

<http://dx.doi.org/10.15446/lthc.v18n2.58728>

La poesía pictórica de santos de autoras novohispánicas

Adriana Azucena Rodríguez

Universidad Autónoma de la Ciudad de México, Ciudad de México, México

azucena.rodriguez@uacm.edu.mx

En este artículo propongo un análisis de los proyectos líricos femeninos de María Estrada de Medinilla y de Ana María González y Zúñiga, directamente relacionados con imágenes religiosas, con el fin de mostrar el modo en que operan algunos recursos poéticos. El uso de los recursos poéticos posibilitó, por un lado, preservar el tópico *ut pictura poesis* y, por otro, estimular y desarrollar el interés creativo de las escasas poetisas de la época. En el artículo, se resalta el uso peculiar de los recursos poéticos en función de la concepción novohispana sobre la relación entre poesía y pintura, resultado de la observación detallada, característica del ámbito femenino culto de la sociedad de esta época.

Palabras clave: poetisas novohispanas; poesía; pintura; recursos poéticos.

Cómo citar este texto (MLA): Rodríguez, Adriana Azucena. "La poesía pictórica de santos de autoras novohispánicas". *Literatura: teoría, historia, crítica* 18.2 (2016): 55-73.

Artículo de reflexión. Recibido: 03/06/15; aceptado: 29/11/15.



Poetic Depiction of Saints by Novohispanic Authors

In this article I propose an analysis of the feminine lyrical projects of María Estrada de Medinilla and Ana María González y Zúñiga, directly related to religious images, in order to show how some poetic resources operate. The use of poetic resources made it possible, on the one hand, to preserve *ut pictura poiesis* and, on the other hand, to stimulate and develop the creative interest of the few poetesses of their time. The article highlights the peculiar use of poetic resources based on the Novohispanic idea of the relationship between poetry and painting resulting from detailed observation, a characteristic of the feminine sphere of society at that time.

Key words: Novohispanic poetesses; poetry; painting; poetic resources.

A poesia pictórica de santos de autoras novo-hispánicas

Neste artigo, proponho uma análise dos projetos líricos femininos de María Estrada de Medinilla e de Ana María González y Zúñiga, diretamente relacionados com imagens religiosas, com o objetivo de mostrar o modo em que alguns recursos poéticos operam. O uso dos recursos poéticos possibilitou, por um lado, preservar o tópico *ut pictura poiesis* e, por outro, estimular e desenvolver o interesse criativo das escassas poetisas da época. Neste texto, ressalta-se o uso peculiar dos recursos poéticos em função da concepção novo-hispânica sobre a relação entre poesia e pintura, resultado da observação detalhada, característica do âmbito feminino culto da sociedade dessa época.

Palavras-chave: poetisas novo-hispánicas; poesia; pintura; recursos poéticos.

Marco teórico: la retórica de la imagen

ANTE LA ESCASEZ DE TEMAS tolerados por las autoridades civiles y eclesiásticas de la Nueva España, los escritores debieron ceñirse, desde la fundación del virreinato, a géneros descriptivos, como las crónicas o la relación de imágenes. Con estos establecían y reforzaban la evangelización de la comunidad americana, conformada por españoles expatriados, criollos que necesitaban del robustecimiento de una identidad e indígenas que se adaptaban a los nuevos ritos de culto. Así, la poesía novohispana contiene una gran cantidad de crónicas, como ocurre en uno de los primeros grandes poemas del periodo: “Grandeza mexicana”, de Bernardo de Balbuena (1604). Favorece al género de la crónica el hecho de que la Nueva España fomentó una poesía ocasional, dedicada a acontecimientos memorables para la vida pública de la colonia, como en “Túmulo Imperial de Carlos V” (1559), de Cervantes de Salazar. La imagen sacra era también motivo de celebración: estaba vinculada a la fiesta religiosa del santo que había de homenajearse. Este último era plasmado en su respectiva imagen, con una serie de detalles simbólicos que aludían a los actos que le valieron la santidad. Se crea así un oficio y una tradición para los letrados de la época. Las damas cultas de la sociedad virreinal podían participar en estos sin que fuera un acto de transgresión.

La imagen, fija o en movimiento, y la poesía eran consideradas, ya en siglo XVI, artes hermanas. Esta idea se basaba, en buena medida, en el tópico horaciano *ut pictura poesis* (la poesía igual que la pintura).¹ Durante el Siglo de Oro, la literatura española recurre con frecuencia al concepto de la pintura como poesía muda y de la poesía como una pintura elocuente (Civil 419-432). Tanto entre preceptistas como entre escritores y pintores se reconoce la equivalencia de ambas formas de expresión.² La noción se

1 “La poesía igual que la pintura: la habrá que, si estás / cerca, te capte más y otra, si estás más alejado; / una gusta de la oscuridad, quiere ser vista a la luz / la que no teme al agudo acumen del crítico; ésta gustó / una vez, aquella gustará, aunque se vea diez veces” (Horacio 69; vv. 361-365).

2 Javier Portús enumera las alusiones al respecto de autores como López Pinciano (“El poema es una tabla, la fábula la figura, el metro los colores”), Garcilaso, Cervantes, Francisco Cascales, Luis Guillén de Moncada, Rojas Zorrilla, Pellicer: “En la España del Siglo de Oro llama mucho la atención la extraordinaria similitud entre las poéticas y los tratados y memoriales artísticos, ya que coinciden en sus fines y métodos y tienen como común denominador el estar basados en el modelo retórico” (37).

mantuvo vigente entre los poetas de América, gracias a continuas repeticiones en tratados y estudios de pintura. Estas condiciones de obligatoriedad han derivado en testimonios literarios que muestran los alcances intelectuales de las damas cultas, que adoptaban las aficiones refinadas de la época, al contar con un alto grado de observación y de capacidad analítica de la imagen. En estas páginas, propongo el análisis de proyectos líricos directamente relacionados con imágenes religiosas, con el fin de mostrar el mecanismo de recursos poéticos en una tradición de poetas clásicos y de recientes maestros. Por tal razón, me centraré en el tópico *ut pictura poiesis*, capaz de estimular, desarrollar y preservar el interés creativo de las escasas autoras que incursionaron en la literatura novohispana.

Desde principios del virreinato, la poesía religiosa dedicada a imágenes de santos y episodios del evangelio se hermanó con la poesía dedicada al retrato, pues las condiciones de impresión (carestía de papel y censura eclesiástica) restringieron las publicaciones a textos oficiales y relaciones de festejos civiles y religiosos (Pascual Buxó 13-14). Esto permite suponer que esta temática gozaba del aprecio del público novohispano, interesado en conservar la memoria de las figuras emblemáticas del sistema ideológico imperante en la época. En este trabajo, el interés se centra en la asimilación del discurso femenino de una tradición culta, que se concretó en una poesía colectiva. Esta poesía estaba vinculada a una imagen icónica, cuyo significado, también colectivo, trascendía el ámbito doméstico de la mujer novohispana. De ahí parte el análisis de la poesía como écfrasis (representación verbal de una representación visual), que favorece la transmisión de relatos y contenidos simbólicos entre ciertos grupos de individuos, rasgo fundamental de las letras áureas, incluidas las de América.³

La pintura novohispana alcanzó también un alto grado de especialización. Incluyó, además de una prolífica producción, la formación de gremios y el conocimiento de tratados españoles, como *Diálogos de la Pintura* (1633),

3 Julián Olivares reúne en *Eros divino. Estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII* un amplio panorama sobre el tema: métrica, asuntos, fuentes, etcétera, en ambos lados del océano. En particular, el artículo de Pedro Ruiz Pérez, “Un ‘Subido modo poético’. La lírica sacra de Pedro Espinosa”, se ocupa de los certámenes o justas poéticas dedicados a la iconografía de los santos, que responden “con exactitud a las demandas de Trento y se integra[n] a la perfección en la celebración religiosa, con su carácter público, colectivo y social, pero también sintoniza[n] con la retórica grandilocuente y levantada propia de su naturaleza y circunstancia” (286).

de Vicente Carducho (1576-1638); *El arte de la pintura* (1649), de Francisco Pacheco (1564-1644); o el *Museo pictórico y escala óptica* (1715-1724), de Antonio Palomino (Mues 13-14). Incluso se edita, en Nueva España, en el siglo XVIII, *El arte maestra*, de autor desconocido, atribuido a Cayetano Javier de Cabrera. Para esta comparación entre el lenguaje poético y el pictórico, se emplea este documento novohispano, pues, aunque sea una traducción o un original, representaría la asimilación, en el siglo XVIII —una época intermedia entre la escritura de los textos que analizaré—, de esa tradición pictográfica y poética en Nueva España. Este documento inicia evidenciando los vínculos entre la poesía y la pintura, y las posibilidades narrativas del cuadro —personajes, espacios y circunstancias— que lo constituyen como poesía muda. Estos elementos deben ser estudiados para saber cómo incluirlos y disponerlos. El tratado incluso advierte que hay personajes ideales, es decir, representaciones de virtudes, vicios y deidades; el pintor, para retratar a estos personajes, necesita aprender a fabular como lo hacen los poetas. Dicho en otros términos, a imitar inventando aquello que no se encontrará en la realidad:

Conviene con diligencia haver estudi[a]do sobre los objetos, que se quieren representar con los colores, y el modo con que se an de disponer: particularmente si se quiere expresar alguna historia, devemos determinar, los personajes que en ella an de intervenir, los lugares en que se representa, y todas sus circunstancias: estudiando cuidadosos en las acciones propias de cada una, en la positura, sitio y variedad de sus partes. De la misma forma si queremos exprimir personajes Ideales, como de Virtudes, Vicios, Deidades siguiendo en esto a los Poetas a quienes debemos imitar favulizando en la Pintura, que no es otra cosa que una muda Poesía. (Soto 131)

La pintura, muda poesía, requiere de múltiples datos:

El estudioso pintor tendra perfecta noticia no solo de las historias sino también de la[s] fabulas de los Poetas de cuya lectura aprendera el arte de imbentar, y se llenara de bellísimas Imágenes, las cuales se esforzara a exprimir con el pinzel en el lienzo de tal forma que con las pintadas descripciones explique lo[s] poeticos conceptos. (Soto 131)

En cambio, el escritor, con los “poéticos conceptos”, deberá recrear las imágenes. Estos conceptos, de naturaleza dogmática y simbólica, como corresponde a la imagen religiosa, ya estarían en un cuadro que representa a santos y a divinidades.

Las relaciones entre la imagen y la poesía ya han sido tratadas en el estudio de la pintura mural y el emblema novohispano; el interés por estas relaciones, además, ha avanzado notablemente, porque los testimonios poéticos las han confirmado. Así lo ha señalado Guillermo Tovar de Teresa: “Las artes y las letras se reflejan mutuamente, para darse existencia en el espacio y el tiempo [...] es indudable que los estudios de cultura novohispana deberían hallarse poseídos de un espíritu interdisciplinario” (296-297).⁴ No obstante, la descripción poética del cuadro ha sido escasamente estudiada. En estos casos, el proceso de escritura requirió un ejercicio de atenta observación y labor retórica, que produjo grandes ejemplos de poesía en las dos autoras a quienes está dedicado este estudio.

María Estrada de Medinilla es una poetisa de la que, como es frecuente entre las autoras de la época, se sabe poco: “tal vez fuera nieta de Pedro de Medinilla que fue regidor y diputado en el Ayuntamiento de la ciudad de 1546 a 1558. [...] La posición que tuvo en la sociedad fue sin duda alguna preeminente, con titulación de doña y buena posición económica” (Muriel 124). La escritora ya era reconocida en 1640. Para 1641, compone un poema dedicado a Pedro Nolasco. Es un poema, en cierta forma, escrito por encargo, pues fue compuesto para un certamen sobre la misteriosa oliva que se le apareció a este santo; es decir, se propone, de antemano, un significante que deberá recrearse poéticamente: el doble mensaje icónico perceptivo y cultural. Ana María González y Zúñiga vive y escribe un siglo después. En 1748, ya se registra su nombre como participante en certámenes literarios. Tal vez por medio de un certamen, dedica un “florido ramo” a un lienzo de la Virgen de Guadalupe.

Ambas autoras tienen en común la continuación de la éfrasis petrarquista, con sus atributos celestiales y amorosos, imitada por los grandes autores españoles y arraigada entre los poetas novohispanos. Mi propósito es destacar la importancia de que estas poetisas novohispanas hayan asimilado con lucidez los códigos de la composición pictórica, mediante una retórica de la imagen sacra novohispana. Hay que resaltar que no hay un particular

4 Véase Schuessler.

punto de vista femenino, pues la exigencia artística de la época impone reglas inamovibles. Ciertamente, las autoras hacen gala de la dedicada observación de la imagen y de la maestría para recrearla mediante los recursos literarios propios de las corrientes más difundidas en la época.

Poema a san Pedro Nolasco de María Estrada de Medinilla: el sueño como un cuadro

María Estrada de Medinilla goza del reconocimiento por poemas como la “Relación escrita a una religiosa monja prima suya, de la feliz entrada en México día de San Agustín a 28 de agosto de mil y seiscientos y cuarenta años, del Excellentísimo Señor Dn. Diego López Pacheco Cabrera y Bobadilla Marqués de Villena, Virrey Gobernador y Capitán General de esta Nueva España” (1640); y parece ser que en 1641 se publicó una “Descripción en Octavas reales de las fiestas de toros y caña y alcancías, con que obsequió México a su virrey el Marqués de Villena”. Los títulos muestran la preferencia de la poetisa, motivada por los mecanismos de la poesía ocasional, por los poemas de tipo descriptivo. Siete años antes de la publicación de este extenso poema, Estrada de Medinilla obtuvo el primer lugar en el certamen dedicado a san Pedro Nolasco (fundador de la orden de la Bienaventurada Virgen de la Merced), en 1633, cinco años después de la canonización del santo, ocurrida en 1628. Los requisitos de dicho certamen eran: “seis décimas que trataran la misteriosa oliva que se apareció a san Pedro Nolasco” (citado en Tenorio 1: 393). La autora optó por una composición iconográfica y aprovechó las características estáticas del personaje en el momento de la visión de la oliva, episodio solicitado por el certamen. La composición comienza con la contemplación del semblante del personaje recreado, mientras el sueño lo atormenta:

Yace, a Morfeo rendida,
la solicitud constante,
que si el celo vigilante
no obedece en todo al lecho
lo sereno del semblante. (Tenorio 1: 393)⁵

5 En adelante, y con excepción de algunos casos que se indicarán, todas las citas de los poemas de Medinilla de Estrada y de González y Zúñiga son tomadas del libro *Poesía novohispana. Antología*, compilado por Martha Lilia Tenorio.

Continúa, entonces, con la descripción de la oliva revelada. El proceso incluye las imágenes del sueño: una lluvia de luces representaría el espíritu que llevará al santo la manifestación. La luz es recreada por la palabra mediante la mención de las gotas, similares a las pinceladas dispuestas en el plano compuesto en el poema: “Cuando el aire luces llueve, / por que en sueños ver presume” (1: 393). La lluvia de luces, en los siguientes versos, se torna en rayos de luz que iluminan el sueño de san Pedro, rayos descritos mediante hipérbole, para hacer evidente la potencia sobrenatural de donde provienen: “dos rayos de cana espuma / en dos cometas de nieve” (1: 393).

Como se puede observar, el poema presenta una gradación de luz: de la metáfora de lluvia de luces pasa al epíteto gongorino “de cana espuma” para los rayos y, de allí, a un oxímoron hiperbólico metaforizado en “cometas de nieve”. *El arte maestra* indica al pintor cómo ordenar la luz en el lienzo: estas luces tendrían que contrastar para lograr un efecto gustoso,⁶ el mismo que se mantiene en los versos.

Para contextualizar la situación en que es descrita la visión, en los siguientes versos, conviene recordar la relación que Felipe Colombo, biógrafo religioso mercedario, escribe en prosa:

Sin saber cómo, le pareció que se hallaba en el espacioso atrio de un real y magnífico palacio, y que en medio estaba una verde y frondosa oliva, cargada de crecidos frutos y llevóle su hermosura los ojos, estándola contemplando suspenso, reparó que salían del Palacio unos venerables varones de grave y respetuosa presencia, que llegándose afables a él, le dixeron: “El Rey de Cielo y Tierra nos envía a decirte que la defensa de esta oliva corre de su cuenta, que permitas destrozár sus ramas, y menos arrancar sus raíces”. Opusose a su fiereza el Santo, batallando por defenderla y reparó, que mientras más ramas le cortaban, más frondosa reverdecía, saliendo de sus raíces hermosos pimpollos, que creciendo imperceptiblemente, llenaban con lozanía todo aquel espacioso atrio. (142-143)

El acontecimiento está recreado por la poetisa con mayor plasticidad: antepone la lítote o atenuación de la paz, para reforzarla como emoción

6 “Ofendiendose la vista con los extremos, apenas puede tolerar dos luces vivas las dos; ni tampoco es gustoso que las dos luces sean poco fuertes; y assi para deleitar a la vista se templara la viveza de la luz con la debilidad de los claros” (Soto 145).

precedente. Entonces, muestra la imagen que en prosa es “verde y frondosa” y que en verso adquiere movilidad:

Indicio de paz no leve
ramo fue de hojas alado,
verde oliva que, aun cortado,
el tronco fresco se ofrece,
y en el aire se aparece
de esmeraldas coronado. (Tenorio 1: 393)

Como lo señaló el historiador de la orden, Pedro Nolasco se opuso con su fiereza a la destrucción de la oliva. La imagen de María Estrada de Medinilla resalta los rasgos de enojo del santo, su furia y su mirada:

Fiera adusta indignación
agostarla solicita,
que humantes globos vomita
por volcanes de carbón. (1: 393)

No olvida el poema a las dos figuras que custodian la oliva (“unos venerables varones de grave y respetuosa presencia”); la composición equilibra la escena:

Anciana veneración
de dos paternos cuidados
la preservan desvelados
contra rigores impíos
de los ardientes estíos
y carámbanos helados. (1: 393)

Por su parte, *El arte maestra* recomienda tener en consideración la “imitación de las costumbres y naturaleza de personas, que en la historia se representan; dando a cada una el traje, miembros, acciones y afectos que son oportunos” (Soto 134). A su vez, la autora destaca la naturaleza de estos personajes que protegen la oliva de los rigores del calor y el frío, representados con las imágenes de “ardientes estíos” y “carámbanos helados”.

Cada uno de los elementos de la composición pictórica tiene una simbología que requiere explicación. La oliva representa “los fieles que militan en ella [la Iglesia católica], los justos y santos que la hermosean” (Colombo 144), la grey que san Pedro Nolasco tenía encomendada:

Porque en su conservación
Argos más cauto desean,
que cuantos ojos platean
el estrellado pavón
encargan su advocación
a Nolasco, en cuya esfera
viva su beldad primera,
que al rayo de su calor
se observará su verdor
en perpetua primavera. (Tenorio 1: 393-394)

La autora vuelve a la descripción de imágenes de san Pedro, quien acepta la encomienda de resguardar a los fieles. El Espíritu Santo, bajo el símbolo de la paloma, aparece triunfante, y se atribuye a las figuras, que ya había señalado el poema, la identidad de los apóstoles y padres de la Iglesia Pedro y Pablo:

Pacífica insignia toma,
y como su guarda emprende:
de quien talarla pretende
el nocivo aliento doma.
A la racional paloma
en reverentes altares,
con favores singulares
los dos santos favorecen,
que a Pedro y Pablo parecen
sus patrones tutelares. (1: 394)

La décima final concluye con una composición simbólica: san Pedro Nolasco, armado por el poder angelical, cumplió incansable su cometido, supera a los personajes mitológicos (a Apolo, “el pastor de Admeto”, y su laurel) y queda elevado al rango de sustituto del Espíritu Santo (“alado Paracleto”):

No fue custodio remiso
que su cuidado era, en fin,
la espada del querubín,
guarda fiel del paraíso.
Con más prevenido aviso,
burla del pastor de Admeto,
conserva en su ser perfeto
el árbol de mejor fruto,
sirviendo de sustituto
al alado Paracleto. (1: 394)

Como se ha mostrado, la poesía novohispana logró importantes mecanismos descriptivos. Sin duda, la cada vez más reconocida “relación escrita”, practicada por los poetas novohispanos, es un ejercicio de descripción que revela una mirada aguda y una habilidad para organizar por escrito las partes que conforman el todo. Este conjunto de mecanismos empleados para representar verbalmente una representación visual, conocido como écfrasis, contaba con una tradición en la poesía novohispana. Esto queda demostrado en este poema religioso: una composición pictórica de imágenes, acciones y símbolos que la autora domina con precisión.

“Florido ramo a la Virgen de Guadalupe”, de Ana María González y Zúñiga

De Ana María González y Zúñiga se sabe que vivió durante el siglo XVIII y que su “Florido ramo a la Virgen de Guadalupe” es de 1748, es decir, se escribe más de cien años después de que vivió María Estrada de Medinilla. Ni el título, ni la aprobación⁷ ni el dictamen⁸ especifican que

7 “He leído la descripción poética de las solemnísimas fiestas, con que esta corte mexicana aplaudió jurada por universal patrona de nuestra septentrional América, a María Santísima Nuestra Señora en su prodigiosísima imagen de Guadalupe de México, hecha por la delicada pluma y conocido ingenio de Doña Ana María González y Zúñiga”. Aprobación del Dr. D. Juan José de Eguiara y Eguren (González y Zúñiga 2).

8 “El superior decreto de V. S. que me manda exponga mi dictamen sobre el cuaderno, en que con título de *Florido ramo*, describe Doña Ana María González y Zúñiga, la festiva solemnidad, que esta nobilísima corte celebró el patronato de Nuestra Señora de Guadalupe, ha sido ocasión oportuna de persuadirme, que la prontitud en obedecer el medio más proporcionado para acertar”. Dictamen de D. Pedro José Rodríguez de Arizpe (González y Zúñiga 5).

el texto corresponda a un certamen literario, a diferencia de “El segundo quinze de enero...”, de 1730, y de su “Enjugado llanto de Melpómene en la solemne jura de Fernando VI”, de 1746. Entonces, probablemente, se trata de un poema que González y Zúñiga pudo publicar como una autora ya reconocida. Asimismo, este “florido ramo” representa una expresión de su profunda devoción de madre de un hijo sacerdote y una hija religiosa (Tenorio 2: 1103). El siglo XVIII, además, parece especialmente volcado hacia el culto guadalupano: en 1709, se consagró un santuario a la imagen en el Tepeyac; en 1747, el virrey arzobispo Juan Antonio de Vizarrón y Eguiarreta declaró el 12 de diciembre día oficial de la Virgen de Guadalupe, que era la patrona de la nación, como explica Alejandro González Acosta, a propósito de otro poema de la época (52-54). Entonces, doña Ana María González y Zúñiga tuvo el honor de componer el primer poema dedicado a este hecho tan importante para la sociedad novohispana: “Florido ramo que tributa en las fiestas de María Santísima de Guadalupe la imperial corte mexicana”.

De este siglo se conserva también el poema titulado “La Milagrosa aparición de Nuestra Señora de Guadalupe de México”, de José Juan Lucas Anaya —o Juan López Anaya, como firma el poema—, cuyo editor, Alejandro González Acosta, enumera otra serie de obras poéticas: los “Himnos de alabanza de la Virgen Mexicana”, de Vicente López, escritos en latín; el “Panegírico de la Virgen de Guadalupe” (1756), de Juan José de Eguia y Eguren (González Acosta 12), autor de la aprobación del poema de González de Zúñiga.

El lienzo, conservado en la actualidad, era atribuido a una mano divina. La poetisa parte (después de la dedicatoria a la Virgen y de la crónica de la fiesta de coronación) del material en que está plasmada la pintura, para atribuir a Dios la maestría de la composición de sombras y luces:

El lienzo sin aparejos
que de cáñamo tejido
eligió Dios, hoy se vido
dándole sombra a los lejos:
Con celestiales reflejos
echó las líneas de parte
el pincel, por que descarte
los coloridos que nombra,

y, dando luz a la sombra,
pintó los claros con arte. (Tenorio 2: 1108)

La descripción inicia con la relación del cabello. Siguiendo las reglas de la retórica, comienza por la parte superior del ser retratado (el cabello color ébano con resplandores que se asemejan a las flores):

El ébano vino a pelo,
más con tantos resplandores,
que en peregrinos colores
el Artífice sagrado,
para su hermoso tocado,
prendió el pelo en bellas flores. (2: 1108-1109)

Continúa con la descripción del rostro, en la que se relaciona la imagen con los atributos evangélicos de la Virgen; por ejemplo, la encarnación inmaculada de María se pone de manifiesto en que el rostro fue pintado en un fondo blanco, sobre el que se delinearón las cejas y el iris, en una mirada serena y bondadosa:

Para el rostro peregrino,
con misteriosa atención,
dio al blanco (en la Encarnación)
un colorido divino.
Así el Artífice fino
retrató con bazarria
las cejas y en simetría,
iris, que aplacan enojos,
los dos ojos de María. (2: 1109)

Como señala Emilie Bergmann, “la tradición retórica del retrato verbal tiene como propósito epideíctico la alabanza o censura del retratado” (234); entonces, la descripción de la Virgen tampoco escatimará en elogios para el artífice.

La siguiente décima continúa en orden descendente la descripción de la imagen retratada. Para señalar la nariz, se emplea una metonimia que, por

un lado, vincula a la Virgen con la azucena y, por el otro, toma de Dios el lápiz para delinear un perfil tan bello que parece aspirar el aroma del mes representativo de la lozanía. La aliteración es el recurso que recrea el acto de pintar los labios. Lo acompaña una metáfora de la imposición de la gracia divina sobre la Virgen, en la concepción y nacimiento de Cristo:

Del soberano Pensil
tomó la hermosa azucena,
y la nariz enajena
aromas al bello abril.
Fue ésta pintada a perfil,
y la boca que retoca
si el pincel en ella toca,
toda la gracia se bebe,
y el ser de las gracias breve
le vino a pedir de boca. (Tenorio 2: 1109)

El diseño de las mejillas se recrea mediante el contraste típico del Renacimiento entre la rosa y la blancura, pues, al parecer, la Guadalupe como virgen morena aún no se consolidaba entre la población criolla:

En el celestial estanco,
de rosas un escuadrón
florecieron de sazón
para dibujar el blanco.
El artífice que, franco,
las mejillas delineaba,
no maravillas mezclaba,
que para hacer sus mejillas,
con ser de Dios maravillas
sólo la rosa rozaba. (2: 1109)

En el recorrido hacia abajo, describe el cuello y las manos juntas, de las que, en la imagen, muestra una sola de ellas, que relaciona de nuevo con la pureza y el esplendor de la flor de azucena:

Con peregrino destello
el pincel diestro adelanta,
a tornos de su garganta,
los candores de lo bello.
Paraíso se juzga el cuello;
la mano, en lo soberano,
es un poderoso arcano,
en que muestra a manos llenas
lo puro en cinco azucenas,
por tenerlas de su mano. (2: 1109-1110)

Sigue la descripción del cuerpo cubierto por la túnica, en específico el talle es airoso: como se sabe, con la insinuación del cintillo que cae de la parte superior del abdomen, la imagen sugiere que la Virgen ha sido retratada encinta. Así, el mismo artífice, Dios, ahora como hijo, por el dogma de la Trinidad, se indulta, es decir, se oculta, en cuanto el sentido de *indultar* es 'eximir', 'librarse':

La túnica el cuerpo oculta,
pero lo airoso del talle
descubre, aunque el pincel calle,
que el Artífice se indulta. (2: 1110)

La representación del pie culmina el retrato poético, sin más detalles que su gracia y virtud:

Hermosa planta sepulta
el pie, y en tan raro asunto
se halla de gracia un conjunto,
pues de gloria, hecho no acaso,
de su Concepción, el paso
primero fijó en su punto. (2: 1110)

Enumerados los aspectos físicos, la poetisa se ocupa del atavío de la Virgen: el manto cubierto de estrellas. Declara que era necesario este adorno celestial, pues Guadalupe es otro cielo:

El manto, que con desvelo
adornó de luces bellas,
fue por que con las estrellas
se cubriese aqueste cielo. (2: 1110)

El color verde del manto, elegido por el Artífice, señala doña Ana María González y Zúñiga, es una analogía entre la imagen y la rosa:

Dióle el color con anhelo
verdoso, y la rosa clama
por llevarse aquí la fama,
y en divina competencia
de la flor sacó la esencia
la presencia de la rama. (2: 1110)

La figura de la Virgen ha quedado descrita de arriba hacia abajo, y, al mismo tiempo, se ha establecido una descripción centrífuga: después de la relación del objeto central, se describe la vestidura y, por último, el aura que la rodea, compuesta de los rayos del sol, y la luna a sus pies, con el sentido inmediato de que la armonía celestial está dispuesta a la alabanza de la Virgen:

Corónala diestro el arte
con diez peregrinos rayos,
y, siendo del sol ensayos,
inmensas luces reparte.
El cielo parte por parte
a servirla se dispone:
la luna y el sol se compone
en esta divina empresa,
el sol nace en su cabeza,
la luna a sus pies se pone. (2: 1110)

En conclusión, Ana María González y Zúñiga utiliza una metonimia que hace equivalentes a la Virgen de Guadalupe y al “patrio suelo”; podría tratarse también de un vocativo. Llama la atención que utilice esta expresión en una

época en la que la noción de patria no estaba consolidada en el territorio novohispano. En este punto, la autora acusa a la inspiración, numen, de interrumpir la relación de sucesos:

Hasta aquí el patrio suelo
he cantado un fiel resumen,
pero mi ignorante numen
suspendió a mi pluma el vuelo. (2: 1110)

Solicita perdón por esta escasa inspiración, pobre ante la grandeza de la figura retratada. En los últimos versos, utiliza la expresión *copia*, para decir que la escritura es una manera de recrear una imagen:

Confusa el perdón anhelo,
pues viendo prodigio tanto,
tanto en su copia me encanto,
que de gozo amor delira;
y me ha hecho parar la lira
ver lo rudo de mi canto. (2: 1110-1111)

Conclusiones

Ambas autoras dedican sus versos a sendas imágenes, para recrear una serie de atributos divinos e imitar así los recursos pictóricos. Los recursos de la pintura para producir efectos de luz, por ejemplo, proporcionan a las autoras retos que solucionan con metáforas como “el aire luces llueve” o “rayos de cana espuma / en dos cometas de nieve”, en María Estrada, y “peregrinos rayos [...] del sol ensayos / inmensas luces reparte”, en Ana María González y Zúñiga. Recrean también símbolos del catolicismo, como la “verde oliva” o “el sol nace en su cabeza, / la luna a sus pies se pone”, que caracterizan a las figuras venerables que se propusieron describir. La imitación del cuadro demuestra la permanencia, durante la época, del tópico de la pintura como muda poesía: “La poesía sigue un derrotero lineal en el tiempo, *espacializándose* [...]. La pintura nos dice lo que quiere de una sola vez, teatralmente, pero escenificándose en una visión muda y quieta” (Bergamín citado en Tovar y de Teresa 292). Así, las autoras muestran un

estilo similar, a pesar de tener un siglo de distancia entre sí, y una maestría en el arte de la descripción propiciada por la observación detallada y prolongada, que podría sugerir un rasgo de la población femenina culta de la sociedad novohispana.

Obras citadas

- Bergmann, Emilie. “La retórica del autorretrato en la poesía del Siglo de Oro”. *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos*. Ed. Miguel Ángel Garrido Gallardo. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983. 231-238. Impreso.
- Civil, Pierre. “*Ut pictura poesis* en los preliminares del libro español del Siglo de Oro: el poema al retrato grabado”. *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)*. Eds. María Cruz García y Alicia Cordón Mesa. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 1998. 419-432. Impreso.
- Colombo, Felipe. *Vida del glorioso patriarca San Pedro Nolasco, fundador del orden real y militar de María Santísima de la merced, o misericordia, redención de cautivos*. Madrid, 1769. *Google Book Search*. Web. 25 de mayo del 2015.
- González Acosta, Alejandro. Prólogo. *La milagrosa aparición de Nuestra Señora María de Guadalupe de México*. Por José Lucas Anaya. México D. F.: UNAM, 1995. Impreso.
- González y Zúñiga, Ana María. *Florido ramo que tributa en las fiestas de María Santísima de Guadalupe la imperial corte mexicana*. Ciudad de México, 1748. *Google Book Search*. Web. 13 de marzo del 2015.
- Horacio. “Epístola a los Pisones”. *Textos clásicos de teoría de la literatura*. Ed. María Luisa Burguera. Madrid: Cátedra, 2008. 688-689. Impreso.
- Lucas Anaya, José. *La milagrosa aparición de Nuestra Señora María de Guadalupe de México*. Ed. Alejandro González Acosta. México D. F.: UNAM, 1995. Impreso.
- Mues, Paula. *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*. México D. F.: Universidad Iberoamericana, 2008. Impreso.
- Muriel, Josefina. *Cultura femenina novohispana*. México: UNAM, 1982. Impreso.
- Olivares, Julián, ed. *Eros divino. Estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII*. Zaragoza: Prensas Universitarias, 2010. Impreso.

- Pascual Buxó, José. “Escila y Caribdis de la literatura novohispana”. *Permanencia y destino de la literatura novohispana: historia y crítica*. México D. F.: UNAM, 2006. 11-27. Impreso.
- Portús, Javier. *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*. Guipúzcoa: Nerea, 1999. Impreso.
- Schuessler, Michael. “Iconografía y evangelización: observaciones sobre la pintura mural en la Nueva España”. *La literatura novohispana. Revisión crítica y propuestas metodológicas*. Eds. José Pascual Buxó y Arnulfo Herrera. México D. F.: UNAM, 1994. 255-276. Impreso.
- Soto, Myrna, ed. *El arte maestra: un tratado de pintura novohispano*. México D. F.: UNAM, 2005. Impreso.
- Tenorio, Martha Lilia, ed. *Poesía novohispana. Antología*. 2 vols. México D. F.: El Colegio de México, 2010. Impreso.
- Tovar y de Teresa, Guillermo. “El arte novohispano en el espejo de su literatura”. *La literatura novohispana. Revisión crítica y propuestas metodológicas*. Eds. José Pascual Buxó y Arnulfo Herrera. México D. F.: UNAM, 1994. 289-302. Impreso.

Sobre la autora

Adriana Azucena Rodríguez es doctora en Literaturas Hispánicas (CELL-Colmex), profesora investigadora de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, autora de los libros *Teoría literaria. Análisis de textos* (2008) y *Coincidencias para una historia de la narrativa escrita por mujeres* (2015), y de diversos artículos académicos para revistas nacionales e internacionales.