes; y podía seguramente oírse un: “¡Oigan un misterio / que aunque no es de fe, se cree!”;⁹ o también en otro momento: “¡Hoy, que el mayor de los Reyes / llega del mundo a las puertas, / a todos sus pretendientes / ha resuelto dar audiencia”.¹⁰ Pero más allá de estas atractivas coincidencias escenográficas y más allá de interesantes influencias de la obra de sor Juana en Villalpando, quizás el puente principal entre estos dos poderosos artistas coetáneos no ha sido suficientemente abordado: radica en

⁵ “A la que ellos mismos enriquecerían con algunos de los más hermosos lienzos de la pintura colonial mexicana y los textos de algunos de los más preciosos villancicos de la época”. Salvador Moreno en la introducción a *Ángeles músicos: homenaje a Sor Juana Inés de la Cruz*, Mazapanes Toledo, México, 1980.

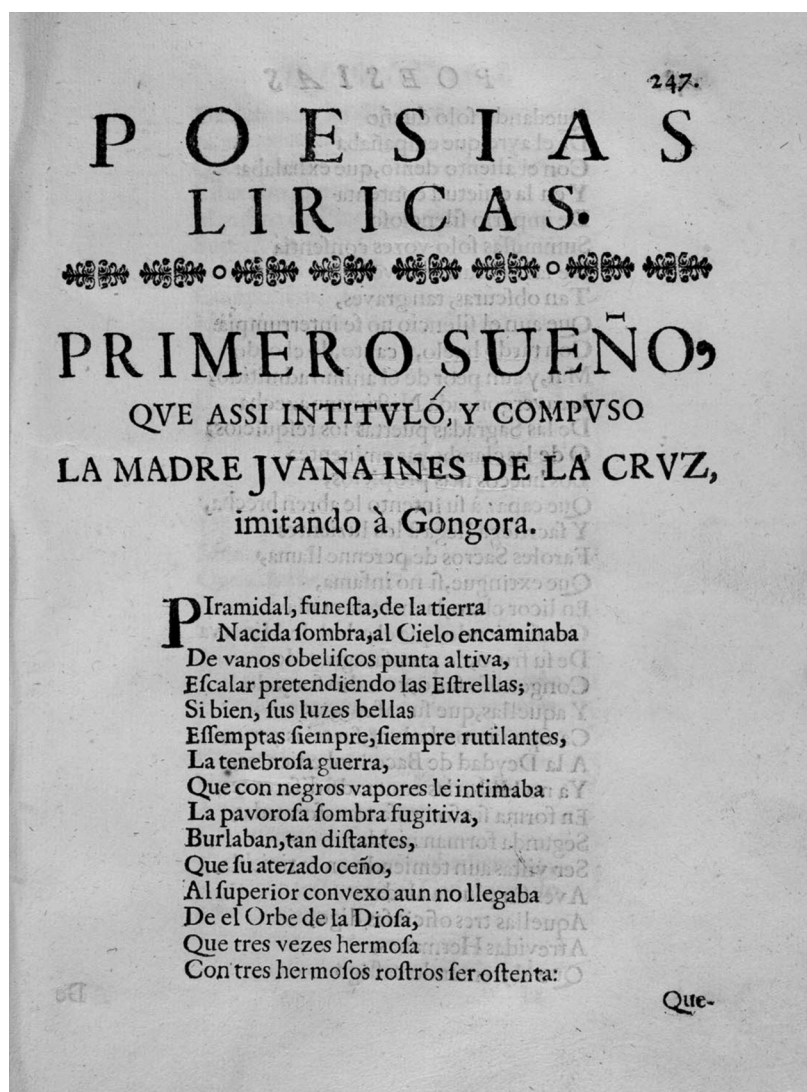
⁶ Karl Vossler, “La décima musa de México Sor Juana Inés de la Cruz”. Su primera publicación fue en alemán, en 1934. La traducción al español es de Mariana Frenck y Arqueles Vela, y se encuentra en: <http://www.dartmouth.edu/~sorjuana/Commentaries/Vossler/Vossler.html>.

⁷ Encontramos para Puebla dos villancicos de sor Juana de 1689, fecha en que estaba iniciándose la pintura de la cúpula; uno está dedicado a la Inmaculada Concepción y otro a la Navidad; hay otro a San José en 1690, fecha en que seguramente se seguía trabajando en la cúpula. Por otro lado, entre los villancicos atribuidos a sor Juana, escritos para la Catedral de Puebla, contamos: en 1678 a la Navidad, a San Pedro Apóstol en 1680, a la Asunción en 1681, a San Pedro en 1684, a San Pedro en 1690. Este último también pudo coincidir con la elaboración de la cúpula. Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas, Villancicos y letras sacras*, 1952, FCE, México.

⁸ “La cúpula del Altar de los Reyes tiene un programa iconográfico muy complejo, que sólo un hombre muy versado en la teología barroca novohispana de finales del siglo XVII pudo formular. Esta complejidad conceptual nos obliga a pensar en una activa participación de alguno o algunos miembros del cabildo de la catedral de Puebla —muy probablemente del mismo Cristóbal del Castillo, en la elaboración de su programa iconográfico. Sabemos, por los estudios de Nelly Sigaut, que fue central la intervención de los cabildos en el diseño de los programas iconográficos de las catedrales, como ocurrió en la Sacristía de la Catedral de México”. Volkow, *op. cit.*, p. 3.

⁹ Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, ed. cit., p. 99.

¹⁰ *Ibidem*, p. 117.



que los dos ambiciosos y afanosamente lucharon por consolidar sus propios ideales de macrocosmos en un momento de desgarramiento de la imagen simbólica del mundo.

Es a esta aspiración de tejer conceptualmente al universo entero, que hermana tanto a la cúpula poblana como al *Primero sueño* de la jerónima, que quisiéramos dirigir nuestra investigación. Buscaríamos preguntarnos primero por las condiciones sociales internas en la Nueva España, que hicieron estas hazañas artísticas no sólo posibles sino necesarias. En un segundo momento quisiéramos también indagar sobre el carácter reactivo, sino es que francamente polémico, dentro de la plataforma del catolicismo contrarreformista, que toman estas obras ante el agotamiento del viejo sentido espiritual del cosmos que trajo consigo la univocista *imago mundi* del mecanicismo. Dentro de la Nueva España de finales del XVII, estas obras fueron dos imaginativas y muy singulares reformulaciones de la posibilidad de supervivencia de un macrocosmos simbólico.

Sor Juana y Villalpando, al intentar una nueva forma de pensar el macrocosmos, llevaron también al barroco, como estilo, a su máxima capacidad no sólo formal sino también conceptual. Permitió el barroco novohispano la ingeniosa articulación analógica de varios modelos sobrepuestos —ya alegóricos, ya epistémicos— del todo. Estos modelos provenían de la vasta y reciclada tradición occidental humanista, a la que, de alguna manera, con sus pirotecnias novedosas, reescenifican.

El poner una junta a otra, *Primero sueño* y la cúpula, nos muestra que ambas aventuran una síntesis de los saberes de su tiempo; y que van además a diseñar una nueva forma de cosmos: el cosmos barroco; éste, al compaginar armoniosamente diversos escenarios explicativos del mundo, exhibe la cohesión del primero mediante la compatibilidad de los segundos. Sor Juana y Villalpando levantarán irradianes iconos analógicos del orden universal frente al mosaico de dolorosas contradicciones que atravesaba la nación y el quiebre epistémico de la época.

LA TRAMA Y LA URDIMBRE

Desde una perspectiva inspirada por la hermenéutica, querríamos pensar estos dos macrocosmos barrocos no sólo dentro de la coordenada tendiente a la mimesis de la reproducción ideológica, sino tomando en cuenta la dimensión de “la poiesis”¹¹ orientada hacia lo sagrado,

¹¹ Estaríamos refiriéndonos a la tensión entre la mimesis y la poiesis desde la cual Patxi Lanceros aborda la poesía, con una perspectiva hermenéutica: “En su aspiración religiosa radica la asimultaneidad esencial del arte, que no es añoranza reaccionaria ni esperanza utópica. Reacción y utopía son categorías materialmente constituidas en y por la con-

y que nos traza Patxi Lanceros. Esta segunda coordenada realiza su propia función de completamiento de *imago cosmica* frente a las limitaciones ideológicas, sociales y materiales. Tendríamos que pensar estas dos obras artísticas en el entrecruzamiento de los hilos complementarios de una trama mimética, por un lado, a manera de sustrato ideológico; pero también desde la dirección de una urdimbre más poiética o sagrada, que las arroja a un completamiento como un ejercicio de reparación.

Es con la urdimbre de la *poiesis* que debe pensarse al mecanismo junguiano de la enantidromía.¹² La enantidromía introduciría un contrapunto dialéctico dentro de la trama ideológica, pues ésta se caracteriza por conducir a un equilibrio dentro del inconsciente de tendencias excesivamente unilaterales en la vida consciente. Como magnos ejercicios de compensación, visualizaríamos estos dos grandes macrocosmos artísticos, proponiéndonos demostrar la necesidad de su elaboración, tanto dentro de la tensión social que atraviesa la Nueva España a finales del XVII, como por su esgrima de contrapunto simbólico o hasta de irónica polémica, respecto de los nuevos saberes científicos hegemónicos.

Por un lado, se está dando en el XVII el parto de la naciente identidad mexicana, desde las sangrantes amputaciones de la vieja civilización y atravesando una difícil convivencia de lo ecléctico. Por otro lado, ciencia y telescopios en el XVII destapan horizontes infinitos para los ojos físicos y racionales, pero también colapsan la vieja evidencia de una dimensión espiritual del cosmos, que lo orientaba. *Primero sueño* y la cúpula poblana estarían inventando, cada uno a su modo, una nueva ingeniería simbólica con la cual edificar, para su época, un posible techo simbólico.

LA NECESIDAD DEL COSMOS

Se va consolidando en el siglo XVII novohispano la construcción de una identidad nacional que, entre estalli-

ciencia, en y por la historia. Y en el ámbito de la conciencia, el arte es simultáneo, es expresión y producto de la época. En el ámbito del inconsciente, donde arraiga la asimultaneidad esencial del arte, no operan las categorías reacción y progreso porque tampoco el tiempo configura historia. La asimultaneidad esencial del arte se produce por la colisión de lo moderno y de lo eterno”. Patxi Lanceros, “Mimesis/poiesis”, *Diccionario de hermenéutica*, Universidad de Deusto, Bilbao, 2006, p. 369.

¹² El concepto de enantidromía proviene del griego y es un término utilizado por Heráclito que significa “correr en sentido contrario”. Carl Jung en su psicología analítica lo definirá como “la aparición, especialmente en sucesión temporal, del principio opuesto inconsciente. Este fenómeno característico se da en casi todos los sitios donde una dirección extremadamente unilateral domina la vida consciente, de modo que se forma en el tiempo una posición opuesta inconsciente dotada de idéntica fuerza, la cual se exterioriza primero por la inhibición del rendimiento consciente y más tarde por la interrupción de la dirección consciente”. Carl Jung, *Tipos psicológicos*, traducción de Andrés Sánchez Pascual, Edhasa, Barcelona, 2006, parágrafo 794, pp. 508-509.

dos de rebeldía, lo mismo va a asirse a la difusión del culto de la Guadalupana que a la erección de una estatua del Pegaso en el patio del Palacio Nacional. En este Pegaso se afirma briosa la propia y más ligera singularidad novohispana, frente a las imposiciones severas de los virreyes extranjeros, como bien lo observa Guillermo Tovar de Teresa.¹³ *Primero sueño* de sor Juana y la cúpula de Villalpando vendrían a sumarse, consideramos, con su carácter paralelo de *axis mundi*, a estos otros iconos espirituales que nos permitieron, al referirnos a la totalidad, ir generando lo propio frente a la arbitrariedad y a veces mutilante opacidad de lo ajeno.¹⁴

Nuestros gran poema y cúpula son, desde sus mutuas diferencias, ingentes celebraciones de la armonía cósmica; y se integran con el poder generador y orientador de todo verdadero icono del cosmos al proceso de consolidación de una identidad cultural propia, que atravesó la Nueva España en el siglo XVII.¹⁵ Formulan ambos microcosmos americanos sus propios originalísimos ideales de coherencia universal, dentro de un territorio social marcado por el contraste y la heterogeneidad desde una mirada externa, y por la herida de la conquista y el dolor de insalvables desigualdades sociales, ante un análisis crítico profundo. En esta amalgama territorial, surgida de una sangrienta confrontación, sendos caleidoscopios cósmicos propondrán sus imantaciones analógicas —potencialmente integradoras— de diagramas o métodos provenientes tanto de la filosofía y la literatura como del imaginario simbólico.

En los ochenta del XVII, junto con estos iconos omnívoros, que aspiran esforzada y estratégicamente a la unidad, se desarrolló también un género antagónico en espíritu: el de los biombos y cuadros representativos de los enfrentamientos de la conquista, con la epopeya de las huestes de Moctezuma luchando, flechas hirsutas, contra los arcabuces flamígeros de Hernán Cortés. Mientras trazan la geografía del valle de México, su gesta pictórica desglosa los diferentes hitos de la conquista: los

bergantines, el saludo de enemigas cabecillas, la Noche Triste, el tesoro de Moctezuma, la captura y apedreamiento del rey azteca, la aparición fantasmal de Santiago Matamoros, etcétera. Estas cartografías narrativas de la Ciudad de México se pintan hacia finales del siglo XVII y entre ellos podríamos mencionar el que se encuentra en el Castillo de Chapultepec, el que ostenta el Museo Franz Mayer, o el que enriquece el acervo de Palacio Nacional.¹⁶ Estos mapas nos muestran el rostro más fragmentado y desgarrado de la Nueva España, exhibiendo, entre anécdotas dramáticas, nuestra herida de guerra constitutiva —todavía sangrante y sin cicatrizar, para finales del XVII.

En las antípodas icónicas de estas epopeyas plásticas, *Primero sueño* y la cúpula intentarán demostrar mediante poderosas urdimbres barrocas la unidad constitutiva esencial al universo simbólico. Esta unidad, más allá de la guerra en lo literal, se remonta a la posibilidad de lo anagógico, donde toda experiencia finalmente se integra. Hay en estos dos esfuerzos —poético el uno y plástico el otro— un ritual a la vez intelectual y espiritual de reconstrucción del cosmos frente a la desgarradura, todavía combatiente, por la que atraviesa la Nueva España en el XVII. En el caso de sor Juana, la búsqueda de la unidad cósmica adopta su propio combate personal, donde montando ella en las alas oníricas de un deseo de conocimiento de la totalidad, se ve confrontada por la conciencia de las propias limitaciones y por el miedo a la *hybris*. Si bien la anábasis de la monja se traduce finalmente en fracaso, como lo ha señalado José Gaos,¹⁷ presupone para su drama epistémico el escenario del hombre como microcosmos.¹⁸

Si la obra de sor Juana, desde la altura a la que logra remontarse, mira hacia abajo la abigarrada totalidad del mundo físico, la de Villalpando nos hace voltear arriba, llevándonos desde la altura del Empíreo con todos sus habitantes hacia una visión serena y profundísima de la orquestación angélica que preside el trono de la Trinidad. En este panorama de “La gloria”, como hemos demostrado en otra parte, se entretienen diversos temas representativos de diversas tradiciones: 1) la corte celestial del evangelio de San Juan en la *Biblia*; 2) el pasado clásico del empíreo aristotélico; 3) la tradición renacentista de

¹³ Tovar se pregunta si es casualidad que Sigüenza y Góngora adoptara el emblema del Pegaso, que adornaba el patio principal del Palacio Nacional para sus portadas, junto con el mote: *Sic itur and astra*; y cita a Sigüenza, quien dice: “El que quiera cómodamente crear un símbolo, debe tener primeramente en cuenta lo siguiente: que debe existir una justa analogía del alma del cuerpo”. Guillermo Tovar de Teresa, *El Pegaso o el mundo barroco novohispano en el siglo XVII*, Renacimiento, Sevilla, 2006, p. 61.

¹⁴ Ramón Xirau ha intuido el carácter de *axis mundi* que tiene *Primero sueño*: “El poema tiene dos límites inmóviles: abajo, la tierra, fuerza atractiva de todas las gravedades, de todos los vuelos sin alas, del sueño sin ensueño, del viento callado; arriba las estrellas, símbolos perfectos de las esencias que sor Juana en su poema quiere conocer”. Ramón Xirau, “Sor Juana: *Primero sueño*; La dialéctica del conocer”, *Lecturas: ensayos sobre literatura hispanoamericana y española*, UNAM, México, 1983, p. 32.

¹⁵ Guillermo Tovar de Teresa propone cómo se da la construcción de la identidad novohispana durante el siglo XVII. *Vid.* Tovar de Teresa, *op. cit.*

¹⁶ Verónica Volkow, “Presentación de un óleo inédito sobre la Conquista de México”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 16, primavera de 2010, pp. 117-123.

¹⁷ “Lo cierto es que el sueño es el sueño del fracaso de los dos y únicos métodos del pensamiento, el intuitivo y el discursivo, si es que se quiere llamar también método al primero”. José Gaos, “El sueño de un sueño”, *Historia Mexicana*, X, 1, julio-septiembre, 1960, pp. 54-71.

¹⁸ José Pascual Buxó con enorme acierto apunta a los dos desenlaces, por un lado al del poema como fracaso cognitivo, pero también al del poema como celebración de la dignidad del hombre en su calidad de microcosmos. José Pascual Buxó, *Sor Juana Inés de la Cruz: amor y conocimiento*, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, México, 1996, pp. 202-203.

los siete arcángeles del Beato Amadeo; 4) las incursiones sutiles de *Las Moradas* de santa Teresa de Jesús.¹⁹

En el caso de *Primero sueño* también se establece una relación de analogía y de complementariedad entre los dos métodos cognitivos con los que el alma de la poetisa intenta ascender a su cúspide: el intuitivo y el discursivo.²⁰ Estos dos métodos, aunque pirámides romas en su fallido desenlace, están funcionando dentro del poema como iconos alusivos a una realidad trascendente.²¹ La convivencia de estas sendas cognitivas sería análoga a la del entrecruzamiento de los cuatro temas principales que hemos deslindado para la cúpula poblana. A otra interesante concordancia paralela apunta José Pascual Buxó cuando señala que en *El sueño* se actualiza un modelo neoplatónico del mundo en el cual se armonizan “la mitología, la astronomía y la física clásica con el sis-

tema teológico del cristianismo”.²² Gracias a esta armonización de diferentes visiones en su interior, poema y cúpula se convierten en polifónicos mapas cósmicos; y con ello estarían dándole continuidad a la portentosa síntesis cultural que realizó el neoplatonismo florentino entre cristianismo y mundo clásico en el siglo xv. Marsilio Ficino y Pico della Mirandola aspiraron a una ecuménica universalidad; sor Juana y Villalpando estarían redimensionando, dentro de su nuevo *Zeitgeist*, la posibilidad de esta síntesis gracias a las flexibilidades formales del barroco. Logra así el barroco novohispano en estas obras no una ruptura sino más bien nuevos alcances para el unificante y humanista *ethos* renacentista,²³ redimensionándolo en condiciones sociales y culturales más amplias, diversas, desafiantes. Quizás es la

¹⁹ Verónica Volkow, “Presentación de un óleo...”, *op. cit.*

²⁰ “Pues si intuición y discurso son los métodos de la tradición intelectual entera, por ser los únicos métodos posibles de toda actividad intelectual, el sueño del fracaso de ambos resulta nada menos que el sueño del fracaso de todos los métodos del conocimiento humano y de la tradición intelectual entera”. José Gaos, *op. cit.*, p. 158.

²¹ La importancia del tema del microcosmos que posibilita los dos caminos cognitivos es apuntada por José Pascual Buxó, *op. cit.*

²² *Ibidem*, p. 144.

²³ Es Erwin Panofsky quien en el siglo xx advierte la revolucionaria dimensión del esfuerzo civilizatorio de la Academia Florentina, gracias a Ficino: “nunca se había intentado antes fusionar la teología cristiana, tan desarrollada, con una gran filosofía pagana, sin que afectase a la personalidad ni a la integridad de ninguna de ambas”. Erwin Panofsky, “El movimiento neoplatónico en Florencia y el norte de Italia”, *Estudios sobre iconología*, traducción de Bernardo Fernández, Alianza Universidad, Madrid, 2004, p. 190. (La primera edición en inglés es de 1962).



Cristóbal de Villalpando, Altar de los Reyes, Catedral de Puebla, óleo-temple polifónico, 1689



Cristóbal de Villalpando, Cúpula del Altar de los Reyes de la Catedral de Puebla

inspiración o la nostalgia de esta unidad renacentista del mundo la que reaparece en la urdimbre de las dos obras, orientando el rompecabezas tanto de la novedad científica como de la diversidad social del XVII novohispano hacia un completamiento cósmico. Renacimiento y barroco aquí más que levantar contrastes que ahonden sus diferencias (que serían la línea que sigue la mayor parte de los teóricos) buscan costuras de continuidad.

Así que la búsqueda de unidad, en la cúpula y el poema, no sólo se encaminaría a asir el propio desgarrado territorio social dentro de un cosmos, sino también a buscar una continuidad en el tiempo. El XVI hereda las rupturas respectivas de la Reforma y la Contrarreforma, con sus profundas y sangrientas escisiones políticas, que convierten a la renacentista unidad europea en un sueño. Pero la cúpula y el poema buscarán seguirse alimentando de las raíces universalizadoras del humanismo de Occidente. Hay un deliberado deseo de continuidad con el neoplatonismo renacentista en la Nueva España que, paradójicamente, dentro de las nuevas condiciones históricas, sólo será posible desde el Proteo del barroco.

Otro punto de confluencia radicaría en que sendas obras novohispanas nos estarían remitiendo a la misteriosa conexión entre lo que existe adentro del hombre (como microcosmos) y lo que se extiende fuera de él (el macrocosmos). Sor Juana se adentró en un sueño que acaba desembocando en una visión del universo entero con toda su “maquinosa pesadumbre”. Villalpando, por

su parte, presenta a nuestros ojos físicos una idea del Empíreo, como realidad exterior, que podría ser también el escenario del castillo místico de santa Teresa de Jesús. Una vez atravesadas las dificultades de las diferentes moradas es este mismo Empíreo el que se extendería ante el alma purificada para llegar al tálamo. Sor Juana desde el microcosmos de su sueño se aventura hacia el macrocosmos del universo; Villalpando, en cambio, desde el macrocosmos de “La gloria”, súbitamente presentada, sugiere el microcosmos: todo esto que se presenta como exterior también puede ser interior, nos dice, en su alusión a las moradas de santa Teresa. Sor Juana presenta una realidad onírica interna que misteriosamente se amplía hasta el infinito y se convierte en doble secreto del universo físico. Villalpando, en cambio, nos despliega a golpe de vista externo un cielo complejo, que finalmente sólo para los ojos internos podría ser visible o comprobable. Ambas obras revelan a su manera una noción de cosmos que, a diferencia de los cosmos físicos de la ciencia de la época, sólo puede adquirirse a partir de un viaje interior: en sor Juana, el sueño; en Villalpando, el seguimiento de los relatos de experiencias místicas. Ambas obras nos presentan la unión del hombre con el macrocosmos, su carácter de microcosmos,²⁴ lo que les permite intentar la mimesis de una

²⁴ En el caso de *Primero sueño*, Ramón Xirau reconoce la presencia del tema del microcosmos en el poema a través de la referencia al “com-

sutil y poderosa trabazón del universo existente, adquirida no mediante telescopio o cálculos sino con indagación interior: sea ésta sueño, revelación mística, *paidéia* espiritual, intuición o hasta deducción.

Podrían ser estas extraordinarias reconstrucciones del cosmos en la Nueva España un intento por conjurar al terror de la historia, del que nos habla Mircea Eliade, y que debió estar conspicuamente presente tanto en los recuerdos de la dolorosa saga de la conquista como en los múltiples estallidos de independentismo nacionalista del XVII. Este terror de la historia, nos señala Mircea Eliade, es confrontado en las sociedades arcaicas mediante la repetición ritual del acto cosmogónico, a través de la reconstrucción del cosmos. Con este ritual lo que se intenta es derrotar simbólicamente el caos. Las sociedades históricas, por su parte, no dejan tampoco de valerse del recurso a la resignificación o reactivación del mito civilizatorio, cuando no apelan, para comprender el dolor de la historia, a la voluntad divina.²⁵ Ante el terror de esa historia que los diversos biombos de la conquista tan minuciosamente exhiben, en la misma década, *Primero sueño* y la cúpula angélica tejerían la metódica y original urdimbre de sus siderales *imago mundi*, haciendo patente, cada una a su manera, la presencia de las redes analógicas del cosmos. Podríamos decir que de alguna manera ambas obras intentan recrear un cosmos, querían “cosmosizar”, en términos de Eliade, un territorio histórico que por su insoportable violencia podría sentirse como continuación del caos. Ambas obras, al reconstruir la orientación civilizatoria de un cosmos, podrían tener su analogía con los rituales de conquista de un territorio nuevo (que nos describe Eliade), en el que, antes de procederse a la posesión y habitación del mismo se realizan ritos que simbólicamente repiten el acto de la creación, rituales que “recrean” el cosmos con el objeto de expulsar de nueva cuenta el caos.²⁶ No lejanos a estas recreaciones rituales

pendio absoluto” de “águila”, “planta”, “bruto”. Este microcosmos “que es la poetisa, que son todos los hombres, aspira a la ‘merced de amorosa unión’. Sin embargo, Ramón Xirau no concibe al poema en sí mismo como un microcosmos, que es lo que trataríamos de demostrar. Vid. Ramón Xirau, *op. cit.*, p. 33.

²⁵A partir del judeocristianismo, las estrategias de supervivencia ante el terror de la historia no se buscarán mediante un tiempo que se articule en círculos, como en las sociedades arcaicas, sino en las identificaciones del acontecimiento histórico con el mito, o en el hecho de que los acontecimientos de un tiempo lineal puedan vincularse a la voluntad divina. “The same transfiguration of history into myth, but from another point of view, is found in the visions of the Hebrew poets. In order to tolerate history, that is, to endure their military defeats and political humiliations, the Hebrews interpreted contemporary events by means of the very ancient cosmogonic-heroic myth, which, though it of course admitted the provisional victory of the dragon, above all implied the dragon’s final extinction through a King-Messiah”. Mircea Eliade, *Cosmos and History. The Myth of the Eternal Return*, Harper and Row, New York, 1954, pp. 37-37. (La primera edición en francés es de 1949).

²⁶*Ibidem*, p. 10.

del cosmos podrían ser estos dos microcosmos novohispanos; y no estarían tampoco, por ello, demasiado alejados de la función que tiene la fundación de un templo dentro de un territorio nuevo. El templo, lo mismo que estos cosmos artísticos, funciona como *axis mundi*, vinculador del cielo, la tierra y el inframundo, así como de organizador del tiempo profano de acuerdo con los emblemas divinos.

UNA NUEVA URDIMBRE CÓSMICA

Pero, ¿por qué no fue suficiente para la Nueva España del XVII la simple mimesis del templo tradicional para cosmosizar el nuevo territorio, desplegado tanto espacial como culturalmente, como mundo inédito? ¿Por qué en vez de repetir ritualmente el icono del cosmos heredado hubieron sor Juana y Villalpando de afanarse en pensar cosmos originales, reinventar imágenes del cosmos? ¿Por qué tuvieron que poner en juego para ello a esa potencia creativa, tan audazmente hipotética, tan velozmente intelectual, tan finalmente moderna de tan amante de las novedades, que es la imaginación?

A la violencia trabada por dos siglos de conquista y conjurada por el cosmos del templo católico tradicional, va a abrirse para la época otra dimensión del caos: la del desgarramiento epistémico que provocó la revolución científica moderna, el desplome de la vieja *imago mundi* ptolomeica ante los nuevos y agresivos embates intelectuales. No es sólo la historia social la que amenaza virulenta con el caos al mundo novohispano del XVII, sino también el nuevo espacio sideral mecanicista —incontenible y huérfano— que la revolución científica moderna había arrancado del amparo simbólico de los modelos griegos. El esquema ptolomeico garantizaba una continuidad entre la tierra creada y Dios creador; trazaba la unión de la tierra con las esferas de los planetas y de las estrellas, con el *primum mobile*, con el Empíreo y sus secuencias de ángeles concéntricos hasta llegar al *sancta sanctorum* de la divinidad. Pero ante las invencibles confrontaciones de cálculos y telescopios, ese simbólico espacio orientador, aunque aún tenazmente defendido por la Iglesia católica en el XVII, pierde ya a pasos agigantados su iconicidad como símbolo, en los términos de Mauricio Beuchot. De haber sido icono transparente y fidedigno de la totalidad, el cielo clásico se convierte en ídolo ya opaco, engañoso y hasta malintencionado encubridor de intereses creados (lo que sucede, de hecho, con el paso del tiempo a toda institución, modelo o método epistémico).²⁷ Así que ya ídolo, perpetrador de un

²⁷ Mauricio Beuchot va a señalar que es característica de todos los símbolos, bien de funcionar como iconos, cuando son transparentes y

engaño, Ptolomeo se desploma caduco entre los trastos viejos de la historia.

Los dos microcosmos artísticos novohispanos tuvieron, por lo tanto, que reinventar una nueva forma para el cosmos, un cosmos que asimilara la nueva *episteme* con sus espacios vertiginosos,²⁸ integrándose de esta forma al movimiento en que la Nueva España sube al tren de la historia de su tiempo. Ambos mapas ubicuos abordan precisamente el muy manido tema del espacio sideral para la ciencia del XVII, tanto en el contexto europeo de cambio triunfante de paradigma, como en la ilustradora polémica que en la Nueva España esgrimió Sigüenza y Góngora en contra del jesuita Kino. Sabemos por las investigaciones de Elías Trabulse, quien nos subraya la destacada presencia del mercedario Diego Rodríguez, que la Nueva España dialoga con los discursos de

modestos, o bien de transformarse en ídolos, cuanto intentan atrapar el interés hacia sí mismos, abandonando al referente inefable: “la imaginación puede conducir al icono o al ídolo. En el primer caso resulta muy positivo, en el segundo muy negativo [...] La palabra griega para imagen es *eikon*, de la que viene icono; pero también existe la palabra *eidōs*, de la que viene ídolo. El icono es la imagen buena, obediente y respetuosa; el ídolo es la imagen mala, nacida de la *hybris*, soberbia o narcisismo del hombre”. Mauricio Beuchot, *Las caras del símbolo: el icono y el ídolo*, segunda edición, La Abeja de Perséfone, Puebla, 2013, pp. 113-114.

²⁸ Octavio Paz escribe sobre las características del nuevo universo: “lo que desplazó al universo ptolomeico finito no fue tanto el heliocentrismo de Copérnico, adoptado más bien tarde, cuando ciertas proposiciones, que no eran estrictamente consecuencias ni deducciones de la nueva ciencia: la infinitud del universo, la ausencia del centro del cosmos, la pluralidad de los mundos habitados”. Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, p. 457.

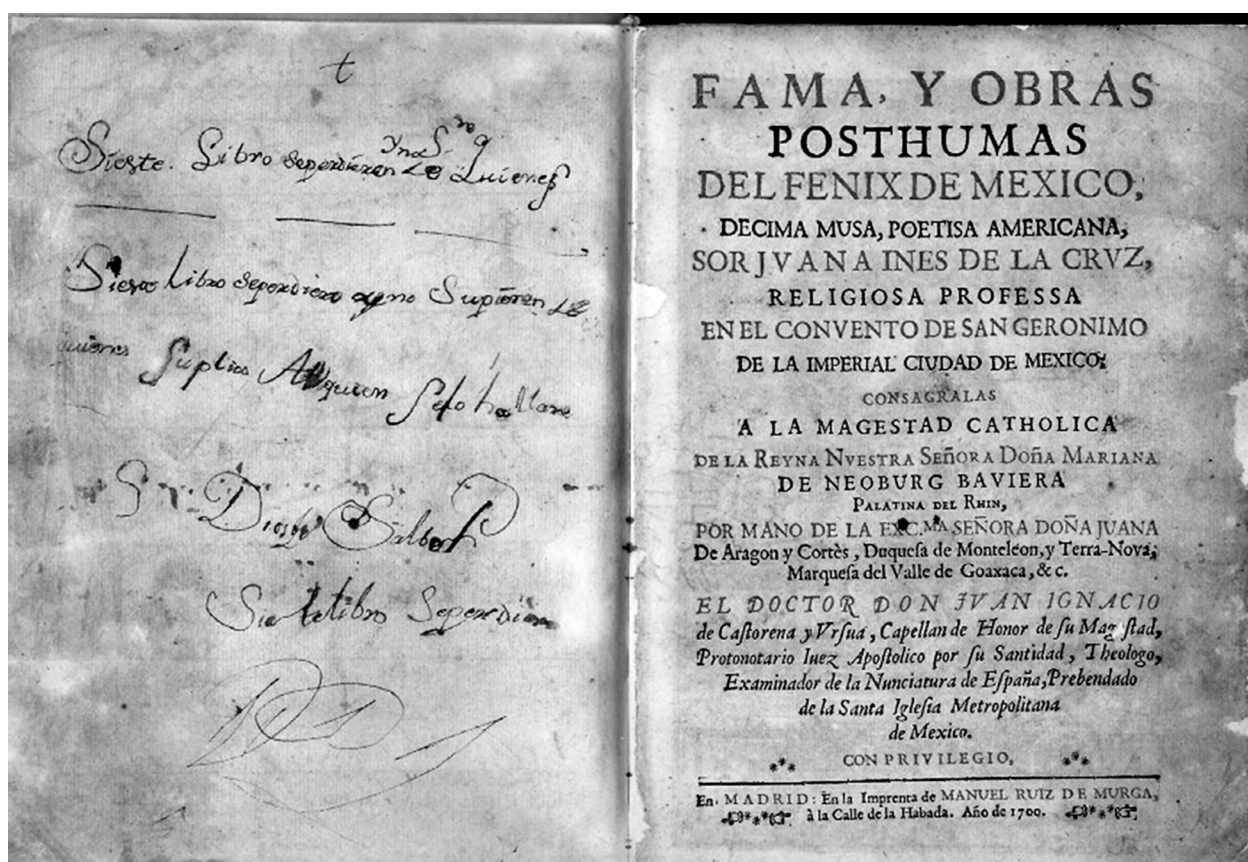
la ciencia insurgente y a su manera los asimila e integra. No se mostró Nueva España, por tanto, ni ciega ni sorda, ni ante los nuevos conocimientos ni ante la sensibilidad moderna ávida de espacios infinitos.²⁹

RESCATE DE LA TRADICIÓN HUMANISTA

Pero frente a la ubicua agresividad de los nuevos modelos dominantes, la Nueva España también asienta su propia especificidad validando en barrocas recreaciones una continuidad con la tradición humanista fundante de Occidente. Era ésta una tradición que había buscado, desde el neoplatonismo, en la universalidad inherente de los símbolos humanos, la confirmación de una cohesión del cosmos y de una unidad universal del hombre.

Hay en *Primero sueño* y la cúpula ovalada un intento por saldar, con la enlazadora flexibilidad del barroco, al desgarramiento que atravesó la cosmovisión de la revolución científica moderna, rescatando —de manera

²⁹ Respecto del universo de sor Juana, Paz escribe: “Es imposible confundir el mundo de *Primero sueño* con el de la cosmografía tradicional. En sus descripciones del espacio celeste no alude a la nueva astronomía y no sabemos qué pensaba realmente acerca de temas controvertidos y peligrosos como el heliocentrismo, la infinitud del universo y la pluralidad de los mundos habitados. No importa; sus emociones y sentimientos ante el cosmos cuentan tanto como sus ideas. Ante todo: su mundo no tiene contornos claros ni límites precisos. Esto lo distingue radicalmente del cosmos tradicional que fue un mundo armonioso”. *Ibidem*, p. 458.



muy inventiva y creativa— la tradición humanista. Ante la ruptura de la aristotélica *imago mundi* y la amenaza del caos por la pérdida de la iconicidad de este modelo, sendas obras novohispanas buscarán esforzadamente volver a construir mediante urdimbres barrocas la intuición de un cosmos. Lanzarán así las redes de sus magnas analogías siderales para tratar, fantasmáticas, de asir el expansivo y desparramado espacio de inanidad abierto por la ciencia. Buscarán pintura y poema un muy original intento de asimilación de los nuevos horizontes infinitos, emprendiendo hacia el interior imaginativo pesquisas extraordinariamente creativas de nuevas posibilidades de unidad. Una tensión entre lo preciso y lo indefinido, entre lo que se revela y lo que se oculta, da al barroco de estas obras la dinámica para tomar audazmente las riendas de una nueva unidad de lo simbólico que sujete la expansiva e imprevisible cabalgada de la ciencia moderna. Pegaso, con toda su connotación mística, levanta el vuelo en el XVII y atraviesa tanto las portadas de las obras de Isaac Newton como cabalga en las de Sigüenza y Góngora o se encabrita, amonestante, en el Palacio Nacional. Pero también la cúpula y *El sueño* son como sus grandes ojos.

Primero sueño y la cúpula de Villalpando no sólo aportan así sus reconstrucciones del cosmos a las violentas heridas de la conquista, sino que propondrán también nuevas formas de urdimbre de lo simbólico para atravesar, con afanosa y algo irónica inventiva, esta otra herida cultural que fue la destrucción de la vieja *imago mundi* ante la independencia desparpajada y despreciativa de los saberes racionales. Las irruptivas revelaciones por la *mathesis*, de un imprevisto universo sin acotar, dejaron desprotegido y al descampado —casi burlado— el viejo lugar central del hombre en la creación. El antiguo cosmos heredado del mundo griego, que era a la vez físico, simbólico, espiritual y material; ese cosmos multidimensional que hacía del icono físico garantía, quizá demasiado univocista, del orden simbólico, se cuarteaba irrecuperable ante las contundentes imputaciones de telescopios y cálculos. Los nuevos cosmos barrocos del sueño y la cúpula poblana tendrán que buscar ya a lo divino en su estructuración analógica y su multivocidad, en las demostraciones de sus diagramas polifónicos más que en un soporte físico materialmente comprobable.

El cosmos físico naciente de la visión científica moderna, al perder su soporte generador en lo simbólico, flota profano en la orfandad; y a la vieja herida del terror de la historia se empareja este otro terror: el del espacio inagotable, inane, naufrago. El viejo cosmos simbólico, aunque científicamente inexacto, cobijaba poéticamente la intuición humana de la unidad. La gravitación de lo simbólico hacia la irrenunciable centralidad de lo humano y hacia la innata certeza de la



Cristóbal de Villalpando, *La Sagrada Familia*, Catedral de Puebla

cohesión cósmica pierde el escenario de un icono físico comprobable, dado en lo real. Ya no existe un *primum mobile*, que asiente el lugar de Dios, ni geocentrismo que avale la primogenitura de los hombres en lo creado. El viejo cosmos simbólico perdió ancla física, pero no pudo ser destruida su necesidad interna, que permanece como añoranza, como hueco, quizá como fantasma, al que *Primero sueño* y la cúpula poblana buscarán dar andamio afanoso, cuerpo magnético entre sus redes de analogías y, con ello, quizá, coherencia incuestionable. Es a estos cosmos simbólicos, vapuleados por la irrisión de la insurgente ciencia moderna, que la mirada barroca ofreció su cobijo; no ya mediante el viejo cosmos univocista —ya caduco en su iconicidad— sino con estos nuevos inventados e inagotables cosmos analógicos y multívocos, que parecen poder abarcar tanto el nuevo espíritu como a la irrupción sed de espacios infinitos.

Fue labor ésta de magna inventiva y reflexión, que exigió un verdadero temple heroico, y en ella sor Juana y Villalpando destacan del fondo de otros artistas, con quienes compartieron referencias culturales comunes.



Cristóbal de Villalpando, *Purísima Concepción*, Catedral de Puebla, 1680

Este aspecto de inventoras de cartografías “imaginativas” de la totalidad, en el que concurren sendas obras, no se ha explorado aún con suficiente profundidad, dentro del barroco de finales del XVII en la Nueva España.

MODERNIDAD ARTÍSTICA

La ambición intelectual de sendas empresas las introduce, a su vez, en el umbral también de las obras artísticas modernas. Este magno trabajo de original interlocución crítica con los discursos dominantes las inscribe en la línea que será constitutiva de los grandes poetas y artistas modernos. Al poeta moderno lo caracteriza, según Pedro Serrano, el diálogo que entabla entre su sensibilidad personal y la visión intelectual hegemónica de su tiempo.³⁰ Sor Juana y Villalpando, al permitirse este

³⁰ Señala Pedro Serrano que caracteriza al poeta moderno la impersonalidad de la voz poética y la alternancia entre obra poética y ensayística y sensibilidad y voz crítica. Por otro lado, el poeta moderno entabla un diálogo con los discursos hegemónicos de su época para tratar de legitimar su frágil postura como poeta dentro de la modernidad.

diálogo, se inaugurarían como grandes gladiadores artísticos modernos, dentro del horizonte surgiente de la modernidad.

Quizás habría que pensar que es en este barroco donde hay que buscar ese primer eslabón por parte del artista moderno de reconstrucción de su propia tradición artística, ante una realidad científica que tiende a despojarlo de la misma. Frente a la ruptura con el pasado que exacerba la modernidad,³¹ el poeta moderno se involucra pasionalmente, en un primer momento, con los discursos críticos de su tiempo y, nos señala Octavio Paz, se deja fascinar por éstos.³² Sin embargo, después, confronta vivencial y críticamente estos mismos discursos, decepcionado, y lo hace desde su propia tradición artística crítica.³³ En el caso de los artistas modernos esa tradición que les otorga soporte es la del Romanticismo, que fue en sí mismo una revolución de la sensibilidad frente al modelo newtoniano. Pero el artista barroco voltea el rostro hacia las fuentes del Renacimiento para lidiar de manera todavía humanista con una modernidad crecientemente racionalista e instrumentalizadora de naturaleza y vidas. Habría, de alguna manera como en el Romanticismo, también en el barroco una negación de la modernidad.³⁴ El artista barroco todavía puede aspirar a reconstruir, mediante argucias formales, el Renacimiento. Pero la pérdida del camino espiritual de Occidente, con el ubicuo avance de la ideología capitalista, volverá esto imposible ya en el Romanticismo, mismo que celebra, como compensación, “un tiempo anterior a la historia”.³⁵

Pero en esa confrontación con la imagen científica dominante de su tiempo, tanto el artista barroco como el moderno tendrán que hurgar en sus respectivas tradiciones para reencontrar, gracias a ello, un propio espacio que valide la sensibilidad. **U**

Vid. Pedro Serrano, *La construcción del poeta moderno*, Conaculta, México, 2011, pp. 14-15.

³¹ “La modernidad se inicia como un desprendimiento de la sociedad cristiana. Fiel a su origen, es una ruptura continua, un incesante separarse de sí misma; cada generación repite el acto original que nos funda y esa repetición es simultáneamente nuestra negación y nuestra renovación”. Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Seix Barral, Barcelona, 1974, p. 49.

³² “La historia de la poesía moderna —al menos la mitad de esa historia— es la de la fascinación que han experimentado los poetas por las construcciones de la razón crítica: Fascinar quiere decir hechizar, magnetizar, encantar; asimismo: engañar”. *Ibidem*, p. 63.

³³ “Crítica de la crítica y sus construcciones, la poesía moderna, desde los prerrománticos, busca fundarse en un principio anterior a la modernidad y antagónico a ella”. *Ibidem*, p. 60.

³⁴ “Si la literatura moderna se inicia como una crítica de la modernidad, la figura en que encarna esta paradoja con una suerte de ejemplaridad es Rousseau”, *Ibidem*, p. 55.

³⁵ “(...) la exaltación de la naturaleza es tanto una crítica moral y política de la civilización como la afirmación de un tiempo anterior a la historia”. *Ibidem*, p. 58.