

01013
34



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



"PALABRAS DE EDIFICIOS". LA POESÍA MEXICANA DEL SIGLO XIX SOBRE RUINAS PREHISPÁNICAS.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

T E S I S

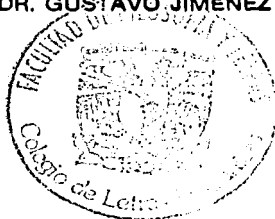
QUE PARA OPTAR POR EL TITULO DE:
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS
P R E S E N T A :

ELIFF LARA ASTORGA



ASESOR: DR. GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE

MÉXICO, D. F.



2003



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

b

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

**“Palabras de edificios”.
La poesía mexicana del siglo XIX
sobre ruinas prehispánicas**

Tesis que para optar por el título de
Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas
presenta:

Eliff Lara Astorga

Asesor: Dr. Gustavo Jiménez Aguirre

Esta tesis fue realizada con el apoyo de una beca de Tesis de Licenciatura proporcionada por el proyecto Conacyt 38140-H: *Amado Nervo: lecturas de una obra en el tiempo*, coordinado por el Dr. Gustavo Jiménez Aguirre.

Al buen Dios
A mis padres, Rosa y Manuel
A Citlalli
A Gustavo, Sergio, Gabriel y Lourdes

Por no dejarme ser una ruina...

AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mi gratitud a mis padres por el apoyo moral y económico (y por darme la oportunidad de experimentar en carne propia la emoción de los poetas del tipo estudiado aquí), a mi asesor, a Salvador Tovar por auxiliarme con las imágenes, y al Lic. José Luis Martínez de la Biblioteca Rubén Bonifaz Nuño por ayudarme a conseguir el libro de Roland Mortier, fundamental para este trabajo.

Finalmente, a todos los que creyeron en mi...

f

*ofrécele tus ruinas
a su altivez por ejemplo;
háblale mudo mil cosas,
que las oirá, pues sabemos
que a palabras de edificios
orejas los ojos fueron.*

Góngora, "Romance al castillo de San
Cervantes"

ÍNDICE

Introducción.....	7
-------------------	---

ORÍGENES Y TRADICIÓN EUROPEA DEL MOTIVO DE LAS RUINAS

I. Definición de términos.....	13
II. Vestigios de uno mismo: origen del atractivo de las ruinas.....	15
III. La voz de una Roma aún en pie.....	19
IV. De la lisonja medieval al desprecio del mundo.....	24
V. Mármol, hiedra y humanismo.....	28
VI. Derrumbes del Siglo de Oro.....	40
VII. Lección neoclásica de monumentos.....	52
VIII. Arqueología espiritual del Romanticismo.....	58

FUSIÓN MEXICANA: IMAGEN DEL INDIIO Y RUINAS PREHISPÁNICAS

I. Entre la otredad y lo propio.....	68
II. Los indios de una nueva nación.....	77
III. El sueño de un ilustrado en la pirámide: José María Heredia.....	78
IV. Aztecas de espada y púlpito.....	101
V. Entre el orgullo y el misterio: Higareda y Sierra.....	111
VI. Grecas porfirianas: Pérez Salazar y Peza.....	123
Conclusiones.....	135
Bibliografía.....	139

INTRODUCCIÓN

En su libro de viaje *Sendas de Oku*, el maestro japonés Matsuo Basho relata su encuentro con los restos abandonados del castillo de Taka:

Al visitar muchos lugares cantados en viejos poemas, casi siempre uno se encuentra con que las colinas se han achatado, los ríos han cambiado su curso, los caminos se desvían por otros parajes, las piedras están medio enterradas y se ven pimpollos en lugar de los árboles aquellos antiguos y venerables. El tiempo pasa y pasan las generaciones y nada, ni sus huellas, dura y es cierto. Pero aquí los ojos contemplaban con certeza recuerdos de mil años y llegaba hasta nosotros el pensamiento de los hombres de entonces. Premios de las peregrinaciones... El placer de vivir me hizo olvidar el cansancio del viaje y casi me hizo llorar.

El poeta asiático del siglo XVII se conmueve al descubrir la naturaleza temporal del hombre, proyectada en la acción destructora del tiempo sobre los monumentos humanos que intentan resistir. Más allá del trasfondo budista de las reflexiones de Basho, poetas (incluso pintores) de otras épocas y latitudes han compartido las impresiones del maestro del haiku ante la emotiva imagen de las ruínas, espejo de la mortalidad del individuo y de su renuencia a desaparecer.

La poesía mexicana no es la excepción. De una ojeada a la obra de los poetas de nuestro país obtendríamos diversas composiciones inspiradas en restos arqueológicos, particularmente los levantados por las culturas precolombinas. José María Heredia, Juan de Dios Peza, Carlos Pellicer, Octavio Paz, José Emilio Pacheco, Efraín Bartolomé, Elsa Cross y varios otros han aprovechado la imagen de las ruínas como plataforma de lanzamiento de los giros de su imaginación. Una muestra de esos textos fue incluida en la edición virtual de *Un pasado visible: antología de poemas sobre arte prehispánico de México*, donde colaboré bajo la dirección de Gustavo Jiménez Aguirre. Dicho trabajo confirma la vitalidad lírica de un motivo sembrado en México durante los primeros años de su historia independiente.

Así, a lo largo de la presente tesis me propongo estudiar la aparición de la imagen de las ruinas prehispánicas en la poesía mexicana, ocurrida en el siglo XIX, y su desarrollo ulterior a lo largo de dicha centuria. La investigación en fuentes bibliohemerográficas arrojó como resultado el siguiente conjunto de textos que analizaré en mi trabajo: "En el Teocalli de Cholula" (1832) de José María Heredia; "A las ruinas de Palenque" (1869) de A. Higareda; "Uxmal" (1872) de Justo Sierra; "En Mitla" (1893) de Ignacio Pérez Salazar, y "En las ruinas de Mitla" (1893) de Juan de Dios Peza. Me impuse como límite del rastreo el período comprendido entre 1810 y 1911, fechas respectivas del inicio del movimiento insurgente y del cierre emblemático del Modernismo con la clausura de la segunda época de la *Revista Moderna*. Por lo tanto, no examinaré composiciones sobre monumentos arqueológicos de Mesoamérica escritos o publicados fuera de esas fechas. De hecho, si por un lado no se conoce poema novohispano inspirado en semejante fuente, es hasta 1924 cuando "Uxmal" de Carlos Pellicer inaugura la vertiente de la lírica mexicana del siglo XX sobre restos precolombinos.

Como se trasluce en el texto de Basho citado, la imagen de las ruinas posee connotaciones filosóficas aprovechadas tanto por poetas como por estudiosos del pensamiento humano. Luego de exponer las razones de mi preferencia por el término *motivo* para referirme al objeto de mi estudio, éste arranca con una síntesis y comentario de algunos textos que reflexionan sobre las razones del atractivo universal, más allá de la literatura, ejercido por los vestigios. Georg Simmel, María Zambrano y Jean Starobinski me ayudan a puntualizar algunas explicaciones al respecto.

El interés del tema del presente estudio se explica no sólo por no haber sido tratado antes, sino porque el motivo de las ruinas, en su versión prehispánica, brota en la poesía mexicana como resultado de la amalgama de dos tradiciones literarias. Una de ellas corresponde al acercamiento creativo de la lírica europea a los restos monumentales (arcos romanos, iglesias góticas, urbes de Medio Oriente, etcétera). Críticos como Roland Mortier, Joseph Fucilla, Stanko Vranich o Begoña López Bueno han ofrecido panoramas iluminadores sobre la historia de la imagen de las ruinas en las letras de una lengua o un período determinados. Basado en ellos y otros más describo en la primera parte de la tesis el desarrollo de la poesía arqueológica en diversas

literaturas occidentales. Al respecto, propongo como origen de la misma al género panegírico de ciudades socorrido durante la Alta Edad Media; mi revisión de la literatura latina clásica demuestra que no es allí donde debemos ubicar dicha fuente.

Así, sin afán exhaustivo, menciono y describo brevemente textos de autores y épocas cuya influencia en el México decimonónico pueda comprobarse. Por ello, luego de tratar los orígenes de la lírica sobre ruinas en Occidente, centro mi atención en la literatura española y en algunos escritores europeos de los periodos neoclásico y romántico. El rastreo del motivo poético de los vestigios dentro de estas dos últimas corrientes, tanto en castellano como en otras lenguas, en buena parte se realiza por primera vez aquí, si bien a manera de acercamiento temático. Para los fines de esta tesis, semejante aproximación resulta suficiente.

La otra tradición a la que me refiero corresponde a la evolución de la figura del indio en la poesía novohispana y decimonónica en México. Repito: esta tesis sólo enfoca su esfuerzo en el comentario del género lírico. Cuando es necesario para la interpretación correcta de los textos, hago referencia al contexto literario, ideológico e histórico, pero en función del análisis de mi *corpus* de composiciones sobre ruinas prehispánicas. Entrar en mayores discusiones sobre el pensamiento de las épocas comentadas, así como acerca de su producción artística y los eventos políticos y sociales ocurridos en ellas, desbordaría los límites del presente trabajo.

Por consiguiente, en la segunda parte de este estudio comento el contenido de algunos poemas novohispanos que se enfrentan, en cuanto obras de una cultura occidental, al *otro* indígena, sea el del pasado o su contemporáneo. Basado en algunos estudiosos del tema (Enrique Florescano, Antonio Rubial, José Joaquín Blanco y otros), anoto las posibles explicaciones ideológicas de las posturas asumidas por los poetas de la Colonia ante la realidad cultural señalada. Particularmente me interesa la influencia de la postura intelectual *criollista*, que desde mediados del siglo XVII fue creciendo en Nueva España hasta convertirse, en las postrimerías del XVIII, en uno de los impulsores de la independencia. No pretendo interpretar el empleo de la figura del indio por los poetas de la segunda mitad de 1600 como un gesto rebelde o de insurrección; más bien fue un rasgo de distinción socorrido por un grupo social deseoso de

diferenciarse tanto de españoles peninsulares como de otros sectores de la población. Posición contradictoria que ofrece un variado abanico de actitudes: desde el *Teatro de virtudes políticas* de Carlos de Sigüenza y Góngora hasta la obra de humanistas ilustrados como Francisco Xavier Clavijero.

En función del objetivo de la tesis, consideré suficiente revisar sólo una muestra representativa de los poemas de tema indígena tanto de la Colonia como del México decimonónico. En este último período las nuevas circunstancias políticas e ideológicas del país posibilitaron variadas lecturas líricas del mundo precolombino. Así, fue José María Heredia quien fusionó esta tradición con la del poema arqueológico europeo (del cual sólo hay una fugaz muestra en la poesía novohispana). "En el Teocalli de Cholula" merece más atención que el resto de las composiciones de mi *corpus* debido a su cualidad fundadora de toda una vertiente poética en las letras mexicanas, además porque su autor ofrece buenas muestras de textos de tema indígena y sobre vestigios no precolombinos, sin mencionar la extensa bibliografía crítica dedicada a él. De hecho, tras la aparición de la última versión del escrito herediano en 1832, ruinas e indios recorrieron sendas líricas separadas hasta su reencuentro en 1869 (Higareda), luego en 1872 (Sierra), y 1893 (Pérez y Peza). Más allá de la última fecha dicho cruce no vuelve a ocurrir hasta 1924 con "Uxmal" de Pellicer. Tanto en la segunda parte de la tesis como en sus conclusiones propongo algunas explicaciones al respecto.

En mi análisis de los poemas del siglo XIX mexicano sobre vestigios precolombinos reviso: 1) las relaciones intratextuales entre las estrategias estéticas desarrolladas en los distintos niveles lingüísticos (fónico-fonológico, morfosintáctico, léxico-semántico y lógico); 2) los vínculos del texto con algunas composiciones de tema indígena o sobre ruinas no prehispánicas, tanto de la misma centuria (v.g. de José Joaquín Pesado y Manuel Carpio, respectivamente) o del mismo autor, como de otros períodos y lugares; 3) los vínculos de mi *corpus* poético con algunos aspectos *relevantes* del contexto literario, cultural y social de México. El orden del análisis en la segunda parte de la tesis es texto → contexto. Este procedimiento parte de las propuestas de la teoría hermenéutica de Hans Georg Gadamer, concretada en métodos de estudio literario como los de Helena Beristáin. Juzgo este proceder crítico el más adecuado para interpretar los diferentes acercamientos a los monumentos

del pasado mesoamericano desplegados en sus poemas por Heredia, Higareda, Sierra, Pérez Salazar y Peza.

La imagen de las ruinas es, ante todo, visual. Por ello, al final de los apartados V al VIII de la primera parte, y del VI de la segunda, incluí una lista, en absoluto íntegra, de pinturas de la época donde se aprovechara la imagen de los vestigios. Como varios de los poemas mencionados en el estudio, buena parte de esos lienzos y murales fueron ejecutados por los maestros del arte occidental. Al hacer esto, sólo pretendo ilustrar el interés extraliterario por el motivo. Estudiar los vínculos entre poema arqueológico y representación pictórica de monumentos podría, en otro lugar, ofrecer sugerentes observaciones, una de las tantas tareas pendientes.

Antesala al gran aprovechamiento del motivo de los restos prehispánicos en la lírica mexicana del siglo XX, el conjunto de los textos estudiados en esta tesis también pretende demostrar la riqueza de una literatura muy maltratada por algunos lectores de las últimas décadas. Estos poemas confirman la relación del creador con las ruinas puntualizada por Góngora en sus versos: "A palabras de edificios / orejas los ojos fueron". Quizás en ellas el artista descubre más que las voces de sus viejos constructores; quizás allí se le revela algo sobre su propio ser, su vida y su circunstancia. Sin duda, podemos situar las composiciones analizadas a continuación junto a los escritos y pinturas de los goliardos, Mantegna, Petrarca, Lorrain, Piranesi, Hölderlin, Bécquer, Turner, Pound, Catherwood y Paz. Peregrinos de este mundo, los ojos y los oídos del artista nos enseñan a hermanarnos con las lágrimas de Matsuo Basho.

ORÍGENES Y TRADICIÓN EUROPEA DEL MOTIVO DE LAS RUINAS

I. DEFINICIÓN DE TÉRMINOS

Al revisar varios estudios acerca del tratamiento de la imagen de las ruinas en el arte y la literatura europeos, hallamos un empleo confuso de los términos tema y motivo, aplicados a la representación textual o pictórica de los vestigios. Varía mucho el significado concedido a dichas palabras por los críticos literarios; incluso, en ciertos casos, ambas expresiones son empleadas como sinónimos. Obras de consulta como el *Diccionario de retórica, crítica y terminología literarias*, de Ángelo Marchese y Joaquín Forradelas, así como el *Diccionario de retórica y poética* de Helena Beristáin dan cuenta de la definición problemática de los dos vocablos. Éstos generalmente se hallan al servicio del análisis del género narrativo (Tomashevski, Propp, Greimas), no al estudio de la poesía, lo cual añade una dificultad más a nuestro trabajo. Con todo, conviene aclarar desde un principio el sentido de los términos que se emplearán durante el estudio de los textos, con el fin de evitar ambigüedades y errores a lo largo de este trabajo. Para hacer dicho deslinde hemos escogido las propuestas de dos prestigiosos autores que nos parecen las más adecuadas debido a su relativa actualidad, su vinculación con la lírica y, como constataremos en las próximas páginas, su concordancia con nuestra observación del fenómeno analizado (las ruinas en la poesía occidental).

Cercano a la escuela semiótica, Cesare Segre agrupa las definiciones más usuales del término *motivo* en tres conjuntos: "1) el motivo como unidad significativa mínima del texto (o, mejor, del tema); 2) el motivo como elemento germinal; 3) el motivo como elemento recurrente" (348-49). Con todo, el teórico italiano aporta su propia explicación de tema y motivo, elementos que tienen en común el ser "unidades de significado estereotipadas, recurrentes en un texto o en un grupo de textos y capaces de caracterizar áreas semánticas determinantes" (357). Ahora bien, según Segre, mientras los temas funcionan como soportes de toda una obra y son de carácter "metadiscursivo", los motivos constituyen componentes menores cuya presencia es de carácter explícito, textual.

Desde la perspectiva de la literatura comparada, Claudio Guillén aporta reflexiones valiosas sobre los temas en su sentido amplio, que abarcaría

expresiones como motivo, actante, tópico, tipo, lugar común y otros vocablos relacionados. Para el crítico español, el tema "congrega y estructura las sucesivas partes de una obra mediante su vinculación con la vida y la literatura" (254). Efectivamente, el tema permite al autor asimilar mejor la variedad inconmensurable del mundo y de la tradición escrita, ofreciéndole al acto de escritura límites claros para su desarrollo. Igualmente, el creador modifica dicha estructura creativa de la mano de los eventos, gustos y valores de su tiempo. De hecho, muchos temas traspasan las fronteras de una obra individual y de una época determinada, sometándose a los cambios infligidos por cada literato y por cada cultura a través de los cuales transitan, pues

las imágenes no son sino cauces de una sensibilidad y una forma de ver la vida. Percibir una cosa como fértil pretexto en potencia, tematizándola, es un acto de atención concreta, históricamente situada y condicionada. (262)

De acuerdo con Guillén, una obra posee "un complejo temático" cuyos elementos se relacionan entre sí mediante vínculos basados en su poca o mucha importancia estructural, en su cualidad superficial o en su capacidad para convertirse en signos. Dichos componentes temáticos se superponen en un texto, lo que dificulta la capacidad del lector para distinguir cuál de ellos domina sobre los otros. Esto crea una engorrosa confusión terminológica, especialmente a la hora de distinguir entre tema y motivo. El estudioso español no muestra gran preocupación por brindar una definición absoluta de ambos vocablos, aunque de su discurso se puede desprender una propuesta. Para él, existe una unidad de contenido inspiradora (motivo, tema, tema vital o como el crítico le quiera llamar) que obtiene realización textual concreta en otra unidad de contenido (también con una nomenclatura variable).

Los razonamientos de Cesare Segre y Claudio Guillén coinciden entre sí y con otros autores en la distribución jerárquica del tema y el motivo. El primer término designaría una unidad organizadora de los elementos estructurales del contenido del texto literario, entre los cuales se hallarían los motivos. Ambos críticos también señalan cómo los temas y motivos pueden ser trabajados por distintos autores en diferentes épocas. Sobre esta movilidad, debemos tener muy en cuenta las ideas expuestas por Guillén a la hora de revisar los cambios

en la interpretación artística de los vestigios de una época a otra. Considerando todo lo anterior, a lo largo de nuestro trabajo marcaremos claramente si la imagen de las ruinas funciona como tema o motivo en cada época o poema comentado.

Finalmente, vale la pena apuntar la asociación que tanto el estudioso italiano como el español realizaron entre literatura y mito. Parece posible rastrear el origen de ciertas unidades temáticas en terrenos ajenos a las letras, más cercanos a la antropología, a las bases de la relación entre el hombre y el mundo circundante. A continuación comentaremos algunos ensayos que precisamente rebasan los límites de los estudios estéticos para tratar de explicar la fuente de la fascinación ejercida sobre el ser humano por las ruinas.

II. VESTIGIOS DE UNO MISMO: ORIGEN DEL ATRACTIVO DE LAS RUINAS

El tema¹ de las ruinas en el arte (en literatura y pintura casi de manera exclusiva) no sólo ha merecido un enfoque filológico o iconográfico. Sus características ontológicas han sido subrayadas por varios estudiosos de las ideas debido a su recurrencia a lo largo del tiempo y en diferentes espacios geográficos. El pensador alemán Georg Simmel (1858-1918) en su conocido ensayo *Las ruinas* explica la atracción que ejercen éstas sobre la conciencia humana como resultado de una vacilación entre fuerzas naturales y artificiales. Si bien en toda expresión artística se establece una batalla entre espíritu y materia, particularmente en la arquitectura, donde la técnica del diseñador debe trabajar en conjunción con las posibilidades ofrecidas por los materiales y las leyes de la física, las ruinas representan precisamente la ruptura de ese equilibrio. Así, no sólo sobreviene la devastación de un objeto, sino con él la caída de las energías mentales, de la razón a manos de las potencias del mundo natural, el cual cobra venganza por la violencia cometida en su contra por la escuadra y el compás del ingenio humano. El resultado es una nueva unidad estética conformada por restos de edificios, plantas y animales que

¹ Debido a que las reflexiones expuestas en este apartado no son de naturaleza literaria, usamos el término tema con un sentido amplio (que incluye voces como actante, motivo, tópico y otras relacionadas), siguiendo la propuesta inicial de Claudio Guillén.

poco a poco van recuperando lo que les pertenecía. El nuevo escenario así conformado adquiere dimensiones trágicas por su analogía con la condición humana; mente y cuerpo enfrascados en una pugna de la cual nuestro carácter biológico saldrá victorioso, pues finalmente somos perecederos. A pesar de todo ello, las ruinas también son ejemplo de perseverancia, pues aunque los constructores de los edificios devastados ya no existen, su obra se resiste a desaparecer, se levanta estoica e impenetrable contra la fatalidad de su desintegración. De allí que para Simmel el nuevo paisaje creado puede inspirar tranquilidad al contemplador. Más adelante juzgaremos si este último juicio puede aplicarse al tratamiento que algunas épocas históricas dieron al tema.

La española María Zambrano en su artículo "Las ruinas" aborda el asunto desde la perspectiva de la filosofía existencialista. Para ella los vestigios materializan la lucha del sujeto frente al devenir, pues "la persona, la libertad ha de afirmarse frente a la historia, receptáculo de la fatalidad" (250). De hecho, su connotación histórica se amplía pues las construcciones derruidas son muestra de un pasado que se actualiza como tal en el presente, pero que nunca llegaron a ser futuro, pues la cultura que las produjo ha desaparecido. Sin embargo, la autora nos advierte que los restos arquitectónicos, una vez libres de elementos vegetales, reconstruidos, analizados y descritos por la arqueología, pierden su misterio, su sacralidad, condición derivada del mismo hombre: individuo y escombros se identifican por ser espacios de encuentro de la vida y la muerte². Por ello "algo alcanza la categoría de ruina cuando su derrumbe material sirve de soporte a un sentido que se extiende triunfador" (251); sólo de esta manera el espectador puede alcanzar un estado de catarsis originada en la simpatía con el espectáculo de desolación que contempla. Aunque una parte de lo humano es disgregado por la acción asimiladora de la naturaleza, finalmente mediante las ruinas la persona obtiene la convicción de que tras su muerte un poco de él continuará el ciclo existencia-extinción "y que algo escapará liberándose y quedándose al mismo tiempo, que tal es la

² Este planteamiento de Zambrano hace pensar que los conocimientos aportados por la arqueología aniquilan el carácter estético de los vestigios. Sin embargo, en la poesía mexicana del siglo XX existen numerosos textos inspirados en el arte prehispánico, donde el saber histórico, lejos de coartar el desarrollo literario del motivo de las ruinas, lo impulsa y renueva. Gracias a ello, mitología e historia del México antiguo se introducen en varios de dichos poemas. Para conocer más sobre el tema puede consultarse la antología virtual *Un pasado visible* en <http://libromexdigital.com>.

condición de lo divino" (255). Es decir, que el hombre extiende su vida casi indefinidamente mediante la batalla de su obra contra las fuerzas destructoras de la naturaleza y el tiempo, representación de la lucha del individuo por su libertad frente a la historia. Así, las ruinas expresan una visión positiva de dicha contienda, llena de una esperanza vinculada a la liberación que, de acuerdo con Zambrano, no puede ser absoluta pues sería ajena a la condición humana.

La pensadora española amplía su análisis en "El templo y sus caminos", también incluido en su libro *El hombre y lo divino*. Partiendo de un principio universal de manifestación y ocultación, Zambrano explora los vínculos del templo griego con lo sagrado escondido y lo divino visible, el cual revela al otro mediante el arte empleado en el edificio. Su análisis abarca tanto las construcciones en pie como las deterioradas por agentes naturales y contingencias históricas. Así, las ruinas de los adoratorios se levantan como santuarios del tiempo; desgastados sin ser destruidos, alcanzan la liberación de su materia para expresar la divinidad en estado puro, sin necesitar la participación de una arquitectura completa. Pese a su aparente fragmentación, los vestigios se convierten en una indestructible unidad, la cual también reúne en sí al paisaje, al cielo y la tierra. De hecho lo sagrado se manifiesta en lo divino gracias a la acción mediadora de la temporalidad, que en los restos del templo "se deja ver desde adentro, como aliento inextinguible, paso, transitar, que no llega a ser muerte, consunción que alude a otro reino, donde el tiempo no sea interrumpido por la muerte" (332). De esta forma, una columnata por los suelos puede "abrir lo sagrado haciéndolo accesible, repartiéndolo y estabilizándolo" (332) de manera más efectiva en comparación con una obra intacta dedicada al culto. Las ideas de la autora resumidas en este párrafo extienden al plano religioso la atracción ejercida por las ruinas en la conciencia humana; además brindan una explicación del lazo entre los vestigios y la reflexión sobre el tiempo, tan común en el Barroco español y otras épocas.

Por su parte, Jean Starobinski adopta una postura más inclinada hacia la historia del arte en "La melancolía en las ruinas". Coincide con Simmel y Zambrano al subrayar el sosiego y la paz inspiradas por los vestigios antiguos, pues expresan la reconciliación entre el hombre y la naturaleza mediante la asimilación de la obra artificial en el paisaje. Para el autor la ruina es "supervivencia de donde se borra una intención humana: supervivencia que es

olvido" (180). Gracias a ello inspira reflexiones sosegadas y preguntas en el espectador, creando una segunda significación sobre la original perdida. De allí la necesidad del misterio y el anonimato en los restos antiguos; la arqueología científica rompe el encanto y aniquila la atracción artística, como también señala Zambrano.

En resumen, las coincidencias entre estos tres estudios (y otros que por su enfoque en aspectos particulares del tema citaremos a lo largo de esta tesis) nos pueden ofrecer un marco teórico para aproximarnos a las causas de la fascinación ejercida por las ruinas, expresada en la literatura y las artes plásticas de diferentes épocas y países. Podemos resumir aquellas en cuatro puntos:

- 1) las ruinas constituyen para el hombre una poderosa imagen estética que le inspira diferentes interpretaciones;
- 2) esa imagen estética surge de la confrontación entre naturaleza (vegetación) y artificio (obra humana), ventajosa para la primera. El anonimato de los vestigios también juega un papel determinante;
- 3) el hombre proyecta su situación conflictiva, originada en su miedo a la muerte, en la imagen estética de las ruinas;
- 4) dicha imagen eventualmente inspira tranquilidad en el espectador, debido a la perseverancia de las obras humanas frente a los elementos naturales y al tiempo.

Así, la explicación de la presencia de dicho tema en textos bíblicos, libros de viaje japoneses, textos latinos, obras del Barroco español y poemas mexicanos del siglo XIX, no sólo puede recaer en una influencia intertextual (en varios casos imposible), sino en las profundas connotaciones antropológicas de la imagen de los vestigios³.

³ Para ampliar la información sobre el tema remitimos a los libros de Roland Mortier. *La poétique des ruines en France*. Genève: 1974, y al de Paul Zicker. *Fascination of Decay*. Ridgewood, 1968.

III. LA VOZ DE UNA ROMA AÚN EN PIE

El tratamiento lírico de las ruinas puede rastrearse en la poesía occidental a partir de la literatura romana clásica. Siguiendo al erudito colombiano Miguel Antonio Caro (1843-1909), hallé en la introducción a su edición de "La Canción a las ruinas de Itálica", del español Rodrigo Caro, un recuento de autores y obras latinas donde se hace referencia a vestigios monumentales. Como constataremos a continuación, son breves y poco relevantes para los textos en donde se inscriben. A nuestro juicio, en esta época las ruinas no constituyen un tema independiente, considerando la postura de Cesare Segre, sino un *motivo*. Por ejemplo, Marco Tulio Cicerón (106-43 a. C.) en una de sus cartas familiares, dirigida al amigo del autor Servio Sulpicio Rufus, como mensaje de condolencia por la muerte de su hija Tulia, dice:

I wish to mention to you a circumstance which gave me no common consolation, on the chance of its also proving capable of diminishing your sorrow. On my voyage from Asia, as I was sailing from Aegina towards Megara, I began to survey the localities that were on every side of me. Behind me was Aegina, in front Megara, on my right Piraeus, on my left Corinth: towns which at one time were most flourishing, but now lay before my eyes in ruin and decay. I began to reflect to myself thus: "Hah! do we mannikins feel rebellous if one of us perishes or is killed -we whose life ought to be still shorter- when the corpses of so many towns lie in helpless ruin? Will you please, Servius, restrain yourself and recollect that you are born a mortal man?" Believe me, I was no little strengthened by that reflexion. (F IV.5)

Para el autor, las ruinas que contempla durante su viaje por Grecia le recuerdan su condición mortal, aunque insignificante en comparación con las grandes ciudades que, a pesar de su gloria y pujanza pasada, yacen derruidas. El espectáculo de desolación material puesto ante sus ojos le inspira tranquilidad y consolación para enfrentar la muerte de un ser querido, o el temor por la propia.

Por su parte, Publio Virgilio Marón (70-19 a. C.) en la *Eneida* expresa en un par de versos "Además, demolidos los muros, estas dos fortalezas / ves, reliquias y monumentos de antiguos varones". (VIII, vv. 355-356). Tampoco

Quinto Flaco Horacio (65-8 a. C.) emplea con profusión el motivo de las ruinas. En una de sus odas describe la condición contemporánea de los sepulcros de dos héroes principales de la guerra de Troya:

Mas de Priamo y Paris que entre tanto se vean
 greyes sobre las tumbas, y profanadas sean,
 y para sus cachorros fieras no perseguidas hagan de esos sepulcros
 recónditas guardas]
 (III, 3, vv. 40-42)

Los versos, al describir brevemente la invasión de la naturaleza sobre dichos monumentos mortuorios, expresan el poder del tiempo y la fatalidad sobre las obras humanas. La barbarie se posesiona de los grandes nombres del pasado, humillándolos y mostrando su fragilidad. Esta imagen se inscribe en una narración de la destrucción de Troya ordenada por los dioses y la ascensión de Roma como su poderosa heredera. Para Horacio la misión de la nueva ciudad sería la conquista del mundo, correspondiéndose el texto con los impulsos imperiales de la época de César Augusto.

Sexto Propercio (47 / 46-16 / 15 a. C.) inicia una de sus *Elegías*:

Esto, cuanto ves, huésped, donde está la máxima Roma,
 fue colina y hierba antes del Frigio Eneas;
 y donde están a Febo Naval los Palatinos santuarios,
 las errantes vacas de Evandro se acostaron. (IV, 1, vv. 1-4)

Dichos versos, aunque no encierran el motivo de las ruinas, han sido señalados por Joseph Fucilla como fuente de algunos poemas sobre vestigios en el Siglo de Oro español, específicamente en los poemas "Estos de pan llevar campos ahora" de Francisco de Medrano y *La canción a las ruinas de Itálica* de Rodrigo Caro. Más adelante volveremos sobre este hecho. Por ahora, señalemos como tema del texto latino citado la comparación entre el estado primitivo de la sociedad romana antes y después del advenimiento de la Roma imperial.

Mediante dicho recurso de contraste Propercio desea celebrar el gran crecimiento y poder alcanzado por la ciudad en su tiempo.

Con el mismo valor de fuente textual, Fucilla cita dos versos de los *Fastos* de Publio Ovidio Nasón (43 a. C.-17 d. C.): "Aquí, donde hoy Roma está, florecía incortada una selva, / y cosa tan grande pasto era a pocas vacas" (I, vv. 243-244). La temática general del texto completo es semejante a la expuesta por Propercio, y según el estudioso mencionado estas líneas fueron evocadas por Lope de Vega en su soneto "Entre aquestas columnas abrazadas" y algún otro autor. Por otro lado, el mismo poeta latino en el libro XV de sus *Metamorfosis* reflexiona sobre el paso del tiempo y su efecto en los objetos del mundo:

Y no permanece su traza a cada uno, y renovadora
de las cosas, de unas, otras figuras devuelve natura.
Y ninguna cosa en el mundo entero, creedme pereca;
mas varía y renueva su faz [...] (XV, vv. 252-255)

Para ejemplificar su idea, Ovidio inicia una larga enumeración de entidades que sufren esa clase de transformación como ríos, plantas y, por supuesto, sociedades humanas:

[...] Así, fue magna por hacienda y por hombres
y, durante diez años, tanto pudo dar de su sangre;
humilde, Troya tan solamente viejas ruínas ahora,
y, por riquezas, ostenta de lós abuelos los túmulos.
Clara fue Esparta, vigorosa fue la magna Micenas;
las de Cécrope asimismo, las torres de Anfión asimismo.
Vil suelo es Esparta, y cayó la alta Micenas;
Tebas la de Edipo, ¿qué cosa es sino nombres?
De Atenas de Pandión, ¿resta qué, sino el nombre? (XV, vv. 422-430)

El impacto de estas descripciones radica en la comparación entre el estado anterior, pujante, de las ciudades y su desolación actual. Además, las urbes pertenecen a la cultura más admirada por los latinos, y su caída les parece más estrepitosa debido a la gran fama histórica y literaria de cada una de ellas. Si bien estos versos materializan de forma cruda el eterno devenir y cambio

expresado al principio por el poeta, la intención de este (como de Horacio y Propertio) es glorificar a Roma como la sucesora de las célebres metrópolis helénicas, pues "Ésta, pues, muda su forma creciendo, y un día, del orbe / inmenso la cabeza será. Que así lo dicen los vates" (XV, vv. 434-435). El mensaje del autor es, a final de cuentas, optimista.

Una de las obras más influyentes durante la Edad Media, celebrada por Dante y fuente textual para Alfonso X y Juan de Mena⁴ fue la *Farsalia* de Marco Anneo Lucano (39-65 d. C). En su libro IX, donde narra un viaje de César por Asia Menor cuenta como:

entusiasta de la literatura, visita las playas de Sigeo, las aguas del Simunte, el Reteo, célebre por la tumba griega y los restos que tanto deben a los poetas. Rodea lo que lleva el nombre famoso de la abrasada Troya y busca las grandes huellas de los muros de Febo. Ahora, estériles matorrales y troncos podridos en su madera gravitan sobre las casas de Asáraco y ocupan con sus raíces ya inconsistentes los templos de los dioses, y Pérgamo entero está cubierto de maleza: hasta las ruinas han desaparecido. [...] Estaba pisando, despreocupado, por un amontonamiento de césped: un frigio del país le dice que no patee los manes de Héctor. Había unas piedras desparramadas por el suelo y que no conservaban aspecto de nada sagrado: "¿No ves -le advierte el guía- el altar del Herceo?"

¡Oh actividad de los poetas, sagrada y grandiosa: sustraeas al hado todos los acontecimientos y a las gentes mortales regalas eternidad! [...] nuestra *Farsalia* pervivirá y ninguna generación nos condenará a las tinieblas.

El personaje, guiado por la fama literaria de las antiguas ciudades, contempla el contraste entre la grandeza descrita en los textos y la realidad de su presente. La naturaleza recobra poco a poco sus antiguos dominios. Dicha escena hace reflexionar al autor sobre la transitoriedad de las cosas humanas, salvo la literatura, que puede salvar los grandes nombres de la destrucción como lo hicieron los libros leídos por el visitante del pasaje citado.

Finalmente, el llamado último de los poetas clásicos latinos, Rutilio Namatianus, nacido a fines del siglo IV, narra en su obra *De Reditu suo* su viaje de regreso desde Roma a su Galia natal. Acerca de un asentamiento

⁴ Ver el libro de Agustín Millares Carro, *Historia de la literatura latina*. 3ª reimpresión. (Breviarios, 33). México: Fondo de Cultura Económica, 1995. 137-139.

etrusco llamado Populonia escribe:

The memorials of an earlier age cannot be recognised; devouring time has wasted its mighty battlements away. Traces only remain now that the walls are lost: under a wide stretch of rubble lie the buried homes. Let us not chafe that human frames dissolve: from precedents we discern that towns can die. (I, vv. 409-414)

Este breve pero efusivo pasaje subraya la acción devoradora del tiempo que casi evita el reconocimiento de cualquier vestigio humano en el lugar. Tanto muros y casas han sido devueltos por los elementos a su naturaleza original. El final resume las sensaciones del poeta en una reflexión donde, como Cicerón, manifiesta la cualidad consoladora de las ruinas frente al temor de la muerte.

A lo largo de este breve recuento, hemos observado cómo los autores latinos sí proponen una interpretación del impacto psicológico que les provocan las ruinas. Considerando lo expuesto por los filósofos que han tratado el asunto, aquellos escritores detallan brevemente el encuentro desigual de fuerzas naturales y artificiales que ocurre en los restos arquitectónicos, especialmente los de Grecia. Para Cicerón, Rutilio y Lucano, los vestigios materializan la fuerza implacable del tiempo y la fragilidad de las glorias humanas, frente a lo cual los dos primeros obtienen consuelo (proyectando el destino humano en los vestigios), mientras el autor de la *Farsalia* se refugia en la inmortalidad de las páginas literarias. Al respecto, Roland Mortier apunta cómo para los romanos las ruinas encarnan "une *absence*, ou un *vide*, le témoignage d'une présence disparue, la marque *négative* de la grandeur détruite" (15). La lección es moral más que estética. Con todo, los creadores de este período recurren a dicha imagen de manera incidental. Horacio y Ovidio describen vestigios helénicos como argumento de apoyo a su canto panegírico de la Roma imperial, o sea como elemento secundario, como *motivo*⁵. Al contrario de poetas de épocas posteriores, no componen escritos cuyo tema central sea la atracción estética que los edificios derruidos les pudieran sugerir. Su influencia en textos de otros períodos -debido a ese carácter hasta cierto punto marginal y fragmentario, con todo y el gran prestigio de los creadores latinos en las letras europeas-

⁵ No deja de ser sugerente el hecho de que las ruinas aparezcan en la literatura latina precisamente durante el cenit del imperio, como recuerda Mortier.

séuramente sólo se reflejó en alguna reminiscencia, como en los casos señalados de Propertio y los *Fastos* ovidianos. El motivo de las ruinas carece de importancia estructural relevante en la literatura de la antigua Roma. Ello no nos permite señalar a dicha tradición, de manera concluyente, como el principal origen textual⁶ de obras posteriores donde las construcciones derruidas sostienen en buena medida el contenido del discurso, sea como tema o motivo.

IV. DE LA LISONJA MEDIEVAL AL DESPRECIO DEL MUNDO

El investigador Ernst Robert Curtius ofrece una pista importante para encontrar el inicio de la tradición literaria del canto a los vestigios. La retórica grecolatina conoció tres clases básicas de discursos: el forense, el político y el panegírico. El objetivo de este último (compuesto en prosa o en verso) era la alabanza de personas, virtudes, animales, plantas, regiones y ciudades. Acerca de esta última materia de encomio, se encuentra un famoso ejemplo en Estacio (48-96 d. C.). En su silva V, tratando de convencer a su esposa para abandonar Roma, celebró las bondades de su Nápoles natal, sus construcciones, clima, habitantes, festividades y atractivos naturales. Ahora bien, siguiendo la tesis expuesta por Curtius en su *Literatura europea y Edad Media latina*, el período medieval heredó gran parte de los temas, tópicos, géneros y demás repertorio de la literatura clásica, incluido el discurso panegírico, específicamente el de ciudades. Así, tras la caída del imperio latino se respetaron los preceptos establecidos siglos antes para dicha clase de textos, titulados *Laus Urbis*, como "alabar primero la situación de la ciudad y enumerar luego todas sus demás ventajas, sin descuidar su cultivo del arte y de la ciencia" (Curtius 228). A esos méritos los escritores del medioevo añadieron otros como la devoción de los ciudadanos, sus santos, reliquias y teólogos, así como la existencia de ruinas romanas en las poblaciones celebradas. En el 738, señala Curtius, se compuso un poema en honor a Milán (*Laudes Mediolanensis Civitatis*), en el cual se alaban sus termas y foro. En el 810 unos *Laudes Veronesis Civitatis* dedicados

⁶ Usamos el adjetivo *textual* para referirnos a una corriente de influencia entre escritos a lo largo de un período de tiempo variable. Naturalmente el origen de la atracción de las ruinas sobre la conciencia humana, si bien íntimamente ligada a su expresión literaria y plástica, ha sido rastreado ya en la psique humana por filósofos como los ya citados.

a Verona también se maravillan ante sus antiguas construcciones romanas. Ahora bien, siguiendo al gran filólogo alemán, el español Ángel Gómez Moreno nos ayuda a completar el camino trazado hasta aquí. Para él, la rivalidad entre las metrópolis italianas fue la causa de la gran popularidad del panegírico de ciudades en la península. De este género derivaría el de las *Mirabilia Urbis Romae*, cuyas primeras muestras datan del siglo XII.

De índole religiosa y, hasta cierto punto, turística, describen los viajes que sus autores hacían a la capital de la cristiandad, así como sus riquezas espirituales y materiales, incluidos los restos arquitectónicos de la antigüedad. Una muestra es el *Mirabilia* compuesto por el maestro Gregorio de Inglaterra entre 1150 y 1200⁷, o la elegía "Par tibi, Roma, nihi" (Nada te iguala, oh Roma) de Hildeberto de Lavardin (o de Le Mans). Este último escritor, nacido hacia 1055 y muerto en el 1133, participó en el llamado Renacimiento del siglo XII y plasmó en el texto citado las impresiones de su visita a Roma en 1116. En la primera parte del poema, el clérigo alaba sin reparos la vieja grandeza de la urbe, materializada en sus vestigios, y la compara con su condición actual, de lo cual deduce que "no será la máquina capaz de levantar un muro semejante al que aún subsiste" (v. 27). Su admiración se centra en la gran capacidad de los romanos del pasado para levantar esos edificios, pues "Tan grande fue la Roma que el desvelo de los hombres levantó / que destruirla no pudo el desvelo de los dioses" (vv. 23-24). Además, ante la perfección de las imágenes esculpidas en mármol, el poeta exclama cómo "Natura fue incapaz de crear dioses dotados de aquel rostro / con que el hombre creó las admirables estatuas de esos dioses" (vv. 33-34). Por su parte, la segunda elegía que conforma el poema establece un diálogo entre el espectador y el paisaje de ruinas contemplado, pues Hildeberto pone en boca de la famosa ciudad la respuesta a las alabanzas anteriores. Así, Roma se muestra humillada por el Cristianismo triunfante tras el período idólatra, ante lo cual se erige con orgullo y afirma que "Tal quebranto me es más grato que los éxitos aquellos; / mayor soy pobre que rica; abatida que encumbrada" (vv. 9-10). El autor reafirma la ideología cristiana al plantear la posibilidad de alcanzar la salvación mediante la humildad. Por ello, tras la caída del imperio la urbe latina gana poder religioso pues "...una sola cruz entregome el mundo entero" (v. 36). Las dos

elegías que constituyen el texto medieval celebran la gloria material y espiritual de la metrópoli de las siete colinas, a partir de la contemplación de sus vestigios monumentales.

Un motivo literario influyente en el nacimiento de la poesía sobre ruinas es el del *excidion*, señalado así por Juan Camilo Conde Silvestre y "cuya lección esencial es que las construcciones materiales y mentales del ser humano están condenadas a la desintegración, aun cuando más seguras y grandiosas parezcan" (51). Hildeberto de Le Mans también escribió un relato en verso titulado "De excidio Troiae", y dentro de la tradición anglosajona destaca el poema "Las Ruinas", estudiado por el mismo Conde Silvestre. Este texto, compuesto en lengua vernácula, data del siglo VIII y sus antecedentes posiblemente se hallen en escritos latinos de la isla británica, como "De excidio Thoringiae" de Venantius Fortunatus (530-c. 690) o "De excidio et conquestu Britanniae" del clérigo Gildas (?-570), ambos ejemplos claros del motivo apuntado arriba. El crítico español también vincula "Las ruinas" con el género panegírico de ciudades, representado en la baja Edad Media inglesa por las obras de Alcuino de York y otros. El poema expresa las reflexiones de su autor anónimo ante la vista de los vestigios de una urbe latina cercana a Bath, lo cual es una muestra de "la importancia que [en la sociedad anglosajona] se concedía a las ruinas de ciudades romanas, como los restos del esplendor pasado y de la decadencia presente de un imperio y la ejemplificación de la debilidad y declive del mundo conocido" (Conde 51). En el texto se subraya el contraste entre la gloria pasada y la devastación presente, haciendo hincapié en los elementos arquitectónicos en decadencia "Los techos caídos, ruinosas las torres, destrozada la puerta desierta" (Conde, 121). Asimismo el famoso tópico del *¿Ubi sunt?* es empleado para preguntar al aire sobre el destino de los antiguos moradores y constructores de los edificios ahora invadidos por la naturaleza como "La pared, de líquenes grises jaspeados de rojo" (Conde 121). Quizás "Las ruinas" sea el primer poema en lengua vulgar europea donde aparece el motivo que vengo tratando, si bien se halla apartado de la tradición textual que conduce de la literatura latina medieval al Renacimiento italiano y al Siglo de Oro español.

⁷ Este texto y otros *Mirabilia* pueden consultarse en el sitio <http://www.thelatinlibrary.com>

Como últimos ejemplos del motivo de las ruinas en la poesía de la Edad Media señalo dos epigramas anónimos citados por Miguel Antonio Caro en su edición citada de "La canción a las ruinas de Itálica" (215)⁸. El primero está dedicado a los vestigios griegos y lamenta la fragilidad del hombre pues "Fama manet, fortuna perit" (v. 3), la fama permanece, la fortuna muere. El segundo, inspirado en los restos monumentales de Roma, repite uno de los versos más famosos del poema de Hildeberto de Le Mans "vix scio, quae fuerim, vix Romae Roma recorder". Los dos epigramas del libro de Caro contraponen la fuerza del tiempo y la naturaleza contra la fugacidad de la vida humana y de sus obras, pues en Troya "cinis ipse iacentis / visitur, et tumulo est nunc quoque sacra suo" (3-4), y en la capital romana "Cesserunt arces, cecidere palatia divum" (v. 3). En estos textos también se trasluce su origen en el motivo del *excidio* y, en el caso del consagrado a la urbe latina, del género laudatorio de ciudades.

La Edad Media fue el período donde el discurso panegírico de ciudades, procedente de la literatura clásica latina, sufre transformaciones de las que se desprenden textos cuya atención se centra en restos monumentales. Poemas como el de Hildeberto de Le Mans emplean el motivo de las ruinas para reafirmar los valores y el poder del Cristianismo, sin dejar de lado la intención de alabar una ciudad. Por otra parte, la elegía anglosajona y los epigramas anónimos comentados proyectan en los edificios destruidos la angustia del hombre generada por su propia fragilidad, el paso inexorable del tiempo y la amenaza de la muerte. Para Roland Mortier, quien estudia dos composiciones de las *Carmina Burana*, el sentido dado en esta época a los escombros de las viejas urbes no es estético sino moral: el castigo divino sobre el antiguo paganismo y una enseñanza para el mundo corrupto (23). Esto es comprensible si se recuerda que las sociedades medievales atravesaron numerosas crisis como el temor por el supuesto arribo del fin del mundo en el año 1000, las pestes o el clima generalizado de ansiedad y tristeza durante el "otoño de la Edad Media", descrito así por Johan Huizinga. Estos hechos bien pudieron inspirar los versos brevemente comentados hasta aquí, aunque no

⁸ En este libro se señala que ambos textos pertenecen a la *Antología Latina*, libro de enorme popularidad desde su aparición en el siglo VI d. C., donde se recogieron poemas latinos tanto clásicos como medievales, y que constantemente fue ampliado con nuevos escritos.

debemos descartar una sugestión de orden universal, que trascienda las influencias históricas. Las explicaciones filosóficas sobre el asunto, expuestas al principio de este trabajo, apoyan esta última hipótesis, si bien no hay una actitud de paz infundida por la visión de las ruinas, ni siquiera en "Par tibi, Roma, nihi", más bien de tono exaltado y admirativo.

V. MÁRMOL, HIEDRA Y HUMANISMO

De acuerdo con Ángel Gómez Moreno en su obra ya citada, el género de las *Mirabilia Urbis Romae* fue secularizándose poco a poco hasta expresar un interés más erudito, histórico y científico por los monumentos del pasado. Este cambio seguramente fue influido por la gran revolución en el pensamiento europeo que representó el Renacimiento. Erwin Panofsky y Eugenio Garin explican cómo los intelectuales y artistas del siglo XIV y XV, principalmente los italianos, realizaron una división tripartita y valorativa de la historia, donde a la etapa luminosa del apogeo grecolatino (*historiae antiquae*) siguió un milenio de atrofia y oscuridad (*historiae novae*) que debía ser sustituido por una época naciente nutrida en las fuentes del mundo clásico. Así, los nuevos pensadores decidieron revivir en la medida de lo posible el legado de las antiguas Grecia y Roma, lo cual llevó a implantar una articulación del conocimiento, en principio heredada de la Edad Media, conocida como *Studia Humanitatis*. Según Paul Oskar Kristeller, bajo dicho título se agrupa un conjunto de disciplinas formado por la gramática, retórica, poética, historia y filosofía moral. Este cuerpo cultural era apoyado de manera imprescindible por la erudición y la elocuencia basada en textos griegos y latinos. Así, veremos como el humanismo impulsó el motivo de las ruinas en la literatura y en las artes plásticas, inyectándole una perspectiva novedosa a la luz de las ideas renacentistas.

Fue precisamente un humanista, Francesco Petrarca (1304-74), el personaje capital para la revalorización positiva de las ruinas. Guiado por su ideal de rehabilitación de una Roma imperial y cristiana, exalta los restos materiales de la cultura latina en dos de sus *Carmen metricum* y en la canzone "Spirto gentil...", donde recuerda la antigua grandeza de la ciudad eterna encarnada en "l'antiche mura ch'anchor teme et ama / et trema 'l mondo, quando si

rimembra / del tempo andato..." (vv. 29-31). Asimismo, en sus *Epístolas familiares* manifiesta una franca admiración por los vestigios romanos que contempla directamente. Pero, según Roland Mortier, las ruinas no atraen a Petrarca por su belleza implícita, sino por su capacidad evocadora de un pasado glorioso; son sólo un pretexto para sus reflexiones políticas y morales, no el núcleo de su meditación. Sin embargo, al final de su vida, y en medio de una fuerte crisis espiritual, el enamorado de Laura juzga con severidad los gestos "paganos" de su juventud, entre ellos su afición por los restos monumentales, como podemos constatar en sus epístolas tardías.

Así, el nuevo concepto sobre el conocimiento, defendido por los humanistas, originó que a partir de las *Mirabilia* surgieran textos arqueológicos con pretensiones científicas, como el *Iter Romanum*, escrito por Giovanni Dondi en 1375. A partir del siglo XIV y a lo largo del XV y el XVI aparecen en Italia numerosos tratados vinculados a la arqueología, la epigrafía y la numismática. Incluso se desató una fiebre de búsqueda de sepulcros célebres de la antigüedad, como los de Virgilio y Tito Livio. Todo ello derivó en la promulgación de leyes para preservar los viejos monumentos, al menos en los reinos de la península itálica, del desgaste del tiempo y de los hombres, que obtenían la materia prima para la construcción de nuevos edificios en arcos triunfales, termas, templos, etcétera. Y si se buscó salvaguardar a estas edificaciones, también los intelectuales se dieron a la tarea de buscar a los culpables históricos del abandono de obras tan venerables para los nuevos tiempos como el Coliseo o el Foro Romano (normalmente se señalaba al papa Gregorio Magno del siglo VIII). Todos estos datos⁹ demuestran a grandes rasgos cómo los estudios humanísticos y su fascinación por la cultura grecolatina motivaron un gran entusiasmo por las ruinas, lo cual por supuesto se reflejó en la literatura y pintura tanto de Italia como más tarde en España y el resto de Europa.

Vale la pena detenerse brevemente en algunos ejemplos del motivo de las ruinas en la plástica renacentista italiana. Bruce Wardropper en su estudio citado "The poetry of ruins in the Golden Age", así como los trabajos filosóficos descritos al principio de nuestro trabajo, nos recuerdan que un vestigio monumental puede ser considerado como un documento histórico o un objeto

estético, del cual pueden derivar diversas reflexiones, especialmente las vinculadas con la propia vida del hombre. El artista encuentra (o impone) un sentido a los restos de construcciones antiguas, interpretación derivada tanto de una experiencia personal como del ambiente ideológico en el cual vive. Así, pintores del siglo XV como Boticelli o Mantegna representan ruinas en sus obras con una misma intención¹⁰. En la *Adoración de los Reyes Magos* (1475) Sandro Boticelli (1444-1510) plasmó a miembros de la poderosa familia Médicis en actitud de veneración al niño Jesús, quien junto con San José y la Virgen hallan refugio en un pesebre casi destruido y asaltado por la vegetación. Asimismo, en el extremo izquierdo del cuadro se levanta al fondo una arcada con características grecorromanas a punto de derrumbarse. Para Wardropper estos elementos evocarían la humildad cristiana necesaria para la salvación espiritual del hombre (296), condición ilustrada en este caso por la cuna del mismo Jesucristo¹¹. Por otro lado, Andrea Mantegna (c. 1431-1506), quien realizaba excursiones hacia recintos arqueológicos de Italia para estudiar los vestigios, en sus frescos de la iglesia de los Eremitani en Padua (1450-1456) construyó escenarios con elementos arquitectónicos romanos para contarnos la vida del apóstol Santiago. Una de las paredes de dicho templo muestra la escena del martirio del santo, con los personajes ubicados en un primer plano inferior, y los restos de arcos triunfales, comidos por la yerba, en el fondo y el costado derecho¹². Llama la atención cómo en otras secciones del mismo ciclo las construcciones latinas se levantan completas, en todo su esplendor, mientras que en el instante del sacrificio del protagonista se desploman las mismas. Mantegna nos ofrece otro ejemplo de esto en el conocido motivo

⁹ Para ampliar la información véase el ameno libro de Ángel Gómez Moreno ya citado.

¹⁰ Un ejemplo temprano del empleo de la imagen de las ruinas en la pintura de fines de la Edad Media la ofrece el italiano Maso Di Bianco (activo entre 1320 y 1350). Este artista realizó en la iglesia florentina de Santa Croce, hacia 1340, un fresco que describe el encierro de un dragón en el Foro romano por obra de San Silvestre. Di Bianco, al estilo de Giotto, pintó sin mucho verismo un fondo de muros y columnas derruidos y devorados por hierbas. Como la pintura pertenece a un ciclo narrativo acerca de la vida del santo, creemos que la representación de los vestigios en dicha escena tiene un motivo anecdótico (la historia del monstruo), sin connotaciones de otro género.

¹¹ Otros ejemplos de la misma época, pero del norte europeo, son el grabado *La natividad* (1470-73) del alemán Martin Schongauer y los lienzos del mismo título pintados por Durero en 1504 y Hans Baldung en 1520. En el primero el pesebre es representado por las ruinas de una capilla con características góticas; en el segundo y tercero la sagrada familia halla refugio en los restos de una granja contemporánea a los artistas.

pictórico del martirio de San Sebastián¹³. En un lienzo realizado al temple en 1470 se puede contemplar al santo amarrado de pies y brazos a una columna de corte clásico, a su vez empotrada en los escombros de un arco romano. Rodean al cuerpo alanceado pedazos dispersos de estatuas paganas y ladrillos de un muro caído que descubre un escenario campestre. Independientemente del juicio citado de Wardropper, podemos deducir de las producciones descritas de Mantegna la intención de simbolizar el triunfo del Cristianismo y sus valores (cuya máxima expresión es la entrega de la propia vida) sobre la Roma idólatra mediante la imagen de despojos materiales. Así, estos cuantos ejemplos de la plástica renacentista muestran el impulso ofrecido por las ideas del período al motivo de las ruinas, si bien su aparición se halla subordinada al tema general del cuadro (el nacimiento del Salvador, la victoria espiritual de la religión cristiana mediante el martirio), y cumple también una función decorativa, acorde al gusto humanístico del momento. No es sino hasta los siglos XVII, XVIII y XIX cuando los pintores centran toda su atención en la ruina misma, como constataremos más adelante¹⁴.

El Renacimiento italiano halló su reflejo en la península ibérica a mediados del siglo XV. Durante este período hubo un gran auge en los estudios clásicos, principalmente en Cataluña, Valencia y Aragón, en parte gracias al contacto político y artístico con Sicilia, Nápoles y Aviñón. Sobresalieron figuras como el marqués de Santillana y Enrique de Villena, quienes patrocinaron traducciones de autores grecolatinos e italianos. Más tarde, con la unificación de la corona española bajo el mandato de los Reyes Católicos, la caída de Granada y la "europeización" operada por la Inquisición se alcanzó cierta estabilidad social que permitió el desarrollo pleno de las ideas renacentistas en el siglo XVI. Esta centuria fue beneficiada por el trabajo del cardenal Francisco Jiménez de Cisneros, quien, apoyado por los monarcas Fernando e Isabel, aplicó severas reformas a la institución eclesiástica y fundó en 1498 la universidad de Alcalá

¹² Irónicamente buena parte de los muros decorados por el artista veneciano en Padua se hallan en ruinas o desaparecieron debido a los bombardeos infligidos por los aliados durante la Segunda Guerra Mundial.

¹³ También Antonio Pollaiuolo (c.1429-1498) enlazó la muerte del santo con edificios grecorromanos demudados en *El martirio de San Sebastián* (1475).

¹⁴ Un ejemplo curioso de asociación entre plástica y literatura la ofrece el libro *Hipnerotomachia Poliphili* (1499) de Francesco Colonna. Obra ecléctica donde el personaje principal es guiado a través de diversos escenarios, entre ellos ciudades en ruinas, y recibe lecciones de arte, moral

de Henares, donde se favorecieron los estudios humanísticos. La voluntad del religioso se reflejó en la famosa edición de la Biblia Políglota Complutense. De esta forma el espíritu renacentista no sólo abarcó las bellas artes sino todos los rincones del conocimiento. Pensadores y científicos como Pedro Mejía, Juan de Mal Lara y Francisco de Vitoria mostraron actitudes críticas hacia la herencia medieval y buscaron las fuentes originales de su saber. Al mismo tiempo el ambiente intelectual español fue recorrido durante el reinado de Carlos V (1516-1556) por la corriente erasmista. Personajes como Luis Vives y los hermanos Alfonso y Juan de Valdés lanzaron sin muchos obstáculos sus juicios polémicos sobre el clero, sin rechazar el dogma cristiano. Estas posturas, explica Alexander Parker, fueron vistas con malos ojos por el sucesor al trono, Felipe II, quien casi liquida el movimiento e impulsó la Contrarreforma, como respuesta a la disidencia religiosa del norte.

En el contexto cultural antes descrito, el entusiasmo humanístico por las ruinas grecorromanas inició en España hacia 1450. Como ejemplos se cuentan con los testimonios (sin mucho rigor "científico") de Juan Fernández de Heredia, Pero Tafur y el rey Pedro IV. Expresiones más eruditas de dicha pasión pueden hallarse en el tratado *De perfectione triumphi militaris* donde Alfonso de Palencia realiza una descripción de antiguos edificios romanos. Más tarde, el mismo autor en su *Universal vocabulario* (1490) se extiende sobre sus propias investigaciones en recintos arqueológicos españoles. Por su parte Joan Margarit, obispo de Gerona y súbdito de Alfonso V de Aragón manifiesta en sus obras gran interés por los restos de urbes latinas fundadas en su patria, como Sagunto, Numancia, Rosas y Ampurias. A él se le atribuye la frase "Quanta fuerit [Emporiae] ostendit ruine ac vestigia collapsae urbis", adaptada de la sentencia italiana "Quanta Roma fuit ipsa ruina docet". También Alfonso de Cartagena escribió comentarios sobre el mismo asunto, así como Elio Antonio de Nebrija en su *Muestra de las antigüedades de España* (1499).

Bajo la influencia de Italia, se compusieron a lo largo del siglo XV varias Laus Urbis ibéricas, de corte humanístico, donde se alude a restos monumentales, aunque existieron precedentes en la Edad Media. Durante ésta época se

escribieron textos de alabanza dedicados a varias regiones hispánicas¹⁵, entre ellos uno de 1282 titulado *De preconii civitatis Numantine*, donde se identifica a la antigua Numancia con la ciudad de Zamora y se hace referencia a vestigios de asentamientos romanos. Como ejemplo de panegíricos renacentistas donde aparecen despojos arquitectónicos vinculados con poblaciones de España destacan *De laudibus Hispalies ad Reverendum Dominum Archidiaconum* de Alfonso de Palencia, *Descriptio Cordubae* de Jerónimo de Córdoba y, de principios del XVI, *Oratio luculenta de laudibus Valentie* de Alonso de Proaza. Ahora bien, la existencia de este género de escritos no explica del todo la aparición del motivo de las ruinas en la poesía española. Son muestra de la pasión del Renacimiento por la cultura grecolatina, enfocada en sus restos materiales, que bien pudo producir un contexto cultural propicio, pero cuya influencia directa en los poemas es difícil de sostener. El factor crucial fue el ascendente de la literatura italiana sobre las letras peninsulares.

Tres poetas de la Italia del siglo XVI son señalados por varios estudiosos¹⁶ como los principales responsables de la aparición del motivo de las ruinas en la poesía española. El napolitano Jacopo Sannazaro (1457-1530) en su elegía latina "Ad ruinas Cumarum, urbis vetustissimae" (McFarlane 68-71), publicada póstumamente junto al resto de su obra en 1535, describe los restos de la ciudad de Cumas, próxima a su ciudad natal. Compara el período de pujanza de la urbe, "[...] Tyrreni gloria prima maris" (v. 2), con la desolación de las construcciones siglos después. Estas son carcomidas por la vegetación y los animales, "atque ubi fatidicae latuere arcan Sibyllae, / nunc claudit saturas vespere pastor oves" (vv. 10-11). Las energías naturales se enfrentan de manera desigual con las obras humanas, las cuales, según Sannazaro, finalmente serán aplastadas por el destino, como Roma, Venecia y la misma Nápoles pues "[...] fatis argentibus, urbes / et quodcumque vides auferet ipsa dies" (vv. 31-32). La reflexión del autor inspirada por el paisaje que contempla es desoladora y plena de desconsuelo. El mismo escritor también compuso un soneto en italiano dedicado a Roma, sus glorias y sus vestigios, "Famosi colli,

¹⁵ Curtius menciona el *Laus Spaniae* de San Isidoro de Sevilla y un fragmento del *Poema de Fernán González* (v. 144 ss).

¹⁶ Especialmente Joseph Fucilla, J. Lara Garrido, Begoña López Bueno y Stanko Vranich.

alteramente nati," (Fucilla 66). Las construcciones atacadas por la maleza, "ruine ascose fra tant'erbe e fiori," (v. 3) le hacen cuestionarse sobre el paradero de sus antiguos habitantes mediante el tópico medieval del *¿Ubi sunt?*, expresión de angustia frente a los estragos irremediables del tiempo: "U'son le vostre glorie, u'son gli onori, / le ricche spoglie, e li trofei portati" (vv. 7-8). Con todo, remata en el último terceto con una abierta apología de la ciudad eterna.

Baltasar Castiglione (1478-1529), además de haber escrito *El cortesano* (traducido por Boscán), escribió el célebre soneto "Superbi colli, et voi sacre ruine" (Fucilla 51), dirigido a los restos de la antigua Roma y sus "Theatri, archi, colossi, opre divine" (v. 5). El autor se duele de la ausencia de sus pobladores, excelsos y peregrinos, y señala cómo los viejos edificios que el "nome sol di Roma achor tenete" (v. 2), son poblados por la imaginación popular de fantasmas y leyendas. Así, los tercetos exponen una lección moral basada en la proyección de la vida del poeta en las ruinas: si las otrora poderosas construcciones fueron demolidas por el tiempo, el mismo agente podrá acabar con los dolores (posiblemente amorosos) del escritor:

vivrò dunque fra miei martir contento,
che se'l tempo da fine a ciò ch'è in terra,
dara forsi achor fine al mio tormento. (vv. 12-14)

A diferencia de la elegía latina de Sannazaro, este soneto culmina con una reflexión amable, esperanzadora, lo cual contrasta con las expresiones de fugacidad de los versos anteriores (y de otros poemas). En este caso sí apoyaría las opiniones de Jean Starobinski, Georg Simmel y María Zambrano referentes a la tranquilidad inspirada por los vestigios en el contemplador. El texto apareció originalmente en la antología *Rime diverse di molti eccelentissimi aultori nuovamente raccolte. Libro primo*, publicada en Venecia por Ludovico Domenichi en 1545. Un poco más adelante comentaré su versión al español realizada por Gutierre de Cetina.

Lara Garrido subraya la influencia en España de un epigrama latino del siciliano Ianus Vitalis (1485-c. 1560), publicado en 1552. El poema inicia con la fórmula "Qui Romam in media quaeris novus advena Roma, / et Romae in

Roma nil reperis media", seguramente inspirada en el "vix scio, quae fuerim, vix Romae Roma recorder" de Hildeberto de Le Mans. De hecho, los versos de Vitalis fueron la fuente directa del soneto "Noveau venu, qui cherches Rome en Rome" de Du Bellay, del cual partió Quevedo para componer su "Buscas a Roma en Roma, oh peregrino". El texto del italiano puntualiza cómo la ciudad eterna se dio muerte a sí misma, lo cual testimonian sus ruinas que aún parecen desafiar al cielo. Al final el poeta compara la vida fluyente del río Albula (Tíber) con los edificios destruidos: aquello en apariencia estable y sólido es vencido por la fuerza del tiempo, mientras las entidades cambiantes y dinámicas pueden perdurar a lo largo de los siglos. Aparente contradicción que recuerda al hombre la fragilidad de sus obras frente al constante devenir simbolizado por la corriente del agua.

Los tres poetas italianos comentados hasta aquí (y otros más) influyeron de distintas maneras en las letras españolas¹⁷. El Renacimiento, como he señalado, dio gran impulso al empleo del motivo de las ruinas en la literatura y pintura europeas, lo que eventualmente consolidaría dicho uso en el siglo XVII. La poesía de la España renacentista y barroca no sólo no se sustrajo a la adopción de la imagen de los restos monumentales, sino que la explotó en un considerable número de textos, varios de gran calidad.

El introductor del motivo de las ruinas en la poesía española fue Garcilaso de la Vega (1501-1536) en su soneto "Boscán las armas y el furor de Marte" (75), con la dedicatoria "A Boscán desde la Goleta". El texto puede fecharse en 1535, pues entonces Garcilaso se hallaba en Túnez como miembro de la expedición de Carlos V que asaltó la fortaleza de la Goleta, ocupada hasta entonces por Barbarroja y sus turcos. Sin embargo, no publicó nada en vida, hasta la edición de *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega*, preparada por el gran amigo del autor toledano en 1543.

Los cuartetos del poema expresan un homenaje a Carlos V y se comparan sus actos bélicos con los realizados por los antiguos emperadores romanos. Por su parte, los tercetos ubican al poeta en los restos de la antigua Cartago (en la costa de Túnez), donde evoca su destrucción a manos del ejército de la

¹⁷ Para una información más precisa véase el artículo de Joseph G. Fucilla. "Notes sur le sonnet *Superbi Colli* (Rectificaciones y Suplemento). *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo* XXXI (1955): 51-93.

Roma imperial, lo cual refuerza la alabanza a la campaña del gobernante español. Al mismo tiempo, los últimos versos expresan un dolor pasional provocado por el alejamiento de la amada, debido a la guerra, como lo manifiesta el autor en su Elegía II, compuesta en las mismas circunstancias del soneto. Por ello compara, mediante palabras vinculadas en su significado con el fuego y sus efectos, el incendio que arrasó Cartago ("encendimiento", "fuego", "llama") con la hoguera del amor ("hiere", "enciende", "llanto", "ceniza"). Así, Garcilaso se identifica con los escombros, los cuales crean un escenario desolador acorde con sus quejas. Ahora bien, el escritor no traslada su experiencia particular hacia una máxima de aplicación universal, como se hizo en la lírica sobre ruinas de otras épocas. De allí la ausencia de una reflexión sobre el tiempo, la fugacidad de la vida o la fragilidad de las obras humanas. No encuentro el enfrentamiento entre civilización y naturaleza que podría generar, como exponen Zambrano, Simmel y Starobinski, un lamento fundado en la condición absoluta del hombre. De hecho Garcilaso emplea a la metrópoli tunecina de manera semejante a la vegetación de otras composiciones, o sea "como telón de fondo para su autoanálisis" (Jones 63). En pocas palabras, los escombros de Cartago funcionan como motivo o unidad temática subordinada a otra mayor, que a su vez unifica el contenido del texto. Claudio Guillén, como he señalado, clasifica dichas estructuras de acuerdo con su importancia para la constitución total de la obra. Así, no creo que las ruinas desempeñen un papel tan importante en el soneto mencionado para llegar a convertirse en verdadero signo, como en el siglo XVII. Ello no merma su calidad, sino marca una diferencia respecto a lo escrito por otros autores.

Aunque Fucilla (69-70) señale que el soneto de Garcilaso se basó en uno del veneciano Bernardo Tasso (1493-1569), el estudioso fecha el poema de este último en 1556, lo cual hace imposible su influencia en el texto español (a menos que "Sacra ruina che'l gran cerchio giri" haya sido incluido en la edición de 1531 de los *Amori* tassianos). El mismo crítico junto con Stanko Vranich intuyen la ascendencia del texto de Castiglione, hecho también difícil de comprobar si se cotejan la fechas de publicación de los versos del español y del italiano. Quien sí conoció el "Superbi colli, et voi sacre ruine" fue Gutierre de Cetina (1514 / 17-1554 / 57), cuya versión al castellano de dicho soneto, "Al monte donde fue Cartago", fue publicado por Herrera en sus *Anotaciones a las*

obras de Garcilaso (1580). De acuerdo con Begoña Lopez-Bueno, citada por Victor Montolí, durante su estadía en Italia Cetina leyó la antología de Ludovico Domenichi, la cual fue dedicada a Diego Hurtado de Mendoza, embajador en Venecia y amigo del poeta español.

A diferencia de Garcilaso, Cetina, siguiendo a su modelo, centra más su atención en los restos de Cartago, cuya descripción trasluce el entusiasmo renacentista por el mundo clásico. Quizás por influencia de Garcilaso o por la cercanía cronológica del Saco de Roma (1527), como aclara Vranich, el español cambia el escenario romano por el cartaginés. Así, la imagen de las ruinas hace exclamar al autor cómo estas representan "historia / en que se lee cual es del mundo el pago" (vv. 7-8). Pero tras esta breve reflexión sobre la fragilidad de las obras humanas, el texto termina identificando los vestigios con las penas del poeta. La lección final expresa la esperanza de alcanzar el fin de sus tormentos pues "[...] si del tiempo fuisteis derribados, / el tiempo derrotar podrá mis males" (vv. 13-14). Como en el soneto de Garcilaso, "Al monte donde fue Cartago" emplea el motivo ruinas para exponer una situación individual, de la cual no obtiene una lección universal. Sin embargo, aunque los restos monumentales no constituyen el tema principal de su texto, Cetina sí confiere a dicha imagen una importancia estructural relevante.

Para terminar de recorrer el panorama del motivo de las ruinas en el Renacimiento español describiré brevemente dos poemas de Fernando de Herrera (1534-1597). El soneto "Del peligro del mar, del hierro abierto" funciona como una narración cuyo protagonista es el cónsul romano Mario, quien fue desterrado por la rebelión de Sila al África. Los versos cuentan la llegada del general a las costas de Birsa (Cartago), donde "lloró con él su mal" (v. 7), pues el autor identifica los vestigios de la antigua urbe con la caída en desgracia del personaje. De allí la lección obtenida de la contemplación de los restos monumentales, donde se ve "[...] cuanto el cielo / trueca, y de nuestra suerte el grande estrago" (vv. 10-11). A diferencia del de Garcilaso y Cetina, este texto expone una reflexión acerca de la debilidad del hombre bajo la mano del destino, sin elevar los vestigios a la categoría de tema. Se manifiesta así un símil entre las ruinas y la condición humana, lo cual confiere al motivo una gran relevancia dentro del contenido del texto.

Por otro lado, el soneto herreriano "Esta rota y cansada pesadumbre" inicia con el adjetivo demostrativo mediante el cual inician otros poemas sobre ruinas, lo cual es un rasgo estilístico distintivo de este género de textos, de acuerdo con Begoña López Bueno. Posiblemente provenga del principio de la elegía IV, I de Sexto Propercio, si atendemos al estudio de Joseph Fucilla. De cualquier modo, el poema de Herrera también desprende de los vestigios una lección sobre la fugacidad de las obras humanas; sin embargo, opone a ella su obstinación consciente en mantener viva una esperanza (quizás de índole amorosa): "y sólo yo, en mis grandes males hechos, / nunca sé abrir los ojos a la lumbre". Aunque el autor no señala la ubicación precisa del recinto arqueológico, el crítico francés A. Coster (citado por C. Cuevas en su edición de Herrera) intuye que se puede tratar de una referencia a Itálica, ciudad romana próxima a Sevilla. Si esto fuera así, sería el primer ejemplo de nacionalización poética del motivo de las ruinas en la lírica española.

Los sonetos de Herrera ejemplifican muy bien un fenómeno renacentista descrito por R. O. Jones y que va a repetirse en otros poemas donde aparezca el motivo de las ruinas. Una de las premisas de la literatura del siglo XVI fue la de la imitación, o de otros textos (de allí las versiones realizadas por Cetina de autores italianos) o de la naturaleza, como estableció Aristóteles. Pero no se buscaba reproducir los aspectos superficiales del mundo natural, sino los trascendentales, invisibles y universales. Torcuato Tasso escribió al respecto "Pero qué cosas diremos que son subsistentes, ¿las inteligibles o las visibles? Las inteligibles con seguridad, y una vez más basándonos en la autoridad de Platón que colocó las cosas visibles en la categoría del no-ser, y sólo las inteligibles en la del ser" (Jones 147). De allí la tendencia de los autores de la época de conducir sus experiencias individuales hacia máximas generales. Tampoco debemos olvidar la prescripción horaciana dirigida a deleitar e instruir al mismo tiempo. A esto se debe que muchas composiciones poéticas sobre vestigios monumentales finalicen con una sentencia donde se resume la interpretación del poeta acerca de arcos, templos o columnas a punto de derrumbarse.

Ampliando el panorama hacia el terreno de la pintura, el artista valenciano Joan de Joanes (1493?-1579) ofrece un ejemplo del uso de la imagen de las ruinas en las artes plásticas del Renacimiento español. En varios de sus

lienzos dibujó en el fondo elementos arquitectónicos grecorromanos, completos o destruidos, como en sus composiciones de la Virgen con el niño o *El entierro de San Esteban*, que forma parte del retablo dedicado al mismo personaje. Este hecho es sólo una muestra de la gran erudición humanística de Joanes, quien en ello siguió los preceptos del italiano León Battista Alberti. El empleo de los vestigios en las obras del valenciano puede deberse al interés renacentista por los restos monumentales griegos y latinos (como en el *Juicio de Paris* y *el Retrato de Alfonso el Magnánimo*, monarca protector de las artes), o una motivación religiosa semejante a la de Botticelli y Mantegna. De cualquier manera, columnas, termas, e incluso pirámides, confunden sus tonos pastel con los tenues árboles y ríos del paisaje, formando una unidad que, en última instancia, funciona como decorado de la escena representada en el primer plano con colores luminosos y trazos firmes.

Los textos comentados de Garcilaso, Cetina y Herrera aparecieron o fueron escritos durante el siglo XVI, época de auge del Renacimiento en España. El elemento más explícito de esta corriente cultural en dichos poemas es el entusiasmo humanístico por la civilización grecolatina. Por su parte, Herrera establece la tradición en la lírica española sobre restos monumentales de traducir las experiencias particulares del poeta en máximas generales. Ello sentó las bases para el gran desarrollo lírico de dicho motivo en el siglo XVII. Para Begoña López Bueno los vestigios en la poesía en castellano inicialmente funcionan como un pretexto para la expresión amorosa o de angustia, como en "Boscán las armas..." y "Al monte donde fue Cartago"; mas luego se convierten en un símbolo del tiempo, con diversas soluciones. Se podrían señalar a los sonetos herrerianos como composiciones de transición entre una interpretación y otra, pues en ellos ya se hace una lectura de los restos monumentales más cercana a la del Barroco. Debido a todo esto, concluyo que en los tres autores la imagen de las ruinas se desarrolla como motivo, cuya función dentro del texto, empleando los términos de Claudio Guillén, varía de lo superficial (Garcilaso) a lo profundo (Herrera). De hecho, este cambio va de la mano con las transformaciones culturales (vinculadas con sucesos políticos, sociales y económicos) que introdujeron en Europa una nueva visión del mundo.



Sandro Boticelli. *La adoración de los Reyes Magos* (1475)



Andrea Mantenga. *San Sebastián* (1470)

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

VI. DERRUMBES DEL SIGLO DE ORO

Dos de las cualidades distintivas del Renacimiento fueron el gran optimismo inspirado por las fuerzas del hombre y un espíritu expansionista, particularmente palpable en la España de la primera mitad del siglo XVI. Dicha actitud fue fomentada en la península ibérica por la relativa estabilidad política y social que dominó bajo los mandatos de los Reyes Católicos y Carlos V, sin mencionar el crecimiento del imperio español por Europa, Asia y América. Con Felipe II se llegó a la consolidación de los logros alcanzados por sus predecesores, pero también aparecieron los primeros signos de descomposición y deterioro en el reino. Así, el ascenso al trono de Felipe III en 1598 marcó el inicio de un largo período de crisis en la economía y la sociedad del siglo XVII, fenómeno también de alcance europeo.

La reacción de la sociedad a los conflictos señalados produjo, según José Antonio Maravall, una nueva visión del mundo conocida como Barroco. Para el estudioso este período abarcaría las primeras tres cuartas partes del siglo XVII de la Europa occidental. Durante estos años buena parte de la gente poseyó la conciencia de la crisis padecida en su entorno, lo cual generó varias muestras de descontento bajo los mandatos de Felipe II, Felipe III, Felipe IV y Carlos II. Una de las causas principales del declive económico fue el regreso a un sistema señorial de gobierno sustentado en la posesión de tierras. Naturalmente, el control central recaía sobre el absolutismo del monarca, quien otorgaba ilimitados beneficios a los nobles a cambio de su obediencia. Por ello la fuerza monetaria y comercial de la burguesía fue gravemente mermada, lo que acarreó el estancamiento del tráfico mercantil. Mientras, los terratenientes despilfarraban las ganancias de la agricultura y ganadería, entregándose a una vida de lujos desmedidos y abusando de su poder. De allí el abandono del campo y el considerable crecimiento de las ciudades, las cuales se llenaron de mendigos. Ello creó nuevos grupos sociales, modificó las relaciones entre los individuos y relajó las costumbres y el código moral. En cuanto a la política exterior, el imperio español comenzó a fragmentarse debido a la independencia de los Países Bajos y Portugal, la pérdida de Flandes y los levantamientos en Cataluña y los dominios italianos.

Los hechos enumerados hallaron su reflejo, como he señalado, en varios países europeos. Frente a esa problemática, los monarcas procuraron evitar, de acuerdo con Maravall, la disolución de su reino, la división, la crítica mediante una campaña de hegemonía basada en el uso de la fuerza y una campaña ideológica dirigida a la conciencia colectiva (donde tomaron parte activa, en los reinos católicos, la Iglesia y la Inquisición). Los gobernantes juzgaron como amenaza al orden establecido las críticas expresadas por algunos sectores de la nobleza, religiosos, burgueses y masas populares, de lo cual se cuenta con numerosos ejemplos; a esos peligros deben añadirse los frecuentes levantamientos armados ocurridos durante el siglo XVII. Sin querer reducir el nacimiento de la época barroca a cambios en la economía y la sociedad (no se deben descuidar las motivaciones ideológicas y el papel de la ciencia), la problemática brevemente expuesta hasta aquí

se traduce en un estado de inquietud [...] y por tanto de inestabilidad, con una conciencia de irremediable "decadencia" que los mismos españoles del XVII tuvieron. [...] El repertorio temático del Barroco corresponde a ese íntimo estado de conciencia (pensemos en lo que en el arte del XVII representan los temas de la fortuna, el acaso, la mudanza, la fugacidad, la caducidad, las ruinas, etcétera). (Maravall 96)

El individuo europeo del siglo XVII asumió una postura pesimista frente a su propia vida y el mundo que le rodeaba. De hecho, para relacionar ambas esferas recurrió a un elemento heredado del Renacimiento: la experiencia. Maravall explica cómo al centrar su atención en ella, buscando un saber de aplicación general, los hombres del Barroco experimentaron una sensación de inestabilidad y mutación que los llevó a erigir como fundamento del mundo al movimiento. Nada en el universo permanece estático, incluido el ser humano, "por eso, colocar ante él lo inmutable, no le dice nada. Hay que entrarle por el dramático testimonio de lo mudable, aunque sea para que, a través de los cambios, le quede la lección de lo que permanece" (Maravall 367). De allí el empleo en la literatura de imágenes como las rosas de un día, las nubes o el agua fluyente, pues las ideas de mudanza y fragilidad fueron enlazadas por la melancolía de la época. Pese a esta postura, la ideología barroca no cuestionó la existencia de principios absolutos y trascendentes. Aún así, el papel decisivo

de la experiencia en las relaciones del hombre del XVII con el mundo, sumado al clima general de desilusión provocado por la crisis del período, originó una visión dinámica de la realidad, en parte de signo negativo.

Uno de tantos conceptos vinculados con el de movimiento fue el del tiempo, el cual constituyó la mayor preocupación de la época barroca, enfocado en su aspecto de fugacidad. Para ese período el tiempo era el principal componente de la realidad, lo cual, debido a los motivos expuestos hasta aquí, fue germen de angustia para el ser humano. Esta inquietud fue expuesta por los poetas españoles del siglo XVII mediante varias imágenes, como apunté arriba, particularmente la de los vestigios monumentales. El empleo del motivo de las ruinas en la literatura de España nunca fue tan abundante como en los años del Barroco, además de haber sido tratado por autores de la talla de Lope, Góngora y, por supuesto, Quevedo, con reflexiones diversas de escritor en escritor.

A las apreciaciones anteriores añadiré una de índole estética, propuesta por Emilio Orozco Díaz. De acuerdo con este investigador, durante la época barroca dejó de predominar la naturaleza como norma artística, levantándose a su lado la hermosura de lo artificial, lo que produjo un gusto por los temas donde ambos tipos de belleza se contrapusieran (121). Jardines y ruinas fueron estimados como las imágenes perfectas de dicho enfrentamiento; mientras en los primeros la mano del hombre predomina sobre la vegetación, en los restos monumentales ocurre todo lo contrario. Orozco califica la atracción ejercida por los vestigios como pictórico-pintoresca, hechizo cargado de un sentido temporal amenazador por el hombre barroco, para quien el tiempo y la muerte eran una "condición de fuerza adversa a la vida, por tanto, de drama del viviente, que a cada uno se le patentiza, reclamando se le atienda en el juego de la existencia" (Maravall 340)

Finalmente, vale la pena apuntar los juicios que al respecto expuso el crítico alemán Walter Benjamin. Para él, los restos monumentales fueron interpretados por los artistas barrocos como alegoría de su historia contemporánea, decadente, cayéndose a pedazos. Más aún, ese recurso tan favorecido durante el siglo XVII, la misma alegoría, y las piezas artísticas del período se identificaron con las ruinas en su afán de resistir a la degradación provocada por el tiempo. Según Benjamin el arte barroco "sólo pretende durar

y se aferra con todas sus fuerzas a lo eterno" (174). A continuación intentaré ejemplificar las explicaciones teóricas anteriores mediante el breve comentario de algunos poemas españoles de la época que trato. También mencionaremos algunas pinturas europeas como muestra del interés internacional por la imagen de los vestigios.

Existen dos antologías poéticas donde se agrupa una cantidad importante de poemas españoles que tratan el motivo de las ruinas. Tanto Ramón Andrés en *Tiempo y caída. Temas de la poesía barroca española*, como Stanko Vranich en *Los cantores de las ruinas en el siglo de oro* ofrecen varios ejemplos de reflexión lírica sustentada en la contemplación de restos urbanos antiguos. De ambos volúmenes escogí sólo una pequeña muestra de escritos para nuestro comentario, siguiendo los juicios formulados por los dos estudiosos del tema.

Se ha discutido la existencia de las escuelas líricas aragonesa y sevillana, una encabezada por los hermanos Argensola, y la otra supuestamente iniciada por Fernando de Herrera en el siglo XVI, y continuada durante la primera mitad de la siguiente centuria. Por ejemplo, para Felipe Pedraza y Milagros Rodríguez es difícil demostrar la continuidad del estilo herreriano en la poesía barroca de Sevilla. Tanto esta última como la escrita en Aragón no apartan ostensiblemente sus formas y contenidos de los textos poéticos compuestos por autores de otras regiones españolas. Lo cierto es que escritores hispalenses como Caro, Rioja, Arguijo y otros compartieron lazos de amistad y una gran afición por la obra y las ideas de Horacio, lo que permite estudiarlos en bloque.

Los hermanos aragoneses Lupercio (1559-1613) y Bartolomé Leonardo de Argensola (1561-1631) hallaron tiempo, entre sus ocupaciones en la corte, para componer obras historiográficas y poemas, que aparecieron en 1634 bajo el título de *Rimas*. Ambos autores incorporaron el motivo de las ruinas en sus composiciones, como en el soneto de Bartolomé "A Sagunto" (*Tiempo y caída*). Este es un ejemplo de la nacionalización de la imagen de los vestigios realizada por la lírica española del siglo XVII (aunque al parecer Herrera le cantó a los restos de Itálica, durante el período barroco la referencia a sitios arqueológicos de España sí es explícita). Sagunto es una ciudad romana ubicada en la región de Valencia; en el año 218 a. C. soportó el asedio de Aníbal, confiada en el auxilio de Roma que nunca llegó. Los cartagineses

destruyeron la urbe mientras sus habitantes, según la tradición, quemaron sus pertenencias y ellos mismos se lanzaron al fuego. De allí que para el mayor de los Argensola la otrora "fábrica excelsa" (v. 3), ahora rodeada de yedra y espinas, de vegetación estéril, sea ejemplo de fidelidad y resistencia frente a la catástrofe. Por ello "Sagunto precia más verse llorada / de la posteridad" (vv. 9-10). Ahora bien, en el último terceto el autor expresa una preocupación amorosa, debido a su temor de verse traicionado como los saguntinos lo fueron por los romanos. Así, el texto emplea el motivo de las ruinas para sostener dos reflexiones, una moral y universal, otra pasional e individual. La postura renacentista (Garcilaso y Cetina) entra en tensión con la barroca, lo cual convierte "A Sagunto" en un poema de transición.

Volviendo al grupo de poetas sevillanos, Juan de Argujijo (1567-1622), cuyos versos no fueron impresos hasta 1841, escribió los sonetos "A las ruinas de Cartago" (*Poesía de los Siglos de Oro*) y "No los mármoles rotos que contemplo..." (*Tiempo y caída*). Ambos pueden ser leídos como la versión barroca del famoso poema de Cetina. La visión pesimista del mundo predominante en el siglo XVII, estudiada por José Antonio Maravall, determinó que para Argujijo la ciudad derruida sea ejemplo "del fin que ha de tener la más segura / pujanza, vanamente confiada" (vv. 7-8). El motivo de las ruinas es utilizado para ilustrar la fugacidad de la vida humana. A pesar de ello, el primer texto manifiesta gran admiración por el aguante de la capital cartaginesa frente a la guerra y el tiempo, pues su "grandeza dura / contra las fuerzas de la suerte airada" (vv. 3-4). Esa lección de resistencia trágica, dirigida al hombre, es apartada por el autor en el segundo soneto para sólo dar paso al desaliento. Ésta composición niega el posible consuelo derivado de la contemplación de los sitios arqueológicos cantados por la lírica (Cartago, Numancia, Sagunto) y, a la esperanza mostrada por Cetina en su "Excelso monte...", contesta cómo

[...] la razón advierte que confía
 en remedio engañoso quien procura
 con los ajenos consolar sus males. (vv. 12-14)

El abogado Rodrigo Caro (1573-1647) apenas compuso un puñado de poemas, uno de los cuales se convirtió en la obra maestra (según Stanko Vranich) de la

lírica española sobre vestigios. "La canción a las ruinas de Itálica" (*Poesía de los Siglos de Oro*), inédita hasta el siglo XIX, fue fruto de la afición del autor por la arqueología, atestiguada por sus tratados *Antigüedades y principado de la ilustrísima ciudad de Sevilla* y *chorografía de su convento jurídico y antigua cancellería*, así como *la Relación de las inscripciones y antigüedades de la villa de Utrera*. En uno de sus textos Caro hace una descripción de la antigua urbe romana de Itálica

Fui un día con algunos amigos, por la orilla del río desde Sevilla, y, llegando a este puesto, le miré y consideré atentamente, y parecióme que a cualquiera persona de consideración y que alargue el pensamiento a las cosas de este mundo, daría mucho en qué entender, pues que, con la fuerza irreparable del tiempo, verá en aquel lugar (cualquiera que haya sido) que las altas murallas yacen hoy por tierra cubiertas de yerbas y monte; que las anchas plazas y paseada calles están sin habitadores, y que las casas que antes eran refugio de los hombres, ahora son escondijos de sabandijas. *Parece que aquellos dembados edificios están llorando la larga ausencia de sus dueños, y amonestando a los que os miran, con un mudo sentimiento, cuán breve es la gloria de este mundo y cuán flaca la mayor firmeza. Leen aquí los ojos la destrucción de aquella fuerte ciudad, y recelan los ojos del alma la de su propio cuerpo, flaco y miserable.* (Caro 203-204. Las cursivas son mías)

Las últimas líneas resumen con precisión los sentimientos inspirados por los restos monumentales en los hombres del siglo XVII. Estas sensaciones también son expresadas con claridad en "La canción a las ruinas de Itálica" desde la primera línea "Estos, Fabio, ¡ay dolor!, que ves ahora", inicio cuyo adjetivo demostrativo se convirtió en fórmula¹⁸. A lo largo de sus seis estrofas, se compara el viejo esplendor de la ciudad con la desastrosa condición contemporánea. La naturaleza retoma lo que fue suyo y crea, en su batalla contra las obras del hombre, terribles ironías:

Este despedazado anfiteatro,
impío honor de los dioses, cuya afrenta

¹⁸ Obsérvense los primeros versos de "A Sagunto" de Bartolomé L. de Argensola ("Éstas son las reliquias saguntinas") y "A las ruinas de Cartago" de Argüjón ("Este soberbio monte..."), sin mencionar el primer ejemplo brindado por Herrera ("Esta rota y cansada pesadumbre"). De

publica ya el jaramago,
 ya reducido a trágico teatro,
 ¡oh fábula del tiempo!, representa
 cuánta fue su grandeza y es su estrago. (vv.18-23)

La desolación moderna de Itálica hace al poeta preguntarse por el destino de sus antiguos pobladores, varios de ellos orgullo de España, mediante el *tópico* ¿*Ubi sunt?*, de origen medieval (tan recurrente en Jorge Manrique). Pero sólo le contestan voces de ultratumba que rondan los viejos edificios, evocadas por la imaginación popular (tal como refiere el soneto de Castiglione): "[...] y el caro nombre oído / de Itálica, renuevan el gemido / mil sombras nobles en su gran ruina" (vv. 79-81). Así, el autor expresa la preocupación barroca por el tiempo, enfocado en su aspecto de fugacidad y destrucción, a través del motivo de las ruinas, en las cuales el hombre del siglo XVII proyecta su miedo a la muerte. Incluso es difícil dilucidar si los vestigios funcionan en el texto como tema general o como unidad secundaria de contenido. La experiencia de primera mano obtenida por Caro (aunque la influencia de Sannazaro es palpable), sumada a su erudición, le permite describir con lujo de detalle el sitio arqueológico sevillano. Pero el discurso no es de índole historiográfico, sino emotivo, impulsado por el espectáculo "pintoresco", como señala Orozco Díaz, ofrecido por el enfrentamiento entre artificio y naturaleza.

Para terminar con los poetas sevillanos, Francisco de Medrano (1570-1607), Francisco de Rioja (1583-1659)¹⁹ y Pedro de Quirós (1607?-1654) también dedicaron sonetos a los escombros de Itálica. Éste último autor, en su soneto dedicado a la antigua ciudad española, subraya el papel aleccionador de las ruinas: "mas hízote el ejemplo de tus daños / libro de sabios, de ignorantes guía" (*Tiempo y calda*, vv. 7-8). Todos los hombres pueden encontrar una advertencia sobre la fugacidad de la vida en los vestigios; su poder de atracción es universal.

Las grandes figuras líricas del período tampoco evitaron emplear el motivo de las ruinas en sus composiciones. Luis de Góngora (1561-1627) compuso hacia

acuerdo con Joseph Fucilla, el origen de este modelo formal estaría en la elegía IV, I de Propertio.

1591 (según Antonio Carreño) un romance dedicado a los restos del castillo de San Cervantes, construido en Toledo. Lo peculiar de este texto es su tono burlesco. El autor humaniza el alcázar y lo relaciona con objetos y hechos bajos e inmundos; incluso mezcla referencias religiosas y eróticas que provocaron la censura del texto en su momento:

[...] viendo
debajo de los membrillos
engerirse tantos miembros,
lo callas a sus maridos,
que es mucho, a fe, por aquello
que tienes tú de Cervantes
y que ellos tienen de ciervos. (vv. 38-44)

Pero como buen poema sobre ruinas, el pobre castillo es utilizado para dar un escarmiento a una querida; su hermosura no será eterna, "que es verdugo de murallas / y de bellezas el tiempo" (vv. 71-72). Góngora demuestra ser consciente de las lecciones inspiradas por los vestigios:

háblale mudo mil cosas,
que las oirá, pues sabemos
que a palabras de edificios
orejas los ojos fueron (v. 65-68)

El poeta cordobés introduce inevitablemente en sus burlas la amenaza de la muerte y el miedo ante la capacidad destructora del tiempo, sentimientos propios de la época barroca. Quizás se recurra a la risa como una reacción o antídoto contra esa angustia; una respuesta desesperada a la terrible evidencia mostrada por las ruinas. Vale la pena señalar junto a Stanko Vranich que este romance no evoca la imagen de restos de ciudades grecolatinas, sino vestigios de una historia más cercana, en este caso un castillo medieval. El impulsor del motivo de las ruinas en la poesía europea (el entusiasmo renacentista por la

¹⁹ Rloja incluso compuso sonetos sobre la mítica Atlántida y Salmedina, ciudades sepultadas bajo el mar. Por supuesto, la destrucción de ambas urbes también le inspiran reflexiones acerca de la brevedad de la vida humana.

cultura clásica) ha evolucionado de la mano de la decadencia económica y social padecida por el Imperio español.

De Lope de Vega (1562-1635) existen varias piezas líricas donde aparece el motivo de las ruinas. Quizás la mejor sea un soneto dedicado a Sagunto incluido en *El peregrino en su patria* (Sevilla, 1604)²⁰. El primer verso asienta una definición de los vestigios, "vivas memorias, máquinas difuntas": historia y muerte, signo cuyo emisor ya no existe, recuerdo y olvido. Así, las construcciones derruidas le recuerdan al autor el afán humano de no conformarse con su naturaleza vegetativa, de retar al firmamento con su impulso civilizador: "soberbias torres que al primero cielo / osastes escalar con vuestras puntas" (vv. 7-8). Pero de ese entusiasmo al final únicamente subsisten cenizas. Lope compara el deplorable estado de los restos saguntinos con la condición humana tras la contemplación del viejo anfiteatro romano y su asociación con el motivo barroco del mundo como escenario dramático. Por ello le recuerda a las antiguas gradas:

mirad de solo un hombre en el teatro
 mayor ruina y perdición más cierta,
 que en fin sois piedras y mi historia es alma. (vv.12-14)

El ser humano es interpretado como una ruina magnificada. Las cualidades enumeradas de los vestigios de Sagunto son aplicables al hombre: soledad, civilización destruida a manos del tiempo, alma inmortal ("vivas memorias") y cuerpo corruptible ("máquinas difuntas").

Un autor cuya preocupación capital fue la tragedia del devenir no podía sustraerse al aprovechamiento lírico de la imagen de las ruinas. Francisco de Quevedo (1580-1645) compuso extraordinarios poemas sostenidos en dicho motivo, destacando "Buscas en Roma a Roma, ¡oh peregrino!". Este soneto fue inspirado por uno del francés Joachim Du Bellay (1522-1560), quien a su vez se basó en el epigrama del italiano Ianus Vitalis "Qui Romam in media quaeris novus advena Roma". Miembro junto con Ronsard del selecto grupo de la Pléiade, Du Bellay publicó en 1558 una serie de sonetos dedicados a los restos de la ciudad eterna bajo el título de *Les Antiquités de Rome*, de donde se

desprende el "Noveau venu, qui cherches Rome en Rome", que se convirtió en modelo quevedesco²¹.

En el texto en cuestión, Quevedo, a semejanza de otros poemas del período, remarca el contraste entre gloria pasada y destrucción presente, convirtiendo los restos en lección implícita sobre la fugacidad de la vida humana: "cadáver son las que ostentó murallas, / y tumba de sí propio el Aventino" (vv. 3-4). Luego el poeta contrapone el constante fluir del Tiber con la parálisis fatal de las ruinas romanas, por lo cual subraya cómo "huyó lo que era firme, y solamente / lo fugitivo permanece y dura!" (vv. 13-14). Teniendo en mente el simbolismo del río, esta paradoja expresa un enfrentamiento entre naturaleza y hombre, entre tiempo (movimiento) y ser (inmovilidad): mientras el devenir es casi eterno, el individuo se dirige inexorablemente a la muerte²².

Luego de cantar las ruinas de Roma y de otras urbes (como en el "Salmo XII"), Quevedo vuelve los ojos a los vestigios personales en "Miré los muros de la patria mía". Críticos como José Manuel Blecua y James O. Crosby coinciden en negar que con la palabra *patria* el poeta señale a España; seguramente se refiere a su ciudad natal, Madrid. A pesar de ello, el soneto sí sostiene un vínculo con la terrible situación económica y social de la época, pero expresado de forma implícita en la visión pesimista del mundo que transmite el autor. El tema del texto es el paso del tiempo, entendido como circunstancia destructora. Por ello enumera imágenes de transformación y decadencia, entre ellas las ruinas:

Miré los muros de la Patria mía,
si un tiempo fuertes, ya desmoronados,
de larga edad y de vejez cansados,
dando obediencia al tiempo en muerte fría. (vv. 1-4)

Las descripciones del soneto van de lo general a lo particular, de las murallas de una ciudad a los escombros de la propia casa del poeta, hasta alcanzar

²⁰ Cito de la antología *Tiempo y caída*.

²¹ El poeta inglés Edmund Spenser (1552?-1599) también se basó en el texto de Du Bellay para componer su soneto "The Ruins of Rome", que comienza "Thou, stranger! which for Rome in Rome here seekest". Siglos después el norteamericano Ezra Pound (1885-1972) escribió "Roma", otra versión del poema francés incluida en su libro *Personae*.

incluso sus vestimentas. Todo ello lo hace exclamar: "y no hallé cosa en que poner los ojos / donde no viese la imagen de mi muerte" (vv. 13-14)²².

A semejanza de Góngora, Quevedo compuso un romance dedicado a un castillo, "Funeral a los huesos de una fortaleza, que gritan mudos desengaños", en este caso las torres de Joray, donde el autor madrileño estuvo preso. Como otros poemas centrados en el motivo de las ruinas, éste expresa una lección moral resumida en el estribillo "Las glorias de este mundo / llaman con luz para pagar con humo". Sin embargo el tono general del texto es burlesco. Para lograrlo los restos del alcázar son humanizados y ridiculizados; asimismo se compara constantemente el esplendor pasado de la construcción con su decadencia contemporánea. Ello no puede evitar la reflexión dolorosa del poeta acerca de la fugacidad de la vida humana, especialmente al recordar las bellezas corruptibles de su amada (como también lo hizo Góngora):

Tú, que te das a entender
la eternidad que imaginas,
aprende de estas ruinas,
sí no a vivir, a caer... (vv. 67-70)

Finalmente, cabe recordar que el motivo de las ruinas no sólo fue explotado por la literatura, sino extendió su fascinación al campo de la representación plástica. Según Jean Starobinski, para expresar el pasado en su sentido de ausencia la pintura (arte de presencia) recurre a la imagen de los vestigios. A lo largo del siglo XVII numerosos artistas insertaron restos monumentales en sus cuadros, ofreciéndoles en la composición un papel más sobresaliente que durante el Renacimiento. Peter Paul Rubens (1577-1640) en su *Paisaje con ruinas en el monte Palatino* (c. 1608) llena casi tres cuartas parte del lienzo con la representación de edificios romanos comidos por la vegetación. En el costado inferior derecho surge gente del pueblo, empedregada por el tamaño de las viejas termas. Por su parte el francés Nicolás Poussin (1594-1665), avecindado en Italia durante años, realizó dentro de su serie de panoramas las

²² Para mayor información remito al estudio de María Rosa Lida de Makiel "Para las fuentes de Quevedo". *Revista de Filología Hispánica*. 1 (1939): 369-375.

piezas Paisaje con San Juan en Patmos y Paisaje con San Mateo (1640). Fiel a su estilo paisajístico, Poussin destaca el escenario (cuya función en la estética renacentista era de mero fondo), y reduce considerablemente la escala de los personajes humanos. Así, en ambas obras aparecen los evangelistas rodeados por restos de columnas y construcciones grecolatinas integradas a la naturaleza, que también pueden apreciarse a lo lejos. De acuerdo con Alain Mérot (112-115), la presencia de estos restos paganos podría simbolizar la caída de un orden y el nacimiento de otro, como en la representación pictórica de la Natividad (el mismo Poussin nos ofrece un ejemplo en su *Adoración de los pastores*, de 1633).

Otro artista francés aclimatado en Italia, Claude Lorrain (1600-1682), también se regodeó en la atracción estética ejercida por las ruinas. De la misma manera que Poussin, el paisaje en sus cuadros ocupa la mayor parte del espacio, casi minimizando a los protagonistas de escenas bucólicas o mitológicas. Lienzos como *Paisaje de costa italiana* (1642), *Paisaje con Paris y Enone* (1648) o *Paisaje con Apolo y la sibila de Cumas* (1650) ejemplifican la incorporación de los vestigios grecolatinos al escenario natural, creando una nueva unidad estética. De hecho, Lorrain también representó construcciones antiguas completas, en su supuesto estado original, con el fin de evocar los buenos tiempos de Grecia y Roma.

Volviendo a los Países Bajos, tanto Pierre Patel el viejo (1605-1676) en su *Paisaje* (1652), como Jan Asselijn (1610-1652) en *Paisaje italiano con ruinas de un puente romano y un acueducto*, destacan la imagen de los restos monumentales sobre el resto de los elementos compositivos del cuadro. Un caso singular es el ofrecido por Jacop van Ruisdael (1628-1682), quien en *El cementerio judío*, pinta los restos de un castillo como fondo de un camposanto rodeado por árboles muertos.

Claudio Guillén describió acertadamente los mecanismos de evolución de los temas a lo largo del tiempo y su vinculación con el entorno extraliterario. Los lazos establecidos entre el motivo de las ruinas y la cultura barroca son más

²³ Varios estudiosos han analizado este poema, entre ellos Dámaso Alonso, José Manuel Blecua y Griswold Morley. Véase la bibliografía ofrecida por James O. Crosby en su antología *Poesía varia* de Quevedo.



Peter Paul Rubens. *Paisaje con ruinas en el Monte Palatino* (c. 1608)



Nicolás Poussin. *Paisaje con San Juan en Patmos* (1640)

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Claude Lorrain. *Paisaje de costa italiana* (1642)

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

fuerzas y explícitos que los asentados en épocas anteriores, por las causas ya expuestas. Críticos como Vranich, Lara Garrido y López Bueno destacaron las particularidades del empleo literario de la imagen de los vestigios en la España de fines del siglo XVI y buena parte del XVII. En primer lugar se nacionalizó el motivo, el cual no sólo encarnó en los restos griegos y romanos, sino en urbes ibéricas como Itálica, Sagunto o Numancia. A este fenómeno debemos añadir el tratamiento burlesco y paródico que recibió por parte de poetas como Góngora y Quevedo, quienes también se inspiraron en construcciones medievales. Por último, es notorio el gran número de composiciones dedicadas a los restos monumentales, cada una de las cuales ofrece diferentes matices de una misma preocupación: la fugacidad de la vida humana.

Para Begoña López Bueno las burlas quevedescas provocaron el agotamiento del motivo de las ruinas en la lírica española. A falta de una antología o un estudio acerca del posible empleo lírico de los restos monumentales en épocas posteriores, podemos afirmar con cautela que tras la época barroca el motivo de las ruinas fue poco explotado en España hasta el arribo del Romanticismo.

VII. LECCIÓN NEOCLÁSICA DE MONUMENTOS

La crítica más reciente coincide en negar la existencia de un solo estilo literario en la España dieciochesca. De acuerdo con Joaquín Arce, durante el período conviven varias tendencias, desde una poética barroca aún pujante a lo largo de la primera mitad de la centuria, pasando por una escritura rococó (representada por Meléndez Valdés), la cual derivó en la llamada lírica ilustrada, hasta un polémico prerromanticismo. Dejando atrás las dos primeras corrientes mencionadas, nos centraremos en poemas pertenecientes cronológica e ideológicamente a los estilos predominantes durante los últimos cincuenta años del siglo XVIII.

Según Isaiah Berlin, varios períodos de la historia basan su acercamiento a la realidad en la premisa que establece la posibilidad de contestar a cualquier pregunta. Esas respuestas deben ser cognoscibles y no pueden contradecirse entre sí. La Ilustración marcó la diferencia al establecer a la razón como única

vía para resolver todas las cuestiones sobre la realidad, descartando todas las demás. Para imponer un orden al mundo, recurrió al método científico y no dudó en aplicarlo a los campos de la moral, la política o la estética. Si bien los pensadores ilustrados plantearon múltiples tesis, todos ellos coincidieron en "la noción de que la virtud reside, en definitiva, en el conocimiento" (Berlín 48). Vinculado a esta idea, la doctrina del arte de la época propuso a los creadores observar la naturaleza (sinónimo de vida) y descubrir en ella el ideal al cual aspiraba, su método de llegar a la perfección y la belleza, para plasmarlo en sus obras. Por ello "está claro que condujeran en el caso del arte, a lo formal, lo noble, simétrico, proporcional y juicioso" (53).

Con todo, el acercamiento ilustrado a la naturaleza, a la realidad, fue guiado por un impulso "desencantador", de acuerdo con Theodor W. Adorno y Max Horkheimer. El hombre desplazó del universo cualquier hecho que no pudiera ser medido o contado, o sea los fenómenos vinculados con lo espiritual, lo invisible, lo irracional, lo inexplicable. Con ello se repitió el mecanismo ancestral de los mitos, mediante los cuales se intenta dilucidar lo desconocido del entorno porque le provoca miedo al hombre. Así, la naturaleza no sólo es explicada en sus más mínimos detalles, sino sopesada únicamente como instrumento de producción, de generación de riqueza, de explotación del hombre por el hombre.

Aunque algunos de los ideales expuestos inspiraron ciertas reformas durante el régimen del monarca español Carlos III (1759-1788), la entrada a la península de la nueva corriente de pensamiento debió pasar por el tamiz de la censura, ejercida por el gobierno y la Iglesia. A pesar de ello, los escritores ibéricos de la segunda mitad del siglo XVIII trataron en sus textos temas ilustrados como los conflictos entre la razón y la pasión, la tolerancia religiosa, las libertades civiles, la igualdad legal, la bondad de la naturaleza y su capacidad de instruir en la virtud, los vicios humanos, entre otros. La principal fuente literaria para dichos autores fue Voltaire, además de Montesquieu, Diderot y Rousseau.

Los poetas ilustrados tomaron sus temas de los conceptos mencionados, sin dejar de lado la tradición literaria "para incorporar un nuevo mundo que quizá despertaba menos recelos cantado poéticamente que expuesto en los tratados en prosa venidos de allende las fronteras" (Arce 37). Cantores de la ciencia, la

sociedad, los valores, siguieron los ideales estéticos de la época al simplificar los elementos formales, privilegiando la claridad expositiva y la intención didáctica. Ejemplo de lo anterior son los poemas de Jovellanos, Meléndez Valdés y Leandro Fernández de Moratín, quien nos ofrece dos ejemplos de poemas sobre vestigios.

Moratín envió desde Roma a su amigo Jovellanos una epístola compuesta en endecasílabos, "De Inarco Celenio a Jovino", fechada en noviembre de 1795. Luego de narrar con sencillez formal sus viajes por Europa, el autor se detiene en la descripción de la ciudad eterna, específicamente de sus ruinas. Por supuesto, no puede evitar recordar las glorias pasadas de la urbe y compararlas con su estado contemporáneo, lo cual no coarta su capacidad inspiradora:

¡cuanta doctrina al afluyente labio
dieras, y cuantas, inflamado el numen,
imágenes [sic] sublimes hallarías
en los destrozos del mayor imperio! (vv. 44-47)

Recordando la "Canción a las ruinas de Itálica" de Rodrigo Caro, Moratín describe los elementos arquitectónicos que antaño se levantaron completos en la vieja ciudad ("Estos desmoronados edificios..."), los cuales siglos después fueron repoblados por fantasmas cuyos lamentos por el pueblo desaparecido aún resuenan. Naturalmente, el poeta obtiene de su contemplación una enseñanza acerca de la fugacidad de la vida y las obras humanas, pero no puede olvidar su vena ilustrada al criticar vicios de implicación social como la avaricia, la adulación, la ambición, la ilegalidad y la venganza. Dichos errores sólo muestran la necesidad de los hombres, pues "[...] cuanto existe / y cuanto el hombre ve, todo es ruínas" (vv. 92-93). Lo único que no caduca es el espíritu.

Otro poema de Moratín, "Ya no existís, naciones poderosas", citado por el colombiano Miguel Antonio Caro (208-209), recorre los restos de ciudades africanas y asiáticas como Tiro, Cartago, Babilonia y Palmira, recalcando una vez más el contraste entre pujanza pasada y ruina contemporánea, así como su convivencia con animales y plantas. La descripción de Palmira ocupa el

mayor número de versos y quizás fue inspirada por el libro de viajes del conde Volney (Constantin François Chasseboeuf) *Les ruines de Palmyre* (1791).

Debido a su honda influencia en su época y durante el siglo XIX (especialmente en México, como veremos) vale la pena describir brevemente el contenido del tratado de Volney²⁴. El libro desarrolla, según Mortier, "la liaison entre la contemplation des ruines et la conception d'une philosophie de l'histoire" (136), ya emprendida por el historiador Edward Gibbon y el mismo Diderot. El texto parte de la visión de las ruinas sirias de Palmira, para desenvolver una larga argumentación a favor de una interpretación laica de la historia, basada en causas terrenas y explicables de los sucesos, naturalmente opuesta al providencialismo. Como buen pensador de su tiempo, Volney apela a ideales como la libertad, la justicia, el dominio y equilibrio de las pasiones, la fraternidad entre los hombres, si bien ahora enlazados a la lección de fugacidad impartida por los vestigios. Por ello apela a ellos:

¡Oh ruinas! Yo tomaré a escuchar vuestras lecciones; tomaré a la paz de vuestras soledades; y allí, lejos de la dolorosa escena de las pasiones, amaré a los hombres, recordándolos; meditaré en lo que puede hacer su felicidad, y cifraré la mía en la idea de haber acelerado la época de la dicha de los humanos" (16)

Volviendo a España, y haciendo otra pequeña excepción, queremos comentar un breve texto en prosa de Gaspar Melchor de Jovellanos, la *Memoria del castillo de Bellver*. Escrita en 1805 durante la prisión del autor en el mismo castillo, la obra describe la construcción y sus alrededores con lujo de detalle y claridad expositiva, sin descuidar su propósito literario. La aproximación ilustrada a la realidad se muestra por doquier en las consideraciones de índole técnica y científica plasmadas por Jovellanos, especialmente al retratar las ruinas del alcázar:

Sus muros, endurecidos por los vientos fríos y secos que soplan desde el nordeste al noroeste, se ven entapizados de una costra de musgo tenacísimo, cuyas escamas

²⁴ Para otros autores importantes que trataron el motivo de las ruinas durante el siglo XVIII fuera de España (lo cual sale de los límites de esta sección), remito al libro de Roland Mortier ya citado.

blanquecinas, jaldes, grises y negras anuncian, como las hiedras en los viejos robles, su venerable, pero fresca y robusta ancianidad. (23)

Más adelante describe con la prolijidad de un biólogo las plantas y animales cuya presencia devora los vestigios, más interesado en clasificaciones taxonómicas que en el conflicto entre naturaleza y obras humanas.

El polémico término *prerromanticismo* ha sido empleado para definir un conjunto de escritos en los cuales ya aparecen ciertos elementos que serán explotados en plenitud durante el siglo XIX. Sin poder entrar en una discusión sobre la validez de dicho vocablo, apuntemos cómo una parte de la literatura española dieciochesca fue influida por los textos de los ingleses Addison, Burke y Young, así como del francés Baculard D'Arnaud, quienes propusieron una "estética de la sombra", o de lo sublime descubierto en ambientes de oscuridad. José de Cadalso con sus *Noches lúgubres* (1774) fue el principal receptor de esas propuestas estéticas, aunque el crítico Guillermo Carnero incluye en su *Antología de la poesía prerromántica española* varios poemas de años anteriores donde ya aparecen esas tendencias. En dicho volumen se incluye una composición de Alfonso Verdugo y Castilla, Conde de Torrepalma (1706-1767), titulado "Las ruinas. Pensamientos tristes", donde el motivo de los vestigios es empleado como escenario lúgubre para el lamento amoroso del personaje Alfeo. A través de imágenes vinculadas a la noche, la tormenta, el dolor y las sombras, el autor descubre la cualidad mortal del hombre proyectada en todas las cosas que su mano percedera toca, incluido un alcázar toledano bajo el cual el enamorado desdichado exclama:

¡Oh suerte humana, que la eterna roca,
burladora en su asiento de los años,
apenas a su imperio condujiste,
cuando, de frágil forma en ser segundo,
a duración caduca la obligaste! (p. 25)

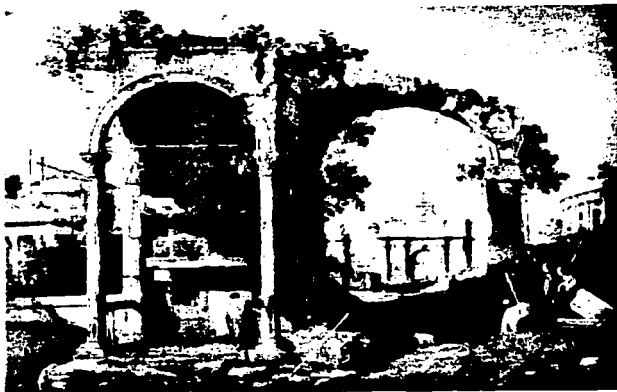
Finalmente, al pie del castillo arruinado, "como en sima funesta horrible y propia", Alfeo fallece cubierto por la nieve, las tinieblas, y un amor condenado por el signo de la muerte. Esta clase de expresiones fue la antesala de una

nueva corriente que desde el norte de Europa criticaría los principios de la Ilustración y cambiaría la faz de la literatura occidental desde finales del siglo XVIII y a lo largo del XIX.

Así como durante el siglo XVIII convivieron en Europa varios estilos literarios, lo mismo ocurrió en el campo de las artes plásticas. Rococó, Neoclasicismo y las primeras expresiones románticas no sólo se sucedieron sino se superpusieron, haciendo difícil la labor de clasificar a los artistas del período. La complicación es mayor al considerar las numerosas obras donde aparece el motivo de las ruinas, pues muchos elementos como la vegetación circundante y la reducción del tamaño de los personajes humanos son comunes a todas ellas, además el primer plano que ocupan los restos monumentales en la composición (lo cual comenzó a ocurrir en la centuria anterior). Por ejemplo, los italianos Marco Ricci (1676-1730), Giovanni Paolo Pannini (1691-1765), Canaletto (1697-1768), Giuseppe Zais (1709-1789) y Francesco Guardi (1712-1793) realizaron varios *caprici* o caprichos donde representaban vestigios inexistentes o conjuntaban en una misma escena edificios derruidos de diferentes sitios arqueológicos. En estas fantasías pictóricas se enfatiza la presencia de la naturaleza como elemento destructor de las construcciones (tanto plantas como estanques), entre las cuales pasea la gente del pueblo²⁵, minimizada en comparación con el tamaño de arcos, columnas o templos grecolatinos. El conjunto es uniformado por los tonos ocres que contrastan con el azul grisáceo del cielo. Así, al predominar en los *caprici* el deseo de transmitir un placer estético sobre una intención de representación realista, podemos descubrir un lazo entre estos lienzos y un estilo barroco tardío o un Rococó.

En 1745 el pintor francés Hubert Robert (1733-1808) viaja a Roma donde es deslumbrado por la obra del italiano Giovanni Battista Piranesi (1720-1788). Ambos dedicaron la mayor parte de sus obras al motivo de los vestigios. El primero no sólo representó los destrozos de edificios grecolatinos, sino también de villas campestres, parques e incluso la sala de un museo. En *Vista imaginaria de la Gran Galería del Louvre entre ruinas* (1796), el artista muestra

²⁵ Sin embargo, Pannini en su cuadro *Apostol Pablo predicando en las ruinas*, vuelve al estilo del francés Nicolás Poussin al escenificar con vestigios de la antigüedad clásica una escena bíblica. Naturalmente los personajes de la escena aparecen destacados.



Canaletto. *Capricho: ruinas y edificios clásicos* (1730)



Giovanni Battista Piranesi. *El arco de Constantino* (1771)

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Hubert Robert. *Vista imaginaria de la gran galería del Louvre en ruinas* (1796)

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

los escombros de una sala de exposiciones habitada por gente del pueblo que observa las esculturas de la antigüedad clásica regadas por doquier. Incluso aparece un dibujante trabajando frente a una de las pocas estatuas en pie, mientras detrás de ambos un grupo de personas cocina en un fogón bajo la bóveda destruida. Por su parte Piranesi realizó varias series de grabados como las *Carceri* (1745), donde, de manera análoga a los *caprici*, el dibujante crea un ambiente fantástico con andamios e instrumentos de tortura, partiendo de la imagen de las ruinas. Más realistas son las láminas de *Le Antichità Romane* (1756), *Vedute di Roma* (1748-1778) y las dedicadas a la vieja urbe romana de Paestum (Nápoles). Entre plantas devoradoras, campesinos admirados o indiferentes, y animales, las construcciones arruinadas de Piranesi constituyen la antesala de la atracción romántica por los restos monumentales, a juicio de Rafael Argullol.

VIII. ARQUEOLOGÍA ESPIRITUAL DEL ROMANTICISMO

De entre todas las particularidades del movimiento romántico aquí nos interesa destacar sus cualidades religiosas, puestas de relieve por Albert Beguin y Octavio Paz (1995). Buena parte del credo de la nueva corriente le debe mucho a tendencias ocultistas que prosperaron especialmente durante el Renacimiento²⁶, aunque la filosofía del siglo XVII las condenó a un repliegue de fuerzas, a una vida subterránea de la cual emergieron a mediados del XVIII en Alemania. Johan Georg Hamman y los llamados filósofos de la naturaleza recuperaron para el pensamiento crítico esas ideas, abiertamente opuestas al racionalismo ilustrado, y las propagaron entre sus seguidores literatos, entre ellos Goethe. Ese es el origen de la visión analógica del mundo defendida por los poetas del Romanticismo germánico, inglés y más tarde francés, la cual establece una correspondencia entre todos los elementos del universo. Con todo, las diversas posturas religiosas de dichos autores resultaron de una mezcla entre teología cristiana, hermetismo y obsesiones personales, que en

²⁶ Recordemos la fuerte influencia ejercida sobre los pensadores del siglo XVI por los textos de Marcelo Ficino, Giordano Bruno y Pico de la Mirandola, sin mencionar el auge del misticismo hermético en el norte de Europa, representado por Agrippa y Paracelso.

general cristalizó en la consideración de la poesía como acto mágico destinado a la transformación de la realidad. La principal arma para lograr dicho objetivo fue la imaginación, juzgada por Kant como categoría imprescindible para el conocimiento. Sin embargo, la ironía irrumpe en los escritos del período para recordarle al artista su condición mortal y las terribles contradicciones inherentes a su vida.

El pensamiento romántico expuesto determinó una actitud crítica frente al mundo racionalista e industrial de la segunda mitad del siglo XVIII y todo el XIX, lo cual impulsó varias actitudes como el escapismo hacia un pasado idealizado, particularmente la Edad Media. Ello repercutió tanto en el auge de la novela histórica (Scott, Manzoni), como en la redacción de estudios históricos más imaginativos, lo cual impulsó el culto a las ruinas. Efectivamente, H. G. Schenk y Rafael Argullol coinciden en subrayar la constante aproximación imaginativa del Romanticismo a los vestigios, encarnación de la "belleza bizarra" de la época, nacida según Paz (1995 397) de la ironía, pues al ser ésta irreplicable y original se halla condenada a la muerte, expresa muerte.

Debido a su postura opuesta a la sofocación de la creatividad individual en aras de un racionalismo universalista, la interpretación romántica de las ruinas varía de autor en autor. Friedrich Hölderlin (1770-1843) es el principal representante de la percepción romántica del mundo clásico, que cristalizaría en la obra de Nietzsche. En su elegía *El Archipiélago*, el poeta alemán admira la energía vital de los antiguos griegos, su embriaguez religiosa y guerrera, visión opuesta a la del Neoclasicismo, para quienes el arte helénico demostraban la sobriedad y el orden de sus creadores. Ante el panorama desolador de los restos de aquella cultura, Hölderlin se pregunta por sus habitantes y recrea sus luchas y pasiones, con la esperanza de salvarse de la estulticia de la civilización moderna mediante una inmersión mística en aquel universo perdido. Por su parte William Wordsworth (1770-1850) le dedica a un alcázar medieval su "Address to Kilchurn castle, upon Loch Awe", identificándose con él en su incorporación a la naturaleza, lugar de elevación mística, donde

[...] powers there are
that touch each other to the quick in modes

which the gross world no sense hath to perceive,
no soul to dream of... (vv. 6-9)

Matizando esta interpretación espiritual de las ruinas, sitio donde encarnan la disolución del hombre en el mundo natural, en el Todo del espíritu, Lord Byron (1788-1824) en su *Childe Harold* se admira del poder religioso del Coliseo romano, en el cual "Hues which have words, and speak to ye of heaven / floats o'er this vast and wondrous monument" (CXXIX, vv. 1-2). De hecho le agradece al tiempo esa impresión, encarnado en la destrucción del viejo circo y su asalto por la vegetación. Por su parte, Percy Bysshe Shelley (1792-1822) confronta con ironía la antigua soberbia de los faraones con los restos modernos de las estatuas dedicadas a inmortalizarlos en *Ozymandias*. Asimismo, Su amigo John Keats (1795-1821) muestra su sorpresa ante la eternidad de la belleza en *Ode on a Grecian Urn*, inspirado por las formas labradas en una pieza funeraria helénica. De tal manera, los vestigios del pasado no inspiran en estos autores miedo ante la fugacidad de la vida humana, a diferencia de lo expresado por escritores de otras épocas. La única excepción la ofrece Giacomo Leopardi (1798-1837) en *La retama, o la flor del desierto* donde el italiano ataca el optimismo racionalista del siglo XIX a través del ejemplo fatal de Pompeya, destruida por la erupción del Vesubio en la cumbre de su pujanza. El poeta recuerda el temor ancestral de los hombres provocado por las amenazas de su entorno, en consecuencia propone la solidaridad de todas las sociedades para combatir a su gran enemiga, "que Natura no estima / ni cuida más al hombre / que a las hormigas..." (vv. 231-233).

Hasta aquí he comentado los poetas asociados a un pensamiento místico, siguiendo a Octavio Paz y Albert Béguin. Ambos son muy claros a la hora de clasificar a los poetas franceses del siglo XIX: hasta Gérard de Nerval, Charles Baudelaire y las últimas composiciones de Victor Hugo se puede hablar de lírica gala de corte mágico, expresión de una religiosidad heterodoxa y ocultista. Fuera de esa corriente del romanticismo (análoga a la inglesa y alemana), quedaría el poema sobre ruinas de Alphonse de Lamartine (1790-1869) "Première Vision" (1824), el cual desenvuelve la ideología cristiana del autor, reforzándola con el ejemplo moral de los vestigios de urbes del pasado y de su presente (derrumbadas en la posteridad).

No podemos ignorar el ensayo de René de Chateaubriand (1768-1848) *El Genio del Cristianismo* (1802). Compuesto con el propósito de refutar el ateísmo ilustrado, dicho tratado constituye una apología de la religión cristiana y sus relaciones con varios aspectos de la vida, particularmente el arte. Dentro de este marco el autor insertó sus reflexiones acerca del efecto de las ruinas en la conciencia humana:

Todos los hombres experimentan una secreta atracción a la vista de las ruinas: este sentimiento procede de la fragilidad de nuestra naturaleza y de una oculta conformidad entre esos derruidos monumentos y la brevedad de nuestra existencia. Únese además a estas causas una idea que consuela nuestra pequeñez, al ver que pueblos enteros y hombres algunas veces tan famosos, no han podido vivir, sin embargo, más allá de los escasos días señalados a nuestra obscuridad. Así es que las ruinas esparcen una gran moralidad en las escenas naturales [...]. El hombre no es otra cosa que un edificio arruinado, un resto del pecado y de la muerte. (252-253)

A este postulado filosófico Chateaubriand añade otro estético, al hallar sugestivo el contraste entre el "esqueleto" desnudo de una construcción derruida y el paisaje circundante. De hecho el escritor francés encuentra correspondencias entre los vestigios monumentales, la región geográfica donde se levantan, la fauna y la flora. Las ruinas de Egipto, Palmira (Irán), Grecia y Roma poseen cualidades únicas, si bien superadas por los restos de las iglesias cristianas, en especial las rodeadas por un clima nórdico, tormentoso y agreste. En comparación con obras como el Coliseo romano, los escombros de una catedral no recuerdan "como tantas otras ruinas, la sangre vertida, ni las injusticias y las violencias consumadas. Sólo narráis una historia tranquila o los misteriosos sufrimientos del Hijo del Hombre" (255). Así, el escritor francés expuso, a juicio de Roland Mortier, una poética de las ruinas, o como aparece anotado en el texto, una "poética de los muertos" (252).

Obsesionado con el motivo de las ruinas, Víctor Hugo (1802-1885) desarrolló en sus primeros poemas una interpretación nacionalista e histórica de los vestigios, centrada en edificios medievales, como en "La bande noire" (1823). Conforme su evolución lírica avanza, centra su percepción de los vestigios en sus implicaciones estéticas, mágicas (así en "Aux ruines de Montfort-l'Amaury",

de 1825). Esta interpretación de los restos monumentales fue también aprovechada por el autor en algunas de sus pinturas y grabados. (Mortier 211-222).

La contemplación lírica de las ruinas en España fue revivida bajo la influencia de los autores alemanes, ingleses y franceses, quienes heredaron a la península los ideales románticos. Si bien Russell Sebold marca el inicio del Romanticismo español hacia 1770 con la obra poética de Cadalso, para José Luis Aranguren dicha corriente no encontró un eco generalizado hasta la década de 1820. El mismo crítico subraya las peculiaridades de esa adaptación, como su carácter liberal, su religiosidad libre, su juicio de la poesía como vía de realización espiritual, pero manteniendo la diferencia entre el terreno imaginario y el de la vida prosaica, sin desear sustituir un plano por otro. Asimismo, los escritores ibéricos del período se opusieron a los valores de la Ilustración, expresando una moral de excepción, que sin embargo no contrarió las "bondades" de la industrialización (inexistente hasta entonces en España). Por su parte, Octavio Paz (1995) niega la existencia de una verdadera esencia romántica en la literatura hispánica, salvo excepciones como Larra y Blanco White, hasta la aparición de las obras de Bécquer, Rosalía de Castro y los modernistas. Todos estos fenómenos afectaron la interpretación poética de los vestigios plasmada por varios autores de lengua española a lo largo del siglo XIX.

En 1824 el novelista catalán Ramón López Soler publicó un artículo acerca del poder inspirador de las ruinas, sobre lo cual aconseja:

Si a su aspecto una dulce melancolía se apodera de tu alma y te convida a saludables meditaciones, recuéstate sobre tan venerables fragmentos y abandónate a los arrebatos de la fantasía [...] ¿no es cierto que nos interesan también por llevar en sí mismas una terrible prueba de nuestra fragilidad? [...] ¡qué manantial de consideraciones no ofrecerá este nivelamiento de la naturaleza a tu imaginación pensadora y entusiasmada! (Díaz Playa 111)

Influídos por *El Genio del Cristianismo* de Chateaubriand y por libros de viaje como los de Volney, los románticos españoles encuentran ejemplos de fugacidad y de belleza "bizarra" en los vestigios. Un poeta de transición entre la estética rococó e ilustrada y la nueva corriente, Francisco Martínez de la Rosa (1787-1862), explota en los versos de "La Alhambra" (*Antología de la poesía romántica*) la imagen del arruinado palacio andaluz como recordatorio de la condición mortal del hombre. En medio de un sensualismo bucólico a lo Meléndez Valdés, el autor le muestra a sus bellas ninfas los escombros del alcázar donde antaño los moros disfrutaban del amor, recordando mediante el tópico del *¿Ubi sunt?* los goces desaparecidos. Tras esta nota de exotismo, típicamente romántica, Martínez de la Rosa aconseja, a la manera del *carpe diem* latino (de amplia resonancia durante el Siglo de Oro), "en tanto que vuelan las horas veloces, / ¡de amor las dulzuras, la dicha gozad!" (vv. 27-28).

Por su parte José Zorrilla (1818-1893), en "A un torreón" (*Antología de la poesía romántica*), uno de sus varios poemas dedicados al motivo, proyecta su condición de amante desdichado en los restos de un castillo medieval. Luego de cuestionarse, como Martínez de la Rosa, sobre el destino de las antiguas glorias y pompas atestiguadas por la construcción, describe con detalle la condición desastrosa del edificio con el fin de denostarlo, pues es testimonio del engaño de su amada:

Tus pardas ruinas me son de tormento,
con negros recuerdos corroen mi alma...
¡Tú estás en mi mente, maldecida palma
quemada del rayo, batida del viento! (13-16)

Esta personificación del castillo es muestra del subjetivismo romántico que extiende la individualidad del poeta al mundo circundante. Así, Zorrilla halla una correspondencia entre su interior atormentado y las ruinas del alcázar, lo cual se le hace insoportable.

Carolina Coronado (1823-1911) también expone ideas del período a lo largo de los versos de "En el castillo de Salvatierra" (*Poesía española 6*). En este poema la autora contempla el viejo edificio medieval como espacio histórico de esclavitud para la mujer y como imagen de un futuro liberador. Al ascender por

los peldaños de la torre, Coronado recuerda el sufrimiento de las damas visigodas y moras que habitaron el lugar, situación fatalmente continuada hasta el siglo XIX (y el siguiente, añado), a pesar del avance de la civilización. Por ello la poeta se identifica con las palomas de la construcción, quienes prefieren su libertad a los encantos de la sociedad moderna:

Yo soy ave del tronco primitiva
que al pueblo se llevaron prisionera
y que vuelvo a esconderme fugitiva
al mismo tronco de la edad primera (vv. 45-48)

Ese tronco no es otro sino la torre medieval, encarnación de la liberación humana. Luego de describir mediante hermosas metáforas su vida futura como ave emancipada del mundo, y de pedir que "bajen hasta el profundo mis cadenas, / circule en el espacio el genio mío" (vv. 89-90), la autora se topa con la fatalidad. El sueño de libertad metafísica es coartado por nubes de tormenta:

El terrible fantasma hacia mí gira;
Tronando me amenaza con su boca;
Con ojos de relámpago me mira
Y su luz me deslumbra y me sofoca (vv. 105-108)

El pesimismo romántico frente a la vida mundana y la imposibilidad de alcanzar la felicidad en ella²⁷ son expresados por la autora al convertir al alcázar arruinado, finalmente, en figura del hombre vencido.

Para finalizar el comentario sobre poetas románticos españoles, no podemos dejar a un lado la obra de Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870), quien si bien no destaca en sus *Rimas* el motivo de las ruinas, si lo aprovecha ampliamente en sus prosas. Sin entrar en mayores detalles, pues los límites de nuestro estudio sólo nos permiten estudiar el género lírico, describo brevemente la interpretación de los vestigios plasmada por el autor sevillano en sus *Cartas literarias a una mujer*, consideradas como exposición de su poética²⁸. En dicho

²⁷ Recordemos la trama de *Don Álvaro o la fuerza del sino*, del Duque de Rivas.

²⁸ Sobre la descripción de restos monumentales en las *Leyendas* véase el libro de Guillermo Díaz-Plaja, páginas 110-115.

texto resalta como ejemplo de la afinidad de religión, amor y poesía, la emoción espiritual experimentada por Bécquer entre los escombros de una iglesia medieval:

Por un contraste maravilloso, allí donde todo parece muerto, donde no se ven más que ruinas, donde sólo se tropieza con rotas columnas y destrozados capiteles, mudos sarcasmos de la loca aspiración del hombre a perpetuarse, diríase que el alma, sobrecogida de terror y sedienta de inmortalidad, busca algo eterno en donde refugiarse, y como el náfrago que se ase de una tabla, se tranquiliza al recordar su origen. (239)

Mientras por un lado las ruinas siguen aleccionando sobre la fugacidad de las obras humanas, al mismo tiempo el poeta español, igual que Byron, descubre en los vestigios un espacio de contacto entre el hombre y lo infinito. La naturaleza perenne (pues constantemente se renueva) triunfa sobre la mortalidad de las construcciones. Bécquer materializa en un sólo verso el alma indestructible del cosmos como, entre otras imágenes, "en las ruinas yedra" (Rima V, v. 24).

La interpretación decimonónica de las ruinas en España obedeció a diversos fines, desde una voluntad de exotismo hasta el ansia de colmar inquietudes espirituales, pasando por la proyección del desengaño amoroso y el lamento por la tragedia del hombre condenado a la infelicidad. Todos estos designios son manifestaciones claras del espíritu romántico europeo, aunque sólo en Bécquer podemos hallar un ánimo religioso cercano al de poetas ingleses y alemanes de fines del siglo XVIII y principios del XIX.

La pintura romántica de Europa no fue ajena a la fascinación ejercida por las ruinas. El suizo Heinrich Fuseli (1741-1825), adoptado por Inglaterra, nos dejó entre sus lienzos de tema onírico y literario un testimonio de la admiración provocada por el arte grecolatino en *El artista conmovido por la grandeza de los fragmentos antiguos* (1778-1779). Allí un hombre tiende su brazo sobre un pie colosal mientras con el otro se sostiene la cabeza en actitud de asombro; por encima de él una mano gigante apunta, entre hierbas, hacia el cielo. Una composición análoga fue plasmada por el alemán Caspar David Friedrich

(1774-1840) en *El soñador* (1835). En este lienzo un personaje aparece sentado sobre los ventanales de una iglesia gótica derruida que dejan ver el atardecer enmarcado por pinos²⁹. El mismo artista realizó otros trabajos donde restos de construcciones medievales armonizan en ambientes conformados por árboles secos, nieve, lápidas y tonos crepusculares, como en *Abadía entre un bosque de robles* (1809-1810).

Junto con el alemán Friedrich, dos ingleses devolvieron su prestigio a la pintura de paisaje. Joseph Mallord William Turner (1775-1851) y John Constable (1776-1837) aprovecharon en sus retratos de la campiña el motivo de las ruinas, si bien con estilos muy diferentes. El primero introdujo en sus ambientes de luz y cielo en movimiento los restos de numerosos castillos y monasterios como en *Abadía de Rivaulx, Yorkshire* (1825) y *Castillo Carisbrook, Isla de Wight* (1828). En el primer cuadro las construcciones abandonadas se confunden a lo lejos con la vegetación circundante, mientras en el segundo el alcázar domina con su poderosa luz toda la escena. Turner también dirigió su pincel hacia los vestigios de otras culturas en *Stonehenge* (1825-28) y *Palacio de Caligula y puente* (1831). Por su parte Constable demuestra su habilidad para reproducir fielmente la realidad en su *Castillo Hadleigh* (1829), donde los tonos ocres y verdosos de la vieja torre se prolongan a lo largo de la pradera donde unos pastores conducen su ganado.

Para concluir, mencionemos el lienzo *Castillo de la isla de Skye* (1877), del famoso grabador francés Gustave Doré (1832-1883), donde bajo un cielo tormentoso las sombras de una antigua fortaleza se recortan en lo alto de un risco.

²⁹ Esta escena tiene su correspondencia literaria en varias descripciones en prosa de Bécquer.



William Turner. *Abadía de Rivaulx, Yorkshire* (1825)



Caspar David Friedrich. *El soñador* (1835)

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Fusión mexicana: imagen del indio y ruinas prehispánicas

I. ENTRE LA OTREDAD Y LO PROPIO

La actitud de los conquistadores frente al arte indígena fue problemática desde un principio. Los primeros evangelizadores de Nueva España optaron por la destrucción de todos los objetos y construcciones vinculadas con la religión autóctona, a su juicio inspirada por el demonio. Los militares hicieron otro tanto a manera de saqueo y pillaje. Según Enrique Florescano, a ello debemos añadir una actitud de desprecio hacia las manifestaciones artísticas extrañas al canon europeo, repulsa extendida a toda una cultura donde no se empleaba el alfabeto, lo que para los españoles del siglo XVI era clara señal de barbarie (22-24). Con todo, en esa misma centuria nace una nueva postura acerca del mundo prehispánico, de la mano de religiosos como Andrés de Olmos, Bernardino de Sahagún y Pedro de Gante. Estos franciscanos, seguramente bajo la inspiración de las ideas de Joaquín de Fiore (1130-1201), vieron en los indios a una población incorrupta, ejemplo para los europeos y lista para recibir la palabra del Señor; con ello se completaría el proyecto de una "Ciudad de Dios" en esta tierra, mediante lo cual el mundo arribaría a su culminación espiritual. Sus ideas cristalizaron en obras como *Historia general de las cosas de la Nueva España*, donde Sahagún recopiló datos invaluable sobre la cultura azteca, con el objetivo de documentarse mejor acerca de la religión que los frailes deseaban extirpar. Un mejor conocimiento de la civilización vencida propiciaría la aplicación de un remedio eficaz contra la idolatría.

De acuerdo con Octavio Paz (1998), durante el siglo XVII la aproximación de los españoles al horizonte prehispánico varió su matiz debido a la conjunción de tres vertientes: conciencia criolla, humanismo y sincretismo jesuita. Desde la centuria anterior, criollos y peninsulares tuvieron fricciones debido a la negación de privilegios para los conquistadores y sus descendientes, sin mencionar los obstáculos que se les ofrecía a los hijos de españoles nacidos en Nueva España para su ascenso en las esferas política, militar y eclesiástica. De allí la actitud contradictoria del grupo criollo: mientras odiaban a los venidos de la metrópoli, se afanaban por subrayar sus cualidades europeas, por mostrarse plenamente ibéricos en un universo de castas y reputaciones dudosas (Blanco 1990). Al mismo tiempo, asimilaron elementos culturales precolombinos con un cierto dejo de orgullo al considerarse distintos y únicos

por ese hecho, al tiempo que despreciaban y explotaban al indio contemporáneo.

Como ya mencioné, la Compañía de Jesús también jugó su papel en la valoración de la cultura prehispánica que vengo revisando. Octavio Paz (1998) y Antonio Rubial señalan al respecto la relevancia de la postura sincrética de la congregación, por la cual sus miembros buscaban en las civilizaciones no europeas, en sus religiones y tradiciones, revelaciones del Cristianismo. Su finalidad, análoga a la de los franciscanos inspirados por Fiore, era la unificación del mundo bajo la divisa de la Iglesia católica, lo cual conllevaba un ulterior resultado político (de allí su expulsión de los reinos ibéricos en el siglo XVIII). Una de las expresiones de esta postura fue la hipótesis de una evangelización americana previa a la conquista española, llevada al cabo por un Santo Tomás rebautizado por los indios como Quetzalcóatl.

La valoración criolla del pasado prehispánico, que lo exponía con orgullo e idealización, fue complementada por el culto guadalupano. La virgen del Tepeyac "era la figura novohispana que insertaba con mayor profusión la otredad indígena, tanto por sus rasgos autóctonos como por la presencia del indio Juan Diego" (Rubial 85). Todo ello, sumado a la curiosidad humanística de los evangelizadores (ya palpable en los escritos de Sahagún), condujo en el siglo XVIII a los trabajos de historiadores cercanos a los ideales ilustrados que incorporaron la historia indígena a la de la *nación*, concepto entonces aún en formación.

Precisamente fue en el siglo XVIII cuando se desarrollaron los estudios científicos sobre la cultura prehispánica de México. Partiendo de los trabajos de Sigüenza, el italiano Lorenzo Boutorini, como fruto de sus investigaciones en la Nueva España, publicó su *Idea de una nueva historia general de la América Septentrional* (1746), que a juicio de Ortega y Medina inserta en la historia universal a las civilizaciones amerindias, aplicando el pensamiento historiográfico de Vico. Por su parte, el jesuita criollo Francisco Xavier Clavijero (1721-1787), tras la expulsión de su orden en 1767, da a la imprenta italiana su *Historia antigua de México* (1780). En ella demuestra un incipiente nacionalismo (o criollismo) al enfrentarse a las posturas ilustradas despreciativas de la civilización indígena, representada por escritores como Hume, Buffon, Cornelio de Pauw o Montesquieu. A juicio de Rafael Barajas, "el

jesuita intenta fundar en lo indio las bases de la mexicanidad" (121). La reivindicación del pasado precolombino y su valoración positiva fue continuada por José Antonio Alzate (1737-1789) y Antonio de León y Gama (1735-1802). El primero publicó en su *Gazeta de México* dos estudios dedicados a Xochicalco y El Tajín, acompañados de ilustraciones, mientras León y Gama compuso su *Descripción histórica y cronológica de las dos piedras*, en referencia a la Piedra del Sol y la Coatlicue, halladas en 1790. De hecho, ambos monolitos fueron preservados en la Universidad por ordenes del virrey, lo que denota un cambio de actitud hacia el arte de la América antigua. Ello fue confirmado por el rey Carlos III, quien encargó a Guillermo Dupaix un estudio de campo sobre las ruinas de la Nueva España¹.

Aunque para José Joaquín Blanco la poesía novohispana no fue el mejor espacio cultural para el mestizaje (al menos no al nivel de la arquitectura, las costumbres, el teatro de evangelización o la comida), debido a su ascendiente europeo, renacentista o barroco, así como al reducido público al cual iba dirigida, Octavio Paz subraya cómo desde un principio dicha lírica

tuvo conciencia de su dualidad. La sombra del *otro*, verdadero lenguaje de fantasmas, hecho no de palabras sino de murmullos y silencios, aparece ya en los poemas de los poetas del siglo XVI. En el siglo siguiente [...] se enfrenta al *otro* y lo interroga pero con propósitos de integración y absorción. (1998 71)

Efectivamente, siguiendo la antología *Poetas novohispanos* preparada por Alfonso Méndez Plancarte, podemos corroborar la inserción de elementos no occidentales en varios textos. Francisco de Terrazas (1525?-1600?) en los fragmentos que han sobrevivido de su poema épico *Nuevo mundo y conquista*, manifiesta los dos juicios dominantes sobre la civilización indígena en el siglo XVI. Por un lado, retrata con rasgos de crueldad explícita una religión autóctona basada en la antropofagia, encarnación del Anticristo, de los instintos no dominados aún por la razón europea. Con todo, un poco más adelante el

¹ El viaje del austriaco Dupaix, acompañado por el dibujante Luciano Castañeda, es el antecedente de los viajes "arqueológicos" emprendidos por diversos extranjeros a lo largo del siglo XIX en México.

autor introduce un relato idílico protagonizado por un par de "buenos salvajes", Quetzal y Huitzel, cuya inocencia alimentada por el amor se ve amenazada por los conquistadores "y su malicia, / su gran soberbia, su mandar airado, / su mucha crüeldad, poca justicia" (Méndez Plancarte 1991 42). De hecho, al final del episodio los indios amantes logran mantener su felicidad, elevándose como ejemplo de virtud, mientras observan el castigo infligido a los viciosos españoles.

Por su parte Eugenio de Salazar (1530?-1605?) y Juan de la Cueva (1543-1610), en sus poemas laudatorios sobre la ciudad de México no dudan en anotar como cualidad encomiable y rasgo de distinción los componentes precolombinos de la sociedad, inexistentes en Europa. En su "Epístola al licenciado Sánchez de Obregón", De la Cueva manifiesta su admiración hacia la comida, las artesanías y las danzas aztecas, si bien no duda en subrayar el carácter taciturno de los indios, la rareza de su lengua y la monotonía de su música (lo cual no deja de extrañar en una obra panegírica). El autor marca cierto eco de sincretismo cultural cuando refiere cómo los españoles han incorporado a sus modos de vida algunas manifestaciones materiales del mundo indígena, "sin otras cien mil cosas regaladas / de que los indios y españoles usan, / que de los indios fueron inventadas" (Méndez Plancarte 1991 21).

No obstante, quizás la muestra de mestizaje más evidente en la poesía novohispana la ofrece Fernando de Álva Ixtlixóchitl (1578-1650). Sus textos "Liras de Nezhualcóyotl" y "Romance de Nezahualcóyotl", lejos de ser engendrados como traducciones literales de la obra del monarca indígena, a juicio de José Luis Martínez están "dedicados a exaltar al rey poeta [...] escritos a fines del siglo XVI o a principios del XVII, concebidos y realizados en bien ejercitadas formas españolas, e inspirados en temas y pasajes de Nezahualcóyotl" (1972 143-44). Efectivamente, en ambas composiciones citadas buena parte de las imágenes proceden del repertorio lírico nahua, pero enmarcadas por una ideología más cercana a Jorge Manrique u Horacio, lectura que se ha vuelto un lugar común. El autor de la *Historia Chichimeca* fue un gran conocedor de la civilización azteca, de la cual se presumía heredero, con todo y ser más bien de ascendencia mestiza. Esa circunstancia quizás explique la tensión implícita en su lírica, pues la visión que Ixtlixóchitl

demuestra del mundo indígena ya ha sido tergiversada por la mentalidad occidental.

Con un sentido más cercano al de Francisco de Terrazas, tanto Antonio Saavedra Guzmán en *El peregrino indiano* (1599), como Gaspar Pérez de Villagrà en su *Historia de la Nueva México* (1610), dibujan a personajes indígenas idealizados. Ambos textos épicos, inspirados principalmente en *La Araucana*, contienen escenas donde los indios son convertidos en pastores enamorados y virtuosos, alejados de la influencia contaminante de la civilización hasta su encuentro con los conquistadores (o con las obligaciones de una religión autóctona cruel). Naturalmente, semejantes textos no fueron creados con una intención de denuncia a la manera de Bartolomé de las Casas; su deseo, como indica Antonio Rubial (83), fue fabricar una entidad más moral que real, un ejemplo para los españoles formado de paradigmas europeos.

Ubicado entre dos siglos, Mateo Rosas de Oquendo (1559?-?) hundió el diente satírico en los virreinos de Perú y México, sin distinción de grupos sociales. Alfonso Reyes recogió en sus *Capítulos de literatura española* un "Romance en lengua de yndio mexicano, medio ladino", atribuible al pícaro autor. Compuesto en primera persona, el texto narra el robo de unos animales sufrido por el protagonista, quien en su medio español clama ayuda: "¿no ai justicia de la dierra / que lo orque estas pillacos?" (1957 71-72), sin mucho éxito. Evidentemente la intención de Oquendo es burlesca, no de solidaridad con algún sector de la población, como lo confirman sus otros poemas, donde no deja de ridiculizar los vicios tanto de criollos como de peninsulares y negros. Así, en este romance el motivo cómico más explotado es el equívoco constante del indio a la hora de hablar en castellano, recurso del cual hecha mano también en una de sus loas, "Agora, aquí de repente...", igualmente recopilada por Reyes. En esta última composición, el poeta se burla tanto de la ingenuidad del nativo ignorante de las costumbres españolas, como del léxico náhuatl, lo que también hace en otros textos. De tal manera, la obra de Oquendo refleja las relaciones entre los diferentes sectores de la población novohispana sin idealizaciones. El indígena es dibujado en los escritos citados en una posición más verosímil (incluso con su mismo lenguaje), en comparación con los

pastores emplumados de Terrazas o Saavedra Guzmán, con todo y que el estilo satírico no ofrece testimonios completamente fiables.

El cambio de matiz del juicio novohispano sobre la civilización precolombina operado en el siglo XVII también halló eco en la lírica. El presbítero Arias de Villalobos (1568-?) describe con lujo de detalle y léxico náhuatl las costumbres y la religión aztecas a lo largo de su *Mercurio*, narración de la conquista de México. Entreverando mitología griega y prehispánica, el autor identifica al conquistador con Quetzalcóatl:

y subiéndole [a Cortés] al Trono yerno y solo
que para el Dios de su nación guardaba [Moctezuma]
—siéntate (dijo) aquí, casta de Apolo,
que tu Rey es el dios que yo esperaba

(Méndez Plancarte 1994 I, 7)

Como apunté más arriba, la figura de Quetzalcóatl era tema de discusión en los círculos letrados del siglo XVII en México. En este caso el sincretismo se cristaliza entre el dios precolombino y el conquistador español, siguiendo el mito del regreso de la serpiente emplumada. La imagen de la deidad azteca funciona entonces como una suerte de nudo de enlace entre el pasado indígena y la historia novohispana. Asimismo, Villalobos emplea al final del poema otro motivo recurrente en la época, la elevación retórica de México a alturas imperiales: "las llaves de esta Corte a cargo toma, / que en ti [San Hipólito] a Roma las da otra nueva Roma" (12). Esta muestra del orgullo criollo es rematada con unos versos en alabanza de Felipe de Jesús, el primer santo mexicano.

Otra fuente de poesía novohispana con ingredientes indígenas es el tema guadalupano. Un gran estudioso de la cultura precolombina nos dejó una muestra de ello en su *Primavera indiana* (1662). Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700) destaca en su composición mariana el papel de Cortés en la cristianización de América, se admira ante la grandeza de la antigua Tenochtitlan y juzga la evangelización del Nuevo Mundo como una compensación por las "bajas" infligidas por la Reforma. De la misma manera,

subraya el sincretismo implícito en la aparición de la virgen de Guadalupe en el Tepeyac:

era fragante en Templo reverente
 México erija donde fue profana
 morada de Plutón, cuyos horrores
 tala mi planta en tempestad de flores...

(Méndez Plancarte 1994, 8)

El poema de Sigüenza nos revela cierto espíritu de distinción criolla, lo cual armoniza con una composición dedicada al máximo símbolo de mestizaje y dignificación novohispana. Aquí debemos mencionar la actitud expuesta por el cosmógrafo en otros textos como su *Teatro de virtudes políticas*, dedicado al virrey de Paredes, donde erige como ejemplo de buen gobierno a los monarcas aztecas. Sin embargo, aunque recolectó objetos y valiosos documentos relativos a la cultura mesoamericana, llama la atención su desprecio hacia los indios contemporáneos, como en su descripción del motín de 1692.

Un camino semejante al de Villalobos sigue Alonso Ramírez de Vargas, quien en unos versos incluidos en su *Sencilla narración de las fiestas grandes* (1677), describe escenas de un desfile inspiradas en el "Mexicano Imperio". Para ello emplea con profusión palabras en náhuatl y el escudo del águila y la serpiente, imagen de futuro significado nacionalista.

Por último, no podemos pasar por alto algunas piezas líricas de Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695), donde se enfrenta al horizonte no europeo de la sociedad novohispana. Esta última halló su reflejo más explícito en los villancicos de la décima Musa, especialmente en aquellos con el subtítulo de "ensaladillas". En éstas dialogan personajes de diferentes grupos de la población en un tono jocosero subrayado por la imitación del habla de cada uno de ellos. La autora crea una confrontación lingüística e ideológica inspirada en la alabanza a Cristo, la Virgen o algún santo. De tal manera, la composición numerada como 224 en las *Obras completas* de la monja, se compone de una "Jura", unos "Negrillos" y un "Tocotín", o sea la plegaria de un europeo, la plática de unos negros en su castellano alterado, y un cantar indígena compuesto en náhuatl. Versificado en hexasílabos, como Francisco Bramón lo

hizo antes en español, dicho tocotín celebra la ascunción de María, erigiéndola en intercesora entre Jesús y los hombres. Asimismo, en los villancicos 241 y 299 también entran en escena indios, aunque esta vez discuten con los otros actores en una lengua mestiza:

Los Padres bendito
tiene on Redentor;
amo nic neltoca
quimatli no Dios

(poema 241, vv. 73-76)

Dejando a un lado el tono lúdico, Sor Juana reflexiona con seriedad sobre las relaciones entre las civilizaciones precolombina y occidental en su "Loa para el auto sacramental de *El divino Narciso*". En ese poema introductorio dialogan varios personajes alegóricos agrupados en dos frentes contrarios; por un lado "Occidente, Indio galán, con corona, y la América, a su lado, de India bizarra" (1995, v.3), y por el otro el Celo y la Religión europeas. Luego de las celebraciones de los actores indígenas al "dios de las semillas" (Huitzilopochtli), el soldado y el sacerdote entran en escena para evangelizarlos, recurriendo primero a la fuerza y luego a la persuasión retórica. Para ello la autora se hace eco del sincretismo jesuita al comparar, con cautela, las ceremonias aztecas² con el dogma cristiano de la comunión:

¡Válgame Dios! ¿Qué dibujos,
qué remedos o qué cifras
de nuestras sacras Verdades
quieren ser estas mentiras?
...
Pero con tu mismo engaño,
si Dios mi lengua habilita,
te tengo de convencer.

(vv. 261-264, 273-275)

Varios de los poetas novohispanos no pudieron permanecer sordos al penetrante rumor de la cultura indígena en la sociedad de los siglos XVI al XVIII. Aunque reducida a su versión azteca, la civilización precolombina fue poetizada en dos sentidos: como pasado asombroso y como actualidad pintoresca, folklórica. La llegada de nuevas ideas y sucesos a las puertas del siglo XIX cambiaría radicalmente la percepción lírica del mundo prehispánico, tanto el ya ido como el que vive y respira hasta nuestros días³.

Antes de concluir esta sección, deseo advertir la virtual ausencia de poemas sobre ruinas en la lírica novohispana, al menos en los materiales publicados hasta la fecha. Sólo Bernardo de Balbuena en *El Bernardo* (Libro II) describe los efectos de un tiempo destructor sobre las construcciones humanas:

De todas las humanas invenciones,
soberbias torres, máquinas, trofeos,
bellos teatros, ricos panteones,
altas columnas, graves mausoleos,
anchos doriscos, sacros ilones,
colosos, arcos, termas, coliseos,
píncel, estatuas, bronce, escultura
y otra si hay más constante o más segura.
en todas cunde la infeliz pollilla
del voraz tiempo autor de las verdades (*apud* Fucilla, 88)

Estos versos se alejan de la descripción "pintoresca" de las ruinas (de hondas connotaciones filosóficas), desplegada con profusión por los poetas del Siglo de Oro español. Los grandes líricos de la época, como Sor Juana y Sandoval Zapata, extrañamente no aprovecharon este motivo, tan explotado por sus modelos peninsulares. Quizás se haya debido a la obvia ausencia de restos grecolatinos en América, con su contenido histórico muy bien conocido desde la Edad Media, además del prestigio estético del arte romano. Como ya

² Fray Bernardino de Sahagún describe en su *Historia general de las cosas de la Nueva España* la fiesta azteca de Panquetzalitzli, dedicada a Huitzilopochtli; en ella se fabricaba con semillas y sangre una figura del dios que luego era ingerida por los celebrantes.

³ Para mayor información respecto al estilo, la estructura formal y las influencias de los textos comentados, remito a los trabajos de los numerosos estudiosos de la literatura colonial, desde el mismo Alfonso Méndez Plancarte hasta José Pascual Buxó, especialmente.

comenté, la atención novohispana hacia los monumentos precolombinos comenzó a fines del siglo XVII, concretada en pocos ejemplos que fueron aumentando hacia las postrimerías de la siguiente centuria. Así, la posible nacionalización de la lírica arqueológica se enfrentaría al obstáculo del desprecio europeo por las manifestaciones artísticas ajenas al canon occidental, sin mencionar su condena como "obra del demonio". Las balbucientes actitudes criollas, como la incorporación de elementos autóctonos en sus producciones literarias para diferenciarse de los "gachupines", no fueron suficientes para lograr en poesía lo que tras la independencia de México haría un cubano defensor de los ideales ilustrados.

II. LOS INDIOS DE UNA NUEVA NACIÓN

El 12 de diciembre de 1794, desde la Colegiata de Guadalupe, fray Servando Teresa de Mier dicta su famoso sermón, donde concentra las posturas criollistas manifestadas hasta entonces, pero esta vez con una intención política explícita. Siguiendo la vieja idea del Santo Tomás-Quetzalcóatl, el religioso explica cómo la virgen morena se plasmó en la túnica del apóstol, y siglos después fue hallada por Juan Diego en el cerro donde ya existía un culto a la guadalupana, bajo el nombre de la diosa azteca Tonantzin. Con semejante interpretación de la historia de la virgen del Tepeyac, fray Servando, a juicio de Ortega y Medina, anula la justificación evangelizadora de la conquista europea, aprovechando el sincretismo jesuítico para insinuar un propósito independentista. Años después, tras la emancipación mexicana en 1821, el pasado prehispánico seguiría siendo explotado con fines políticos por los distintos grupos que se disputaron el gobierno del naciente país.⁴

⁴ En el siguiente apartado procuraré revisar la poesía decimonónica de tema indígena en función de los textos sobre ruinas precolombinas (el objetivo de estudio de este trabajo). Así, los poetas insurgentes son comentados más adelante en relación con la silva de José María Heredia analizada a continuación.

III. EL SUEÑO DE UN ILUSTRADO EN LA PIRÁMIDE: JOSÉ MARÍA HEREDIA

En 1819, mientras languidece el movimiento insurgente (apenas sostenido por Guerrero y Victoria) arriba a las costas de Veracruz, con la intención de continuar sus estudios de Derecho iniciados en Caracas, el joven cubano José María Heredia. Nacido casi por casualidad en la isla caribeña en 1803, había acompañado a su padre, magistrado al servicio de la corona española, por Florida, Cuba, la futura República Dominicana, Venezuela y finalmente Nueva España. En esta última región, José María compiló sus primeros poemas en un par de colecciones manuscritas donde incluyó varios de tema político, de orientación marcadamente hispanista. Lamentablemente, en octubre de 1820 muere su progenitor en la ciudad de México, quien se había encargado personalmente de la educación de su hijo durante la infancia y la adolescencia. Tras la doble pérdida de su mentor y padre, en diciembre del mismo año Heredia compone "En el Teocalli de Cholula", su obra más célebre, publicada hasta la primera edición de las poesías del cubano en 1825. A continuación analizaré dicho texto, en su edición de 1832, como punto de partida para la descripción del desarrollo del poema arqueológico en México durante el siglo XIX.

En su estudio del texto, Salvador Arias señala su vínculo métrico con la poética neoclásica española. Con sus 154 versos, esta silva se acopla a la recomendación de Luzán, "con la mayoría de los versos sueltos y sólo con algunas rimas distantes entre sí, además de algún pareado" (*apud* Arias 33). Las rimas generalmente cierran las estrofas (por lo demás irregulares), conformadas en su gran mayoría por endecasílabos (143) polirrítmicos y encabalgados, para evitar la monotonía.

La primera estrofa inicia con una síntesis del tema (o los temas) del poema: "¡Cuánto es bella la tierra que habitaban / los aztecas valientes!...", marcada por Arias en los tiempos verbales y su relación con sus sujetos. Así, el paisaje (tierra) esta marcado por el presente de indicativo y la historia (aztecas) con el copretérito, lo cual remite a la descripción del paisaje contemplado por el autor y a la reflexión sobre el pasado indígena que se desarrollaran a lo largo de los versos. Sobre esta misma sección, Arias señala como el principal

procedimiento retórico la antítesis, en el nivel léxico-semántico. Así, la vegetación americana (cañas, naranjo, piña, plátano) se opone a la europea (miseses, vid, pino, olivo), conformando dos grupos de plantas pertenecientes a la esfera de la agricultura, de la naturaleza aprovechada por el hombre, reunidas en un mismo suelo:

[...] Sus llanos
cubren a par de las doradas mieses
las cañas deliciosas. El naranjo
y la piña y el plátano sonante,
hijos del suelo equinoccial, se mezclan
a la frondosa vid, al pino agreste,
y de Minerva al árbol majestuoso. (vv. 5-11)

En su "Oda a los habitantes del Anáhuac" de 1822, Heredia vincula la labor provechosa en los cultivos con la paz y la libertad: "... que el fruto anhelado de su campo / dividirá con su feliz familia / el indio laborioso...". Si bien en este último texto el cubano ya muestra su franca postura independentista (defendida hasta el final de su vida), los ideales liberales expresados allí también fueron recurrentes en su período hispanista (1819-1821, según Tilman Altenberg), como lo demuestran "A la paz", "España libre" e "Himno patriótico", los tres de 1820⁵. Por lo tanto, la enumeración botánica en la primera estrofa de "En el Teocalli..." posee una implicación social positiva análoga a la de "La Agricultura de la Zona Torrida" (1826) de Andrés Bello, quien criticó favorablemente la silva herediana en 1827⁶. Más adelante matizaremos esta interpretación.

Continuando con la primera estrofa del poema, en ella también aparece una antítesis entre zonas atmosféricas, marcada desde los versos 3 y 4: "con asombro se ven todos los climas / que hay desde el Polo al Ecuador". Al primero se asociarían las plantas europeas, mientras al otro la vegetación americana ("hijos del suelo equinoccial"). Asimismo, el ambiente septentrional encarna en la imagen de los volcanes contemplados desde Cholula

⁵ El primero está dedicado al virrey de Apodaca y los otros dos al restablecimiento de la Constitución de Cádiz.

⁶ El autor venezolano publicó su reseña de *Poesías* (Nueva York, 1825) de Heredia en *El repertorio americano*. Emilio Carilla ha estudiado la posible influencia de este comentario en la reescritura del poema aparecida en la segunda edición de aquel volumen (Toluca, 1832).

(Iztaccihuatl, Orizaba y Popocatépetl), opuestos al suelo vegetal, en última instancia meridional "[...] sin que el invierno / toque jamás con destructora mano / los campos fertilísimos [...]" (vv. 14-16). La relación entre la flora del norte y del sur, entre el clima nórdico y el austral, es presentada como armónica. La potencia destructora de los volcanes es "apacada" aquí, lo cual es relevante si recordamos la oda "Al Popocatépetl", publicada por Heredia en enero de 1820. En ese poema, tras admirarse ante la capacidad devastadora del coloso, el autor le suplica que:

Jamás enorme piedra
de tus senos lanzada
llene de espanto al labrador vecino;
jamás lleve tu lava su camino
a su fértil hacienda (vv. 209-213)

En los últimos versos de la primera estrofa de "En el Teocalli...", Heredia describe brevemente los efectos de la luz poniente del sol sobre el paisaje contemplado, empezando con los volcanes:

[...] do ledo
los mira el indio en púrpura ligera
y oro teñirse, reflejando el brillo
del sol en occidente, que sereno
en hielo eterno y perennal verdura
a torrentes vertió su luz dorada,
y vio a naturaleza conmovida
con su dulce calor hervir en vida. (vv.17-23)

Como indica Arias, el juego antitético desarrollado hasta aquí culmina de manera simétrica confrontando el "hielo" y la "verdura" frente a la vista de un indio colocado entre uno y otro términos de oposición. A mi juicio, esta ordenación sintáctica [volcanes-*indio* ("los mira")-hielo + *verdura-indio* ("vio")-campos], es un reflejo de la relación armónica establecida entre todos sus

elementos, unificados por la luz solar⁷. Así, la reacción ante este equilibrio natural esta expresada en el adjetivo que califica al sustantivo "indio". Según el *Diccionario de la Real Academia Española* de los años 1803 y 1817, *ledo* se refiere a un estado alegre, contento o placentero.

La estrofa segunda puede ser leída como perífrasis de su primer verso: "Era la tarde...". En contraste con los verbos en buena parte conjugados en presente habitual de la primera sección del poema, en esta parte predominan los copretéritos. Mientras aquél "se utiliza [...] para aludir a hechos o "verdades" de siempre, anteriores y posteriores al "ahora" del hablante" (Alarcos 156), el aspecto del último es *no terminativo*, que en este caso expresa duración y movimiento. Este rasgo verbal es la base morfológica de la gradación desarrollada del verso 24 hasta el 41. Además, el copretérito, a diferencia del presente habitual, particulariza la experiencia del poeta, ubicando en un momento preciso del pasado su vivencia⁸. Considerando la primera estrofa, se observa el avance del texto desde un planteamiento general a uno particular (como puntualiza Arias), de un paisaje inmutable, visto en cualquier época del año, a uno dinámico contemplado durante un atardecer en concreto.

La gradación se despliega en el nivel léxico-semántico, con el fin de describir el paso de la tarde a la noche. Las entidades vinculadas al espacio diurno son descritas mediante una abundancia de figuras retóricas. Por ejemplo, la brisa es calificada a través de una prosopopeya, al ser animada gracias a términos con semas asociados a un animal volador: "[...] su ligera brisa / las alas, en silencio ya plegaba, / y entre la yerba y árboles dormía" (vv. 24-25). Por su parte, la nieve del volcán sufre una comparación metafórica: "[...] La nieve eterna, / cual disuelta en mar de oro..." (vv. 28-29). Lo mismo ocurre respecto al arco iris, dentro de una construcción sintáctica llena de adjetivos: "un arco inmenso / que del empuje en el cenit finaba, / como espléndido pórtico del cielo, / de luz vestido y centelleante gloria" (vv. 30-33). Sin embargo, los elementos asociados a la noche destacan por ser adjetivados con sobriedad: "[...] la blanca luna / y de Venus la estrella solitaria / en el cielo desierto se veían" (vv. 36-38).

⁷ De hecho, los sememas vinculados en esta estrofa a la luz son de signo positivo: oro, brillo, sol, dorada, dulce, calor, hervir, vida.

⁸ Tomando en cuenta la fecha transcrita al final del poema por el propio Heredia, se trataría de un atardecer de diciembre de 1820.

Al final de la estrofa Heredia manifiesta los sentimientos inspirados en él por la puesta del sol, en concordancia con los del "indio ledo": "¡Crepúsculo feliz! Hora más bella / que la alma⁹ noche o el brillante día, / ¡Cuanto es dulce tu paz al alma mía!" (vv. 39-41). Esto confirma la valoración positiva del escenario antitético, mas armónico, descrito desde el inicio del poema. De hecho, forzando un poco la interpretación, un atardecer puede también ser considerado como una conjunción proporcionada de dos momentos contradictorios: el día y la noche.

En la tercera estrofa se introduce a la pirámide, la cual para Emilio Carilla es el eje del texto y guía de los pensamientos del poeta:

Hallábame sentado en la famosa
cholulteca pirámide. Tendido
el llano inmenso que ante mí yacía,
los ojos a espaciarse convidaba. (vv. 42-45)

Varios estudiosos han señalado como intertexto en la silva de Heredia el tratado del Conde de Volney *Las ruinas de Palmira* (1791), libro citado por el cubano en la lista inédita de su biblioteca, según Altenberg, además de también ser intertexto en su poema "Atenas y Palmira" (1832). Basta comparar "En el Teocalli de Cholula" con uno de los fragmentos del francés para constatar la relación:

...y una tarde que preocupado el ánimo con mis reflexiones hasta el valle de los sepulcros había llegado, trepé a las colinas que le rodean, desde donde domina la vista el conjunto de las ruinas y la inmensidad del desierto.

Acababa de ponerse el sol; todavía señalaba sus huellas una banda situada en el remoto horizonte de las montañas de la Siria: al Oriente, en las llanas riberas del Éufrates se alzaba la luna en un fondo azulado; estaba diáfano el cielo, sereno y sosegado el aire; la falleciente luz del día templaba el horror de las tinieblas; calmaba los fuegos de la abrasada tierra la naciente frescura de la noche; habían ya los pastores recogido sus camellos; no distinguían los ojos movimientos ninguno en el parduzco y uniforme llano; reinaba en el desierto un profundo silencio, que de tiempo

⁹ *Alma*, como adjetivo, significa según el *Diccionario de la Real Academia* de los años 1803 y 1817: "Poét. Venerable, santo, benéfico".

en tiempo interrumpían los lúgubres graznidos de pájaros nocturnos y chacales... Crecían las sombras, y ya sólo distinguían mis miradas con el crepúsculo los blanquecinos fantasmas de columnas y paredes... Infundían en mi ánimo cierto pavor religioso estas yermas soledades, esta apacible noche y esta majestuosa escena: el aspecto de una vasta ciudad desierta, la memoria de los pasados tiempos, la comparación del presente estado, todo enaltecía mi corazón. Sentéme sobre un trozo de columna, y, apoyando el codo en la rodilla, reclinando en la mano la cabeza, paseando ora la vista por el desierto, y ora clavándola en las ruinas, me entregué a una honda contemplación. (18-19)

Como veremos a lo largo de este análisis, las similitudes entre el libro de Volney (particularmente este fragmento) y la silva herediana son bastante explícitas. Por ahora señalemos la contemplación vespertina desde un punto alto y asociada con las ruinas. También desde aquí se distingue la originalidad del cubano, al describir no un desierto exótico, sino un paisaje americano.

Siguiendo el comentario en la tercera estrofa, Heredia contrasta la armonía del paisaje vespertino con el desconcierto evocado por una posible referencia a una situación social y política:

[...] ¿Quién diría
 que en estos bellos campos reina alzada
 la bárbara opresión, y que esta tierra
 brota mieses tan ricas, abonada
 con sangre de hombres, en que fue inundada
 por la superstición y por la guerra...? (vv. 46-51)

¿Se refiere Heredia a un conjunto particular de eventos? Para Carilla, el poeta podría hacer referencia al ambiente general contemporáneo a la composición del texto (1820), o quizás al pasado prehispánico evocado al final de la silva. Por su parte, Arias cree, basándose en el hispanismo de la primera lírica herediana, que la crítica negativa iba dirigida al movimiento insurgente y a sus dirigentes eclesiásticos (Hidalgo y Morelos). Lo cierto es que el autor emplea frases del discurso liberal ilustrado ("bárbara opresión", "superstición"), muy común en sus primigenios versos políticos, donde demuestra su inclinación hacia los ideales de libertad y justicia (si bien hasta 1822 nunca se dirigió

contra el régimen colonial, como ya indiqué). Creo que para la correcta interpretación de este pasaje se debe considerar la posible recepción de las dos versiones conocidas del poema. En la primera edición de la obra poética del cubano, aparecida en Nueva York en 1825, la composición se titula "Fragmentos descriptivos de un poema mexicano". La diferencia principal entre esta lección y la publicada en la segunda edición de *Poesías* en 1832 (impresa en Toluca), donde la silva ya se titula "En el Teocalli de Cholula", es el añadido de los últimos 43 versos en la última de ellas, además de algunos detalles de poca importancia. Como veremos más adelante, en ese complemento se describe el sueño del narrador lírico sobre la pirámide y su visión de una procesión azteca. Así, leyendo el texto de 1825, quedaría lejana de la tercera estrofa una referencia al pasado indígena, lo cual es confirmado por la ubicación *en tiempo presente* del despotismo: "[...] en medio de estos campos reina alzada / la bárbara opresión". Esto último también disuade de una lectura semejante al revisar la versión de 1832, si bien la parte agregada, al criticar la tiranía política y la religión sanguinaria de los antiguos indios, concuerda con el pensamiento liberal del pasaje discutido. A las consideraciones anteriores podemos añadir el hecho de que Heredia descartó para los volúmenes del 25 y el 32 sus escritos colonialistas, debido al giro ideológico operado por el poeta. Ello prohibiría hallar a los insurgentes debajo de la "bárbara opresión", la superstición y la guerra (juzgada negativamente). Todas estas interpretaciones problemáticas deberán ser aclaradas tras el análisis de los últimos versos del poema.

La cuarta estrofa continúa la gradación de las primeras dos estrofas, esta vez mediante el predominio de palabras cuyos semas son de género visual: azul, oscuro, sombra, visible, rayo, fulgor, centelleaban. Hacia el final, el autor recurre al viejo tópico del "libro de la naturaleza", aprovechado en la poesía europea del siglo XVIII, particularmente por ingleses como Edward Young, y por el *Sturm und Drang* alemán (Curtius 456). Refiriéndose a las estrellas, Heredia escribió:

[...] ¡Oh! ¡Yo os saludo,
fuentes de luz, que de la noche umbría
ilumináis el velo,

y sois del firmamento poeial (vv. 62-65)

No es casualidad la recurrencia de imágenes visuales en esta estrofa, pues se asocian con la intención del autor de leer en el paisaje hasta aquí descrito los mensajes de la naturaleza. Seguramente se refiere a dos clases de revelaciones: una meramente estética ("sois del firmamento *poesia*"), como la descrita en los primeros versos del poema, y otra manifestada a través de las reflexiones filosóficas e históricas de la segunda mitad del texto. Esta lectura se acopla a una parte de la estética neoclásica y a su interpretación herediana. En su extenso y revelador estudio del autor cubano, Tilmann Altenberg vincula la poética de aquel con la de los escritores europeos del siglo XVIII y no con el Romanticismo. Así, respecto a la sección de la silva comentada aquí, el crítico alemán descubre en Heredia una autorrepresentación literaria como "hombre genial" y "sensible", dos conceptos derivados del pensamiento ilustrado y desarrollado por escritores franceses, ingleses y españoles¹⁰. Ambas cualidades colocarían al poeta por encima de los demás, como el único ente capaz de recibir la inspiración *externa* de la esencia de la naturaleza. Altenberg advierte que no debe confundirse este juicio con la autosuficiencia creativa de los románticos, pues la lírica neoclásica busca imitar lo más fielmente posible una fuente de inspiración que opera "desde afuera" y es preexistente al autor.

Por otro lado, Altenberg deduce tres formas heredianas de acercamiento al fenómeno de la melancolía, concepto ya manejado desde la Antigüedad clásica e interpretado de manera peculiar por el pensamiento dieciochesco. Cuando dicho estado anímico no encarna de forma alegórica en una mujer, Heredia deriva ese sentimiento de tres fuentes: a) el paisaje (directamente o inspirando reflexiones provocadoras de melancolía); b) discrepancia entre recuerdo o evocación del pasado y la situación presente; c) impotencia para la satisfacción de un deseo. Debemos señalar la valoración *positiva* de la melancolía en los poemas del cubano (por ejemplo en "Placeres de la melancolía", de 1825), considerado refugio frente a la tristeza o las emociones violentas. De tal manera, descubro hasta aquí en nuestro poema una reacción placentera ante

¹⁰ Respecto a la 'sensibilidad ilustrada', Altenberg señala como antecedentes a Locke, Condillac, el falso Ossian (traducido por Heredia), Blair, Sterne, Mackensie, Rousseau, Cienfuegos y Meléndez Valdés.

el paisaje, una sensación melancólica producida por la armonía de los elementos del escenario contemplado (brevemente interrumpida en la tercera estrofa). Un poco más adelante descubriremos en la silva comentada la capacidad de la naturaleza descrita para evocar reflexiones del tipo anotado en el inciso b). De hecho, los atardeceres melancólicos son muy recurrentes, a juicio de Altenberg, en los ingleses Young, Blair y Ossian, así como en los neoclásicos españoles, todos ellos bien conocidos por Heredia.

La quinta estrofa puede ser dividida en dos partes. Los primeros cuatro versos continúan la descripción dinámica del anochecer mediante el empleo de verbos conjugados en copretérito, cuyo aspecto es *no terminativo*: declinaba, descendía, extendía, semejaba. En contraste, los verbos de la segunda mitad de dicha sección se despliegan en pretérito, de aspecto *terminativo*: llegó, cubrióme, fue, veló. Este cambio morfológico corresponde a la fijación de la vista del poeta en el Popocatépetl, como antesala de las reflexiones desplegadas en la siguiente estrofa:

[...] El arco oscuro [del Popocatépetl]
a mí llegó, cubrióme, y su grandeza
fue mayor y mayor, hasta que al cabo
en sombra universal veló la tierra. (vv. 71-73)

A diferencia de lo ocurrido hasta este momento en el paisaje contemplado, el volcán rompe la armonía del atardecer y se desborda sobre la tierra mediante su sombra. Si antes "el invierno" (metonimia del pico nevado) no tocaba "con destructora mano / los campos fertilísimos", ahora el mismo poeta es engullido por ese "fantasma colosal" (v. 70).

El inicio de la sexta estrofa aclara el sentido estético de la descripción del Popocatépetl: "Volví los ojos al volcán *sublime*" (v. 74 cursivas mías). Este adjetivo remite a un concepto dieciochesco establecido por teóricos como Boileau, Edmund Burke y Hugh Blair. Según Tilman Altenberg, partiendo de las ideas de Longino (siglo I d. C.), estos escritores definieron lo sublime como una cualidad extrema de los objetos, de los sentimientos o de un texto que describa a cualquiera de los anteriores. En 1785 Blair define el término como "an awful and serious emotion; and is heightened by all the images of Trouble, and Terror

and Darkness" (*apud* Altenberg 234), pero capaz de producir placer. Opuesto a lo bello y armónico, las cualidades básicas de lo sublime son las grandes dimensiones, la fuerza amenazadora y las manifestaciones estridentes. De tal suerte, y considerando que Heredia conocía algunos escritores asociados a esta rama de la poética neoclásica¹¹, la descripción del Popocatepetl en la silva del cubano concuerda con los postulados de la concepción artística de lo sublime¹².

Para Altenberg, "En el Teocalli de Cholula" reúne un paisaje melancólico (versos 1 al 65) y otro sublime (66-77)¹³. Ambos escenarios propician la reflexión del poeta del tipo descrito más arriba como discrepancia entre un pasado evocado y un presente completamente opuesto (inciso b). Así, Heredia se extiende en una comparación entre la presencia milenaria del volcán y la fugacidad de las civilizaciones humanas:

[...] Pueblos y reyes

viste hervir a tus pies, que combatían

cual hora combatimos, y llamaban

eternas sus ciudades, y creían

fatigar a la tierra con su gloria.

Fueron: de ellos no resta ni memoria. (vv. 84-89)

Con todo, el paso del tiempo, enfocado como fuerza destructora ([...] "como el norte fiero / precipita ante sí la muchedumbre / de las olas del mar" 82-84), arrastra también al volcán. Los papeles se invierten: las "nuevas generaciones" de hombres serán el referente de perdurabilidad ante los escombros de la montaña olvidada. Estas consideraciones son rematadas de forma sentenciosa en la estrofa siete:

Todo perece

por ley universal. Aun este mundo

¹¹ Por ejemplo Ossian, cuyas ediciones de los siglos XVIII y XIX muchas veces aparecían con un estudio preliminar de Hugh Blair. También léase la sección correspondiente a la interpretación neoclásica del motivo de las ruinas en la primera parte de este trabajo.

¹² El mismo Altenberg indica que con base en este concepto de lo sublime Heredia escribió poemas famosos como "En una tempestad" (1822) y "Niágara", entre otros.

¹³ El especialista señala al respecto que la descripción herediana de la naturaleza "independientemente de su grado de idealización y referenciabilidad efectiva— de ninguna forma debe entenderse como paisaje anímico" (222).

tan bello y tan brillante que habitamos,
 es el cadáver pálido y deforme
 de otro mundo que fue... (vv. 96-100)

El mensaje recibido del paisaje melancólico y sublime por el "sensible y genial" Heredia es el mismo que durante los siglos XVII y XVIII españoles captaron de la contemplación de las ruinas: la inexorable mortalidad de lo terreno. Si bien los vestigios monumentales no son incluidos de forma explícita dentro de los términos de comparación temporal (civilizaciones-volcán), resulta fácil deducir que la pirámide de Cholula fue construida precisamente por aquellos "pueblos y reyes" desaparecidos bajo la impasibilidad del pico nevado. Además, se puede descubrir una nueva relación intertextual entre el tratado de Volney y las estrofas 6 y 7 de la silva herediana. Vuelvo a citar al pensador francés:

Infundían en mi ánimo cierto pavor religioso estas yermas soledades, esta apacible noche y esta majestuosa escena: el aspecto de una vasta ciudad desierta, la memoria de los pasados tiempos, la comparación del presente estado, todo enaltecía mi corazón. (19)

Volney y Heredia comparten la soledad, el escenario nocturno, un sitio arqueológico (Palmyra y Cholula, respectivamente), y una meditación melancólica ("enaltecía mi corazón", escribe el francés) acerca del paso imparable del tiempo. Así, el poeta cubano encadena su texto con la tradición europea de la lírica sobre ruinas estudiada en la primera parte de este trabajo¹⁴. Con todo, Heredia demuestra su originalidad al no apegarse del todo, en este poema, al paradigma occidental de la "poética de los vestigios". Más adelante ahondaré en ello.

Como ya puntualicé, fueron añadidas tres estrofas al final de "Fragmentos descriptivos de un poema mexicano" (1825) en la edición toluqueña de *Poesías* (1832); con ello varió el texto de nombre a "En el Teocalli de Cholula". La modificación del título no es casual, pues los versos agregados se centran en la

¹⁴ Parece que Heredia conocía desde muy joven el motivo lírico de las ruinas. Entre 1815 y 1816 compuso el poema "Las ruinas de Mayquetía", donde despliega la descripción clásica de los vestigios: vegetación y animales invadiendo las viejas construcciones contempladas por un viajero'.

dimensión histórica de la pirámide y en la reflexión del autor acerca de ella (con lo cual cambia también la interpretación global de la silva).

A lo largo de la octava estrofa Heredia describe el sueño que experimentó tras haberse quedado dormido sobre la pirámide. Con ello recurre a un motivo literario universal, generalmente asociado con la revelación de verdades inalcanzables durante la vigilia. Con todo, la especialista en el tema Teresa Gómez Trueba advierte la existencia previa del mensaje supuestamente recibido durante el adormecimiento, pues "el ámbito de los sueños no es el del subconsciente, sino que, en cuanto convención literaria, es el de lo consciente" (295). El escritor echa mano del motivo onírico para exponer, en forma artística, una opinión, para aportar un rasgo de verosimilitud a una trama que de otro modo parecería incoherente, para criticar algo, para inyectar al discurso el prestigio de la "revelación", etcétera. Con ese fin se establece un pacto implícito entre el autor y el lector, quienes conocen la cualidad ficticia de la vivencia narrada (los surrealistas serían la excepción) (Gómez Trueba 291-311).

Así, Heredia desenvuelve durante su sueño un juicio negativo de la civilización azteca, sustentado en la crítica de dos antivalores ya mencionados en la estrofa 3: la tiranía y la superstición. Así, ante sus ojos "el déspota salvaje en rico trono" (v.110) dirige la procesión de sus dóciles súbditos a un templo "[...] do la aguardaban / sacerdotes horribles, salpicados / con sangre humana rostros y vestidos". (vv. 114-116). Para la descripción de su viaje onírico al pasado indígena, el cubano recurre a vocablos con semas de signo negativo: déspota, salvaje, horribles, estupor, esclavo, férvidos, saña. De tal manera, el poeta expone su ideología liberal y se emparenta con el vilipendio ilustrado hacia el mundo precolombino, ejercido por pensadores europeos como Hume, Buffon, y Montesquieu. Recordemos cómo unas décadas antes de la publicación de "En el Teocalli..." Clavijero se había opuesto rotundamente a semejante prejuicio, defendiendo a la cultura amerindia de sus detractores.

El sueño herediano obedece a la estructura general del motivo dilucidada por Gómez Trueba: 1) exordio (versos 101 al 105); 2) descripción del sueño (105-121); 3) fin del adormecimiento y despedida (versos 122-125). Esta última parte pertenece a la novena estrofa, donde el regreso al estado consciente es

marcado, en el nivel morfológico, por los verbos conjugados en pretérito, en contraste con el predominio del copretérito durante el desarrollo del sueño:

Tales ya fueron
 tus monarcas, Anáhuac, y su orgullo,
 su vil superstición y tiranía
 en el abismo del no ser se hundieron. (vv. 122-125)

Varios autores ilustrados de lengua española explotaron el motivo del sueño, especialmente Diego de Torres Villarroel y el mexicano José Joaquín Fernández de Lizardi¹⁵. La coincidencia ideológica de los sueños de estos autores con el de Heredia revela un lazo más de "En el Teocalli de Cholula" con la estética neoclásica, muy apartada de la interpretación romántica de la experiencia onírica. Albert Béguin puntualiza que "el empleo que el poeta romántico hace del sueño, como modelo o como fuente de inspiración, se distingue por eso del empleo que hacían otros poetas, para quienes el sueño no pasa de ser un artificio técnico, o bien un simple ornamento de la obra" (199). Los románticos ingleses, alemanes y franceses juzgaban las visiones nocturnas como eslabones místicos capaces de transformar espiritualmente la realidad¹⁶.

Como fruto del sueño experimentado, en la estrofa nueve Heredia continúa las reflexiones morales expuestas justo antes de quedarse dormido (vv. "Todo perece / por ley universal..."):

Sí, que la muerte, universal señora,
 hiriendo a par al déspota y esclavo,
 escribe la igualdad sobre la tumba.
 Con su manto benéfico el olvido
 tu insensatez oculta y tus furores [del Anáhuac]
 a la raza presente y la futura. (vv. 126-131)

¹⁵ El *Pensador* describe experiencias oníricas de corte ilustrado en textos como *Los paseos de la verdad*, publicado en 1815.

¹⁶ Pueden consultarse mayores datos y análisis sobre el sueño literario en España en el libro de Teresa Gómez Trueba, el cual básicamente estudia los géneros en prosa.

Una vez más se adivina el ascendiente de Volney bajo estos versos, quien se dirige a los muros caídos de Palmira con las frases de todo un pensador ilustrado:

Quando esclavizado el orbe se callaba temblando a las plantas de los tiranos que le oprimían, vosotros pregonabais las verdades que detestan ellos; y confundiendo los despojos de los monarcas y los del más humilde esclavo, atestiguabais el dogma sacrosanto de la igualdad. (15)

Si en los versos citados arriba Heredia marca a la tiranía con el estigma de la mortalidad, a lo largo de los últimos doce versos de la novena estrofa el poeta arremete contra la religión azteca. Mediante una prosopopeya basada en los sentidos de la vista y el oído ("oyó", "miró", "escuchó"), la pirámide de Cholula se convierte en testigo silencioso de los sacrificios humanos. El ritual es descrito como una sofocante¹⁷ orgía sonora: "[el teocalli] escuchó los horrendo alaridos / con que los sacerdotes sofocaban / el grito del dolor" (vv. 141-143).

La última estrofa de la silva puede ser dividida, para facilitar el análisis, en dos partes. La primera constituye una apelación directa a la pirámide, insistiendo en su nexos demoníaco con las ceremonias precolombinas. El ilustrado (y buen cristiano) Heredia suplica su eterno letargo para que la superstición "en el abismo del infierno duerma" (v. 148). Con todo, en la segunda mitad de la estrofa el cubano convierte al teocalli en ruina aleccionadora para el hombre del futuro y de su época "que ciego en su saber fútil y vano / al cielo, cual Titán, truena orgulloso" (vv. 151-152). Así como los aztecas dieron muestras de necedad y locura, la sociedad contemporánea al poeta continúa atropellando las leyes de Dios, alzándose sobre el inestable pedestal de la razón. Heredia no se opone a las bases del pensamiento ilustrado, ni mucho menos a los avances científicos¹⁸, sino a la corriente atea de dicha ideología.

¹⁷ Nótese la utilización de palabras cuyos semas remiten al concepto de calor: "vapor", "caliente", "sol".

¹⁸ El mismo año de la publicación de "En el Teocalli de Cholula", el poeta compuso "Progreso de las ciencias", donde celebra los avances de la Física, la Química y la tecnología. También recordemos los textos editados en su revista *El Iris* (1826), donde se ofrecían noticias de las últimas novedades en la materia.

Más atrás vinculé "En el Teocalli de Cholula" con la tradición occidental del poema arqueológico, principalmente en sus manifestaciones barroca y neoclásica. Con todo, la silva de Heredia resulta un ejemplo atípico de la lírica sobre ruinas, no sólo respecto a sus antecedentes europeos, sino comparándola con otros textos del cubano sobre el mismo motivo. Así, entre 1815 y 1816, el joven José María compuso en Venezuela la pequeña silva "Las ruinas de Mayquetía", posiblemente inspiradas en los restos de haciendas españolas y fuertes localizados en la sierra de El Ávila, a las afueras de Caracas. A semejanza del "Buscas a Roma en Roma, oh peregrino" de Quevedo y "Estos, Fabio, ¡ay dolor!, que ves ahora" de Rodrigo Caro, la voz lírica le describe las ruinas a un tercero, un "pasajero", disuadiéndolo a visitarlas

no pongas tu atención, no tu cuidado
 en este lugar triste y arruinado,
 ni en esos frontispicios,
 restos de sus caídos edificios,
 que antes fueron hermosos y habitados,
 y ahora ya derribados
 sirven de madriguera
 al sapo horrible, a la culebra fiera. (vv. 3-10)

Como en "La canción a las ruinas de Itálica", aquí Heredia no asienta de forma explícita una reflexión moral acerca de la fugacidad de la vida humana, sino permite a los vestigios confirmar por sí mismos la dolorosa lección, fruto del contraste entre un ayer pujante y un ahora de abandono. De igual manera que los poetas españoles del siglo XVII, el cubano nacionaliza (más bien "americaniza") el motivo, al menos en el título. En realidad, dentro de los versos no hay ninguna referencia a algún sitio en particular; los hepta y endecasílabos más bien se enfocan en el combate desigual entre las fuerzas humanas y las naturales. Como resultado de la contemplación, el autor proyecta su tristeza (verso 4) en el panorama tradicional de animales y vegetales devorando las construcciones.

Heredia examina la dimensión histórica de las ruinas en la sección IV de "Placeres de la melancolía", poema publicado en 1825, el mismo año que "Fragmentos descriptivos...". Desde los primeros versos el autor reflexiona sobre la influencia anímica de los vestigios:

¿Quién placer melancólico no goza
al ver al tiempo con alada planta
los días, los años y los siglos graves,
precipitar en el abismo oscuro
de lo que fue? [...] (IV, vv. 1-5)

El devenir temporal así caracterizado encarna en las ruinas de Babilonia, Menfis, Palmira, Roma, Jericó y Esparta, de las cuales, además de "placer melancólico", el contemplador obtiene "[...] altas lecciones, / altos ejemplos [...] / de su desolación: ¡cuánto es sublime / la voz de los sepulcros y las ruinas!" (IV, vv. 54-57). Melancolía y sublimidad emanadas de los vestigios le inspiran al poeta un juicio negativo de la historia humana, en particular de la conquista de América perpetrada por los españoles: "¡Hombres feroces! La severa historia / en páginas sangrientas eterniza / de sus atrocidades la memoria" (IV, vv. 34-36). Del análisis de este fragmento, Tilmann Altenberg infiere que la contemplación de las ruinas le provoca a Heredia una "melancolía sublime", reunión de dos clases de escenarios ya descritas más arriba. Así, el fragmento IV de "Placeres de la melancolía" enlaza el motivo de los restos monumentales con una postura historiográfica en la cual se incluye la destrucción del reino de "Acampich".

En la segunda edición de sus *Poesías* (1832), Heredia incluyó, además de "En el Teocalli de Cholula", el poema "Atenas y Palmira". En él se dejan a un lado las consideraciones históricas a favor de una contraposición estética entre los dos sitios aludidos en el título. A la serenidad emanada por la simetría de los templos dóricos y la fertilidad de los campos helénicos (teñidos por la luz del atardecer) se oponen el desierto sirio y la desproporción de los restos persas donde "goza placer más puro y más sublime / el solitario y pensador viajero" (vv. 18-19). Si entre las palmas, viñas y olivos áticos se oyeron las enseñanzas de Platón, entre el cardo, la hierba y la serpiente las

construcciones caídas "altas verdades, máximas divinas / de su frente el dolor al sabio cuenta" (vv. 43-44). Una vez más, melancolía (Atenas) y sublimidad (Palmira) se concentran en un mismo escenario. No hace falta subrayar el vínculo intertextual de esta composición con el opúsculo de Volney. Otra posible influencia en el poema es la de *El genio del Cristianismo* de Chateaubriand y su distinción entre las ruinas de Medio Oriente y las griegas en función del paisaje circundante. No poseo otro dato que avale el conocimiento del autor francés por parte de Heredia. Aún así, la interpretación de los vestigios plasmada por el cubano no dejaría de estar vinculada a la estética ilustrada por las razones que vengo desarrollando. Como ejemplo de su lectura neoclásica de autores románticos, en su ensayo dedicado a Lord Byron (1826), además de alabarle sus capacidades descriptivas fruto "de la sensibilidad profunda de su corazón y del fuego de su fantasía" (valores de origen dieciochesco), le critica su falta de apego a las normas "clásicas" de composición y su heterodoxia religiosa¹⁹.

Tres años antes de su muerte, el poeta cubano dedica un poema a otro gran monumento en "A la gran pirámide de Egipto" (1836). Allí se comparan la fugacidad de los imperios humanos y sus afanes con la perdurabilidad de la pirámide: "¡En tu cumbre inmortal se dan la mano / la eternidad que fue con la futura" (vv. 9-10). Luego de interrogarse por el destino de los constructores del gigantesco mausoleo empleando el tópico del *¿Ubi sunt?*, el autor lo convierte en signo de la necedad de los afanes humanos: "[...]—¿no figuras / el orgulloso error de las criaturas, / y su esperanza en polvo convertida?..." (vv. 26-28). Esta reflexión moral, si bien análoga a la dictada por la lírica arqueológica del Barroco español, califica la caducidad humana no como una desgracia, sino como un justo castigo. De allí el franco tono admirativo con el cual celebra la supervivencia de la pirámide, "estructura sublime y ponderosa, / del desierto atalaya misteriosa, / en la desolación trono estupendo" (vv. 6-8).

Las dos versiones conocidas de la silva dedicada a la pirámide de Cholula ofrecen un empleo diferente, mas complementario, del motivo de las ruinas. "Fragmentos descriptivos de un poema mexicano" (1825), donde no se incluyen

¹⁹ Para más detalles sobre la polémica filiación del estilo herediano consútese el ensayo de Altenberg.

el sueño ni el enjuiciamiento negativo de la cultura precolombina, se emparenta más con "Atenas y Palmira" y "A la gran pirámide de Egipto" que con los otros dos textos sobre vestigios. Con el primero comparte la doble concepción estética y anímica (melancólica-sublime) del paisaje, procedente de la poética neoclásica. Con todo, Heredia allí se limita a señalar la potencia inspiradora de los restos griegos y persas, mientras sobre el monumento mexicano despliega con amplitud sus razonamientos. Estos últimos, como ya comenté, giran alrededor de la fugacidad de la vida humana, lección idéntica a la destacada en la composición dedicada al mausoleo egipcio. En cuanto a la tradición europea de la lírica arqueológica, "Fragmentos..." se distingue de ella al plantear una influencia *indirecta* de la pirámide sobre las conclusiones filosóficas del poeta. En ningún momento es descrita como unidad estética conformada, como han señalado Simmel, Zambrano y Starobinski, por elementos humanos (arquitectónicos) vencidos, asimilados por la naturaleza (plantas y animales), lo que sí ocurre en "Las ruinas de Mayquetía" y "Atenas y Palmira". Aún así, los vínculos intertextuales de la silva herediana con el libro de Volney, el lazo obra / constructor entre el teocalli y los "Pueblos y reyes" cuyas vidas transitorias transcurrieron bajo el volcán, y la lección sobre la mortalidad de los hombres, demuestran la relevancia del motivo de las ruinas en el poema.

En resumen, el tema de "Fragmentos descriptivos de un poema mexicano" es el de la reflexión sobre la fugacidad tanto de las sociedades como de la naturaleza sensible²⁰. Ese discurso se apoya en el motivo del paisaje melancólico y sublime, de origen neoclásico, y en el de las ruinas. Al respecto, Raimundo Lazo advierte cómo Heredia en su poema "con natural maestría entrelaza el suceder físico en el que el día se diluye [...] con el proceso histórico que es sucesión constante de pueblos" (Heredia 1985 XXVIII).

Las tres estrofas añadidas en 1832 incorporan una dimensión histórica al poema rebautizado como "En el Teocalli de Cholula". El juicio negativo del pasado prehispánico allí desplegado se opone por completo a su valoración en otros textos del mismo autor. En 1822 el cubano escribió su "Oda a los habitantes del Anáhuac", que lo enlaza con la generación de los poetas

²⁰ En esto último Heredia demuestra otra vez su originalidad al extender a la naturaleza lo que en la lírica arqueológica europea sólo era drama humano.

insurgentes y su manipulación de la figura del indio. A semejanza del poema "A Iturbide en su coronación" de su amigo Francisco Ortega²¹, la oda herediana ataca duramente la conversión del antiguo general realista en emperador. Además, ambas composiciones coinciden en erigir como ascendiente directo de la nueva nación a la antigüedad indígena, más concretamente al imperio azteca. Heredia arenga a los nietos "de Acamapich y Guatemuz" a rebelarse contra el dictador, describiéndoles a modo de ejemplo los sacrificios de Hidalgo, Allende y Morelos. Como desenlace de la oda "De Moctezuma y Ahuizotl el grande, / y Guatemuz magnánimo las sombras / se lanzan de sus tumbas polvorosas" (vv. 67-69) y se arrojan sobre Iturbide. También Andrés Quintana Roo (1787-1851) en su "Oda al dieciséis de septiembre de 1821" dibuja un hilo histórico continuo entre la conquista destructora de los indios y el movimiento de Independencia, como recuperación de la libertad perdida. Sin embargo, como Iturbide aún no se había proclamado como emperador, es celebrado en el texto como héroe. El autor de "En el Teocalli.." también entabló amistad con el político yucateco, como atestiguan los poemas del cubano "Al C. Andrés Quintana Roo" y "Epístola al C. Andrés Quintana Roo".

Este indigenismo político es desarrollado con mayor amplitud en el fragmento IV de "Placeres de la melancolía" (1825), donde, como ya comenté, el autor descalifica la conquista de América. En ese mismo escrito el cubano recuerda cuando

[...] Las infelices sombras
de los reyes aztecas olvidados
a evocar me atreví sobre sus tumbas,
y del polvo a mi voz se levantaron
y su inmenso dolor me revelaron. (IV, vv. 39-43)

Los versos citados remiten al poema "Las sombras", publicado por primera vez, según Altenberg, en diciembre de 1821 en el *Semanario político y literario*. En él Heredia, tras una argumentación contra el despotismo hispánico, narra su

²¹ Ortega (1793-1849) en 1830 publicó en la revista *Miscelánea* un juicio sobre la obra del mexicano: "En ella se notan efectos nobles, bellas imágenes y una dicción pura, fluida y elegante, que a intervalos se eleva con el asunto y se vuelve enérgica y vigorosa" (*Apud Ruedas de la Serna*, 25 n.)

encuentro en Chapultepec con los espíritus de diversos reyes de la América precolombina. El texto seguramente se inspiró en el poema "El panteón de El Escorial" (1805) de Quintana. Allí su autor relata cómo presencié en las catacumbas del antiguo palacio un diálogo entre los fantasmas de Felipe II, su hijo el príncipe Carlos, Isabel de Valois, Carlos V y sus sucesores. El texto critica con dureza los errores gubernamentales que provocaron la decadencia española²².

Así, en "Las sombras" los antiguos gobernantes "Cuítlahuatzín", "Guatimozín", "Atahualpa", "Manco-Capac", "Tupac Amaru", "Guaycaypuro" y "Taramayna", dirigidos por Moctezuma, dialogan entre sí acerca de las crueldades perpetradas por los conquistadores. En la obra se conjugan dos percepciones contradictorias de lo indio, una como pasado glorioso, sobre el cual debe levantarse una nueva nación, libre y justa; la otra encarnada en el indígena sobajado y explotado desde la colonia, "de triste faz y lamentable tono". En su estudio de este poema, Alejandro González señala cómo en él se somete el pasado prehispánico a una idealización redentora.

Los tres poemas comentados encadenan a Heredia con el movimiento ideológico, iniciado por los criollos, dirigido al hallazgo, a la invención de una identidad cultural, primero dentro de Nueva España y luego en el México independiente. Como ya puntalicé, el cubano convierte a la naciente república en heredera directa del imperio azteca, colocándose así en un punto de transición entre dos posturas poéticas. Si bien la lírica novohispana aprovechó elementos de la cultura prehispánica, convirtiéndolos desde mediados del siglo XVII en rasgos distintivos de un grupo social (previa idealización), Heredia aprovecha para su discurso liberal lo que antes era parte del discurso criollo. El autor, entonces, puede ser calificado como el iniciador de una visión del mundo precolombino, en poesía, aprovechada poco después en el gran debate entre indigenismo e hispanismo que dominó buena parte del siglo XIX mexicano. Dicha polémica fue protagonizada por dos grupos políticos antagónicos, liberales y conservadores, que iniciaban su conformación durante los años de escritura de "Las sombras" (1821), "Oda a los habitantes del Anáhuac" (1822) y

²² Entre otras tareas, aún está pendiente un estudio de los vínculos retóricos y temáticos de los escritores neoclásicos españoles con los mexicanos del siglo XIX. Altenberg ha avanzado en ese sentido respecto a Heredia.

"Placeres de la melancolía" (1825). Por ello, no podemos asociar con certeza al escritor con un grupo político determinado, si bien tomó parte activa en la vida pública de México²³. Cabe señalar que, a diferencia de Heredia, Ortega y Quintana Roo sólo hacen referencia al pasado indio en sus poemas para consolidar un enlace entre la conquista y el movimiento insurgente. Como se puede apreciar en los comentarios de arriba, el cubano fue más allá en su desarrollo del motivo precolombino, idealizándolo y apelando a él como base histórica para el crecimiento de una nueva nación. De hecho, recientemente Alejandro González Acosta atribuyó a Heredia la novela *Jicoténcal* (1826), lo cual también convierte al cubano en el iniciador de la narrativa de tema indígena en México. Según John Brushwood la obra "se basa en el tema del buen salvaje, y de ese tema brota una insípida historia de amor y una exposición de ideas liberales de aquel tiempo" (152), empleando la primera como "envoltura de su ideología"²⁴.

La invención de un pasado prehispánico heroico como ascendente del México independiente fue dejada de lado por Heredia en 1832 cuando se publicó "En el Teocalli de Cholula". Allí, superstición y tiranía anulan el "brillante imperio" y "los ínclitos hechos" de "los generosos héroes mexicanos" ("Las sombras"). Seguramente ese cambio de actitud hacia la cultura azteca depende principalmente de un giro general en la lírica herediana ocurrido hacia 1827 (tras la primera edición de *Poesías*). Los críticos han descrito de diversas maneras esa transformación, sea como rechazo de un Romanticismo supuestamente ejercido hasta entonces por el autor (Manuel Pedro González), o un refinamiento de la misma tendencia hacia una "asordinada, concentrada y meditativa poesía", según Lazo (Heredia 1985 XXXVI), o como una entrega total a una melancolía serena que neutralizaría al Heredia impulsivo (Altenberg). El estudioso alemán marca "A la religión" (1827-28) como poema inaugural de la última etapa creativa del cubano. Allí el poeta, luego de recordar su juventud de "ligeras y fútiles canciones" (v. 3) y celebrar las grandezas de

²³ Luego de dejar nuestro país en 1821, volvió a él desde Nueva York en 1825 invitado por el presidente Guadalupe Victoria. Salvo una visita relámpago a su madre en Cuba, el poeta no volvió a salir de México, donde se desempeñó como oficial del gabinete, capitán de artillería, juez y diputado estatal, entre otros cargos.

²⁴ Para más detalles remito a la edición de dicha obra preparada por el mismo González y a su estudio *El enigma de Jicoténcal*.

Dios y la vida de Jesús, recuerda la opresión de los tiranos del mundo y advierte:

Hollando altivo a la virtud, gobierna
 La tierra alguna vez el crimen fiero;
 Mas es breve su imperio y pasajero;
 La justicia de Dios vigila eterna (vv. 92-95)

Heredia enlaza su ideología liberal con el dogma cristiano, actitud que extiende en sus reflexiones acerca de los excesos de la Iglesia. Así, al contemplar los crímenes de la Inquisición, la religión:

en el seno de Dios tiema gemías,
 Él te escuchó. Retumbará la esfera
 con su decreto eterno,
 y el fanatismo volverá al infierno. (vv. 130-133)

Fanatismo religioso y opresión política son criticados en "A la religión" ya no desde una postura laica, sino a través del cristianismo del autor, convirtiendo la justicia y la libertad en valores religiosos. Sobre esta postura ideológica se apoya la diatriba de Heredia contra la superstición y la tiranía aztecas de "En el Teocalli de Cholula". Más aún: el absolutismo e idolatría de la antigua civilización indígena allí se vuelven correlatos del despotismo (o su amenaza) y el ateísmo racionalista contemporáneos al autor. Por lo tanto, el derrumbe de la primera, encarnado en las ruinas de la pirámide, debe servir de lección al hombre moderno que "cual Titán, trueno orgulloso".

Interpreto en el mismo sentido la problemática estrofa tres de la silva. El tiempo presente del verbo de "en estos bellos campos *reina* alzada / la barbara opresión" (vv. 47-48, cursivas mías) remite al dominio español, naturalmente vencido ya en 1825, mas no en la fecha plasmada por el escritor al final del texto: diciembre, 1820. Es decir, Heredia quiere mostrarse ante sus lectores como un independentista precoz, lo cual no concuerda con su postura hispanista abandonada hasta fines de 1821²⁶. También el pretérito de "fue inundada / por la superstición y por la guerra" (vv. 50-51) refiere a los estragos

provocados por los españoles y su fanatismo, aunque las estrofas añadidas en 1832 podrían asociar también estos versos con el pasado amerindio y, más aún, con los conflictos políticos que agitaban a México en la época. El nuevo matiz cristiano del pensamiento del cubano no implica de ninguna manera una renuncia a su liberalismo ilustrado. Uno y otro se complementan, como ya anoté.

De tal manera, el discurso moralizador sobre la fugacidad de la materia sensible desarrollado a lo largo de "En el Teocalli..." conlleva implicaciones históricas, políticas y religiosas, sostenidas por la imagen de la pirámide, de acuerdo con la estética neoclásica y la filosofía ilustrada. Altenberg ha refutado con sólidos argumentos los trabajos que convirtieron a José María Heredia en el iniciador del Romanticismo en Hispanoamérica; hemos confirmado las ideas del alemán a lo largo del análisis. De hecho, el acercamiento a las ruinas en la lírica del cubano está definitivamente alejado de la interpretación mística de los románticos ingleses, alemanes y franceses. Para éstos un edificio derruido no era fuente de altas lecciones o un ejemplo de la mortalidad humana, sino un espacio de disolución del hombre en el espíritu, rincón sagrado de liberación metafísica. El irracionalismo religioso y creativo de la escuela romántica europea es ajeno a los requisitos establecidos por Heredia para la contemplación de las ruinas en un artículo de *El Iris* (1826): el poeta debe estar "dotado de un corazón sensible y de una imaginación viva, templada por un juicio sano y filosófico" (número 9, tomo 1, página 86).

José Luis Martínez (1984) dividió la literatura mexicana del siglo XIX en cuatro períodos. El primero abarca de 1810 a 1836 y en él se transita del estilo dieciochesco (rococó y neoclásico) a una poesía patriótica cuyos modelos fueron los españoles Quintana, Cienfuegos y Gallego. Francisco Manuel Sánchez de Tagle, Francisco Ortega y Andrés Quintana Roo son los principales representantes de esta época, a la cual también pertenece José María Heredia, quien además fue indispensable para el advenimiento de la siguiente generación de poetas. Con una obra lírica mucho más consistente que la de sus contemporáneos, gran erudición, conocimiento de lenguas

²⁵ Recordemos que el cubano no incluyó los poemas de corte hispánico en las ediciones de *Poesías preparadas en vida*.

extranjeras y una vida cosmopolita²⁶, Heredia impulsó varios proyectos culturales en el naciente país. En 1826 fundó, junto con los italianos Claudio Linati y Florencio Galli, *El Iris*, la primera revista literaria del México independiente, donde el cubano publicó comentarios sobre los sucesos del momento, noticias científicas, crítica teatral, ensayos literarios, traducciones y poemas originales. Galli hacia otro tanto, mientras su paisano imprimía bellas litografías, incluida la primera caricatura política mexicana. A esta aventura editorial de siete meses le siguieron *Miscelánea* y *Minerva*, publicaciones periódicas creadas por el cubano en 1829 y 1834, respectivamente. A ello debemos añadir sus colaboraciones en periódicos como *El Conservador* (1831) y *Diario de Gobierno* (1839), además de haber dejado inconclusa una antología de poesía nacional, *Lira mexicana*, con un comentario preliminar de los textos seleccionados. Entre los autores mencionados allí, además de Navarrete, Sánchez de Tagle, Anastasio Ochoa, Ortega y Quintana Roo, aparecen Fernando Calderón, José Joaquín Pesado y Manuel Carpio, pertenecientes al segundo período literario marcado por José Luis Martínez (1836-1867).

IV. AZTECAS DE ESPADA Y PÚLPITO

A pesar de las dificultades provocadas por los eventos nacionales, como el absolutismo de Santa Anna y la independencia de Texas, se fundó la Academia de Letrán en 1836, donde se agruparon autores de diversas tendencias estéticas con el fin de crear una literatura mexicana original. A partir de ese momento y hasta el restablecimiento de la república por Benito Juárez, las condiciones para llevar a buen puerto las intenciones de aquella asociación artística fueron muy difíciles. Los poetas se vieron obligados a tomar la pluma en defensa de la frágil nación amenazada por la desunión interna y el imperialismo extranjero. Así, el tema prehispánico, separado del motivo de las ruinas, fue explotado por la lírica de la época con un claro propósito nacionalista. Muestra de ello son algunos escritos publicados en el órgano de la Academia *El año nuevo* (1837-1840). Las narraciones de corte indigenista

²⁶ Desde niño Heredia recorrió varios países americanos, incluyendo los Estados Unidos, donde se publicaron sus *Poesías* (1825) y la novela *Jicoténcal* (1826).

Netzula de Juan N. Lacunza y *La batalla de Otumba* de Elualio Ortega, así como los poemas "A un sabino de Chapultepec" de Guillermo Prieto, "Moctezuma" de Wenceslao Alpuche y "Profecía de Guatimoc" de Ignacio Rodríguez Galván son ejemplos del proyecto cultural defendido por los letrados²⁷. En función del tema del presente estudio sólo comentaré, debido a su relevancia y calidad, composiciones de este último autor.

El 7 de mayo de 1839 José María Heredia publicó en el *Diario de Gobierno* una reseña del anuario de los letrados, donde especialmente comenta los versos del joven Rodríguez Galván (1816-1842). Para el cubano el talentoso poeta desperdicia sus virtudes "adoptando las ridículas exageraciones de los insensatos que en Francia se han propuesto llamar la atención con los delirios de su fantasía" (Rodríguez XLV). Con el mismo sentido de su crítica neoclásica a Byron, el maestro extranjero no duda en aconsejar a Galván el olvido de los motivos lúgubres, de sangre y dolor, para "que abra su pecho a la esperanza [...] en vez de degradarse entre los pestilentes vapores del romanticismo" (*idem*). La crítica de orden clasicista como la de Heredia, también ejercida por Quintana Roo y el Conde de la Cortina ayudaron a matizar el primer planteamiento de la Academia de Letrán. Según Pablo Mora, particularmente los juicios del director de *El Zurnago* a los letrados marcaban como necesario paso cultural "fundamentar la nación en el idioma español, reconocer una tradición y profundizar en el estudio de la Naturaleza, en suma, reconocer un pasado y una tradición" (2001).

Dentro de este polémico contexto (encuentro de dos proyectos literarios nacionales) Rodríguez Galván publicó en *El año nuevo de 1840* su famosa "Profecía de Guatimoc. Claramente inspirado por "Las sombras" de Heredia (a su vez procedente de "El panteón del Escorial" del español Quintana), el poema de Galván no ofrece una visión completamente idealista del indio y su pasado, según Fernando Tola de Habich. El rey azteca aparecido ante el poeta en Chapultepec es descrito con rasgos de esplendor y decadencia, condición subrayada por él mismo: "Ya mi siglo pasó", humillado para siempre junto a su

²⁷ El estudio preliminar de Fernando Tola de Habich a la edición facsimilar de *El año nuevo de 1837-1840* (4 vols.) y el artículo de Pablo Mora "Utilidad de la crítica literaria e identidad nacional: El conde de la Cortina y la Academia de Letrán" (ver bibliografía) ofrecen lecturas novedosas sobre los postulados del grupo literario conformado en 1836. Remito a ellos para mayor información.

prole moderna "hundida ahora en asqueroso lodo". Con todo, Cuauhtémoc profetiza desventuras para el país, provenientes de Europa y Estados Unidos, pero lejos de apelar a la lástima, el monarca augura la destrucción de dichas potencias a manos de una justicia vengadora (Tola de Habich XXXIII). Para José Emilio Pacheco, la obra maestra del Romanticismo mexicano convierte al *tlatoani* azteca en emblema de combate, cuando México ha perdido Texas y es atacado por Francia durante la "Guerra de los pasteles", sin mencionar el caos económico generado por el santanismo²⁸.

En "La visión de Moctezuma. Leyenda", fechado en 1842, Rodríguez Galván vuelve a explotar el tema prehispánico, siendo el primero en realizarlo a manera de leyenda histórica en verso, esquema seguido años después por José Peón Contreras y José María Roa Bárcena, entre otros. También con dicho texto inicia la caracterización lírica de Moctezuma Xocoyotzin y su reinado como tiránicos y abusivos, juicio que se volvió tópico literario después. Escrito en verso (con variedad de metros) y prosa, en dicho poema su autor emplea de nuevo el motivo del ensueño profético para mostrarle al rey azteca una alegoría justiciera del daño provocado por su despotismo, así como un anuncio del fin de su imperio a mano de los conquistadores. Quizás este retrato del emperador indígena posea una intención política, pues Galván lo ejecutó en uno de los momentos más ásperos del gobierno de Santa Anna. Además, existen muchos puntos de coincidencia entre la visión descrita por aquél y la pesadilla narrada por Fernando Calderón en "El sueño del tirano", composición dedicada a denostar al dictador²⁹.

Otro miembro de la Academia de Letrán aporta una nueva interpretación occidental del pasado prehispánico, esta vez enfocado a partir de su literatura. José Joaquín Pesado (1801-1861) publicó en 1854 *Las aztecas. Poesías tomadas de los antiguos cantares mexicanos*, inspirado en las traducciones al castellano de la lírica náhuatl, llevadas al cabo por Faustino Chimalpopoca. Más allá de las críticas negativas acerca de su tergiversación de la cultura mexicana, Pesado en realidad intenta desdoblar su "yo" lírico para crear un juego

²⁸ Aparte de Fernando Tola de Habich, quien en su edición de las *Obras* de Rodríguez Galván recoge varios juicios críticos sobre el autor, han estudiado el poema Alejandro González Acosta (incluido por Tola de Habich) y Margarita Alegría de la Colina en su tesis doctoral.

²⁹ En ambos poemas se aprovecha un escenario agreste y volcánico para aleccionar al gobernante sobre sus abusos, a manera de castigo premonitorio.

de máscaras asumiendo otras personalidades, a la manera de Robert Browning y, más tarde, Ezra Pound y Jorge Luis Borges. Naturalmente, debido al desconocimiento de los fundamentos del pensamiento precolombino en la época del escritor mexicano, los textos se hallan muy distantes del concepto de cultura indígena que poseemos hoy; sumemos a ello una posible intención moralizadora en un momento álgido de la vida nacional. De tal modo, a través de un gran dominio de multitud de esquemas métricos³⁰, Pesado se convierte en voz anónima azteca al componer cantos cortesanos, consejos de padres a hijos (Huehuetlahtolli), invocaciones, himnos ceremoniales, arengas y poesías eróticas. Asimismo asume el papel de Netzahualcóyotl, aunque en las "Leyendas mexicanas" el escritor decimonónico retorna a su propio carácter como narrador histórico.

No obstante lo anterior, en *Las aztecas* se introduce un monoteísmo religioso y un juicio negativo de los sacrificios humanos; se inventa una ética nahua basada en la virtud europea y en el desprecio del mundo fugaz. En su prólogo a la edición moderna del libro, Marco Antonio Campos apunta cómo el contenido de los textos se halla "más próximo a los Testamentos judíos y a poetas de los siglos de oro españoles como Manrique, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Garcilaso y Herrera" (XI n.). De tal manera se refuerzan valores como la moral cristiana y la virtud cívica, con un fin aleccionador para los lectores. Recordemos la labor de dirección de Pesado en el semanario *La Cruz* (un año después de la publicación de *Las aztecas*, entre 1855 y 1858), defensora del pensamiento católico en medio de las batallas entre liberales y conservadores.

Discípulo de José Joaquín Pesado y colaborador en *La Cruz*, José María Roa Bárcena (1827-1908) editó en 1862 sus *Leyendas mexicanas*. Salvo "La cuesta del muerto" de tema colonial, los demás poemas del volumen narran episodios históricos del pasado prehispánico. "Xóchitl o la ruina de Tula" y "La víctima sin corazón" conforman un ciclo tolteca; otros textos como "Emigración de los Aztecas hacia el Anáhuac" y "Fundación de México" tratan del origen del imperio nahua; "Casamiento de Netzahualcóyotl" gira alrededor de la vida del

³⁰ *Las aztecas* es un gran repertorio de formas estróficas manejadas muchas veces con libertad como el cuarteto, quinteto, sexteto-lira, sextilla, cuarteta tirana, lira terceto, octavilla, copla de pie quebrado, quintilla, y moldes poéticos como la sextina, el madrigal, la silva y el romance.

rey poeta; y "La princesa Papantzin" describe el sueño premonitorio de la hermana de Moctezuma. En su introducción a la edición de 1913 del libro de Roa Bárcena, su amigo Ignacio Montes de Oca y Obregón demuestra que la fuente principal de las leyendas es la *Historia antigua de México*, de Francisco Xavier Clavijero. Sin embargo, el autor de *Lanchitas* introduce en sus composiciones de tema prehispánico reflexiones moralizadoras. Al relatar la embriaguez del monarca de Tula y sus excesos el narrador advierte:

Terrible es la enseñanza
De tan remoto caso;
Vemos que sin tardanza
Sigue al delito el paso,
Por ley que al mundo rige,
Castigo vengador ("Xochitl o la ruina de Tula",
vv. 25-30)

Asimismo, Roa Bárcena cierra algunas de sus leyendas con alusiones explícitas a los conflictos contemporáneos en que se desangraba el país. En "Fundación de México" el escritor, tras enlazar la historia precolombina con la Conquista, la Colonia y la Independencia del territorio mexicano, se lamenta: "¡Cuánto ha sufrido, sí, cuánto / La reina deste hemisferio! / Desmembrado está su imperio / Y hecho girones su manto" (III, vv. 29-32). Por su parte, en "Esclavitud y emancipación de los aztecas en Colhuacán", después de la descripción de una ceremonia de inmolación humana, el narrador redondea el texto: "Tales fueron los humanos / Sacrificios en mi tierra, / Que desde entonces parece / Que está de sangre sedienta" (IV, vv. 25-28). De tal manera, en *Leyendas mexicanas* el autor proyecta su pensamiento ético y su visión pesimista de los eventos de su época sobre varios episodios del pasado indígena. Estos últimos fueron tomados a su vez de la interpretación (irremediamente occidental) del mundo precolombino desplegada por Clavijero. Llama la atención la utilización del tema prehispánico por un escritor que celebraba el advenimiento del imperio de Maximiliano.

La incorporación gradual del tema prehispánico en la lírica mexicana del siglo XIX, hasta la restauración de la república en 1867, es un eco de la

revalorización histórica y estética de la cultura precolombina, así como de los debates políticos de la época. El primer hecho fue impulsado, tras los trabajos de los ilustrados novohispanos, por Alexander von Humboldt junto con numerosos investigadores y exploradores nacionales y de otros países. Como resultado de su visita a México en 1803, el barón alemán incorporó comentarios y dibujos de monumentos indígenas en su *Vues des Cordillères et monuments des peuples indigènes de l'Amérique* (1810), que gracias a su actitud abierta y positiva frente a manifestaciones culturales distintas al canon occidental, causó gran interés en Europa por el pasado precolombino. Fruto de ese incentivo fueron las expediciones realizadas a México de numerosos extranjeros interesados en el estudio de los vestigios dejados por las civilizaciones mesoamericanas. Frédérick Waldeck, Désiré Charnay, Augusto Le Plongeon, Patrick Walker y John Caddy, entre otros, elaboraron descripciones y bosquejos de varios recintos arqueológicos, destacando sobre ellos la pareja formada por el escritor norteamericano John Lloyd Stephens y el dibujante inglés Frédérick Catherwood. En sus obras *Incidents of travel in Central America, Chiapas and Yucatán* (1841), e *Incidents of travel in Yucatán* (1843) juzgan el arte amerindio con el mismo valor del europeo, además de ubicarlos en tradiciones independientes (Florescano 25-26). Dicho volumen tuvo gran impacto en su momento debido a la seriedad de sus deducciones, su estilo ameno y las extraordinarias ilustraciones. (Bernal 90). Con todo, la gran mayoría de estos viajeros carecían de la formación académica adecuada para emitir apreciaciones correctas acerca de lo que veían, por lo cual sus conclusiones iban de lo comprobable a lo fantástico. Como puntualiza Ignacio Bernal, no fue sino a partir de 1880 cuando las investigaciones arqueológicas pudieron desempeñarse con rigor científico en nuestro país.

Al trabajo de estos exploradores se sumaron los estudios interpretativos de los materiales prehispánicos descubiertos hasta entonces. Lord Kingsborough, Henri Ternaux-Compans, J. M. Aubin, Charles Etienne Brasseur de Bourbourg, César Daly y William H. Prescott aportaron numerosas obras gracias a las cuales se comenzaron a desentrañar los fundamentos reales de la cultura indígena antigua. El interés internacional por estos temas halló su contra parte mexicana en los trabajos de Carlos María de Bustamante, José Fernando Ramírez, Joaquín García Icazbalceta y Manuel Orozco y Berra. Otro reflejo del

creciente acercamiento al mundo precolombino desarrollado desde fines del siglo XVIII fue el establecimiento del Museo Nacional en 1825, el cual agrupaba colecciones de botánica, historia y antigüedades. Con antecedentes coloniales, dicho establecimiento, ubicado en el recinto de la Universidad, sufrió el deterioro originado por sus constantes aperturas y cierres bajo los conflictos políticos del país. Curiosamente fue Maximiliano de Habsburgo quien promulgó el decreto con el cual el museo quedó formalmente establecido en el edificio de la calle de Moneda, donde permanecieron las piezas arqueológicas hasta 1964.

Hasta antes del triunfo liberal sobre el imperialismo conservador a fines de los sesenta, la historia política del siglo XIX mexicano siguió el compás marcado por el conflicto entre los dos grupos antagónicos. No sólo se disputaban el poder sino lucharon entre sí por imponer un concepto de país y un ascendente cultural sobre los cuales erigir una identidad nacional. Respecto al papel de la cultura indígena (antigua y contemporánea) en ese debate, el conservador Lucas Alamán, según Juan Ortega Medina, representa a su comunidad ideológica al subrayar en sus obras la herencia hispánica de México como base de su integración, desdeñando el elemento prehispánico. Por su parte, de acuerdo con el mismo Ortega, los liberales no ofrecen una postura homogénea al respecto. Mientras Carlos María de Bustamante exalta el pasado azteca, José María Luis Mora se muestra más moderado al enfrentarse a las necesidades de la población india contemporánea. Por su parte, Luis de la Rosa al mismo tiempo que enlaza la gesta insurgente con la gloria amerindia, apoya una campaña de exterminio de las étnias descendientes de tan celebrados ancestros.

En medio de tales conflictos, varios poetas mexicanos del momento se vieron obligados a tomar partido por uno u otro bando, y desempeñaron funciones prácticas ajenas al quehacer artístico. De tal modo, se ha llegado a asociar al grupo liberal con un estilo artístico romántico y nacionalista, mientras la comunidad conservadora estaría ligada a un gusto neoclásico e hispanista. Ya Octaviano Valdés en la introducción a su antología *Poesía neoclásica y académica* (1946) ha cuestionado semejantes relaciones. Casos como el de Ignacio Ramírez y Manuel Carpio demuestran la dificultad de definir no sólo los vínculos entre ideología y estética, sino la misma filiación estilística de sus versos. Además, mientras especialistas en el tema como José Emilio Pacheco,

José Joaquín Blanco y Luis Miguel Aguilar no tienen problemas para caracterizar la escuela romántica mexicana del siglo XIX, no alcanzan a describir con exactitud la supuesta corriente académica y neoclásica. El último de dichos ensayistas acepta lo problemático de las clasificaciones hasta ahora empleadas en el estudio de la literatura decimonónica. La cuestión sólo podrá resolverse a través de trabajos rigurosos dedicados a cada uno de los autores de la época, echando mano de nuevos métodos de análisis, libres de todo prejuicio menospreciador.

Así, tanto poetas afines a posturas republicanas e ideales ilustrados, como aquellos más cercanos al grupo imperialista y reaccionario, aprovecharon el tema indígena en sus producciones. José María Heredia, como expliqué más arriba, establece la base del discurso heroico y liberal del indio, denunciando rápidamente su situación moderna; poco después cambia su perspectiva y retrocede hacia una crítica negativa de la cultura precolombina, a manera de negación representada por la pirámide en ruinas. Ampliando la primera de las actitudes del cubano, Ignacio Rodríguez Galván unifica a toda una nación frente a la amenaza extranjera en la figura beligerante de Cuauhtémoc, mientras no duda en usar a Moctezuma para denostar el absolutismo de Santa Anna (y la tiranía en general). En "Las sombras" y "Profecía de Guatimoc" los gobernantes prehispánicos resucitan encarnados en una ideología ilustrada europea, desde la cual pretenden intervenir en el devenir de una región donde reinaron tres siglos antes. El nativo épico de Heredia (el anterior a 1832) y Rodríguez se aparecen al México decimonónico para reiterarle el juicio liberal sobre su pasado, presente y futuro. Por su parte, la cultura evocada por José Joaquín Pesado y José María Roa Bárcena supuestamente proyecta sus lecciones morales a manera de eco de una antigüedad irrecuperable. Mientras los primeros enviaban al lector mensajes de lucha, los poetas conservadores apelaban a la virtud cristiana, sin por ello evadirse de la terrible realidad nacional (sin señalar la marginación histórica del indio contemporáneo)³¹. Echando mano del mismo tema, coexisten dos propuestas distintas ante una misma actualidad.

³¹ La obvia tergiversación a la que sometieron la cosmovisión azteca también se puede explicar por la aún insuficiente información acerca de ella, sin comparación con la generada desde mediados del siglo XX.

¿Y las ruinas? Después de la magnífica síntesis del tema indígena (de antecedentes coloniales) con el motivo europeo de los vestigios, lograda por "En el Teocalli de Cholula" (1825 / 32), ambas líneas siguieron rumbos distintos hasta 1869. Antes de esta fecha, la poesía arqueológica, introducida en México también por Heredia, fue practicada casi de manera exclusiva por Manuel Carpio (1791-1860). Las obras de éste fueron recopiladas por su amigo José Joaquín Pesado en 1849, con una segunda edición en 1860 preparada por Roa Bárcena. Así, en "La destrucción de Sodoma", "La destrucción de Nínive", "Ruina de Babilonia" y "A la antigua Roma", Carpio narra la caída de esas urbes a manos de la justicia divina, vengadora de sus excesos. Pablo Mora enlaza esta perspectiva providencial de la historia con el Romanticismo cristiano de Chateaubriand, Manzoni y Lamartine (2000 65-67). En ello el poeta mexicano se separa de otro de sus modelos, el conde Volney, quien en su libro *Les ruines de Palmyre* defiende una visión historiográfica laica, materialista e ilustrada. Para el veracruzano, esplendor, destrucción, ruina es el ciclo inexorable padecido no sólo por las ciudades de la antigüedad, sino por las modernas y futuras, tal como sentencia en "La luna"³². Allí, inspirado por un escenario nocturno melancólico, describe el recorrido de la luz lunar sobre los hitos de la historia del mundo y de la humanidad. Heliópolis, Palmira, Ecbatana, Tebas y Egipto sucumben bajo su destino (o castigo), del cual no escaparán

Esta México rica y afamada,
Esa París gloriosa con su ciencia,
Y esa soberbia Londres tan hinchada
Con sus grandes escuadras y opulencia (vv. 84-87)

El tópico del *¿Ubi sunt?* es empleado para subrayar la dolorosa diferencia entre gloria pasada (o presente) y ruina moderna (o futura). Para la descripción de esta última, Carpio recurre al clásico enfrentamiento entre fuerzas naturales de signo negativo (cardos, espinos, ortigas, serpientes, búhos, cuervos) y los monumentos humanos.

Así, Pablo Mora sostiene la existencia de una correspondencia entre los versos bíblicos del autor y los conflictos bélicos de su época, como

³² Seguramente su fuente de inspiración inmediata fue *Première Vision* (1824) de Lamartine.

seguramente sucede con la pintura académica del momento. El poeta decimonónico confiere a los vestigios orientales y europeos un sentido moral de resonancias históricas. Recordemos las palabras de Chateaubriand en *El genio del Cristianismo*: "Así es que las ruinas esparcen una gran moralidad en las escenas naturales [...]. El hombre no es otra cosa que un edificio arruinado, un resto del pecado y de la muerte (253)". Si las ruinas del Siglo de Oro español le recordaban al individuo su mortalidad, Carpio lanza la misma advertencia a toda una nación, aunque en este último caso la destrucción colectiva sobrevenga como castigo divino (por lo tanto evitable). En su poema "México en 1847", el cual inicia con una evocación de los restos de Sodoma y Palmira, acusa a las luchas fratricidas como causantes de la cólera celestial, manifiesta en la invasión norteamericana. Mientras Heredia busca placer estético, tranquilidad melancólica y enseñanzas universales entre columnas caídas y muros derruidos, el escritor mexicano rompe el egoísmo contemplativo y convierte los restos arquitectónicos en lección colectiva donde religión y política se amalgaman³³.

También médico como Manuel Carpio, Juan Díaz Covarrubias (1837-1859), fusilado en Tacubaya por los conservadores, nos dejó su poema "A unas ruinas", publicado en *Páginas del corazón* el año de su muerte. A la manera de José Zorrilla y su composición "A un torreón", el joven liberal enlaza la descripción de unos vestigios anónimos con una pena amorosa, la cual supera a los escombros en su poder aleccionador: "si tú eres de un pasado el escarmiento, / yo mis recuerdos arrastrando estoy" (vv. 67-68). Los restos arquitectónicos son descritos mediante comparaciones humanas de signo negativo: "esqueleto abandonado", "emblemático por tu abandono / del pesar de una mujer", "extraño en tu propia patria", etcétera. Ello convierte a las ruinas en imagen del poeta desgraciado, de acuerdo con el paradigma romántico en boga.

³³ Una excepción dentro de la lírica arqueológica de Carpio sería el soneto "Palmira", donde "grave y silencioso el sabio mira" (3) la fugacidad de los "dioses impotentes", de las religiones anteriores al cristianismo.

V. ENTRE EL ORGULLO Y EL MISTERIO: HIGAREDA Y SIERRA

En 1869 apareció en el primer tomo de la revista *El Renacimiento* la elegía "A las ruinas del Palenque" (422-423) de A. Higareda, sobre el cual no he podido hallar más datos, salvo que en la misma publicación fue incluida otra de sus composiciones. "¡Pensad en Dios!" (tomo I, 380). El primer texto es una silva de 112 versos, con estrofas y rimas irregulares, además de una distribución poco uniforme de heptasílabos (14 en total) y endecasílabos. El ritmo de estos últimos, empero, sí marcan un orden debajo de la aparente libertad formal. Si bien el autor emplea los cuatro tipos de endecasílabos, su colocación forma 18 pares de esquemas iguales (melódico / melódico; sáfico / sáfico, etcétera), 4 grupos alternados (melódico / heroico / melódico / heroico) o con un verso distinto en medio (sáfico / heroico / *heptasílabo* / sáfico / heroico) y un caso donde el heroico se conjuga con las demás clases (heroico / enfático / heroico / sáfico / heroico / melódico). Así, Higareda crea un texto ágil mas no del todo espontáneo.

El sentido moralizador de la elegía es anunciado por el epígrafe, tomado del *Canto a la batalla de Junín* (1825) de José Joaquín de Olmedo: "Hoy, bajo los escombros confundido / Yace en las sombras del eterno olvido / ¡Oh de ambición y de miseria ejemplo! / El Dios, el sacerdote, el mismo templo". Este paratexto también compromete al autor a desarrollar el motivo de las ruinas en su sentido occidental, lo cual se confirma en los primeros versos:

Como el bardo que errante por el mundo
 Se detiene delante los escombros
 De la inclita Numancia,
 Y arrebatado en éxtasis profundo,
 Canta de la fortuna la inconstancia,
 Así, altos monumentos,
 A vosotros elevo mis acentos (vv. 1-7)

De tal manera, en la primera estrofa Higareda enlaza su texto con la tradición de la lírica arqueológica del Siglo de Oro español que nacionalizó el motivo para cantarle a Sagunto, Itálica y Numancia, ciudades romanas de la península

ibérica. Por ello "En las alas del viento conducido" (v. 10) el autor lanza su espíritu a los viejos edificios mayas para hallar allí una lección sobre la fugacidad de la vida humana y sus obras.

La siguiente estrofa comienza con la construcción demostrativa distintiva del género: "Esta mansión desierta y solitaria" (v. 15), tan recurrente en los poemas sobre ruinas del Renacimiento y Barroco españoles. Luego Higareda aplica en esta y la tercera estrofa el tópico del *¿Ubi sunt?* para cuestionarse acerca del destino de los constructores de Palenque. A diferencia del juicio negativo de la cultura azteca de "En el Teocalli de Cholula" (1832), aquí los antiguos habitantes de la ciudad abandonada son calificados como "pueblo de titanes" y "genios" que en ella dejaron muestra de "su poder y grande inteligencia". A pesar de ello, el silencio con el cual responden los vestigios chiapanecos a las interrogantes de la voz lírica inspira la clásica lección moral, sustentada en el inevitable poder destructor del tiempo: "Mas ¡ay! El hombre en vano se fatiga / Al levantar con atrevida mano / Palacios y pirámides eternas, / Muestra tan solo de su orgullo vano" (vv. 42-45). Estas y otras reflexiones análogas son destacadas en conjuntos de tres y cuatro versos, a diferencia de las secciones anteriores donde se agrupan diez o más.

La enseñanza obtenida por Higareda de los vestigios mexicanos es reforzada en la séptima estrofa y las tres siguientes mediante la evocación del fasto de sus antiguos pobladores y su comparación con la desolación moderna. Tras soñar con la posibilidad de evocar un fantasma indígena para descifrar "los signos misteriosos / Por maestros buriles trabajados" (vv. 50-51), contrapone la música y los jardines del pasado (favorecidos por jóvenes y "vírgenes bellas") con el silencio y la invasión vegetal descontrolada de ahora. Los palacios entonces levantados por los reyes, ahora están "en páramo espantoso convertidos!" (v. 73).

Así como Rodrigo Caro en su *Canción a las ruinas de Itálica* describe la presencia de voces sobrenaturales en los viejos edificios, Higareda puebla de fantasmas los restos de Palenque. El poeta imagina que quizás las sombras prehispánicas:

[...] en procesión fantástica y solemne
Se dirijan en grupo hasta el santuario,

Y allí postrados, en ferviente lloro
 A sus manes entonen triste coro,
 Que resuene en la bóveda sombría
 Como canto de luto y agonía. (vv. 80-85)

Bajo la luz de la luna los espíritus desaparecen dejando tras sí "el rebramar del sordo viento" (v. 90). Esta evocación ultraterrena posee un sentido estético más relevante que en "Las sombras" de Heredia o "Profecía de Guatimoc" de Rodríguez Galván, donde la aparición de los espíritus indígenas responde en primer lugar a una intención política.

Más allá de la lección moral, Higareda continúa preguntándose sobre el origen y el destino de los constructores de Palenque. Aventura dos hipótesis sobre el abandono de la ciudad: o "para escapar al formidable acero / de las huestes feroces de un guerrero" (vv. 94-95), o como resultado de una hambruna, tras la cual "Su descendencia hoy vive como el paria / Vagando como el mísero mendigo, / Sin hogar y sin patria y sin abrigo" (vv. 99-101). El poeta, como Heredia y Galván, no puede evitar la denuncia de la condición contemporánea del indio, marcado como heredero desgraciado de las glorias precolombinas.

Las últimas dos estrofas rematan la silva con la desesperación del poeta ante su ignorancia de la historia de la ciudad maya: "Si perdida en un mar de conjeturas / Mi alma congojada, / Se queda en las tinieblas sepultada..." (vv. 105-107). Este será un motivo recurrente en composiciones posteriores sobre sitios arqueológicos, como veremos. A diferencia de los poemas dedicados a Roma, Itálica, Numancia o Sagunto, en los cuales la historia bien conocida de dichas urbes juega su papel en el contenido de los textos, los autores decimonónicos mexicanos, al cantar a Cholula, Palenque, Uxmal o Mitla, no puede hacer lo mismo que sus contrapartes europeas, pues carecen de datos suficientes acerca de la civilización prehispánica.

De hecho, Palenque fue una de las primeras ciudades precolombinas exploradas en el país. Mercedes de la Garza marca en 1784 el comienzo de su estudio por José Antonio Calderón, "en estricta justicia, el inicio de la arqueología mesoamericana" (138), seguido por Antonio del Río y Guillermo Dupaix, ambos bajo ordenes reales. Durante el siglo XIX describieron el sitio,

entre otros, Fréderick Waldeck, Stephens con Catherwood y Désiré Charnay, si bien no fue hasta 1881 cuando Alfred Maudslay aplicó métodos más rigurosos y científicos en la investigación de las ruinas chiapanecas.

No fue casualidad la publicación de "A las ruinas de Palenque" en *El Renacimiento*. La revista fundada por Ignacio Manuel Altamirano en 1869 se convirtió en órgano del nacionalismo y la concordia defendidos por éste como base para la reconstrucción del país tras el restablecimiento de la república en 1867. En esta fecha inicia el tercer período de las letras decimonónicas mexicanas, culminado hacia 1889 de acuerdo con José Luis Martínez (1984). Esta época fue marcada por la labor intelectual del autor de *Clemencia*, quien buscó reunir a conservadores y liberales bajo el proyecto común de crear una identidad cultural para México y revivir las artes en un contexto social más estable. Con ello se neutralizó la oposición política al régimen y se abandonó en parte la crítica de los intelectuales al poder, como explica Gabriel Zaid.

Con el antecedente de las Veladas Literarias de los años 1867 y 68, Altamirano apoya desde las páginas de *El Renacimiento* los temas mexicanos, sin descuidar el conocimiento de otras culturas a través de artículos y traducciones. Conservadores y liberales escribieron sobre varios aspectos de la cultura nacional, especialmente acerca de su elemento prehispánico. Francisco Pimentel, quien más tarde criticaría el giro autóctono de la lengua literaria defendido por Altamirano, colaboró con su "Descripción sinóptica de algunos idiomas indígenas de la República mexicana". Por su parte, Pedro Paz, Eduardo Ruiz, Alfredo Chavero y Manuel Orozco y Berra estudiaron restos arqueológicos de diversa índole (mayas, tarascos, aztecas, coloniales). Algunos de estos textos fueron acompañados de grabados.

Con todo, el nacionalismo de Altamirano traspasó las fronteras de su revista. Si antes de la victoria liberal sobre el imperio de Maximiliano la novela, el teatro y las artes plásticas escasamente trataron el tema indígena, entre 1867 y 1889 el panorama fue muy distinto. Eligio Ancona, Ireneo Paz, J. R. Hernández, Eulogio Palma y Juan Luis Tercero compusieron narraciones inspiradas en la historia prehispánica; otro tanto ocurrió en las piezas dramáticas de José Peón Contreras, Ignacio Ramírez, Andrés Portillo y Alfredo Chavero³⁴. Igualmente, el

³⁴ Sobre la novela mexicana de tema indígena véase el trabajo de Concha Meléndez; sobre el teatro puede consultarse a María Sten. Recordemos como antecedentes narrativos a *Jicotencal*

mismo año de aparición de *El Renacimiento* la Escuela Nacional de Bellas Artes (antes Academia de San Carlos) convocó a un concurso de pintura de asunto histórico nacional, el cual fue ganado por *El descubrimiento del pulque* de José Obregón. Otros artistas se basaron en materias semejantes como Rodrigo Gutiérrez en *El senado de Tlaxcala* (1875), Félix Parra en *Fray Bartolomé de las Casas* (1875) y otros³⁶.

En este contexto nacionalista se inserta la elegía de A. Higareda, su franca admiración por las ruinas de Palenque y su carencia de matiz político alguno (sin descuidar la denuncia social). A nuevos tiempos, nuevas actitudes: vestigios y tema indígena vuelven a unirse en la lírica mexicana del siglo XIX con postulados divergentes a los de "En el Teocalli de Cholula". De hecho, las posibles relaciones intertextuales de la silva de 1869 apuntan más al Siglo de Oro español que al ilustrado Volney, al cristiano Lamartine o a Zorrilla, ascendentes principales de Heredia, Carpio y Covarrubias, respectivamente. Huberto Batis comenta sobre la elegía aparecida en *El Renacimiento*: "No exenta de encanto y de sentimiento es la composición [...] Altamirano debió regocijarse de esta concesión a su nacionalismo" (92).

Uno de los colaboradores más jóvenes de *El Renacimiento* fue Justo Sierra (1848-1912), quien poco después del cierre de la revista rindió su tributo lírico a las ruinas prehispánicas. En el periódico *El Federalista* (1871-1878), fundado entre otros por Ignacio Manuel Altamirano y Manuel Payno, apareció el soneto "Uxmal" en enero de 1872, dedicado a Ignacio Ramírez³⁶. El primer cuarteto comienza con la paradoja "Tu muerte es inmortal", que inmediatamente atrae la atención del lector por su absurdo aparente (así define Helena Beristáin en su *Diccionario* el efecto de dicha figura retórica). Con ello el autor describe la desaparición irremediable, eterna, de la civilización constructora de la ciudad maya. Los cuatro versos iniciales despliegan una enumeración sinonímica, en el nivel semántico, referida a los vestigios:

(1826) de Heredia, *Netzula* (1837) de José María Lacunza y *La batalla de Otumba* (1837) de Eulalio Manuel Ortega.

³⁶ Desde el círculo académico, ya Manuel Vilar con su escultura *Tlahuicole* (1851) había moldeado el primer ejemplo de representación plástica ensalzadora de un indio de la antigüedad. Naturalmente, la población autóctona contemporánea había sido retratada muchas veces desde la Colonia, con fines diversos. Para más información remito al útil ensayo de Rafael Barajas.

[...] gigante muro

Interpuesto entre el hombre y el pasado,

Tumba en que el epitafio se ha borrado,

Sombra que haces del sol un orbe oscuro. (vv. 1-4)

Los sememas "muro interpuesto", "tumba" y "sombra" son de signo negativo, relacionados, según el contexto, con las nociones de obstáculo, misterio y muerte. El autor de ese modo expresa la incapacidad del hombre para descubrir la historia de los edificios derruidos y sus antiguos habitantes. De hecho, Sierra redondea la estrofa con otro verso sorprendente, sostenida en la paradoja *sol orbe oscuro*, lo cual remarca, como al principio, la contrariedad experimentada por la voz lírica al toparse con un límite cognoscitivo. A lo largo de su obra poética, el escritor ofrece otros ejemplos del uso de recursos semejantes, como sus famosos versos "¡Noche en que el sol brilló, tiniebla densa / de improviso alumbrada por el día..." (vv. 1-2, *Composición leída en el gran Teatro Nacional, la noche del 15 de septiembre de 1869*). Según José Luis Martínez, dicho rasgo estilístico es un eco de la poesía de Víctor Hugo. (Sierra 1984, 226).

En el segundo cuarteto, el autor se cuestiona sobre la "mano audace" cuya fuerza civilizadora pudo transformar el "granito duro", una masa informe, en los edificios de Uxmal. A pesar de aquella imposición de la razón humana sobre la naturaleza, a la postre la urbe maya quedó fuera de la memoria universal, pues "Allí donde la Historia ha comenzado, / Concluye UXMAL y empieza su futuro" (vv. 7-8). La exclusión se debe a la ausencia de datos sobre el desarrollo de la antigua ciudad; por ello su único porvenir posible es el misterio. La manifestación lírica de la incógnita planteada por las ruinas precolombinas es común a Sierra e Higuera. De hecho, las exploraciones arqueológicas de Uxmal no comenzaron hasta 1880.

Luego de sus reflexiones sobre la ausencia del eslabón histórico entre el pasado de la ciudad maya y el presente del autor, en las últimas estrofas se describe una visión escatológica del futuro: "Cuando la tierra muera y en osario / Trueque el hielo las zonas ya desiertas" (vv. 9-10). Estos y los siguientes

³⁸ Para mi comentario cito de la versión original del poema en *El Federalista* (1872).

versos despliegan varios sememas con sentido de esterilidad y expiración: "muera", "osario", "hielo", "desiertas", "glacial sudario". Los conceptos así expresados son análogos a los del primer cuarteto, lo cual crea una armonía en la composición. En medio de semejante escenario, Sierra narra el encuentro del "último hombre" con su pasado, franqueo del muro de misterio durante la recta final de la civilización humana. Los secretos de Uxmal no serán revelados hasta el apocalíptico despertar de los muertos, cuando el postrero individuo agonice "del milenario / Polvo, despertarán las razas muertas" (vv. 13-14). De tal manera, el soneto obedece a una estructura lógico-semántica que comienza con una duda sobre la historia y en la historia (cuartetos) y culmina con una respuesta ofrecida en la eternidad (tercetos).

Como Higareda, Sierra no aprovecha la amalgama del tema indígena con el motivo de las ruinas para exponer sus opiniones políticas. El nacionalismo implícito en la elección del asunto de ambos textos carece de un giro beligerante, lo cual se acopla con la labor conciliatoria de Altamirano. Tras el definitivo triunfo de los liberales en 1867, las nuevas condiciones del país permitieron a los poetas mexicanos alejarse del patriotismo defensivo o didáctico, necesarios mientras la flamante república peligraba por sus divisiones internas y el imperialismo exterior. El producto fue una lírica íntima, dedicada a explorar las pasiones y los conflictos del individuo, no del patriota. Huberto Batis localiza en *El Renacimiento* el escenario de transición entre la vieja escuela romántica y los estilos emergentes donde "asomaron los primeros brotes de la poesía metafísica, la del paisaje animado, la de verso musical y metáfora sorprendente" (Batis 86). Si un escritor de ocasión como el desconocido Higareda se hace eco del cambio en la percepción artística de la realidad (específicamente del pasado indígena), Sierra será pieza imprescindible para esa evolución.

El estilo y el contenido de "Uxmal" se insertan en los postulados estéticos de su autor, desplegados básicamente en sus artículos literarios. Candelaria Arceo de Konrad demuestra el contacto temprano de Sierra con los postulados de Théophile Gautier, planteados en su prólogo a *Madmoiselle de Maupin* (1834). El mexicano y el francés coinciden en independizar al arte de cualquier finalidad ajena a la búsqueda de lo bello, para lo cual el creador debe actuar con absoluta libertad y dejar su impronta personal en su interpretación de la

naturaleza³⁷. En un ensayo de *El Renacimiento*, el joven escritor califica su oficio como "perenne revelación de Dios en la humanidad", condición privilegiada que le impone "una misión más alta que cantar los placeres, y es la de elevar la *inteligencia* y el *corazón* de los hombres hacia lo eternamente bello y lo eternamente santo" (1984b, 54,63, cursivas mías). Sierra busca en sus composiciones la reunión armónica de la razón y la pasión, bajo un minucioso cuidado de la forma. Según cita Dorothy M. Kress, con modestia el autor negaba su capacidad poética por "cierta impotencia fundamental para unir el sentimiento a la idea y ambas a una expresión lírica indefectible" (13). El resultado perseguido era una estética *objetiva*, tal cual lo manifiesta en su prólogo a la primera edición de las poesías de Manuel Gutiérrez Nájera. Además del ascendente de Gautier sobre el pensamiento del campechano, los críticos añaden el de Víctor Hugo, y los parnasianos José María de Heredia y Leconte de Lisle.

Las ideas de Sierra sobre el arte de escribir encarnan en el soneto de 1872 en, repito, su lejanía de cualquier sentido político o moralizador y en la realización "objetiva" del tema, al conjugar la reflexión histórica con su impresión fúnebre de los monumentos. El cuidado formal del poeta puede apreciarse en los rasgos ya comentados arriba y en otros detalles como en el uso recurrente de fonemas bilabiales en el segundo verso (/m/, /p/, /b/), donde también aparece una rima interna (epitafio / borrado), además de la constancia del fonema /s/ en el tercero y del /r/ en el sexto, que asimismo posee rima interna (mole / enorme). De hecho, a lo largo del siglo XIX el soneto fue considerado como la palestra ideal para el desenvolvimiento correcto, incluso magistral del castellano; también permitía a sus cultivadores nutrirse de la tradición lírica universal e incluso insertarse en ella. (Mora 1996 370-373)³⁸. Desde el nivel fónico-fonológico hasta el léxico-semántico Sierra demuestra coherencia con sus postulados sobre la perfección expresiva.

³⁷ Para las citas de los ensayos de Sierra donde plasma estas ideas sobre la creación literaria, remito al libro de Arceo de Konrad. Aquí me limito a aprovechar sus conclusiones.

³⁸ En su estudio de 1996, Pablo Mora sostiene que el soneto "El Escorial" (1870) de Vicente Riva Palacio "se inscribe dentro de una tradición de textos de viajeros dedicados a monumentos y ruinas" (375). En realidad no aparece dentro del texto el combate de construcciones derrumbadas contra una vegetación amenazadora (encarnación de la disgregación del individuo en las fuerzas telúricas), característico de los poemas clásicos sobre ruinas. Además, la composición de Riva Palacio desarrolla el contraste, como señala Mora,

Amén de su nacionalización, Sierra logra desdoblarse el motivo de las ruinas en dos discursos complementarios, uno emotivo y otro especulativo. El primero, de signo negativo, se descubre en las asociaciones mortuorias y apocalípticas inspiradas por el misterio de la ciudad maya. Años después de la publicación de su soneto arqueológico³⁹, el autor recuerda su visita a Uxmal (octubre de 1873, después de la publicación de su poema) en una reseña aparecida en *La libertad* en 1879⁴⁰. Lo que inicia como un duro ataque a las imprecisiones y prejuicios de una novela francesa ambientada en Yucatán, se convierte en la crónica de las impresiones recibidas ante la contemplación de los vestigios. Sierra narra cómo, tras recorrer emocionado las construcciones comidas por la selva, se detiene al atardecer sobre el Palacio del Gobernador y evoca leyendas, vicisitudes, mitos, danzas, manifestaciones de la urbe viva. El resultado del contraste de estas imágenes con el silencio de los monumentos, rodeados por un paisaje monótono y gris, le hacen comparar el sitio con un sepulcro o una necrópolis. Al final del artículo condensa sus sensaciones:

Algunos versículos de la *Biblia*, de Job, de Ezequiel, de los *Proverbios*, me han hecho la misma impresión que las ruinas de Uxmal. Allí la tristeza acaba por matar la curiosidad; es una tristeza que gravita sobre el espíritu, como la lápida de una tumba, que nos impregna de no sé qué magnetismo frío, que entra a la medula del alma y provoca las lágrimas primero, y después una sed inextinguible de reposo eterno... Austeridad serena y augusta como la de la verdad, como la de esa suprema verdad que se llama la muerte. (Sierra 1984b 283)

En su artículo Sierra rompe el equilibrio, dominante en el soneto, entre reflexión y emotividad ("la tristeza acaba por matar la curiosidad"). Sin embargo el recuerdo del campechano nos ayuda a dilucidar la causa de su impresión negativa, tanto en prosa como en verso, ante los vestigios mayas. Los sentimientos del escritor brotan de una catarsis de su miedo a la muerte, materializado en el combate desigual entre las obras humanas y la energía

entre el esplendor del palacio y la miseria de Felipe II. La desolación del monumento más bien se debe a su calidad de panteón de los reyes.

³⁹ Como el resto de los poemas de Sierra, nunca fue recogido por su autor en libro.

⁴⁰ Seguramente el poeta a la hora de escribir "Uxmal" se basó en las narraciones y los grabados de *Incidents of travel in Yucatán*, de Stephens y Catherwood. Su padre, don Justo Sierra O'Reilly, fue el traductor del libro.

telúrica de la naturaleza, siguiendo la hipótesis de María Zambrano comentada al inicio de este trabajo. En este sentido, "Uxmal" no contradice la larga tradición de la lírica arqueológica, particularmente en su expresión barroca.

Con todo, las dolorosas sensaciones despertadas en Sierra por las ruinas, son conducidas en "Uxmal" por la reflexión histórica. Los sememas de sentido negativo (similares a los del artículo citado) no sólo manifiestan el dolor comentado arriba, sino marcan un límite desesperante al afán cognoscitivo del autor. En un discurso leído ante Porfirio Díaz en 1906, el escritor razona de forma semejante sobre el desconocimiento general acerca de los constructores de la antigua urbe maya:

Por desgracia, ante la interrogación premiosa de nuestra ansiedad, los inmensos libros de piedra, llenos de palabra, de pensamiento, de creencias y de historia, permanecen mudos. [...] Qué sorda desesperación, esa de dar vueltas en torno de un enigma sin acertar a disiparlo. El templo, el sepulcro, el relieve, resultan una gran ironía exasperante. (Sierra 1984b 463)

¿Qué sentido posee esa curiosidad refrenada? En 1867 Gabino Barreda introdujo como modelo educativo para la República Restaurada los ideales del positivismo, concebido en Europa por Augusto Comte. El soporte científico para la comprensión de la realidad buscado por dicha corriente, además de su fe en el progreso sustentado en la razón instrumental, comienza a asomar en algunos poemas de *El Renacimiento* (1869). Según Huberto Batis: "El tema *pseudofilosófico*, de carácter materialista y en ocasiones ya positivista, es la contrapartida del religioso" (93). Justo Sierra muestra pronto sus simpatías hacia el plan de enseñanza de Barreda, aunque para Agustín Yáñez se trata de una inclinación "*sui generis*, de método y no de fondo; rebelde a profesar la doctrina en forma indiscutible, de iglesia" (56). Además de los artículos de apoyo (y algunas polémicas) escritas en la primera mitad de la década del 70⁴¹, un año antes de la publicación de "Uxmal", el autor campechano comenta en *El Mensajero*:

⁴¹ Para más detalles sobre la evolución ideológica de Justo Sierra remito al libro de Claude Dumas *Justo Sierra y el México de su tiempo: 1848-1912*.

Las tendencias positivistas han dado margen al inmenso desarrollo del espíritu de examen; nadie se contenta con conocer un resultado; espontáneamente buscamos el porqué de todo afecto; y de causa en causa llegamos a la terrible incógnita que forma por dondequiera, inabordable horizonte al mundo real de la ciencia.

[...] Locura sería, pues, el querer negar la razón de ser de la crítica; sería esto tanto, casi, como negar el progreso. (Sierra 1984b 98, cursivas mías)

El primer acercamiento de Sierra al positivismo impone una frontera infranqueable al optimismo científico de la corriente, actitud expuesta líricamente en su soneto de 1872. "Uxmal" echa mano del motivo occidental de las ruinas para poner en crisis a la razón instrumental, a la fe en el progreso ilimitado. Ya señalé que hasta fines del siglo XIX la arqueología se ocupó de la cultura maya con mayor precisión (gracias justamente al positivismo); empero, ni siquiera en 1906, fecha del discurso antes citado, el poeta cambió su visión de los vestigios. Por otro lado, a diferencia de Higareda, el escritor campechano impone en su soneto la obsesión por desvelar los secretos históricos sobre una actitud de ensalce y admiración de los monumentos prehispánicos. Mejor dicho: el asombro de Sierra es de signo negativo, de terror ante lo desconocido. De allí que Uxmal se le presente como una entidad ajena⁴².

También expresión del nacionalismo fomentado por Altamirano, un año después de "Uxmal" aparece *Romances históricos mexicanos* de José Peón Contreras (1843-1907)⁴³. Esta colección de poemas narrativos gira alrededor de varios sucesos acaecidos en el Valle de México antes de la conquista europea y durante ella. El temple de Netzahualcōyotl ("La ruina de Azcapotzalco" y "Teczotzingo"⁴⁴), el honor defendido hasta la muerte

⁴² Décadas después, y gracias al gran avance del saber sobre la cosmogonía indígena (consolidado en el siglo XX), Carlos Pellicer lograría romper la distancia ideológica entre él y la ciudad maya. En su poema también titulado "Uxmal" (1924), el tabasqueño no sólo comprende el horizonte mítico del mundo prehispánico, sino intenta fundirse en él.

⁴³ También compuso, en el mismo tenor, el drama *Un amor de Hernán Cortés* (1876).

⁴⁴ En este romance se retrata con detalle el esplendor del palacio del gobernante texcocano. Si bien Peón introduce una fugaz referencia (cuatro versos) a su ruina moderna, ello no desvía al texto de su intención de pintar la construcción *en vida*, sin comparaciones constantes entre gloria pasada y escombros presentes, ni reflexiones morales. Tampoco hay preguntas retóricas sobre el paradero de los habitantes ni admiración ante unos vestigios que nunca se describen. Por ello no lo incluí dentro del *corpus* de la lírica arqueológica.

("Tlahuicole"), el suicidio heroico ("El señor de Ecatepec") y la cobardía o arrojo de los monarcas nahuas frente a los españoles ("Moteuczoma Xocoyotzin" y "El último azteca"), pertenecen a la esfera de hechos y pasiones cantados por Peón. En efecto, el autor celebra a lo largo de su libro valores extremos como la violencia justiciera, la osadía frente al destino adverso o la autodestrucción honorífica, más propios de un temperamento romántico, además de censurar actitudes tiránicas. Para lograr una expresión efectiva el también dramaturgo introduce breves descripciones de la naturaleza para subrayar las actitudes de los personajes, armonizando los sentimientos humanos con el estado del paisaje. Por ejemplo, tras conocer los presagios de la caída de su reino, Moctezuma contempla por su ventana la puesta del sol "Hundiéndose a paso lento / Entre rojizos nublados, / Como jirones sangrientos" ("Moteuczoma Xocoyotzin", I, vv. 187-189). Asimismo, abunda el léxico náhuatl, la interacción entre protagonistas históricos y personajes secundarios, además de comparaciones emotivas. Así, cuando Netzahualxóchitl (futura esposa del rey poeta) descubre a su padre asesinado, su ánimo se parangona con "las flores que arrastran / Los vientos por la campiña / En las noches de Atemoxtli, / Eternas, tristes y frías" ("La ruina de Azcapotzalco", III, vv. 113-116). El estilo general de los romances destaca por "su efusiva delicadeza, la facilidad de su versificación y su habilidad descriptiva", según José Luis Martínez (1984, 269).

Inspirados por los relatos en verso de Zorrilla y el Duque de Rivas, los *Romances históricos mexicanos* dejan de lado, en su visión indigenista, el patriotismo marcial de Galván y el moralismo explícito de Roa Bárcena. Ahora que la vida nacional requiere menos de los poetas para la defensa de una doctrina política o la supervivencia del país, Peón (como Sierra) puede enfocar sus esfuerzos creativos en el embellecimiento de sus textos. Los valores desplegados en las composiciones recién comentadas obedecen a un empeño estético vinculado al Romanticismo, del cual no se halla ausente una ideología liberal (ya no beligerante, sino triunfadora sobre un antagonista anulado). Con todo, estos poemas no pueden evitar la idealización europeizante del pasado prehispánico, también plasmada en las pinturas contemporáneas sobre el tema (Obregón, Gutiérrez, Parra). Ello contrasta con las interrogantes cautelosas lanzadas por Higuera y Sierra ante el misterio de las ruinas mexicanas, si bien

ambas actitudes proceden de un mismo impulso nacionalista y de un mismo desconocimiento de la cosmogonía precolombina.

VI. GRECAS PORFIRIANAS: PÉREZ SALAZAR Y PEZA

Fechado en abril de 1893, el ahora olvidado Ignacio Pérez Salazar y Osorio (1850-1915) compuso el soneto "En Mitla", incluido en la recopilación de su obra lírica editada en 1906. Dedicado a Alejandro Ruiz Olavarrieta, fundador del Monte de Piedad poblano (donde el poeta fungió como director), el texto inicia con la típica interrogación retórica del *¿Ubi sunt?*:

¿Dónde la mano está, que poderosa
El regio alcázar levantara un día?...
Mudo, el eco calló, que repetía
El nombre de una estirpe azás gloriosa (vv. 1-4)

El sentido positivo de los adjetivos "poderosa", "regio", "gloriosa", naturalmente fija un juicio admirativo ante los vestigios oaxaqueños, en el mismo sentido nacionalista que lo hizo Higareda respecto a Palenque. Con todo, ni siquiera la imaginación humana es capaz de revivir el antiguo esplendor:

A través de los siglos, afanosa,
Nueva vida le da la fantasía:
Mas luego se hunde en la mansión sombría,
Do siglos ha que en la quietud reposa. (vv. 5-8)

Ensueños fallidos, aplastados por el silencio de las construcciones. La contrariedad es destacada mediante la antítesis entre sememas asociados a los conceptos de movimiento y vigor ("fantasía afanosa", "nueva vida"), y aquellos vinculados con los de parálisis y destrucción ("hunde", "sombria", "quietud reposa"). Las ruinas le imponen al contemplador su propia mortalidad: "De estos muros al pie, medito triste, / En lo caduco de la hechura humana, / Que al embate del tiempo no resiste" (vv. 9-11).

La reflexión sobre la fugacidad del hombre y sus obras, de claro ascendente barroco, culmina con una enumeración de los sitios arqueológicos ya cantados por Higareda, Sierra y ahora el mismo Pérez Salazar. Dichas ciudades son interrogadas, al igual que en los primeros versos, mediante el tópico *¿Ubi sunt?*, redondeando el texto: "¡Mittla! ¡El Palenquel! ¡Uxmall! ¡Oh gloria vana! / ¿De vuestro encanto y esplendor, qué existe? / ¡Ruinas no más, que acabarán mañana!" (vv. 12-14).

Podemos calificar el soneto de Pérez Salazar, miembro de la arcadia mexicana, empleando el mismo juicio de su obra lírica apuntado por su amigo Juan de Dios Peza en el "Pórtico" a la recopilación de las obras de aquel (1906). Cito algunos fragmentos:

[...] como poeta es muy notable, porque campean en sus versos la fe, la ternura, el sentimiento, el amor puro y noble, la delicadeza y la lealtad. (XV)

[...] obedece a los principios clásicos, y es natural, porque son la base de la más hermosa escuela artística.

No encontraréis en sus versos nada que revele la neurósis [sic] de los simbolistas... (XXI)

Sin otro mérito que la nacionalización del significado barroco del motivo de las ruinas, el soneto de don Ignacio no resiste la comparación con los versos de Peza también inspirados en Mitla.

Junto con "Fusiles y muñecas", el poema más antologado de Juan de Dios Peza (1852-1910) es "En las ruinas de Mitla", publicado por primera vez en sus *Flores del alma* de 1893. Dedicado a Rosendo Pineda, político cercano a Porfirio Díaz, el poema inicia con un epígrafe tomado, de acuerdo con José Emilio Pacheco, de algún poema de Víctor Hugo: *Le temps n' outrage que l'homme*, el tiempo no ultraja sino al hombre. Este paratexto anticipa al lector uno de los motivos de reflexión desarrollados a lo largo del texto, en armonía con su título.

El poema consta de siete décimas, cada una de las cuales se apega perfectamente al modelo clásico descrito así por Antonio Quilis: "dos redondillas, con rima abrazada, *abba* y *cddc*, y uniéndolas, dos versos de

enlace que repiten las rimas última y primera de cada redondilla, ac" (116). Esquema complejo de origen renacentista que lleva aparejado "un ascenso y descenso de ideas" (117), según el mismo estudioso. La maestría de Peza en el manejo de la versificación, muy bien representada por este texto, ha sido destacada por varios críticos, desde Manuel Puga y Acal hasta Pacheco.

Los primeros cuatro versos del poema enuncian los principales motivos que guiarán el desenvolvimiento del texto:

Maravillas de otra edad;
 prodigios de lo pasado;
 páginas que no ha estudiado
 la indolente humanidad (vv. 1-4)

Admiración nacionalista ante las ruinas prehispánicas y conciencia del desconocimiento contemporáneo de su historia marcarán el sentido del poema, de manera análoga a la silva de Higareda y al soneto de Sierra. Sin embargo, la fascinación del autor (marcada en la estrofa por sememas positivos: maravillas, prodigios, majestad, esplendor) escapa a un simple sentimiento patriótico. Así, en el punto de transición entre las redondillas de la primera décima, Peza cuestiona: "¿por qué vuestra majestad / causa entusiasmo y pavor?" (vv. 5-6). Miedo y fascinación son los ingredientes anímicos de una emoción *sublime*, tal cual fue desplegada por José María Heredia en sus poemas sobre ruinas. Más aún: igual que el cubano asocia en "Placeres de la Melancolía" la sublimidad de los vestigios con cavilaciones históricas, Peza hace otro tanto cuando contesta a su propia interrogante:

Porque de tanto esplendor
 y de tantas muertas galas,
 están batiendo las alas
 los siglos en derredor. (vv. 7-10)

"Batiendo las alas": prosopopeya referida a la historia ("los siglos") con un sentido de animal volador, en constante movimiento marcado por el gerundio,

tiempo nunca fijo para poderlo atrapar. Si los restos de Mitla son sublimes se debe en primer término a su misterio, a su pasado inasible.

A diferencia de otras ciudades prehispánicas, Mitla fue conocida desde la colonia y explorada con amplitud a lo largo del siglo XIX. Con todo, no fue sino hasta el advenimiento de la arqueología positivista hacia 1880⁴⁵ cuando investigadores como Eduard Seler y William H. Holmes comenzaron el estudio científico de las ruinas oaxaqueñas. Los trabajos de ambos extranjeros en Mitla, según Nelly Robles García, se dieron a conocer después de 1895. A ellos siguieron las labores de reconstrucción de Leopoldo Batres a principios de la nueva centuria.

La segunda décima prosigue con las consideraciones históricas inspiradas por los vestigios oaxaqueños. Alternando afirmaciones e interrogaciones con simetría, el autor asedia primero a toda la ciudad "Muda historia de granito" (v. 11), y luego a cada monolito a manera de un texto indescifrable "por otras razas escrito" (v. 14). Como resultado de su pesquisa desarrollada de lo general (primera redondilla) a lo particular (segunda redondilla), Peza concluye con desaliento que la identidad de los antiguos habitantes de Mitla sólo "Lo saben, Dios allá arriba, / la soledad aquí abajo" (vv. 19-20).

En la tercera estrofa, la curiosidad del autor desemboca en una rápida crítica a su incapacidad:

Cada obelisco de pie
me dice en muda arrogancia:
tú eres dudas e ignorancia,
yo soy el arte y la fe. (vv. 21-24)

Al hablar de sí mismo, Peza seguramente incluye los gestos ideológicos de su época. En el "Pórtico" dedicado a Pérez Salazar contrasta el pensamiento de su amigo con el dominante a fines de siglo:

⁴⁵ Aprovechando los nuevos avances de la ciencia y la técnica de la segunda mitad del XIX, estudiosos extranjeros como Ernest Förstemann, Alfred Percival Maudslay, Holmes y Seler llegaron a México mucho mejor preparados que sus antecesores aventureros. Con ellos inicia, según Ignacio Bernal, la arqueología moderna en nuestro país. Entre los investigadores nacionales de esta época destacan Alfredo Chavero y Francisco del Paso y Troncoso.

No busquéis nunca en sus versos el ácre [sic] sabor de la disipación y del escepticismo; no le pidáis gritos descompasados de desencanto y de incredulidad; no insistáis en que dispare el dardo envenenado de la duda y el cinismo; no intentéis que os conmueva y espante ó arranque un aplauso, mostrando una úlcera incurable ó lanzando una imprecación blasfema. (XIV)

Más adelante del mismo prólogo remata: "Pocos son los ateos por ciencia y muchos lo son por crápula. El que admira en las maravillas de la ciencia la mano de Dios, es un varón fuerte, y de esos es nuestro poeta" (XX). Peza desea ser de estos últimos; por ello convierte a la ignota Mitla en límite de los afanes racionalistas del hombre. De allí la comparación de la antigua ciudad con "el arte y la fe", espacios inabordables por la razón instrumental. El deseo cientificista de analizar todos los aspectos de la realidad humana, es cuestionado de manera análoga a como lo hace Justo Sierra en "Uxmal". Debajo de las actitudes criticadas por Peza se adivina el Positivismo de fines del siglo XIX.

El resto de la tercera décima y toda la cuarta reafirman el juicio positivo de las ruinas y lo poco que entonces se conocía de la cultura prehispánica. Los templos labrados "no por hombres, por titanes" (v. 30), le hacen evocar al poeta la religión y las costumbres de sus arcaicos habitantes; Peza las califica como "una hermosa tradición" (v. 36), alejándose por completo del horror ilustrado de "En el Teocalli de Cholula". La cuarta décima finaliza con la clásica descripción del enfrentamiento entre las fuerzas naturales y la mente humana:

ruinas que viste la yedra
y que adorna el jaramago;
¡la epopeya del estrago
escrita en versos del piedra! (vv. 37-40)

Las siguientes dos décimas describen la desolación de los monumentos y los sentimientos inspirados por ellos. En la quinta estrofa el escritor revela como la "grandeza" de las construcciones, su "pompa extraña" y la montaña "abrupta" donde se asienta exhalan "tristeza, / olvido, luto, orfandad" (vv. 45-46). Las cualidades de la ciudad, al alejarse de la armonía de lo proporcionado y

familiar, originan en el poeta sensaciones dolorosas. Antes de su entusiasmo nacionalista, Peza recibe de los vestigios el recuerdo de su propia mortalidad. Por ello:

¡Aun del sol la claridad
se torna opaca y medrosa
en la puerta misteriosa
de la negra eternidad! (vv. 47-50)

Empleando la misma imagen de "Uxmal" ("Sombra que haces del sol un orbe oscuro"), Peza no sólo descubre en las ruinas una barrera al cientificismo, sino a la vida del individuo. Los vestigios se vuelven espejo de la fugacidad y finitud de la existencia humana, tal cual lo advinó buena parte de la tradición occidental de la poesía arqueológica.

La destrucción de las obras humanas a manos de la vegetación (por ende del tiempo) es detallada en la estrofa seis: la "hoja seca", la ortiga, y antes la yedra y el jaramago, invaden las grecas y los ídolos derruidos. Delante de semejante paisaje el poeta se dirige a un personaje muy recurrente en la lírica arqueológica occidental: "Viajero: medita y calla... / ¡Lo insondable nos saluda!" (vv. 59-60). Desde el famoso "Buscas a Roma en Roma, ¡Oh peregrino" de Quevedo, el "Estos, Fabio, ¡ay dolor!, que ves ahora" de Caro, hasta Volney y sus émulos Heredia y Carpio, el motivo poético de las ruinas lleva aparejado la apelación de la voz lírica a una tercera persona. A mi parecer, durante el Siglo de Oro y en el caso de Peza, el sentido de "viajero" y "peregrino" se refiere a la esencia fugaz de todo hombre, quien proyecta la misma en su descripción de los vestigios. De hecho, en el verso sesenta ya citado, el autor funde la visión de lo percedero con el enigma histórico de Mitla: una es complementaria de la otra.

La última décima vuelve a marcarle límites a la curiosidad científica: "Sabio audaz; no inquieras nada, / que no sabrás más que yo" (vv. 61-62). Como Higareda, el poeta no sabe si los constructores de Mitla simplemente se extinguieron o aún sobreviven, muy disminuidos, en el indígena contemporáneo. Esta vacilación se halla lejos de ser resuelta pues: "[...] aquí sólo Dios responde / ¡y Dios no ha de responder!" (vv. 69-70). Final abrumador de un texto donde la franca admiración de Peza por las ruinas prehispánicas no

sólo brota del ambiente nacionalista de su época; la incógnita incapaz de ser desvelada por el positivismo y el reflejo de la mortalidad humana, una y otra encarnada en los vestigios, inspiran al escritor un entusiasmo *sublime*.

"En las ruinas de Mitla" no sólo se inserta dentro de la tradición occidental de la lírica sobre vestigios; forma parte también de un conjunto de poemas arqueológicos compuesto por el mismo autor. En 1886, dentro de sus primeras *Poesías completas*, Juan de Dios Peza publicó por primera vez "Entre ruinas". Dividido en dos partes, en la primera pinta el escenario de una iglesia gótica desierta y destruida. El paseo lírico por la bóveda invadida de golondrinas, el altar solitario, la Virgen arrumbada, los braseros llenos de ceniza, la pintura carcomida y la herrería a punto de caer, originan en el alma del poeta sentimientos lóbregos pues "esta terrible soledad advierte: / ¡Cómo será la noche de la muerte!" (vv. 33-34). En la segunda sección del texto la voz lírica convierte los vestigios en correlato de su alma atormentada:

Así como este templo abandonado
 está mi corazón, triste, sombrío,
 por el dolor tan sólo visitado,
 y sepulto en la noche del hastío. (vv. 35-38)

Luego de comparar algunos objetos del templo abandonado con ejemplos personales de su dolor, el poeta termina su composición con la manifestación del deseo de morir solo, entre el aislamiento de la iglesia derrumbada. Al valerse del motivo de los restos monumentales para desarrollar el tópico del artista atormentado, además de hallar inspiración en un edificio medieval, "Entre ruinas" se enlaza con la corriente romántica, de modo parecido a como lo hizo José Zorrilla en "A un torreón".

Más elaborado, Peza incluyó "Frente a Toledo" en su libro *Recuerdos y esperanzas* de 1892, dedicado a la ciudad visitada por él durante su estancia en España. A través de la descripción de los edificios destrozados de la urbe, el poeta evoca sus leyendas y su pasado glorioso, sin curarse de su vida contemporánea: "me basta ver tus ruinas / me encanta tu soledad" (vv. 59-60). Luego de pasear con embeleso sus ojos por el castillo y el Alcázar aban-

donados, salvo por las aves y las hierbas, el escritor resume sus emociones con términos semejantes a los del texto dedicado a Mitla:

¡Soledad! ¡Silencio! ¡Estragol
 El tiempo con mano ruda,
 siembra en el alma la duda,
 y en el muro el jaramago.
 En vano el mentido halago
 de una brillante memoria
 alza recuerdos de gloria
 de polvo glacial y leve,
 que sólo levanta y mueve
 el huracán de la historia. (vv. 141-150)

Doble acción destructora del tiempo: arruina las obras del hombre y desgaja su historia de la memoria colectiva. Al recordar algunos sucesos legendarios escenificados en Toledo, el poeta no alcanza a revivir las cenizas acumuladas por la historia. Con todo, los vestigios conservan un atractivo estético: "siempre lo grande y lo bello / vive en la naturaleza. / Hasta en su muda tristeza / tienen pompa las ruinas" (vv. 133-136). Todos estos pensamientos son rematados con una sugerente comparación entre la vejez de la ciudad y el hermoso paisaje circundante.

Aparecido en el mismo volumen que "En las ruinas de Mitla", el poema "Flores muertas" ofrece una interpretación novedosa de la imagen de los vestigios. Sus versos dejan en un segundo plano a los monumentos destruidos, y prefieren enfocarse en el jaramago crecido en ellos. Las flores arrancadas entre los escombros de una iglesia gótica, con la intención de ser obsequiadas a la amada, simbolizan la alegría fugaz de un alma atormentada:

No cause a nadie fútiles asombros
 hallar amor sobre mi vida inquieta;
 como la flor que nace en los escombros,
 es el amor del alma del poeta. (vv. 37-40)

Los últimos versos confirman la presentación del poeta ante sus lectores como artista desdichado. En las flores "va la imagen de mi suerte... / Ellas sobre la muerte hallaron vida: / ¡Ay de mí que en vivir hallo la muerte!" (vv. 42-44). Mientras en la gran mayoría de los poemas europeos y mexicanos sobre ruinas, la vegetación constituye la energía telúrica destructora de lo humano, Peza subvierte dicha asociación. Para él, las plantas invasoras de los edificios antiguos personifican el poder infinito de la vida sobre el cataclismo, la belleza y el amor triunfadores ante la muerte.

En sus *Recuerdos de España*, Juan de Dios Peza evoca en medio de las remembranzas de su visita a Toledo al cantor número uno de los vestigios de dicho lugar: Gustavo Adolfo Bécquer. Aunque el sevillano pudo dirigir la atención del autor de "Fusiles y muñecas" hacia los restos medievales, este último demuestra su originalidad al añadir una dimensión histórica a sus reflexiones sobre las ruinas. Para Bécquer, los muros derrumbados de una catedral gótica forman el espacio ideal del encuentro tranquilizador del hombre con su destino, con su esencia espiritual. En los versos de Peza, por el contrario, los monumentos representan la desdicha del poeta o la incapacidad de la mente humana para desentrañar completamente el pasado.

Definitivamente, el antecedente de "En las ruinas de Mitla" (1893) se localiza en "Frente a Toledo", publicado un año antes. Si bien la fama de las leyendas toledanas hinchaba de sentido histórico las construcciones españolas, precisamente la ausencia de este en la ciudad prehispánica abre el camino a mayores sugerencias líricas. La riqueza del vacío: el enigma de la ciudad zapoteca le permite a Peza desarrollar varios motivos encadenados entre sí. Nacionalismo, afán científico, fugacidad humana cristalizan en un sincero sentimiento de asombro y admiración.

No sé si la elaborada construcción temática de "En las ruinas de Mitla" pueda adaptarse a las reflexiones de Juan de Dios Peza sobre su propia obra, plasmadas al inicio de *Flores del alma*. A diferencia de Justo Sierra, el autor capitalino confiesa no buscar el equilibrio armónico entre razón y emotividad, fundidos en una cuidada expresión lírica. No defiende una "poesía objetiva", sino una guiada exclusivamente por los sentimientos. Así, no sólo se distancia del estilo del cantor de "Uxmal", sino también de los modernistas:

La poesía que hoy domina tiene calados arabescos, frases de filigrana y ritmos comparables a los de Wagner o de Hayden. Yo no sé ni puedo hacer eso. Amo la sencillez y la verdad y si mi estilo peca por incorrecto y llano, no está en mi mano remediarlo: ¡yo soy así!

Amo la poesía por la poesía misma. No soy un poeta: soy un soñador que ha cumplido cuarenta años creyendo, amando y esperando. ¡Ojalá pudiera llenar las tres condiciones que distinguen a los verdaderos poetas: "Sentir hondo, pensar alto y hablar claro". (108)

Sin pretender asociarlo a la corriente estilística iniciada por Manuel Gutiérrez Nájera (quien por lo demás admiraba al Peza más subjetivo), "En las ruinas de Mitla" se despliega sobre un manejo magistral de la décima. Si bien el poema no está recargado de figuras retóricas y permite una lectura ágil, su claridad expresiva no lo convierte en un discurso prosaico. Los conceptos poetizados en él superan cualquier manifestación de sentimentalismo: los versos dedicados a las ruinas oaxaqueñas, sin lugar a dudas, también encarnan una emoción "honda" y una reflexión "alta". Hay que recordar que la obra de Juan de Dios Peza más bien pertenece a la llamada segunda generación romántica (Sierra, Flores, Acuña, Rosas), gestada tras el triunfo liberal de 1867 y cuyas primeras muestras, como ya comenté, se hallan en las páginas de *El Renacimiento*.

A lo largo de sus sucesivos períodos presidenciales, Porfirio Díaz consolidó el impulso nacionalista surgido de los esfuerzos de Benito Juárez e Ignacio Manuel Altamirano. La actitud patrioterica del régimen se apoyó en el pilar del indigenismo, manifiesto principalmente en la escultura y la arquitectura patrocinados desde el poder, de acuerdo con Karen Ford (283). El monumento a Cuauhtémoc de Miguel Noreña y Francisco Jiménez, el pabellón de México para la Exposición Universal de París, los cuadros de Luis Coto, Adrián Unzueta, Isidro Martínez, Leonardo Izaguirre y Saturnino Herrán, entre otras obras, continuaron el aprovechamiento del tema prehispánico en las artes plásticas, iniciado en 1869. Naturalmente, esta glorificación del pasado indígena iba aparejada con la exclusión de los indios contemporáneos del "orden y progreso" respaldados por el porfiriato. Dentro de este contexto, Ignacio Pérez Salazar y Juan de Dios Peza, cuyas estéticas se mantuvieron

ajenas al universalismo modernista, participan de este orgullo por el pasado precolombino, mediante sus poemas dedicados a Mitla. De hecho, fue Porfirio Díaz quien promulgó en 1897 la primera ley de conservación de monumentos arqueológicos y comenzó a dedicar recursos públicos para la exploración de los mismos, gracias a la mediación de Leopoldo Batres.

Un poeta de la vieja guardia del primer romanticismo mexicano puso el dedo en la llaga. Guillermo Prieto (1818-1897) publicó en 1884 su "Leyenda de Quetzalcóatl" (1994), donde a la intención nacionalista añade cierto sentido moralizador, característico de buena parte de su lírica popular, según Ysla Campbell (Prieto 1995a). Con todo, pronto se aparta del pasado indígena para abordar con sentido crítico su presente. De forma similar a las sátiras de Mateo Rosas de Oquendo y los "tocotines" de Sor Juana, el "Romance del indio" (1995c) de 1890 y el "Cantido sabroso de los inditos" (1995d) de 1892, reproducen el español de los indios contemporáneos, con sus nahuallismos e incorrecciones. Empero, la intención de Prieto es denunciar los abusos cometidos contra dicho sector de la población, además del desprecio ejercido por la alta cultura del momento: "[...] van llegando con su bigotes / y caracoles como *mugier*, / los encolados que gritan: *juera*, / todos los indios: *semos francés*" ("Cantido...", vv. 37-40).

Si en ambos textos el tono predominante es costumbrista y satírico, en "Cuadro de miseria. El indio" (1995b) de 1894, el viejo poeta arremete con crudeza contra la marginación positivista de los grupos autóctonos. Carente de cariño, usado desde niño como instrumento de trabajo, con la embriaguez y el erotismo brutal como únicas válvulas de escape, el indígena moderno yace tirado en la calle y muere:

[...] como se pudren las yerbas en las aguas,
que fue lago fangoso su horrible esclavitud;
murió cual pez que arrojan las olas en la arena,
como una ave privada del aire y de la luz

¡Ese es el indio!, vengan, filántropos hipócritas,
grítad ante ese muerto, ¡progreso y libertad!

Que ensalce vuestras glorias la fama aduladora,
Y mezcle a esos encomios su risa Satanás. (vv. 37-44)

La glorificación del mundo prehispánico frente a la crueldad del régimen y el desprecio de la población hacia los verdaderos herederos de ese pasado. Las ruinas ensalzadas frente a los vestigios humanos. Desgraciadamente, la lucidez de Guillermo Prieto aún deja ver, en el amanecer de un nuevo siglo, que el orden de las cosas no ha cambiado mucho...

Para finalizar, deseo apuntar algunas obras pictóricas del siglo XIX donde se aprovecha el motivo de las ruinas prehispánicas. Sin ser abundantes, buena parte de ellas surgieron como soporte gráfico de los estudios redactados por los viajeros extranjeros. Por ello, pocas de dichas representaciones superan su intención documental y pueden juzgarse como piezas artísticas. Siguiendo el recuento iconográfico de Daniel Schávelzon (228-247), destacan los grabados del inglés Frederick Catherwood (1799-1854) incluidos en *Incidents of travel in Central America, Chiapas and Yucatán* (1841) e *Incidents of travel in Yucatan* (1843), a manera de bello complemento de las descripciones de John Stephens. El dibujante, quien ya había trabajado en Egipto, publicó por su cuenta 25 litografías a color en *Views of ancient monuments in Central America, Chiapas and Yucatán* (1843). En ellas reúne fidelidad y exotismo romántico, particularmente cuando ante los palacios devorados por la selva retrata animales e indígenas como marco decorativo salvaje. Por su parte, el explorador francés Desiré Charnay (1828-1915) aportó las primeras fotografías de las ruinas mayas. Ya fuera de las narraciones arqueológicas, el alemán Moritz Rugendas (1802-1858) pintó durante su viaje por México *Las ruinas de Centla* (1833), con cierto aire costumbrista. Entre los mexicanos sobresalen Mateo Saldaña con su lienzo *Ruinas* de 1875, inspiradas en El Tajín, y José María Velasco (1840-1912). El paisajista mexiquense retrata en *La pirámide de Teotihuacán* (1879) a la ciudad prehispánica completamente integrada al campo y las montañas; sin embargo, bajo los árboles y las parcelas se adivina el orden humano. En su faceta de grabador, Velasco plasmó vestigios de la zona de Veracruz.



Fréderrick Catherwood. Ilustración de *Incidents of travel in Central America, Chiapas and Yucatán* (1841)

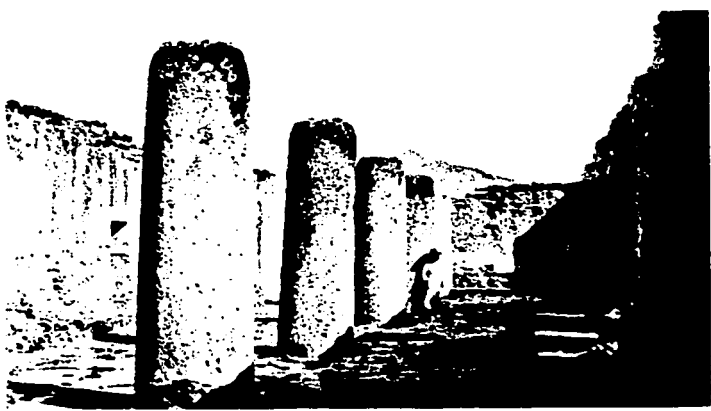


Fréderrick Catherwood. *Vista de Palenque* (1843)

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Moritz Rugendas. *Las ruinas de Centla* (1833)

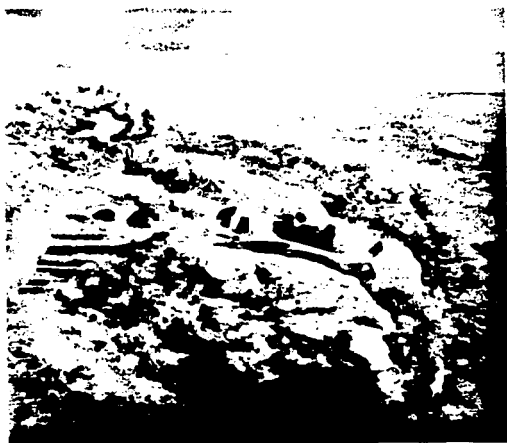


Desiré Charnay. *Ruinas de Mitla* (c. 1860)

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



José María Velasco. *Pirámide del Sol* (1879)



José María Velasco. *Baño de Nexahualcóyotl* (1879)

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

CONCLUSIONES

Michel Foucault, dice César González, equipara los documentos históricos con los monumentos dejados por los hombres del pasado pues ni uno ni otro deben juzgarse como testimonios inocentes. Debemos examinarlos

como resultado de un montaje, consciente o inconsciente, de la historia, de la época, de la sociedad que lo ha producido, pero también de las épocas posteriores, en las cuales ha continuado viviendo, a veces de manera oculta, durante las cuales ha continuado siendo manipulado, a pesar de su silencio. (González 111)

De hecho, los lectores de textos o los contempladores de restos materiales, aportan a ese entramado de interpretaciones su propia red de ideas e intenciones, se den o no cuenta de ello. Los poetas comentados a lo largo de este trabajo, con una finalidad principalmente estética, se aproximan al silencio de las ruinas y al hacerlas hablar en realidad reciben el rebote de su propia voz. La historia de los monumentos cantados, conocida en menor o mayor grado y conformada por múltiples lecturas superpuestas, es moldeada por una pluma sostenida a su vez por varias manos. El autor mantiene y revela relaciones con varias series vinculadas entre sí: tradición literaria, corrientes estéticas, eventos históricos, ideologías y creencias. Así, arcos, pirámides, o muros caídos invocados entre versos nos descubren más de los escritores y su época que de sus antiguos habitantes.

Con todo, los pensadores María Zambrano, Georg Simmel, Jean Starobinski y otros traspasan la maraña de sentidos impuestos a las ruinas a lo largo del tiempo, y desvelan el lazo magnético fundamental entre el hombre y los vestigios. Al sentarse a contemplar el bosque de columnas desmoronadas o el cerro de grecas confundidas con la hiedra, el sujeto repite el juego fatal de Narciso: se asombra ante el reflejo de su ser para la muerte. Obsesión de sí mismo, doloroso placer de mirar el espejo de su fugacidad, la atracción ejercida por los restos monumentales en el individuo conlleva un impulso estético. El artista aprovecha el motivo de los vestigios y se apresura a dejar testimonio de sí mismo antes de su caída fatal en el estanque. El poeta cree contrarrestar el silencio de una ciudad abandonada con la voz de sus versos; el pintor quiere

borrar el ocre de los capiteles derrumbados con su paleta. En última instancia, afirma Walter Benjamin, la obra de arte busca convertirse en una ruina: supervivencia del autor a través de la resistencia de sus creaciones al embate del tiempo. No obstante, debido a su origen humano, también ellas están condenadas a desaparecer.

A partir de esta, me permito decirle, implicación ontológica: los poetas han desenvuelto sus interpretaciones de los vestigios. Dentro de la tradición occidental, desde la Edad Media hasta el siglo XXI los poetas han proyectado sus intereses y los de su época en la imagen de unos edificios destruidos. La apología del Cristianismo de Hildeberto de Le Mans, el entusiasmo por el mundo clásico de Petrarca, la angustia existencial de Quevedo, la disertación ilustrada de Volney, el afán místico de Wordsworth y el nacionalismo de Juan de Dios Peza, han revestido con nuevos sentidos un mismo motivo. Otro tanto puede afirmarse de la pintura, desde Boticcelli hasta los románticos franceses y más allá.

En México, la tradición del poema arqueológico arranca a principios del siglo XIX con José María Heredia, quien además lo nacionaliza. "En el Teocalli de Cholula" (1832) funde por primera vez la corriente europea de la lírica sobre ruinas y el motivo literario del indio. Mientras la primera se remonta a la Edad Media, el otro nace en la literatura novohispana. Heredero de la ideología y la estética de la Ilustración, en su silva el escritor cubano contradice su primera idealización positiva de los aztecas; su sueño sobre la pirámide critica el pasado y presente fugaces de una nación emergente.

En la poesía de Nueva España la visión de lo *otro* indígena gradualmente se dividió en dos vertientes, presentes incluso en un mismo autor: el "pintoresco" indio contemporáneo y el grandioso pasado precolombino. Debajo de esta última fluía la creciente conciencia criolla, la cual desembocó en un impulso emancipador. La apropiación de la cultura prehispánica fue continuada por los poetas insurgentes y en mayor medida por Heredia (antes de su "Teocalli"); la del cubano fue el preámbulo de las lecturas combativas y moralizadoras del mundo nahua propuestas en medio de los graves conflictos de la nación. La antigua civilización fue revivida (y deformada) para intentar salvar de la catástrofe al país; el cuchillo de Cuauhtémoc y los consejos de Netzahualcóyotl sólo podían ser útiles fuera de sus tumbas, de sus palacios derrumbados. Con

todo, Manuel Carpio supo aprovechar la lección de los restos de ciudades asiáticas para enfrentarse a la realidad de su patria. Ruinas e indigenismo desvían sus sendas después de la amalgama de 1832, en un clima poco favorable para cantar la desaparición precisamente de aquello resucitado con un fin hasta cierto grado pragmático. Instruir con la ética "azteca" o celebrar sus heroicos gobernantes; y luego inspirarse en sus sepulcros hubiera sido una terrible contradicción.

A partir del triunfo republicano de Benito Juárez en 1867, el país inició un período de reconstrucción guiado en el plano ideológico por el nacionalismo de Ignacio Manuel Altamirano. Esta última tendencia, reforzada por el porfiriato, fue el reactivo que permitió el reencuentro del motivo occidental de las ruinas con la imagen de la cultura indígena. Tanto poetas olvidados (Higareda, Pérez Salazar) como canónicos (Sierra, Peza) demostraron su orgullo patriótico y su asombro ante lo (aún) desconocido en sus cantos a Palenque, Uxmal y Mitla. Los aportes de la arqueología "amateur" del tercer cuarto del siglo XIX no colmaron la curiosidad de estos autores. Más aún: la fugacidad de la vida humana, encarnada en cualquier resto monumental, se sublimó en los vestigios prehispánicos; estos se volvieron dolorosa lección de la finitud del conocimiento humano, en el momento de auge del Positivismo. Los destruidos edificios mayas y zapotecos protagonizan la caída del orden humano a manos de la energía irracional de la naturaleza, tal cual lo explicó Georg Simmel.

El estudio se detiene en 1893 con el poema de Juan de Dios Peza, "En las ruinas de Mitla". Luego de esa fecha la lírica nacional no volvió a incluir los monumentos prehispánicos en su repertorio hasta 1924, gracias a Carlos Pellicer. El Modernismo, la corriente estética predominante en México entre ambas fechas (o hasta la segunda década del siglo XX), apartó los motivos trenzados por el autor de "Fusiles y muñecas" y los desarrolló por separado. Imagen asociada a la escuela romántica (la de Peza) por la generación de Gutiérrez Nájera, la ruina fue poco explotada por esta última. Amado Nervo escribió el mismo año de la publicación del texto dedicado a Mitla:

Basta ya del pasado y de sus ruinas,
dejad al viejo muro en cuya grieta
el jaramago pálido vegeta

y forman su mansión las golondrinas;
 olvidada las consejas peregrinas
 que el pueblo rudo conservó y respeta;
 ¡hay notas en el arpa más divinas!

No obstante, Francisco A. de Icaza, Enrique González Martínez y Francisco González de León aún se solazan en el lento panorama de la disolución de la arquitectura en el paisaje ("Último amor", "Ruinas" y "Egíptica", respectivamente). Por otro lado, el poema de Nervo citado cierra con la exhortación de "eternizar con lira ufana / la pompa de la tierra americana...". Para los modernistas, orgullo regionalista y vestigios (precolombinos o no) eran horizontes excluyentes.

El recuerdo del glorioso pasado indígena, de raíz colonial, también se vistió con las galas modernistas: "La raza de Bronce" (versión nerviana de "Las sombras" de Heredia) y varios poemas de Rubén Darío son buenas muestras de ello. La figura del indio contemporáneo, otra vertiente lírica novohispana, fue retocada con el matiz de la denuncia a lo largo del siglo XIX, pero sólo fugazmente. De allí la acre reacción de Guillermo Prieto en sus últimos versos.

Durante el siglo XIX el país nacido en 1821 se inventó un pasado sostenido principalmente sobre el pilar de las civilizaciones prehispánicas. Con la excepción de Heredia, los poetas de aquella centuria que se asombraron ante la arquitectura mesoamericana lo hicieron de manera conflictiva. El deseo de sentirse herederos, propietarios culturales de esos vestigios fue refrenado por el silencio histórico de las construcciones. No fue hasta entrado el siglo XX cuando el enorme avance de los conocimientos acerca de la cosmogonía indígena, sumado al nacionalismo la Revolución, fomentó el *diálogo* entre el escritor moderno y el mensaje de los signos rotos. Mientras Heredia, Higareda, Sierra, Pérez Salazar y Peza monologaron consigo mismos y con su tiempo, rebotando su visión del mundo en las ruinas, sus descendientes procuraron prestar oído a su milenaria voz. Carlos Pellicer, Rosario Castellanos, Efraín Huerta, Octavio Paz, Elsa Cross, Efraín Bartolomé entre muchos otros convirtieron el motivo de los vestigios ya no en canto de fugacidad sino en campo de fértil encuentro entre tradiciones. ¿No será otro intento vano, aunque estéticamente vigoroso, de evadirse del estanque de Narciso?

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, Theodor W. y Max Horkheimer. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. 4ª edición. Madrid: Trotta, 2001.

AGUILAR, Luis Miguel. *La democracia de los muertos. Ensayo sobre poesía mexicana 1800-1921*. México: Cal y Arena, 1988.

ALARCOS LLORACH, Emilio. *Gramática de la lengua española*. 8ª reimpresión. Madrid: Real Academia Española / Espasa-Calpe, 1996. (Colección Nebrija y Bello).

ALTENBERG, Tilmann. *Melancolía en la poesía de José María Heredia*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2001. (Serie A, Historia y crítica de la literatura, 27).

Antología de la poesía romántica. Edición de José Ángel Cilleruelo. Barcelona: Biblioteca Hermes / Clásicos Castellanos, 1997.

ARANGUREN, José Luis. "La crisis de reajuste de la antigua a la nueva forma de existencia" en Iris M. Zavala. *Romanticismo y Realismo*. Volumen 5 de *Historia y crítica de la literatura española*. Edición cuidada por Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 1982. 54-59.

ARCE, Joaquín. "Rococó, Ilustración y Prerromanticismo en poesía" en José Caso González. *Ilustración y Neoclasicismo*. Volumen 4 de *Historia y crítica de la literatura española*. Edición cuidada por Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 1989. 33-38.

ARCEO DE KONRAD, Candelaria. *Justo Sierra Méndez: sus Cuentos románticos y la influencia francesa*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.

ARGULLOL, Rafael. *La atracción del abismo*. Barcelona: Destino, 1991.

ARIAS, Salvador. "Nuestro primer gran poema (Estudio de "En el Teocalli de Cholula" de José María Heredia)" en *id. Búsqueda y análisis. Ensayos críticos sobre literatura cubana*. La Habana: Unión, 1974. 15-57.

AUSONIO. "The order of famous cities" en *Ausonio*. Traducción de Hugh G. Evelyn White. Dos volúmenes. Londres / Cambridge: Harvard University Press / William Heineman, 1968. 269-286. (The Loeb Classical Library).

BARAJAS DURÁN, Rafael. "Retrato de un siglo. ¿Cómo ser mexicano en el siglo XIX?" en *Espejo mexicano* 116-177.

BATIS, Huberto. *Índices de El Renacimiento. Semanario literario mexicano (1869)*. Estudio preliminar de... México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1963.

BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Rimas*. Edición de José Carlos de Torres. Madrid: Castalia, 1982.

BÉGUIN, Albert. *El alma romántica y el sueño*. 4ª reimpresión. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

BENJAMIN, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Traducción de José Muñoz Millanes. Madrid: Taurus, 1990.

BERISTÁIN, Helena. *Análisis e interpretación del poema lírico*. 2ª edición. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Facultad de Filosofía y Letras, 1997.

— *Diccionario de retórica y poética*. 8ª edición. México: Porrúa, 2001.

BERLIN, Isaiah. *Las raíces del romanticismo*. Edición de Henry Hardy. Madrid: Taurus, 2000.

BERNAL, Ignacio. *Historia de la arqueología en México*. México: Porrúa, 1979.

BLANCO, José Joaquín. *Crónica de la Poesía Mexicana*. 4ª edición. México: Katún, 1983.

— *La literatura en la Nueva España. Conquista y Nuevo Mundo*. México: Cal y Arena, 1989.

— *Esplendores y miserias de los criollos. La literatura en la Nueva España 2*. México: Cal y Arena, 1990.

BRAND, Peter y Lino Pertile. *The Cambridge History of Italian Literature*. Edición revisada. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

BRUSHWOOD, John. *México en su novela*. 3ª reimpresión. México: Fondo de Cultura Económica, 1998. (Breviarios, 230).

BYRON, George Gordon Lord. *The works of Lord Byron*. Londres: The Wordsworth Poetry Library, 1994.

CARILLA, Emilio. "La lírica de Heredia: 'En el Teocalli de Cholula' y 'Heredia y Bello (Las dos versiones de 'En el Teocalli')'" en id. *Pedro Henríquez Ureña y otros estudios*. Buenos Aires: Medina, 1949.

CARO, Rodrigo. *La canción a las ruinas de Itálica*. Introducción, versión latina y notas por Miguel Antonio Caro. Bogotá: Editorial Voluntad, 1947. (Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, II). [Incluye antología de poemas sobre ruinas].

CARPIO, Manuel. *Poesía*. Edición facsimilar. Presentación y apéndices de Fernando Tola de Habich. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.

CETINA, Gutierre de. *Sonetos y madrigales completos*. Edición de Begoña López Bueno. Madrid: Cátedra, 1981.

CICERÓN, Marco Tulio. "Epístola familiar IV.5" en *Perseus project*.
<http://www.perseus.tufts.edu>

CLAUDIANO. *Poemas*. Traducción de Miguel Castillo Bejarano. Dos volúmenes. Madrid: Gredos, 1993.

CONDE SILVESTRE, Juan Camilo. *Crítica literaria y poesía elegíaca anglosajona: "Las ruinas", "El exiliado errante" y "El navegante"*. Lérida: Universidad de Murcia, 1994.

COVARRUBIAS, Juan Díaz. *Obras completas*. Edición de Clementina Díaz y de Ovando. Tomo I. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, 1959.

CRUZ, Sor Juana Inés de la. *Obras completas II. Villancicos y letras sacras*. Edición de Alfonso Méndez Plancarte. México: Fondo de Cultura Económica, 1952.

— *Obras completas III. Autos y loas*. Edición de Alfonso Méndez Plancarte. México: Fondo de Cultura Económica, 1955.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europea y Edad Media Latina*. Traducción de Antonio Alatorre y Margit Frenk. 2 volúmenes. 2ª reimpresión. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

CHATEAUBRIAND, René. *El genio del Cristianismo*. Introducción de Arturo Souto. México: Porrúa, 1982. (Sepan cuantos..., 382).

DE LA GARZA CAMINO, Mercedes. "Arqueólogos mayistas, reveladores del tiempo antiguo. Mayas del Área Central y las Tierras Altas". *Descubridores...* 138-148.

Descubridores del pasado en Mesoamérica. Catálogo de la exposición. Antiguo Palacio de San Ildefonso, Ciudad de México, 2001.

DUMAS, Claude. *Justo Sierra y el México de su tiempo: 1848-1912*. Volumen I. 2ª edición. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.

El Iris. Periódico crítico y literario por Linati, Galli y Heredia. Edición facsimilar. Introducción de María del Carmen Ruiz Castañeda. Estudio e índice de Luis Mario Schneider. 1ª reimpresión. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1988.

El Renacimiento. Periódico literario (México, 1869). Edición facsimilar. Presentación de Huberto Batis. 2ª reimpresión. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Filológicas, 1993.

Espejo mexicano. Compilación de Enrique Florescano. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Fundación Miguel Alemán / Fondo de Cultura Económica, 2002.

ESTACIO. "Silva V. Libro III" en *Statius*. Traducción de J.H. Mozley. Dos tomos. Cambridge / Londres: Harvard University Press / William Heineman, 1967.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. "De Inarco Celenio a Jovino. Epístola de Moratín a Jovellanos" en Gaspar Melchor de Jovellanos. *Escritos literarios*. Edición de José Miguel Caso González. Madrid: Espasa Calpe, 1987. 202-285.

FLORESCANO, Enrique. "Introducción: imagen e historia" en *Espejo mexicano* 11-47.

FORD, Karen. "José Guadalupe Posada y su imagen del indígena" en Schávelzon 282-290.

FUCILLA, Joseph G. "Notes sur le sonnet *Superbi Colli* (Rectificaciones y Suplemento)". *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo XXXI* (1955): 51-93.

GLENDINNING, Nigel. "Estudio preliminar" en José Cadalso. *Cartas marruecas. Noches lúgubres*. Edición de Emilio Martínez Mata. Barcelona: Crítica, 2000. IX-XXVII.

GÓMEZ FARIAS ÁLVAREZ, Citlalli. "El sueño de Lizardi, un sueño ilustrado". Ponencia presentada en las Jornadas Filológicas, Instituto de Investigaciones Filológicas (Universidad Nacional Autónoma de México), diciembre de 2002.

GÓMEZ MORENO, Ángel. *España y la Italia de los humanistas. Primeros ecos*. Madrid: Gredos, 1994.

GÓMEZ TRUEBA, Teresa. *El sueño literario en España. Consolidación y desarrollo del género*. Madrid: Cátedra, 1999.

GÓNGORA, Luis de. *Romances*. Edición de Antonio Carreño. 2ª edición. Madrid: Cátedra, 1985.

GONZÁLEZ ACOSTA, Alejandro. "Dos actitudes en la visión del paisaje histórico: José María Heredia e Ignacio Rodríguez Galván. Una lectura paralela" en Rodríguez Galván Tomo I CLXXI-CXCI.

GONZÁLEZ OCHOA, César. "La interpretación y la historia" en *Aproximaciones. Lecturas del texto*. Edición de Esther Cohen. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Filológicas, 1995. 95-115.

GONZÁLEZ, Manuel Pedro. *José María Heredia. Primogénito del romanticismo hispano. Ensayo de rectificación histórica*. México: El Colegio de México, 1955.

GUILLÉN, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica, 1985.

HEREDIA, José María. *Poesías*. Segunda edición corregida y aumentada. 2 tomos. Toluca: 1832.

— *Poesías completas*. Estudio preliminar de Raimundo Lazo. 2ª edición. México: Porrúa, 1985. (Sepan cuantos..., 271).

— *Niágara y otros textos (Poesía y prosa selectas)*. Selección, prólogo, cronología y bibliografía de Ángel Augier. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1990. (Biblioteca Ayacucho, 147).

HERRERA, Fernando de. *Poesía castellana original completa*. Edición de C. Cuevas. Madrid: Cátedra, 1985.

HILDEBERTO de Lavardin. "Par tibi, Roma nihi" en *Lírica Latina Medieval. Tomo I. Poesía profana*. Introducción, edición, traducción y notas de Manuel A. Marcos Casquero y José Oroz Reta. 2 tomos. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1995. 264-271.

HÖLDERLIN, Friedrich. *Las grandes elegías (1800-1801)*. Traducción de Jenaro Talens. 4ª edición. Madrid: Hiperión, 1994.

HORACIO, Flaco Quinto. *Las odas de Horacio*. Traducción de Ismael Enrique Arciniegas. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1950. (Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, V).

JONES, R.O. *Historia de la literatura española. Siglos de Oro: prosa y poesía (siglos XVI y XVII)*. 2ª edición. Barcelona: Ariel, 1974.

JOVELLANOS, Gaspar Melchor. *Memoria del castillo de Bellver. Discursos. Cartas*. Edición de Ángel del Río. Madrid: Espasa-Calpe, 1969. (Clásicos Castellanos).

KEATS, John. "Ode on a Grecian Urn" en *The New Penguin Book of English Verse*. Edición de Paul Keegan. Londres: Penguin Books, 2001. 637-638.

KRESS, Dorothy Margaret. "Don Justo Sierra: Crítico e iniciador del Modernismo" en *Poesías de Justo Sierra. 1848-1912*. Prólogo de Julio Jiménez Rueda. México: Universidad Nacional de México, 1937. 13-22.

KRISTELLER, Paul Oskar. "El territorio del humanista" en López Estrada 34-44.

LARA GARRIDO, J. "Notas sobre la poética de las ruinas en el Barroco". *Analecta malacitana* IV (1980): 385-399.

LARRA, Mariano José de. "Las antigüedades de Mérida" en *Artículos de costumbres*. Selección de Alejandro Pérez Vidal. Barcelona: RBA, 1994.

LEOPARDI, Giacomo. *Cantos*. Traducción de Diego Navarro. México: Origen, 1985.

LÓPEZ BUENO, Begoña. "Tópica literaria y realización textual: unas notas sobre la poesía española de las ruinas en los Siglos de Oro". *Revista de Filología Española* LXVI.1-2 (1986): 59-74.

LÓPEZ ESTRADA, Francisco. *Siglos de Oro: Renacimiento*. Volumen 2 de *Historia y crítica de la literatura española*. Edición cuidada por Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 1980.

Los cantores de las ruinas en el siglo de oro. Edición de Stanko Vranich. La Coruña: Esquio-Ferrol, 1981. (Colección Esquio de poesía, 5).

LUCANO. *Farsalia*. Edición de Sebastián Mariner. Madrid: Editora Nacional, 1978.

MARAVALL, José Antonio. *La cultura del Barroco*. 6ª edición. Barcelona: Ariel, 1996.

MARCHESE, Ángelo y Joaquín Forradelas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literarias*. Barcelona: Ariel, 1989.

MARTÍNEZ, José Luis. *Nezahualcōyotl. Vida y obra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1972.

— *La expresión nacional*. México: Oasis, 1984. (Biblioteca de las decisiones, 7).

McFARLANE, I.D. *Renaissance latin poetry*. Manchester: Manchester University Press / Harper and Row, 1980.

MELÉNDEZ, Concha. "La novela indianista en México" en Shávelzon 267-280.

MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso, editor. *Poetas Novohispanos. Primer siglo (1521-1621)*. Estudio, selección y notas de... 1ª reimpresión. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1991. (Biblioteca del Estudiante Universitario, 33).

— *Poetas novohispanos. Segundo siglo (1621-1721)*. 2 tomos. Estudio, selección y notas de... México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.

MÉROT, Alain. *Nicolas Poussin*. Londres: Thomas and Hudson, 1990.

MORA, Pablo. "El Escorial y la tradición formal en Vicente Riva Palacio". *Literatura mexicana* VII.2 (1996): 365-381.

— "Manuel Carpio: poeta entre ruinas". *Literatura mexicana* XI.1 (2000): 61-77.

— "Utilidad de la crítica literaria e identidad nacional: El Conde de la Cortina y la Academia de Letrán" en *Tipos y caracteres: la prensa mexicana (1822-1855): Memoria del Coloquio celebrado los días 23, 24 y 25 de septiembre de 1998*. Coordinación de Miguel Ángel Castro. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2001. 283-294.

MORALES, Carlos Javier. *La poética de José Martí y su contexto*. Madrid: Verbum, 1994.

MORTIER, Roland. *La poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance á Victor Hugo*. Ginebra: Librairie Droz, 1974.

MUÑOZ FERNÁNDEZ, Ángel. *Fichero bio-bibliográfico de la literatura mexicana del siglo XIX*. Dos tomos. México: Factoria, 1995.

OROZCO DÍAZ, Emilio. "Ruinas y jardines. Su significación y valor en la temática del Barroco" en id. *Temas del Barroco de poesía y pintura*. Granada: Universidad de Granada, 1947. 119-176.

ORTEGA Y MEDINA, Juan. "Indigenismo e hispanismo en la conciencia historiográfica mexicana" en *Cultura e Identidad nacional*. Compilación de Roberto Blancarte. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Fondo de Cultura Económica, 1994. 44-72.

OVIDIO, Publio Nasón. *Fastos*. Versión de José Quiñones Melgoza. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1985. (Biblioteca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana).

OVIDIO, Publio Nasón. *Metamorfosis*. Versión de Rubén Bonifaz Nuño. 2 volúmenes. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1980. (Biblioteca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana).

PACHECO, José Emilio. *Poesía mexicana I. 1810-1914*. Introducción, selección y notas de... México: Promexa, 1979.

PARKER, Alexander. *La época del Renacimiento*. Barcelona: Labor, 1969.

PAZ, Octavio. *Los hijos del limo (del romanticismo a la vanguardia) en Obras completas I. La casa de la presencia. Poesía e historia.* Edición de autor. 1ª reimpresión. México: Fondo de Cultura Económica / Círculo de lectores, 1995.

— *Sor Juana Inés de la Cruz o Las Trampas de la Fe.* 11ª reimpresión. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

PEÓN CONTRERAS, José. *Obras de Don José Peón Contreras.* Tomo III. México: Imprenta de Victoriano Agüeros, 1902.

PÉREZ SALAZAR Y OSORIO, Ignacio. *Otoñales.* "Pórtico" de Juan de Dios Peza. México: Talleres tipográficos de "El Tiempo", 1905.

— *Poesías.* "Pórtico" de Juan de Dios Peza. México: Tipografía de Victoriano Agüeros, 1906.

PESADO, José Joaquín. *Las aztecas. Poesías tomadas de los antiguos cantares mexicanos.* Prólogo de Marco Antonio Campos. Nota editorial de Fernando Tola de Habich. México: Factoría, 1998. (La serpiente emplumada, 3).

PETRARCA, Francesco. *Cancionero I.* Preliminares, traducción y notas de Jacobo Cortines. Texto italiano establecido por Gianfranco Contini. Estudio introductorio de Nicholas Mann. 2ª edición. Madrid: Cátedra, 1997.

PEZA, JUAN DE DIOS. *Recuerdos de España.* México: Gómez de la Puente, 1922.

— *Hogar y patria. El arpa del amor.* Estudio preliminar de Porfirio Martínez Peñalosa. México: Porrúa, 1972. (Sepan cuantos..., 221).

— *Recuerdos y esperanzas. Flores del alma y versos festivos.* 4ª edición. México: Porrúa, 1998. (Sepan cuantos..., 224).

— *Leyendas históricas, tradicionales y fantásticas de las calles de la ciudad de México*. Prólogo de Isabel Quiñónez. 3ª edición. México: Porrúa, 1999. (Sepan cuantos..., 557).

Poesía de los Siglos de Oro. Edición de Arcadio López-Casanova. Madrid: Castalia, 1999. (Castalia Prima, 7).

Poesía española 6. El siglo XIX. Edición de Ricardo Navas Ruiz. Barcelona: Crítica, 2000.

PRIETO, Guillermo. *Crónicas de teatro y variedades literarias. Obras completas X*. Compilación y notas de Boris Rosen Jélomer. México: Consejo Nacional para la Cultura y las artes, 1994.

— *Poesía lírica 1. Obras completas XI*. Compilación y notas de Boris Rosen Jélomer. Introducción de Ysla Campbell. México: Consejo Nacional para la Cultura y las artes, 1995a.

— *Poesía lírica 2. Obras completas XII*. Compilación y notas de Boris Rosen Jélomer. México: Consejo Nacional para la Cultura y las artes, 1995b.

— *Poesía popular. Poesía patriótica. Obras completas XIII*. Compilación y notas de Boris Rosen Jélomer. México: Consejo Nacional para la Cultura y las artes, 1995c.

— *Romances. Obras completas XV*. Compilación y notas de Boris Rosen Jélomer. México: Consejo Nacional para la Cultura y las artes, 1995d.

PROPERCIO, Sexto. *Elegías*. Versión de Rubén Bonifaz Nuño. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1974. (Biblioteca Graecorum et Romanorum Mexicana).

QUEVEDO, Francisco de. *Obra poética*. Edición de José Manuel Blecua. 3 volúmenes. Madrid: Castalia, 1971.

QUILIS, Antonio. *Métrica española*. 13ª edición. Barcelona: Ariel, 2001.

REYES, Alfonso. *Capítulos de literatura española: primera y segunda series*. México: Fondo de Cultura Económica, 1957.

ROA BÁRCENA, José María. *Obras poéticas de Don José María Roa Bárcena*. Introducción de Ignacio Montes de Oca y Obregón. Tomo I. México: Imprenta I. Escalante, 1913.

ROBLES GARCÍA, Nelly. "Historia de la arqueología de Mesoamérica. Oaxaca". *Descubridores...* 111-120.

RODRÍGUEZ GALVÁN, Ignacio. *Obras*. Edición facsimilar. Prólogo y apéndices de Fernando Tola de Habich. 2 tomos. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.

ROJAS GARCIDUEÑAS, José. "El indigenismo en la literatura de México del siglo XVIII al XIX" en Schávelzon 71-80.

RUBIAL, Antonio. "Nueva España: imágenes de una identidad unificada" en *Espejo mexicano* 72-115.

RUEDAS DE LA SERNA, Jorge, editor. *La misión del escritor. Ensayos mexicanos del siglo XIX*. Organización y presentación de... México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.

RUTILIO. "De Reditu Suo [A voyage home to Gaul]" en *Minor Latin Poets*. Traducción de J. Wright Duff y Arnold M. Duff. 3ª reimpresión. Cambridge / Londres: Harvard University Press / William Heinemann, 1968. 764-829. (The Loeb Classical Library).

SHÁVELZON, Daniel, compilador. *La polémica del arte nacional en México, 1850-1910*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

SCHENK, H.G. *El espíritu de los románticos europeos. Ensayo sobre historia de la cultura*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

SEGRE, Cesare. *Principios de análisis del texto literario*. Traducción de María Pardo de Santayana. Barcelona: Crítica, 1985.

SHELLEY, Percy Bysshe. *No despertéis a la serpiente. Antología poética bilingüe*. Traducción, prólogo y notas de Juan Abeleira y Alejandro Valero. 2ª edición. Madrid: Hiperión, 1994. (poesía Hiperión, 177).

SIERRA, Justo. "Uxmal". *El Federalista*. Tomo I (enero 1872): 57.

— *Obras completas I. Poesías*. Estudio general, su vida, sus ideas y su obra de Agustín Yáñez. Edición y nota preliminar de José Luis Martínez. 3ª edición. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1984.

— *Obras completas III. Crítica y artículos literarios*. 3ª edición. Edición y notas de José Luis Martínez. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1984b.

SIMMEL, Georg. "Las ruinas" en *Georg Simmel Home Page*. http://socio.ch/sim/index_sim.htm

STAROBINSKI, Jean. "La melancolía en las ruinas" en *La invención de la libertad. 1700-1789*. Traducción de F. Olmos García. Barcelona: Skira / Carroggio, 1964. 179-187.

STEN, María. "El mundo prehispánico en el teatro del siglo XIX" en *Teatro mexicano, historia y dramaturgia XIII. Dramas románticos de tema prehispánico (1820-1886)*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994. 11-36.

Tiempo y caída. Temas de la poesía barroca española. Edición de Ramón Andrés. Dos volúmenes. Barcelona: Quaderns Crema, 1994.

Un pasado visible. Antología de poemas sobre arte prehispánico de México. Presentación de Gustavo Jiménez Aguirre. [http:// libromexdigital.com](http://libromexdigital.com)

VEGA, Garcilaso de la. *Poesías castellanas completas.* Edición de Elías L. Rivers. 3ª edición. Madrid: Castalia, 1996.

VIRGILIO, Publio Marón. *Eneida.* Versión de Rubén Bonifaz Nuño. 2 volúmenes. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1973. (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana).

VOLNEY, Conde de. *Las ruinas de Palmira.* Madrid: EDAF, 1969. (Biblioteca EDAF, 87).

WARDROPPER, Bruce. "The poetry of ruins in the Golden Age". *Revista Hispánica Moderna.* XXXV.4 (oct-dic 1969): 295-305.

WOGAN, Daniel. "Cuatro aspectos de la poesía indigenista" en *Historia Mexicana* (El Colegio de México) II.4 (abril – junio 1953): 587-596.

WORDSWORTH, William. *Selected poems.* Londres: Penguin Books, 1996.

ZAID, Gabriel. *Como leer en bicicleta. Problemas de la cultura y el poder en México.* México: Joaquín Mortiz, 1979.

ZAMBRANO, María. *El hombre y lo divino.* 2ª edición. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. (Colección Breviarios, 103).

GALERÍA DE PINTURAS

Artcyclopedia: <http://www.artcyclopedia.com>

Mark Harden's Art Archive: <http://www.artarchive.com>