

Deleitando Enseña:

Estudios sobre Emblemática,
Poesía y Patrimonio
Bibliográfico en la América Septentrional
(siglos XVI-XVIII)



Coordinadores Editoriales

- Salvador Lira • Jesús Domínguez Cardiel • Edgar Fernández Álvarez
- Jorge L. Castañeda • David Castañeda Álvarez
- Juan Manuel Muñoz Hurtado • Giobanna Buenahora Molina

Serie: *El Saber Sabio y el Saber Didáctico*

DELEITANDO ENSEÑA:
ESTUDIOS SOBRE EMBLEMÁTICA, POESÍA Y PATRIMONIO
BIBLIOGRÁFICO EN LA AMÉRICA SEPTENTRIONAL
(SIGLOS XVI-XVIII)

DELEITANDO ENSEÑA:
ESTUDIOS SOBRE EMBLEMÁTICA, POESÍA Y PATRIMONIO
BIBLIOGRÁFICO EN LA AMÉRICA SEPTENTRIONAL
(SIGLOS XVI-XVIII)

Coordinadores Editoriales

Salvador Lira

Jesús Domínguez Cardiel

Édgar Fernández Álvarez

Jorge L. Castañeda

David Castañeda Álvarez

Juan Manuel Muñoz Hurtado

Giobanna Buenahora Molina

Este libro fue evaluado por pares académicos externos, bajo la modalidad de doble ciego, durante los meses de enero a marzo de 2021, a solicitud del Centro de Actualización del Magisterio, Zacatecas, a través de la Subdirección Académica y del Departamento de Investigación e Innovación Educativa. Tales entidades resguardan los dictámenes correspondientes.

El financiamiento para la publicación de esta obra ha sido a través de la Estrategia de Desarrollo Institucional de la Escuela Normal (EDINEN), ciclo escolar 2020-2021, con recursos del Programa Presupuestario S300 “Programa de Fortalecimiento a la Excelencia Educativa (PFEE)”. Ésta, al ser una estrategia, integra al Programa de Fortalecimiento de la Gestión Estatal (ProGEN) y al Programa de Fortalecimiento de la Escuela Normal (ProFEN), es este caso, del Centro de Actualización del Magisterio, Zacatecas, para estimular la organización, el funcionamiento y la transformación de las escuelas normales a instituciones de educación superior; asumir el compromiso de impulsar y consolidar acciones tendientes a incrementar la calidad educativa.

Imagen de portada: “Deleitando Enseña” en *Idea de un príncipe político cristiano...* de Diego Saavedra de Fajardo. Tomado de la edición de Amberes 1655 por la Casa de Jerónimo y Juan Bautista Verdussen, ejemplar de la Biblioteca de Colecciones Especiales “Elías Amador”.

Diseño Editorial: Hesby Martínez Díaz

Diseño de portada: Rubén Luna

Maquetación: Paradoja Editores
paradojaeditores@gmail.com

Primera edición: 2021

© *Deleitando enseña*: Estudios sobre emblemática, poesía y patrimonio bibliográfico en la América Septentrional (siglos XVI-XVIII)

© Institución Universitaria Mayor de Cartagena

Carrera 3 # 36-95 Calle de la Factoría, Centro Histórico, Cartagena de Indias, Colombia.

ISBN: 978-958-52004-7-0

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra, por cualquier modo electrónico o mecánico, sin la autorización de las instituciones editoras.

El contenido de esta obra es responsabilidad de los autores.

ÍNDICE

Presentación de la Serie: <i>El Saber Sabio y el Saber Didáctico</i> <i>Nancy Villalobos Durán</i>	7
Deleitando enseña: un recorrido por la emblemática, la poesía y la cultura material en la Edad Moderna <i>Coordinadores editoriales</i>	11
Imagen y catequización en la Nueva España <i>Perla Ramírez Magadán</i>	21
La influencia del conocimiento náutico de Diego García de Palacio en la obra de Eugenio de Salazar <i>Jaime Enrique Farrugia Casas</i> <i>Juan Carlos Ramírez Córdoba</i> <i>Sara Ochoa Garduño</i>	37
Las aves y la música en emblemas del siglo XVII <i>Karen Arantxa Padilla Medina</i>	63
Prolegómenos a las exequias nobles novohispanas a doña Jacinta en Puebla de los Ángeles (1681) <i>Salvador Lira</i> <i>Marlen Soriano</i> <i>Scarlett Caballero</i>	81
La poesía laberinto del <i>Arte poética española</i> de Juan Díaz Rengifo y su presencia en Zacatecas <i>David Castañeda Álvarez</i> <i>Jorge L. Castañeda</i> <i>Juan Manuel Muñoz Hurtado</i>	105
Cayetano de Cabrera y Quintero en el homenaje a la canonización de San Juan de la Cruz <i>Leticia López Saldaña</i>	123
<i>Entra en buen hora, César peregrino...</i> La imagen del triunfo en los emblemas para recibir a dos virreyes novohispanos <i>J. Manuel Trujillo Diosdado</i>	149

Los laberintos circulares a María Luisa de Borbón: antecedentes poéticos del certamen <i>Coloso elocuente</i> <i>David Castañeda Álvarez</i> <i>Jorge L. Castañeda</i> <i>Salvador Lira</i>	169
Disertaciones al certamen novohispano <i>El Verdadero</i> <i>Oriente de la Gracia</i> (1758) <i>Scarlett Caballero</i> <i>Salvador Lira</i>	191
La pira de Fernando VI en la Nueva España y el Perú: creación y evocación de un rey <i>Citlalli Luna Quintana</i>	215
¿Transición del barroco? La inserción literaria de la poesía presente en las exequias al virrey Antonio María de Bucareli y Ursúa <i>Alberto Tagle</i>	239
La actualización de los ritos romanos: la instrucción de un libro <i>Karen Arantxa Padilla Medina</i>	261

PRESENTACIÓN DE LA SERIE:
EL SABER SABIO Y EL SABER DIDÁCTICO



El involucramiento profesional de la comunidad académica del Centro de Actualización del Magisterio, Zacatecas (CAM), en las funciones de docencia, investigación y difusión de la cultura, ha permitido pensar y diseñar estratégicamente en diversas acciones que aseguren una relación armónica y complementaria entre las Instituciones de Educación Superior (IES) con las que se tiene convenios formales de colaboración para atender las prioridades institucionales, estatales y nacionales. Fue así que desde la Estrategia de Desarrollo Institucional de la Escuela Normal (EDINEN), 2020-2021, en el proyecto integral del CAM en uno de sus objetivos particulares se planteó impulsar el reconocimiento, la consolidación de cuerpos académicos, así como la colaboración en redes interinstitucionales nacionales e internacionales para la práctica de la investigación como actividad sustantiva. Con base en estas directrices, se han realizado espacios académicos con la participación de IES de México y del extranjero, con el firme propósito de generar espacios adecuados para la reflexión, el análisis y el desarrollo del conocimiento entre la Didáctica y los Saberes Disciplinarios. De esta manera, en el año 2020 se realizó el *Coloquio de Literatura y Estudios Bibliográficos y Hemerográficos de Zacatecas*, el *I Coloquio internacional de análisis curricular y estudios bibliográficos en torno a la educación, Siglos XVI-XXI*, el primero en su modalidad virtual organizada por una institución de Educación Superior Formadora de Docentes en el Estado de Zacatecas, y el *Seminario permanente de inves-*

tigación “*El saber sabio y el saber didáctico*”, organizados por el CAM a través del Cuerpo Académico CAMZAC-CA-05. “Estudios históricos, literarios y de procesos educativos”, en colaboración con otras IES y desarrollado en circunstancias inéditas ocasionadas por la pandemia de COVID-19.

Como resultado tangible de tan importantes esfuerzos y también de diversos proyectos de investigación tanto en el CAM, como en otras IES que colaboran con nosotros, se ha logrado la aparición y la consolidación de la Serie: *El Saber Sabio y el Saber Didáctico*, que tiene como objetivo fundamental difundir los productos académicos derivados de las tareas investigativas alrededor de la Línea de Generación y Aplicación del Conocimiento “Estudios del Patrimonio Bibliográfico Pedagógico y de Instituciones Educativas en México, siglos XVI-XXI”. En esta primera entrega, la Serie se integra por cinco volúmenes: I. *Deleitando enseña: Estudios sobre emblemática, poesía y patrimonio bibliográfico en la América Septentrional (siglos XVI-XVIII)*; II. *Historia magistra vitae est. Discusiones actuales de la Historia y la Educación*; III. *Qui a secretis ab ómnibus. Estudios sobre educación, prácticas sociales del lenguaje y discurso en el siglo XXI*; IV. *Presente y porvenir. Historia de la educación desde el patrimonio bibliográfico, los actores y el contexto social* y V. *Héroes a la altura del arte: Antología de Cuentos Históricos de Zacatecas*. Los coordinadores editoriales de los títulos son docentes investigadores, miembros y colaboradores del Cuerpo Académico CAMZAC-CA-05. “Estudios históricos, literarios y de procesos educativos”: Salvador Alejandro Lira Saucedo, Edgar Fernández Álvarez, Jesús Domínguez Cardiel, Juan Manuel Muñoz Hurtado, Jorge Luis

Castañeda Rodríguez, David Castañeda Álvarez; así como por docentes investigadores de la Institución Universitaria Mayor de Cartagena (IUMB) de Colombia: Leydi Hadechini, Giobanna Buenahora Molina, William Alberto Cueto de la Rosa y Jorge Sará Marrugo, quienes se integran en la coordinación de algunos títulos como parte de una red de investigación internacional amparada por el convenio signado el 2019 entre ambas IES.

La Serie: *El Saber Sabio y el Saber Didáctico* se coloca como la primera y única en su tipo en las IES Formadoras de Docentes. El lector encontrará desde investigaciones en torno a saberes disciplinarios como estudios literarios, teoría de la historia o historiografía de la educación, hasta estudios de carácter didáctico que analizan los procesos de formación docente, la transposición didáctica o el análisis de la práctica profesional en distintos niveles educativos, en especialidades como Español, Historia, Matemáticas, por mencionar algunas. Además, se ofrece un volumen con la reunión de cuentos históricos para un uso didáctico, lo que involucra el desarrollo de competencias transversales, pensadas para la construcción de una Sociedad Basada en el Conocimiento.


Finalmente, me permito expresar un sincero agradecimiento a la titular de la Secretaría de Educación del Estado de Zacatecas, Mtra. María de Lourdes de la Rosa Vázquez, al titular de la Subsecretaría de Educación Media y Superior, Mtro. Ubaldo Ávila Ávila, al titular de la Dirección de Educación Superior, Dr. Felipe de Jesús Ramírez Mendiola, al titular de la Jefatura del Departamento de Escuelas Normales, Mtro. Juan Francisco Cuevas Arredondo, a la

Institución Universitaria Mayor de Cartagena, Colombia, y su cabeza directiva, el Mtro. Jairo Argemiro Mendoza Álvarez, Rector, el Mtro. Juan Alberto Arraut Camargo, Vicerrector, a la Dra. Leidy Luz Hadechini Meza, Coordinadora Institucional de Investigación y a la Dra. Giobanna Buenahora Molina, Coordinadora de Investigación de la Facultad de Ciencias Sociales y Educación, así como a la Subdirección Académica y Administrativa del CAM y al Departamento de Investigación e Innovación Educativa del CAM por las gestiones realizadas y el apoyo incondicional que se brindó para la publicación de esta impresionante *Serie*.

Mtra. Nancy Villalobos Durán
Directora del Centro de Actualización
del Magisterio, Zacatecas

DELEITANDO ENSEÑA: UN RECORRIDO POR LA
EMBLEMÁTICA, LA POESÍA Y LA CULTURA
MATERIAL EN LA EDAD MODERNA

Coordinadores Editoriales

ajo el mote “Deleitando enseña”, Diego Saavedra de Fajardo propuso una empresa que arguye en torno a la necesidad e importancia de la educación del príncipe, desde un punto de vista alegórico. El argumento de inicio es por demás poético: “las letras tienen amargas las raíces, si bien son dulces sus frutos”. Es decir, dada las dificultades que se pudieran gestar en el proceso de aprehensión de una idea, se podrían proponer juegos o imágenes para aligerar la encomienda y, de esta manera, lograr la misión de educar. El autor precisa, por ejemplo, que el futuro heredero podría ensayar la sargentería, en un juego infantil, teniendo como base las partes de un ejército en donde lograría formar un escuadrón a imitación de alguna estampa:

Así suavemente cobrará amor a estas artes y, después ya bien amanecida la luz de la razón, podrá entenderlas mejor con la conversación de hombres doctos, que le descubrirán las causas, y éstos de ellas, y con Ministros ejercitados en la paz y en la guerra, porque sus noticias son más del tiempo presente, satisfacen a la dudas, se aprenden más y cansan menos.¹

De esta manera, el murciano sostiene una serie de conexiones que –siguiendo el principio de la alegoría– parecieran

¹ Diego Saavedra de Fajardo, *Idea del Príncipe Político Cristiano...* (Amberes: Casa de Jerónimo y Juan Bpt. Verdussen, 1655), 35.

alejadas, aunque se encaucen hacia un destino común: el arte de reinar y la razón de Estado. En suma, lo que cifra en su propuesta emblemática, no únicamente en su argumento sino en general, es la de mostrar al príncipe la forma de consolidar su Estado a través de imágenes y discursos que le permitan, en su sabiduría, sembrar y cosechar frutos para sus reinos.

Ya otros autores, como Erasmo de Rotterdam o Nicolás Maquiavelo, habían reflexionado sobre la amplia influencia y potestad que podría ejercerse con el uso de la emblemática, tanto en su conjunto como en sus partes, a saber, *pictura, pöesis y lemma*.² Así, durante la Edad Moderna y en particular en la Monarquía Católica³ se generaron una serie de manifestaciones artísticas, ritualistas y literarias con perfiles y usos –desde la idea de un reino y sus soberanos, la legitimación de grupos políticos, la construcción de imaginarios culturales hasta la propagación de ideas– con el uso de protocolos considerados: acciones del Estado.

La América Septentrional no fue la excepción. En ambos lados del Atlántico se dio el traspaso de emblemas, discursos poéticos y, en suma, testimonios que dieron cuenta de procesos, ceremonias o solemnidades que se identificaron con el precepto del arte del reinar y la razón de Estado. Muchos de estos documentos, producidos o difundidos en los territorios novohispanos, provienen de institucio-

² Véase: Salvador Lira, *Protocolos, ceremoniales y símbolos en los Actos de Real Sucesión patrocinados por la Real Audiencia de México durante la transición dinástica (1666-1725)* (Tesis inédita de Doctorado en Estudios Novohispanos, Zacatecas, UAZ, 2020).

³ Véase: Triunfos Barrocos, Grupo de Investigación IHA, <http://www.iha.uji.es/triunfos-barrocos/>.

nes y/o de letrados que tuvieron como fin representar a las instituciones y figuras de la Monarquía Católica, o encausar acciones en cierta medida educativas como las órdenes religiosas o la Real Universidad. Otros se depositan en bibliotecas especializadas, ya sea como elementos nodales o bien como recursos para la explicación de símbolos en específico.

El objetivo de este libro es reflexionar en torno a los testimonios emblemáticos, poéticos y del patrimonio bibliográfico en la América Septentrional, durante los siglos XVI-XVIII, como parte de la cultura letrada forjada desde sitios que buscaron consolidar, situar o inclusive educar modelos o postulados, como la construcción de imaginarios culturales, el arte de reinar o la idea del buen Príncipe junto a la de sus vasallos. Su contribución se enmarca en la Línea de Generación y Aplicación del Conocimiento “Estudios del Patrimonio Bibliográfico Pedagógico y de Instituciones Educativas en México, siglos XVI-XXI”. Específicamente, se ubica en la sub-línea que, desde un enfoque histórico, cultural y hermenéutico, busca explicar los devenires filosóficos, epistemológicos, institucionales, literarios y discursivos de la educación y las instituciones educativas en México, entre los siglos XVI-XXI, a partir del recuento y estudio de las fuentes bibliográficas y documentales, tales como manuscritos o impresos derivados del trabajo cotidiano.

En este libro se retoman autores y obras que coincidieron en sitios o espacios novohispanos con carácter educativo o que sirvieron para la modelación de imaginarios, como una función pedagógica del símbolo.⁴ Inclusive, se

⁴ Véase: Frédéric Monneyron y Joël Thomas, *Mitos y literatura*

puede observar la influencia o trasmisión de ideas por obras en fondos o repositorios de tal característica. De esta manera, aunque algunos trabajos recuperan títulos que pertenecen a otros siglos, se ha tomado la decisión de organizar la presente obra desde una perspectiva cronológica, tomando como base el título central que se analiza, o bien la datación del testimonio analizado si se trata de reimpresiones.

El recorrido de este libro comienza con Perla Ramírez Magadán. En “Imagen y catequización en la Nueva España” se estipula como objetivo explicar la manera en que se crearon imaginarios por el encuentro entre los dos lados del Atlántico, tomando como base la tradición Medieval. Se sostiene, por tanto, que la imagen primigenia del nativo americano fue el resultado del asombro inicial, así como del discurso civilizatorio por parte de los europeos. El texto, además, realiza un recuento de discursos e imágenes dispuestos en obras literarias y emblemáticas.

Los viajes por el Atlántico también sirvieron de base para el desarrollo de obras que ofrecían perspectivas, según los saberes de la época. En “La influencia del conocimiento náutico de Diego García Palacio en la obra de Eugenio de Salazar” Jaime Enrique Farrugia Casas, Juan Carlos Ramírez Córdova y Sara Ochoa Garduño buscan demostrar cómo es que el Salazar conforma y concurre en saberes de la tratadística náutica en aras de consolidar un referente que sirviera para la educación de otros pilotos, mediante una propuesta literaria y filosófica. Los autores ofrecen un estudio minucioso en el que comparan obras,

(Buenos Aires: Nueva Visión, 2004).

autores y fuentes con tema marítimo, que trasciende al conocimiento de la naturaleza humana de la época.

Karen Arantxa Padilla Medina realiza un estudio de carácter emblemático desde la mirada de la semiótica. En su aportación, realiza un recuento y una explicación de emblemas con aves y música, del siglo XVII, que se encuentran en obras difundidas en ambos lados del Atlántico. Se analizan, por tanto, a autores como Sebastián de Covarrubias Orozco, Diego de Saavedra de Fajardo, Juan del Vado, entre otros.

En “Prolegómenos a las exequias nobles novohispanas a doña Jacinta en Puebla de los Ángeles (1681)” Salvador Lira, Marlen Soriano y Scarlett Caballero ofrecen el análisis de un ceremonial fúnebre a una noble poblana. Su objetivo es explicar tanto el discurso emblemático como los rituales, identificando sus similitudes con el protocolo regio. De esta manera, explican que se trató de un gesto que en el fondo otorgó y legitimó jerarquías en la Puebla de los Ángeles.

David Castañeda Jorge L. Castañeda y Juan Manuel Muñoz Hurtado realizan un estudio en donde explican, en principio, la relevancia de *Arte poética española* por Juan Díaz Rengifo. No obstante, centran su estudio en identificar su presencia en la creación de poemas artificiosos visuales y/o lingüísticos en el certamen literario *Estatua de la paz...*, celebrado en la ciudad de Zacatecas con motivo de las nupcias de Luis I. Así, explican la composición de las bases y de los poemas vencedores en la palestra literaria, demostrando una recepción e ingenio con base en la propuesta del abulense.

Siguiendo la línea del artículo precedente, Leticia López Saldaña analiza la presencia de Cayetano de Cabrera y

Quintero en otro certamen. Se trata de *El segundo quince de enero...*, propuesto por la orden de los Carmelitas, en la Ciudad de México, por la canonización de San Juan de la Cruz. En este estudio, la autora confronta fuentes –entre borradores y versiones impresas– que permiten observar los modos en que se producían expresiones poéticas en la época, situados en un contexto novohispano, a través de la figura de uno de los autores más polémicos de todo el ciclo virreinal.

En “*Entra en buen hora, César peregrino...* La imagen del triunfo en los emblemas para recibir a dos virreyes novohispanos” J. Manuel Trujillo Diosdado realiza un estudio en torno a las entradas virreinales. Parte desde una visión histórica cultural para luego situar su análisis en formas literarias y emblemáticas, con el eje de cuatro emblemas y con temática de dos emperadores romanos. Trujillo Diosdado explica la imagen de Julio César para el arco del virrey marqués de Casafuerte en 1722, así como el del emperador Julio Vero Maximino para el del virrey conde de Fuenclara en 1734.

David Castañeda, Jorge L. Castañeda y Salvador Lira en “Los laberintos circulares a María Luisa de Borbón: Antecedentes poéticos del certamen *Coloso elocuente*” entregan un amplio análisis en torno a formas poéticas visuales. Aunque el texto central de llegada es el certamen literario por la aclamación a Fernando VI –promovido por la Real Universidad–, los autores se remiten a expresiones de la poesía *laberinto fúnebre*, por el deceso de la esposa de “El Hechizado”. El trabajo se centra en la explicación formal y de ingenio con referencias de la época.

Karen Arantxa Padilla Medina realiza una propuesta filológica musical. En “La actualización de los ritos romanos: la instrucción de un libro” se presenta el estudio del *Rituale seu manuale romanum...*, particularmente del ejemplar que se encuentra en la Biblioteca de Colecciones Especiales “Elías Amador”. Aquí, se centraliza en el análisis del ritual de procesión de Corpus Christi y se hace una propuesta de transcripción de las partituras para tal solemnidad. Con ello, se hace una reflexión en torno al rescate de obras musicales, entre sus elementos tipográficos y simbólicos.

Scarlett Caballero y Salvador Lira ofrecen un estudio sobre una fuente documental hasta ahora poco trabajada. Se trata de *El Verdadero Oriente de la Gracia...*, un certamen literario promovido por la Academia de Teólogos de San Felipe Neri en 1758, con la organización y participación de personajes como Juan José de Eguiara Eguren o Cayetano Antonio de Torres. Este trabajo explica las condiciones del manuscrito –dado que de momento no se sabe si fue impreso–, resguardado en la Biblioteca Nacional de España, y explica los poemas de Cayetano de Cabrera y Quintero, así como de Cayetano de Larrea.

En “La pira de Fernando VI en la Nueva España y el Perú: creación y evocación de un rey” Citlalli Luna Quintana realiza un estudio comparativo entre dos propuestas emblemáticas por las reales audiencias más relevantes de todo el ciclo virreinal. La autora distingue que, en cuanto al ritual y la práctica, se siguieron modelos desde el siglo XVI, no obstante, enfatiza que los artefactos fúnebres se fueron adaptando a su tiempo en cuanto a su producción artística y a su posicionamiento político. De esta forma, el

trabajo explica los contenidos de ambos túmulos fernandinos y distingue sus particularidades, tanto arquitectónicas como emblemáticas.

Finalmente, el libro cierra con el capítulo de Alberto Tagle, quien entrega una disertación que cuestiona el traspaso del barroco al neoclasicismo en las exequias dedicadas al virrey Antonio María de Bucareli y Ursúa. En su trabajo se propone todo un estudio que retoma elementos de la ékfrasis del túmulo, los poemas y emblemas como adornos, las condicionantes organizativas, así como los elementos que delinear la producción del impreso. La propuesta del autor está enfocada a describir un suceso artístico, cultural y literario particular, desde una mirada amplia por medio de la hermenéutica y la historia cultural.

El presente libro *Deleitando enseña: estudios sobre emblemática, poesía y patrimonio bibliográfico en la América Septentrional (siglos XVI-XVII)* es el número I de la Serie: *El Saber Sabio y el Saber Didáctico*. Se trata de un producto derivado de las acciones y reuniones de trabajo formalizados por docentes y autoridades del CAM a través del Cuerpo Académico CAMZAC-05. “Estudios históricos, literarios y de procesos educativos”, como el *Seminario Permanente de Investigación “El Saber Sabio y el Saber Didáctico”*, el *Coloquio Internacional de Análisis Curricular y Estudios Bibliográficos en torno a la Educación, siglos XVI-XXI* o el *Coloquio de Literatura y Estudios Bibliográficos y Hemerográficos de Zacatecas*. También, es un producto colaborativo que integra acciones con la Secretaría de Educación del Estado de Zacatecas y de otras

IES, fundamentalmente la Institución Universitaria Mayor de Cartagena de Colombia.

Agradecemos a todos los colaboradores y autoridades que han apoyado este noble proyecto: del CAM, a la Mtra. Nancy Villalobos Durán, Directora, al Mtro. Martín Carlos Sillas Ramos, Subdirector Académico y al Mtro. Daniel de Jesús Romero Escobedo, Subdirector Administrativo; de la Secretaría de Educación del Gobierno del Estado de Zacatecas, a la Mtra. María de Lourdes de la Rosa Vázquez, Titular de la Secretaría de Educación, al Mtro. Ubaldo Ávila Ávila, Subsecretario de Educación Media y Superior, al Dr. Felipe de Jesús Ramírez Mendiola, Director de Educación Superior y al Mtro. Juan Francisco Cuevas Arredondo, Jefe del Departamento de Escuelas Normales; de la Institución Universitaria Mayor de Cartagena, Colombia, al Mtro. Jairo Argemiro Mendoza Álvarez, Rector, al Mtro. Juan Alberto Arraut Camargo, Vicerrector, a la Dra. Leidy Luz Hadechini Meza, Docente de Planta de la Facultad de Ciencias Sociales y Educación, a la Dra. Giobanna Buenahora Molina, Coordinadora de Investigación de la Facultad de Ciencias Sociales y Educación y al Dr. Jorge Sará Marrugo, Líder del Grupo de Investigación Ciudad, Educación y Sociedad (CEUS).

Bibliografía

- Lira, Salvador. *Protocolos, ceremoniales y símbolos en los Actos de Real Sucesión patrocinados por la Real Audiencia de México durante la transición dinástica (1666-1725)*. Tesis inédita de Doctorado en Estudios Novohispanos, Zacatecas: UAZ, 2020.
- Monneyron, Frédéric y Thomas, Joël. *Mitos y literatura*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2004.
- Saavedra de Fajardo, Diego. *Idea del Príncipe Político Cristiano....* Amberes: Casa de Jerónimo y Juan Bpt. Verdussen, 1655.
- Triunfos Barrocos, “Grupo de Investigación IHA”. <http://www.iha.uji.es/triunfos-barrocos/> (Consultado el 10-5-2021).

IMAGEN Y CATEQUIZACIÓN EN LA NUEVA ESPAÑA



Perla Ramírez Magadán
Universidad Autónoma de Zacatecas

La Conquista de América generó un enfrentamiento más sigiloso que el bélico, pero más efectivo en términos simbólicos, que fue la lucha en los terrenos de la imagen. De tal suerte que, las imágenes creadas por el europeo y las narrativas que generó éste, acerca del indígena y de lo que había en el Nuevo Mundo, se centraron en instaurar el discurso iconográfico del triunfador estableciendo la supremacía de la cosmovisión del vencedor y sustituyendo el discurso del vencido.

Los imaginarios sobre la existencia de lugares remotos donde habitan seres fantásticos y pueblos antropofágicos tienen su génesis en la tradición greco-romana, sobreviven toda la Edad Media permeando el lente del viajero que llega al Nuevo Mundo, por lo que, al crear las imágenes que relatan lo visto por el europeo en América, éstas no están exentas de ese imaginario:

En la mayoría de las imágenes sobre el Nuevo Mundo, los artistas no tenían ningún compromiso con lo natural. En el siglo XVI, al momento de producir un grabado, la tradición y las convenciones culturales jugaban un papel mayor que la experiencia de observar directamente del natural.¹

¹ Yobenj Aucardo Chicangana-Bayona, *Imágenes de canibales y sal-*

Las imágenes que se creaban, respecto al encuentro con el americano, eran depositarias del imaginario de la época. Al generarse el encuentro entre españoles y americanos, para los primeros: la desnudez del americano, sus costumbres y formas de relacionarse con sus deidades y con la naturaleza representaron sospecha y terror, pues entre las historias que se contaban sobre los lugares remotos se hablaba de un encuentro con monstruos, cíclopes, gigantes, etc.; los Españoles no dudaron en verter ese imaginario a la realidad en la que se encontraban y en clasificar como salvaje al americano, por lo que era menester evangelizarlo y civilizarlo.

El americano entonces fue representado por el europeo mediante explícitas imágenes en las que se encontraba comiendo carne humana, es decir, como un caníbal, sobre este respecto Bayona apunta:

El concepto de caníbal surge con Colón y se difunde en los escritos y en las imágenes de los relatos de viajes a partir de Vespucio, tendrá connotaciones variadas y transformaciones durante los siglos siguientes, ganando particularidades de acuerdo a la época, al espacio geográfico y la formación de quién escribe o pinta. [...] diversos autores, cronistas, viajeros, escritores, pensadores y artistas durante los siglos XVI-XVIII recurrían al tema del canibalismo y del caníbal para reflexionar sobre los vicios, virtudes, y sobre la alteridad desde la propia cultura europea.²

vajes del Nuevo Mundo, De lo maravilloso medieval a lo exótico colonial, siglos XV-XVII (Bogotá: Universidad de Rosario, 2013), 87.

² Yobenj Aucardo Chicangana-Bayona, *Imágenes de caníbales y salvajes del Nuevo Mundo...*, 96.

Siguiendo a Bayona, los primeros grabados que ilustraban al Nuevo Mundo y a sus habitantes eran resultado de lo que el artista suponía podría haber en ese lugar, puesto que, como ellos no habían acompañado a los viajeros en su travesía, buscaban en las imágenes medievales sobre Oriente las fuentes para ilustrar lo visto en América. Otra cuestión que abona a la creación de imágenes con contenido poco fidedigno es que las de corte naturalista surgen hasta el siglo XVII.³ Las imágenes del americano y cómo se le representa dista mucho de la realidad objetiva y son resultado del asombro inicial y del discurso civilizatorio del europeo:

En un primer momento, en las narrativas de viaje sobre amerindios y africanos se destacaba la pereza de estos pueblos, el gusto por la guerra y por la carne humana. [...] a partir de centenas de narrativas de viaje, se percibe cómo los europeos contaban tanto con la fe en Dios cómo con la superioridad de sus navíos y armas de fuego para dominar otros pueblos. [...] poco a poco las victorias europeas en el mundo colonial se volvieron garantía de su superioridad intelectual, y de la misión de convertir a los bárbaros en hombres civilizados. De esta forma, legitimaban las intervenciones militares, el dominio sobre los pueblos amerindios y africanos para el “bien y progreso de la humanidad”.⁴

Temibles y amenazantes era como se percibían los habitantes del Nuevo Mundo para los europeos, pues su imagina-

³ Véase: Yobenj Aucardo Chicangana-Bayona, *Imágenes de caníbales y salvajes del Nuevo Mundo...*

⁴ Yobenj Aucardo Chicangana-Bayona, *Imágenes de caníbales y salvajes del Nuevo Mundo...*, 9.

rio de lugares remotos estaba plagado de seres fantásticos, amenazantes, y monstruosos:

La denominación de hombre salvaje también fue sinónimo de monstruo durante siglos y utilizada para sus mismos fines, de manera que centauros, acéfalos, o gigantes recibían dicho apelativo; incluso las hadas llegaron a llamarse “damiselas salvajes” [...] en ocasiones, se utilizó también como traducción del término latino “*agrestis, agreste*”, como “campestre, rudo, grosero”. Esto fue así porque, tanto el monstruo como el salvaje, eran individuos que vivían al margen de la sociedad; rústicos, villanos y brutos que, al habitar fuera del espacio civilizado, representaban la antítesis del caballero, es decir, de *hombre de verdad* tal y como era retratado en las literaturas medievales del siglo XII.⁵

La literatura medieval, donde se relataban los enfrentamientos entre caballeros y monstruos, no hizo más que excitar el imaginario del viajante, quien al encontrarse en esa nueva realidad hizo la transposición de papeles.

Animalizar al *otro* para dominarlo, dándole atributos de salvaje, es una acción constante en los procesos de enfrentamientos entre culturas, es una acción que no está exenta de nuestra naturaleza humana:

Siempre ha existido entre los humanos la tendencia de animalizar al semejante despreciado, y aún hoy la manifestamos en el insulto [...] algo que parece brotar de lo más hondo del imaginario colectivo y que se manifiesta con demasiada frecuencia en las fantasías literarias, [...] la

⁵ Cesar Aria, *et. al.*, *Muestra de monstruos* (Madrid: Verbum, 2020), 26.

propia imagen del demonio es la de un ser humano animalizado y sobre ella, el ser humano ha proyectado sus angustias y terrores.⁶

La delgada línea que separa lo real de lo ficticio, en un momento en el que el imaginario medieval plagaba las mentes de los descubridores, dota tanto a los habitantes de América como al espacio de un cariz exotizante, que volvían a la empresa y a los que se embarcaban en ella en héroes que se enfrentaban a lo monstruoso, de esta forma:

El apego a las creencias y supersticiones que ha perdurado a lo largo del tiempo se justifica en el deseo del ser humano de encontrar en ellas la respuesta a sus preguntas sobre sus orígenes y su diversidad cultural. En eso consiste la mayoría de nuestras antiguas leyendas y su prolongada vigencia. En un mundo precientífico, como era el de la Edad Media, dominado por el dogmatismo religioso y con los límites entre el bien y el mal perfectamente marcados, los santos podían ser la representación del bien y los monstruos la explicación del pecado. Si a esto añadimos la casi ausencia de límites entre lo real y lo fantástico, entenderemos el auge y la abundancia de bestiarios fantásticos con los que explicar no sólo fenómenos naturales, también espirituales, relacionados con las malformaciones congénitas, las enfermedades y, sobre todo, con el acercamiento que los viajes a otros países y culturas exóticas que empezaban a realizar los europeos.⁷

Más tarde, después de cruentos enfrentamientos, la imagen y la religión católica son las que se instauran como la

⁶ Seve, Calleja, *desdichados y monstruos, la imagen grotesca y deformada del otro* (Madrid: Ediciones de la Torre, 2005), 44.

⁷ Seve Calleja, *Desdichados y monstruos...*, 67.

únicas y verdaderas en América, de esta forma, implantar el cristianismo conllevó a que la imagen fuera el terreno de lucha:

[...] es la “imagen” concebida como un instrumento pedagógico para la conversión a la cristiandad, una ilustración que ayudó a los frailes en su arduo proyecto de catequización universal; donde la violencia de la ocupación producción y administración de la muerte y destrucción del mundo indígena que es el contenido histórico efectivo de la colonización está legitimada como un programa para la salvación de las almas, como una cruzada cristiana que intenta liberar a los indios de su cruel y sangrienta idolatría.⁸

El sustituir y eliminar los “ídolos” indígenas por las imágenes católicas enfrentó dos mundos que eran diametralmente opuestos, puesto que la idea de ídolo, desde su concepción, era portadora de una carga peyorativa que le había infundado el conquistador. Los ídolos para los españoles eran habitáculos del diablo quienes les hablaban a los indígenas y les ordenaban realizar sacrificios. Los dioses indígenas no tenían el corte antropomorfo de los dioses españoles y sus rituales eran motivo de escándalo para los europeos por lo que terminaron por clasificar las acciones religiosas de los indígenas como supersticiones y: “...hasta el momento en que fueron bautizados en el nombre de Cristo, las multitudes indígenas deben ser consideradas como poco más que recipientes vacíos, llenos de una energía que no era propia, signo de Satanás”.⁹

⁸ Mariana Botey, *Zonas de disturbio, Espectros del México Indígena en la Modernidad* (Ciudad de México: S. XXI, 2014), 42.

⁹ Mariana, Botey, *Zonas de disturbio...*, 65.

Los indígenas no dejan del todo sus prácticas, mientras que por su parte los españoles pretenden inculcar la religión, esto genera un sincretismo evidente en las prácticas y creencias religiosas, es entonces donde el grabado se convierte en un aliado muy importante para la catequización, pues es empleado para la aculturación religiosa, ya que esta técnica les da a los frailes la posibilidad de que la imagen católica esté en varios lugares al mismo tiempo, de esta forma el indígena tiene una imagen a la cual encomendarse.

Esta acción tuvo una doble repercusión para los franciscanos ya que la imagen también se convirtió, para el indígena, en el resultado de sus visiones, objeto de adoración y productora de milagros; no obstante, la capacidad que poseía la imagen de llegar a un amplio grupo de personas era bien conocida para los religiosos, así como la función pedagógica y mnemotécnica asignada a la imagen, por lo que su empleo estaba ampliamente justificado dado el analfabetismo en el que se encontraban las masas.

[...] las imágenes contribuyen a “la instrucción de las gentes simples porque son instruidas por ellas como si lo fueran por libros. Lo que un libro es para quienes saben leer, lo es una imagen para el pueblo ignorante que la contempla”. Los franciscanos explotaron esta facultad de la imagen en sus campañas de evangelización. Nombres como los de Jacobo de Testera o Diego Valadés suelen asociarse a este “nuevo método de enseñanza”: “Gracias al medio de las imágenes” el conocimiento de la Sagrada Escritura debía imprimirse en los espíritus de esas poblaciones “sin letras, olvidadizos y amantes de la novedad y de la pintura”. Los franciscanos empleaban telas

pintadas en que aparecían “en un modo y orden muy ingenioso” el símbolo de los apóstoles, el decálogo, los siete pecados capitales, las siete obras de misericordia. El procedimiento, sistemáticamente practicado, demostró ser fructífero, y tan eficaz que fue sometido al Consejo de Indias y retomado por otros religiosos, que se lo apropiaron con gran contrariedad de los franciscanos.¹⁰

Por su parte, los Jesuitas trasladan los estados de trance de los indígenas, que realizaban por medio del consumo de plantas alucinógenas, por dramatizaciones, apostando por una subjetivación de la experiencia tanto en lo individual como en lo colectivo, logrando que la evangelización sea más sencilla, siendo el recurso de las apariciones un tema muy explotado.

Aunque los esfuerzos de implantar la religión católica al indígena son grandes, no todo está dicho, pues siguen coexistiendo costumbres autóctonas con las cristianas. El siglo XVI es un momento donde se percibe una relativa calma puesto que los ritos cristianos parecen dominar y monopolizar la educación religiosa del indígena, quien celebra bautizos, confesiones y matrimonios. Las creencias de los indígenas se ven muy diluidas.

Esta realidad requiere nuevos instrumentos, así que el virrey Antonio de Mendoza junto con el obispo fray Juan de Zumárraga proponen al impresor sevillano, Juan Cromberger, instalar una industria tipográfica que facilite la difusión de los nuevos valores. Gran parte de las publicaciones que realizan son de corte evangelizador, las cua-

¹⁰ Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes de Cristóbal Colón a Blade Runner* (Ciudad de México: F.C.E, 1990), 76.

les intentan hacer que el indígena pase del politeísmo al monoteísmo y comprenda la nueva religión, es así como se instala en Nueva España el primer taller en 1539, a instancias del obispo Zumárraga en el que Juan Pablos Lombardo funge como editor.¹¹

De acuerdo a Grañén Porrúa, las ilustraciones contenían mensajes didácticos útiles para occidentalizar a la cultura indígena, capaz de distinguir las nuevas aportaciones mediante signos convencionales a manera figurativa. El grabado entonces adoptó un papel importante en los impresos novohispanos: la imagen complementó al texto, e incluso, muchas veces llegó a sustituir a la palabra escrita.

Durante este siglo solamente se realizan trabajos de grabados en madera (xilografía) y las placas utilizadas se comparten entre talleres, se adquieren por herencia o se compran en el extranjero.

[...] otras imágenes se copiaban, y muchas veces los entalladores novohispanos realizaron sus propios diseños para adecuarlos al texto de la obra. Estos factores determinan las características de los grabados mexicanos del siglo XVI.¹²

La imagen se empieza a convertir en la unificadora del discurso religioso. En Nueva España, es el arma idónea para la catequización, mediante ésta también se representan las

¹¹ Véase, María Isabel Grañén Porrúa, *Los grabados en la obra de Juan Pablos, primer impresor de la Nueva España, 1539-1560* (Ciudad de México: F.C.E, 2010), 42.

¹² Véase María Isabel Grañén Porrúa, *Los grabados en la obra de Juan Pablos...*, 42.

ideas del cielo y del infierno, no obstante, la tarea de crear imágenes no es exenta de supervisión:

En el siglo XVI la Inquisición consagró lo esencial de su tarea a supervisar a los grupos de impresores extranjeros capaces de producir o de introducir libros malos o imágenes malas. La amenaza del luteranismo dominó en los últimos decenios del siglo. Uno de los primeros edictos de la Inquisición (1571) se ocupó de las imágenes heréticas en que aparecían “cosas, títulos y letras de mal sentido y que lo pueden torcer a su opinión, mezclando muchas veces las cosas sagradas con las profanas.”¹³

De acuerdo a Gruzinsky, la Inquisición se encarga de vigilar muy de cerca el medio de los pintores y la importación de telas y de inculcar la “reverencia” debida a las imágenes. La Inquisición toma la misión de regular la idea de una sola presencia religiosa y velar por el buen uso de las imágenes ya que:

La ofensa hecha a la imagen se considera como un atentado contra lo imaginario de todos: reacción que revela que este imaginario hecho de expectativas y de confirmaciones tiene igualmente sus propias instancias de defensa y de censura. Son los fieles los que constituyen su propia policía. En nada se manifiesta mejor el triunfo del culto de los santos en la Nueva España que en la interiorización de la imagen barroca. Lo que, por cierto, no excluye ni los deslices controlados ni otros apasionamientos más perturbadores. La Inquisición no sólo tiene la misión de defender las imágenes: también debe hacer observar las jerarquías... y los plazos: la imagen de un personaje en proceso

¹³ Serge Gruzinsky, *La guerra de las imágenes...*, 156.

de beatificación o de canonización no tiene derecho al culto que se reserva a los santos, aun si la impaciencia de los fieles se anticipa a decisiones demasiado lentas o si las muchedumbres se inflaman ante ciertas figuras ilustres.¹⁴

Colonizar el imaginario del Indígena fue una tarea ardua que generó, como expone Botey, una crisis endémica de inestabilidad en el sistema de signos, pues el intento por articular y organizar formas de la dimensión sagrada del imaginario colectivo solo llevó a equívocos respecto al entendimiento del carácter divino de las imágenes, por lo que:

El fracaso cognitivo del lado de los misioneros franciscanos permitió la agencia de una imaginación (Otra) diferente de lo sagrado del lado de las culturas indígenas, que, cuando fueron confrontadas con la catástrofe de su total liquidación, ocuparon el fracaso cognitivo de una manera secreta e insurrecta.¹⁵

Siguiendo a Botey, la insurrección del indígena era mucho más audaz puesto que: los artistas indígenas siguiendo el camino de la táctica más que de la estrategia, interceptaron las imágenes maestras de los conquistadores y reutilizándolas para fines que los conquistadores nunca podrían sospechar, las autoridades españolas corrieron el riesgo de que sus imágenes dominantes se vieran empleadas para prácticas que las trascendían y redirigían hacia formas simbólicas que los vencedores no podían leer y cuya existencia no podrían llegar a sospechar.¹⁶

¹⁴ Serge Gruzinsky, *La guerra de las imágenes...*, 155.

¹⁵ Mariana Botey, *Zonas de disturbio...*, 42.

¹⁶ Mariana Botey, *Zonas de disturbio...*, 30.

El estudio de la imagen abre una vía sin precedentes para aquilatar la profundidad alcanzada por la colonización, nociones esenciales como las de tiempo y espacio, historicidad, representación o naturaleza, como apunta Grusinsky, han calado en las poblaciones sometidas gracias a la imagen. Asimismo, por medio de la imagen es como la Iglesia ha mantenido la cohesión de las sociedades coloniales alineándolas en torno a unos cultos comunes; no obstante, ha sido apoderándose de las imágenes cristianas como los grupos indígenas se han forjado nuevas identidades.¹⁷

La occidentalización nunca se produce sobre una tabla rasa. Si bien numerosas sociedades indígenas han desaparecido aniquiladas por las guerras y las enfermedades, otras han aprendido a reaccionar contra las presiones económicas, religiosas y políticas del poder colonial. Han adoptado y transformado creencias, cambiado instituciones que se le querían imponer, reinterpretado calendarios, las místicas y los bailes que los españoles les inculcaban. Por su parte, las autoridades coloniales han ratificado toda suerte de compromisos indispensables para la perennidad de su presencia.¹⁸

Los préstamos culturales, de acuerdo a Grusinsky, implican una modificación desde el momento que son adoptados, este ejercicio se da a partir de las apropiaciones, negociaciones, e interpretaciones que se hacen entre las culturas, de esta forma las prácticas más cotidianas y tribales se han convertido en objeto de mestizaje, sin embargo

¹⁷ Serge Grusinsky, *Para qué sirve la historia* (Madrid: Alianza editorial, 2015), 130.

¹⁸ Serge Grusinsky, *Para qué sirve la historia...*, 131-132.

[...] esos mestizajes dependen siempre de las relaciones de fuerza que los originan, lo que quiere decir que son inestables y no necesariamente acumulativos. Las adquisiciones no compensan aritméticamente las pérdidas. No se pasa de un mundo a otro siguiendo una línea recta y continua.¹⁹

En este sentido, dentro de esta suma de significados y convenciones que se van asentando con el paso del tiempo, se tiene la generación de una tercera realidad mucho más enriquecida por esa fusión, pero empobrecida respecto a las pérdidas que se dan en el paso de la asimilación de ambas culturas.

En el caso de la imagen, la emblemática es una disciplina que fue empleada como un aparato para la aculturación del indígena, sin embargo, más tarde tuvo un complejo proceso de mestizaje. Los pintores de la época eran partícipes de las inquietudes de Ripa, quien en su *Iconología* examina las imágenes hechas para significar una cosa distinta de la que se ve con el ojo. La búsqueda de la alegoría y de la denotación se manifestó hasta en las obras consagradas a los ídolos mexicanos. Los signos alegóricos abarcan un elemento concreto o ejemplar de significado. De tal modo que, a partir de este presupuesto, Durand comenta que “Si la idea de justicia se representa mediante una persona que castiga o absuelve, tendremos una alegoría; si este personaje está rodeado de distintos objetos o utiliza –tablas de la ley, espadas, balanza– tendremos emblemas”.²⁰

Sin embargo, traducir la imagen americana bajo los términos europeos era equívoco, pues nuevamente dejaba de

¹⁹ Serge, Grusinsky, *Para qué sirve la historia...*, 132.

²⁰ Gilbert Durand, *La imaginación simbólica* (Madrid: Amorrortu, 2007), 43.

lado toda la cosmovisión del indígena para tratar de amoldarlo a un aparato y concepción del mundo opuesto:

El icono cristiano religioso es solamente una ilustración y representación; una herramienta para la educación y formación de los nuevos sujetos cristianos, Se produce al establecer un grupo de referentes visuales bajo la estricta vigilancia de los preceptos teológicos del más allá y las nociones cristianas de trascendencia. Esta construcción europea de imágenes entra en crisis con el *Ixiptla* la “imagen” o el “ídolo” de las culturas indígenas, que tienen una lógica y un ordenamiento que son difíciles de articular y desenredar desde nuestra esfera epistémica, pero que podríamos postular como un sistema en el que las imágenes no actúan como medios para la representación, sino como agentes para la manifestación.²¹

Tomando en cuenta todo esto, se puede concluir que en la generación de imágenes e imaginarios que hemos venido presentando en este texto, respecto al cómo se fabula el Otro, siempre estará de por medio el bagaje cultural de quien expone lo visto y esto representa un sesgo; aunado a eso, el contexto de la época y las creencias respecto a lugares inexplorados generan un discurso de alteridad, donde el distinto es salvajizado y animalizado para despojarlo de su humanidad y así convertirlo en objeto pasando por encima de su singularidad y de su cultura.

Como se pudo apreciar, la imagen en el proceso de conquista fue un espacio de tensión, donde la traducción de lo representado solo generó equívocos para los indígenas que poseían otra lectura y cosmovisión de lo que implicaba

²¹ Mariana Botey, *Zona de disturbio...*, 43.

la divinidad y su potencia, de esta forma, la presentación y la representación siempre fueron un campo minado de la lucha entre sistemas y entre ambas culturas, que dio como resultado la confluencia sincrética entre ambas.

Bibliografía


- Aira, César, et. al. *Muestra de monstruos*. Madrid: Verbum, 2020.
- Botey, Mariana. *Zonas de disturbio, Espectros del México Indígena en la Modernidad*. Ciudad de México: S. XXI, 2014.
- Calleja, Seve. *Desdichados y monstruos, la imagen grotesca y deformada del otro*. Madrid: Ediciones de la Torre, 2005.
- Chicangana-Bayona, Yobenj Aucardo. *Imágenes de caníbales y salvajes del Nuevo Mundo, De lo maravilloso medieval a lo exótico colonial, siglos XV-XVII*. Bogotá: Universidad de Rosario, 2013.
- Durand, Gilbert. *La imaginación simbólica*. Madrid: Amorrortu, 2007.
- Eco, Umberto. *Historia de la Belleza*. Milán: De bolsillo, 2002.
- Grañén Porrúa, María Isabel. *Los grabados en la obra de Juan Pablos, primer impresor de la Nueva España. 1539-1560*. Ciudad de México: F.C.E, 2010.
- Gruzinski, Serge. *La guerra de las imágenes de Cristóbal Colón a Blade Runner*. Ciudad de México: F.C.E, 1990.
- _____. *Para qué sirve la historia*. Madrid: Alianza editorial, 2015.
- Le Goff, Jacques. *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente Medieval*. Madrid: Gedisa, 2008.
- López, Blanca. "La imprenta en la nueva España. Un arma para la conquista espiritual". *Hispanófila*, no. 174 (2015), <http://www.jstor.org/stable/43808861>. (Consultado el 11 de enero de 2021).

LA INFLUENCIA DEL CONOCIMIENTO NÁUTICO DE
DIEGO GARCÍA DE PALACIO EN LA OBRA DE
EUGENIO DE SALAZAR



*Jaime Enrique Farrugia Casas
Juan Carlos Ramírez Córdova
Sara Ochoa Garduño
Universidad Nacional Autónoma de México*

“[...] que quiere aconsejarte y ser norte y guía que
te encamine y saque seguro puerto de este
mar proceloso donde vas a engolfarte”.
Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*

 El objetivo de este apartado es demostrar la forma en que las obras de Salazar se apropian de elementos de la tratadística náutica del siglo XVI para responder a una necesidad instructiva que se inserta en las condiciones de formación y consolidación de una escuela de pilotos a través de la casa de la contratación de Sevilla, sin alejarse de sus vertientes metafóricas, literarias y filosóficas. Es decir, podemos reconocer que Eugenio de Salazar, bajo sus conocimientos de vida cotidiana en la navegación y su relación con las percepciones teóricas de Diego García de Palacio, desarrolla una literatura marítima especializada enfocada en la formación y difusión del conocimiento náutico.

Constatamos que el estudio realizado por el Dr. Othón Arróniz,¹ publicado por la Universidad Veracruzana, tra-

¹ Othón Arróniz, *El despertar científico en América: La vida de Diego García de Palacio documentos inéditos del archivo de Sevilla*. (Vera-

zó un vínculo innovador de relación entre Diego García de Palacio y Eugenio de Salazar partiendo de un análisis filológico de la obra *Diálogos militares*, en el cual se identifica la influencia académica de Salazar en la obra de Palacio. Asimismo, debemos darle pauta a la edición anotada de Jessica C. Locke,² publicada por el Colegio de México, donde rastrea las apostillas de términos náuticos de *La navegación del alma por todas las edades del hombre* en el vocabulario desarrollado por Diego García de Palacio en su *Instrucción náutica*.

La formación de pilotos y la creación de un conocimiento náutico

La navegación de altura especializada en la península ibérica durante el siglo XV y XVI exigía un conocimiento mayor al tradicionalmente práctico, pues la recuperación de los principios aristotélicos y ptolemaicos consolidaron una idea de espacio³ en el cual podemos ubicarnos geográfica-

cruz: Universidad Veracruzana, 1992), EDICIÓN FACSIMILAR.

² Jessica C. Locke, *Qui navigant mare enarrant pericula eius: La navegación del Alma de Eugenio de Salazar* (México: El Colegio de México, 2011).

³ La Concepción de la esfericidad de la tierra, los planetas y su movimiento cosmológico a partir de explicaciones matemáticas de Aristóteles y la adaptación astronómica de Ptolomeo a partir de la recuperación del pensamiento clásico griego en su obra *Almagesto*, desarrolló un modelo matemático con una serie de movimientos circulares para los planetas con la tierra como centro del universo. Permitieron una concepción matemática del mundo, desarrollada con mayor profundidad en el mundo árabe, como lo es la idea de *longitud* y *latitud* dentro de un espacio geográfico que nos permite identificarnos en un lugar tiempo-espacio, sin necesidad de una referencia visual como sucedía en la *navegación de costa*, permitiendo así el desarrollo de la *navegación de altura*, como un saber teórico sobre el práctico, logrando viajes de mayores distancias dentro de una embarcación, sin el riesgo teórico de pérdidas físicas y hu-

mente, a partir de cálculos matemáticos y astronómicos,⁴ gracias a la traducción directa de los autores sobre el tema, así como los textos árabes. Así se creó un conjunto de saberes denominado “Arte de Navegar”.

La Casa de Contratación de Sevilla, fundada en 1503 como máximo órgano de gobierno en las Indias, generó el puesto de *Piloto Mayor* en la real cédula de 1508, el cual cumplía la función de la formación y examen de pilotos. Algunos estudios dividen el periodo de formación de pilotos dentro de la Casa de Contratación en tres momentos: 1) la etapa en la cual estuvieron a cargo del Piloto Mayor tanto la formación como la examinación del candidato; 2) la fundación de la Cátedra de Cosmografía que le quita atribuciones al Piloto Mayor con la llegada de catedráticos; y 3) intensificación de los estudios y modernización del tiempo dedicado a la enseñanza.⁵ Américo Vespucio, quien sería el primero en ocupar el cargo de Piloto Mayor, inició con un proceso encaminado a que los pilotos conciliaran su conocimiento práctico con un conocimiento científico, por lo cual se les permitió evitar los errores de navegación durante los descubrimientos.

La complejidad de la empresa generó varios cambios y especializaciones, incluyendo, para 1519 la fundación del

manas o falta de suministros para el viaje. Véase en Flor Trejo, “El libro y los saberes prácticos: Instrucción Náutica de Diego García de Palacio (1587)” (Tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009), 148-149.

⁴ José María López Piñero, *Ciencia y técnica en la sociedad española de los siglos XVI y XVII* (Barcelona: Labor, 1979), 146-168.

⁵ José Pulido Rubio, *El piloto mayor: pilotos mayores, catedráticos de cosmografía y cosmógrafos de la casa de contratación de Sevilla* (Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos/Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1950), 65.

cargo de *cosmógrafo* que, junto con el Piloto M, mantendría actualizado el Padrón Real,⁶ así como el establecimiento de la Cátedra de Cosmografía en 1552 a cargo de Jerónimo de Chávez, hijo del Piloto Mayor Alonso de Chávez.⁷

Los cargos de Piloto Mayor y de cosmógrafo, al volverse un tema político, estuvieron en disputa por dos grupos desde los orígenes de los puestos, en cuanto a la forma de enseñanza y formación de los pilotos. La experiencia de los navegantes y un alto grado de analfabetismo en la sociedad de la época generaban que fuera poco aprovechada la cátedra de la Casa de la Contratación; la reducción de la enseñanza de un año a dos meses refleja la rapidez y exigencia que requería este proceso.⁸

El grupo de los prácticos, encabezado por Sebastián Caboto⁹ y Diego Gutiérrez,¹⁰ realizó adaptaciones a los instrumentos, así como prácticas encaminadas a entregar las

⁶ Mauricio Nieto Olarte, *Las máquinas del imperio y el reino de Dios. Reflexiones sobre ciencia, tecnología y religión en el mundo atlántico del siglo XVI* (Bogotá: Universidad de los Andes, 2013), 54-55.

⁷ Antonio Sánchez Martínez, "Los artífices del PLUS ULTRA: Pilotos, cartógrafos y cosmógrafos en la Casa de la Contratación de Sevilla durante el siglo XVI", *Hispania* 236 (2010): 623-628.

⁸ Flor Trejo, "El libro y los saberes prácticos", 45-81.

⁹ De origen veneciano, nació cerca de 1474, fue un navegante, explorador y cartógrafo. Fue contratado en 1512 por Fernando "El católico" para desempeñar cargos dentro del Consejo de Indias y fue nombrado miembro de éste en 1517, ocupó el cargo de Piloto Mayor en 1518. Muere en Londres en 1557. José María González Ochoa, "Caboto (Gabotto o Cabot), Sebastián" *Diccionario Biográfico*, Real Academia de la Historia. <http://dbe.rah.es/biografias/14061/sebastian-caboto>.

¹⁰ En 1554 es nombrado *Cosmographo Principal* de la Casa de la Contratación de Sevilla, fue uno de los promotores de las "Cartas de doble graduación" que subsanaban parcialmente el problema de la variación magnética que se enfrentaban los pilotos durante

respuestas del examen de pilotos con el fin de apresurar el proceso formativo; evidentemente pocos eran los pilotos que podían emplear a cabalidad los principios científicos, pero la necesidad de tener información certera sobre los descubrimientos permitió que los cosmógrafos y especialistas como Hernando Colón¹¹ y Alonso de Chaves¹², o teóricos como Martín Cortés¹³ y Pedro de Medina,¹⁴ defendieran que el ejercicio certero del Arte de Navegar era la respuesta para la homologación.

Los manuales de navegación,¹⁵ tanto los publicados como los que se mantuvieron en manuscrito, estaban en-

los viajes. Véase Sánchez Martínez, Antonio, «El problema de la variación magnética en la cartografía atlántica: Diego Gutiérrez y la polémica de las cartas de doble graduación», *Revista de Historia Naval*, 27, 106 (2009).

¹¹ Nació en Córdoba el 15 de agosto de 1488, hijo natural de Cristóbal Colón; fue un humanista y cosmógrafo, que desempeñó varias funciones para la Corona española.

¹² Participó en varios proyectos con Hernando Colón, como el Padrón Real que era el mapa oficial de 1500 para el reinado de España e igualmente fue piloto, su contribución a la carrera de Indias fue primordial.

¹³ Martín Cortés de Albacar, astrónomo, hijo de Martín Cortés y Martina Albacar, su obra cúlspide fue *Breve Compendio de la Sphera y de la Arte de Navegar, con nuevos instrumentos y reglas, ejemplarizado con muy sutiles demostraciones*, editado en 1551.

¹⁴ Historiador, geógrafo, cartógrafo, astrónomo y matemático que escribió *Arte de navegar en que se contienen todas las reglas, declaraciones, secretos y auisos a que la buena navegación son necessarios, y se deuen saber* en 1545 entre otras obras, igualmente participó en la carrera de Indias y colonización.

¹⁵ *Suma Geographica*, Martín Fernández de Enciso, Sevilla 1519 y 1546; *Quatri Partitu en Cosmographia practica* y por otro nombre *Espejo de Navegantes*, Alonso de Chávez, manuscrito de 1518 y 1538; *Tratado de la Esphera y del arte de marear*, Francisco Falero, Sevilla, 1545; *Arte de Navegar*, Pedro de Medina, Valladolid, 1545;

focados en presentarle a los pilotos información complementaria sobre lo que aprendían en la cátedra y buscaban consolidar textos prácticos llenos de ejemplos para darle el quehacer completo al piloto durante su travesía y para facilitar la información contenida en ellos. Fueron elaborados por cosmógrafos y por juristas. Este tipo de literatura especializada la mayoría de las veces resultaba poco práctica en su ejecución, aunque desarrolló una cultura formativa.

La *Instrucción náutica* de Diego García de Palacio, publicada en la Ciudad de México en 1587 y escrita a manera de diálogo, trata de conciliar éstas dos posturas entre lo teórico y lo práctico. Salazar indirectamente está influenciado en este contexto y Diego García de Palacio le dará las herramientas teóricas que combinará con su experiencia, las cuales aprovechará el poeta para crear una metáfora náutica especializada, enfocada en desarrollar una cultura marítima verosímil al proceso teórico que se estaba gestando.

La relación americana de Eugenio de Salazar y Diego García de Palacio

La mayoría de la información biográfica del autor se encuentra en el *Informe de la limpieza de sangre del Dr. García de Palacio, oidor, consultor del santo oficio y de Doña Isabel del Hoyo, su mujer*, que se encuentra en el Archivo General de

Tratado de la Sphera, Johannes de Sacrobusto (Traducido del inglés por Jerónimo de Chávez) Sevilla, 1548; *Breve Compendio de la Sphera y del arte de navegar*, Sevilla, 1551; *Regimiento de Navegación*, Pedro de Medina, Sevilla, 1563; entre otros.

la Nación, en la sección Inquisición, tomo 189, expediente 15. Dicho informe se realizó entre 1581 y 1582.¹⁶

El propio Palacio señala que nació en el año de 1524. Estudió leyes posiblemente en Salamanca, aunque no tenemos un registro confiable. Fue nombrado en 1572 oidor en la Audiencia de Guatemala y en 1578 fue promovido a la audiencia de México como alcalde de crimen y luego alcalde de corte, hasta 1581. Al siguiente año se le otorga el cargo de juez de bienes de los difuntos y consultor del Santo Oficio, título que ejerció hasta su juicio de residencia en 1584, a cargo del visitador general Pedro Moya de Contreras a su regreso de Yucatán. Posteriormente se le otorga el título de Doctor en Cánones el 24 de enero de 1581 en la Universidad, y el 10 de noviembre se le otorga el grado de Rector de la Real y Pontificia Universidad de México, pues era tradición.

En 1576 firma una capitulación con el capitán Diego López, vecino de la ciudad de Trujillo en Honduras, para el descubrimiento, pacificación y población de la provincia de Costa Rica, de la cual no se tiene registro. En 1579 fungió como juez comisario de galeones para dirigir la fábrica de unos buques encargados por Felipe II; ese mismo año es comisionado para realizar un proyecto defensivo y ofensivo para la captura de Francis Drake para lo cual se le nombra Capitán General de la armada, sin éxito. En 1587 el Virrey Villa Manrique lo postula como capitán de la armada para perseguir a Thomas Cavendish desde Acapulco, proyecto que también fracasó.

¹⁶ Flor Trejo, "El libro y los saberes prácticos".

Eugenio de Salazar

Los autores que han trabajado la biografía de Eugenio de Salazar¹⁷ coinciden en que nació en Madrid en 1530 posiblemente el día 18 de noviembre, día de San Eugenio.¹⁸ Hijo de don Pedro de Salazar y Aldonza Vázquez de Carrión, su padre dejó testimonio de la participación familiar en las guerras de Alemania en algunas obras publicadas entre 1548 y 1552. Según Jaime Martínez Martín, será de su padre que Eugenio aprenderá su servicio a la corona y su afición por las letras; el padre también impulsará la carrera de su hijo al solicitar un cargo para él ante el Consejo de Indias.

Como bien lo remiten los estudios biográficos, en la poesía de Salazar hay algunas referencias personales, como en el soneto que se ubica en la *Silva de poesía*, en el folio 302r, titulado “Soneto en que declara el autor, donde nació [...]”¹⁹ donde refiere, entre otras cosas, su vida académica. Mediante sus estudios en Salamanca a los 22 años obtiene el grado de “jurisconsulto doctísimo y filósofo severísimo”,²⁰ posteriormente se licenció en leyes en la Universidad de Sigüenza. Jaime Martínez Martín remite que en su contacto universitario la figu-

¹⁷ Véase: Jessica C. Locke, *Qui navigant mare enarrant pericula eius* y Jaime Martínez, *Eugenio de Salazar y la poesía novohispana* (Roma: Bulzoni Editore, 2002).

¹⁸ Isabel Alastrué Campo, “Estudio de las fiestas celebradas en Alcalá de Henares” (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2015), 154, <https://eprints.ucm.es/id/eprint/53308/1/5309874572.pdf>.

¹⁹ Jaime Martínez, *Eugenio de Salazar y la poesía novohispana*.

²⁰ Jessica C. Locke, *Qui navigant mare enarrant pericula eius*.

ra fundamental en su formación fue Diego Hurtado de Mendoza.²¹

En 1557 contrae nupcias con doña Catalina Carrillo en Toledo donde permanecieron poco más o menos hasta 1560 cuando fue requerido como fiscal en la Audiencia de Galicia; fungió varios cargos desde ese año y hasta 1576 cuando fue nombrado procurador fiscal y promotor de justicia en Guatemala, a donde arribó un año después. Ya para 1581 llega a México al recibir el cargo de fiscal de la Real Audiencia, del que toma posesión al año. En 1589, Salazar es elevado al cargo de oidor, que ejercerá de 1592 a 1593, y rector de la Real y Pontificia Universidad de México en 1592,²² al igual que Diego García de Palacio en 1582.

Su experiencia durante los viajes trasatlánticos y su cercanía con Diego García de Palacio se refleja en la obra de *La navegación del alma por todas las edades del hombre* y la *Carta al enciado Miranda de Ron*, así como en otros sonetos, reflejan su conocimiento y reflexión sobre los temas náuticos. Si bien la mayoría de su obra poética se mantuvo inédita durante largos siglos, algunos textos alcanzaron la imprenta durante su vida, entre éstos el soneto que realiza para la obra de su padre *Hispania Victrix. Historia en la cual se cuentan muchas guerras sucedidas entre cristianos e infieles* [...] publicado en Medina del Campo en 1570; el soneto laudatorio que forma parte de los preliminares publicado en el *Diálogo entre Pedro Barrantes y un caballero extranjero* [...] publicado en 1566 en Alcalá por S. Martínez. Así como el texto Argumento y recomendación, a los *Diálogos mili-*

²¹ Diplomático español y poeta.

²² Flor Trejo, "El libro y los saberes prácticos".

tares de esta obra, por Eugenio de Salazar, natural de Madrid, publicado en México en la obra de *Diálogos Militares* de Diego García de Palacio en 1583.²³

Colaboración entre estos autores

Es posible que el manuscrito de *Diálogos militares*, enviado en 1578 a Felipe II, estuviera acompañado del texto de “Argumento y recomendación...” elaborado por Salazar, para darle legitimidad frente al monarca, puesto que ambos forman parte de las élites letradas dentro del gobierno de los territorios de ultramar. Según la tesis de Othón Arróniz se plantea la posibilidad de dos estilos narrativos en los primeros capítulos, principalmente en la voz que se le otorga al Vizcaíno que se muestra más escolar y trabajado poéticamente, pues el diálogo está elaborado a manera de estancias, lo que puede sugerir la colaboración de Salazar en la obra de García de Palacio.

Por su parte, Salazar utilizó el vocabulario contenido en la *Instrucción náutica*, tanto en su *Carta al licenciado Miranda de Ron* como en la *Navegación del alma*, por citar algunos ejemplos, posiblemente adquirido a partir del periodo en que ambos estuvieron en la Audiencia de México.

²³ Victor Infantes, 1993. “Eugenio de Salazar y su Suma de arte de poesía: Una Poética desconocida del s. XVI”, en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1993), 12.

La metáfora náutica: uso y particularidades de Eugenio de Salazar

La construcción y elementos de la metáfora náutica en la literatura tienen una tradición antigua, ya desde la *Epopéya de Gilgamesh*, obra épica de fama mundial y datada del 2100 a.C. aproximadamente, en la cual se menciona el primer diluvio “arrancó Nergal los diques y Ninurta hizo desbordar la presa de los cielos”,²⁴ el héroe en cuestión, Gilgamesh, deberá sortear múltiples aventuras en mar y tierra para obtener la inmortalidad.

En Oriente otros antecesores se pueden rastrear también en obras como el *Rig Veda*, que plasma las aguas receptoras de la afluencia primigenia como el sitio donde se sembró el germen de los dioses.²⁵

Aportando otra perspectiva, la Biblia, nos obsequia otra referencia a un diluvio (Gen 7:1-24), subrayando aquí el origen celeste de la inundación que cubrió la tierra con borbotones divinos, con lo cual se permitió el contacto del hombre con lo sagrado, el lugar idóneo para la teofanía. Se narra también en el antiguo testamento la maravillosa travesía de Jonás a Nínive donde es interceptado y tragado por un enorme pez (Jon 2:1) al ser arrojado por la tripulación del navío donde estaba.

Por su parte, los romanos nos legaron otra referencia a un diluvio en *Las metamorfosis* de Publio Ovidio Nasón, donde cuenta la resolución de Júpiter en el capítulo segun-

²⁴ Jorge Silva, *Gilgamesh o la angustia por la muerte* (México: Colegio de México, 1994), 166.

²⁵ Juan Miguel de Mora, *El Rig Veda* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010), 251.

do debido a los convites monstruosos de Licaón y la degradación humana.²⁶ Legado también de la época clásica es lo expresado por Homero en dos obras en las cuales es importante la náutica. En la primera, *La Ilíada*, no se menciona más que esporádicamente el mar, aunque sobresale la narración de las naves y los tripulantes de cada una de éstas que se encaminan hacia Troya bajo las órdenes del atrida Agamenón. Será hasta *La Odisea* cuando terminadas las guerras se narre la historia de Odiseo en su vuelta al hogar, sus aventuras célebres con las sirenas, el cíclope y Circe, por mencionar algunos. Todos ellos, son muestra de que el transparente líquido repleto de sodio en la geografía es el caldo perfecto donde se mezcla el mundo terreno y el celestial.

Más cercano, temporalmente a Salazar y Palacios, tendremos a Dante y Cervantes, en *La Divina comedia* y *El Quijote* respectivamente. *La Divina comedia* inicia perdiéndonos en una selva tétrica donde hay diversos peligros, que dan la sensación de estar en mar abierto, ambiente que Salazar recrea en los primeros cuatro versos que dedica a la infancia:

Y temiendo con causa el mal successo
de mi discurso errado y peligroso,
del claro y dulce puerto tan avieso
y derecho al Averno, tenebroso.²⁷

En la obra de Dante, el protagonista también se está dirigiendo al averno conforme se adentra en la selva, referencias que nos muestra Locke en la *Navegación del Alma*.

²⁶ Ovidio, *Metamorfosis* (México: Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana, 2008), Libro I.

²⁷ Jessica C. Locke, *Qui navigant mare enarrant pericula eius*, 80.

Cervantes narra, en el capítulo XXIX de la segunda parte de *Don Quijote de la Mancha*, sobre un barco encantado que se halla en un río, aunque no será hasta el capítulo LXI cuando nuestros protagonistas conozcan el mar para posteriormente describir el contacto que tienen Sancho y el Caballero de la Triste Figura con galeotes y galeras para remar e impulsarlas, como nos señala Palacio que se hacía para tener rapidez y maleabilidad de la nave diseñada principalmente para la guerra, pues este tipo de embarcaciones al tener tantos remeros, no tenían mayor espacio para carga como las mercantes del capítulo XXIX.²⁸

Otro documento escrito por Salazar, perteneciente al género epistolar y dirigido a su amigo particular, el licenciado Miranda de Ron (1574), cuenta el paso a Indias de él y su familia, donde nos convida una descripción animadísima de lo que sucedía a bordo de un barco de época, desde la distribución de la nave, tripulación y cargamento hasta las náuseas que provocaban las fuerzas marinas en los humores del cuerpo –cólera, flema y melancolía– regidos igualmente por el influjo astral según costumbre; paralelismo que tiene en el *Arte de navegar*, de García de Palacio, donde al principio, Flor Trejo, indica que “la guerra que tiene el hombre sobre la tierra, es en efecto la del espíritu con la carne: porque [son] movidos los humores por las influencias celestiales mueven el entendimiento racional”.²⁹

²⁸ En este sentido, *La Navegación del Alma* se inserta en una tradición literaria en donde la metáfora náutica sirve a los autores para entender y conceptualizar la vida.

²⁹ Flor Trejo, “*El libro y los saberes prácticos*”, 13.

Luego de la infancia, Salazar se alude a puericia en la *Navegación del alma* como la edad con vientos encontrados, pues los que se consideran amigos pueden ser de naturaleza contraria, tornándose en enemigos de la honestidad, también es edad de las golosinas que incitan al exceso en el hombre.³⁰ Será hasta la adolescencia ubicada por Salazar entre “el principio de los quince años hasta el fin de los veinte y ocho”³¹ cuando los vicios que se habían mostrado se procuran evitar con la sabiduría, acompañada de siete virtudes, número que en el credo católico señala las virtudes que debe tener el hombre de fe: tres teologales –fe, esperanza, caridad– y cuatro cardinales –prudencia, justicia, fortaleza y templanza–.³²

Al considerar la adolescencia una de las edades más tempestuosas, Salazar introduce un nuevo elemento en la *Navegación del alma*: la aguja de marear que señala en condiciones normales el norte y es “de invención buena para el buen gobierno y del amor divino el retrato”.³³ Cabe señalar que aún no indicaba de manera clara el norte en algunos lugares geográficos, hecho al que García de Palacio se refiere con el término *nordestear* en un capítulo extenso³⁴ sobre la desorientación que genera la influencia del polo magnético en la aguja, guiarse por la estrella polar.

³⁰ Jessica C. Locke, *Qui navigant mare enarrant pericula eius*, 93.

³¹ Jessica C. Locke, *Qui navigant*, 94.

³² El uso de estas herramientas como virtudes va encaminado en no perder el norte, el cual, siguiendo metáfora usada por Salazar, significa no perder el camino hacia Dios.

³³ Jessica C. Locke, *Qui navigant*, 129.

³⁴ Flor Trejo, “El libro y los saberes prácticos”, 58.

Un término parecido, pero con significado distinto, es el *Nordeste* que se refiere no a la acción de la brújula, sino a un “viento que viene por la parte que el sol sale por junio”,³⁵ viento al que también se le atribuye comenzar a remover las pasiones carnales como el amor. A partir de este momento se nos presentarán más vientos conflictivos en la travesía, relevantes sobre todo porque es la edad donde Salazar sitúa a su personaje en un velero, coincidiendo con la naturaleza del navío que aparece en la *Carta al Licenciado Miranda*, nombrado Nuestra Señora de los Remedios y descrito como “navío capaz, velero y marinero”³⁶. Es en la juventud cuando no sólo hay imprevistos, sino que comienzan a sortearse “corrientes infernales”.³⁷

En Salazar, las naves castrenses las postergará hasta la edad viril y la senectud del hombre, pero no serán galeras sino naos las que se vean envueltas en lucha. Aparecerá el diablo como príncipe de la mentira y el engaño, pero también se mostrará el rostro de Dios,³⁸ situación paralela en la carta al licenciado cuando el personaje principal dice a su mujer “Señora, aunque sospecho que estamos en casa del diablo, he oído palabras de Dios”.³⁹

Para mostrar la evolución de la firmeza espiritual Salazar, en el transcurso de la navegación, va mutando el navío

³⁵ Jessica C. Locke, *Qui navigant*, 136.

³⁶ José Carriazo y Antonio Sánchez, *Textos náuticos: Navegación del alma por el discurso de todas las edades del hombre (1600). Carta al licenciado Miranda de Ron (1574)* (España: Instituto de Estudios Auriseculares, 2018), 263.

³⁷ Jessica C. Locke, *Qui navigant*, 142.

³⁸ Jessica C. Locke, *Qui navigant*, 157.

³⁹ Carriazo y Sánchez, *Textos náuticos*, 265.

del protagonista de una simple barca o un velero a una nao; en algunos párrafos señala la preparación de un navío con brea, el lastre y otros elementos indispensables en la navegación que Palacio describe también durante su obra. Al final de la edad viril Salazar mostrará otro personaje, la muerte, para dar paso a la senectud que traerá canas, debilidad al cuerpo, pero fortaleza al espíritu.

En la *Navegación del alma por el discurso de todas las edades del hombre* Eugenio de Salazar se asegura de presentar una clave para entender su texto al inicio en un apartado el cual titula “Metáfora, alegoría y moralidad de esta obra”, donde a manera de listado se explican las metáforas más sobresalientes. Se trata de un acto didáctico debido a la característica educativa del texto que se propone enseñar la moral a través de la poesía.

El mar no es mencionado en esta lista y eso se debe a la sencilla relación que cualquier lector atento podría hacer, es decir, no es necesario. El mar es la vida, y éste es “un mar muy peligroso y muy inestable, / lleno de perdición y desvarío”.⁴⁰ Podemos rastrear esta metáfora náutica también en la tradición medieval como en las Cantigas de Alfonso X.⁴¹ Es claro que la *Navegación del alma* posee estas influencias, pero quizá hay algunas más patentes y directas, como es el caso de los textos bíblicos.

Durante la tercera edad del hombre, la adolescencia, el navío se encuentra con la alegoría de la Sabiduría, la cual

⁴⁰ Carriazo y Sánchez, *Textos náuticos*, 116.

⁴¹ Jessica C. Locke, “La navegación del alma de Eugenio de Salazar estudio y edición” (Tesis Doctoral, Colegio de México, 2005), 55.

expresa que es menester una guía para la navegación en ese mar y se ofrece para la tarea.

Que yo, que a los cautivos que salían
de Egipto al crudo Farãon temiendo
guié con nube y fuego que seguían
y los pasé por el abismo horrendo
de las bermejas aguas tan sin daño,
podré guiarte, si me vas siguiendo.⁴²

Es clara, entonces, la metáfora bíblica; el mar es el éxodo por el que todo hombre navegará con la esperanza de llegar a la tierra prometida, el paraíso, lo cual se comprueba en la *Navegación del alma* desde los primeros versos, donde se aclara el objetivo que tiene este mar de tribulaciones, pues sirve “para subir con levantado vuelo / a aquel Sión más alto y, penejando, / llegar al puerto de eternal consuelo”.⁴³ El mar también es, entonces, una oportunidad, un proceso de purificación potencial que dependerá de cómo el navío sea orientado. La metáfora del mar como medio de purificación está respaldada también por otros textos bíblicos y es reflejo del mismo sacramento bautismal; el cual Salazar expone en diversas ocasiones, como en su *Silva de poesía*:

para que navegando
mi nave suya del viaje nuestro
ya parte al claro puerto,
pasado fue por sus criados flerada
sin ser del mal corsario arrebatada.⁴⁴

⁴² Carriazo y Sánchez, *Textos náuticos*, 121.

⁴³ Carriazo y Sánchez, *Textos náuticos*, 107.

⁴⁴ Eugenio de Salazar, *Silva de poesía*. (Facsímil, Real Academia de la Historia, 1975), f.454.

Durante la edad viril menciona Salazar el temor del alma de perderse en la noche tenebrosa,⁴⁵ por lo cual “comenzó el piloto, mente, a tener con la estrella mejor cuenta”.⁴⁶ Luego de la senectud, Salazar coloca una edad nombrada decrepita,⁴⁷ que ubica desde los setenta y nueve años al final de la vida, donde ya hay más apariciones divinas anunciando la inminente separación entre el alma y el cuerpo.

La utilización del léxico especializado queda claro cuando Eugenio de Salazar indica: “la cevadera y la contramesana y todas velas muy encampanadas con soplo de la gracia soberana”⁴⁸ tema sobre el que nos explicará Palacio en el libro cuarto, desde el capítulo tres hasta el diecinueve, dedicados totalmente a la descripción de las velas en un navío, puesto que cada una tiene nombre distinto dependiendo dónde se halle. Se refiere, en este caso, a una de forma cuadrada que se asoma fuera del barco y otra que se halla entre la popa y la mesana, como destaca, es léxico altamente especializado que tuvo que adquirir el autor seguramente de la obra de Palacio.

Pero el conocimiento no fue unidireccional, puesto que Palacio denota la influencia hacia sí, diciendo en la introducción a su obra que “aunque el alma, con la inquietud de su destierro no para en ninguna cosa jamás, hasta ir a su creador”, lo que lo enlaza de manera directa a la línea de

⁴⁵ La noche, al igual que el mar, simboliza el peligro a lo desconocido, la incertidumbre y es, de acuerdo con Salazar, donde el ser humano debe poner atención a sus acciones porque podría caer en perdición.

⁴⁶ Jessica C. Locke, *Qui navigant*, 151.

⁴⁷ Jessica C. Locke, *Qui navigant*, 202.

⁴⁸ Jessica C. Locke, *Qui navigant*, 169.

Salazar, a su obra religiosa, que no sólo será la *Navegación* sino también a la tercera parte de su *Silva de poesía*.⁴⁹

La sabiduría es la ayuda divina que guía al navío, como lo hizo la columna de fuego en el Éxodo, para llegar a buen puerto. Este favor es también bíblico y lo encontramos en el Libro de la Sabiduría, o Sirácides, en el Antiguo Testamento, donde está escrito que “la sabiduría fue creada antes de todas las cosas”⁵⁰, cita casi idéntica a la que usa la alegoría en el texto de Salazar a manera de presentación: “que yo soy la que soy y fui criada / en el principio, de quien tú te admiras, / Sabiduría entonces y hoy llamada”.⁵¹ Esta alegoría, bajo una perspectiva católica, bien podría ser Cristo mismo pues “Cristo es la fuerza de Dios y sabiduría de Dios”.⁵²

Sogas y amarres

La conclusión a la que llegamos es que, gracias a la transmisión del conocimiento que brindan textos como la obra de Eugenio de Salazar a la luz de la *Instrucción náutica*, éstos adquieren un carácter educativo y didáctico, mientras se aprende también se explica lo aprendido, se transmite el conocimiento permeando los textos a través de épocas, culturas, y hasta disciplinas en una enseñanza activa donde tiene relevancia sobresaliente la memoria. Tanto García

⁴⁹ La tercera parte de la *Silva de Poesía* de Eugenio de Salazar contiene, en manuscrito, la poesía religiosa del autor.

⁵⁰ Sir, 1:4. Véase: La Biblia del Vaticano, *La santa sede*, https://www.vatican.va/archive/ESL0506/___PSN.HTM.

⁵¹ Carriazo y Sánchez, *Textos náuticos*, 119.

⁵² 1 Cor 1:24. Véase: La Biblia del Vaticano, *La santa sede*, https://www.vatican.va/archive/ESL0506/___PY0.HTM.

de Palacio como Salazar, no solamente nos muestran cómo era el navegar en esa época, sino que nos dan las pautas para una reflexión profunda incluso sobre la naturaleza del hombre, su dignidad y el papel que juega en la sociedad.

Señalamos que la consolidación de obras, con estas temáticas en el mundo hispánico, responde al desarrollo de una élite culta, en cuestiones marítimas, que puede acceder a esos conocimientos muchas veces sepultados en los archivos y que, la obra de Salazar, al aludir al modelo de García de Palacio, crea un vínculo entre la élite literaria tradicional y la reciente elite cultural náutica a través del uso y construcción de metáforas náuticas con componentes teóricos-especializados y morales-religiosos que denotan la necesidad del rigor académico en las investigaciones actuales para generar aportes claros, concisos y útiles a el saber humano.

Vivir es aprender un acto personal, que se expande de lo particular a lo general, cíclicamente, por medio de la búsqueda del conocimiento para conseguir esa sabiduría tan ansiada en una travesía hacia diversos puertos que no tiene final.

No es casual el estilo de escritura de Diego García de Palacio en su *Instrucción Náutica*, donde lo que presenciamos es un diálogo entre un montañés y un vizcaíno, en el que él mismo señala que se siente identificado con el montañés, puesto que carece de instrucción teórica, la que tiene es debido a la práctica y múltiples viajes que ha emprendido, García de Palacio baja de la cátedra para obsequiarnos su conocimiento desde los muelles de la experiencia, procurando un lenguaje sencillo al introducir muchos términos

especializados, intentando por ambas estrategias facilitar el aprendizaje.

Diego García de Palacio aportó el vocabulario y gran parte de la experiencia de la obra de Salazar, con lo cual permite que en la figura del marinero se pueda identificar todo ser humano al transcurrir su existencia, desde la niñez y juventud hasta el momento de su muerte, trascendiendo las barreras de la época en que fue escrita porque todos los seres humanos pasaremos por esas edades. Así el texto toma un aire no solamente universal, sino que va de la cosmogonía a la cosmología trayendo algunos elementos de los mitos e historias humanas a un campo más tangible como las ciencias que permitieron el desarrollo de la navegación.

Es a través de obras como las escritas por ambos autores que podemos comprender la concepción de la naturaleza humana en la época, entretejida con tramas compuestas como la religión, la cultura y lo que en un futuro evolucionaría hasta llegar a ser la astronomía, geografía, física, o química. Esta comprensión de la naturaleza es tan importante ahora que, debido al impacto que hemos generado en ella, son necesarias nuevas maneras de relacionarnos, menos invasivas y más cooperativas, pues ¿qué sería del conocimiento sin una aplicación útil y constructiva para el ser humano?

Gracias al rescate y difusión de los textos antiguos podemos también adquirir una mayor comprensión de nosotros mismos; mediante ellos podemos completar un fragmento del rompecabezas para nuestra historia y evolución, que nos permite estudiarnos desde una perspectiva más am-

plia y rica que puede traer a nuestro presente aportes olvidados, manteniendo una continuidad de la información.

Agradecemos el generoso apoyo de la Dirección General de Personal Académico para el proyecto PAPIIT IN401320, *Antología anotada de la poesía religiosa de Eugenio de Salazar*, que ha permitido el rescate y análisis de la obra sacra de este autor y a la paciencia y valiosa guía de la Doctora Jessica C. Locke, estudiosa de la obra de Salazar.

Bibliografía

- Alighieri, Dante. *Divina comedia*. Madrid: Cátedra, 2016.
- Arróniz, Othón. *El despertar científico en América: La vida de Diego García de Palacio documentos inéditos del archivo de Sevilla*. Veracruz: Universidad Veracruzana, prólogo de Octavio Castro López, 1992. Edición Facsimilar.
- Brendecke, Arndt. *Imperio e información. Funciones del saber en el dominio colonial español*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2012.
- Carriazo, José y Sánchez Antonio. *Textos náuticos: Navegación del alma por el discurso de todas las edades del hombre (1600). Carta al licenciado Miranda de Ron (1574)*. España: Instituto de Estudios Auriseculares, 2018.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. México: Santillana, 2005.
- Cuesta, Mariano. "La Casa de Contratación". *Cuaderno monográfico del Instituto de Historia y Cultura Naval*, octubre 2001, No. 39.
- El consejo real y supremo de las Indias: su historia, organización y labor administrativa hasta la terminación de la Casa de Austria*. España: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1935.
- Eliade, Mircea. *Tratado de Historia de las Religiones*. México: Era, 2008.
- Frazer, Sir James George. *La rama dorada: magia y religión*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- González, Carlos. *Historia de la literatura mexicana. Desde los orígenes hasta nuestros días (1928)*. México: Porrúa, 1998.

- González Ochoa, José María, “Caboto (Gabotto o Cabot), Sebastián, Real Academia de la Historia. <http://dbe.rah.es/biografias/14061/sebastian-caboto> (Consultado el 4-4-2021).
- Infantes, Víctor. “Eugenio de Salazar y su *Suma de arte de poesía: Una Poética desconocida del s. XVI*”, en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, edit. Manuel García Martín. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1993.
- La Biblia del Vaticano. *La Santa Sede*. https://www.vatican.va/archive/ESL0506/_PY0.HTM y https://www.vatican.va/archive/ESL0506/_PSN.HTM (consultado el 9-6-2021).
- Locke, Jessica. *La navegación del alma de Eugenio de Salazar estudio y edición*. Tesis de Doctorado. Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, Colegio de México, 2005.
- Locke, Jessica. *Qui navigant mare enarrant pericula eius: La navegación del Alma de Eugenio de Salazar*. México: El Colegio de México, Biblioteca Novohispana IX, 2011.
- López, José. *Ciencia y técnica en la sociedad española de los siglos XVI y XVII*. Barcelona: Labor, 1979.
- Martínez, Jaime. *Eugenio de Salazar y la poesía novohispana*. Roma: Bulzoni Editore, 2002.
- Moreno, Rafael. *El humanismo mexicano líneas y tendencias*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.
- Nieto, Mauricio. *Las máquinas del imperio y el reino de Dios. Reflexiones sobre ciencia, tecnología y religión en el mundo atlántico del siglo XVI*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2013.

- Perez-Mallaína, Pablo. "La creación de la Universidad de mareantes", Madrid, *Cuaderno monográfico del Instituto de Historia y Cultura Naval*, octubre 2001, No. 39.
- Pulido José. *El piloto mayor: pilotos mayores, catedráticos de cosmografía y cosmógrafos de la casa de contratación de Sevilla*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos/Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1950.
- Rig Veda*, trad. Juan Miguel de Mora. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010.
- Salazar, Eugenio. *Silva de poesía*. México: BD, RAH, facsímil, 1557.
- Sánchez Martínez, Antonio. "Los artífices del PLUS ULTRA: Pilotos, cartógrafos y cosmógrafos en la Casa de la Contratación de Sevilla durante el siglo XVI, HISPANIA". *Revista Española de Historia*, vol. LXX, núm. 236, septiembre-diciembre 2010.
- Sánchez, Antonio. "La institucionalización de la cosmografía americana: La casa de la Contratación de Sevilla, el Real y supremo consejo de Indias y la Academia de Matemáticas de Felipe II", *Revista de Indias*. Vol. LXX, núm. 250, 2010.
- Shäfer, Ernesto. "La Casa de la Contratación de Indias en los siglos XVI y XVII", en *Archivo Hispalense*. Núm. 13-14, 1945.
- Silva, Jorge. *Gilgamesh o la angustia por la muerte*. México: Colegio de México, 1994.
- Tapia, Pedro. *La Odisea*. México: Bibliotheca scriptorum graecorum et romanorum mexicana, 2017.

Trejo, Flor. “El libro y los saberes prácticos: Instrucción Náutica de Diego García de Palacio (1587)”, México, Tesis de Maestría, FFyL-UNAM, Asesor Dr. Enrique González González, 2009.

Universidad de Navarra. *Sagrada Biblia*, Edición Latinoamericana. Navarra: Emusa, 2016.

Valminki. *El Ramayana*. México: Época, 2008.

Vicente, Isabel. “El arte de navegar” . *Historia de la ciencia y de la técnica en la corona de Castilla*, vol. III, siglos XVI y XVII, Salamanca: Junta de Castilla y de León, Consejería de Educación y Cultura, 2008.

LAS AVES Y LA MÚSICA EN EMBLEMAS DEL SIGLO XVII



Karen Arantxa Padilla Medina
Universidad Autónoma de Zacatecas

Durante el periodo Barroco se recrearon tipos de poesía a través de laberintos, sonetos acrósticos, caligramas, jeroglíficos o poemas mudos, etcétera, donde se unían lo verbal y lo visual para promover preceptos, conceptos o ideas. La emblemática es una manifestación cultural datada entre los siglos XV al XVII que se difundió por Europa y América, a través de variados medios como los libros de emblemas, la fiesta pública, los pasquines satíricos, el teatro, los retratos, las portadas de libros, las marcas de impresor, los adornos de techos y paredes en las casas, palacios, conventos o navíos, para transmitir un mensaje.¹

Los emblemas tienen una estructura *triplex* constituida por: un lema en el que de forma breve se sintetiza un concepto, una imagen que lo ilustra y unos versos que explican el sentido de la composición. En los emblemas de Juan del Vado (c. 1625-1691), compositor de la Capilla Real de Madrid, se analiza un caso especial con un cuarto elemento: el musical. Por tanto, el objetivo es explorar la relación entre el simbolismo de las aves en los libros de emblemas del s. XVII y el caso particular de los emblemas musicales de Juan

¹ Sagrario López Posa, "Empresas, emblemas, jeroglíficos: Agudezas simbólicas y comunicación conceptual", en *La aparición del periodismo en Europa, Comunicación y propaganda en el Barroco* (Madrid: Marcial Pons Historia, 2012), 38.

del Vado. La estrategia de análisis está basada en los códigos (verbal, visual, y musical) y su correspondencia con lo simbólico. Se le llama código al conjunto de signos que están convencionalizados para producir un significado.²

El emblema es considerado un género literario híbrido que combina elementos que se complementan, tradicionalmente la imagen ha sido designada como el «cuerpo» y el mote como su «alma» intelectual, es decir, la *imago* está supeditada al *mote* y el *epigramma* puesto que toma sentido desde este contexto verbal.³ Se caracterizan las partes del emblema como:

- a) *Inscriptio* (lema o mote). Suele ser una sentencia casi siempre en latín, algunos originales pero la mayoría procedía de sentencias tomadas de los clásicos.
- b) *Pictura* o figura representada (*icon, imago, symbolon*). Suele ser un grabado xilográfico o calcográfico, aunque también puede ser pintada o bordada. La imagen es importante pues el precepto moral pretende quedar grabado en la memoria una vez descifrado el sentido.
- c) *Subscriptio* o texto explicativo (*epigramma, declaratio*). Interrelaciona el sentido que trasmite la *pictura* y expresa el *mote*. Por lo general esta explicación se realiza en verso, utilizando epigramas en latín

² Consultado en “Diccionario de la RAE”, <https://dle.rae.es/>.

³ José Pascual Buxó, “Iconografía y emblemática (el estatuto semiótico de la figuración)”, en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Barcelona, 21-26 de agosto de 1989. Tomo III-IV* (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes Saavedra), 1277.

o en lengua vernácula, según a qué receptor fuera destinado el mensaje.⁴

En el código visual se expresa la llamada *pictura* que incluye todo lo iconográfico e incluso la disposición de los elementos en la foja. En el código verbal se incluyen el *epigramma* o *suscriptio*, donde a través de la poesía se expresa el concepto de la *pictura*, el *mote* que da título al emblema y en algunos casos una explicación en prosa.

En los libros de emblemas se solían utilizar elementos de la música como instrumentos musicales, partituras o figuras míticas para significar virtudes, para ejemplificar la armonía del mundo o para denunciar y enmendar los errores de la naturaleza humana; así es como la música pasó a formar parte de la esfera didáctico-moral y política de la emblemática. Un ejemplo de esto se encuentra en que el instrumento de cuerdas estaba dedicado a representar la armonía que debe regir a los príncipes, ya que su gobierno debe discurrir entre el orden y sin violencia, a semejanza de las cuerdas templadas que tienen armonía, la política ha de ser armónica.⁵

En *Idea de vn principe politico christiano* de Diego de Saaavedra Fajardo (1584-1648), en la empresa política LXI, el arpa es un componente en el cual se acoge toda una tradición simbólica en la ésta es la monarquía y el pueblo sus cuerdas, la tarea del príncipe es saberlas afinar bien: “muchos ponen las manos en esta arpa de los Reinos, pocos

⁴ Sagrario López Posa, “Empresas, emblemas, jeroglíficos: Agudezas simbólicas y comunicación conceptual”, 40.

⁵ Ramón Andrés, *Diccionario de música, mitología, magia y religión* (Barcelona: Acantilado, 2014), 656.

saben llevar los dedos por sus cuerdas, y raros son los que conocen su naturaleza, y la tocan bien”.⁶



Figura 1. Saavedra Fajardo, Diego de, *Idea de un principe politico christiano*, fol. 465, BNE.

De manera equiparable, el uso de las aves como símbolo de música suele estar plasmado en este tipo de textos debido a su canto. Otra relación entre la música y las aves, se halla en que ambos contenidos simbólicos evocan a la comunicación entre el Cielo y la Tierra, es decir una comunicación divina.⁷

En la tradición emblemática hay otros ejemplos que, si bien en su *pictura* no denota como principal la figura de un ave, sí hacen una alusión a ella en la *subscriptio*. Tal es el caso del libro de *Emblemas morales* de Juan de Horozco

⁶ Diego de Saavedra Fajardo, *Idea de un principe politico christiano...* (Mónaco: 1643), fol. 465.

⁷ Andrés Ramón, *Diccionario de música, mitología, magia y religión*, 309.

y Covarrubias (c. 1540-1608), en su emblema X del Libro III, “cual el juez tal la sentencia” en el que el ruiseñor es declarado menos hábil para el canto contra el cuclillo por la elección de un mal juez.⁸



Figura 2. Horozco y Covarrubias, Juan de, *Emblemas morales*, fol. 121, BNE.

En *Emblemas morales* de Sebastián Covarrubias Orozco (1539-1613) aparece en el emblema 78, “Refer dictata”, la *imago* de un papagayo enjaulado y cuyo *epigramma* se nombra a otras aves como el tordo y la picaza (urraca) que comúnmente son domesticados y enseñados a repetir lo hablado por su dueño, en la explicación al emblema hace la comparación de los oradores cuya memoria les hace ser buenos, sin embargo son semejantes al papagayo que aprenden lo enseñado y sólo tienen su sonido.⁹

⁸ Juan de Horozco y Covarrubias, *Emblemas morales...*, (Segovia: Juan de la Cuesta, 1589), fol. 121.

⁹ Sebastián de Covarrubias Orozco, *Emblemas morales*, (Madrid:



Figura 3. Covarrubias Orozco, Sebastián de, *Emblemas morales*, fol. 78, BNE.

A semejanza del ejemplo anterior, Saavedra Fajardo en *Idea de un principe politico christiano* muestra un emblema con el mote: “*Consilia consiliis frustrantur*” en el que se señala que para algunos filósofos esta ave no solamente aprende a hablar, sino que también puede realizar meditaciones sobre sus deseos de gloria. Es entonces que en la *pictura* de este emblema se muestra un nido de papagayo pendiendo de una rama delgada de un árbol para que los polluelos no puedan ser alcanzados por la serpiente, la cual, al querer comerlos, caerá por su propio peso: “Así conviene frustrar el arte con el arte”.¹⁰

Juan del Vado escribió *Libro de misas de facistor* como parte de la enseñanza del rey Carlos II. El documento es

Luis Sánchez, 1610), fol. 78.

¹⁰ Diego de Saavedra Fajardo, *Idea de un principe politico christiano...*, fol. 593.

una obra de 166 fojas manuscritas en letra humanista que data de 1677; como lo señala su título es una obra hecha para usarse en facistol, éste es un atril grande utilizado en el coro de la iglesia. La descripción física del libro aparece en su ficha de localización del acervo de la Biblioteca Nacional de España, el tamaño del libro es de 42cm de altura, de encuadernación en pasta de color verde con hierros dorados en las tapas y en el lomo.¹¹ Debido a que su función en primera instancia era dedicada a instruir al joven rey, aparecen motivos monárquicos de los Austrias en la obra.



Figura 4. Saavedra Fajardo, Diego de, *Idea de vn principe político christiano*, fol. 593, BNE.

Actualmente hay dos ediciones en la BNE. Una que contiene en sus emblemas unas imágenes y otra versión que no los tiene. En este caso se revisará la versión de las imágenes o *picturas*. Esta obra contiene una dedicatoria a

¹¹ Tomado de <http://www.bne.es/es> consultado el 19/03/2020.

la virgen María y un prólogo a los censores, seis misas y, a modo de introducción a éstas, aparecen lo que el autor llama empresas enigmáticas, consideradas también como un corpus de emblemas musicales ya que cumplen con las características del emblema. La obra está escrita en latín y castellano.

En los emblemas del *Libro de misas de facistor* de Juan del Vado, titulados “Rueda de la fortuna ínfima” y “Rueda de la fortuna sublime”, las *picturas* de las aves contienen un pentagrama circular dentro del cual se inscribe la *imago* de las aves, en el primero de los emblemas un papagayo y en el segundo un arrendajo y un ruiseñor. Ambos emblemas hablan en su *mote* y en la *subscriptio* sobre la naturaleza y el arte.



Figura 5. Del Vado, Juan, *Libro de misas de facistol*, “Rueda de la fortuna ínfima”, fol. 3, BNE.

En el primer emblema “Rueda de la fortuna ínfima” en el código visual aparece dentro de la circunferencia de la partitura un papagayo posando sobre una rama. Esta ave, desde la antigüedad, despertó gran admiración por su ca-

pacidad de imitar la voz humana. Esta ave solía emplearse en la iconografía para evocar la charlatanería puesto que sólo son capaces de repetir vocablos, pero no tienen uso de razón; así pues, era usada para indicar cuando una persona hablaba mucho sin pensar sus palabras.¹²

Bajo el código verbal, es decir en la explicación en prosa que aparece en la foja de la izquierda, se menciona la intervención de varias aves. La primera es la del papagayo, la cual describe con características de charlatanería por ser un ave considerada parlanchina que repite lo que escucha. Por otro lado, se mencionan tres pájaros canarios cuyas características de su canto asemejan a una pequeña flauta muy afinada en su afinación y además este arte les fue enseñado por un «diestro flamenco». Por lo que señala que el arte excede a la naturaleza tal y como se señala en la foja de la derecha justo por encima del papagayo.

En el *mote* “Rueda de la fortuna ínfima” se expresa el contexto con el que habrá de entenderse la *pictura* del emblema, es decir, esta rueda de la fortuna es de inferior importancia que la que le sigue en el emblema subsecuente. En latín aparecen las frases: *Varium et mutabile semper, Fortuna*¹³ y *Nullum numen abest si sit prudentia*¹⁴, que hacen referencia directa al *mote* y además, en una de las atribuciones, a la música/armonía como lo es la prudencia. En la letra de la partitura: “Mutable me verás mas en este dictamen. Este dictamen fondo de mi armonía de mi armonía la

¹² Juan de Dios Hernández de Miñano, *Emblemas morales de Sebastián de Covarrubias*, (Murcia: Universidad de Murcia, 2015), 197.

¹³ Trad. Variada y mudable siempre, Fortuna.

¹⁴ Trad. Ninguna voluntad está ausente si hay prudencia.

variedad notable” [sic]¹⁵ se reiteran las características de la variabilidad y la mutabilidad de la fortuna y de la armonía.

El código musical está inscrito en un círculo. El inicio está en medio arriba, en el 12 de las manecillas del reloj. Tiene un símbolo de repetición, sin embargo, no tiene marcado el fin. En las indicaciones de la interpretación de la música que están al final de la foja sólo aparece como nota de interpretación que pueden cantarse tres dúos, tres tríos y un cuarteto. De la experiencia o pericia del intérprete dependerá se encuentre la secuencia de notas a cantarse, así como la distribución de las voces entre las notas plasmadas en el pentagrama.

Las voces humanas en música, por lo general, se dividen en alto, contralto, tenor y bajo. Al señalar el autor que hay un cuarteto se asume que se refiere a esta división de voces. La forma musical a desarrollarse es la de canon. En esta melodía se otorga una sílaba de la primera frase a cada nota. Da inicio la voz del bajo con la primera frase “Mudable me verás”, cuando el bajo canta la sílaba “da” inicia la voz del tenor cantando “Mudable me verás”, mientras tanto, la contralto empieza en la misma ubicación de la voz anterior, es decir, cuando el tenor está en la sílaba “da”, la contralto hará la frase “Mudable me verás”, este sistema se repite para la voz superior, la soprano, quien cantará “Mudable me verás” cuando la contralto esté en la sílaba “da”. Así es como se forma un canon de cuatro voces. A partir de esto, se desglosan los tres dúos y los tres tercios: haciendo dúos de bajo/tenor, bajo/contralto y bajo/soprano; y tríos:

¹⁵ Juan del Vado, “Rueda de la fortuna ínfima”, *Libro de misas de facistol*, (Madrid: Manuscrito, 1677), fol. 3.

bajo/tenor/contralto, bajo/tenor/soprano y tenor/contralto/soprano.



Figura 6. Del Vado, Juan, *Libro de misas de facistol*, “Rueda de la fortuna sublime”, fol. 4, BNE.

En el segundo emblema “Rueda de la fortuna sublime”, en la foja de la derecha como parte del código visual, está la circunferencia del pentagrama y dentro hay dos aves, una inmóvil viendo hacia la derecha: ruyseñor; la otra con las alas desplegadas observando a su compañero: arrendajo. Están posados sobre una rama de encino.

Estos animales alados están relacionados con la comunicación entre el cielo y la tierra, se dice que observar su vuelo y saber escuchar su canto, como lo hacía el rey Salomón, sería obtener información sagrada.¹⁶ Particularmente, el empleo de los ruyseñores en la iconografía está relacionada a la música por el canto particular de esta ave:

¹⁶ Andrés Ramón, *Diccionario de música, mitología, magia y religión*, 309.

En la poesía sufí es abundante esta atribución a los pájaros que reposan y cantan en el ramaje. Su vuelo es un camino místico que debe vencer toda inclemencia, como se señala en el persa El lenguaje de los pájaros (La reunión de los pájaros) [Mantik ut-Taīr] de Farid- ud- Dīn Attar (m. primera mitad del siglo XIII), en cuya invocación introductoria se dice que «el firmamento es como un pájaro aleteando a través del sendero que Dios le señala», y donde el ruiseñor reconoce que «los dulces gemidos de la flauta y los lamentos del laúd» se inspiran en él.¹⁷

Plinio hace también referencia al ruiseñor incluso dándole atributos de tal inteligencia que esta ave es capaz de aprender griego y latín.¹⁸ Clemente de Alejandría comenta que el canto del ruiseñor es la primavera de la voz de los pájaros.¹⁹

El arrendajo es muy buen imitador del canto de otras aves. Es un córvido inteligente. Los búhos son sus depredadores nocturnos (los búhos suelen comerse a los arrendajos).²⁰ Cuando está en peligro, o mientras se baña, suele encrespársele el copete como la imagen que aparece en este emblema. En la prosa se hace mención de que el búho gana al arrendajo en el magisterio, así también en la vida silvestre.

En el código verbal de la foja de la izquierda, como la explicación en prosa, se menciona la característica física

¹⁷ Andrés Ramón, *Diccionario de música, mitología, magia y religión*, 315.

¹⁸ Andrés Ramón, *Diccionario de música, mitología, magia y religión*, 316.

¹⁹ Andrés Ramón, *Diccionario de música, mitología, magia y religión*, 318.

²⁰ Consultado de “Arrendajo: características, sonido, nido y mucho más”, *Hablemos de aves*, <https://hablemosdeaves.com/arrendajo/>.

poco llamativa del ruiseñor en cuanto a lo que brinda al oído que es muy atrayente. Se compara el ruiseñor con el arrendajo, ave que remeda cantos y que a la vista es más atractiva. Hace una alegoría entre el dios Pan al que llama rústico y al dios Apolo. Que al final el triunfador es el búho, el mismo autor dice que no sabe por qué, es quizás porque, es él, que está en el magisterio.

En las frases en latín de la foja de la derecha se habla nuevamente de que la fortuna es quien dicta el destino: *Si fortuna volet fies de paupere dieues*²¹ y *Si volet haec fadem fies de consule Rhector*.²² En la letra de la música se describe la forma musical del canon: “Andar rodando / Es mi intento / No hay tener no hay tener un punto fijo / Que los del tiempo imitando / Me componen/ Me componen sucesivos”.²³

La notación del código musical está inscrita en un círculo de la misma forma que el emblema anterior. El inicio está marcado por la letra mayúscula de la palabra “Andar”, primera palabra de la letra de la música. En las indicaciones de la interpretación de la música que están al final de la foja aparece como nota de interpretación que pueden cantarse tres dúos, tres tríos y un cuarteto, por lo que la perspectiva será la misma, se asume en principio la forma de más voces, el cuarteto: soprano, contralto, tenor y bajo.

Este canon se origina en la voz superior, la de soprano con la frase “Andar Rodando”. La guía es la frase verbal, a

²¹ Trad. Si Fortuna lo quiere te convertirás de pobre a rico.

²² Trad. Si quieres estas cosas te convertirás en cónsul Rector.

²³ Juan del Vado, “Rueda de la fortuna sublime”, *Libro de misas de facistol*, fol. 4.

la cual se le asigna en la primera palabra una nota por sílaba, es decir “Andar” comprende las dos primeras notas del canon. La soprano da la pauta de inicio y le sigue la voz de contralto cuando la soprano va en la sílaba “dar”, a su vez, el tenor se suma cuando la contralto está en esa misma sílaba “dar”, mientras tanto el bajo da inicio asimismo al unísono de la voz anterior su sílaba “dar”. De forma similar al emblema anterior, se parte del cuarteto para desglosar los tres dúos y los tres tercios. Los dúos de bajo/tenor, bajo/contralto y bajo/soprano; y los tríos: bajo/tenor/contralto, bajo/tenor/soprano y tenor/contralto/soprano.

Las imágenes (*imago, pictura*), que solían tomarse de la tradición clásica mítica, tenían la intención de formar el compuesto icónico-literario del emblema no sólo cumplían la función ilustrativa. La música toma diferentes significados a través de los sistemas de valores, en el que su uso metafórico la hacen pertenecer a la esfera didáctica-moral y política, como el arpa coronada en el emblema LXI de Saavedra Fajardo (figura 1). La templanza, tanto de las cuerdas como del carácter del príncipe, es el valor que se quiere resaltar evocando la armonía tanto de las cuerdas como de la sociedad.

Las aves a su vez representan por su canto una alusión directa a la música, pero además dada su condición de animales alados, son considerados mensajeros entre el cielo y la tierra. El ruiseñor es un ave cuyas cualidades vocales son muy apreciadas, en el emblema X de Horozco y Covarrubias “Cual el juez tal la sentencia” (figura 2), a pesar de sus grandes orejas, al asno no le fueron suficientes para

evaluar correctamente el canto del ruiseñor. En el emblema “Rueda de la fortuna sublime” (figura 6) de Juan del Vado, se hace referencia también a una competencia de habilidades cantoras en la que, en lugar del cuclillo es con un arrendajo, ambas aves suelen ser imitadoras de otras.

La voz del papagayo suele compararse a la del hombre y, como en los emblemas “Rueda de la fortuna ínfima” de Juan del Vado (figura 5) y “Refer dictata” de Covarrubias Orozco (figura 3), se le atribuye el adjetivo de parlanchina por su capacidad de imitar el habla. Las habilidades musicales que pudiera tener el papagayo son consideradas como artificiales, pues han sido enseñadas por el hombre.

Entre los emblemas presentados de Juan del Vado: “Rueda de la fortuna ínfima” (figura 5) y “Rueda de la fortuna sublime” (figura 6), pertenecientes al *Libro de misas de facistor*, existe una correspondencia que los une por relación de semejanzas y por complementarios: en la *imago* que contiene aves circunscritas en una partitura, sin embargo, un ave es de “canto artificial” y la otra de uno “natural”; en el *mote* que evoca a la rueda de la fortuna, pero en sus contrarios: ínfima/sublime; y bajo el código musical ambos emblemas tienen las mismas posibilidades del canon, la de desarrollar tres dúos, tres tríos y un cuarteto, sin embargo en “Rueda de la fortuna ínfima” (figura 5) el inicio del canon está en la voz más grave y en “Rueda de la fortuna sublime” (figura 6) está en la voz más aguda.

La explicación en prosa expresa el contexto de cómo interpretarse tanto *imago* como el código musical, pero es en el *mote* y en el *imago* en donde se formulan los conceptos esenciales de ambos emblemas: ínfima/sublime, papaga-

yo/ruiseñor, grave/agudo en una unión de contrarios y a modo de complementarios *imago* y música que a su vez evocan en sí mismos el concepto, el signo mudo que escuchamos por los ojos.

Bibliografía

- Buxó, José Pascual. *Las figuraciones del sentido*. Ciudad de México: FCE, 1984.
- _____. “Iconografía y emblemática (el estatuto semiótico de la figuración)”. En *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Barcelona, 21-26 de agosto de 1989. Tomo III-IV, 1273-1278*. Alicante: Biblioteca Cervantes Virtual 2018.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de. *Emblemas morales...* Madrid: impreso por Luis Sánchez, 1610.
- Del Vado, Juan, *Libro de misas de facistor*. Madrid: Manuscrito, 1677.
- López Posa, Sagrario, “Empresas, emblemas, jeroglíficos: Agudezas simbólicas y comunicación conceptual”. En *La aparición del periodismo en Europa, Comunicación y propaganda en el Barroco*, editado por Roger Chartier y Carmen Espejo, 37-85. Madrid: Marcial Pons Historia, 2012.
- Hernández de Miñano, Juan de Dios. *Emblemas morales de Sebastián de Covarrubias*. Murcia: Universidad de Murcia, 2015.
- Horozco y Covarrubias, Juan de. *Emblemas morales...* Segovia: impreso por Juan de la Cuesta, 1589.
- Ramón, Andrés. *Diccionario de música, mitología, magia y religión*. Acantilado: Barcelona, 2014.
- Saavedra Fajardo, Diego de. *Idea de vn principe politico christiano...*, Mónaco: Fr. Basilius Conniff , 1643.

Referencias en línea


“Arrendajo: características, sonido, nido y mucho más”, Hablemos de aves, <https://hablemosdeaves.com/arrendajo>. (Consultado el 02-09-2020).

“Diccionario de la RAE”, <https://dle.rae.es/>. (Consultado el 19-08-2020).

PROLEGÓMENOS A LAS EXEQUIAS NOBLES
NOVOHISPANAS A DOÑA JACINTA EN PUEBLA
DE LOS ÁNGELES (1681)



*Salvador Lira
Marlen Soriano
Scarlett Caballero
Centro de Actualización del Magisterio, Zacatecas*

 El ritual de exequias en la Nueva España fue un ceremonial de Estado. Alrededor del túmulo, –artefacto arquitectónico, emblemático y literario– edificado en alguna iglesia catedral, templo o alguna parroquia importante, se generaron una serie de protocolos que dieron una imagen del poder. La sociedad novohispana se hacía partícipe en tales solemnidades, dado que era un momento crucial para exponer y legitimar jerarquías.¹

En principio, dichas solemnidades fueron elaboradas para los monarcas o miembros de la familia real que, ante su ausencia en América, fueron un excelente vehículo que enseñaba a los vasallos novohispanos elementos ideológicos.² Por lo demás, la mayoría de los escritores fueron personajes relevantes de instituciones religiosas que, a través

¹ José Antonio Maravall, *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica* (Barcelona: Editorial Ariel, 2002).

² Salvador Lira, “Exequias Reales en la Nueva España: ritual, escritura y emblemática (1559-1820” en *In hoc tumulo... Escritura e imagen: la muerte y México* ed. María Isabel Terán Elizondo y María del Carmen Fernández Galán Montemayor, (Zacatecas, UAZ–Policromía Ediciones, 2017).

de la producción escrita en estos aparatos, mostraban una serie de ideas propias de su tiempo y contexto.

Pronto, dichos rituales pasaron a personajes del poder novohispano como los virreyes –quienes representaban al rey–,³ los arzobispos y miembros del clero, o bien nobles. Se cuenta actualmente en diferentes fondos documentales con un enorme acervo bibliográfico en torno a exequias novohispanas, que dan muestra de que las expresiones fúnebres tuvieron un especial interés y producción. En perspectiva, se tenía como modelo a las exequias reales, aunque había, para estos últimos casos, ciertas discrepancias, fundamentalmente la presencia del cadáver.

La gran mayoría de tales representaciones mortuorias fueron solemnizadas en honor a varones. Sin embargo, existen documentos que dan cuenta de obras dedicadas a mujeres. Las más relevantes, sin duda, fueron aquellas en honor a las reinas.⁴ Además, existen obras en ciertos

³ Nelly Sigaut, “La presencia del virrey en las fiestas de Nueva España”, en *Entre la solemnidad y el regocijo. Fiestas, devociones y religiosidad en Nueva España y el mundo hispánico*, coordinado por Rafael Castañeda y Rosa Alicia Pérez Luque (Zamora: El Colegio de Michoacán, 2015), 212-232.

⁴ Salvador Lira, “Exequias Reales en la Nueva España...”, Salvador Lira y Nathalia Castañeda, “Túmulos y dedicatorias novohispanas: entre la corona y la nobleza en la Nueva España”, en *Nueva España insólita. Imaginario y peculiaridad en el mundo novohispano* (Zacatecas: UAZ–Policromía, 2017), 55-74; Salvador Lira, “Emblemas fúnebres a Mariana de Austria en la Ciudad de México y en Zacatecas”, en *Educación, lengua e historia: Investigaciones contemporáneas sobre procesos educativos y sociales en México (XVI-XXI)* coordinado por Brenda Berenice Ochoa Vizcaya, Irma Guadalupe Villasana Mercado y Salvador Alejandro Lira Saucedo (Zacatecas: UAZ–CAM–Taberna Libraria Editores, 2019), 279-300; Salvador Lira, *Protocolos, ceremoniales y símbolos en los*

espacios, no solamente en la Ciudad de México, con la participación de mujeres. Un ejemplo singular son las exequias a la señora doña Jacinta de Vidarte en Puebla de los Ángeles, en donde se observa la relación emblemática con una función didáctica: la definición del ideal de una mujer, cual *Especulo de Princesas*, así como la perduración del poder.

El estado de la cuestión respecto al estudio de las exequias es extenso.⁵ Aunque, tomando en consideración los atributos de *exequias novohispanas a mujeres* son pocos los estudios que existen de momento y, que dicho sea de paso, han sido abordados ya sea desde la historia del arte o la filología. Salvador Lira ha entregado ya un estado de la cuestión en torno al estudio de exequias a reinas.⁶ En principio, prevalece la idea y correlación respecto al monarca, aunque hay algunos ejemplos, como el de Mariana de Austria, que por su centralidad, tuvo otros devenires en su representación emblemática. Así sucede con algunas exequias novohispanas a nobles.

El caso de doña Jacinta de Vidarte ha sido estudiado por María Águeda Méndez y por Salvador Lira. La investigadora presentó el documento y realizó un análisis literario

Actos de Real Sucesión patrocinados por la Real Audiencia de México durante la transición dinástica (1666-1725) (Tesis inédita de Doctorado en Estudios Novohispanos, Zacatecas: Unidad Académica de Estudios de las Humanidades-UAZ, 2020).

⁵ Para un estado de la cuestión en torno al estudio de las exequias véase: Salvador Lira, "El águila regia en libros de reales exequias novohispanas, 1560-1701", *Digesto documental de Zacatecas. Revista de historia y humanidades* 16 (2017) y Salvador Lira, *Protocolos, ceremoniales y símbolos...*

⁶ Salvador Lira, "Emblemas fúnebres a Mariana de Austria...".

en “Sentimiento íntimo y exequias públicas a una ilustre dama poblana (1681)”, dando un énfasis primordial a las formas literarias.⁷ En el segundo estudio por Lira, se trató de un recurso histórico cultural, para poder entender el ambiente y formas ritualistas del siglo XVII, en aras de explicar el desarrollo y discurso fúnebre del último de los Austrias españoles en la Nueva España.⁸

El objetivo del presente trabajo, desde una perspectiva histórica cultural, artística y hermenéutica, es explicar el motivo emblemático central y los medios pedagógicos en relación al concepto femenino de las exequias a una noble novohispana, como parte de la tradición simbólica del poder. Las exequias a doña Jacinta de Vidarte muestran la relación de un ritual fúnebre, así como en la elaboración de un discurso emblemático, en la búsqueda por afianzar y legitimar el poder de personajes de la ciudad de Puebla de los Ángeles, en una idea símil astrológica. El presente trabajo cuenta con dos apartados: en el primero se desarrolla el ritual, mientras que en el segundo se realiza una explicación de los emblemas del túmulo.

Ritual fúnebre a doña Jacinta de Vidarte y Pardo

Las exequias nobles en la Nueva España tuvieron una organización similar a las expresadas por la realeza. Para

⁷ María Águeda Méndez, “Sentimiento íntimo y exequias públicas a una ilustre poblana (1681): un túmulo poco común”, en *Dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los Austrias* editado por Judith Farré Vidal (Madrid: Universidad de Navarra–Iberoamericana–Vervuert–Tecnológico de Monterrey, 2009).

⁸ Salvador Lira, *Exequias reales a Carlos II en la Nueva España* (Tesis inédita en Maestría en Historia, Zacatecas, UAZ, 2014).

este caso, su representación iba expresado en cuatro momentos, a saber:⁹

1. Aviso de la muerte del monarca o personaje regio
2. Pésames al virrey o representante del monarca, según la ciudad.
3. Vigilia, traslado de las insignias reales al túmulo, en forma de procesión, y cantos, con oración latina.
4. Vísperas, vuelta a la iglesia en forma procesional, cantos y sermón fúnebre.

En el caso de las exequias a nobles o virreyes, como ya se ha mencionado, existió el factor de la presencia del cadáver. De tal manera que se puede distinguir dos momentos:

1. Entierro y funerales.
2. Exequias, a la manera regia, aunque con ciertas adecuaciones.

El caso de doña Jacinta de Vidarte y Pardo es interesante en tanto que, en su testimonio, impreso por Gabriel de Sedeño, demuestra tal estructura. Ella fue esposa de Pedro de Hurtado de Mendoza, un personaje destacado de la ciudad de Puebla de los Ángeles de la última mitad del siglo XVII: caballero de la Orden de Santiago, alcalde mayor electo de la provincia de Tepeaca y, antes de morir su esposa, alcalde de la ciudad de Puebla de los Ángeles.¹⁰

⁹ Salvador Lira, "Exequias Reales en la Nueva España..." y Salvador Lira, *Protocolos, ceremoniales y símbolos...*

¹⁰ Salvador Lira, *Exequias reales a Carlos II...*

Doña Jacinta murió el 15 de julio de 1681. En ese mismo día se le sepultó, con la asistencia del obispo de la catedral poblana, Manuel Fernández de Santa Cruz. El entierro, según manifiesta Gabriel de Sedeño, fue de gran lucimiento, no solamente por las diferentes expresiones hiperbólicas del autor, sino por los signos y gestos que a lo largo del ritual se denotan. Por ejemplo, de la casa de la noble a su última morada, la iglesia de Santo Domingo, fue asistida por la cruz de catedral, quien llegó primero al lugar del cadáver, para su traslado a su última morada en forma procesional.

La forma de la procesión fue regio, en los cuatro conjuntos que normalmente se organizaban desde las exequias a Carlos V en el siglo XVI, descrita por Francisco Cervantes de Salazar: cofradías, clero, real Audiencia y órdenes militares.¹¹ En las adecuaciones de las exequias a doña Jacinta, el orden fue el siguiente: “[...] pobres, inocentes y desvalidos, que llevaban en las manos hachas de cuatro pabilos”,¹² junto con un numeroso conjunto de 29 cofradías, con sus estandartes y guiones, seguido por el santo Cristo de los entierros; luego la iglesia catedral con el obispo acompañando al cuerpo; posteriormente los familiares de la fallecida; y finalmente la asistencia del cabildo secular, quien acompañaba al viudo, junto con Astacio de Coronel y Benavides, alcalde mayor de la ciudad de Puebla de los

¹¹ Salvador Lira, *Exequias reales a Carlos II...*, Salvador Lira, “Exequias Reales en la Nueva España...” y Salvador Lira, *Protocolos, ceremoniales y símbolos...*

¹² Gabriel Sedeño, *Descripción de las funerales exequias...* (Puebla de los Ángeles: Imprenta de la Viudad de Juan de Borja y Gandía, 1681), 3r.

Ángeles. De esta manera, se adecuaba una forma regia a las expresiones fúnebres de la noble.

En el templo de santo Domingo se compuso un túmulo para recibir el cuerpo. Dado lo complejo que fue su diseño, sólo se colocó al frente. Lamentablemente, no se tiene una descripción literaria de tal artefacto, ni mucho menos un grabado, que dé cuenta de sus dimensiones o formas. Se hizo el ritual de la misa del cuerpo presente y el cuerpo fue depositado en la capilla de Nuestra Señora de la Piedad, celebrada por el obispo. Al finalizar la misa, el viudo despidió a los asistentes y pasó la noche en el palacio de la ciudad de Puebla de los Ángeles.

Para el 25 de agosto se realizaron las exequias nobles, a la manera regia. El dominico Gregorio Sedeño, quien dictara el sermón fúnebre, escribió los poemas de los emblemas en el túmulo. De esta manera, se puede observar una relación y fórmula unificada de las expresiones fúnebres, para el caso de nobles. Con ello, la intención era, además de solemnizar la partida corpórea de Jacinta de Vidarte y Pardo, legitimar el poder político de los diferentes actores. Es relevante destacar una de las disertaciones que realizó el sermonista dominico al respecto:

Y en la muerte esta Señora han celebrado en esta Ciudad de Ángeles un funeral, y sus honras todos los Astros de mayor magnitud, y todas las Estrellas de pequeñeces menores, pues en ellas ha concurrido como Astro de primera magnitud en virtud, y letras, el Ilustrísimo, y Reverendísimo Señor Obispo de esta Ciudad Don Manuel Fernández de Santa Cruz, en ellas ha concurrido este Venerabilísimo, y doctísimo Cabildo Eclesiástico, en ellas han concurrido este Cesárea, Augusta, noble y leal Ciudad Angélica con

su prudente, y generosa Cabeza, en ellas han concurrido todas las Sagradas Doctas, Venerables Religiones con sus ilustres Prelados, y en ellas han concurrido todas las Estrellas de menor suposición, pues apenas hay persona en este lugar, que no se haya visto en su funeral, y honras.¹³

De esta manera, se puede observar el poder político a la luz de las exequias. Es, así, un funeral celestial, anclado por la imagen de la nominación de la Ciudad de Puebla de los Ángeles, en donde cada habitante es un astro de mayor o menor jerarquía, por condición o mérito. De tal forma, es un símbolo con uso del poder, dado que hay una introspección total de la sociedad poblana en el periodo novohispano. Cabe decir que no aparece el astro mayor, el sol, como forma primera. Lo anterior, porque era exclusivo del monarca, como ya lo había descrito una larga tradición de libros de emblemas. Con ello, no se trata de olvidar a la figura regio, sino de dar a entender su primacía al no tocar esa imagen, siendo así una congregación plena de astros en el orden astrológico.

Emblemas del túmulo

En las exequias nobles a la Señora Doña Jacinta de Vidarte y Pardo se presenta, en la descripción del túmulo a manera de éckfrasis, una idea de exaltación a los atributos de la mujer de la época. Lo femenino apunta referentes comúnmente asociados a María Santísima; en la descripción se indica que Doña Jacinta será conducida por la Virgen hacia el “camino del Cielo”. Lo anterior, se evidencia en los poe-

¹³ Gabriel Sedeño, *Descripción de las funerales exequias...*, 10v.

mas subsecuentes inmersos en el túmulo. El epitafio, en su formulación, cumple su función de sentencia en búsqueda de un vaticinio de la perennidad: la muerte es eterna, misma que libera la naturaleza, y, con ello, la valentía de morir, hace la virtud.

El libro no cuenta con la parte pictórica, no obstante, la descripción muestra que la difunta escogió “sepultura común de las señaladas para los Morenos de la Cofradía de la Piedad”. El relator lo estipula, a manera de hipérbole:

[...] que se le fabricaran mausoleos eminentes, pirámides erguidas, y monumentos encumbrados, que levantasen, como pedía su honor: pero como tenía los fundamentos profundísimos en su humildad, en lugar de la suntuosidad que la encumbrase, eligió el desprecio, que la abatiera, pero no fue allí en nuestro conocimiento, aunque así fue en su dictamen: porque en lo propio que halló su humildad el menor precio, fabricó su sepulcro lo glorioso; pues no hay duda, que quien así la atendiere sepultada en aquel lugar dirá con el profético Isaías, que fue su entierro plausible, porque fue glorioso su sepulcro.¹⁴

El túmulo estuvo formado por siete cuerpos en disminución. La forma fue piramidal con 22 varas y media de longitud y casi 20 de latitud y en las esquinas más de cinco varas, llena de cera fina: cirios y candelas. En la base del cuerpo inferior pendían las inscripciones poéticas en que “en metros lúgubres, y sentidos se lloraba la muerte temprana de la difunta, y se solemnizaban sus virtudes, y ejemplos”. El túmulo, como lo estipula el libro de exequias, dispuso de ocho jeroglíficos, cinco epitafios, dos so-

¹⁴ Gabriel Sedeño, *Descripción de las funerales exequias...*, 6r.

netos y un himno, a manera de rótulo, en la proporción de emblemas.

En perspectiva, no se centró el aparato fúnebre en una idea central emblemática como en otros ejemplos, como el de *El sol eclipsado...*¹⁵ a Carlos II o *El llanto de las estrellas...*¹⁶ a Luis I. Sin embargo, se propusieron algunas ideas e imágenes constantes, como es el caso de Aurora, Hércules, Estrellas y María vestida de Sol, a quien se conmemora su fallecimiento el 15 de agosto:

Aquí no puedo omitir dos circunstancias dignas de ponderación, y advertencia, que son el haber muerto día de la Sacratísima Virgen, a quién tanto amaba, y víspera de su Santo San Jacinto, a quién del corazón quería, que sin duda debió de disponer la providencia divina, que no solo fuese su muerte sentida; sino también misteriosa, pues, fue darnos su tiempo los gustos, y los llantos, estos en los repetidos ayes del Jacinto.¹⁷

Estos elementos mostraron un concepto de femenino dentro de lo religioso como parte de la imagen de la mujer. La estrategia literaria fue la de estipular a Doña Jacinta, en condición de mujer noble, con líneas directas entre la tradición clásica, valores de ascensión en la tradición judeocristiana y su correlación con la autoridad regia con respecto a la sociedad de la ciudad de Puebla.

El primer emblema fue, en su espacio pictórico, una mujer midiéndose con un ataúd parado. Muestra cómo

¹⁵ Fray Andrés de San Miguel, *El sol eclipsado...* (Ciudad de México: Imprenta de Juan José Guillena Carrascoso, 1701).

¹⁶ José de Villerías, *El llanto de las estrellas...* (Ciudad de México: José Bernardo del Hoyal, 1725).

¹⁷ Gabriel Sedeño, *Descripción de las funerales exequias...*, 37r.

la muerte le sienta a la difunta sin temor y sin error, aludiendo a su valor como característica propia del Barroco, la ideología del engaño o del espejismo que lo alude a través del encuentro con la luz, el más grande desengaño: la muerte. Así, Jacinta de Vidarte estaba a la espera de su deceso, se trata entonces de “una cultura que no hace sino recordarle al hombre acerca del triunfo de la muerte”.¹⁸

No me espanta, que en tu vida
te estreches de aquesa¹⁹ suerte
porque el día de la muerte
será aquesa tu medida.²⁰

El mote es “*Mensura hac mensuraberis*” o “La medida de esta medición”. Por ello, “ciertamente es una visión de la muerte llena de drama, algunas veces íntimo, algunas veces sombrío, algunas veces pleno de matices teológicos dignos de ser considerados”,²¹ ello demuestra la preparación intelectual a la que estaba dispuesta la mujer seducida por un sentimiento melancólico, “por el complicado enigma del mundo en el que se vive y de aquel en el que se habrá de entrar después de la muerte”.²²

El emblema da el mensaje de una interacción entre la vida terrenal y la vida celestial. Una de las ideas de la Igle-

¹⁸ María Magdalena Ziegler, “Meditación sobre la muerte en la pintura barroca”, *Cuadernos Unimetanos* 22 (2010): 25.

¹⁹ Según el Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua española, corresponde a “demostrativo de alguna persona, ó cosa que está algo más distante que otra”. *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*, <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtllle>.

²⁰ Gabriel Sedeño, *Descripción de las funerales exequias...*, 42v.

²¹ María Magdalena Ziegler, “Meditación sobre la muerte...”, 25.

²² María Magdalena Ziegler, “Meditación sobre la muerte...”, 25.

sia, en el periodo novohispano, es que las almas de los muertos conservaban las facultades de entendimiento, voluntad y memoria, además de sus sentidos corporales. La voz del poema propone esa interacción entre las facultades del cuerpo y el alma, por acciones y pensamiento, con delimitación justa en el instante de morir. El poema encierra un tipo de juicio; para la época existía la creencia de un juicio universal que se llevaría a cabo en el futuro, en fecha no anunciada y otro individual del comportamiento del hombre en vida, justo después de la muerte.²³ Por tanto, el alma toma, en la voz del poema, una medida justa en su propio ataúd por evaluarse enseguida de su muerte, que será un elemento de *Memento mori*, que posteriormente se puede visualizar en otras tradiciones herméticas, como la Masonería.

Ahora bien, se presenta a la “Virgen subiendo como la mujer del Apocalipsis y esta letra: “*Erunt Signa in Sole, Luna, o Stellis*”. El elemento de virtuoso se presenta al elogiar a Doña Jacinta al ser llamada por “Dios propicio”:

te llamó para juicio
en el día de MARÍA.
Bien claro se ve este día
pues vemos en sus centellas
todas las señales bellas
cuando tuvo fin acaso
en MARÍA; el Sol su ocaso,
y en Jacinta, las Estrellas.²⁴

²³ Gisella von Wobeser, *Cielo, infierno y purgatorio durante el virreinato de la Nueva España* (Ciudad de México: UNAM, 2011).

²⁴ Gabriel Sedeño, *Descripción de las funerales exequias...*, 42r.

Ello es un elogio, debido a que menciona que María fue encarnada, se levanta sin morir y sin transgresión. La compara con el astro Sol, esta imagen puede representar “la unidad de la persona en dos naturalezas [...], la madre divina es así la fuerza vital universal que se manifiesta, y esta fuerza es el principio espiritual expresado con forma femenina”,²⁵ esto es, la verdad y la virtud. A propósito de un verso de Sor Juana Inés de la Cruz, Antonio Alatorre argumenta:

[...] la sombra que la tierra proyecta “hacia arriba” cuando el Sol está “debajo” de nosotros es una realidad un cono, pero, por semejanza, puede llamarse “piramidal”, y piramidal - pienso yo- le pareció a sor Juana palabra más hermosa que *cónica* para empezar su gran poema. Lo que importa es el hecho de que, siendo ésta una descripción tan poética, se basa en una observación “científica”.²⁶

Esa imagen retrata a la mujer en el momento que se despoja del cuerpo físico para ascender al Cielo: “Más gloriosa es tu victoria pues la otra Mujer es cierto, que voló para el Desierto, pero tú para la Gloria”, y también que la Luna será (además de María) la guía en ese caminar: “Sigo a esta Luna sus sendas con mi ligereza, y vuelo, que dejó la luz al Cielo, y al mundo la sombra en prendas”, dejando en la tierra las sombras y en el Cielo, la luz.

La imagen de María representada como el apocalipsis, vestida de Sol y con la Luna como guía de Doña Jacinta,

²⁵ Jean Chevalier, *Diccionario de símbolos* (Barcelona, Herder Editorial, 1969), 1039.

²⁶ Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz. I. Lírica Personal* (Ciudad de México: FCE, 2009), 486.

no es más que una alusión al fragmento del *Apocalipsis* y la mujer vestida de sol. Estas imágenes muestran a una mujer con características aludidas a la Virgen María, además, cabe mencionar que Doña Jacinta al morir se despojó de las siete diademas, de los siete pecados, es decir, “se intentaba dar presencia corpórea y espiritual [...] y que, en perspectiva, su alma ya estaba en espacios no terrenales”.²⁷

Fin dio a mi vida la hora,
que hizo a MARÍA la salva
para que suba esta Alva
cuando camina la Aurora.²⁸

Por tanto, Jacinta opacaba a las estrellas con su estela secundada con la luz estelar, eclipsaba a otras, como el eclipse solar que dejó momentáneamente a la Tierra en la oscuridad. Este poema confirma la ascensión del alma de Doña Jacinta por María, quien la acompaña en el proceso de muerte, porque en el primer verso se afirma y en el último refiere el camino hacia la luz, que es después del fin de la vida. Es por ello que, “la aurora, con todas sus riquezas simbólicas, es el signo del poderío del Dios celestial y el anuncio de su victoria sobre el mundo de las tinieblas, que es el de los malvados”.²⁹ Debido a esto, se relaciona con la religión y el ritual que se realiza en el espacio físico de los túmulos.

Se pintó otro jeroglífico del ciclo celestial, se trata de una luna en “oscura noche” con el mote: “Luna non dabit

²⁷ Salvador Lira, “Exequias reales...”, 33.

²⁸ Gabriel Sedeño, *Descripción de las funerales exequias...*, 43v.

²⁹ Jean Chevalier, *Diccionario de símbolos*, 228.

lumen suum”, que significa “En la Luna no dará su resplandor”, con la siguiente redondilla:

Sigo a esta Luna sus sendas
con mi ligereza, y vuelo,
que dejó la Luz al Cielo,
y al mundo la sombra en prendas.³⁰

La muerte de la mujer es el seguimiento de una luna que, en introspección, entrega su luz al cielo y deja de brillar en la tierra. El astro lunar, por lo general, estaba asociado con la reina, mientras que el sol lo era con el rey; no obstante, en algunos casos no fueron más que relaciones de poder. Los ciclos de transición se pueden observar con el eclipse solar o lunar, dejando la luz para el cielo y la sombra en la tierra. Es este ciclo la relación de la redondilla, que a su vez tiene un sentido de regeneración, renovación. Gregorio Sedeño, en el sermón fúnebre a doña Jacinta, explica:

Muere el Sol, y en su muerte le celebra honras, y funeral, todo el Cielo, y llora en comunes ayes su muerte toda la tierra. El Cielo le erige un sepulcral Panteón; pues enciende sobre transparentes blandones los hachones de sus Astros: o para que sean ardientes antorchas de aquella Pira: para que sirvan de sentidos Epitafios de aquella vena [...]. [...] El Cielo le celebra honras al Sol, porque el Sol es el Corazón del Cielo, y porque el Sol le deja al morir todas sus luces al Cielo; pero la tierra llora la muerte del Sol, porque el Sol, con el Imán atractivo de sus perfecciones se arrastra el ay lastimero, y el grito lamentable de nuestros llantos.³¹

³⁰ Gabriel Sedeño, *Descripción de las funerales exequias...*, 43v.

³¹ Gabriel Sedeño, *Descripción de las funerales exequias...*, 45v.

Asimismo, en los siguientes poemas se evidencia la presencia de figuras masculinas, como el caso de Hércules:

De Hércules fue desvelo
ponerle límite al mundo,
más de tu ardor sin segundo
ponérselo al propio Cielo.³²

En cuanto al primer verso de la redondilla: “Hércules céltico simboliza únicamente la fuerza pura. Toma también parte en el aspecto mágico de la función guerrera”.³³ Lo cual quiere decir que él estaba al pendiente del Mundo como cuidador, pero también es una trasgresión a la imagen femenina al involucrar pureza y fuerza, algo que comúnmente no se asociaba.

En el caso del Mundo, simbolizado como “la prueba y la mutación interior con vistas a la ascensión espiritual, pero con el riesgo del envilecimiento, de la perversión y de la caída a los infiernos”,³⁴ esto corresponde a la segunda naturaleza espiritual, ya que se esperaba que el cuerpo intangible de Doña Jacinta morara en el Cielo: “morada de Dios, modo simbólico para designar la distinción entre el Creador y su creación”;³⁵ límites impuestos, con justa razón, para evitar el mal en la tierra, porque su símbolo es valioso debido a que cuando se muere se espera ir al Cielo.

“El día simboliza una etapa de la ascensión espiritual”,³⁶ pues es la etapa cuando Dios se eleva hacia el cielo, conoci-

³² Gabriel Sedeño, *Descripción de las funerales exequias...*, 43v.

³³ Jean Chevalier, *Diccionario de símbolos*, 855.

³⁴ Jean Chevalier, *Diccionario de símbolos*, 1131.

³⁵ Jean Chevalier, *Diccionario de símbolos*, 423.

³⁶ Jean Chevalier, *Diccionario de símbolos*, 627.

do como ascensión. En este caso, es cuando se inicia el día en la tierra: el inicio del despertar. La pérdida de una mujer, llorada por el Sol (María), “fuente de la luz, del calor y de la vida. Sus rayos representan las influencias celestes —o espirituales— recibidas por la tierra”,³⁷ ello tiene estrecha relación con otra imagen: luz.

Es por ello, que “la luz solar es la expresión de la potencia celeste, del temor y de la esperanza humana, no aparece como algo inmutable. Podría desaparecer y la vida desaparecería con ella”.³⁸ Por esta razón, la luz es la que permite ver la vida, sin ella sería el fin de la misma; por ende, cuando fallece ya no hay luz en el cuerpo físico, sino que hay otra que se direcciona al cuerpo espiritual.

Esos elementos concuerdan con las características atribuidas en los primeros poemas sobre el concepto femenino, ya que, gracias a la virtuosidad de María, Doña Jacinta no perdió su belleza secular:

La Virtud, la Nobleza primorosa
te abrieron, oh Jacinta, ya la puerta-
del Cielo, al verte superior, no altiva.
Bien representas el Jacinto, hermosa
pues eres flor en la Campiña muerta,
y eres Jacinto en el Empíreo viva.³⁹

El Jacinto representa la belleza del ciclo de la vida, también, “se presenta a menudo como una figura-arquetipo del alma o como un centro espiritual”.⁴⁰ Es decir, en el penúltimo ver-

³⁷ Jean Chevalier, *Diccionario de símbolos*, 1045.

³⁸ Jean Chevalier, *Diccionario de símbolos*, 1026.

³⁹ Gabriel Sedeño, *Descripción de las funerales exequias...*, 43r.

⁴⁰ Jean Chevalier, *Diccionario de símbolos*, 771.

so es claro que la vida de Jacinta ya había terminado, cuya razón las puertas del cielo se abrieron, esto es, el espíritu de ella sale del cuerpo. Del mismo modo, “la puerta simboliza el lugar de paso entre dos estados, entre dos mundos, entre lo conocido y lo desconocido, la luz y las tinieblas, el tesoro y la necesidad”.⁴¹ Lo cual sucede con la muerte.

El ser humano tiene un ciclo, del cual no hay vuelta atrás. Las flores representan el espíritu del cuerpo, el cual es liberado después de morir.

No llores caminante
de Jacinta la muerte, ni te asombre,
refrena el curso errante
porque siendo Jacinta su renombre
el dolor es en vano,
que era Jacinta flor murió temprano.⁴²

Asimismo, la última lira muestra un resumen de las imágenes presentadas. Se evidencia que la mujer es flor en la Tierra y estrella en el Cielo, ello porque el último poema es la despedida de la vida de la mujer. Solo queda ver el rayo de luz cuando se cierran los ojos, el espíritu se desprende del cuerpo, los recuerdos son presentados, y es entonces, que se marchita. El final en este mundo:

[...] dispuso fuera en su gloriosa muerte
la que era flor del suelo
constelación hermosa de ese Cielo.
Lloren las demás flores
la falta de su hermosa Compañera

⁴¹ Jean Chevalier, *Diccionario de símbolos*, 1320.

⁴² Gabriel Sedeño, *Descripción de las funerales exequias...*, 44v.

porque sin sus verdores
ninguno gozará la primavera
pero alégrese solo
con tener esta estrella el azul polo;
Bien muestra ser Estrella,
y bien ser flor en la campaña verde.⁴³

De los jeroglíficos mejores logrados en el túmulo a doña Jacinta se puede destacar el que mostró como parte pictórica la lucha de Jacob con el Ángel, que apuntaba a la Aurora con el mote “Dimitte me iam enim ascendio Aurora” o “Permítanme ir al ascenso de la Aurora”.

Fin dio a mi vida la hora,
que hizo a MARÍA la salva
para que suba esta Alva
cuando camina la Aurora.⁴⁴

El emblema tiene como soporte mítico el relato de Jacob, en el sueño y la lucha con el ángel. Como es sabido, Jacob recostó su cabeza sobre una piedra y se durmió. Soñó con una escalera apoyada en el cielo, trastocando los niveles cósmicos con la subida y bajada de los ángeles. En lo alto, Yavhé vaticinó su descendencia. Jacob despertó asustado; se dio cuenta que se encontraba en el sitio de Bethel. Con la piedra, construyó el templo. De la lucha con el ángel, Jacob lo hirió en la ciática derecha y, antes del amanecer, lo obligó a que bendijera su descendencia y a él.

De tal manera, en el poema del emblema se retoman ambos relatos bíblicos, aunque se da una referencia o ana-

⁴³ Gabriel Sedeño, *Descripción de las funerales exequias...*, 44v.

⁴⁴ Gabriel Sedeño, *Descripción de las funerales exequias...*, 50v.

logía con María, ya que fue una mujer dormida “sin haber muerto”. La elevación de la noble novohispana se funda en la tradición de la escalera de Jacob, así se insinuó el lugar sagrado en donde se depositó su cuerpo, el templo de Santo Domingo de Puebla. En esta alusión, existe toda una conjunción y equiparación, es el lugar de la apertura de los espacios cósmicos y, en proporción, se sugiere la bendición del ángel a toda la descendencia de Doña Jacinta. Con este emblema y, en la explicación del sermón, se comprueba que el autor fue Gregorio Sedeño, por su uso y glosa:

[...] que aquellas ansias repetidas con que el Ángel pedía a Jacob, que dejase de luchar: *Dimitre me*. No eran, porque rehusase el aprieto, sino porque le privaba de aqueste gusto: *Iam enim ascendit Aurora*: Como que no estuviera contento el esforzado Espíritu, sino subía al Cielo a ver el reflejo con que celebraban los Cielos la Asunción gloriosa de su Soberana Reyna. Así en nuestra difunta forzaba con el Cuerpo el Espíritu; porque aquel parece, que se empezaba a impedir, que aqueste acabase de volar sino es que quiso pagar MARÍA Santísima su devoción ensanchando este día el camino del Cielo, para que entrase a la parte de sus glorias [...].⁴⁵

Finalmente, en el túmulo considerado “metáfora de cuerpo y templo final”,⁴⁶ culminaba con un crucifijo de marfil en el cuerpo superior, el cual se consideraba “digna de estimación por su materia; y mucho más de veneración, y respeto por su forma, en que nos predica, y consuela como fue la muerte de su victoria trofeo, y de su poder blasón”.⁴⁷

⁴⁵ Gabriel Sedeño, *Descripción de las funerales exequias...*, 38v.

⁴⁶ Salvador Lira, “Exequias reales...”, 39.

⁴⁷ Gabriel Sedeño, *Descripción de las funerales exequias...*, 38v.

Consideraciones finales

Se puede decir que el presente impreso fúnebre a una noble es un caso, en cierto modo, especial y atípico para la literatura novohispana. Cierto es que existieron diferentes textos que dieron cuenta de la ritualidad, los aparatos arquitectónicos, los emblemas y los sermones, muchos de ellos con mayor esplendor en arte y poesía. No obstante, son pocos los que se realizaron a mujeres. De momento, no se ha hecho un recuento de las expresiones femeninas fúnebres en todo el periodo virreinal, hecho que permitiría valorar y dilucidar procesos y discursos de manera más integral. Queda, por tanto, pendiente ese trabajo.

El que se ha descrito en líneas anteriores, si bien no en una etapa temprana de la sociedad novohispana, sí fue anterior al que quizá será la mayor de las manifestaciones fúnebres femeninas, las exequias a Mariana de Austria.⁴⁸ Es evidente que, más allá de contrastar una imagen de necesidad y lejanía, en la veneración de los muertos, existe también una exposición y demostración de las redes y valores, por la búsqueda en la opción de guardar y preservar el poder.

Por lo demás, es importante exaltar que, si bien no se tuvo una idea emblemática central, sí tuvo analogías con María. Se sujetó otro más, el del Jacinto, por la cuestión nominal, aunque no fue detallada del todo. Sin embargo, es menester explicitar la referencia, puesto que implicó un elemento floral. Curioso es estipular que tal idea emblemática posteriormente se convertirá inclusive en un motivo de otro túmulo, el de Luis I por el Santo Oficio. Con esto, se

⁴⁸ Salvador Lira, "Emblemas fúnebres a Mariana de Austria...".

evidencia que, ante todo, existió una cultura emblemática que sirvió de base para la construcción de tales aparatos. En este caso, una flor que yace en el olvido corporal, aunque en su desengaño, eterna en el empíreo inmóvil:

Aquí yace la púrpura dormida
aquí el donaire, el garbo, la hermosura,
sujeta el brete de la sepultura
la que apenas dio número a la vida.
Trompa del desengaño nos convida
la que aún en flor arrebató madura
la muerte, echando a la tiniebla oscura
a quien al Cielo caminó medida.
La Virtud, la Nobleza primorosa
te abrieron, oh Jacinto, hermosa
pues eres flor en la campiña muerta,
y eres Jacinto en el Empíreo viva.⁴⁹

⁴⁹ Gabriel Sedeño, *Descripción de las funerales exequias...*, 7r.

Bibliografía


- Águeda Méndez, M. "Sentimiento íntimo y exequias públicas a una ilustre poblana (1681): un túmulo poco común". En *Dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los Austrias* editado por Judith Farré Vidal, 191-202. Madrid: Universidad de Navarra–Iberoamericana–Vervuert–Tecnológico de Monterrey, 2009.
- Chevalier, Jean. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Herder Editorial, 1969.
- Fray Andrés de San Miguel, *El sol eclipsado...* Ciudad de México: Imprenta de Juan José Guillena Carrascoso, 1701.
- Cruz, Sor Juana Inés de la. *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz. I. Lírica Personal*. Ciudad de México: FCE, 2009.
- Lira, Salvador. *Exequias reales a Carlos II en la Nueva España*. Tesis inédita de Maestría en Historia, Zacatecas, Unidad Académica de Historia–UAZ, 2014.
- _____. "El águila regia en libros de reales exequias novohispanas, 1560-1701", *Digesto documental de Zacatecas. Revista de historia y humanidades* 16 (2017): 105-147.
- _____. "Exequias Reales en la Nueva España: ritual, escritura y emblemática (1559-1820)". En *In hoc tumulo... Escritura e imagen: la muerte y México*, editado por María Isabel Terán Elizondo y María del Carmen Fernández Galán Montemayor, 31-62. Zacatecas: UAZ–Polí Cromía Editores, 2017.
- _____. "Emblemas fúnebres a Mariana de Austria en la Ciudad de México y en Zacatecas". En *Educación, lengua e historia: Investigaciones contemporáneas sobre procesos educativos y sociales en México (XVI-XXI)* coordinado por Brenda Berenice Ochoa Vizcaya, Irma Guadalupe Villasana Mercado y Salvador Alejandro Lira Saucedo, 279-300. Zacatecas: UAZ–CAM–Taberna Librería Editores, 2019.

- _____. *Protocolos, ceremoniales y símbolos en los Actos de Real Sucesión patrocinados por la Real Audiencia de México durante la transición dinástica (1666-1725)*, Tesis inédita de Doctorado en Estudios Novohispanos, Zacatecas: Unidad Académica de Estudios de las Humanidades –UAZ, 2020.
- Lira, Salvador y Castañeda, Nathalia. “Túmulos y dedicatorias novohispanas: entre la corona y la nobleza en la Nueva España”. En *Nueva España insólita. Imaginario y peculiaridad en el mundo novohispano*, 55-74. Zacatecas: UAZ–Policromía, 2017.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Editorial Ariel, 2002.
- Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*, <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtle> (consultado el 10-5-2020).
- Sedeño, Gabriel. *Descripción de las funerales exequias...* Puebla de los Ángeles: Imprenta de la Viudad de Juan de Borja y Gandía, 1681.
- Sigaut, Nelly. “La presencia del virrey en las fiestas de Nueva España”. En *Entre la solemnidad y el regocijo. Fiestas, devociones y religiosidad en Nueva España y el mundo hispánico*, coordinado por Rafael Castañeda y Rosa Alicia Pérez Luque, 211-232. Zamora: El Colegio de Michoacán, 2015.
- Villerías, José de. *El llanto de las estrellas...* Ciudad de México: José Bernardo del Hoyal, 1725.
- Wobeser, Gisela von. *Cielo, infierno y purgatorio durante el virreinato de la Nueva España*. Ciudad de México: UNAM, 2011.
- Ziegler, María Magdalena. “Meditación sobre la muerte en la pintura barroca”. *Cuadernos Unimetanos* 22 (2010): 24-29.

LA POESÍA LABERINTO DEL *ARTE POÉTICA ESPAÑOLA*
DE JUAN DÍAZ RENGIFO Y SU PRESENCIA
EN ZACATECAS



David Castañeda Álvarez
Jorge L. Castañeda
Juan Manuel Muñoz Hurtado
Centro de Actualización del Magisterio, Zacatecas

n el presente artículo se expone la presencia del *Arte poética española* del abulense jesuita, Juan Díaz Rengifo (seudónimo de Diego García),¹ como texto fundamental para la educación y práctica de la poesía durante el siglo XVIII en Zacatecas, particularmente en lo que refiere a la creación de poemas artificiosos de ingenio tanto visual como lingüístico o, como se llamaron en su tiempo, laberintos: acrósticos, anagramas, poemas figurativos, ecos, etc. El interés por el tema nace de la necesidad de construir rutas de influencia de la poética del jesuita tanto en la Nueva España como en otros territorios de la monarquía española en el continente americano, como Nueva Galicia, para el caso de Zacatecas. Además, se pretende dilucidar el desarrollo de los poemas laberinto a través del filtro de Rengifo en el certamen zacatecano *Estatua de la paz*.

¹ Ángel Pérez Pascual, *Juan Díaz Rengifo y su Arte poética española*, (Diputación Provincial de Ávila: Institución Gran Duque de Alba, 2011), 18-24.

El *Arte* como teoría del laberinto

En 1592 se publicó por primera vez, en Salamanca, el *Arte* del jesuita natural de Ávila. Desde su primera edición tuvo un éxito rotundo de 1600 ejemplares, auspiciada por el conde de Monterrey, Gaspar de Zúñiga Acevedo y Velasco quien, dicho sea de paso, pocos años más tarde se convertiría en virrey de la Nueva España. En el año 1600 se tiene el primer registro de que un ejemplar de Rengifo llegó a América en una embarcación que arribó al puerto de san Juan de Ulúa, en Veracruz.²

Desde su aparición, el texto del abulense se convirtió en un manual para conocer y ejercitar poesía tanto de corte castellano como italianizante debido a la practicidad y organización del texto mismo. Es decir, a diferencia de otras artes poéticas de la época, las cuales tenían una estructura de diálogo, la obra de Rengifo resulta ser un compendio de esquemas y formas jerarquizadas que van de las más sencillas a la más difíciles (sonetos en eco, quebrados, laberintos) que facilitaban la comprensión métrica de los versos. La estructura del libro puede resumirse de la siguiente manera:

- a) Una brevísima introducción que reflexiona filosóficamente en torno al quehacer poético, un compendio esquemático de subgéneros poéticos.
- b) Un poema largo –el “Estímulo del divino amor”– que es una loa a la poesía y a Dios.

² Irving A. Leonard, *Los libros del conquistador* (México: FCE, 1994), 207-333.

- c) Un pliego suelto con un poema laberinto en forma de bandera.
- d) La parte final llamada “Silva de consonantes comunes, propios, esdrújulos y reflejos” la cual funciona, como su nombre lo indica, como un diccionario de rimas, esdrújulos y ecos.

El pragmatismo de la obra en el arte de hacer versos fue tan bien recibido que rápidamente encontró reediciones en Madrid (1606, 1628, 1644) y en Barcelona, con adiciones de otro jesuita, Joseph Vicens, en 1703, 1726, 1727 y 1759.

En el *Arte poética española*, dirigida al “Prudente y cristiano lector”, Rengifo hace un recorrido más práctico que teórico de géneros poéticos como, por ejemplo, el verso, la copla, el soneto, los villancicos, las canciones, ballatas, etc. Cabe enfatizarse que el recorrido transita desde la poesía clásica en castellano de finales del siglo XV (la copla de ocho sílabas, el verso de arte mayor, etc.) hasta la tradición de poesía petrarquista (sonetos, chanzonetas, etc.) que, para la publicación del libro, se encontraban consolidados en la práctica a través de la imitación de Garcilaso y Herrera. La parte última de la obra, en lo que concierne a los subgéneros poéticos es, para nosotros, una de las más interesantes e innovadoras. Es aquí donde el jesuita incluye, por primera vez en un libro de arte métrica y poética en castellano, el concepto de laberinto del cual se hablará más adelante.

Según José Pascual Buxó, Rengifo incluyó un repertorio amplio de ejemplos poéticos bíblicos a efecto de resaltar el “verdadero” valor de la poesía el cual era servir “para

el culto de Dios y de sus santos”.³ Por otro lado, Ángel Pérez Pascual opina que, dado el uso de un seudónimo y la elección de escribir el *Arte* en lengua vulgar,⁴ el autor disimula un profundo amor por las métricas italianas y, sobre todo, por poetas que se consideraron profanos, en parte o completamente, por la Compañía de Jesús, como el propio Petrarca, quien con su lenguaje amoroso pudiera ofender “la pureza de las almas”.⁵ En este trabajo se piensa que ambas interpretaciones son complementarias. El *Arte poética española* expresa la conciliación de dos tradiciones: la renacentista-humanista en conjunto con la contra reformista y profundamente cristiana española. Al escribir su poética, Rengifo piensa en “la mayor gloria de Dios” y también en la gloria de los poetas italianos.

³ En *El enamorado de Sor Juana, Francisco Álvarez de Velasco Zorrilla y su Carta laudatoria (1698) a Sor Juana Inés de la Cruz*, (México: UNAM-IIB, 2014), 129.

⁴ *Ratio atque Institutio Studiorum Societatis Jesu. Auctoritate Septimae Congregationis Generalis aucta. Antverpiae apud Joan. Meursium* (Roma, 1635, traducción de Gustavo Amigó). “Uso de la lengua latina. Cuide que en casa se conserve con diligencia entre los escolares el uso de la lengua latina: y de esta regla de hablar en latín no sean eximidos sino los días de vacación y las horas de recreo [...]; y debe hacerse también que los nuestros, que todavía no hayan terminado sus estudios, cuando escriban a los nuestros lo hagan en latín”, 31.

⁵ *Ratio studiorum*, 27: “Abstenerse de libros deshonestos. Vigile con todo empeño, teniéndolo por cosa de la mayor importancia, que en nuestras clases no se usen en modo alguno libros de poetas y otros que puedan dañar la honestidad y las buenas costumbres, a no ser que previamente estén expurgados de las cosas y palabras deshonestas; o si de ninguna manera se pudieren expurgar como Terencio, es mejor que no se lean, para que la calidad de los temas no ofenda la pureza de las almas”.

La fortuna del “Rengifo” –como llanamente se conoció este libro– atravesó dos siglos y pronto sirvió como texto base para el diseño de justas y certámenes poéticos, los cuales basaban sus reglas métricas y rítmicas para el concurso en dicha obra. En los asuntos de varios certámenes de los siglos XVII y XVIII se pidieron de manera expresa formas métricas incluidas en el *Arte* que exigían, alternativamente, promover el ingenio y la dificultad del poema.⁶ Así lograron imprimirse, por ejemplo, cuantiosos sonetos y villancicos en eco, quebrados, laberintos con múltiples lecturas, décimas acrósticas, o variaciones artificiosas del acróstico. Es decir, con la aparición del Rengifo sucedió un desarrollo inusitado de “poesía de ingenio” o como aquí la llamamos, poesía laberinto, promovido por la propia poética.

Según refiere Emiliano Díez Echarri sobre la popularidad del libro, el nombre Rengifo

[...] ha quedado como el tipo clásico de legislador en materia métrica: “Rubia guadeja peinará la rana –antes habrá

⁶ Existen varios certámenes tanto españoles como novohispanos que piden por lo menos una pieza de poesía laberinto. Como ejemplo, referimos tres certámenes para el caso de Nueva España: *Certamen poético que celebró la docta y lúcida escuela de los estudiantes de la Universidad de México a la Inmaculada Concepción de María Santísima*, Iván de Guevara, Viuda de Bernardo de Calderón, México, 1654; *Triumpho Parthenico que en glorias de María Santísima inmaculadamente concebida, celebró la Pontificia, Imperial, y Regia Academia Mexicana*, Carlos de Sigüenza y Góngora, Juan de Ribera, 1683; y el *Colosso Eloquente que en la solemne aclamación del Augusto Monarca de las Españas D. Fernando XVI (que Dios prospere) erigió sobre brillantes columnas la reconocida lealtad, y fidelissima gratitud de la Imperial, y Pontificia Universidad Mexicana*, Pedro Joseph Rodríguez Arispe (México: Imprenta del Nuevo Rezado de Doña María de Ribera, 1748).

coplero sin Rengifo”, escribió Vargas Ponce en su célebre *Proclama se un solterón*: y Moratín en *La Derrota de los pedantes*: “¿Qué es poesía? El arte de hacer coplas. ¿Y cómo se hacen las coplas? Comprando un Rengifo por tres pesetas”.⁷

El éxito de Rengifo en el Nuevo Mundo no fue para menos. Si se toma en cuenta que en 1600 viajaba a América una primera edición del libro, y suponiendo que haya sido la primera vez que llegaba al continente, habrían pasado tan sólo ocho años desde su publicación en Salamanca; es decir, un tiempo relativamente breve para que sus ideas sobre métrica y poesía comenzaran a difundirse en todos los reinos. Prueba de su demanda y difusión es la existencia de “Rengifos” en buena parte de los fondos de libros antiguos de México, sobre todo, en bibliotecas que pertenecieron a la Compañía de Jesús.

La poética del jesuita destaca por su legislación en materia de métrica, la confluencia de tradiciones italianas y españolas, y por la conformación del canon poético del castellano, mismo que revela, para el interés de nuestro trabajo, la configuración de un género desatendido por la crítica desde el siglo XIX hasta la actualidad: los poemas laberinto. Según la propia definición de Rengifo

Llámase también Laberinto cierto género de coplas o de dicciones que se pueden leer de muchas maneras y por cualquiera parte que uno eche, siempre halla pasto para la copla, y de pocas coplas saca innumerables, todas con su

⁷ Emiliano Díez Echarri, *Teorías métricas del Siglo de Oro* (Madrid: Consejo de Investigaciones científicas-Patronato “Menéndez Pelayo”-Instituto “Miguel de Cervantes”, 1970), 70.

sentencia y consonancia perfecta. Hacen estos laberintos, o de letras solas medidas entre los versos, o de solos los versos [...] unos Laberintos se hacen en figura redonda, otros en cuadrada, otros pintando un ave, o un árbol, o una fuente, o una cruz, o una estrella u otras figuras de esta manera, proporcionando las coplas y las letras con aquella figura.⁸

En suma, un laberinto es un poema artificioso que combina elementos lingüísticos y visuales de forma simultánea. La construcción involucra un “recorrido” de lectura en las que unas veces predomina la parte verbal sobre la icónica, y otras a la inversa. Cuando esto último sucede se acerca más a lo que conocemos actualmente como caligrama: una estructura (no necesariamente poema) en donde tanto imagen y contenido se refieren a sí mismos de un solo golpe. No obstante, en los juegos poéticos de certamen raramente llegaron a imprimirse poemas figurativos de esta clase. Casi siempre basaban su ingenio de artificio en estructuras lingüísticas como acrósticos difíciles, retrógrados y laberintos o poemas que podían leerse a renglón seguido o en columnas.

La pedagogía jesuita y el Rengifo en Zacatecas

En la Biblioteca de Colecciones Especiales “Elías Amador” de Zacatecas existen dos ediciones de la obra de Díaz Rengifo, una de 1726 y otra de 1759. Como se mencionó, estas dos ediciones se imprimieron en Barcelona y presentan adiciones de Joseph Vicens de 48 capítulos extras. Entre

⁸ Juan Díaz Rengifo, *Arte poética española* (Salamanca: Miguel Serrano de Vargas, 1592), 93.

esa cifra, Vicens aumentó otros conceptos como el de Emblema, Divisa y Enigma, subgéneros poéticos que hablan de un gusto de la época por la unión entre poesía e imagen. Es decir, el barcelonés puso especial atención en los géneros que mezclaban la palabra y la imagen, y que en el original Rengifo se anticipaba con el concepto de Laberinto.

El libro de Rengifo reforzaba la pedagogía jesuita que unía visualidad –como una estrategia de permanencia en la memoria– y construcciones lingüísticas, las cuales promovían la fe y la doctrina. Por ejemplo, en las clases de Retórica y Humanidades del programa de la *Ratio* se exigían ejercicios que fomentaran la interpretación de partes difíciles y oscuras de la poesía mediante artificios iconográficos. Recomendaban, por ejemplo, que “se pueden dar cosas más recónditas como los jeroglíficos, los emblemas, las cuestiones relativas al artificio poético”, pero “con moderación”.⁹ También alentaba la unión de la palabra con la imagen a través de poemas-mural que se colocaban dentro de las aulas con los objetivos celebrativos y de reforzamiento de la memoria:

Pónganse poesías en las paredes de la clase ordinariamente en meses alternos para celebrar algún día más señalado, o para promulgar los cargos o por cualquier otra ocasión, entre las mejores escritas por los alumnos; [...] añadiendo de vez en cuando, no sin permiso del Rector, pinturas que respondan al emblema o argumento propuesto [en las descripciones de distintos objetos o acontecimientos].¹⁰

⁹ *Ratio studiorum*, 103.

¹⁰ *Ratio studiorum*, 107.

Según Ángel Pérez Pascual el nacimiento del *Arte poética* fue pensado con fines pedagógicos para todos los colegios jesuitas. De hecho, el verdadero autor, Diego García, al parecer fue obligado a firmar con un seudónimo por requerimientos académicos de la *Ratio studiorum* en los que se establecía que los libros educativos para los jesuitas debían estar en latín y, siendo que el *Arte* se encontraba escrito en castellano, el autor debía ocultarse para no comprometer a la Orden.¹¹ Esta disposición de llevar un “Rengifo” a todos los colegios explicaría en parte la conservación de ambas ediciones dentro de las bibliotecas antiguas no solo de Zacatecas, sino de todo el país.

Por otro lado, Pérez Pascual explica también que el alcance del *Arte poética*, además de concordar con elementos de la *Ratio studiorum*, superó las expectativas pedagógicas al punto de que cualquier persona con aspiraciones a poeta, sin importar que fueran religioso de cualquier orden o incluso un noble, podía comprar un ejemplar a precio muy accesible. Ello explicaría por qué los dos libros resguardados en la biblioteca “Elías Amador” no pertenecieron al Colegio jesuita de San Luis Gonzaga, sino a la librería del antiguo Colegio de Guadalupe, en Zacatecas. Sin importar a quiénes hayan comprado los libros, los ejemplares de esta biblioteca evidencian un uso constante en su consulta: presentan anotaciones al final del libro (en el de 1759), así como hojas faltantes o en mal estado (en ambos falta el pliego en hoja suelta del laberinto en forma de bandera) que, si bien mucho tiene que ver el tiempo en dicho deterioro, la marca de anotaciones da cuenta de la preocupación por

¹¹ Pérez Pascual, *Juan Díaz Rengifo*, 15-24.

escribir bien un poema de alguien que lo consultaba en ese momento.

Con todo, la presencia del *Arte poética española* en Zacatecas demuestra el interés de su gente (religiosos y nobles) por la poesía en general, pues la obra debió conocerse a cabalidad tanto para el ejercicio de la poesía de corte clásico –es decir, la de tradiciones castellana e italiana– como de la poesía laberinto, incluso antes de que tales libros llegaran a esta parte del territorio. Es decir, es probable que el ejercicio de los laberintos ya fuera conocido por los hombres más cultos de la región; sin embargo, tenemos la hipótesis de que con la presencia de las ediciones mencionadas de 1726 y 1759, se consolidaron aún más los procesos de escritura y el diseño de los poemas laberinto desde ángulos teóricos y preceptivos.

El certamen *Estatua de la paz*

Un caso sobresaliente es el certamen poético organizado para festejar las nupcias de Luis I, celebrado en 1722 y publicado en 1727: *Estatua de la paz...*, rescatado y estudiado recientemente por las investigadoras Carmen F. Galán e Isabel Terán Elizondo.¹² Dicha justa fue patrocinada por el conde José Rivera de Bernárdez y en ésta aparecen ejemplos de poesía laberinto que muy probablemente encon-

¹² El nombre completo es *Estatua de La Paz, antiguamente colocada en el Monte Palatino, por Tito y Vespasiano cónsules. Y ahora trasladada a los reinos de España y Francia [...] Cuya alegórica traslación celebraron los ingenios zacatecanos en el festivo poético certamen, que a expensas dela lealtad del Conde de la Laguna, Coronel de Infantería Española D. José de Urquiola, se celebró en dicha ciudad día 27 de setiembre del año 1722 [...]* (México, Calle nueva por José Bernardo de Noyal, 1727),

traron sus bases teóricas en la obra de Juan Díaz Rengifo. En la misma, se incluye una descripción en latín de un obelisco lleno de jeroglíficos hecha también por el conde de la Laguna¹³ que, a decir de Carmen F. Galán, da muestra de la poesía visual y de la moda poético-hermética que se practicó en Nueva España. En el certamen se incluyen los ganadores de los primeros lugares de acrósticos difíciles y laberintos de múltiples lecturas.

La justa en honor a Luis I muestra una poética de trasfondo: el efecto de la poesía laberinto mostrada como precepto en el *Arte poética española* y que se articula en los ejemplos de la *Estatua de la paz*. Y es probable que en investigaciones futuras se descubran otros textos poéticos de personajes zacatecanos que tengan como base la obra de Rengifo. Quienes patrocinaron este libro, en 1722, fueron los dos condes Santiago de la Laguna, primero José de Urquiola y luego José de Rivera Bernárdez.¹⁴ Sería Rivera Bernárdez, a la muerte de Urquiola, quien se encargaría de las fiestas por la boda de Luis I (hijo del rey) y la duquesa francesa Luisa Isabel de Orleans, así como de los festejos posteriores por la entronización de Luis I que se celebraron en Zacatecas. De aquí nace el certamen *Estatua de la Paz* y los asuntos principales que el texto desarrolla.

Biblioteca Nacional. Carmen F. Galán Montemayor estudió la descripción de un obelisco que se construyó para tales fiestas en *Obelisco para el ocaso de un príncipe* (México: Texere, 2011), 49-69. Por su parte, María Isabel Terán Elizondo realizó una edición y estudio de la justa en *El certamen literario Estatua de la paz (Zacatecas, 1722)* (Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2019).

¹³ María Isabel Terán Elizondo, *El certamen literario Estatua de la Paz*.

¹⁴ María Isabel Terán Elizondo, *El certamen literario Estatua de la Paz*, 15-32.

Sin embargo, quien escribe la relación de los festejos, según apunta Terán Elizondo, no fue Rivera Bernárdez, sino el secretario del certamen, el bachiller José de Aguirre Villar, un hombre prácticamente desconocido que, sin embargo, hace un relato fantástico de lo que aconteció en Zacatecas cuando los ingenios de la región acudieron al llamado del Cartel.¹⁵

Si la relación de fiestas es un género literario de por sí poco estudiado en la literatura novohispana, los demás géneros que se describen o transcriben allí lo son aún más. Al interior del certamen nos encontramos con expresiones soberbias de ingenio y artificio que, en aquel tiempo, lejos de ser mal vistas, ponían en acción a los participantes de la justa para que precisamente ostentaran su técnica artificiosa; por ejemplo, de los “Asuntos” el primero pide expresamente “cuatro dísticos acrósticos escritos en romance”, el tercero “un laberinto acróstico de tres partes con asonante libre que se lea de tres modos”; en el quinto, “seis quintillas retrógradas”.¹⁶ En el Arte poética española, el (soneto) acróstico se define del siguiente modo:

Aquel soneto se dice acróstico (lo mismo digo de cualquier género de poesías) cuyos versos contienen o el nombre sólo, o el nombre y atributos del objeto a quien se dirige la poesía, unas veces tomando la primera letra de cada verso, o el siguiente; otras las primeras y la última; otras a más de las dichas, las intermedias, o con ellas formando cruces, columnas u otras figuras.¹⁷

¹⁵ María Isabel Terán Elizondo, *El certamen literario Estatua de la Paz*.

¹⁶ María Isabel Terán Elizondo, *El certamen literario Estatua de la Paz*, 52.

¹⁷ Juan Díaz Rengifo, *Arte poética española*, 107.

De los cinco “Asuntos”¹⁸ del certamen, dos son acrósticos. El primero se realizó en latín (“PHILIPUS REX V VIVE”), el cual fue propiamente un acroteléstico,¹⁹ mientras que el tercero se trató de un laberinto con un larguísimo acromesóteléstico que dice “VIVA DON LUIS, PRÍNCIPE DE ASTURIAS, Y DOÑA MARGARITA VICTORIA, REINA DE FRANCIA EN MUCHOS AÑOS”, que a continuación reproducimos:

Vivientes	Tiorbas,	Reverentes demos
Ingenios	Unos	Ecos, que resuenen,
Vmildes,	Raros	Ingeniosos dones,
Alegres,	I más	Nobles parabienes
Notables	Altos,	A consorcios tales
Delicias	Suaves	Delicados tiemplan;
Orgullosos,	Yras,	Ecos rencorosos,
No vanos;	Dignos,	Fértiles Laureles.
Las graves	Orlas,	Rasgos, que se agravan
Uniendo	Nobles,	Afianzando indemnes
Invictas	Armas;	No ya lises, luces
Sagrados	Miran;	Congruos escudos tejen.
Parleras	Aves,	Incansables trinen

¹⁸ Los asuntos definían las formas métricas y los motivos en los que se debería basar el poema.

¹⁹ Nos basamos aquí en las categorías de Dick Higgins en las que se definen los distintos tipos de acróstico, a saber: 1) Acróstico: cuya inscripción se encuentra en la primera columna hacia abajo, de forma vertical; 2) Mesóstico: cuya inscripción está en una columna al centro del poema; 3) Teléstico: Cuya inscripción se halla, en columna, al final del poema. De aquí derivan otras combinaciones como el acromesóstico, acroteléstico y el acromesóteléstico. Dick Higgins, *Pattern Poetry. Guide to an Unknown Literature* (State University Of New York Press, 1987).

Risueñas	Ritmas,	A tan altos bienes;
Íngentes	Iris	Matizados arcos
Nítidas	Alvas,	Uellas pazes muestren
Con tales	Veras,	Célebres amables
Ideando	Iurgos	Humillar intenten
Potencias	Cuellos,	Osadías, traiciones,
En malos	Tratos,	Sueños, esquiveces.
Distintos	Orbes	Alabanzas rindan
Eternas,	Regias	Numerosas siempre,
Aun las más	Iermas	Oquedades canten
Sensibles,	Arduas	Sílabas perenes. ²⁰

Es probable que el conde Rivera de Bernárdez conociera la edición de 1703 –o alguna anterior– del *Arte poética española* en la cual basaría las formas métricas de la *Estatua de la paz*, o bien, conociera la gama de artificios derivados de Rengifo por el uso común que éstos tenían en los certámenes literarios de la época.

Otra de las construcciones laberínticas representadas en la *Estatua* que tienen sus fundamentos en el *Arte* es el retrógrado. A decir de Rengifo, en el retrógrado “[...] cada verso ha de llevar tales dicciones y sentencias que leído al derecho y al revés, por abajo y por arriba, saltando o arreo, haga sentido y convenga con los demás, y siempre se guarden las consonancias”.²¹ Así, en el quinto asunto de la *Estatua*, se reproducen las quintillas retrógradas de los primeros tres lugares ganadores de la justa. Dicho laberinto, como lo establece Rengifo, puede leerse a renglón seguido o al revés, de arriba abajo o viceversa, generando

²⁰ Dick Higgins, *Pattem Poetry...*, 56.

²¹ Juan Díaz Rengifo, *Arte poética española*, 103.

múltiples sentidos de una sola construcción. Por ejemplo, la primera quintilla del primer lugar se lee, habitualmente, de la siguiente manera:

Grande-amor-y fiel-oliva,
refrende-paz-con aljaba,
ablande-dureza-activa
enmiende-cruel-saña brava,
mande, -triunfe, -reine, -viva.

Sin embargo, si se lee de abajo hacia arriba, quedaría de la siguiente forma:

Mande, -triunfe, -reine, -viva,
enmiende-cruel-saña brava,
ablande-dureza-activa,
refrende-paz-con aljaba,
grande-amor-y fiel-oliva.

Y si se lee al revés, la lectura sería:

Viva, - reine, - triunfo, -mande,
saña brava, - cruel-enmiende,
activa- dureza ablande
con aljaba -paz- refrende-
-oliva -y fiel -amor grande.

En este poema laberinto una sola quintilla admite tres o más lecturas si se combina el orden de los versos. El ingenio, entonces, se basa en la capacidad de permutar el orden de los versos sin que estos pierdan el sentido en el recorrido de lectura. Tales poemas difíciles fueron una forma de ganarse un lugar en el Parnaso poético de la época a través del artificio y la ornamentación.

Las ruinas del laberinto

Para el gusto neoclásico, cualquier poema que se presentara difícil o torcido –barroco– no era digno de considerarse en las esferas de la buena poesía. Por ello, los laberintos al estilo Rengifo quedaron pronto en el olvido. La idea de sonetos retrógrados, acrósticos de múltiples columnas o laberintos que se podían leer al derecho o al revés resultaron monstruosidades lingüísticas y visuales que debían ser erradicadas de la supuesta claridad y sobriedad ilustrada del siglo XIX.

El certamen *Estatua de la paz* es una muestra de una tradición poética de corte lingüístico-visual que circuló paralelamente al conceptismo gongorino y que, aún, no ha sido revalorada con justicia. Esta vertiente ha sido poco estudiada, quizá debido a que la obra misma de Juan Díaz Rengifo ha sido objeto de ataques por parte de los pensadores neoclásicos, quienes vieron en la poesía laberinto, en general, muestras de alardes inútiles, aberraciones y mal gusto.

En este trabajo se piensa que el *Arte poética española* resulta fundamental para entender el complejo mundo de la literatura barroca, especialmente en ciudades que estuvieron atentas a las –si se pueden llamar así– vanguardias literarias, tal y como lo fue Zacatecas. El que existan y se conserven dos ejemplares del “Rengifo” en la Biblioteca de Colecciones Especiales “Elías Amador” habla del tiempo y de los testimonios en que la poesía formaba parte habitual de la sociedad, del gusto por el ingenio y el artificio de la forma, de laberintos que nos hacen vislumbrar también el fondo de aquella sociedad: el extravío, el misterio y su peregrinaje.

Bibliografía

- Buxó, José Pascual. 2014. *El enamorado de Sor Juana, Francisco Álvarez de Velasco Zorrilla y su Carta laudatoria (1698) a Sor Juana Inés de la Cruz*. México: UNAM-IIB.
- Díaz Rengifo. 1592. *Juan, Arte poética española*. Salamanca: Miguel Serrano de Vargas.
- Díez Echarri. 1970. *Emiliano, Teorías métricas del Siglo de Oro*. Madrid: Consejo de Investigaciones científicas-Patronato "Menéndez Pelayo"-Instituto "Miguel de Cervantes".
- Galán Montemayor. 2011. *Carmen F., Obelisco para el ocaso de un príncipe*. México: Texere.
- Higgins, Dick. 1987. *Pattern Poetry. Guide to an Unknown Literature*. New York: State University Of New York Press.
- Leonard, Irving A. 1994. *Los libros del conquistador*. México: FCE.
- Terán Elizondo, María Isabel. 2019. *El certamen literario Estatua de la paz (Zacatecas, 1722)*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Pérez Pascual, Ángel. 2011. *Juan Díaz Rengifo y su Arte poética española*. Diputación Provincial de Ávila: Institución Gran Duque de Alba.
- Ratio atque Institutio Studiorum Societatis Jesu. Auctoritate Septimae Congregationis Generalis aucta. Antverpiae apud Joan. Meursium. 1635*. Roma. Traducción de Gustavo Amigó.

CAYETANO DE CABRERA Y QUINTERO
EN EL HOMENAJE A LA CANONIZACIÓN DE SAN
JUAN DE LA CRUZ



Leticia López Saldaña
Universidad Autónoma de Zacatecas



El nombre de pila de san Juan de la Cruz era Juan de Yepes, un religioso perteneciente a la orden de los Carmelitas. Nació en “Hontiberos, Villa noble en Castilla la Vieja, y perteneciente al Obispado de Avila”.¹ Aprendió Gramática, Retórica y Filosofía en el hospital general de la Villa. En 1653, a sus veintiún años, recibió el hábito de la Virgen de Carmen, y se denominó fray Juan de san Matías. Aunque, después de que se descalzó, eligió el apellido de la Cruz. Al descalzarse, junto con la Madre Teresa de Jesús, dio principio a la reforma de la Orden y otros conventos que se fundaron en Mansera, Almodóvar, Alcalá, Pastrana y otros. Fue preso en Toledo por la orden religiosa de los Carmelitas calzados, de donde logró escapar. Entre los dones y gracias que le ilustran se encuentran el de la sabiduría en sacramentos místicos, de los cuales dejó libros y tratados, la pureza, la profecía y el don que tuvo sobre los

¹ Joaquín Ignacio Ximénez de Bonilla, Joseph Francisco Ozaeta y Oro y Joseph Francisco de Aguirre y Espinoza coords., *El segundo quince de enero de la corte mexicana, solemnes fiestas. Que a la canonización del místico doctor san Juan de la Cruz celebró la provincia de san Alberto de Carmelitas descalzos de esta Nueva España* (Ciudad de México: Bernardo de Hogal, 1730), 1-2.

demonios y el de hacer milagros. Su muerte ocurrió el 14 de diciembre 1591, a sus cuarenta y nueve años de vida, veintiocho de religión, cinco de observancia y veintitrés de reforma. Su canonización se registra el 27 de diciembre de 1726,² por Bula del Papa Benedicto XIII.³

El segundo quince de enero [...] ⁴ es una relación del festejo coordinado por la orden de los Carmelitas descalzos en homenaje a la canonización del místico doctor san Juan de la

² “[...] día de san Juan Evangelista, llamado también “el discípulo amado de Jesús”. Jessica Ramírez Méndez, “El capital visual de la fiesta. Promoción carmelitana a partir de los festejos de canonización de fray Juan de la Cruz”, en *Expresiones y estrategias: la Iglesia en el orden social novohispano*, coords. María del Pilar Martínez López-Cano y Francisco Javier Cervantes Bello (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México -Instituto de Investigaciones Históricas, BUAP-Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Vélaz Pliego”, 2017), 94.

³ Ximénez de Bonilla, Ozaeta y Oro y Aguirre y Espinoza, *El segundo quince de enero*, 1-40.

⁴ Del título de la crónica, Juan José Eguiara y Eguren comenta: “Vió Mexico, en fu segundo quinze de Enero, renovado, y mejorado el quinze de Enero, que antiguamente llenó de admiraciones, y alegrías aquella Metropoli del Mundo, que yà no admiraba ni aun maravillas, Roma. Eftuvieron las Matronas de aquella Corte privadas algun tiempo de la apetecida honra, que, es otro, las conciliaban los magestuosos Carros, que folian conducir las por Calles, y por los Theatros: llorabâ entre tanto fu defdicha, y las acompañaba vna esterilidad porfiada. Reftituyóles en fin aquel deseado lustre, y para festejar fu buena fuerte, celebraron dos veces las Fieftas Carmentalinas, dándole por día proprio a la segunda folemnidad el quince de Enero”. Ximénez de Bonilla, Ozaeta y Oro y Aguirre y Espinoza, *El segundo quince de enero*, 41. Aprobación de Juan José Eguiara y Eguren, s/n. Posiblemente alude los lamentables hechos del 15 de enero de 1624, cuando ocurrió un “el terrible tumulto, que se levantó en toda la ciudad, que fue tan excesivamente grande, que se puso en peligro [el] próximo, y por instantes inminente de muy formidables desgracias [...]”.

Cruz. Ahí se da cuenta de la noticia llegada a Nueva España, el 27 de junio de 1728, acompañada por una segunda canonización especial del corazón de santa Teresa de Jesús.⁵ Fray Andrés de San Miguel, prior del convento de San Sebastián visitó las instancias civiles y eclesiásticas, además de las diferentes órdenes religiosas para dar inicio a la planeación del evento, dando margen para que otras órdenes religiosas festejaran a sus Santos, posponiéndose el festejo para inicios de 1729. El colegio mayor de Santa María de Todos los Santos apoyó con la organización de una justa literaria.

En la relación, se describe la iglesia de San Sebastián de México de los Carmelitas descalzos, su capilla mayor, el altar principal y otros altares, asimismo, se informa acerca de las puertas y los arcos triunfales que correspondían a la entrada del cementerio. Se relata que un carro triunfal salió en procesión día con día, adornado con serafines entre nubes de velillo blanco, acompañado de cadetes, quienes desprendían música de clarines, timbales y trompetas. Otras descripciones incluidas fueron: el ornato de las calles, el altar de Juan José Antonio de Zúñiga, “Christalino argentado mar [...]”, el arco triunfal “Águila mística exaltada en los ápices del Carmelo [...]”,⁶ por Cayetano de Cabrera

⁵ Joaquín Ignacio Ximénez de Bonilla, Joseph Francisco Ozaeta y Oro y Joseph Francisco de Aguirre y Espinoza coords., *El segundo quince de enero*, 61.

⁶ Cayetano de Cabrera y Quintero, “Águila mística, exaltada en los ápices del Carmelo. Arco triunfal, que erigió en la solemne procesión, con que la religión observante de los Carmelitas descalzos de esta provincia de Nueva España celebró en México la canonización de su reformador, y patriarca san Juan de la Cruz, en nombre de todo el sagrado orden de predicadores el sapientísimo colegio de Santo Domingo de Porta Coeli, a esmeros del

y Quintero,⁷ donde el autor establece una analogía entre el águila y san Juan de la Cruz, pues: “en los colores del aplaufo se avia de renovar, y reformar el fimbolo, [...] con la fingular renovacion, y admirable Reforma de el Aguila, fimbolo expreffo, imagen viva, fimulacro de pluma, de mil valerofas hazañas”.⁸ El autor observa una correspondencia entre la renovación del águila en las altas montañas, con la reforma que hace San Juan de la Cruz en la orden de los Carmelitas descalzos “haziendo de sus estrechezes, preceptos”.⁹

En la crónica se comenta del paseo que se realizó el 14 de enero para convidar a toda la ciudad, así como de la primera procesión realizada el 15 de enero y del itinerario de los siguientes días. Se incluyen ocho sermones predicados en las diferentes órdenes religiosas, el certamen

R. P.M.F. Francisco Xavier de Sousa, y Áviles, actual Rector de dicho Colegio, prior que fue del convento de México, y provincial de esta Provincia de Santiago de Nueva España, etc. Retocaba sus colores procurando se renovase la águila, en las claras ondas de Agripe”, en Joaquín Ignacio Ximénez de Bonilla, Joseph Francisco Ozaeta y Oro y Joseph Francisco de Aguirre y Espinoza coords., *El segundo quince de enero*.

⁷ Norma Leticia Caballero Ruiz ha realizado un estudio del arco triunfal, donde informa que: “Las proezas de su singular “alma santa” (la de san Juan de la Cruz) promovieron que los dominicos erigieran un arco para honrar las virtudes y alabar al mismo tiempo, la orden del Carmelo y destacar por qué San Juan de la Cruz fue canonizado y recibido en el Empíreo”, Norma Leticia Caballero Ruiz, “Aproximaciones al águila mística”, en *Cultura literaria novohispana. Las palabras tras los límites*, coords. Alberto Ortiz e Isabel Terán (México: Terracota ET, 2015), 111.

⁸ Cabrera y Quintero, “Águila mística, exaltada en los ápices del Carmelo [...]”, 181.

⁹ Cabrera y Quintero, “Águila mística, exaltada en los ápices del Carmelo [...]”, 181.

académico¹⁰ y la descripción de las danzas, comedias y toros que se jugaron en obsequio de tan solemne función, extendiendo el festejo hasta veinticinco días. También se adicionó a la crónica la relación de la fiesta en Puebla, el sermón del Dr. Tomás de Victoria Salazar, y el de fray Juan de Villa Sánchez.¹¹

La fiesta novohispana, fuera civil o religiosa, tenía la finalidad de adoctrinar, deleitar, representar, y cohesionar a una sociedad estratificada. Lo que se lograba mediante el arte efímero, imágenes plásticas y literarias, sermones, escenarios teatrales, etcétera. Las autoridades civiles y eclesiásticas:

[...] propiciaban diversas celebraciones que tenían como fin último exaltar la lealtad a la monarquía y su vínculo con la Iglesia. Del lado del poder real se realizaban faustosas fiestas por las bodas, los nacimientos de príncipes, los juramentos, las exequias y lutos de familia. Por su parte, en el caso de las festividades religiosas encontramos la canonización de algún santo, la consagración de algún

¹⁰ “El origen de los certámenes literarios se remonta a la época clásica; su tradición revive en el medievo, en Provenza, con la denominación de juegos florales; más adelante, se popularizan con el Renacimiento, en Italia, y en el Barroco, en España y sus territorios ultramarinos, donde surgen los círculos literarios llamados academias, dedicadas, en sus inicios, a celebrar festividades religiosas y, posteriormente a temas muy variados”. María Isabel Terán Elizondo (ed.), *El certamen literario Estatua de la paz* (Zacatecas 1722) (Madrid: Iberoamericana–Vervuert, 2019), 17.

¹¹ Una descripción más detallada de El segundo quince de enero se encuentra en: Patricia Villegas Aguilar, *Certamen académico con que los Carmelitas descalzos celebraron la canonización de San Juan de la Cruz*. México, 1730 (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2008) 7-38.

templo singular, las rogativas, las procesiones o las ceremonias propias del calendario litúrgico.¹²

Para el caso de los Santos canonizados, dice Ramírez Méndez: éstos permitían centrar la atención en esa familia y el efecto tenía eco aún tiempo después con los impresos u obras artísticas que se generaban a partir de la celebración.¹³ La representación de las virtudes del nuevo Santo patentaba la esencia de la orden a la que pertenecía lo que permitía que la sociedad viera en los religiosos una extensión de los dones del homenajado.

El certamen académico estuvo presidido por Joaquín Ignacio Ximénez de Bonilla, José Francisco de Ozaeta y Oro y José Francisco de Aguirre y Espinoza,¹⁴ autores de

¹² Jessica Ramírez Méndez, “El capital visual de la fiesta. Promoción carmelitana a partir de los festejos de canonización de fray Juan de la Cruz”, en *Expresiones y estrategias: la Iglesia en el orden social novohispano*, coords. María del Pilar Martínez López-Cano y Francisco Javier Cervantes Bello, (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México - Instituto de Investigaciones Históricas, BUAP-Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Vález Pliego”, 2017), 82.

¹³ Jessica Ramírez Méndez, “El capital visual de la fiesta”, 86.

¹⁴ Juan Flores, “Certamen académico, con que los venerables, y ejemplarísimos religiosos Carmelitas descalzos celebran la adscripción a los Fastos de SAN JUAN DE LA CRUZ, que inmutando la Regla de la Observancia, que mitigó la estrecha de los primeros Institutos la reformó en España con celo fervoroso. Publicóse la Justa Literaria por el colegio mayor de Santa María de Todos los Santos, que la dispuso discurriéndole sus oficios. Proteo Sagrado, que, aventajado al fementido, de quien cantaba la Ovidiana Talía, que se vistió de las figuras expresas en su fábula, se manifestó por sus virtudes, y milagros en la Reforma con los mismos aspectos, que se fingieron en el otro venerado, de los egipcios con adoración supersticiosa. Y para que descendan gloriosamente al campo de la deliciosa palestra de Minerva

la crónica de los festejos o de *El segundo quince de enero*; el primero fungió como presidente y los segundos como conjuces, el secretario del certamen fue José Roldán, pero falleció, quedando la responsabilidad en Juan Flores.¹⁵ Tanto el certamen como el festejo religioso se realizaron mediante una octava. “A la convocatoria se vieron llamados clérigos, religiosos, aristócratas, poetas y otros personajes más que prefirieron el anonimato”.¹⁶ Después de la ceremonia eclesiástica se preparaba el escenario para dar lectura a los poemas galardonados con el primer, segundo y tercer lugar en cada uno de los tres metros que, multiplicados, suman un total de nueve premios por día y setenta y dos en total. Para el primer asunto, por ejemplo, se dedujo que:

“careandofe el mote: *unus & omnis*, de la mentida historia, con la ephigrafe Unicus, atque multiplex, de las Divinas Écripturas, celebren las pyrides de Mexico â nuestro

las fecundísimas Piérides de México, que exceden â las hijas de Júpiter Olímpico, se provocan con el asunto, de que concurran con sus liras, a los aplausos del instaurador prodigioso, insigne, e ilustre del Carmelo”, en *El segundo quince de enero de la corte mexicana, solemnes fiestas. Que a la canonización del místico doctor san Juan de la Cruz celebró la provincia de san Alberto de Carmelitas descalzos de esta Nueva España*, coords. Joaquín Ignacio Ximénez de Bonilla, Joseph Francisco Ozaeta y Oro y Joseph Francisco de Aguirre y Espinoza (Ciudad de México: Bernardo de Hogal, 1730), 558.

¹⁵ Véase Patricia Villegas Aguilar, “Un certamen poético de 1730”, en *Estela de San Juan de la Cruz en la Nueva España*, coord. Patricia Villegas Aguilar (México: Universidad Iberoamericana, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2008), 34. “El Secretario era el encargado en los días anteriores a la lectura pública de los poemas ganadores, de componer una serie de coplas breves e ingeniosas que se dirían al entregar el premio a los ganadores”, 35.

¹⁶ Patricia Villegas Aguilar, “Un certamen poético de 1730”, 29.

Heroe colocado en las aras, como â conjunto de las Virtudes, que reflandecen en los Santos y que lo expuesto se pondere, no fola con fiete Heroycos, que al principio, medio y fin de fus claufulas se lea su nombre en esta forma: SANCTUS JOANNES DECRUCE. Sino afimifmo con vna Dezima, y vn Romace de ocho coplas endecafylabas, en que se use de la affonancia, de que gustearon los poetas”.¹⁷

Así, cada una de las modalidades obtuvo tres galardondos. Para el certamen se propusieron ocho asuntos relacionados con Proteo Sagrado¹⁸ para representar las virtudes de san Juan de la Cruz; esto debido a la congruencia de “aver Proeto gobernado en Egipto, cuyos Reyes acostumbraron vestir de las imagenes de las Culebras enroscadas, y del Leon, y Toros sus diademas, para denotar, segun Eliano, la firmeza de sus Imperios”.¹⁹ Aunque en lo alegórico, según Diodoro y Cartario, Orfeo mutaba en varias formas debido a su sapientísimo y prudencia, ambos aplicados a sus súbditos, observándoles en cada etapa de su vida, para así atender sus solicitudes. Por esa causa se dedujo que: se “moralizanse la hiftoira, de lo fabuloso la montea para que â S. JUAN DE LA CRUZ, Restaurador Ilustre de los anti-

¹⁷ Juan Flores, “Certamen académico”, 571-572.

¹⁸ “Un dios multiforme. Está en relación con el mar y probablemente, de origen prehelénico. Homero lo hace auxiliar de Poseidón. Tiene el don de mudar de forma a su albedrío. De donde el adjetivo proteico, usado en casi todas las lenguas modernas [...] Un rey de Faros que sabe de toda adivinación. Un rey de Egipto, que acoge a Helena, forjada por un fantasma en Troya, real en su región. Interviene en mitos que se ven en sus lugares correlativos”. Ángel Ma. Garibay, *Mitología griega. Dioses y héroes* (México: Porrúa, 2013), 316.

¹⁹ Juan Flores, “Certamen académico”, 559.

guos Estatutos de la Descalzáz Carmelitana le delineafen los fieles votos del Colegio Mayor de Santa Maria de Todos [los] Santos Proteo Sagrado en la Reforma".²⁰

Participación de Cayetano de Cabrera y Quintero en el homenaje a san Juan de la Cruz

Cayetano de Cabrera y Quintero es un autor sobresaliente de la primera mitad del siglo XVIII, Juan José Eguiara y Eguren es uno de los pocos autores que aportan datos biográficos de primera mano acerca del poeta. Ernesto de la Torre Villar reproduce algunos pasajes de la Biblioteca Mexicana, en su Historia de sabios novohispanos:

Mexicano de nacimiento, natural de la ciudad de México, después de haber echado cimientos profundos para su fina cultura literaria, recibió filosofía en el Colegio Seminario de la Iglesia Metropolitana, llamado de San Juan y de la Purísima Concepción, y en las aulas de la Universidad, y obtenida la licenciatura y adscrito entre los alumnos de teología y destacado entre los primeros de ellos, alcanzó también el mismo grado de esta facultad. Durante muchos años asistió a la Academia de San Felipe Neri, hacía tiempo fundada como palestra de las bellas artes oratorias y de otras muchas facultades, que él, en casa y fuera de ella, adquirió con mucho esfuerzo. Se ejerció en el arte de la poesía, tanto latina como castellana, y se aplicó al estudio de las lenguas griega y hebrea, en las cuales dejó no poco escrito. Para enseñanza de la juventud, fue designado maestro de latinidad por el excelentísimo e ilustrísimo señor don Juan de Vizarrón y Eguiarreta, arzobispo y virrey de México. Ordenado

²⁰ Juan Flores, "Certamen académico", 560.

sacerdote, entregado a la predicación y al confesionario, tiene al uso la más exquisita cultura que ha adquirido y que hasta el presente tiempo gasta en su actividad espiritual y recta amonestación de las costumbres. Por esta razón y por la amistad que media entre nosotros, daremos de mano paso a los elogios, y solamente indicaremos sus obras impresas o todavía inéditas que, todavía muy joven, dictó a sus alumnos de filosofía y teología.²¹

Villegas Aguilar se refiere al autor como: “uno de los mayores intelectuales de la época”.²² La autora editó el certamen académico incluido en *El segundo quince de enero* [...], ahí informa acerca de la participación del poeta con la descripción del arco triunfal por encargo de la orden de Santo Domingo: “Debemos a Francisco Xavier de Sousa y Avilés, rector del Colegio de Santo Domingo de Porta Coeli, y provisional de la Provincia de Santiago de Nieva España, la descripción de un Arco de Triunfo erigido con motivo de las celebraciones. El impreso que da cuenta de este arco tiene por título *Águila mística exaltada en los ápices del Carmelo. Arco Triunfal*”.²³

²¹ Juan José Eguiara y Eguren, *Historia de Sabios novohispanos*, estudio introductorio y selección de textos de Ernesto de la Torre Villar (México: Universidad Autónoma de México, 1998), 179. Citado en Leticia López Saldaña, “Argumentación retórica en el Escudo de armas de México por Cayetano Javier de Cabrera y Quintero en torno a la jura del patronato de la Virgen de Guadalupe y el método para historiar su culto”, (Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Zacatecas, 2020).

²² Patricia Villegas Aguilar, *Certamen académico con que los Carmelitas descalzos celebraron la canonización de San Juan de la Cruz* (México: Universidad Iberoamericana, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2008), 32.

²³ Patricia Villegas Aguilar, *Certamen académico...*, 22.

Además de elaborar la descripción del arco triunfal, el poeta tiene en su obra manuscrita diez poemas castellanos relacionados con la canonización de san Juan de la Cruz, con los que se cree que participó en el certamen académico en seis ocasiones, en algunas de ellas con más de un poema, de las cuales sólo obtuvo un premio, de primer lugar, en el tercer asunto, en el que se pidió representar la “Tranmutacion del Protheo Sagrado S. Juan de la Cruz, en Serpiente, corrigiendo prudente a un soberbio, despojandose humilde a su vista”.²⁴ Los metros que se fijaron fueron tres sáficos latinos para el primer metro, una octava para el segundo y un romance²⁵ endecasílabo para el tercero. El autor obtuvo el premio con un romance endecasílabo:

TERCER METRO

De los Romances endecasilabos, que se presentaron,
llevó la primacía, el del Br. D. Cayetano Cabrera,
por fu elegante, y ajustada cadencia.²⁶

²⁴ Borradores de Cabrera, ms. 26, BNM, f. 294v.

²⁵ Se trata de “una redondilla multiplicada. En la qual no se guarda consonancia rigurosa, fino a fonancia entre segundo, y quarto verso; porque los otros dos van sueltos. [...] La dificultad está en que la materia sea tal, y se trata por tales terminos, que levante, mueva, y suspenda los animos. Y si esto falta, como la a fonancia de fuyo no lleva el oído tras sí, no fè que bondad puede tener el Romance”. Juan Díaz Rengifo, *Arte poética española* (Barcelona: Imprenta de María Ángela Marti, viuda, 1759), 59-60.

²⁶ Guillén elabora un estudio donde aborda este romance, de los primeros versos señala que “Cayetano de Cabrera destaca de San Juan la prudencia, como la virtud que permite controlar sus propias pasiones”. Marco J. Guillén, “Cayetano de Cabrera y Quintero: elegante sonoro Cisne del Mexicano Pindo en *Estela de San Juan de la Cruz en la Nueva España*, coord. Patricia Villegas Aguilar (México: Universidad Iberoamericana, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2008), 80.

*Fervoroso Prelado en cuyo pecho
 Serpientes, y Palomas siempre anidan,
 No teñido de hiel fi de prudencia,
 Subdito inobediente corregía.
 Medico fi, no Juez maneja aquella,²⁷
 Que Moyfes manejò Vara divina:
 Cruz para JUAN, que Varas femejantes
 En lo mismo que exaltan crucifican.
 A reffríos aplica Religiosos
 Receptas de favor fu medicina:
 Como, ô Cielos, sufrís que satisfagan,
 Monedas de improperios la visita?
 Entonces JUAN ante el fobervio Joven,
 Por la tierra se arrastra, â ella se humilla,
 Dobleza la cabeza, y le desnuda.
 De la piel Religiosa que vestía.
 Aquí el que fué Prelado, Cruz y Vara,
 Por lo qual lo perfecto se medía,
 Qual otra de Moyfes, pafma los ojos,
 Mostrándose en serpiente convertida.
 O! Siempre benigna, la que quando
 Pudo al Justo rigor de disciplinas,
 Quitar la piel â inobediente Joven,
 A su cuerpo la fuya folo quita!
 Maxima la más rara, que al intento
 Prudencia superior hallar podía,
 Que mostrarfe qual Subdito el Prelado,
 Es â vn tiempo enseñanza, y disciplina.
 Pero hallo mas myfterio, fi en JUAN veo,
 Que al ver como vn fobervio deshazia,
 De la humildad, el bello Simulacro
 Le quita de su templo la capilla.²⁸*

²⁷ En el manuscrito “Medico ya, no Juez maneja aquella”. Borradores de Cabrera, ms. 26, BNM, f. 294v.

²⁸ Juan Flores, “Certamen académico”, 608. Incluido en Martha

El motivo del asunto se registra en el epítome de la vida del Santo, incluido en *El Segundo quince de enero* [...]: “A un grave Religioso de otra Ordê, q’ con desprecio le dixo, V. R. parece hijo de algún Labrador, respondió; Aun no foy tanto como effo P. R. fino hijo de un pobre texerdocito. Con lo qual quedó confuſſo, y defde entonces aficionado â la virtud, y [fue] pregonero de fu fantidad”.²⁹

En el poema se representa la humildad de san Juan de la Cruz mediante la alegoría de la serpiente. Sabido es que esa alegoría tiene una tradición emblemática con la que se representan no sólo las virtudes del hombre, sino también los vicios. Uno de los autores que dedica un buen espacio de su estudio a este reptil es Filippo Picinelli: “Entre las virtudes comenta la prudencia, la generosidad, el arrepentimiento, la humildad, la esperanza, la pureza o castidad, entre otras [...] De los vicios explica la lujuria, la avaricia, la ambición, la envidia, etcétera”.³⁰

De Cabrera utiliza la alegoría de la vara de Moisés, que es a la vez cruz para San Juan de la Cruz, quien se convierte en serpiente, lo mismo que la vara del profeta, para aleccionar al religioso soberbio. El Santo se humilla a sí mismo para enseñar que la humildad es una virtud, al hacerlo se sacrifica a la vez que se glorifica. Picinelli comenta

Lilia Tenorio, *Poesía novohispana. Antología* (México: Colegio de México, Fundación para las letras mexicanas, 2010), 1059.

²⁹ Joaquín Ignacio Ximénez de Bonilla, Joseph Francisco Ozaeta y Oro y Joseph Francisco de Aguirre y Espinoza coords., *El segundo quince de enero*, 16.

³⁰ Leticia López Saldaña, “Alegorías recurrentes en cuatro túmulos para la realeza española por Cayetano Javier de Cabrera y Quintero”, en *XII Congreso Internacional de la Sociedad Española de Emblemática*. (Vitoria: Universidad del País Vasco, 2019).

que: “Según relata Moisés, una serpiente de cobre clavada en lo alto de un palo en el desierto, a manera de antídoto, preservó de la muerte a cuantos hombres la miraban”.³¹ Picinelli se está refiriendo a Jesús crucificado, pues quien lo mira recibe toda la felicidad. Así San Juan de la Cruz al ser observado redime al soberbio.

Al arrastrarse por la tierra, san Juan de la Cruz se desnuda de la piel religiosa que vestía. Picinelli explica el voto de pobreza con: “Una serpiente que deja entre las piedras su piel presenta el epígrafe: *PIU' BELLA, E PIU' SPEDITA*, esto es *PULCHRIOR, ET AGILIOR* (más hermosa y más ligera). De esta manera el espíritu que elige la pobreza voluntariamente se libera de las cargas terrenas y recibe mayor gloria”.³² En el caso de San Juan de la Cruz, al mostrar su disciplina al grave religioso, lo hace dócil y gana su simpatía, de ahí que, al desnudarse, le desnuda a él también y le quita del templo su capilla, y con ello abre espacio para la orden reformada de Carmelitas descalzos.

En el segundo asunto, se debía representar la conversión de San Juan de la Cruz en joven descalzo con: “quatro dísticos, tres Quintillas, y vn Romance en el agudo de la letra U de nueve coplas”.³³ El poema premiado inicia de la siguiente forma:

*Tracia honor de ciegas Aras,
Que debió a fu esclavitud:*

³¹ Filippo Picinelli, *Mundo simbólico. Serpientes y animales venenosos. Los insectos*, (México: Colegio de Michoacán, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 1999), 153.

³² Filippo Picinelli, *Mundo simbólico*, 146.

³³ Juan Flores, “Certamen académico”, 589.

*Saber Tributar en sombras,
Vaticinios de la luz.*³⁴
El romance de De Cabrera comienza:
*Mudóse JUAN en PROTHEO
quando por vía no comun
de dorada madurez
volvió â verde juventud.*³⁵

En ambos casos, la rima asonante es muy similar durante todo el poema. Llama la atención que De Cabrera inserte la imagen del licor: “Quales virtudes licores? / qual la oliva, que según / reverencia, en Eson / florecía la salud?”.³⁶ En cualquier caso, no cumplió con la regla de nueve coplas, quizá pudo ser el motivo de su descalificación.

En el sexto asunto, tercer metro, se pidió la representación de la transmutación del Proteo en León, en tres liras, una décima y un soneto, “que exprefando en las iniciales el nombre SAN JUAN DE LA CRUZ hasta la U, (y) terminen (los versos) con la Z”.³⁷ En el soneto de De Cabrera las imágenes se observan un tanto lejanas de la idea principal, que era la observación del Santo representada en la figura alegórica del león:

Viento fue del incendio aura loquaz
a cuyo airoso alhago descortez
No contenida en si la solidez.
*Del aire busca la Región capaz.*³⁸

³⁴ Juan Flores, “Certamen académico”, 594-595.

³⁵ Borradores de Cabrera, ms. 26, BNM, f. 292v.

³⁶ Borradores de Cabrera, ms. 26, BNM, f. 293r.

³⁷ Juan Flores, “Certamen académico”, 643.

³⁸ En el encabezado, “XIII. SONETO SACRO, Affunto de Certa-

El poema ganador, fue escrito por fray José Nogales Dávila, de la orden de Nuestra Señora de la Merced, maestro en teología. Aquí se presenta el primer cuarteto:

*Siguele Proteo â Fuego en su disfraz
Afta triumphar activa fu altivez
Niega â sus ojos, aun en la vejez
Jurisdicción al fueño, el león fugaz [...].³⁹*

El dormir del león con los ojos abiertos representa la vigilancia, en caso de san Juan de la Cruz, “en el repofo del breve fueño necesario â la vida, tenía despierta su Alma”.⁴⁰

Como se sabe, el quehacer literario de la época se supe- ditaba al compromiso didáctico de la religión. Según Pérez Pascual: “Corresponde al poeta conseguir que su poesía alcance con éxito un propósito moral, aprovechándose para ello de las cualidades seductoras de lo rítmico”.⁴¹

Pensando en que la estructura determina en parte el contenido,⁴² se entiende que De Cabrera, en caso a haber participado en el cuarto asunto, no haya merecido algún premio.

men en la Canonización de S. Juⁿ de la Cruz: Acróstico, y Forzado”. Borradores de Cabrera, ms. 26, BNM, f. 189v. Incluido en Martha Lilia Tenorio, *Poesía novohispana*, 1063.

³⁹ Juan Flores, “Certamen académico”, 650.

⁴⁰ Juan Flores, “Certamen académico”, 642.

⁴¹ Ángel Pérez Pascual, *Juan Díaz Rengifo y su arte poética española* (Valladolid, Rigorma Gráfico, 2011), 112.

⁴² “Por el procedimiento mismo del certamen, casi idéntico al de todos los que se efectuaron en Nueva España, no escasean las semejanzas entre los tres romances endecasílabos, lo que no desacredita o degrada su calidad artística. [...] Proveyendo el tema y la forma, a veces más, inducían las representaciones y similitudes entre los poemas, tan agradables para los lectores de entonces como los que resultaban de la práctica de la imitación –que

En el asunto mencionado se requería que se consintiera: “la mudanza de los motivos de fu trífteza en alborozos con los de fu alegría en fentimientos, para qué propugnando los Antagoniflas â fu arbitrio la que juzgaren mas prodigiosa, la esfuerze fu Numen decantado con cinco Díflicos, seis Redondillas, y vna Canción de quatro eftancias”.⁴³ Para ese asunto De Cabrera tiene una: “CANCION SACRA. Protheo Sagrado en penitente FIERA en las desiertas asperezas del Carmelo: Assumpto de Certamen en la Canonización de S. Juan de la Cruz. En imitación de la Cancion de D. Luis de Gongora”.⁴⁴ Aquí se expone un fragmento:

*Enmarañado en greña el Recinto,
racional FIERA, mas q' se despeña
hasta la cumbre se remonta erguida
de crueles cazadores perseguida,
con la persecucion tan bien hallada
que aunq' de varias puntas aquexada
ninguna da` de sentimientos seña;
antes la que volante mas le duele
alas le da`, con q' a la cumbre buele.*⁴⁵

La canción no tuvo acogida, quizá por la imitación que hace de la canción de Góngora, ya que la forma también era considerada para la premiación. Como se observa, el poeta no pierde de vista el motivo que era la penitencia de san Juan de la Cruz en la carcel y el alborozo con el que

los artistas renacentistas arrojaron de los clásicos (de su *imitatio*) y heredaron a sus sucesores—. Guillén, “Cayetano de Cabrera y Quintero: elegante sonoro Cisne”, 78-79.

⁴³ Juan Flores, “Certamen académico”, 616.

⁴⁴ Borradores de Cabrera, ms. 26, BNM, ff. 210v-211r.

⁴⁵ Borradores de Cabrera, ms. 26, BNM, ff. 210v-211r.

transforma su tristeza en alegría “ninguna da` de sentimientos seña”. Aquí se muestran tres versos de uno de los pomeas ganadores, escrito por Doña María Dávalos y Orozco:

Porque de JUAN es gloria
En lucha tan estraña, y tan agena
Padecer el gozar, gozar la pena, [...] ⁴⁶

En el asunto séptimo “fe dexa libre el campo â los Atletas famofifimos, para que en vna Octava, fiete quintillas, y dos Dezimas, difcurran proporcionada congruencia fus ingenios, de Arcano tan profundo; y especialmente acerca de la Doctora Myftica [...]”. ⁴⁷ Ahí, se refiere con antelación a todas las transmutaciones de san Juan de la Cruz: “para que por vnas fe conocieffe Mancebo Dezcalzo Carmelita; por otra Jabali, [...] León, ô Toro, y por otras Agua, Plata, Fuego, ô Peña estable Baña de los Templos, que erigió en la Reforma”. ⁴⁸ Para este caso, el poeta compuso dos décimas: “Para q´mejor reforme” ⁴⁹ y “Un JUAN, joven, Arbol, Leon”, ⁵⁰ y dos romances: “No es uno el simulacro q´ oy expones” ⁵¹ y “Multiforme portento de la gracia”. ⁵² Aunque no fueron suficientes las cuatro composiciones, pues en ninguna de ellas se refirió a Santa Teresa de Jesús. Uno de los poemas ganadores fue elaborado por Doña Ana María González:

⁴⁶ Juan Flores, “Certamen académico”, 623.

⁴⁷ Juan Flores, “Certamen académico”, 657.

⁴⁸ Juan Flores, “Certamen académico”, 655.

⁴⁹ Borradores de Cabrera, ms. 26, BNM, f. 231r.

⁵⁰ Borradores de Cabrera, por fray Simón de Cervantes, ms. 26, BNM, f. 231v.

⁵¹ Borradores de Cabrera, ms. 26, BNM, f. 293v.

⁵² Borradores de Cabrera, ms. 26, BNM, f. 294r.

*Alegorico en su empreffa
Dio â entender, contemplativo,
Que el mostrarse alli vivo,
Era hazaña de Teresa.*⁵³

En el octavo asunto, la justa pedía que: “fe exalten los elogios, de que triumphara de Satanás, que imaginando affemejarle con el Abito de la Defcalzez Carmelitana, le hizieffe despues defaparecer de su figura, [...]”.⁵⁴ Lo que se debía observar en un romance de quince coplas, y con glosar tres diferentes metros (un cuarteto y dos quintillas) en redondillas, décimas o quitillas. El romance ganador, por fray Simón de Cervantes, inicia como sigue:

*No ay para que te disfrazes,
pues por esse mismo cafo
todos han de conocer,
Satanás, que eres el Diablo.*⁵⁵

Se requería que la composición constara de quince coplas y De Cabrera incluyó dieciséis de ellas, la primera es como sigue:

*Vano Lucifer q' aspira
siempre con maña engañosa,
â fingirse Angel de luzes
Siendo Deminio de sombras.*⁵⁶

⁵³ Flores, “Certamen académico”, 665.

⁵⁴ Flores, “Certamen académico”, 669.

⁵⁵ Flores, “Certamen académico”, 671.

⁵⁶ Borradores de Cabrera, ms. 26, BNM, f. 295r.

En ambas redondillas⁵⁷ se observa la rima asonante en el segundo y cuarto verso. La terminación del romance ganador es:

Y affi por pedir el premio
folo *esta poster copla* hago;
quiera Dios que como â ti,
no me dejen condenado.⁵⁸

Parece que De Cabrera es contundente en el cierre, Aunque incluyó una copla más. El final del romance es:

*Anda al infierno, y conoce
no femejante a la copia
que de hazer Santos Protheos,
en el infierno no ay forma.*⁵⁹

Pérez Pascual señala que: “El poeta debe proponer un juego equilibrado de técnicas y contenidos donde aquellas estimulen la receptividad del lector sorprendiendo constantemente sus expectativas lectoras después de haberlo situado dentro de una situación formal y temática reconocida”.⁶⁰ Más adelante reafirma la idea: “Es decir, queda reservado especialmente para el final en elemen-

⁵⁷ En el *Arte poética española*, Juan Díaz Rengifo, señala que: “se componen de quatro versos travados de una de dos maneras. O los dos de en medio, y los dos finales; ò primero, y tercero, segundo, y quarto”. Juan Díaz Rengifo, *Arte poética española*, 32. No obstante, cuando da las características del romance, menciona que se trata de una redondilla multiplicada con asonancia rigurosa en el segundo y cuarto verso.

⁵⁸ Jessica Ramírez Méndez, “El capital visual de la fiesta”, 672.

⁵⁹ Borradores de Cabrera, ms. 26, BNM, f. 295r.

⁶⁰ Ángel Pérez Pascual, *Juan Díaz Rengifo y su arte poética*, 143.

to fundamental de la composición poética”.⁶¹ Habrá que decir, pues, que los poemas de nuestro poeta no demeritan en nada su ingenio creador, no por nada se le encargó el arco triunfal que se colocaría en el Colegio de Porta Coeli.

En otra composición para el mismo asunto, De Cabrera elabora una Glosa sacra: “Satyra al Demonio burlado Protheo, por S. Juⁿ de la Cruz. Asumpto de Certamen”. La quintilla que debía glosarse es: Mudarse en forma q’ no / pudo ceonvertirte, sì / bien se observa lo q’ Yo / juzgo fue culpa q’ en tì, / con grave hierro se viò”.⁶² En el manuscrito del autor apenas se puede leer que fue premiada la glosa por ser única. Se desconoce qué tipo de premio obtuvo. Lo que se sabe es que se propusieron tres metros para glosas, además del romance de quince coplas, que sumarían cuatro metros. Y efectivamente, se premiaron a otros dos poetas: Cayetano de Armendáriz y una dama de Belén, pero se especifica que el premio queda fuera del certamen.

A manera de conclusión se dirá que, *El segundo quince de enero* [...] compendia la obra producida en homenaje a la canonización de san Juan de la Cruz, donde se pretendía exaltar los dones y virtudes del Santo: “como elegido de Dios y por supuesto, su carácter privilegiado como mediador “al pie de la cruz”.⁶³

Cayetano de Cabrera y Quintero formó parte en la representación del místico doctor, como uno más de los poe-

⁶¹ Ángel Pérez Pascual, *Juan Díaz Rengifo y su arte poética*, 144.

⁶² Borradores de Cabrera, ms. 26, BNM, f. 231v.

⁶³ Ramírez Méndez, “El capital visual de la fiesta”, 94.

tas que pretenden enseñar modelos de vida social y espiritual, y en ese juego de roles se alimentan y retroalimentan del goce estético. Al salirse de la norma, pareciera que el poeta pretendía tener una comunicación con la poesía en sí. Quizá fue la razón por la que, en premio por su primer lugar, le compusieron dos redondillas, de las cuales se presenta la primera:

*Cabrera, â tu heroica fama,
Cede todo fu laurel
Apolo, y confieffa fiel,
Que folo en ti fe derrama.*⁶⁴

⁶⁴ Flores, "Certamen académico", 609.

Bibliografía

Caballero Ruiz, Norma Leticia. "Aproximaciones al águila mística". En *Cultura literaria novohispana. Las palabras tras los límites*, coordinado por Alberto Ortiz e Isabel Terán, 108-116. México: TERRACOTA ET, 2019.

Cabrera y Quintero, Cayetano de. "Águila mística, exaltada en los ápices del Carmelo. Arco triunfal, que erigió en la solemne procesión, con que la religión observante de los Carmelitas descalzos de esta provincia de Nueva España celebró en México la canonización de su reformador, y patriarca san Juan de la Cruz, en nombre de todo el sagrado orden de predicadores el sapientísimo colegio de Santo Domingo de Porta Coeli, a esmeros del R. P.M.F. Francisco Xavier de Sousa, y Áviles, actual Rector de dicho Colegio, prior que fue del convento de México, y provincial de esta Provincia de Santiago de Nueva España, etc. Retocaba sus colores procurando se renovase la águila, en las claras ondas de Agripe". En *El segundo quince de enero de la corte mexicana, solemnes fiestas. Que a la canonización del místico doctor san Juan de la Cruz celebró la provincia de san Alberto de Carmelitas descalzos de esta Nueva España*, coordinado por Joaquín Ignacio Ximénez de Bonilla, Joseph Francisco Ozaeta y Oro y Joseph Francisco de Aguirre y Espinoza, 169-240. México: Bernardo de Hogal, 1730.

Manuscritos de Cabrera, ms. 26, Biblioteca Nacional de México.

Díaz Rengifo, Juan. *Arte poética española*. Barcelona: Imprenta de María Ángela Martí, viuda, 1759.

Eguiara y Eguren, Juan José. *Historia de Sabios novohispanos*, estudio introductorio y selección de textos de Ernesto de la Torre Villar. México: Universidad Autónoma de México, 1998.

Flores, Juan. "Certamen académico, con que los venerables, y ejemplarísimos religiosos Carmelitas descalzos celebran la adscripción a los Fastos de SAN JUAN DE LA CRUZ, que inmutando la Regla de la Observancia, que mitigó la estrecha de los primeros Institutos la reformó en España con celo fervoroso. Publicóse la Justa Literaria por el colegio mayor de Santa María de Todos los Santos, que la dispuso discurriéndole sus oficios. Proteo Sagrado, que, aventajado al fementido de quien cantaba la Ovidiana Talía, que se vistió de las figuras expresas en su fábula, se manifestó por sus virtudes, y milagros en la Reforma con los mismos aspectos, que se fingieron en el otro venerado, de los Egipcios con adoración supersticiosa. Y para que desciendan gloriosamente al campo de la deliciosa palestra de Minerva las fecundísimas Piérides de México, que exceden a las hijas de Júpiter Olímpico, se provocan con el asunto, de que concurran con sus liras, a los aplausos del instaurador prodigioso, insigne, e ilustre del Carmelo". En *El segundo quince de enero de la corte mexicana, solemnes fiestas. Que a la canonización del místico doctor san Juan de la Cruz celebró la provincia de san Alberto de Carmelitas descalzos de esta Nueva España*, coordinado por Joaquín Ignacio Ximénez de Bonilla, Joseph Francisco Ozaeta y Oro y Joseph Francisco de Aguirre y Espinoza, 556-696. México: Bernardo de Hogal, 1730.

- Garibay, Ángel Ma. *Mitología griega. Dioses y héroes*. México: Porrúa, 2013.
- Guillén, Marco J. “Cayetano de Cabrera y Quintero: elegante sonoro Cisne del Mexicano Pindo”. En *Estela de san Juan de la Cruz en la Nueva España*, coordinado por Patricia Villegas Aguilar, coordinadora, 67-88. México: Consejo Nacional para la Ciencia y Tecnología, Universidad Iberoamericana, 2008.
- López Saldaña, Leticia. “Alegorías recurrentes en cuatro túmulos para la realeza española por Cayetano Javier de Cabrera y Quintero”. En *XII Congreso Internacional de la Sociedad Española de Emblemática*. Vitoria: Universidad del País Vasco, 2019.
- _____. “Argumentación retórica en el Escudo de armas de México por Cayetano Javier de Cabrera y Quintero en torno a la jura del patronato de la Virgen de Guadalupe y el método para historiar su culto”, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Zacatecas, 2020.
- Pérez Pascual, Ángel. *Juan Díaz Rengifo y su arte poética española*. Valladolid: Rigorma Gráfico, 2011.
- Picinelli, Filippo. *Mundo simbólico. Serpientes y animales venenosos. Los insectos*. México: Colegio de Michoacán, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 1999.
- Ramírez Méndez, Jessica. “El capital visual de la fiesta. Promoción carmelitana a partir de los festejos de canonización de fray Juan de la Cruz”. En *Expresiones y estrategias: la Iglesia en el orden social novohispano*, coordinado por María del Pilar Martínez López-Cano y Francisco Javier Cervantes Bello, 81-112. México: Universidad

Nacional Autónoma de México -Instituto de Investigaciones Históricas, BUAP-Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Vélez Pliego”, 2017.

Tenorio, Martha Lilia. *Poesía novohispana. Antología*. México: Colegio de México, Fundación para las letras mexicanas, 2010.

Terán Elizondo, María Isabel ed., *El certamen literario Estatua de la paz (Zacatecas 1722)*. Madrid: Iberoamericana – Vervuert, 2019.

Villegas Aguilar, Patricia ed., *Certamen académico con que los Carmelitas descalzos celebraron la canonización de San Juan de la Cruz*. México: Universidad Iberoamericana, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2008.


_____. “Un certamen poético de 1730”. En *Estela de San Juan de la Cruz en la Nueva España*, coordinado por Patricia Villegas Aguilar, 33-54. México: Universidad Iberoamericana, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2008.

Ximénez de Bonilla, Joaquín Ignacio, Joseph Francisco Ozaeta y Oro y Joseph Francisco de Aguirre y Espinoza, coords. *El segundo quince de enero de la corte mexicana, solemnes fiestas. Que a la canonización del místico doctor san Juan de la Cruz celebró la provincia de san Alberto de Carmelitas descalzos de esta Nueva España*, México: Bernardo de Hogal, 1730.

*ENTRA EN BUEN HORA, CÉSAR PEREGRINO... LA IMAGEN
DEL TRIUNFO EN LOS EMBLEMAS PARA RECIBIR A DOS
VIRREYES NOVOHISPANOS*



*J. Manuel Trujillo Diosdado
Universidad de Guanajuato*

as entradas triunfales en el contexto novohispano responden al modelo y tradición surgida en el periodo renacentista, misma que se perfila como una reinterpretación y adaptación de los triunfos en la antigua Roma imperial, así como las entradas que reyes y príncipes hacían en ciudades y villas medievales. Sin embargo, algo que distingue a los recibimientos triunfales de los virreyes en Nueva España es que estaban marcados por una carga ritual y simbólica que combinaba elementos de la tradición clásica, junto a otros cuyo origen se remontaba a la conquista.

Durante la entrada triunfal, el virrey aspiraba a poseer un cúmulo de virtudes que emanaban del rey, mismas que tomaban forma visible a través de los emblemas y lienzos colocados en el arco triunfal construido en su honor. Estas manifestaciones artísticas tuvieron una estrecha conexión con las doctrinas políticas de los siglos XVI y XVII en los que prevalecía el ideal de un príncipe cristiano, entre cuyas principales características estaban ser prudente, justo y devoto. Así, los temas e imágenes fueron creados para mostrar al virrey de qué manera debía dirigir su mandato

y para exponer y reforzar públicamente su prestigio, pues quienes ocupaban el cargo se distinguían por poseer una trayectoria destacable al servicio de la Corona.

En vista de lo anterior, la imagen del *Triumphus* romano fue utilizada en varias ocasiones para manifestar virtudes políticas y para elogiar a los gobernantes de la Nueva España; el objetivo que aquí nos ocupa es analizar cómo este motivo fue utilizado en dos arcos triunfales de la primera mitad del siglo XVIII, a fin de tener una mejor comprensión acerca de la utilización de la emblemática y la significación ritual de las entradas públicas de los virreyes en la Ciudad de México. En primer lugar, se exponen ciertos elementos a considerar sobre el triunfo en la Roma imperial y las entradas reales en la Edad Media, así como su repercusión en los fastos renacentistas y las celebraciones vicerregias. En seguida, se exponen algunas ideas sobre el papel y la importancia de los arcos triunfales y la emblemática en los recibimientos de virreyes, para finalizar con cuatro ejemplos de emblemas cuya temática fue precisamente la entrada triunfal de dos emperadores romanos: Julio César, en el arco para el marqués de Casafuerte en 1722, y Julio Vero Maximino, para el conde de Fuenclara en 1734.

Simbolismo y ritualidad en los triunfos virreinales

Como extensión de las fiestas reales europeas que fueron promovidas desde el siglo XV, el triunfo de los virreyes novohispanos mantuvo un notable vínculo con la tradición romana por la construcción de los arcos por donde debía pasar el mandatario para dar inicio con el paseo público que se realizaba en su honor. El *Triumphus* era el mayor

reconocimiento al que podía aspirar un romano que había obtenido una notable victoria militar; consistía en un desfile que mostraba al triunfador en un carro tirado por caballos, mientras portaba objetos y símbolos referentes a la victoria, como el cetro, la rama de olivo y corona de laurel; participaban los más altos funcionarios, magistrados, senadores y militares, de igual modo eran exhibidos los trofeos y prisioneros de guerra; este cortejo entraba a la ciudad a través de la *porta triumphalis*, antecedente de los arcos triunfales renacentistas y barrocos¹, que bien podía ser el arco de un acueducto o una estructura efímera construida para la ocasión.²

Posteriormente, durante la Edad Media se conservaron ciertos elementos romanos como el paso a través de las puertas y murallas, también se llevaba a cabo la entrega de las llaves y la jura de fueros y privilegios locales por el rey o príncipe en cuestión. En este periodo los recibimientos evocaban la entrada de Cristo en Jerusalén, acto que divinizaba a los monarcas y las ciudades que durante el ritual se concebían como una imagen terrenal de la Jerusalén celestial. Así, el advenimiento de los reyes a las ciudades medievales incluía desfiles en los que participaban preladados y altas dignidades urbanas, con lo que se remarcaba el orden social jerárquico a través de la teatralidad pública y los rituales de poder.³

¹ Juan Chiva Beltrán, *El triunfo del virrey, Glorias novohispanas: origen, apogeo y ocaso de la entrada virreinal* (Valencia: Universitat Jaume I, 2012), 27-31.

² H. S. Versnel, *Triumphus. An Inquiry into the Origin, Development and Meaning of the Roman Triumph* (Leiden: Brill, 1970), 132-133.

³ Edward Muir, *Fiesta y rito en la Europa moderna* (España: Ed.

Este tipo de celebraciones destacan como antecedentes de los grandes triunfos renacentistas que se vieron alentados, por ejemplo, con obras como *Triunfos* (1351), de Petrarca, cuyos poemas sobre alegorías como el Amor, la Castidad, la Muerte y la Fama constituyeron una inspiración para papas y príncipes en la realización de entradas triunfales, dado que este nuevo imaginario combinaba eficazmente la tradición romana del César victorioso con las virtudes cristianas.⁴ Así mismo, en los siglos XVI y XVII hispánicos, la llegada de los príncipes a ciudades y poblaciones se caracterizaba por ser un evento multitudinario que debía mostrar todo el esplendor con el que, se creía, habían sido recibidos los grandes generales y emperadores romanos. Al ser una monarquía conformada por diversos reinos, era común que los súbditos estuvieran separados de su rey por grandes distancias y durante largos periodos, por tal motivo el recurso del espectáculo era de uso común en el contexto del Estado moderno a fin de lograr afianzar la imagen y legitimidad de sus soberanos.⁵

En la Nueva España las entradas triunfales gozaron de una gran aceptación; de forma particular y cuando se habla de los virreyes designados para gobernar estos territorios se debe tomar en cuenta que ellos encarnaban a la figura del rey en ultramar, razón suficiente para que se les

Complutense, 2001), 301-304.

⁴ Edward Muir, *Fiesta y rito en la Europa moderna*, 307.

⁵ Salvador Cárdenas Gutiérrez, “‘Ius Triumphandi’: la primera entrada de los virreyes, una institución de derecho público en Nueva España”, en *Actas del XV congreso del Instituto Internacional de Historia del Derecho Indiano*, editado por Manuel Torres Aguilar (Diputación de Córdoba, Universidad de Córdoba, 2005), 1373-1374.

acogiera con la mayor fastuosidad posible, pues ostentaban la más alta posición entre las dignidades del virreinato y a la cual solo podía equipararse la de los arzobispos⁶, quienes eran recibidos también con todo lustre y boato. En este contexto, el privilegio de realizar entradas triunfales lo tuvieron ciudades con un papel relevante durante el proceso de la conquista: Tlaxcala, Cholula, Huejotzingo y la Ciudad de México, además de Puebla, por su importancia económica y política durante el periodo virreinal. La responsabilidad de tal fiesta en la capital novohispana recaía sobre el Cabildo, esto quiere decir que los funcionarios del ayuntamiento eran responsables de planear y hacer cumplir un ritual tan importante como lo era la entrada pública de los virreyes.

Las Actas de Cabildo de la Ciudad de México ofrecen testimonios de estos preparativos y se observa que durante las primeras décadas del siglo XVIII el recibimiento del virrey exigía el envío de comisarios para dar el “Besamano” en la entrada triunfal que se realizaba en Puebla, también se designaban otras dos comisiones, una encargada del arreglo de las casas y hospedaje en la villa de Guadalupe y otra del palacio de Chapultepec donde también se construía una plaza de toros, finalmente se nombraba a los encargados de preparar la entrada pública, que incluía la elaboración del arco triunfal, libreas, caballo y silla para el virrey, entre otras tareas. Así, por ejemplo, los comisarios enviados a Puebla para rendir los honores correspondien-

⁶ Alejandro Cañeque, “De sillas y almohadones o de la naturaleza ritual del poder en la Nueva España de los siglos XVI y XVIII”, *Revista de Indias* 232, (2004): 620.

tes al virrey marqués de Valero en 1716 informaron al cabildo de la capital que la entrada en aquella ciudad se realizó “con la mayor pompa y grandeza que puede explicarse”.⁷ De igual forma, en varias ocasiones los gastos permitidos para estos eventos se veían excedidos con el fin de aumentar el esplendor de la festividad urbana, así pasó durante el recibimiento del marqués de Casafuerte en 1722, cuando a los ocho mil pesos estipulados por las Leyes de Indias⁸ se aumentaron cuatro mil, en función “del lustre y decencia de esta Nobilísima Ciudad”.⁹

La entrada pública del virrey a la ciudad era el evento central de todo el conjunto ritual constituido por el viaje desde Veracruz hasta la toma de posesión ante la Audiencia. Esta se realizaba de la siguiente forma: frente al arco triunfal colocado en la calle de Santo Domingo, el corregidor y el escribano mayor entregaban las llaves de la ciudad y se hacía el “pleito homenaje” o jura de fueros y privilegios, con los cuales el virrey se comprometía a tener a la ciudad “a ley y bendición del rey” durante su gobierno.¹⁰ Después de esto, daba inicio el paseo público

⁷ *Actas Antiguas de Cabildo*. Libros 48 al 53 (México: Imprenta Particular, G. Oropeza Velazco, 1912), 186.

⁸ La *Recopilación de Leyes de los Reinos de Indias* estipulaba, junto a la prohibición del uso de palio por los virreyes, que los gastos para sus entradas triunfales en Perú no debían rebasar los doce mil pesos, y en Nueva España, los ocho mil. *Recopilación de Leyes de los Reinos de Indias*, Libro III, Título III, Ley xix (Madrid, por la viuda de D. Joaquín Ibarra, 1791).

⁹ *Actas Antiguas de Cabildo*. Libros 51 al 53 (México: Imprenta Particular, 1913), 354.

¹⁰ *Actas Antiguas de Cabildo*. Libros 38 (al 42) (México: Imprenta del Comercio de Juan R. de Velazco, 1911) 297-298; *Actas Antiguas de Cabildo*. Libros 43 al 47 (México: Imprenta Particular, G.

o desfile triunfal, durante el cual el caballo del virrey era sujetado por dos bandas, la del lado derecho que correspondía al corregidor y del lado izquierdo al regidor más antiguo en funciones.¹¹ En este recorrido participaban la Audiencia y otros tribunales que precedían al virrey en el desfile hasta su llegada a las puertas de la catedral, donde los prelados le esperaban con un palio que por ley debía rechazar, se hacía la explicación del arco que el cabildo catedralicio colocaba en la fachada del recinto y una vez en el templo, proseguían los oficios solemnes y entonación del *Te Deum*.¹²

La importancia protocolar de estos eventos en la Nueva España recaía en hacer que los reyes ausentes adquirieran cuerpo con símbolos e imágenes, a fin de hacer efectiva su autoridad en los territorios ultramarinos¹³; el virrey, por tanto, se convertía en *alter ego* del rey, su presencia dotaba de corporeidad a la autoridad del monarca, por lo que todo gesto en el ceremonial público se movía en esa dimensión simbólica.¹⁴ Sumado a esto y al evocar la tradición de los paseos triunfales de la antigua Roma y los advenimientos medievales, la eficacia del recibimiento se sustentaba en la

Oropeza Velazco, 1911), 40-41.

¹¹ *Actas Antiguas de Cabildo*, Libros 38 (al 42), 297-298; *Actas Antiguas de Cabildo*, Libros 43 al 47, 40-41.

¹² Juan Chiva Beltrán, *El triunfo del virrey*, 106.

¹³ Inmaculada Rodríguez Moya, *La mirada del virrey: iconografía del poder en la Nueva España* (Valencia: Universitat Jaume I. 2003), 83.

¹⁴ Cañeque enfatiza la importancia del protocolo en la esfera ritual y cómo una variación mínima podía desencadenar conflictos entre virreyes y arzobispos en casos tales como la omisión de una visita o la forma del saludo en los oficios religiosos. Alejandro Cañeque, "De sillas y almohadones...": 624-626.

conquista como mito fundacional; en este plano, el rey se confirmaba como un émulo del emperador Carlos I, cuyo dominio se extendió gracias a las hazañas de Hernán Cortés, representado ahora por el virrey.¹⁵ En el plano metafórico, en cada entrada triunfal dedicada a los virreyes, la ciudad abría sus puertas para recibir al rey, que al mismo tiempo se proyectaba como un nuevo y victorioso César.

El *Trumphus* como tema emblemático

Dentro del contexto novohispano, los arcos triunfales cumplían una función práctica al representar de alguna manera el linde o las murallas de la ciudad, su forma era semejante a la de una gran puerta por la que pasaba el virrey para dar inicio con el paseo público; eran elaborados con madera, yeso, telas y otros materiales con los que se formaban columnas, pilastras, esculturas y otros elementos arquitectónicos constituidos en un arco de doble fachada que simulaba ser de mármol o jaspe. Una característica de estas construcciones era su carácter efímero, es decir que servían solamente para la ocasión señalada; una vez concluía, eran retirados y aunque se sabe que algunos se utilizaron más de una vez, dada la naturaleza fugaz de su factura, actualmente no se conserva ninguno. En el caso americano son escasas las representaciones pictóricas de estas estructuras¹⁶ y la principal fuente para su estudio son

¹⁵ Víctor Mínguez, *Los reyes distantes: imágenes del poder en el México virreinal* (Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 1995), 32.

¹⁶ Mientras que en Europa se produjeron múltiples grabados y pinturas de arcos triunfales, en América solo son dos los testimonios con los que se cuenta, uno es la pintura titulada *Entrada del Virrey Arzobispo Morcillo en Potosí* (1718), de Melchor Pérez de

las relaciones festivas en las que se suele describir su disposición y estilo, además de los lienzos, emblemas y textos poéticos que eran colocados para representar las virtudes de un buen gobernante.

Esta última característica daba a los arcos triunfales el carácter de espejos de príncipes, ya que su contenido conceptual era similar al de los tratados políticos de los siglos XVI y XVII, cuyos autores buscaron concentrar las ideas en torno al perfecto príncipe para una República Cristiana.¹⁷ Puesto que el fin de estas obras era la enseñanza de virtudes morales, la principal forma de manifestarlas era a través de metáforas y alegorías¹⁸, por ello se publicaron también libros cuyas lecciones eran expuestas con *emblemáticas* –atendiendo al sentido más amplio del término¹⁹–

Holguín, y *Portada erigida en la catedral de Puebla para la entrada del virrey Marqués de las Amarillas* (ca. 1756), atribuido a José Joaquín Magón.

¹⁷ Julián Viejo Yharrassarry, “Razón de estado católica y monarquía hispánica”, *Revista de Estudios Políticos* 104 (1999): 234. Algunos textos de esta índole son, entre otros: Pedro Rivadeneyra, *Tratado de la religión y las virtudes que debe tener el príncipe cristiano, contra lo que Nicolás Maquiavelo y los políticos de este tiempo enseñan* (1555), Baltasar Álamos de Barrientos, *Tácito Español ilustrado con aforismos* (1614), Francisco de Quevedo, *Política de Dios, gobierno de Cristo, tiranía de Satanás* (1626), Baltazar Gracián, *El político don Fernando el Católico* (1640).

¹⁸ Salvador Cárdenas Gutiérrez, “Razón de Estado y emblemática política”. *Relaciones* 71 (1997): 67.

¹⁹ Al respecto del emblema de Alciato con sus tres elementos (*inscriptio, pictura y subscriptio*), son interesantes las reflexiones de David Graham, quien señala la falta de una nomenclatura y morfología uniformes para las diferentes manifestaciones emblemáticas durante los siglos XVI y XVII, pues además del nombre de “emblema” también se usaban el de empresa, jeroglífico, enigma, divisa, fábula, entre otros, para referirse a objetos

como *Idea de un príncipe político cristiano* (1640), de Diego Saavedra Fajardo, y *Emblemata centum regio política* (1653), de Juan de Solorzano Pereira.

El principal medio de producción de emblemática en la Nueva España fue el de la fiesta y los rituales funerarios²⁰, de los cuales surge un corpus documental considerable en el que destacan temas de la mitología griega y romana, la historia antigua y cuadros bíblicos. En las entradas triunfales fue común el uso de emblemas que señalaban el papel del virrey como representante del rey, así como las expectativas que había de su gobierno; las imágenes más recurrentes fueron el comparar al rey con el sol, mientras que los ministros y virreyes se ven mostrados como astros que giran en torno suyo²¹; también era frecuente la representa-

semejantes. Las observaciones de Graham están dirigidas al afán por parte de estudiosos actuales por ver en el emblema *triplex* de Alciato el prototipo de la producción simbólica, idea con la que se dejaban fuera de esta categoría muchas manifestaciones que, por contar con más o con menos partes de las consideradas “canónicas” del emblema, eran vistas como no “perfectas”. Frente a esto, el autor propone una forma de ver y estudiar la emblemática no en cuanto a sus características formales o estructurales, sino a partir de cualidades o funciones, dado que los emblemas en su conjunción de texto e imagen expresan ideas. David Graham, “Fuentes, formas y funciones emblemáticas. Historia, morfología y lectura”, en *Creación, función y recepción del emblemática*, editado por Herón Pérez Martínez y Bárbara Skinfill Nogal (Zamora: El Colegio de Michoacán, 2012), 29-57.

²⁰ Víctor Mínguez, “1747 1808: agonía emblemática. El ocaso de la cultura simbólica en la fiesta novohispana”, en *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica*, editado por Herón Pérez Martínez y Bárbara Skinfill Nogal (Zamora: El Colegio de Michoacán, CONACYT, 2002), 304.

²¹ Sobre las representaciones solares de los reyes ver Víctor Mínguez, *Los reyes solares: iconografía astral de la monarquía hispánica*

ción del rey a través de divinidades como Júpiter o Apolo y, a su vez, el virrey era mostrado como alguno de los semidioses o héroes grecolatinos, entre ellos Ulises, Prometeo o Hércules, tan importante este último en el conjunto simbólico de los Habsburgo españoles.²²

También hubo ocasiones en las que se comparaba al virrey con algún emperador romano, en estos casos se mostraba alguna hazaña o pasaje destacable que reflejara la virtud en cuestión. Además de esto, se trataba de llevar al plano emblemático el júbilo por la llegada de un nuevo virrey, por ello la temática del *Triumphus* formó parte de los motivos simbólicos de los arcos triunfales novohispanos. Así pasó en 1722 en el recibimiento festivo de Juan de Acuña y Bejarano, marqués de Casafuerte, quien fue comparado con Julio César, y en 1743, Pedro Cebrián y Agustín, conde de Fuenclara, cuya comparación se hizo con el emperador Julio Vero Maximino.

Para el caso del marqués de Casafuerte, la descripción del arco refiere que se pintó en el lienzo principal de una de las fachadas al emperador Julio César a caballo y aplaudido por los romanos cuando recibe las llaves de la ciudad; el mote del emblema es *Altis sacrabitur aris* (En altares ex-

(Valencia: Universitat Jaume I, 2001).

²² Víctor Mínguez, "Héroes clásicos y reyes héroes en el Antiguo Régimen", en *La construcción del héroe en España y México (1789 1847)*, editado por Manuel Chust y Víctor Mínguez (Valencia: El Colegio de Michoacán, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, Publicaciones de la Universitat de Valencia, Universidad Veracruzana, 2003); Inmaculada Rodríguez Moya, "Dos son uno. Los orbes en el discurso iconográfico de la unión entre España y América (1808 1821)", *SEMATA, Ciencias Sociales e Humanidades* 24 (2012): 269-289.

celsos será inmortalizado²³), y el conjunto es explicado con el soneto siguiente:

Entra en buen hora, César peregrino
a donde a exaltaciones de tu empleo,
su lleno logre el margen del deseo
como lo encuentra el Cause del destino:
no es la costumbre, no la que previno,
en la alta cima del glorioso Hibleo,
a tu honor levantar aquel trofeo
que en su ara erige de su Amor lo fino.
Entra, Señor, pues nuestra dicha es tanta,
que, en la estatua de Amor, que te dedica,
noble el cariño timbres adelanta:
no porque adoraciones multiplica,
sino porque en el Culto que levanta,
sus llaves el Amor te ratifica.²⁴

Un segundo emblema de este arco, y que fue colocado sobre el principal, muestra al César aclamado por la “gente Marítima”, con el mote *Traxit nomen ab illo* (Lo trajo su renombre), la octava que descifra el conjunto simbólico es la siguiente:

Octaviano en la tierra ya aclamado
se vio en el mar de todos aplaudido,
con el nombre de César, que grangeado,
fue por el Héroe, aun antes de adquirido:
A Vulgo le debió lo declarado,
y a su fama debió lo merecido;

²³ Esta y las siguientes traducciones de textos latinos son mías.

²⁴ *Triumphal pompa en que la nobilissima Ciudad de México dispuso a la entrada, del Exmo. Señor Don Juan Antonio Vasquez de Acuña, marqués de Casafuerte...* (México: por Joseph Bernardo de Hogal, 1722), f. 2 r. -2 v.

que como César como tú, se aclama,
aún más que al Vulgo, le debió a su fama.²⁵

El emblema refiere entonces a la fama que precede al César, es decir, al virrey, y por esa razón es recibido por los habitantes de México mostrados como la “gente Marítima”; conjunto simbólico que se perfila como una referencia a la travesía del virrey por el Atlántico y a que la capital del virreinato antiguamente se hallaba sobre un lago.

Por su parte, en el arco para el virrey conde de Fuenclara se describe un emblema en el que se mostró a Maximino recibiendo el bastón de mando de manos del emperador Alejandro Severo, en conjunto con el mote y la octava se devela el sentido que tiene esta representación: *Tua dextera nostra est* (Eres nuestra mano derecha):

Al bélico rumor siempre ladino
y airoso tremolar de sus banderas,
Severo nombra a Julio Maximino,
Capitán General de sus Hileras;
Filipo, diré Yo, Marte Divino,
que al arbolar Pendones, y Señeras,
no de trozo Marcial, de un nuevo Mundo
a Fon-Clara nombra su segundo.²⁶

Se ve entonces que Maximino es una proyección del virrey, mientras que Severo está en representación del rey Felipe V a quien corresponden las palabras del mote. Es de no-

²⁵ *Triumphal pompa...*, f. 2 v.

²⁶ Cayetano Cabrera Quintero, *Julio Maximino, verdadero, bajo cuyos heroicos hechos y altas prendas simbolizó el estudio las del Excmo. Sr. D. Pedro Cebrián y Agustín, conde de Fuen-Clara...* (México: 1742), f. 243 v.

tar cómo este emblema recuerda que el cargo vicerregio era una proyección de la autoridad del monarca; además, destaca la mención del dios Marte para referirse a Felipe V, lo que da un tono bélico al conjunto, acorde con la carrera militar del conde de Fuenclara, quien durante la Guerra de Sucesión mantuvo su lealtad hacia el aspirante de la casa de Borbón.²⁷

En el emblema principal de una de las fachadas del arco para este virrey se pintó a Maximino haciendo su entrada triunfal a una ciudad en llamas; el mote del conjunto simbólico es *Panduntur et ostia cordis* (Se abren las puertas del corazón), la explicación se da en un poema latino que destaca el recibimiento de Maximino en una ciudad que arde de amor por su llegada:

Post varios casus, et mille pericula ponti,
Postque hominum caeso, igne furente, greges;
trans gelidum quô magna jacet Germania Rhenum
Ingreditur Caesar, Maxi-que-minusovat.
Oceano distenta recens quâ Hispania toto est,
Quaque paludosis Mexicus extat aquis
Ingredieris, Comes alme, palam, referensque triumphum
Ostia, quo, sonipes, vectus es, ungue quatit.
Quis tamen in nostras furere ignis cernitur oras?
Oppida nùm, Princeps, quae petis, igne petis?
Fallor at! ingenium hoc est ludentis Amoris,
Qui tibi proditur igne suo.
Hoc duce flagrantis Panduntur et Ostia Cordis
Mexicus, et festos fert tibi laecta rogos.²⁸

²⁷ Eugenio Serralbo Aguarales, *El conde de Fuenclara, embajador y virrey de Nueva España (1687-1752)*, Vol. I (Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos de Sevilla, 1955), 26.

²⁸ Después de varias desventuras y un sinnúmero de peligros al

Hay entonces una correspondencia con el emblema anterior, en el que César era recibido por los aplausos de los romanos y le son entregadas las llaves de la ciudad, en ambos se trata de llevar al ámbito simbólico la alegría festiva de la ciudad durante la llegada del nuevo virrey.

Estos emblemas, que tienen por tema la entrada triunfal a una ciudad, expresan una metáfora en la que el virrey se veía transformado en el personaje con el que se comparaba, por ello, el autor del arco dedicado al marqués de Casafuerte menciona: “En el principal cuadro de la portada de la calle de Santo Domingo se pintó, en el retrato de su Ex., a César a caballo (...)”²⁹; con esto, quien era recibido durante el momento ritual de la entrada pública era el emperador romano del cual se tomaban las prendas y virtudes. Durante la entrada triunfal, el virrey dejaba de ser un funcionario más y su investidura se volvía muestra de méritos y honores emanados del personaje con el que se asimilaba y surgidos de las expectativas novohispanas.

cruzar el puente, tras ser herido Cesar [Julio César Germánico] por multitud de hombres en el furioso fuego; entra por el gélido Rin en el que yace la gran Germania, más que menos merecedor de ovaciones. En todo el Océano que ocupa la Nueva España, entrarás, feliz compañero, sobre las pantanosas aguas de las que surge México, lo harás a la vista de todos, por las puertas que van hacia el triunfo, hacia donde cabalgas y al que te viste animado desde la infancia. ¿Quién llega ardiente a nuestras costas? Acaso, Príncipe, ¿incendias las ciudades a las que llegas? ¡Me engaño! Esta es invención del travieso Amor que te muestra su fuego. Acércate que México también abre las puertas del ardoroso corazón y te ofrece alegre sus fuegos festivos. Cabrera Quintero, *Julio Maximino, verdadero*, ff. 245 r. - 245 v.

²⁹ *Triumphal pompa...*, f. 2 r. Las cursivas son mías.

Palabras finales

Las celebraciones y rituales formaron parte del poder monárquico en los virreinos ultramarinos, a través de la teatralidad y el espectáculo se hizo efectiva la presencia del reyes y príncipes, quienes nunca llegaron a pisar tierras americanas. En este contexto, los símbolos e imágenes de la realeza, así como la emblemática creada para todas estas ocasiones tuvieron un papel fundamental, su aparición en múltiples espacios como los arcos triunfales no tenía una función meramente decorativa, pues materializaban los fundamentos políticos y legales que daban sustento y legitimidad al virrey como imagen viva del rey.

El *Triumphus* como motivo emblemático dentro de la celebración de una entrada triunfal parece haber sido no solo un juego de espejos y metáforas, sino que daba cuerpo a la esencia misma de la celebración del triunfo en la Nueva España. Por un lado, se tiene que el viaje desde Veracruz y posterior recibimiento del virrey en las ciudades novohispanas hablan de la memoria histórica de la conquista, la entrada triunfal permitía renovar ese hecho que, de alguna manera, se tomaba como parte de una experiencia reciente y fundacional dentro de un espacio acotado al territorio novohispano. La expresión emblemática del triunfo, por su parte, reforzaba la pertenencia de estas celebraciones a la tradición de la antigua Roma reinterpretada en los triunfos europeos que, a su vez, eran adaptados y enriquecidos en su significación ritual como parte esencial de la tradición política virreinal.

Bibliografía

- Actas Antiguas de Cabildo*. Libros 38 (al 42). México: Imprenta del Comercio de Juan R. de Velazco, 1911.
- Actas Antiguas de Cabildo*. Libros 43 al 47. México: Imprenta Particular, G. Oropeza Velazco, 1911.
- Actas Antiguas de Cabildo*. Libros 48 al 53. México: Imprenta Particular, G. Oropeza Velazco, 1912.
- Actas Antiguas de Cabildo*. Libros 51 al 53. México: Imprenta Particular, 1913.
- Cabrera Quintero, Cayetano. *Julio Maximino, verdadero, bajo cuyos heroicos hechos y altas prendas symbolizó el estudio las del Excmo. Sr. D. Pedro Cebrián y Agustín, conde de Fuen-Clara (...), y se expresaron en el Jano Bifronte, y Triumphal Arco que a su público ingreso erigió la Capital de estos Reynos, Imperial México*. México, 1742.
- Cañequé, Alejandro. "De sillas y almohadones o de la naturaleza ritual del poder en la Nueva España de los siglos XVI y XVIII". *Revista de Indias* 232 (2004): 609-634.
- Cárdenas, Gutiérrez, Salvador. "'Ius Triumphandi': la primera entrada de los virreyes, una institución de derecho público en Nueva España". En *Actas del XV congreso del Instituto Internacional de Historia del Derecho Indiano*, editado por Manuel Torres Aguilar, 1369-1393. Diputación de Córdoba, Universidad de Córdoba, 2005.
- _____. "Razón de Estado y emblemática política". *Relaciones* 71 (1997): 63-99.

- Chiva Beltrán, Juan. *El triunfo del virrey, Glorias novohispanas: origen, apogeo y ocaso de la entrada virreinal*. Valencia: Universitat Jaume I, 2012.
- Graham, David. "Fuentes, formas y funciones emblemáticas. Historia, morfología y lectura". En *Creación, función y recepción del emblemática*, editado por Herón Pérez Martínez y Bárbara Skinfill Nogal, 29-57. Zamora: El Colegio de Michoacán, México, 2012.
- Mínguez, Víctor. "1747 1808: agonía emblemática. El ocaso de la cultura simbólica en la fiesta novohispana", en *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica*, editado por Herón Pérez Martínez y Bárbara Skinfill Nogal, 303-315. Zamora, El Colegio de Michoacán, CONACYT, 2002.
- _____. "Héroes clásicos y reyes héroes en el Antiguo Régimen". En *La construcción del héroe en España y México (1789 1847)*, editado por Manuel Chust y Víctor Mínguez, 51-70. Valencia: El Colegio de Michoacán, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, Publicaciones de la Universitat de Valencia, Universidad Veracruzana, 2003.
- _____. *Los reyes distantes: imágenes del poder en el México virreinal*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 1995.
- _____. *Los reyes solares: iconografía astral de la monarquía hispánica*. Valencia: Universitat Jaume I, 2001.
- Muir, Edward. *Fiesta y rito en la Europa moderna*. España: Ed. Complutense, 2001.
- Recopilación de Leyes de los Reinos de Indias*. Madrid: por la viuda de D. Joaquín Ibarra, 1791. Edición facsímil coe-

ditada por el Centro de Estudios Políticos y Constitucionales y el Boletín Oficial del Estado. Consultado el 8 de junio de 2017. https://www.boe.es/biblioteca_juridica/publicacion.php?id=PUB-LH-1998-62&tipo=L&modo=2.

Rodríguez Moya, Inmaculada. "Dos son uno. Los orbes en el discurso iconográfico de la unión entre España y América (1808-1821)". *SEMATA, Ciencias Sociales e Humanidades* 24 (2012): 269-289.

_____. *La mirada del virrey: iconografía del poder en la Nueva España*. Valencia: Universitat Jaume I. 2003.

Serralbo Aguarales, Eugenio. *El conde de Fuenclara, embajador y virrey de Nueva España (1687-1752)*, Vol. I. Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos de Sevilla, 1955.

Triumphal pompa en que la nobilissima Ciudad de México dispuso a la entrada, del Exmo. Señor Don Juan Antonio Vasquez de Acuña, marqués de Casafuerte, del Orden de Santiago; Comendador de su Majestad en el de Guerra, General de los Reales Exercitos: Governador de Muscina, en el Reyno de Sicilia; comandante general de Mallorca, Virrey Governador, y Capitán General de esta Nueva España, y presidente de la Real Audiencia de México. México: por Joseph Bernardo de Hogal, 1722.

Versnel, H. S. *Triumphus. An Inquiry into the Origin, Development and Meaning of the Roman Triumph*. Leiden: Brill, 1970.


Viejo Yharrassarry, Julián. "Razón de estado católica y monarquía hispánica". *Revista de Estudios Políticos* 104 (1999): 233-244.

LOS LABERINTOS CIRCULARES A MARÍA LUISA DE
BORBÓN: ANTECEDENTES POÉTICOS DEL
CERTAMEN *COLOSO ELOCUENTE*



David Castañeda Álvarez
Jorge L. Castañeda
Salvador Lira

Centro de Actualización del Magisterio, Zacatecas

n este trabajo se mostrará la línea de influencia precursora de los poemas laberinto aparecidos en el certamen, organizado por la Real Universidad, llamado *Coloso elocuente*,¹ en 1748, y más específicamente de los cuatro acrósticos circulares impresos en la relación de la fiesta. Además, se ubicarán los poemas precedentes en el marco de un evento particular: la muerte de la reina María Luisa de Borbón (de Orleans), esposa de Carlos II. Para ello será necesario revisar los conceptos de poesía laberinto, así como el contexto, en cuanto a modos y medios de circulación, que esta clase de piezas tenían tanto en España como en Nueva España. Cabe señalar que el análisis se enfocará sólo a la parte formal de los poemas, dejando para otra ocasión el contenido.

La poesía laberinto,² o como fue llamada en su momento “poesía de ingenio” o “metamétrica”,³ ha estado presen-

¹ México, Imprenta del Nuevo Rezado de Doña María de Ribera. He modernizado la ortografía.

² Este es un término propuesto por nosotros a partir de estudios como el de Rafael de Cózar, Dick Higgins y Giovanni Pozzi, incluidos en la bibliografía.

³ Por Juan Díaz Rengifo y Juan Caramuel, respectivamente.

te desde la época antigua. Acrósticos, caligramas, anagramas, cubos, laberintos, etc., han corrido de modo paralelo, y a la vez relegado, de la poesía de géneros clásicos como la epopeya, tragedia o comedia. En castellano, sería hasta la aparición del *Arte poética española* de Juan Díaz Rengifo (seudónimo del jesuita Diego García) que el género laberinto se describiera, de forma teórica, se fijara y se propagara, al menos dos siglos más, después de su primera publicación, en 1592. A grandes rasgos, el *Arte* describe dos tipos de laberintos: los figurativos y los lingüísticos o de *versos enteros*. Los primeros comprenden el poema cúbico y el caligrama, los que expresan una *figura*; los segundos abarcan un espectro más amplio que incluye cualquier tipo de juego verbal.⁴

Juan Caramuel aumentó considerablemente los diseños para hacer este tipo de poemas artificiosos en su *Metamétrica*, publicada en Roma en 1663. En dicho tratado incluye 24 grabados de *labyrinthos* figurativos, no todos de su autoría, pero sí escogidos con cuidado, por su dificultad de lectura y el ingenio de su forma. Se trata de poemas que, en cuanto a visualidad e iconismo, no encontraron equivalente en su tiempo ni en épocas posteriores, pero que de alguna manera fueron admirados y reproducidos por muchos otros autores.

Sin embargo, los modelos de poesía laberinto en castellano no derivaron únicamente de las preceptivas de Rengi-

⁴ Ángel Pérez Pascual, *Juan Díaz Rengifo y su Arte poética española* (Diputación Provincial de Ávila: Institución Gran Duque de Alba, 2011), 333-361. Vid. Juan Díaz Rengifo, *Arte poética española* (Salamanca: Miguel Serrano de Vargas, 1592).

fo y Caramuel. Parecía suceder lo contrario, las preceptivas poéticas sólo ayudaron a fijar modelos que ya circulaban comúnmente. Se sabe por investigadores, como José María Díez Borque y José Simón Díaz,⁵ que los géneros de poesía artificiosa tendrían particular éxito en las celebraciones civiles y religiosas españolas debido a que eran una especie de “poesía pedagógica” que ayudaba a reforzar la fe y las jerarquías de poder.

Fue por esa especie de necesidad de exhibición que los laberintos circularon montados sobre toda clase de objetos vistosos, vivos y no vivos, como un arte de por sí llamativo, pero ocasional e intencionadamente efímero, con fines que apuntaban a glorificar las cualidades del cristianismo, o bien, a obtener los favores de algún noble.⁶ Entre el tumulto de eventos que se organizaban para la fiesta barroca, como corridas de toros, mascaradas, obras de teatro, etc., hubo poemas laberinto que, por ejemplo, circularon amarrados a las patas de las aves, en tarjetas repartidas por niños, otras en los escudos, en trajes de actores de teatro, arrojadas al aire desde carros alegóricos, otras más que se colocaron sobre edificios efímeros, etc. Díez Borque clasifica en cuatro grandes bloques los lugares donde se colocaban aquellos laberintos:

⁵ En “Géneros de poesía visual y formas de difusión. Del Barroco al Siglo de las Luces” (Milano: *Experimental. Estudios*, número extraordinario, marzo, 2014), 31-55.

⁶ Inmaculada Osuna y Víctor Infantes han hecho notar que la mayoría de los autores de laberintos no eran poetas de profesión, sino que muchos fueron funcionarios de la corte o bien, religiosos que prefirieron el anonimato. Véase “Paredes de versos dibujadas” (*Bulletin hispanique* [En línea], junio, 2014). En: <http://bulletinhispanique.revues.org/1336>.

- a) Utilización de la arquitectura real (tapices, fachadas, balcones, etc.)
- b) Arquitectura efímera (arcos, galería, pirámide, altar, etc.)
- e) Carros triunfales
- d) Personajes con versos o en utilería de mano⁷

En aquel contexto de producción y difusión poética, aconteció un suceso particular, en 1689, que detonó la impresión de serie de poemas artificiosos que, por lo menos hasta donde se ha investigado, no han tenido un modelo similar anterior en cuanto a la forma y a su circulación a través de carteles. Ante la muerte de María Luisa de Borbón varios funcionarios miembros de la corte acudieron a una convocatoria implícita para hacer poemas en honor a la memoria de la reina. Inmaculada Osuna precisa que:

Dada la identidad de la fallecida, los intereses personales que otros panegíricos nobiliarios traslucen de forma más directa en cuanto a anhelos o realidades de mecenazgo o favor, aquí parecen dispersarse en el marco de una sociedad cortesana [...] donde las expectativas se expanden por un entramado de clientelismo no solo nobiliario sino también, significativamente, administrativo o profesional.⁸

Según Osuna, a pesar de que no hubo una convocatoria pública para honrar a María Luisa de Orleans, existió una inusual participación de poetas áulicos que firmaron sus obras –frente a una acostumbrada anonimia– movidos quizá por

⁷ Díez Borque, “Géneros de poesía visual...”, 42.

⁸ En “La poesía fúnebre...”, 91.

una posible iniciativa colectiva, como alguna academia literaria.⁹ Además, se expusieron poemas con características similares en lo que respecta al diseño y soporte material: cincuenta carteles a un folio (20x30cm aproximadamente) o doble folio de los cuales la mayoría son géneros de la poesía laberinto y cuatro de ellos destacan por su peculiaridad icónica: acrósticos dispuestos en una forma radial (Figura 1).

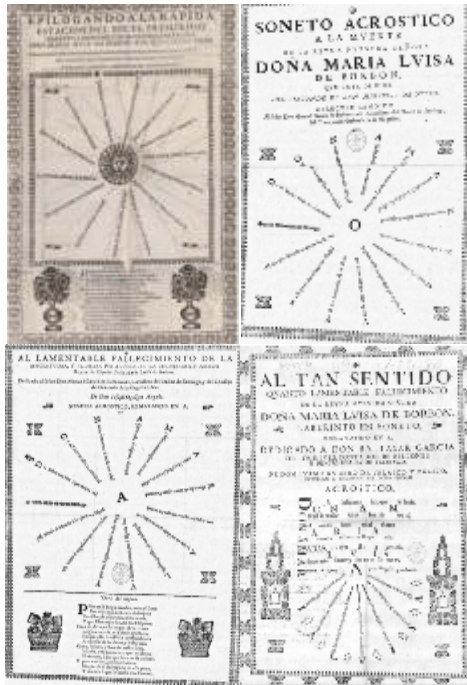


Figura 1. Acrósticos circulares a María Luisa de Borbón. Biblioteca Digital Hispánica-Biblioteca Nacional de España.

Se trata de cuatro sonetos cuyo artificio acróstico reza “DOÑA MARÍA LUISA”, y se lee desde la periferia hacia el centro; además todos rematan en una letra particular. Dos

⁹ “La poesía fúnebre...”, 92.

de éstos se leen en el sentido de las manecillas del reloj, comenzando por una cruz inicial y rematando, uno en la letra “O”, y otro en la “A”; otro más va en contra de las manecillas y remata en una “O” central con un sol pintado; el restante es un acróstico semi-radial, pues el soneto se desarrolla de manera clásica (de izquierda a derecha, línea por línea), acompañado de un mesóstico, pero se abre en un abanico desde su parte media, formando un semicírculo (Figura 1).

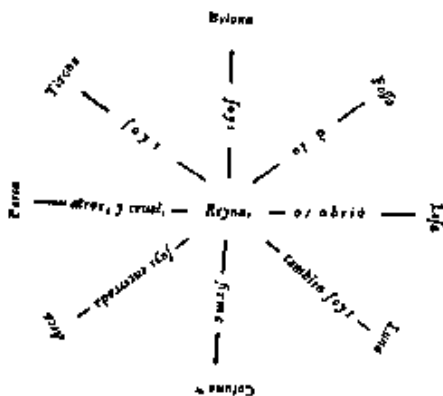


Figura 2. Laberinto circular incluido en la edición de 1702 del Arte poética española. Biblioteca Nacional de México-Fondo Reservado.

Antes de la muerte de la reina, no se tienen registros de acrósticos circulares como los que se le dedicaron. Lo más cercano a esta figura son los laberintos radiales combinatorios que aparecen en la *Metamétrica* de Caramuel, mismos que seguramente fueron modelos conocidos por los poetas españoles de entonces. No obstante, el acróstico desarticulado en esta especie de anamorfosis no tiene precedente en la tradición de los *technopaegnia* griegos ni en los *carmina figurata* latinos, mucho menos se menciona en otras pre-

ceptivas como la de Rengifo, salvo en la edición de 1702, cuando Joseph Vicens –el adicionador del *Arte poética* que por mucho tiempo se pensó que era el mismo Rengifo– incluyó un poema que combina jeroglíficos y versos dispuestos de modo radial (Figura 2).

El acróstico y su anamorfosis

Cabe señalarse que el laberinto acróstico fue uno de los artificios lingüísticos más usados en la Nueva España. Se trata de un texto (poema o no) en el que las letras iniciales, medias o finales forman una inscripción de forma vertical; es decir, hay un cruce con la significación horizontal del texto con la lectura vertical de las iniciales. Los acrósticos tienen una larga tradición literaria. Se sabe que Quinto Enio fue el primero en introducirlo en latín y aparece descrito en la obra *De divinatione* de Cicerón.¹⁰ Recuérdese también el famoso acróstico de la introducción de *La Celestina* el cual devela el nombre de su autor, Fernando de Rojas.

El acróstico posee dos variantes generales y otras más combinadas. Las generales se denominan mesóstico (cuando tienen un “acróstico” en medio del poema) y teléstico (cuando el “acróstico” está al final). Las variantes nacen de la combinación de una o más categorías. Así, las categorías combinadas nacen de la unión de las categorías generales y se tiene, por ejemplo, un acoteléstico, un acromesóstico, un mesoteléstico y, finalmente, un acromesoteléstico (Figura 3).

¹⁰ Higgins, *Pattern poetry, Guide to an Unknown Literature* (New York: State University Of New York Press, 1987), 171.

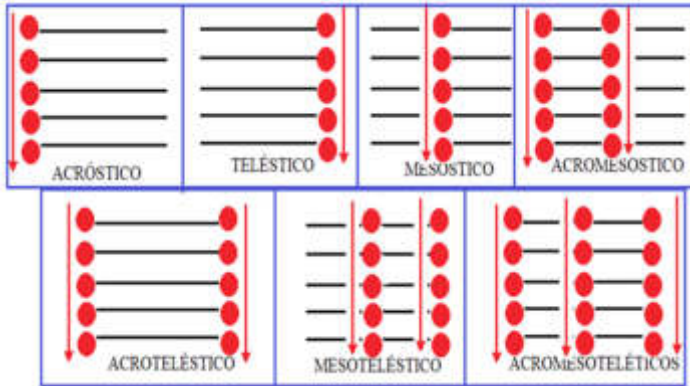


Figura 3. Variaciones del acróstico. Elaboración propia.

En el Nuevo Mundo, este artificio se destinó sobre todo a mostrar y ensalzar el nombre de virreyes, así como de gente importante de la sociedad civil y religiosa. Lo destacable de estos poemas es precisamente su disposición visual y su cualidad artificiosa. El acróstico exhibe los puntos significantes que cruzan los versos. A decir de Giovanni Pozzi, el acróstico tiene una esencia restauradora, lo cual quiere decir que consolida o fija un “nombre” desde las iniciales que se destacan en la construcción verbal,¹¹ a diferencia de, por ejemplo, el anagrama, que tiene una esencia creadora en tanto que combina las letras para formar otros múltiples nombres.¹²

El abrir un acróstico, a un modo circular, no sólo implica llevar los versos de un plano temporal –la secuencia lineal de lectura de izquierda a derecha, y de arriba hacia abajo– a uno espacial –el poema que se despliega sobre la página para referir una *figura*–, sino que contribuye a ge-

¹¹ *Apud.* Pozzi, *La parola dipinta* (Milán: Adelphi, 2013), 306.

¹² Véase: *Apud.* Pozzi, *La parola dipinta*.

nerar interpretaciones en diversos sentidos. Por ejemplo, el poema circular exige al lector una participación ya no sólo hermenéutica, sino contemplativa, incluso kinésica, al momento que, desde su posición de espectador, éste tiene que desviar su mirada y su cuerpo para captar los versos.

Existen numerosas piezas del siglo XVII cuya disposición visual semeja los juegos de anamorfosis que se diseñaron con espejos cilíndricos en la misma época.¹³ En estos últimos, el espejo, colocado al centro de la pintura o del grabado, revelaba el conjunto de formas oblicuas a su alrededor, recomponiendo de esta manera la forma “natural” (por así decirlo) de la imagen. En los poemas del *Coloso* el mecanismo es muy parecido: existe un acróstico que bordea un centro; las palabras se extienden en un abanico que finalmente forma un círculo completo, giratorio y radial. Para “recomponer” el poema, el lector debe atravesar una lectura circular y una centrípeta, sólo así devela su significado.

En este sentido, puede decirse que el poema laberinto circular se expresa como una anamorfosis literaria tanto a nivel de expresión y contenido debido a que exige un cambio en la mirada, seguida de una “vuelta a la forma” para así descifrar el significado oculto en la figura.

El concepto de anamorfosis, además de representar un “retorno a la forma”, involucra la idea de velocidad. Es decir, una estructura anamórfica puede ser rápida o lenta según la perspectiva. Como en una columna barroca, el

¹³ Jurgis Baltrušaitis, *Anamorphic art* (New York: Harry N. Abrams, 1977), 148.

poema laberinto retrasa o acelera la manera en que éste se lee según la cercanía o lejanía de quien lo ve. No obstante, el nudo, la contracción o dilatación de los significantes, la ampliación de las palabras en el espacio, la permutación, aun el enigma interno, convierten la pieza en un mecanismo que retrasa la lectura final, la ralentiza.

Con todo, el “retorno a la forma” (*ana-morphos*) –es decir, al significado global de poema una vez que se une la parte verbal con la figurativa – se logra sólo si el lector se vuelve un partícipe activo del laberinto. Es un viaje que exige el cambio de las perspectivas de lectura en el espacio de la hoja, y al mismo tiempo, obliga a una lectura mucho más atenta, móvil incluso, para que pueda develarse el significado profundo.

El laberinto circular va más allá del juego y el virtuosismo técnico. Como en la idea neoplatónica de que el mundo guarda enigmas, el laberinto cifra (oblicuamente) y descifra (rectamente);¹⁴ al mismo tiempo, elementos de una realidad que está frente a los ojos, pero que no se pueden captar porque tal vez el espectador se encuentra en una mala posición, en el lugar equivocado, o simplemente no se ha entrenado la mirada ni el entendimiento para poder verla.

Es probable que la afinidad estética que ejercitaban y compartían las academias literarias, tanto españolas como novohispanas, innovaran en la práctica las formas conocidas, propiciando así este tipo de artificios mediante el gus-

¹⁴ Vid. Ricardo Pérez Martínez, *Anamorfosis e isomorfismo. De la retórica oblicua a la recta lengua universal en Juan Caramuel y Lobkowitz* (México: FOEM, 2018), 105-106.

to por la novedad en los juegos de ingenio. Para el caso de la Nueva España, la oportunidad de participar en un certamen literario daba al concursante la posibilidad de ganarse un lugar de prestigio entre la élite de las letras.

El modelo circular

Los laberintos fúnebres a María Luisa de Borbón son la única muestra de textos artificiosos agrupados y conservados (en la Biblioteca Nacional de España) alrededor de un solo acontecimiento, que además ilustran una singular producción tipográfica (Figura 4) relacionada con mecanismos que unen la palabra y la imagen. Ello hace pensar que las noticias de dicho evento, acompañadas de las descripciones de los programas poéticos e iconográficos del mismo, corrieron más o menos rápido hacia la Nueva España. Fue así que en 1703, catorce años después de los poemas-carteles a la reina, aparece en el continente americano un acróstico con la factura formal idéntica a la de los españoles.¹⁵ Su autor fue Francisco de Solís y Alcázar, “poeta no desgraciado”,¹⁶ y el texto aparece en los preliminares a la *Descripción verdadera del general paraíso...*, un elogio al santuario de Culhuacán fundado por fray Diego Velázquez de la Cadena. El laberinto se lee de afuera hacia adentro, rematando en la letra A, y formando la inscripción “Al maestro Cadena”.

¹⁵ La pieza aparece en Martha Lilia Tenorio, *Poesía novohispana. Antología. Tomo 2* (México: El Colegio de México-FLM, 2010), 875.

¹⁶ José Mariano Beristáin, *Biblioteca Hispano Americana Setentrional (Tomos I, II y III)* (México: Colegio Católico, 1883), 154.

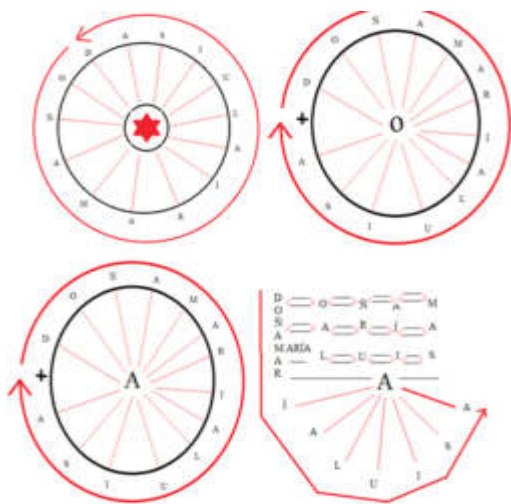


Figura 4. Diagrama de lectura de los laberintos a María Luisa de Borbón. Elaboración propia.

Aunque tal vez existieron otros acrósticos posteriores al de Solís y Alcázar, no fue sino hasta 1748 que se imprimieron otros cuatro conocidos, los del mencionado certamen *Coloso elocuente*. Dicha justa es muy particular. Quizás es el certamen que reúne la mayor cantidad de poemas artificiosos en un solo volumen, que no el único.¹⁷ En esa fecha la Real y Pontificia Universidad organizó una celebración por la entronización de Fernando VI en España, sucedida dos años antes, en 1746. En el *Coloso elocuente* participaron numerosos hombres y mujeres de letras, sobre todo alumnos de la misma universidad, bajo el secretariado del maestro Pedro José Rodríguez Arizpe.

¹⁷ En la mayoría de los certámenes impresos de los siglos XVII y XVIII hay por lo menos una muestra de poemas laberinto, como ejemplo se encuentran el *Marte católico* o el mismo *Triunfo par-ténico*, en el que participaron Sor Juana y Sigüenza y Góngora.

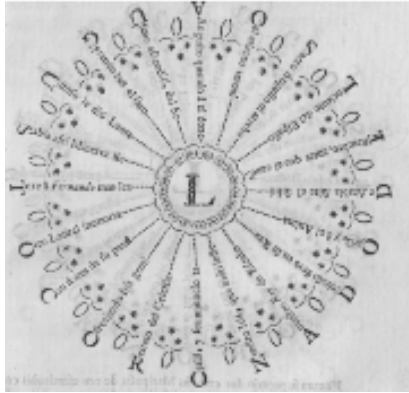


Figura 5. Primer lugar del certamen *Coloso elocuente* en la categoría “décima acróstica”.

Coloso elocuente

La justa se llamó de esa manera debido a que el tema consistía en equiparar las cualidades locuaces del monarca con las famosas estatuas egipcias del faraón Amenhotep III, que luego fueron llamadas por los griegos “Colosos de Memnón” (pues la pronunciación les recordaba a su propio semidiós), y que según se cuenta, cantaban en las mañanas cuando recibían la luz del sol. Dichas estatuas inspiraron la que construyó el arquitecto francés Salomón de Caus,¹⁸ el “Hércules-Memnón”, en el jardín alemán *Hortus Palatinus* (1614), la cual también emitía sonidos cada que recibía los rayos solares. Así, en la imaginación barroca de los organizadores del certamen, y de acuerdo a sus propios intereses, Fernando VI también emitía sonidos, palabras, con la elocuencia de aquellas estatuas y, por consiguiente, de aquel dios.

¹⁸ Frances Yates. *The Rocicrucian Enlightenment* (Routledge, 1999), 11-12.

En dicho certamen, y junto a otros repertorios de formas métricas –ecos, versos leoninos, acrotelésticos–, se imprimieron los tres primeros lugares de unas décimas acrósticas, y una más que mereció la atención de los jueces por su hechura, pero que el autor prefirió permanecer en el anonimato debido, según se describe, a su “religiosa modestia”. Se trata en total de cuatro laberintos acrósticos en forma de sol. Estrictamente son laberintos figurativos o caligramas tal y como los conocemos ahora. La forma y el contenido expresan, literal, alternativa y simbólicamente, un sol. Las iniciales se leen de forma circular y rematan en la letra “L” hacia el centro de los versos, formando la inscripción completa “AUGUSTO CORONADO DEL SO-L”. El primer lugar lo ganó el alumno de la Real Universidad Vicente Ferrer Díaz, quien escribió las décimas que merecieron seis cucharas de plata.¹⁹ De modo horizontal, el laberinto (Figura 5) se lee así:



¹⁹ Rodríguez Arizpe, *Coloso Elocuente que en la solemne aclamación del Augusto Monarca de las Españas D. Fernando VI (que Dios prospere) erigió sobre brillantes columnas la reconocida lealtad, y fidelísima gratitud de la Imperial, y Pontificia Universidad Mexicana* (México: Imprenta del Nuevo Rezado de Doña María Ribera, en el Empedradillo, 1748. Biblioteca Nacional de México (BNM)-Fondo Reservado.), 41.

El segundo lugar (Figura 6) lo ganó la “Dulce discreta musa de doña Marian Navarro” (de quien no se sabe más que su nombre) llevándose como premio una mariposa de oro con diamante y tres rubíes.²⁰



Figura 6. Segundo lugar del certamen *Coloso elocuente*.

El tercer lugar (Figura 7) fue para Manuel Cazela, cursante teólogo de la misma universidad, quien obtuvo como premio una taza de plata.²¹



Figura 7. Tercer lugar del certamen *Coloso elocuente*.

²⁰ Rodríguez Arizpe, *Coloso Coloso Elocuente...*, 42.

²¹ Rodríguez Arizpe, *Coloso Coloso Elocuente...*, 43.

Las décimas del cuarto lugar (Figura 8) se imprimieron y se premiaron con dos pañuelos y un caja de carey con polvos para el autor, quien prefirió el anonimato seguramente por su vocación religiosa, la cual promueve la humildad. Sin embargo, parece que el poema gustó bastante al jurado como para incluirlo en la relación del certamen:²²



Figura 8. Lugar honorífico del certamen *Coloso elocuente*.

El modelo del laberinto acróstico empleado en el *Coloso elocuente* es exactamente el mismo que se usó en los poemas fúnebres a María Luisa de Borbón, a saber: la forma circular, la lectura anamórfica (que implica un cambio de posición en la mirada), el sentido de lectura hacia el centro y en contra de las manecillas del reloj y el remate en una letra central. En la Nueva España, lo más cercano que se tiene a la impresión de varios laberintos figurativos en un solo libro es, en efecto, este certamen universitario de 1748. Fuera del mismo, existen piezas similares en los prelimi-

²² Rodríguez Arizpe, *Coloso Coloso Elocuente...*, 45.

nares de diferentes textos como sermones y relaciones de fiestas, pero aparecen siempre como piezas aisladas.

Dificultad y novedad

El diseño y escritura de los poemas laberintos de tipo icónico fue una práctica extendida en España y Nueva España que se desarrollaba como parte de los programas festivos. Dicha práctica se ejerció indistintamente en celebraciones tanto civiles como religiosas, aunque como han demostrado Víctor Infantes e Inmaculada Osuna,²³ en las fiestas religiosas se recurrió más al anonimato que en las paganas, puesto que estas últimas promovían la firma del autor en tanto que se buscaba el reconocimiento público, el mecenazgo o sólo una relación clientelar con los miembros de la corte.

En España, hubo un auge de impresiones de poemas en carteles después de la muerte de María Luisa de Borbón, promovido, quizá, por alguna academia literaria o alguna organización colectiva, fenómeno que ha sido bautizado como poesía mural.²⁴ Sin embargo, este tipo de artificios ya circulaba de forma manuscrita o de mano en mano, tal y como lo refiere Díez Borque, instalados sobre distintos soportes públicos. Ello, da a los poemas un carácter pedagógico y a la vez propagandístico tanto de la fe cristiana como de las jerarquías de poder que, pese a sus intenciones políticas, no demeritan su ingenio formal.

Los acrósticos radiales son anamorfosis del acróstico habitual o, para decirlo en palabras de Juan Caramuel, son

²³ Infantes y Osuna, "Paredes de versos...", *passim*.

²⁴ Rosario Consuelo Gonzalo García "El ceremonial barroco y la poesía mural: más ejemplos de literatura efímera" (*Actas del IV*

versiones oblicuas, metamétricas, del poema clásico. Tales modelos no aparecen, aunque se sugieren, en las poéticas de Rengifo o del mismo Caramuel. Ello nos habla de que la práctica estuvo siempre adelantada a los preceptos, o bien, se buscó la innovación de las reglas establecidas.

Después del fallecimiento de la reina, parece ser que el laberinto circular tuvo buena acogida entre los literatos de ocasión, tanto que su influencia llegó al Nuevo Mundo. Como se ha visto, las décimas acrósticas del *Coloso elocuente* formulan el mismo modelo de los sonetos españoles, hecho que nos habla de la constante interlocución poética entre el viejo y el nuevo continente. Y más que eso, expresan el incesante gusto por la dificultad y la novedad formal; este hecho permitió a los poetas de la Nueva España insertarse en una tradición de poesía laberinto poco conocida en la época contemporánea, pero ininterrumpida desde los esplendores de Grecia y Roma.

Bibliografía

- Baltrušaitis, Jurgis 1977. *Anamorphic art*. New York: Harry N. Abrams.
- Beristáin de Souza, José Mariano. 1883. *Biblioteca Hispano Americana Setentrional (Tomos I, II y III)*. México: Colegio Católico.
- Bustillo Lasso de la Vega 1689. Fernando Antonio de Bustamante, *Epilogando a la rápida estación del sol el presuroso transito lamentable de la católica Reyna N.S. doña María Luisa de Borbón, sol que cielos goce: dedicado al señor D. Manuel García de Bustamante, caballero del Orden de Santiago y del Consejo de Hacienda de S.M. &c. del militar don Fernando de Bustamante Bustillo; epigrama acróstico, alegórico al sol, finalizado en O*, [s.l.] [s.n.], 1689. Biblioteca Digital Hispánica-Biblioteca Nacional de España.
- Caramuel y Lobkowitz, Juan de. 1663. *Primus Calamus ab oculos ponens Metametricam quae variis Cirrentium, Recurrentium, Adscendentium, Descendentium, nec-non Circumvolantium Versum Ductibus, Aut Aeri Incisos, Aut Buxo Insculptos, Aut Plumbo Infusos, Multiformes Labyrinthos exonerat*. Romae: Fabius Falconius. En Internet Archive: https://archive.org/details/bub_gb_iUn-VGkpQqcC/page/n7/mode/2up.
- Díaz Rengifo, Juan. 1592. *Arte poética española*. Salamanca: Miguel Serrano de Vargas.
- Díez Borque, José María. 2014. "Géneros de poesía visual y formas de difusión. Del Barroco al Siglo de las Luces", *Experimental. Estudios*, número extraordinario. Milano.

- Gonzalo García, Rosario Consuelo. 1996. "El ceremonial barroco y la poesía mural: más ejemplos de literatura efímera", *AISO Actas IV*. En: https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/04/aiso_4_1_072.
- Higgins, Dick. 1987. *Pattern Poetry. Guide to an Unknown Literature*. New York: State University Of New York Press. 1987.
- Ogazón Angulo, José de. 1689. *Al lamentable fallecimiento de la majestuosa y florida primavera de la dignísima y amada Reyna de España doña María Luisa de Borbón: dedicado al señor don Manuel García de Bustamante, caballero del Orden de Santiago y del Consejo de Hacienda de su Majestad...*, [s.l.] [s.n.]. Biblioteca Digital Hispánica-Biblioteca Nacional de España.
- Osuna, Inmaculada y Víctor Infantes. 2014. "Paredes de versos dibujadas", *Bulletin hispanique* [En línea], 113-1. En: <http://bulletinhispanique.revues.org/1336>.
- Osuna, Inmaculada. 2013. "La poesía fúnebre en honor de María Luisa de Borbón (1689): formas y contextos editoriales", *Criticón*, 119.
- Pérez Pascual, Ángel. 2011. *Juan Díaz Rengifo y su Arte poética española*. Diputación provincial de Ávila: Institución Gran Duque de Alba.
- Pérez Martínez, Ricardo. 2018. *Anamorfosis e isomorfosimo. De la retórica oblicua a la recta lengua universal en Juan Caramuel y Lobkowitz*. México: FOEM.
- Pozzi, Giovanni. 2013. *La parola dipinta*. Milán: Adelphi.
- Rodríguez Arizpe, Pedro Joseph (describe). 1748. *Coloso Elocuente que en la solemne aclamación del Augusto Mo-*

narca de las Españas D. Fernando VI (que Dios prospere) erigió sobre brillantes columnas la reconocida lealtad, y fidelísima gratitud de la Imperial, y Pontificia Universidad Mexicana. México: Imprenta del Nuevo Rezado de Doña María Ribera, en el Empedradillo. Biblioteca Nacional de México (BNM)-Fondo Reservado.

Tenorio, Martha Lilia. 2010. *Poesía novohispana. Antología. Tomo 2.* México: El Colegio de México-FLM.

Velasco Vizcaíno, Juan Casimiro de. 1689. *Al tan sentido, cuanto lamentable fallecimiento de la Reyna... doña María Luisa de Borbón: laberinto en soneto, rematando en A:* dedicado a don Baltasar García de los Reyes, contador de millones, y rentas reales de Plasencia de don Juan Casimiro de Velasco Vizcaíno, estudiante teólogo en dicha ciudad, [s.l.] [s.n.]. Biblioteca Digital Hispánica-Biblioteca Nacional de España.

Vizconde de San Miguel y de Otero. 1689. *Soneto acróstico a la muerte de la Reyna nuestra señora doña María Luisa de Borbón, que goza de Dios del vizconde de San Miguel y de Otero; ofrécele rendido al señor don Manuel García de Bustamante, caballero del Orden de Santiago, del Consejo de Hacienda de su Majestad, [s.l.] [s.n.].* Biblioteca Digital Hispánica-Biblioteca Nacional de España.

Yates Frances. 1999. *The Rocicrucian Enlightenment. Selected Works, Volume IV.* Routledge.

DISERTACIONES AL CERTAMEN NOVOHISPANO
EL VERDADERO ORIENTE DE LA GRACIA (1758)



Scarlett Caballero
Salvador Lira

Centro de Actualización del Magisterio, Zacatecas

La poesía fue quizá de las máximas expresiones literarias en el periodo novohispano. Las producciones y espacios difusores de tales letras si bien fueron reproducidos e impresos en espacio de élite, tuvieron momentos y modos de difusión, tales como la fiesta barroca. Uno de los espacios predilectos para la generación y producción de obras poéticas fue la celebración de certámenes, derivados de una fiesta o celebración ya fuese por instituciones religiosas o bien por la Real Universidad. En ellos se destaca la amplia gama de autores participantes, así como de los jueces, quienes proponían un arte poético en las *ingeniosas palestras*. De éstos han quedado múltiples testimonios tanto manuscritos, como impresos, la gran mayoría aún pendientes de estudio.¹

¹ Son algunos trabajos que han abordado el tema de los certámenes literarios en la Nueva España: José Pascual Buxó, *Arco y certamen de la poesía mexicana colonial (siglo XVII)*, (Xalapa: Universidad Veracruzana, 2009); Patricia Villegas, *Certamen académico con que los Carmelitas Descalzos celebraron la canonización de San Juan de la Cruz. México, 1730* (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2008); Patricia Villegas (coord.), *Estela de San Juan de la Cruz en la Nueva España* (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2008); Jessica Locke (ed., not. y est.), *Es grande el poder de la poesía. El libro segundo de la Relación historiad*

En este trabajo se presenta un primer acercamiento en torno a un certamen poético manuscrito del siglo XVIII. Se trata de *El Verdadero Oriente de la Gracia...*,² del cual se tiene un testimonio manuscrito sin estudio crítico aún.³ Es una obra con características barrocas, de los cuales obtuvieron premios poetas novohispanos reconocidos por la crítica, como por ejemplo Cayetano Cabrera y Quintero. Además, tiene la característica que como comisarios del certamen

de las solemnes fiestas que se hicieron en la muy noble y leal Ciudad de México al glorioso padre y esclarecido patriarca san Pedro Nolasco 1633. (Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2019); María Isabel Terán Elizondo (est., not. y ed.), *El certamen literario Estatua de la Paz (Zacatecas, 1722)*, (Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2019); David Castañeda Álvarez, *No hay camino recto: los poemas laberinto y su presencia en la Nueva España* (Tesis inédita de Doctorado en Estudios Novohispanos, Zacatecas, UAZ, 2020); o Salvador Lira, *Protocolos, ceremoniales y símbolos en los Actos de Real Sucesión patrocinados por la Real Audiencia de México durante la transición dinástica (1666-1725)* (Tesis inédita de Doctorado en Estudios Novohispanos, Zacatecas, UAZ, 2020).

² Francisco Javier Dongo, *El Verdadero Oriente de la Gracia...* (Ciudad de México: Manuscrito, 1758).

³ Existen de momento tres trabajos que hacen mención del documento, sin que se trate de un estudio específico del certamen en cuestión: Cándido María Ajo González y Raspariegos, *Historia de las universidades hispánicas: orígenes y desarrollo desde su aparición a nuestros días. VI, Manuscritos y fuentes inéditas* (Madrid: T. Sánchez, 1967); Gregorio de Andrés, "La colección de manuscritos del literato Serfín Estabébanez Calderón en la Biblioteca Nacional", *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica* 14 (1991); Alejandro González Acosta, "Buenas nuevas para los estudiosos: hallazgos bibliográficos mexicanos en Europa y Estados Unidos", *Boletín Millares Carlo* 20 (2001). Actualmente Scarlett Caballero Varela está realizando, como trabajo de tesis, la edición crítica del manuscrito *El Verdadero Oriente de la Gracia...* dentro del programa Maestría en Educación Histórica del Centro de Actualización del Magisterio, Zacatecas.

participaron autores de la talla de José de Eguiara Eguen.

Por tanto, el presente trabajo tiene como objetivo explicar, desde una perspectiva hermenéutica literaria e histórica cultural, las características del manuscrito, los motivos simbólicos, así como un recuento de los recursos literarios en el concepto del *Oriente de la Gracia*, tema emblemático central de la obra. La imagen de Oriente, Sol, religiosos y el Rey, a través de los símbolos expuestos, mostraron un sentido poético teológico en el afán de justificar y dar una lectura, o bien glosas poéticas, a un asunto bíblico.

El presente trabajo se divide en dos partes. La primera tratará de las características tipotextuales de la obra, así como la referencia de los jueces y algunos de sus escritores en torno a la descripción de la fiesta y el motivo emblemático del certamen. Finalmente, se mostrará, a manera de *exempla*, un análisis de dos poemas por dos autores relevantes en la justa letrada.

Testimonio, fiesta y escritores

El testimonio en cuestión (figura 1) es un documento manuscrito que lleva por título:

El Verdadero Oriente de la Gracia. Certamen poético con que la Ilustre Academia de Teólogos llamada de San Felipe Neri, cita en esta Real Universidad de México, aplaudió el Nacimiento temporal del Divino Verbo el día 15 de enero de 1758. Siendo Jueces del Certamen El Sr. Dr. Dn. Juan José de Eguiara Dignidad Maestre-Escuela de la Santa Iglesia, Cantelario de esta Real Universidad, y fundador de esta Academia, El Sr. Dr. Dn. Cayetano Antonio de Torres Prebendado de la Santa Iglesia, y Catedrático Víspe-

ras de Sagrada Teología, El Sr. Dr. Dn. Manuel García de Arellano Catedrático de Retórica en esta Real Universal, y Cura propietario de la Parroquia de San Sebastián de esta Corte. Todos tres Presidentes que han sido de dicha Academia. Secretario el Br. D. José María Berrotaran. Su Autor El Dr. Dn. Francisco Javier Dongo Alumno de esta Academia.



Figura 1. Portada del manuscrito *El Verdadero Oriente de la Gracia...*

Se trata de un texto manuscrito de 142 fojas, verso y recto, con medidas 20 x 15 centímetros. Es un ejemplar elaborado a dos tintas, negra y roja (figura 2). Esta última se utiliza únicamente para ciertos títulos. El testimonio se encuentra en la *Biblioteca Nacional de España*, en la Sala Cervantes.⁴ De momento no se cuenta con una edición crítica.

⁴ BNE, Sala Cervantes, Signatura: MSS/4143.

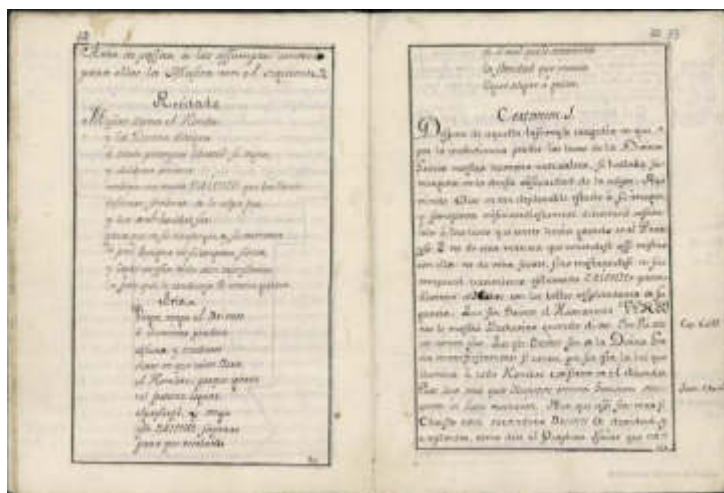


Figura 2. Interiores del manuscrito *El Verdadero Oriente de la Gracia...*

El autor de la descripción del certamen es Francisco Javier Dongo. Cabe decir que no hay entrada de momento comprobable en la *Biblioteca hispanoamericana...* de José Mariano Beristáin. Los jueces fueron José de Eguiara Eguen doctor de Artes y Teología, catedrático de la Universidad y rector. Entre sus aportaciones destaca la publicación de la *Bibliotheca mexicana...* en la que glosaba la vida y méritos de criollos notables;⁵ Cayetano Antonio de Torres, quien realizó un *elogio fúnebre* al general Juan Ángel de S. Ignacio en el Convento de Betlemitas de México y Manuel García de Arellano bachiller en cánones, maestro en artes, doctor teólogo y catedrático de retórica, presidente de la acade-

⁵ José G. Moreno de Alba, “Apuntes sobre la Real Universidad y Pontificia Universidad de México. En *Una mirada al pasado. Enseñanza y educación de la Época Virreinal en México* (Ciudad de México: Banco Santander Mexicano, S. A., 2004), 179-201.

mia de teología de S. Felipe Neri.⁶ El secretario fue José María Berrotaran, quien cabe decir no fue el descriptor del certamen, como normalmente sucedía⁷. Tampoco se sabe si la letra del manuscrito es del secretario o de otra persona.

El manuscrito tiene por forma tipotextual la estructura de la descripción de una fiesta barroca, aunque no muestra de manera detallada los modos del festejo. Lo anterior, porque en la presentación del cartel y el certamen se realizó una *canción* pública:

El fuego y el Aire,
el Agua y la Tierra
al Hombre combaten
con todas sus fuerzas.
Del Aire el clarín,
del agua la lengua,
del fuego la llama,
del suelo la piedra:
Se presentan batalla;
le llama a palestra,
y a vista de su culpa
le gritan: Guerra, Guerra.⁸

También aparece una convocatoria poética. Sin embargo, en el manuscrito no se explicita el asunto de la fiesta. De hecho, no aparece siquiera alguna revisión inquisitoria, por lo que

⁶ José Mariano Beristáin de Souza, *Biblioteca Hispano Americana o Catálogo y noticia de los Literatos...*, (Ciudad de México: Ediciones Fuente Cultural, 1947).

⁷ Véase: Carlos de Sigüenza y Góngora, *Triunfo Parténico...* (Ciudad de México: Ediciones Xóchitl, 1945) o bien Cristóbal Ruiz Guerra Morales, *Letras felizmente laureadas...* (Ciudad de México: Joseph Bernardo de Hogal, 1724).

⁸ Francisco Javier Dongo, *El Verdadero Oriente de la Gracia...*, 3.

existe la posibilidad de que fuera un manuscrito realizado para la propuesta de una publicación, malograda.

El asunto emblemático central de la obra es la Gracia del Oriente. Es decir, es la historia mitológica de Jesús, desde su anuncio en el sueño de Jacob y el templo salomónico, hasta la llegada de los reyes magos y la historia de la matanza del rey Herodes. Además, contiene una serie de alegorías, entre el concepto de *Verbo*, del apóstol san Juan, así como asuntos de carácter astrológico judicial, en su perspectiva geocéntrica:

Convirtiósese en Astro en consecución de su deseo: pero de tan maligna influencia, que oponiéndose luego al Sol de la Divina gracia empezaron a experimentarse sus fatales efectos en las acerbísimas (sic.) muertes de los inocentes de Bethelém. Influjo en la realidad peor que el de Saturno, cuando se opone al Sol. Causa este (según los Astrólogos) graves enfermedades: pero aquel inmediatamente muertes. Astro verdaderamente perverso: pero dejándolo con la esperanza del merecido premio, daremos paso a proponer las dudas del asunto en su resolución lo brillante de vuestra melodía.⁹

De tal modo, como se indica en la primera parte del manuscrito, es una celebración poética teológica. Por ello, la Real Universidad, como garante de la máxima teología y la orden religiosa de San Felipe Neri albergaron el certamen.

El manuscrito cuenta con tres grandes conjuntos de certámenes, en los que se distribuyen los textos de doce autores. En el certamen primero participaron: José Joaquín Torres y Campos, José Ignacio Guralla, Cayetano Javier de

⁹Francisco Javier Dongo, *El Verdadero Oriente de la Gracia...*, 31.

Cabrera y Quintero, Lucas Mejía, Nicolás Verdugo, Juan Valeros de Reina, José María Berrotaran, José Cordero, Ildefonso Cordero, José Luis de Castro, Manuel Dorantes, José de Lanz, Manuel Ignacio Gorostiaga, Anna Dominga Jurado, Nicolás Verdugo, Ramón Rincón, José Cordero y José Lanz, con diversos poemas como epigramas, romances, décimas, sonetos y octavas, diez de ellos escritos en latín y el resto en español. La mayoría de tales autores son galardonados en los siguientes dos certámenes.

En el segundo, se presentó un recitado “La que al Oriente Aurora luminosa”, una aria “Ya la esfera divina”, una redondilla “Tan grande esfera es María” y finalmente, se convocó a décimas, sonetos y octavas escritos en español. En el tercero se empieza con un recitado “Sólo amor ha sabido”, después continuó con una aria “A la luz más hermosa” y finalmente, se convocó nuevamente a la escritura de diversas elegías, quintillas, redondillas, sonetos, epigramas, décimas, romances, elogios, seguidillas y coplas escritas en español, así como un “*Elogium ad Matres*” y “*Elogium ad Martires*” escritos en latín. Asimismo, intervino la música: “Vaya, vaya se Lumba”, al igual se presentó un soneto a María Magdalena de los Ríos “Herodes, oh, Saturno Rey Infiel”.

Por las características que se observan, sobre todo en la previa celebración del 25 de noviembre de 1757, es probable que el manuscrito sea un testimonio previo de lo que se pretendió fuera el impreso. Lo anterior porque, por ejemplo, en la idea central emblemática se incide que el *Motivo* nació en incitación del nacimiento temporal del Divino Verbo el día 15 de enero de 1758 posterior, mas no aparece

la descripción manuscrita del asunto de la fiesta barroca de esa celebridad. El certamen poético concluye con una canción gratulatoria “Ciérrese ya la fuente”.

Dos poemas de Cayetano Javier Cabrera y de Cayetano de Larrea

De los autores, son dos “Cayetanos” los que destacan. El primero es el célebre Cayetano Cabrera y Quintero, autor del *Escudo de Armas...*¹⁰ y de varios túmulos a monarcas por el Santo Oficio.¹¹ Él obtuvo en este certamen el primer lugar, en el cual se encuentran cinco de sus poemas. Para este trabajo, se propone el análisis de una redondilla que se encuentra en el certamen tercero. En él, la primera imagen que expone es la descripción en forma de símil, al Sol como astro que sale en Oriente, atribuyéndole esa acción al Rey, como lo menciona en el verso “brillos del Sol asoman”, refiriéndose al mundo, que se podría interpretar como aque-

¹⁰ Cayetano Cabrera Quintero, *Escudo de armas de México...* (Ciudad de México: Viuda de D. Joseph Bernardo de Hogal, impresora del Real y Apostólico Tribunal de la Santa Cruzada, 1746).

¹¹ Leticia López Saldaña, *Espejo de virtudes: túmulos funerarios a Felipe V, María Bárbara de Braganza y María Amelia de Sajonia que encargó la Inquisición a Cayetano Cabrera y Quintero* (Tesis inédita de Maestría en Humanidades, Zacatecas, UAZ, 2017); Leticia López Saldaña, “Espejo de virtudes en Cayetano Cabrera y Quintero. Cuatro apologías para la realeza española”, en *In hoc túmulo. Escritura e imagen: la muerte y México* editado por María Isabel Terán Elizondo y María del Carmen Fernández Galán Montemayor (Zacatecas: UAZ–Policromía, 2017); y Salvador Lira, “Exequias reales en la Nueva España: ritual, escritura y emblemática (1559-1820)”, en *In hoc túmulo. Escritura e imagen: la muerte y México* editado por María Isabel Terán Elizondo y María del Carmen Fernández Galán Montemayor (Zacatecas: UAZ–Policromía, 2017).

llos beneficios que le brinda al pueblo, y cómo gracias a éste él se alegra y venera a un Rey que es benefactor, como se muestra en la siguiente estrofa:

Luego que por el Oriente
los brillos del Sol asoman,
es de admirar como toman
los Brutos humos de gente.
Brincan, saltan y retozan
con cuatro pies o patillas,
que música y redondillas
bailan se alegran y gozan.¹²

De ello se desglosa una siguiente estrofa que inicia con una “y” que indica un páramo recurrente en el poema referente a que, aunque haya luz y alegría una vez que sale el Sol de Oriente, también será un Sol de Poniente, el que se pone y logra que se vea la noche, hecho que refleja, como lo menciona el verso “las sombras que los segaban a vista de él”, una imagen preponderante en la época propiamente barroca, que es la desolación y la melancolía. Es decir que, aunque haya luz no se ven, y cuando hay oscuridad se ven, ello es un concepto hacia la pobreza, así como lo muestra el siguiente fragmento:

Y es que como se retiran
las sombras que los segaban
a vista de él, se acababan
de gusto, porque se miran.¹³

¹² Francisco Javier Dongo, *El Verdadero Oriente de la Gracia...*, 113.

¹³ Francisco Javier Dongo, *El Verdadero Oriente de la Gracia...*, 114.

Posteriormente, una siguiente imagen, que vislumbra un sesgo sobre la tarea del asno y del buey, es a través de la metáfora y la hipérbole, ésta muestra la verdad del pueblo agachado bajo las órdenes del rey, comparando a estos dos animales con la opresión y el servicio sin refutaciones. Así, lo que como espejo refleja un pensamiento irreflexivo e intransitivo, como lo muestra el verso “que al establo amortecidos despiertan reconocidos al Oriente de su Rey”, demuestra que se les compara con animales equinos y bovinos. La estrofa termina aludiendo que el pueblo es servicial, el que trabajará y recibirá lo que el Sol de Oriente con sus brillos le demande, como se muestra a continuación:

Díganlo el Asno y el Buey,
que al establo amortecidos
despiertan reconocidos
al Oriente de su Rey.
Si tendido, o derramado
el Buey a la tierra acuse;
ya se levanta, y se sacude
metiendo el cuello al arado.¹⁴

Concluye la redondilla con una reflexión que está encaminada desde el nacimiento de los eclipses del Sol hasta la respuesta “mostrando que está su lomo al pesebre de su dueño”. Ello por el mensaje que Cayetano escribe sutilmente con la estilística propia de las figuras retóricas que el pueblo, del que tanto se ha abordado en este poema, es el gobernado bajo un mandato encubierto por los brazos de Dios. Su recompensa será alimento, vivienda y segu-

¹⁴ Francisco Javier Dongo, *El Verdadero Oriente de la Gracia...*, 114.

ridad. Sin más, el poema es una alusión transparente a la sociedad monárquica, sobre las relaciones de poder:

El Asno paja (sic.) ni sueño,
toma ya, ni por asomo,
mostrando que está su lomo
al pesebre de su dueño.
Motivo porque decía
que por altos estatutos
al Sol que nace aun los Brutos
hacen también su armonía.¹⁵

El otro “Cayetano” en cuestión es José Cayetano de Larrea. De momento, únicamente se sabe que obtuvo otro premio en *Letras felizmente laureadas...* de Cristóbal Ruiz Guerra Morales en la jura a Luis I y tiene un poema en el *Llanto de las estrellas...* por José de Villerías, en las exequias al mismo monarca en 1724 y 1725 respectivamente.¹⁶ En el certamen, el autor cuenta con diversos tipos de poemas. Destáquese la redondilla que se ubica en el certamen segundo. La emblemática utilizada en el mismo gira en torno a la Virgen María y Jesús, las expresiones recurrentes son alusivas al Cielo, aludiendo que éste escribió en el destino de María dar a luz a un ser que sería en palabras de Cayetano de Larrea “Oriente”. Tales expresiones están cargadas de ideología pura de la concepción de la religión, el nacer de Jesucristo y el papel de María en ello, así como los astros y el designio de éstos al atribuirle a Jesús el nombramiento de “el que nace de Oriente”:

¹⁵ Francisco Javier Dongo, *El Verdadero Oriente de la Gracia...*, 114.

¹⁶ José de Villerías, *El llanto de las estrellas...* (Ciudad de México: José Bernardo del Hoyal, 1725).

Ave MARIA gratia plena
el embajador del Cielo
a MARIA dice y del velo
del *quomodo fiet* se llena:
No porque a MARIA de pena
del Ángel la melodía
que ya advertida sabia
lo que Dios tenía previsto;
pues cuan alto Oriente es Cristo
tan grande espera es MARIA.¹⁷

En ello, reside la imagen de Jesús como Sol que nace del Cielo. Se presenta la melodía advertida de lo que pasaría una vez que Dios decidiera dejar en María el velo de la vida, por lo que en el anterior fragmento se esboza el primer acercamiento a la decisión de elegir a la mujer que escuchó la melodía del ángel. Por ello expone la imagen de un Dios que escribe el destino de las personas, y en ella reside “punto de cierre y comienzo” en “Principio y fin asegura (¡oh Musa bien lo penetras!) que es, en las sagradas letras, Dios hablando en su escritura”.

Las analogías recurrentes del Sol, en los versos de Cayetano de Larrea, dan cuenta de una visión cosmogónica que permeaba en la época. No obstante, cruzada con la idea del autor, se trata de una comparativa entre lo que ofrece el Sol –que, dentro de tantas, es la vida– también ofrece el emblema de Oriente como el nacer de Jesús y la unión de él con Dios, previsto en la mente de María. A su vez, menciona que el Cielo le dio a la Tierra la oportunidad de vencer al mal, utilizando el concepto “diablo”, por el hecho de que

¹⁷ Francisco Javier Dongo, *El Verdadero Oriente de la Gracia...*, 60.

en este amanecer nacerá. El emblema-símbolo más recurrente es el Sol, personificado en Jesús; no obstante utiliza también el de la Virgen María a quien le dedica una estrofa en la que, con metáforas e hipérbolés, expone que el hijo de Dios no tenía cabida en el Cielo, ni en la Tierra, sino en ella, en su vientre, la única elegida en ver el amanecer del Sol de Oriente: “asegura cupo en a estrecha clausura esta Reyna, en un instante; pues como espera brillante a el Sol que resplandecía”, reconociéndole de esa manera la labor importante que cumplió ella, resaltando el papel de la mujer en la visión religiosa. Ello hace el poeta en:

Aun siendo Dios un Gigante
como David lo asegura
cupo en la estrecha clausura
esta Reyna, en un instante;
pues como espera brillante
al Sol que resplandecía,
tan grande en su valentía
circundar su vientre supo
cuando en la tierra no cupo,
y en los Cielos no cabía.¹⁸

Asimismo, se observa en el poema de Cayetano Javier Cabrera que el nacer de Jesús y la unión de él con Dios se realiza a través de una analogía del Oriente a otro Oriente, de fin a principio, no obstante, al Sol lo relaciona como un elemento más del Oriente. Así pues: “De un sol que luce allá donde se aleja y que acá donde nace se obscurece: sol que de Oriente a Oriente luz refleja y sol que aquí en su

¹⁸ Francisco Javier Dongo, *El Verdadero Oriente de la Gracia...*, 63.

Oriente sombras crece” mostrando esta distancia entre la luz y la oscuridad, entre la ignorancia y el conocimiento, así bien, relacionando que aquello que causa misterio, evidencia una falta de luz, la que se creó en el Oriente en el que nació Jesús, y que para iluminar aquello que permanece en misterio “que no entendiendo, ni se indica, si el mismo que lo hizo no lo explica”:

Del Oriente al ORIENTE (¡cosa rara!)
vienen tres sabios lince de la ESFERA
y no muy sabio alguno se juzgara,
si lo que en otro busca en sí tuviera:
luego no es el Oriente el que habitara,
ni es Oriente tampoco el que viniera;
mas por lo que me indica el Hemisferio
es este ORIENTE, Oriente de Misterio.
De un sol que luce allá donde se aleja
y que acá donde nace se oscurece:
sol que de Oriente a Oriente luz refleja
y sol que aquí en su Oriente sombras crece:
sol que a distancia oscuridad despeja,
y que entre sombras al nacer se mece
Misterio es que no entendiendo, ni se indica,
si el mismo que lo hizo no lo explica.¹⁹

En la segunda parte del mismo poema exhibido con anterioridad, evidencia con mayor vislumbre que es Jesús quien iluminará con su luz al Oriente, asimismo, se menciona del nacimiento de él y cómo es que además de ser luz, demostró ser Estrella, pues se le dotan de las mismas características: luminosidad. Eso, por un lado, por otro,

¹⁹ Francisco Javier Dongo, *El Verdadero Oriente de la Gracia...*, 91.

menciona a los Reyes, puede ser que haga alusión a los Reyes Magos o a otros más, de igual modo, menciona a los sabios que ven en el Sol la sabiduría, ya que saldrán de la oscuridad:

Él en su ORIENTE es noche, pues se advierte
que esparciendo un montón de luces bellas
al punto que naciendo luz revierte
descubre allá en su Oriente las estrellas:
él en su Oriente es sol: pero de suerte
que oculta en sombras sus brillantes huellas;
y tal que quien de allá le vio lúcido
pregunta, ¿Dónde está? ¿Dónde ha nacido?
Es: nos podrá decir algún prudente,
porque en pos de la suerte que complace,
todos sabios, y Reyes prontamente
acuden a adorar al sol que nace:
Pero aquí es: porque sabios altamente
buscan los Reyes lo que más les place,
y fue la que en su Oriente de luz bella
es en el sol JESÚS toda su estrella.²⁰

La voz lírica del poema nos susurra al oído la historia mitológica de Jesús, como la llegada de los reyes magos, de igual modo, lo menciona también, a manera de ejemplo, el escritor Nicolás Verdugo en un romance. Alude que a los tres reyes engañaron, contando de esta manera la historia de la matanza del rey Herodes.

Era Herodes Rey intruso
y así temía su soberbia,
que el reino se le quitara

²⁰ Francisco Javier Dongo, *El Verdadero Oriente de la Gracia...*, 91.

y a su dueño se le diera.
Por eso al oír la noticia
de que ya estaba en la tierra
el Rey verdadero, teme,
y teme bien, aunque tema.
A los tres Reyes engaña
y esperándolos de vuelta
no vuelven, aquí se turba,
y aquí su cólera empieza.
Divino ORIENTE de Gracia
nació el VERBO, y él quisiera
que nunca hubiera nacido:
¡Miren que intención tan fea!²¹

Inicia el poema con el rey Herodes quien como intruso temía que el verdadero heredero le quitara su reino, ya que quien al nacer reclamaría lo que por derecho le pertenece: “Por eso al oír la noticia de que ya estaba en la tierra el Rey verdadero, teme, y teme bien, aunque tema”; después alude a que engaña a los tres reyes, refiriéndose a los reyes magos, quienes participaron en la historia de Jesús, aunque bien menciona que éstos no cayeron en la trampa. Posteriormente, se centra en menospreciar al rey Herodes de manera directa, como se muestra en el siguiente fragmento:

¿Pero dónde voy Herodes?
Zancajoso piernas tuertas.
Yo hablo con formalidad
¿Cuándo es de ti mi parleta?
El que yo te hablara en forma
Eso es lo que tú quisieras:

²¹ Francisco Javier Dongo, *El Verdadero Oriente de la Gracia...*, 129.

pues no te he de hablar así
oye sobre la materia:
ven acá mona del diablo,
(que éste lo es cuando nos tienta,
y tú cuando eres tentado
convertido en mona vieja.)
¿Cómo quieras extinguir
las más claras luces bellas
del Divino ORIENTE claro?
Ande Herodes que lo yerras.
¿Quién pensó tal disparate?
¿Quién tal desatino piensa?
Sólo tú que eres un tal
por cual; más calle la lengua.²²

Se evidencia una complicidad entre los pensamientos de la voz del poema y las intenciones del rey protagonista, ya que las preguntas son introspectivas: “¿Pero dónde voy Herodes?”, “¿Cuándo es de ti mi parleta?” y otras enfocadas a culpar a otro, quizá a la misma voz o al rey, quien en el poema es “mona del diablo”. El anterior fragmento menciona en sí mismo que no hablará con formalidad, por las razones explicadas con anterioridad, y ello se muestra en el verso: “Yo hablo con formalidad ¿Cuándo es de ti mi parleta? El que yo te hablara en forma. Eso es lo que tú quisieras: pues no te he de hablar así oye sobre la materia: ven acá mona del diablo”, es una alusión a la voz lírica del poema, o bien, a las intenciones del rey, no obstante, sí se presenta una agresividad a Herodes, pretexto de la tentación.

Después pasa al nacimiento del Divino Oriente o Verbo menciona, las intenciones de muerte respecto a la luz que

²² Francisco Javier Dongo, *El Verdadero Oriente de la Gracia...*, 130.

ha destrozado a las sombras, mismas que ha iluminado al Oriente y a quien que por más maldad exista, no podrá derrotar: "...y con la que le debes se la pagas:

Que tu barriga, Herodes no revienta
con tanta sangre como cruel te tragas?
Pero estás reventando eternamente
¡Oh injusto y cruel! ¡Qué tales cosas hagas?
Piensas matar la luz del bello ORIENTE,
y con la que le debes se la pagas.²³

Con ese fragmento termina el poema, que en sí es muy extenso, pero evidencia la temática propuesta para el certamen, la cual gira en torno al Verdadero oriente de la gracia a través de la historia del rey Herodes. Además, la similitud de este poema tomado como ejemplo con los expuestos con anterioridad de los escritores Cayetano Javier Cabrera y de Cayetano de Larrea es la persuasión de definir y redefinir al Verbo como camino de luz, por ello las alegorías al Sol o Estrella, o bien, Oriente de Orientes.

En ese sentido, los fragmentos de poemas, presentados por ambos autores, exponen la imagen de Jesús como asunto emblemático centrado en la Gracia del Oriente. Es decir, es la historia mitológica de Jesús, desde su anuncio en el sueño de Jacob y el templo salomónico, hasta la llegada de los reyes magos y la historia de la matanza del rey Herodes.

El certamen poético es la expresión literaria de toda una presencia religiosa y mitológica de la vida de Jesús presentada en poesía. Revela pensamientos en torno:

²³ Francisco Javier Dongo, *El Verdadero Oriente de la Gracia...*, 133.

[...] a la malicia
el merecido premio no faltará
también a la injusticia
del necio Herodes su intención avara
habéis satirizado
castigando su intento depravado.²⁴

Es así, que los poemas son el intento de castigo del rey, ya que lo exhiben a través de un lenguaje “no formal” que evidencie la cólera y disgusto hacia él. También son el enaltecimiento del Divino Verbo, del Verdadero Oriente: Jesús, quien ha nacido para iluminar aquello que estaba falto de sabiduría y gracia.

A manera de conclusión, el presente trabajo es apenas una primera lectura y acercamiento a una investigación más amplia del estudio crítico del certamen poético *El verdadero Oriente de la Gracia...* Se propone continuar con el análisis hermenéutico literario e histórico cultural, en miras a una edición crítica, para explicar con mayor honddura el manuscrito, el cual es un documento que expone poemas de diversos tipos con el símbolo del *Oriente de la Gracia*.

Muchos elementos y puntos de interés quedan en el tintero. Está, en primer lugar, la funcionalidad del manuscrito y si fue propuesto para una publicación o no. Como el caso del certamen que rescata Jessica Locke, se quedó en manuscrito, con la diferencia de que este ejemplar traspasó el Atlántico. ¿Será acaso la poca presencia del secretario? Por otro lado, ¿la escritura manuscrita es por Javier Dongo u otro escribano?

²⁴ Francisco Javier Dongo, *El Verdadero Oriente de la Gracia...*, 142.

Por otro lado, las características festivas y de obra plantean elementos de análisis. ¿Cómo se inserta en la tradición de los certámenes literarios novohispanos? Queda claro que la celebración o solemnidad que refiere es distinta a lo que en la normalidad se realizaba en la Nueva España, como juras reales, dedicaciones de templo, entre otros. Quizá, en esa funcionalidad, radique la única forma y sentido de la obra, con ello su no impresión.

Por otro lado, el documento da pauta a cuestionarse en torno a los elementos simbólicos que se sostienen a lo largo de todo el certamen. Tal se inscribe en la historia mitológica de Jesús, además de exponer diversas alegorías sobre el concepto de *Divino Verbo*, del apóstol san Juan, así como asuntos de carácter astrológico desde la visión cosmogónica. Asuntos que se encajan dentro de un siglo XVIII, con miras y tránsito complejos hacia la Modernidad.

Bibliografía

- Ajo González y Raspariegos, Cándido María. *Historia de las universidades hispánicas: orígenes y desarrollo desde su aparición a nuestros días. VI, Manuscritos y fuentes inéditas*. Madrid: T. Sánchez, 1967.
- Andrés, Gregorio de. "La colección de manuscritos del literato Serfín Estabébanez Calderón en la Biblioteca Nacional". *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica* 14 (1991): 95-97.
- Beristáin de Souza, José Mariano. *Biblioteca Hispanoamericana Septentrional...* Ciudad de México: Ediciones Fuente Cultural, 1883.
- Cabrera y Quintero, Cabrera. *Escudo de Armas de México...* Ciudad de México: Imprenta de la Viuda de José Bernardo de Hogal, 1746.
- Castañeda Álvarez, David. *No hay camino recto: los poemas laberinto y su presencia en la Nueva España*. Tesis inédita de Doctorado en Estudios Novohispanos, Zacatecas: UAZ, 2020.
- Dongo, Francisco Javier. *El Verdadero Oriente de la Gracia...* Ciudad de México: Manuscrito, 1758.
- González Acosta, Alejandro. "Buenas nuevas para los estudiosos: hallazgos bibliográficos mexicanos en Europa y Estados Unidos". *Boletín Millares Carlo* 20 (2001): 219-229.
- Gregorio de, Andrés. *La colección de manuscritos del literato Serafín Estébanez Calderón en la Biblioteca Nacional*. En *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 14, (1991), 95-97.

Lira, Salvador. *Reales exequias a Carlos II en la Nueva España*. Tesis inédita de Maestría en Historia, Zacatecas: UAZ, 2014.

_____. “Exequias reales en la Nueva España: ritual, escritura y emblemática (1559-1820)”. In *hoc tumulto. Escritura e imagen: la muerte y México*, editado por María Isabel Terán Elizondo y María del Carmen Fernández Galán Montemayor. Zacatecas: UAZ – Policromía Servicios Editoriales, 2017, 31-62.

_____. *Protocolos, ceremoniales y símbolos en los Actos de Real Sucesión patrocinados por la Real Audiencia de México durante la transición dinástica (1666-1725)*. Tesis inédita de Doctorado en Estudios Novohispanos, Zacatecas: UAZ, 2020.

López Saldaña, Leticia. *Espejo de virtudes: Túmulos funerarios a Felipe V, María Bárbara de Braganza y María Amelia de Sajonia que encargó la Inquisición a Cayetano Cabrera y Quintero*. Tesis inédita en Maestría en Humanidades, Zacatecas: UAZ, 2015.

_____. “Espejos de virtudes en Cayetano Cabrera y Quintero, Cuatro apologías para la realeza española”. In *hoc tumulto. Escritura e imagen: la muerte y México*, editado por María Isabel Terán Elizondo y María del Carmen Fernández Galán Montemayor. Zacatecas: UAZ – Policromía Servicios Editoriales, 2017, 63-84.

Locke, Jessica. C. (est. y not.) *Es grande el poder de la poesía. El libro segundo de la Relación historiada de las solemnes fiestas que se hicieron en la muy noble y leal Ciudad de México al glorioso padre y esclarecido patriarca san Pedro Nolasco 1633*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2019.

- Moreno de Alba, José. G. "Apuntes sobre la Real y Pontificia Universidad de México". En *Una mirada al pasado. Enseñanza y Educación de la Época Virreinal en México*. Ciudad de México: Banco Santander Mexicano S. A., 2004.
- Mínguez, Víctor. *Los reyes distantes: imágenes del poder en el México virreinal*. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, 1994.
- Pascual Buxó, José. *Arco y certamen de la poesía mexicana colonial (siglo XVII)*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2009.
- Ruiz Guerra Morales, Cristóbal. *Letras felizmente laureadas...* Ciudad de México: Joseph Bernardo de Hogal, 1724.
- Sigüenza y Góngora, Carlos. *Triunfo parténico...* Ciudad de México: Ediciones Xochitl, 1945.
- Terán Elizondo, María Isabel (est., not. y ed.). *El certamen literario Estatua de la Paz (Zacatecas, 1722)*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2019.
- Villegas, Patricia. (trans., est., y not.). *Certamen académico con que los Carmelitas Descalzos celebraron la canonización de San Juan de la Cruz. México, 1730*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2008.
- Villegas, P. (coord.) *Estela de San Juan de la Cruz en la Nueva España*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2008.
- Villerías, José. *Llanto de las estrellas...* Ciudad de México: Imprenta de José Bernardo de Hogal, 1725.

LA PIRA DE FERNANDO VI EN LA NUEVA ESPAÑA Y EL PERÚ: CREACIÓN Y EVOCACIÓN DE UN REY



Citlalli Luna Quintana
El Colegio de México

La tradición funeraria del Viejo Mundo que trajeron los españoles a América llevaba muchos siglos de conformación en Europa. Se remontaba hasta la antigüedad grecolatina y, durante el dilatado milenio que ocupó la Edad Media, se incorporaron los ritos de los pueblos europeos conquistados por los romanos y los ritos de los pueblos que invadieron y destruyeron el vasto imperio en su parte occidental. Así, la erección de los suntuosos túmulos simbólicos que se levantaron para simular la grandiosidad de los gentiles, llegó al orbe americano hasta que la colonización española sentó sus bases en el Nuevo Mundo. Esto ocurrió durante el siglo XVI, cuando se gestaba en el mundo hispánico el primer Siglo de Oro español; por eso en América se trasplantó un modelo festivo renacentista al que, con el paso del tiempo, se le agregarían algunos elementos locales.

El siglo XVI es la centuria en la que se produce en América el encuentro, choque y mestizaje entre la cultura renacentista europea exportada por los españoles y las culturas indígenas prehispánicas. Ambas civilizaciones contaban con una poderosa tradición festiva en la que el rito, la ce-

remonia y el espectáculo eran elementos subordinados a la propaganda del poder.¹

Las celebraciones públicas contribuyeron a lo largo de trescientos años para que los nuevos súbditos asimilaran los lenguajes artísticos y los simbólicos, las ceremonias y las creencias, pero, sobre todo, para que contemplaran y fueran partícipes del ejercicio del poder.

En la Nueva España, el primer túmulo se erigió en honor de Carlos V hacia 1559; iniciaba con esta pira funeraria una tradición que continuaría hasta bien entrado el siglo XIX con los cenotafios hechos al virrey Revillagigedo, al padre Nájera y al emperador Agustín de Iturbide. En el Perú encontramos el primer testimonio impreso en la relación de las exequias que se hicieron a Margarita de Austria en 1612, y el último con el túmulo erigido a Fernando VII. Seguramente, en un virreinato tan rico y tan fiel, se erigieron túmulos para Carlos V y Felipe II, pero no tenemos la memoria impresa de estos acontecimientos.

Suele creerse que el modelo implantado en el siglo XVI para la erección de túmulos prevaleció sin modificaciones durante los tres siglos del dominio español, sin embargo, esto es una consideración simplista e inocente: tanto el diseño de las piras como las intenciones de sus hacedores cambiaban según los organismos que las mandaban a hacer, la provincia o el virreinato encargado de su fábrica y, por supuesto, las distintas épocas. La continuidad de la tradición radicó esencialmente en la práctica. Los túmulos

¹ Víctor Mínguez *et al.*, *La fiesta barroca. Los virreinos americanos*. (Valencia: Universitat Jaume I, 2012), 23.

funerarios se fueron adaptando a las necesidades artísticas de su tiempo y los organismos encargados de su erección comenzaron a poner en evidencia que, dentro de la supuesta y obligada muestra de lealtad, sus actos obedecían a intenciones de posicionamiento político.



Figura 1. *Pompa funeral...* Portada, Lima, 1760.

Entre el extenso número de túmulos que se erigieron en la América hispánica durante trescientos años para conmemorar las muertes de reyes, reinas, príncipes, virreyes, arzobispos, etc., es posible situar los que se edificaron en honor a Fernando VI en la Nueva España y en el Perú; en estas piras se puede observar las diferencias que hubo en estos dos reinos al momento de concretar la manufactura en la relación de los hechos, la disposición arquitectónica, la factura de los grabados, la concepción de los emblemas,

etc. La primera de estas edificaciones fue denominada en el impreso como *Pompa funeral en las exequias del católico rey de España y de las Indias don Fernando VI. Que mandó hacer en esta Iglesia Metropolitana de Lima a 29 de julio de 1760...*, fue escrita por Juan Antonio Ribera de la Compañía de Jesús y estampada en la Imprenta de la Calle Real de Palacio por Pedro Nolasco Alvarado.

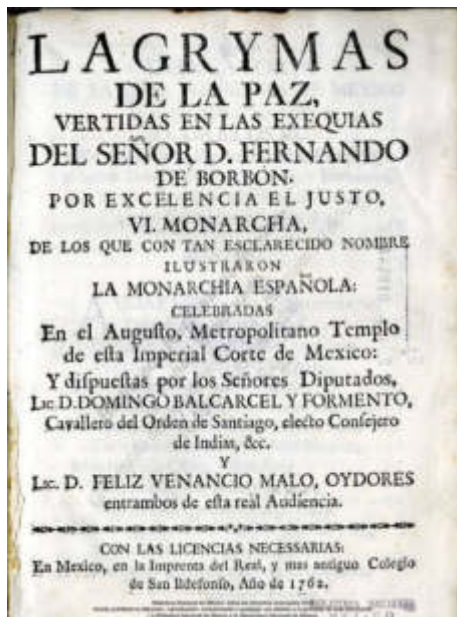


Figura 2. Figura SEQ Figura * ARABIC 2 Lagrymas de la Paz...
Portada, México, 1762.

La crónica funeral de la Nueva España se tituló *Lágrimas de la Paz vertidas en las exequias del señor don Fernando de Borbón, por excelencia el Justo. VI Monarca de los que tan esclarecido nombre ilustraron la monarquía española. Celebradas en el agosto, metropolitano templo de esta imperial corte de México...* Fue escrita alalimón por Domingo Valcárcel

y Félix Venancio Malo, y se estampó en la Imprenta del Real y más Antiguo Colegio de San Ildefonso en 1762. Sabemos que fue escrita en 1760, sin embargo, la relación se imprimió dos años después debido a que el grabador, Antonio Moreno, demoró mucho tiempo para entregar las láminas.

Antes de entrar en el análisis de las piras, recordemos el contexto histórico que envolvió al reinado de Fernando VI y la consecuente factura de estos túmulos. El reinado de Fernando VI abarcó desde 1746 hasta 1760; el cambio dinástico, al comenzar el siglo y la Guerra de Sucesión española que involucró a casi toda Europa, no tuvo grandes consecuencias en la Nueva España hasta 1715, año en que comenzarían a notarse las consecuencias del Tratado de Utrecht firmado en 1713. En él, se le concedió a Inglaterra el permiso para vender esclavos en América, lo cual fue aprovechado por los ingleses para convertir cada viaje en transporte de una gran cantidad de mercancía para el contrabando. Así transcurrió el reinado de Felipe V con el brevísimo intermedio que duró como rey «el Bien Amado» Luis I en 1724.

Durante el reinado de Fernando VI, la situación del virreinato fue similar a la de los otros territorios que conformaban los reinos hispánicos: hubo conflictos internos poco notables, epidemias que afectaron especialmente a la población indígena, hambrunas, abundantes lluvias, temblores, amenazas de piratas y otras desgracias que formaron parte de la rutina. En la Nueva España gobernaron durante este periodo los virreyes don Francisco de Güemes y Horcasitas, conde de Revillagigedo, y don Agustín de Ahumada y Villalón, marqués de las Amarillas.

La historia de los virreyes de la primera mitad del siglo XVIII tiene una gran semejanza: las mismas dificultades para proporcionarse recursos que enviar a la metrópoli y que destinar a los gastos de la administración de la Colonia; las mismas exigencias de la Corte; conflictos y litigios entre las autoridades eclesiásticas y las políticas; la sociedad víctima de los ladrones; la corrupción de las costumbres ganando terreno; los franceses procurando constantemente invadir por el norte las posesiones españolas; los ingleses en las costas de Yucatán hostilizados u hostilizando siempre, pero progresando en el comercio de palo de tinte, [...] las tribus indígenas del norte o del occidente siempre inquietas y alzándose cada vez que se les presentaba ocasión favorable para ello.²

Por un lado, el comercio y la agricultura decayeron a tal grado que sólo la Ciudad de México y las provincias de occidente alcanzaron a proveerse de la comida que había en las alhóndigas, pero las poblaciones del norte se quedaron sin alimento; los habitantes mendigaban la comida en los caminos; como consecuencia, pronto se propagó una epidemia terrible que, para 1751, dejaría muchos pueblos y rancherías completamente desiertos. Por otro lado, pese a los grandes esfuerzos del Marqués de las Amarillas, los bandidos tenían asolados los caminos y despojaban a todo aquél que se atreviera a transitarlos.

Asimismo, comenzaron a manifestarse cambios en el gobierno, tanto en el lenguaje como en el estilo las formalidades se acentuaron, en pocas palabras, la vida cotidiana se burocratizó desmesuradamente. Los virreyes que fue-

² Vicente Riva Palacio, *México a través de los siglos*, (Ciudad de México: Cumbre, 1971), 809.

ron enviados a la Nueva España por los monarcas borbones tenían experiencia en el ámbito militar y administrativo y, por lo tanto, su manera de gobernar fue distinta a la de sus antecesores.

Tal como había sucedido en el siglo anterior, la Corona utilizó el recurso de vender los puestos públicos al mejor postor, sobre todo en la Audiencia; de igual manera se ofrecieron títulos nobiliarios, mismos que serían comprados por los criollos locales, en su mayoría mineros, con el fin de mejorar su posición social y acrecentar su red de contactos. Esto traería como consecuencia la conformación de una nobleza constituida principalmente por criollos, entre los que se fue constituyendo poco a poco una élite minoritaria. Este grupo social sería de vital importancia, puesto que llevaba más de ciento cincuenta años haciéndose de una identidad nacional y, con el influjo de la propaganda francesa y norteamericana, se convertiría en el promotor de las guerras de independencia varias décadas después. Todas estas ideas, por supuesto, no permeaban a la mayoría de los pobladores, quienes estaban bastante ocupados en su supervivencia.

En el virreinato peruano, la situación no era más favorable que en la Nueva España. Gobernó durante todo el periodo de Fernando VI José Antonio Manso de Velasco, conde de Superunda. Recordemos que, a su llegada, la Ciudad de los Reyes, Lima, fue arrasada por el gran terremoto del 28 de octubre de 1746. El Callao y Lima tuvieron que ser reconstruidas para realizar las exequias de Felipe V y celebrar la jura de Fernando VI; ceremonias y fiestas que animaron a los pocos habitantes que quedaron. Gracias a

las *Noticias americanas*, un informe hecho para el marqués de la Ensenada —ministro de Fernando VI—, escrito por Antonio de Ulloa, podemos conocer el estado en que se encontraba por aquellos años el Perú.

La economía se alivió parcialmente, aun cuando se mantuvo la desmesurada explotación de los indios a manos de los funcionarios y del clero, la corrupción en la burocracia, la escasez de armas y municiones para la defensa ante el permanente acoso de los piratas. Se practicaba el comercio ilícito con Europa y Japón, los indios fueron despojados de la mayoría de sus tierras y había riñas constantes entre españoles y criollos. Todo este ambiente hizo que surgieran algunas insurrecciones; una de las que más tomó fuerza fue la de Juan Santos Atahualpa que estalló en 1742; buscaba principalmente la recuperación de las tierras y la expulsión de los españoles y los negros. El movimiento se extinguió por la misteriosa desaparición de su líder en 1756.

En este clima de luchas, hambre e injusticia para unos y regocijo y enriquecimiento para otros, llegó la noticia de la muerte de Fernando VI al orbe americano. En la Nueva España arribó la cédula con el aviso el 19 de septiembre de 1759, de inmediato fueron proclamados los lutos generales, se formularon las oraciones fúnebres y se erigieron los túmulos para el difunto: lo mismo en la Ciudad de México que en la ciudad de Puebla y en la de Antequera (Oaxaca). Precisamente una de estas piras funerarias llegó a convertirse en un llamativo impreso que, junto con la relación de las exequias, se encuentra ilustrado con numerosos emblemas que destacan por los magníficos grabados de Antonio Moreno. La crónica fue hecha por Domingo Valcárcel

y Formento y por Félix Venancio Malo; se publicó, como hemos dicho, hasta 1762; contiene treinta y un emblemas impresos de manera ortodoxa y muchos otros cuya *res picta* debió restringirse a una écfrasis.

A Lima llegó la noticia el 24 de mayo de 1760, ocho meses después de que llegara a la Ciudad de México; fueron publicados los pregones cuatro días después: en ellos se ordenaban seis meses de luto por la muerte del monarca. El impreso que contiene la relación de la ceremonia llevada a cabo en la Catedral de Lima, además de describir minuciosamente el túmulo, nos da cuenta de las otras piras que fueron erigidas en honor al monarca: la de la Universidad de San Marcos, la del Santo Oficio y la de la Real Congregación del Oratorio de San Felipe Neri. Infortunadamente sólo conocemos la existencia efímera de estos túmulos gracias a que fueron mencionados por el autor de la *Pompa funeral...*, no se imprimieron, quizás ni se hicieron las relaciones escritas de estas piras. También se mencionan los días en que los franciscanos, los dominicos, los jesuitas, los mercedarios y los agustinos celebraron sus propias exequias al difunto monarca; el autor de la *Pompa funeral...* no especifica si se erigió algún túmulo o si sólo se oficiaron misas y se dedicaron oraciones fúnebres.

Aquí se encuentra la primera diferencia entre las piras que se fabricaron en ambos virreinos. La relación de Lima contiene un rigor extraordinario en la exactitud de los detalles: desde el día en que salió del puerto de Cádiz el barco con la noticia, el día y la hora de la ceremonia, la fecha de proclamación de lutos, los personajes que dieron el pésame al virrey, etc., ofrece también una lista de todos

los asistentes al cortejo fúnebre, ordenados tal y como fueron acomodados en las calles de Lima.

En cuanto al túmulo propiamente, a diferencia del que se levantó en la Nueva España, en el de Lima se detallan las medidas del monumento y con ello nos enteramos que fue más grande que los túmulos erigidos por los novohispanos para Carlos V y Felipe II y, años más tarde, para el de Carlos III.



Figura 3. Grabado del Túmulo de Fernando VI en Lima, Bejarano y Camacho, Lima, 1760.

Otro detalle importante es que se separaron los poemas que cada una de las órdenes religiosas hizo para el túmulo; también se consignó si los versos fueron compuestos por un fraile, un vecino de la ciudad o alguno de los funcionarios. La mayoría de los textos están acompañados por el

nombre de su autor, el título nobiliario y el grado académico que ostentaba.

Las exequias novohispanas no suelen tener el nombre de los autores de los poemas —esto ocurrió desde el primer túmulo, el que relató Francisco Cervantes de Salazar en 1560— ni suelen diferenciar entre religiosos o vecinos; para el lector casi nunca queda claro quién escribió cada poema, incluso éste puede llegar a suponer que los poemas fueron hechos por la misma mano encargada de la Relación, como hemos creído hasta hace pocos años con Cervantes de Salazar, el cronista del Túmulo Imperial. Hoy suponemos que quizás los únicos poemas escritos por Cervantes de Salazar fueron los textos que están en latín.

Por eso, la pira de Fernando VI erigida en México es tan diferente a la que hicieron los peruanos en Lima. La relación mexicana no posee ni el ordenamiento riguroso, ni alguno de los detalles mencionados, se limita a iniciar el texto con la dedicatoria a Carlos III y la narración de los lutos en octavas reales, no incluye una descripción del túmulo propiamente (y por tanto desconocemos las medidas del monumento arquitectónico), hace una declaración del programa iconográfico y los temas de los poemas incluidos, da paso a un epitafio latino y luego introduce los emblemas. Finalmente, inserta un soneto para dar término a la relación.

La diferencia en la cantidad de poemas y la variedad que contienen una y otra de las piras es inmensa: en la limeña hay 110 poemas, catalogados por el relator como sonetos, canciones, elegías, décimas, epigramas, epitafios, endechas reales, octavas, liras, crisis, esdrújulas, coplas, romances, glosas, redondillas, acrósticos y diálogos; están es-

critos en español, portugués, francés y latín; algunos están acompañados de sus traducciones al español. En cambio, la pira novohispana sólo posee 46 poemas escritos en liras, sonetos, epigramas, octavas, epitafios y décimas; únicamente se utilizaron el español y el latín.



Figura 4. Grabado del Túmulo de Fernando VI en la Ciudad de México, Antonio Moreno, México, 1762.

En cuanto a los emblemas, las *Lágrimas de la Paz* tiene los 31 magníficos grabados de Antonio Onofre Moreno. De este grabador novohispano sólo sabemos que estuvo activo hasta 1774. Hizo los grabados para el catafalco de Felipe V, el retrato de la monja Gallegos en 1752, las estampas de *La práctica de los Ejercicios* del padre Izquierdo en 1756, el retrato del arzobispo Cuevas Dávalos en 1757, pero, sin

duda, el trabajo más notable fue el de los grabados para el túmulo de Fernando VI.³

La tradición emblemática en la que está inserto el túmulo es la fijada por Alciato y, aunque sabemos que la *Iconología* de Ripa no es un libro de emblemas, era común que se tomaran en cuenta las representaciones sugeridas por el tratadista italiano. Esto nos habla precisamente de que la creación de emblemas en la Nueva España seguía el modelo y las influencias de los emblemas europeos, y salta más a la vista que en pleno siglo XVIII se utilice todavía a Alciato y a Ripa y no a Picinelli que estuvo en boga durante todo el siglo. Esto se debe, seguramente, a que en el virreinato novohispano prevalecieron los modelos renacentistas que se impusieron desde el principio como expresiones artísticas y como expresiones de poder.

En cambio, la *Pompa funeral...* no posee ningún grabado de los emblemas. No es posible decir que en el Perú ya no estaban presentes los modelos iniciales traídos de España, sin embargo, gracias a las écfrasis, podemos apuntar que la mayoría de los emblemas colocados en el túmulo fueron hechos con una intención más particular y, sobre todo, local. Es por ello que encontramos plasmada a Lima en la figura de una Matrona, de una ninfa llorosa, de una viuda, encontramos al Río Rímac, al Virrey viendo al mar, etc.

Finalmente, habrá que analizar la imagen del rey plasmada en estos túmulos. La muerte de un monarca es el suceso

³ José Toribio Medina, *La imprenta en México*, (Ciudad de México: UNAM, 1989), CCXI.

clave para su casa dinástica, es cuando se demuestra que las familias reales son capaces de sucederse y perpetuarse sin provocar desestabilizaciones sociales.⁴

La importancia de los túmulos funerarios radica, además de la conjunción de varias artes en una sola obra, en la manifestación de lealtad hacia la Corona y el mensaje de poder que se articula en una expresión artística compleja. La estrategia principal de estas muestras de lealtad es la creación de la imagen de un rey ausente, que resulta «falsa, pero efectiva»:⁵

En América como en Europa, poetas, pensadores y artistas áulicos crearon una imagen utópica del monarca, dechado de virtudes y cualidades, perfecciones que disuadieran de buscar otros modelos. Una imagen ideal que no tiene nada que ver con la imagen verdadera. Pero en América y ante la ausencia de la imagen verdadera, la imagen ideal ocupa todo el espacio, difuminando las iconografías concretas de los distintos monarcas y ofreciendo una única imagen, institucional y dinástica.⁶

Es por esta razón que encontramos en *Las Lágrimas de la Paz* este tipo de alusiones a Fernando VI:

[A Felipe V] Sucedióle en el mando el gran Fernando VI, y es pasmo de la admiración, que siendo hijo de un rayo de la guerra, dejara descansar, como dejó, en una imperturbable quietud las armas de su Imperio. Empuñó el cetro, cuando la gloriosa ambición de nuestros triunfos, excitaba los nobles ánimos de españoles a nuevas baterías;

⁴ Víctor Mínguez, *Los reyes distantes*, (Valencia: Universitat Jaume I, 1995), 90.

⁵ La frase es utilizada a lo largo del libro *Los reyes distantes* de Víctor Mínguez.

⁶ Víctor Mínguez, *Los reyes distantes*, 18.

pero con grande paz convirtió luego a todo su conmovido Reino en un Olimpo, y se vieron florecer en su tiempo los dorados siglos de Octaviano Augusto.⁷

Por un lado, a lo largo de las *Lágrimas de la Paz*... la imagen de Fernando VI, aparece en contadas ocasiones, con descripciones sobrias se le llama «pacífico», «justo», «prudente», pero nada más. La «creación» de la imagen del rey pasa a un segundo plano, detrás de la alegoría de la Paz quien manifiesta su enorme dolor ante la muerte del monarca.

Por otro lado, en la *Pompa funeral*... se creó la imagen del rey tal y como era la intención para expresar las muestras de lealtad:

[El autor habla a Dios sobre de Fernando:] Él meditó vuestra ley desde su infancia y ha caminado por la senda de vuestros mandamientos. O no tuvo pasiones rebeldes, o las domó tan a tiempo, que no las ha discernido la adulación para contentarlas, ni la envidia para reprehenderlas. Él ha sido inflexible para el mal, dócil en lo recto, escrupuloso en vuestro servicio, exacto secuaz del espíritu del cristianismo, humilde en el solio, despegado en la abun-

⁷ Domingo Valcárcel y Félix Venancio Malo, *Lágrimas de la Paz, vertidas en las exequias del señor don Fernando de Borbón, por excelencia el justo, VI monarca, de los que con tan esclarecido nombre ilustraron la monarquía española: celebradas en el agosto, metropolitano templo de esta imperial corte de México: y dispuestas por los señores Diputados, Lic. D. Domingo Valcárcel y Formento, Caballero del Orden de Santiago, electo Consejero de Indias, &c. Y Lic. D. Feliz Venancio Malo, Oidores entrambos de esta real Audiencia. Con las licencias necesarias: en México, en la Imprenta del Real, y mas antiguo Colegio de San Ildefonso, Año de 1762, (Ciudad de México: Imprenta del Real y mas antiguo Colegio de San Ildefonso, 1762), 17.*

dancia, y en ningún artículo de vuestro decálogo insobrio, y negligente. ¿Pues cómo muere el justo y se prospecta el camino de la impiedad?⁸

Sigue más adelante la narración:

¿Hubo príncipe más exacto en el culto de Dios, y en la observancia de sus leyes? Su profunda reverencia al tremendo sacrificio de la misa, su devoción en los templos, su lectura diaria de libros espirituales, su obediencia al confesor, su timidez entre las extremidades de contravenir a cualquier precepto divino, o eclesiástico, su modestia en los teatros, y su ternura filial a María Santísima, fueron los principales empeños de aquella noble alma, que pareció criada para un claustro religioso, según le eran connaturales las prácticas de la perfección.⁹

En el Perú se creó la imagen del Rey acorde con las intenciones de construir un monarca dotado de virtudes, conagrado con Dios y sus súbditos, sano, único líder de su gobierno, etc. Es una imagen estrictamente apegada a la tradición festiva virreinal, laudatoria, panegírica, lisonjera. Representa el debido tributo del virreinato a la Península

⁸ Juan Antonio Ribera, *Pompa funeral en las exequias del católico Rey de España y de las Indias Don Fernando VI. Nuestro señor, que mandó a hacer en esta Iglesia Metropolitana de Lima a 29 de julio de 1760 el excelentísimo señor D. José Manso de Velasco, Caballero de la Orden de Santiago, Conde de Superunda, Gentilhombre de la Cámara de S.M. con entrada. Teniente General de los Reales Ejércitos, Virrey, Gobernador y Capitán General de estos reinos del Perú y Chile. Y describe por orden de su excelencia el P. Juan Antonio Ribera, de la Compañía de Jesús. Con licencia de los Superiores: En Lima en la Imprenta de la calle Real de Palacio, por Pedro Nolasco Alvarado, año de 1760.* (Lima: Imprenta de la calle Real de Palacio, 1760), 13-14.

⁹ Juan Antonio Ribera, *Pompa funeral...*, 13.

la: fidelidad, vasallaje, obediencia. Es, efectivamente, una imagen «falsa, pero efectiva», tanto, que la relación no devela ninguno de los problemas que tenía el reino ni de las enfermedades que padecía el soberano.

Es posible encontrar en la relación de las exequias de Fernando VI — protagonizada principalmente por la Paz, quien llora y muere junto con Fernando— la ausencia de un discurso convencional que responde más que nada a una manifestación de preocupación por el futuro:

Cuatro corpulentas estatuas se enseñoreaban de las cuatro esquinas, en que se hizo lugar a las cuatro partes del mundo; para que el mundo todo con sus partes, pagara el homenaje de su llanto a la Paz. Ésta las ejecuta a todas al dolor en la pérdida del católico Rey de los dos Orbes Americano, y Español. Y con razonable motivo, si se advierte, ser esta causa común a todas las naciones. Porque, ¿cuál es la *bárbara*, que no deba sincerísimamente protestar, ser la Paz un complejo de bienes singulares? Y *¿quién no ve, que destrozado el real Olivo, quiero decir, muerto nuestro esclarecido Monarca, puede temerse, que fracase la Paz en todo el Universo?*¹⁰

La primera alusión se refiere a la reina Bárbara de Braganza: en el momento en que la enfermedad de la pareja real comenzó a empeorar, aunque la de Fernando más lentamente, la portuguesa temía que primero muriera su esposo y ella sufriera la venganza de Isabel de Farnesio, la cual esperaba ansiosamente el deceso de los monarcas para que su primogénito, Carlos, subiera al trono. Por lo tanto, Bár-

¹⁰ Domingo Valcárcel y Félix Venancio Malo, *Lágrimas de la Paz...*, 58. [Las cursivas son mías.]

bara, desesperada, comenzó a ser muy avara, construyó un lugar para retirarse en caso de que Fernando muriera y, finalmente, testó sus bienes (propiedades, joyas, dinero) a favor de su hermano. Esta decisión hizo que perdiera el cariño del pueblo y se convirtiera en sujeto de numerosos pasquines que perduraron aún después de su muerte:

La estéril reina murió
sólo preciosa en Metales;
España engendró caudales
para la que no engendró;
Bárbara desheredó
a quien la herencia le ha dado,
y si la Parca no ha entrado
a suspender con su uña,
todo lo que el rey acuña
se trasladará al cuñado.
Testó la reina y millones
dio en herencia a Portugal;
ello, e hizo bien e hizo mal,
si el rey no tiene calzones,
¿en qué ley cabe o conciencia,
que una legítima herencia
que llama por sucesores,
se reparta entre capones?
¡Oh extravagante ocurrencia!¹¹

La segunda alusión se halla con más frecuencia a lo largo de las exequias. Parfraseando al cronista: “destrozado el real Olivo [...] muerto el esclarecido Monarca, puede temerse que fracase la Paz en todo el Universo”. Está claro que, una vez muerto Fernando, la paz dejaría de existir en

¹¹ Ricardo García, *Historia de España siglo XVIII: la España de los*

España y todos los acuerdos políticos quedarían disueltos.
La idea se reitera en los versos de otra octava:

Europa yo sabré la firme basa
del Imperio Español establecida.
En cuanto con sus rayos Febo abrasa.
He sido por la Paz engrandecida.
Más ¡oh gloria en las glorias siempre escasa!
Que al duro encuentro de mortal herida,
quedándome en FERNANDO sin cimientto
ya yo cosa no soy de fundamento.¹²

Las exequias de Fernando VI en la Nueva España no crearon la imagen de un rey distante, sino un esbozo de su real persona; esta vez no es una imagen falsa, pero sigue siendo efectiva; es apenas el pequeño bosquejo de un monarca que, a contraluz, permite ver lo que sucedería en los dos orbes con el reinado de Carlos III.

En cuanto a la construcción de la imagen del rey, se confeccionaron los retratos de dos Fernandos diferentes; el que se concibió en el Perú y el que se hizo en la Nueva España. La primera imagen fue más tradicional, se formó con una pira minuciosa y rica en diversidad de textos poéticos y juegos verbales. La segunda pasó desentendida de realizar un bosquejo falso de la personalidad regia; se contuvo agradecida por la paz y expresó la preocupación por la inminente pérdida de ésta. El primer túmulo es un claro ejemplo de la continuidad de una tradición sobre la creación de la imagen del Rey en las exequias; la segun-

Borbones, (Madrid: Cátedra, 2002), 115-116.

¹² Domingo Valcárcel y Félix Venancio Malo, *Lágrimas de la Paz...*, 59.

da, destaca una grieta que permite ver —al buen observador—, que más allá de un rey que consiguió la Paz, hubo un Fernando enfermo, débil, aislado y manipulado por sus ministros y que, en realidad, fue la Paz quien se murió con Fernando.

En la Nueva España la imagen de Fernando VI siempre permaneció distante. Quizás porque los súbditos estaban ocupados en las revueltas del norte y los numerosos problemas que enfrentaba el reino, o quizás porque las constantes intrigas palaciegas o los pleitos entre los ministros de la corte española no llegaron al otro Orbe.

Lo cierto es que la pira erigida en la Ciudad de México es una de las últimas expresiones de la fiesta barroca tal como la conocemos. No debemos olvidar que es la última pira que se hizo a un Rey en la Nueva España con valores estéticos barrocos, por lo que no nada más representa la muerte de un monarca y de la paz para un reino, sino también la de un periodo artístico que tuvo grandes representantes novohispanos como Miguel Cabrera, Cristóbal de Villalpando y Juan Correa en la pintura; Luis de Sandoval Zapata, Sor Juana Inés de la Cruz y Carlos de Sigüenza y Góngora en la literatura, etc., muy pronto sería evidente el cambio de valores estéticos en todos las artes, como se puede ver en el túmulo que se erigió años más tarde en honor a Carlos III en la Catedral Metropolitana, inauguraría éste el nuevo modelo neoclásico que gobernaría los estándares artísticos del llamado Buen Gusto.

El catafalco construido para El Justo es un cúmulo de tradición y renovación, en el sentido de que aún presenta voces antiguas como la de Alciato y Ripa en pleno siglo

XVIII, pero alternados según las necesidades estéticas del programa emblemático propuesto. La alegoría de la Paz, como ya se dijo en muchas ocasiones, es la verdadera protagonista de túmulo. Algunos historiadores aseguran que a Fernando le faltaron años para reinar; quizás, si hubiera tenido más tiempo, su enfermedad habría sido olvidada como fue olvidada la de su padre o, tal vez, su agonía sólo se hubiera prolongado. En cualquiera de los dos casos, no debemos soslayar que Fernando, aunque posiblemente loco, hipocondriaco, tímido y fatalmente olvidado por la historia, fue el único rey, entre Austrias y Borbones, que le record  y le hizo vivir a España lo que era la paz.

Bibliografía

- García, Ricardo. *Historia de España siglo XVIII: la España de los Borbones*. Madrid: Cátedra, 2002.
- García, Bernardo. "La época colonial hasta 1760", en *Nueva historia mínima de México*, Pablo Escalante. México: El Colegio de México, 2008.
- Medina, José Toribio. *La imprenta en México*. México: UNAM, 1989.
- Mínguez, Víctor. *Los reyes distantes*. Valencia: Universitat Jaume I, 1995.
- Mínguez, Víctor, et al.. *La fiesta barroca. Los virreinos americanos*. Valencia: Universitat Jaume I, 2012.
- Ribera, Juan Antonio. *Pompa funeral en las exequias del católico Rey de España y de las Indias Don Fernando VI. Nuestro señor, que mandó a hacer en esta Iglesia Metropolitana de Lima a 29 de julio de 1760 el excelentísimo señor D. José Manso de Velasco, Caballero de la Orden de Santiago, Conde de Superunda, Gentilhombre de la Cámara de S.M. con entrada. Teniente General de los Reales Ejércitos, Virrey, Gobernador y Capitan General de estos reinos del Perú y Chile. Y describe por orden de su excelencia el P. Juan Antonio Ribera, de la Compañía de Jesús. Con licencia de los Superiores: En Lima en la Imprenta de la calle Real de Palacio, por Pedro Nolasco Alvarado, año de 1760*. Lima: Imprenta de la calle Real de Palacio, 1760.
- Ripa, Cesare. *Iconología*. Madrid: Akal, 2007.
- Riva Palacio, Vicente. *México a través de los siglos*. México: Cumbre, 1971.

Ulloa, Antonio de. *Noticias americanas*. Coruña: Orbigo, 2009.


Valcárcel, Domingo y Félix Venancio Malo. *Lágrimas de la Paz, vertidas en las exequias del señor don Fernando de Borbón, por excelencia el justo, VI monarca, de los que con tan esclarecido nombre ilustraron la monarquía española: celebradas en el agosto, metropolitano templo de esta imperial corte de México: y dispuestas por los señores Diputados, Lic. D. Domingo Valcárcel y Formento, Caballero del Orden de Santiago, electo Consejero de Indias, &c. Y Lic. D. Feliz Venancio Malo, Oidores entrambos de esta real Audiencia. Con las licencias necesarias: en México, en la Imprenta del Real, y mas antiguo Colegio de San Ildefonso, Año de 1762. México: Imprenta del Real y mas antiguo Colegio de San Ildefonso, 1762.*

¿TRANSICIÓN DEL BARROCO? LA INSERCIÓN LITERARIA
DE LA POESÍA PRESENTE EN LAS EXEQUIAS AL VIRREY
ANTONIO MARÍA DE BUCARELI Y URSÚA



Alberto Tagle
Universidad Autónoma de Zacatecas

I

os ceremoniales oficiales realizados en la Nueva España se presentan como una manifestación fundamental para aprehender dicha época. Uno de los ritos sustanciales importados por el virreinato fueron las exequias. La adherencia, implementación y uso de los rituales fúnebres provenientes de España fueron un modo de reafirmar los poderes y valores de la sujeción virreinal en América. Salvador Lira menciona que: “Las reales exequias novohispanas fueron espacios dialécticos entre el rey y sus vasallos, que buscaron por un lado cifrar una imagen teórica, no íntegra, de la monarquía, los sucesos del reino en el contexto mundial y la participación de la América española”.¹ El uso de las exequias para los reyes de la corona española, virreyes, eclesiásticos de alta jerarquía y personajes ilustres de la realeza se realizaron a lo largo de toda la dependencia de América con la corona. El mismo Salva-

¹ Salvador Lira, “Exequias Reales en la Nueva España: ritual, escritura y emblemática (1559-1820)”, en *In hoc tumulto... Escritura e imagen: la muerte y México*, coord. Carmen Fernández Galán Montemayor y María Isabel Terán Elizondo (Zacatecas: UAZ – Policromía Editores, 2017), 32.

dor Lira menciona que el registro de las primeras exequias celebradas en la Nueva España, hechas en honor a Carlos I, datan de 1559 y las últimas en 1819 tras la muerte de Carlos IV.²

Más allá del crisol de combinaciones que surgieron en la mezcla racial de la Nueva España, Víctor Mínguez Cornelles argumenta que: “[...] el indigenismo sólo tuvo un papel anecdótico en el arte efímero mexicano [...] Pero pese a que el objetivo de la fiesta era principalmente la elite criolla dirigente –y pese a su dependencia del modelo europeo–, las celebraciones públicas siempre tuvieron un carácter colectivo e integrador”.³ Por tanto, para Cornelles la puesta en escena de las exequias reales era un potente medio político para tratar de señalar dos ideas claras: la lealtad hacia la corona y la integración de una cierta parte de la diversidad pueblo virreinal.

María de los Ángeles Rodríguez Álvarez, en su libro *Usos y costumbres funerarias en la Nueva España*, menciona al respecto de las exequias y su ejecución que:

Estas ceremonias fúnebres se convierten en las más importantes y solemnes de la Colonia. Todo el proceso se iniciaba cuando llegaba la noticia al virrey (que podía ser meses después de ocurrida la muerte); éste de inmediato lo mandaba publicar por pregones, terminados éstos, se anunciaba por el doble de campanas. Luego se empezaban los preparativos de las honras fúnebres, que incluían la construcción de la pira y la elaboración del elogio fúnebre, entre otras

² Salvador Lira, “Exequias Reales...”, 35.

³ Víctor Mínguez Cornelles, *Los reyes distantes: imágenes del poder en el México virreinal* (Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 1995), 24.

muchas actividades menores. Mientras se terminaban los preparativos, se hacía la ceremonia del pésame.

Una vez listo todo se iniciaban las honras fúnebres, que duraban varios días, dependiendo de las circunstancias. Después se conservaba el luto por seis meses.⁴

El conocimiento que se ha conservado sobre la construcción, instalación y uso del aparato iconográfico de estas ceremonias proviene de los libros de exequias y de los expedientes. Adelaida Allo Manero y Juan Francisco Esteban Llorente describen al respecto que:

El primero constituye el resultado y resumen oficial de la ceremonia una vez finalizada, tratándose en definitiva de una crónica literaria impresa del acto, que pertenece al género denominado «relaciones de sucesos». Mientras que el segundo reúne el conjunto de documentos generados por los trámites administrativos realizados por la institución patrocinadora de las exequias para la gran puesta a punto, centrados tanto en la preparación y construcción de todo el aparato fúnebre, cuanto en la organización de los actos ceremoniales.⁵

Los mismos autores mencionan que, generalmente, el encargo de la redacción de los libros de exequias estaba concedido al creador del aparato iconográfico realizado en las mismas. El seguimiento de tales libros, considera el mismo Salvador Lira,⁶ es otra reafirmación, como lo es ya la ce-

⁴ María de los Ángeles Rodríguez Álvarez, *Usos y costumbres funerarias en la Nueva España* (Michoacán: El Colegio de Michoacán, 2001), 201-202.

⁵ Adelaida Allo Manero y Juan Francisco Esteban Llorente, "El estudio de las exequias reales de la monarquía hispana: Siglos XVI, XVII y XVIII", *Artígrama* 19 (2004): 48.

⁶ Salvador Lira, "Exequias Reales...", 39.

lebración fúnebre por sí misma, para expresar una suerte de lealtad a través del relato de lo acontecido así como de la descripción de las obras de arte efímeras realizadas: la arquitectura de la pira y sus esculturas, los emblemas, la poesía y la descripción misma.

No todos los libros de exequias recogen la misma cantidad de información respecto a la composición del túmulo funerario. En algunos casos puede apreciarse un grabado que muestra un panorama general de la arquitectura de la pira, véase el caso de *El llanto de Occidente...* libro de exequias alrededor del aparato ceremonial de la muerte de Felipe IV, donde, de igual manera, están contenidos grabados de los emblemas utilizados en el túmulo. Sin embargo, existen otros libros que sólo muestran su parte pictórica y arquitectónica por medio de la descripción literaria. Tal es el caso del objeto de estudio a desarrollar.

A través de una concepción de la emblemática como un eje fundamental del arte barroco, de la interpretación de la *poësis* integrada en los emblemas y de la dilucidación de un bosquejo del contexto novohispano de la época, el propósito del presente trabajo es determinar una sujeción dentro de las corrientes artísticas presentes en el tiempo novohispano al arte del aparato iconográfico relatado en el libro de exequias realizado por la muerte del virrey María de Bucareli y Ursúa en 1779.

II

En una nota al pie hecha en la impresión del elogio fúnebre, Gerónimo Antonio de Villar y Primo refiere sobre el origen del virrey Antonio María de Bucareli y Ursúa (1717-1779) lo siguiente:

La casa de Bucareli tuvo su origen en la Gran Toscana de aquellos Capitanes Longobardos, que con el título de Soberano de Catanes señoreaban aquellas Provincias en la expulsión de los Sarracenos. Por la línea materna de los Ursúas es originaria del Reino de Navarra en el Valle de Baztan; su principio es el más elevado: algunos lo reconocen en un Orsúa décimo nono Rey de España; los más señalan el origen de este apellido en un Príncipe Orsúa que por los años tres mil setecientos noventa y cuatro de la Creación del Mundo, estando España en lo que hoy se llama, Castilla, Navarra y Aragón sin gobierno y dividida en facciones civiles, pretendía la sucesión al Reino en competencia de Córvis Primo carnal suyo.⁷

Tal relación muestra cómo incluso la nota al pie de la impresión del elogio fúnebre buscaba destacar un origen elevado de la figura del difunto. Más allá de las raíces sobre las que se alza Bucareli, es reveladora la imagen que tuvo ya en sus funciones de virrey. En la compilación hecha por Ramiro Navarro de Anda sobre instrucciones y memorias de virreyes novohispanos, podemos encontrar el texto de Ernesto de la Torre Villar que relata el contexto de la Nueva España durante el reinado de Carlos III y IV. Villar habla así sobre Bucareli:

Este extraordinario virrey nacido en Sevilla el 24 de enero de 1717, gobernó México del 23 de septiembre de 1771 hasta el 9 de abril de 1779, en que murió sepultándosele en la colegiata de Guadalupe [...] La gran experiencia gu-

⁷ Referencia a pie de página en: Joseph Uribe, *ELOGIO FUNEBRE DEL EXmô. SEÑOR BAYLIO Fr. DON ANTONIO MARIA BUCARELI Y URSUA...* (Ciudad de México: Imprenta de Felipe de Zúñiga y Ontiveros, 1779), 8.

bernamental que Bucareli tenía como gobernador y capitán general de la isla de Cuba, su integridad y dotes de estadista le permitió realizar una magnífica gestión que benefició enormemente al virreinato.⁸

Autores como Manuel Lucera Salmoral⁹ refieren que en la época del reinado de Bucareli y, en términos generales a lo largo del siglo XVIII novohispano, se encontró el mejor momento económico del virreinato, riqueza cuyo origen ya no provenía sólo del impulso exterior de España, sino del aumento de diversas fuerzas como la agrícola, pecuaria e industrial. Sin embargo, si bien puede comprenderse la época del reinado de Bucareli como la de una aparente estabilidad y crecimiento por lo anteriormente mencionado, no significó una solidez en todos los tejidos sociales. Jean Franco menciona una importante ruptura dada en la sociedad novohispana apenas cuatro años antes del inicio del mandato de Bucareli y Ursúa:

Se empezó a sentir la crítica hacia todas las instituciones sagradas, sobre todo a la Iglesia y a la monarquía. En 1767, los jesuitas, cuyos colegios educaban a la élite colonial, fueron expulsados de todos los territorios pertenecientes a España. Con los padres expulsados y sus misiones abandonadas, se empezaron a desarrollar argumentos en contra de la monarquía absoluta. Por otra parte, las ideas de Montesquieu, que sostenía que los países no debían fun-

⁸ V. Ramiro Navarro de Anda, *Instrucciones y memorias de los virreyes novohispanos, Volumen I* (México: Porrúa, 1991), LXXIX-LXXX.

⁹ Manuel Lucera Salmoral, "Hispanoamérica en la época colonial", en *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo I. Época Colonial*, coord. Luis Iñigo Madrigal (España: Cátedra, 2008), 28.

dar sus instituciones en patrones universales sino según las condiciones locales, proporcionaban un instrumento teórico importante a los primeros independentistas.¹⁰

Para el término del siglo XVIII, y enmarcando a la muerte del virrey Bucareli veinticuatro años antes de su culminación, debe tomarse en cuenta el hecho de que ya se estaban implantado los gérmenes ideológicos que darían paso al inicio de los movimientos independentistas. Entonces, ¿cómo puede entenderse el estado del arte, y en particular del quehacer literario, en un momento de transición como lo es el tiempo de la creación de las exequias a Antonio María de Bucareli y Ursúa?

José Francisco Robles expresa sobre el contexto del campo literario en el siglo XVIII de la Nueva España que: “El XVIII no puede entenderse como una época literaria homogénea, enteramente ilustrada, sino un periodo lleno de contrastes estéticos e ideológicos; además de la renovación en el conocimiento no se debió sólo a las labores de los científicos [...] Por tanto, lo más conveniente sería considerar a la literatura ilustrada una corriente más que un período”.¹¹ Anteriormente, en el siglo XVII, siguiendo lo planteado por María Lilia Tenorio,¹² la situación era indis-

¹⁰ Jean Franco, “La cultura hispanoamericana en la época colonial”, en *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo I...*, 28.

¹¹ José Francisco Robles, “Formación del campo literario ilustrado en la Nueva España (1755 – 1816)”, en *Discurso literario novohispano: Construcción y análisis*, coord. Víctor Manuel Chávez Ríos, Alberto Ortiz y María Isabel Terán (Zacatecas: Universidad Autónoma de Zacatecas, 2013), 312.

¹² María Lilia Tenorio, *Poesía novohispana. Tomo I* (México: El Colegio de México, 2010), 57.

cutible: el lenguaje utilizado para las celebraciones y eventos oficiales era el gongorismo, mientras que en el XVIII se va agotando aunque no se puede hablar de una sustitución tajante de lo neoclásico por lo barroco. La misma Lilia Tenorio argumenta al respecto que:

De hecho, podría hablarse de tres momentos: el primero, que se extiende más allá de la primera mitad del siglo, caracterizado por la supervivencia del Barroco y de la moda gongorina [...] Este primer tramo de siglo, notable por su efervescencia, es una continuación, aunque renovada, de la febril actividad del XVII. El segundo momento corresponde al movimiento “neohumanista”, a un importante re-florecimiento de la poesía latina [...] gracias al trabajo de los humanistas jesuitas [...] Y el tercer momento es el del Neoclasicismo que va desde el último cuarto del siglo hasta la Independencia, estimulado por la creación de la Arcadia Mexicana.¹³

En una similar sintonía, autores como Pedro Henríquez Ureña¹⁴ piensan que la corriente neoclásica tuvo una influencia gradual en la Nueva España. Incluso considera que la mejor representación de las obras neoclásicas se genera después de la época colonial y que tienen una mayor fuerza en los poetas de las guerras de independencia.

Un claro ejemplo de la coexistencia y disputa entre el barroco y el movimiento neoclásico puede verse en la publicación –en 1759, veinte años antes de la muerte y la realización de las exequias a Bucareli– de la relación del padre Joseph de Padilla para la autorización de la publicación de

¹³ María Lilia Tenorio, *Poesía novohispana...*, 68.

¹⁴ Pedro Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias en la América Hispánica* (México: Fondo de Cultura Económica, 2001), 87.

los festejos hechos para la Virgen de Guadalupe en la ciudad de Zacatecas. Margarita Fernández y Blanca López de Mariscal, en su trabajo “Barroco e Ilustración. Tensión ideológica en un parecer del padre Joseph de Padilla” desarrollan la confrontación entre ambos lados, aludiendo que:

La noción de «buen gusto» es, a mediados del siglo XVII, el nuevo canon estético por medio del que se depuran los estilos en las artes en su transición del Barroco tardío al Neoclásico. Dilucida además que todo discurso deberá mostrar «(la cita proviene del texto del padre Joseph de Padilla) la vivacidad de la imaginación, la fuerza del raciocinio, la exactitud de la precisión, la limpieza de los pensamientos, el arranque delicado de la cláusula, el tono ingenioso de la expresión, la pureza del estilo».¹⁵

Otro ejemplo de dicha tensión artística está en que la pira del virrey Bucareli fue erigida apenas trece años antes de la impresión de *La portentosa vida de la muerte*, obra en la cual se satiriza a este tipo de ceremonias. Como menciona María Isabel Terán: “[...] la ridiculización de estos elementos de la tradición hecha por los defensores de la misma tradición, confluyó con las ideas ilustradas que pretendieron ocultar las manifestaciones de la muerte: las ceremonias fúnebres acabaron por simplificarse y la muerte continuó un proceso de trivialización mediante el cual se logró exor-

¹⁵ Margarita Fernández y Blanca López de Mariscal, “Barroco e Ilustración. Tensión ideológica en un parecer del padre Joseph de Padilla”, en *Discurso literario novohispano: Construcción y análisis*, coord. Víctor Manuel Chávez Ríos, Alberto Ortiz y María Isabel Terán (Zacatecas: Universidad Autónoma de Zacatecas, 2013), 305.

cizar el temor”.¹⁶ Asimismo, Francisco de la Maza comenta que: “Con la creación de la Academia de San Carlos en 1785 volvieron las piras a la sencillez clásica renacentista, que se conserva durante todo el siglo XIX”.¹⁷ Entre la disputa efectuada entre el neoclasicismo y el barroco tardío como las fuerzas contrarias en el arte novohispano, ¿dónde es posible colocar la poesía realizada para Bucareli?

III

El 25 y 26 de junio de 1779 se celebraron en la Santa Iglesia Catedral de México las exequias fúnebres a Antonio María de Bucareli y Ursúa. El encargado de su sermón fúnebre fue el cura Joseph Uribe, en ese entonces rector de la Real y Pontificia Universidad de México y cura de la misma iglesia, el cual designó a Bucareli como: “*Virrey Amado por la Paz de su Gobierno*”.¹⁸ Inmaculada Rodríguez Moya describe el túmulo funerario como:

Se construyó para la ocasión una arquitectura de tres cuerpos de jaspe, sobre una basa se sostenía un primero cuerpo cuadrado con ocho columnas, en cuyos intercolumnios se habían representado las cuatro virtudes cardinales en cuatro estatuas, en cada cornisa se habían puesto volutas como candiles. El segundo cuerpo tenía la forma de un sepulcro rematado en sus ángulos con candiles. Que el

¹⁶ Ma. Isabel Terán E., “Dos sátiras del siglo XVIII contra las actitudes barrocas”, en *Las dimensiones del arte emblemático*, coord. Eloy Gómez Bravo y Bárbara Skinfill Nogal (México: Colegio de Michoacán, 2002), 261.

¹⁷ Francisco de la Maza, *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México: grabados, litografías y documentos del siglo XVI al XIX* (México: Imprenta Universitaria, 1946), 14.

¹⁸ Joseph Uribe, *ELOGIO FUNEBRE...*, 26.

día 25 de junio a las tres de la tarde se encendieron para celebrar sus funerales. El tercer cuerpo consistía en una torre almenada, rematada por una pirámide de terciopelo negro y oro sobre la que descansaba un cojín con el sombrero, la espada y el bastón del virrey: distintivos de su gobierno militar y político.¹⁹

El conocimiento que se tiene sobre la instalación del aparato fúnebre se conserva gracias a la edición de una breve descripción de las exequias realizadas, con la impresión a cargo de Felipe de Zúñiga y Ontiveros. El programa iconográfico estuvo a cargo, según Víctor Mínguez Cornelles,²⁰ del religioso Juan Gregorio de Campos quien presumiblemente también sea el autor de la breve descripción. Las intenciones del autor son evidenciadas por él mismo antes de la descripción de cualquier emblema. Gregorio de Campos comenta que:

Por otra parte, siendo consejo de Horacio, que el objeto y el argumento que se ha de promover, sea uno y singular, *Denique sit quodis simplex duntaxat, & unum* (en fin, sea lo que intentas al menos simple y único) y necesitando así indispensablemente la variedad, para la representación de diferentes hechos y proezas, siendo una la idea general que suministra el cielo, eran varias y diferentes las virtudes que sus varios aspectos y circunstancias nos declaran.

Pero porque esta palabra *cielo*, suele tener diversas significaciones, ya denotando la región etérea, o aquel espacio que se interpone entre el globo terráqueo, y el cóncavo

¹⁹ Inmaculada Rodríguez Moya, *La mirada del virrey: iconografía del poder en la Nueva España* (España: Universitat Jaume I, 2003), 93.

²⁰ Víctor Mínguez Cornelles, *Los reyes distantes...*, 44.

de la Luna; ya los orbes planetarios, y desde las estrellas fijas; ya el Empíreo, patria y mansión de los Bienaventurados; ya la determinación y voluntad divina.²¹

El uso de la sentencia de Horacio como la guía para la elección del aparato iconográfico de todo el túmulo funerario es un claro indicativo de una búsqueda de una simpleza que pretende alejarse de la concepción barroca de anteriores exequias. A través de diversas imágenes del cielo, tanto como espacio entre la tierra y los astros, así como el lugar espiritual proveniente de la religión imperante, el autor enarbola todos los emblemas presentes en el túmulo. El primer cuerpo estaba conformado por ocho columnas de orden corintio que contrastan con la sobriedad de otros órdenes como el dórico.

En el primer cuerpo se encontraban dispuestos seis emblemas directamente relacionados con el cielo como la representación de:

1. Un cielo en oscuridad como el luto del pueblo de México.
2. Un cielo claro donde era visible la Vía Láctea como la visión de las infinitas virtudes del difunto.
3. Un cielo con la Estrella del Norte como el virrey siendo una guía para su pueblo.
4. Un cielo abrazando a la tierra como al gobernante padre protector de México.

²¹ Juan Gregorio de Campos, *BREVE DESCRIPCION DE LAS SOLEMENES EXEQUIAS...*, (México: Imprenta de Felipe de Zúñiga y Ontiveros, 1779), 3-4.

5. Un cielo claro donde llueve como la beneficencia que tuvo hacia los más necesitados.
6. Un cielo turbulento desprendiendo rayos como la fuerza del virrey y su valor militar.



Figura 1. Grabado de Antonio María Bucareli y Ursúa.

Cada uno de los seis emblemas pertenecientes al primer cuerpo tiene como *poësis* un soneto. El poema más significativo y que muestra una mayor clarividencia respecto a las intenciones anteriormente reveladas por el poeta es el segundo, donde se compara a las luces del cielo con las virtudes del virrey:

No rindas, Noble México, el aliento
 De tu dolor a la tirana suerte;
 Porque el cielo te ha dado en una muerte
 Aviso, desengaño, y escarmiento.

Huye de la fortuna el movimiento
Siguiendo aquella vida, que te advierte,
Que con sus luces tu razón despierte,
Hallando en esa senda tu contento.
Por ella dirigió tus luces bellas
De sus grandes acciones, no lo dudes,
Dejando impresas luminosas huellas:
Razón será que tu semblante mudes,
que el cielo en tantas lenguas como estrellas
Publica cuantas fueron sus virtudes.²²

Los reconocimientos que en el poema se hacen hacia los valores neoclásicos destacan desde la sencillez de la sintaxis hasta la ausencia de intrincadas metáforas en su contenido. Relacionar la iluminación del cielo con las virtudes de Bucareli que *con sus luces tu razon despierte* pone de manifiesto una sincronía con valores neoclásicos. La mayoría de los versos de los poemas pueden ser catalogados como lo que José Domínguez Caparrós²³ llama endecasílabos heroicos. Para Caparrós la tendencia de la acentuación en las sílabas pares genera en la poesía española una sonoridad grave a la par que severa. El cuidado del ritmo interno dentro del soneto destaca el aspecto de luto en el cual está contenido. De igual manera, es destacable la relación que se hace del personaje y la influencia que la luz tiene en él. Puede entenderse a tales brillos no sólo como una alusión al movimiento ilustrado, sino que también sitúan al poema dentro de la larga tradición simbólica del rey sol. Si la corona española está encabezada por la luz solar prove-

²² Juan Gregorio de Campos, *BREVE DESCRIPCION...*, 11-12.

²³ José Domínguez Caparrós, *Diccionario de métrica española* (España: Alianza Editorial, 2015), 136.

niente del rey, sus destellos llegan hasta la Nueva España por medio del virrey como símbolo lunar, el cual refleja la incandescencia de la corona. Por eso uno de los grabados lo define como la Estrella del Norte, aquella que guía a los marineros durante la noche.

El segundo cuerpo de la pira funeraria continúa con la sencillez y claridad temática del primero donde ahora se relatan los siguientes emblemas:

1. Un cielo incandescente como el virrey portador del fuego que da la razón.
2. Un cielo cristalino como imagen de la pureza y la verdad del difunto.
3. Un cielo claramente distanciado de la tierra como el alejamiento de la vileza terrenal y la búsqueda de un ascenso espiritual.
4. Un cielo en movimiento como manifestación del fluir de la vida en constante mejoría.

A diferencia de los poemas incrustados en el primer cuerpo, la poesía asociada a las anteriores imágenes ahora son octavas reales gracias a la disposición de la rima final de los versos:

De esos fluidos cristales la pureza,
Aquella noble emulación ofrece
De una heroica verdad, cuya firmeza
No engañan, disimula, ni obscurece.
Grande sinceridad de la entereza;
Que a BUCARELI nada lo enmudece,
Porque en la boca el corazón tenía:
Clara como agua la verdad decía.²⁴

²⁴ Juan Gregorio de Campos, *BREVE DESCRIPCION...*, 22.

Se sigue conservando una acentuación predominante en las sílabas pares para continuar con un cierto grado de solemnidad. El mismo Caparrós refiere que el uso de la octava real está generalmente asociado a la poesía épica o a una lírica de tono elevado. El cambio del soneto por octava también tiene una influencia dentro del contenido del discurso de los poemas. En los sonetos puede apreciarse un claro estado de luto por la muerte del virrey; si bien buscan destacar sus virtudes no dejan de remarcar el dolor de su ausencia. El cambio de los poemas del segundo cuerpo está en que se deja de lado el tono triste y se opta por ensalzar por completo a la figura de Bucareli. El uso de la octava real toma su contundencia como una vía para, desde una tradición métrica, hablar en el sentido más elevado posible.

El intercolumnio se aleja del relato iconográfico del cielo y se alimenta sobre la tradición de las virtudes cardinales representadas con las siguientes estatuas:

1. La Prudencia con un libro en una mano y en otra una serpiente.
2. La Justicia con una espada y una balanza.
3. La Fortaleza apoyada sobre una firme columna.
4. La Templanza con una regla y un freno.

La *poësis* integrada a las estatuas está compuesta por cuatro liras. El siguiente ejemplo muestra la última composición ubicada en la estatua de la Templanza:

En esta ardiente Pira,
Monumento que erige la Templanza
A BUCARELI, admira

De las pasiones cuanto triunfo alcanza:
Pues aunque su violencia diera gritos,
Estaba sordo al nombre de apetitos.²⁵

Caparrós menciona sobre la lira que: “La armonía y el éxito de esta combinación se debe que responde perfectamente al intento renacentista por encontrar un molde breve que se ajuste a la limitación característica del modelo horaciano que se intenta imitar”.²⁶ La combinación de la parte más cargada de la arquitectura de la pira, las estatuas de las virtudes, estaba acompañada a su vez por las poesías más contenidas por su forma. Las cuatro liras son el momento menos original de todo el aparato poético de la pira funeraria. El pequeño espacio posible en la lira hace que éstas apenas si se limiten a relacionar a las virtudes cardinales con Bucareli y no reflejan, como sí lo hacen los sonetos y las octavas, la clara inclinación por una unidad iconográfica ni una expresión que tienda en su totalidad hacia lo neoclásico.

IV

Una gran parte de la emblemática dispuesta en los túmulos funerarios en el virreinato proviene de la estética barroca y su lenguaje está empapado por el gongorismo. Por lo tanto, en su mayoría, los emblemas usados en estas ceremonias funerarias son de una complejidad más intrincada que los usados en la pira de Bucareli. Si anteriormente las fuentes sobre las cuales se habían inspirado estaban, sobre todo, en la mitología greco-romana y las historias

²⁵ Juan Gregorio de Campos, *BREVE DESCRIPCION...*, 29.

²⁶ José Domínguez Caparrós, *Diccionario de métrica española* (España: Alianza Editorial, 2015), 222.

bíblicas, parece ser que el aparato que ahora tratamos sólo se acerca de forma tangencial a tal tradición. En cambio, los programas iconográficos armados bajo la sombra del barroco parecen estar siempre constituidos desde una narrativa que debe ser necesariamente descifrada como la ilación de heterogéneas imágenes que -más allá de su individual representación- toman su completo significado entendiéndolas como partes de un todo. Sin embargo, esta esencia que exige ser cifrada también solicita un desciframiento establecido en la esencia de la representación misma. Es decir, parece que tales modelos iconográficos restringen las anchuras interpretativas en pos de un destino específico. A pesar de la inherente propiedad simbólica del emblema, ésta se ve reducida casi por completo en cuanto se ve contextualizado en un régimen discursivo como la pira funeraria, el cual vuelve dependientes a todos sus elementos.

En torno a las exequias de Bucareli, tanto imágenes como *poësis* parecen estar en el punto medio de una determinación barroca. Las visiones celestiales mantienen la organización de la cosmovisión religiosa y sólo en un verso se alude a la figura mitológica de Adonis. El hecho de que todas las imágenes dejen de estar inspiradas en una narrativa explícita genera que el discurso inherente a cada emblema sea más interdependiente a los que le acompañan. Aunque, como entiende Erwin Panofsky:

Es cierto que no debe confundirse el «tema» con «la narración de un asunto» y que los «puros» paisajes, las naturalezas muertas y las pinturas género ya existían en el siglo XVI y llegaron a tener una tremenda popularidad en el

siglo XVII; pero no es menos cierto que incluso obras que aparentemente carecen de asunto pueden contener más de lo que «salta a la vista».²⁷

Así, en este caso, que Bucareli sea presentado como el cielo es un acierto en la medida en que debe relacionarse a éste con los astros, porque, como el mismo Mínguez²⁸ señala, la imagen real por excelencia es la del sol. Así como el astro mayor colorea al cielo dependiendo su posición, el virrey es dependiente de la corona. Aunque las analogías entre el núcleo temático son más diáfanos, son también más previsibles. Si superficialmente pudiera pensarse que la elección de una temática más libre proporcionaría una mayor capacidad simbólica, la orientación tomada es uniforme e inalterable: tanto los emblemas barrocos como los preparados para el virrey Bucareli están condicionados por la función que pretende dárseles: la glorificación de la figura ausente. A pesar de que las exequias a Bucareli se distancian, del hermetismo temático del barroco, no se logra alcanzar una mayor libertad.

V

La tarea de ubicar las exequias realizadas a Bucareli en el presente trabajo dentro de las corrientes literarias de la Nueva España se ha desarrollado, sobre todo, por medio del contenido literario de la emblemática descrita en el libro de exequias. Una posterior revisión a profundidad sobre la relación entre la vida del virrey y el aparato iconográfico

²⁷ Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología* (España: Alianza Universidad, 2010), 2.

²⁸ Víctor Mínguez Cornelles, *Los reyes distantes...*, 61.

podría arrojar más luces al respecto. De igual manera, una comparación más extenuante con piras funerarias estrictamente barrocas, así como con algunas posteriores, hechas a principios del siglo XIX dentro de un marco completamente distanciado del barroco, pueden evidenciar con mucha mayor nitidez las particularidades del aparato fúnebre a Bucareli como uno de transición.

El arte efímero representando en las exequias a Antonio María de Bucareli y Ursúa es una exteriorización de la disputa entre dos corrientes literarias confrontadas. Mientras que el contenido poético de los emblemas aspira a una sencillez y claridad típicas de lo neoclásico, se ve envuelto en una arquitectura y estructura proveniente de los túmulos barrocos anteriores. Si el tiempo de transición de finales del siglo XVIII novohispano no permite hablar *stricto sensu* de épocas literarias, sino de corrientes, el arte de este aparato fúnebre es una clara muestra de ello: es un contenido que aspira a lo neoclásico, envuelto en las formas y ceñiduras del más tardío barroco.

Bibliografía

- Allo Manero, Adelaida, y Juan Francisco Esteban Llorente. "El estudio de las exequias reales de la monarquía hispana: Siglos XVI, XVII y XVIII". *Artigrama* 19 (2004): 39-94.
- De Campos, Juan Gregorio. *BREVE DESCRIPCION DE LAS SOLEMENES EXEQUIAS QUE EN LOS DIAS 25 Y 26 DE JUNIO DE ESTE AÑO 1997. SE CELEBRARON EN LA SANTA IGLESIA CATEDRAL DE MEXICO AL EXCmô. SEÑOR BAYLIO Fr. DON ANTONIO MARIA DE BUCARELI Y URSUA*. México: Imprenta de Felipe de Zúñiga y Ontiveros, 1779.
- De la Maza, Francisco. *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México: grabados, litografías y documentos del siglo XVI al XIX*. México: Imprenta Universitaria, 1946.
- Fernández, Margarita, y Blanca López de Mariscal. "Barroco e Ilustración. Tensión ideológica en un parecer del padre Joseph de Padilla". En *Discurso literario novohispano: Construcción y análisis*, coordinado por Víctor Manuel Chávez Ríos, Alberto Ortiz y María Isabel Terán, 299-310. Zacatecas: Universidad Autónoma de Zacatecas, 2013.
- Franco, Jean. "La cultura hispanoamericana en la época colonial". En *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo I. Época Colonial*, coordinado por Luis Iñigo Madrigal, 35-56. España: Cátedra, 2008.
- Henríquez Ureña, Pedro. *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Lira, Salvador. "Exequias Reales en la Nueva España: ritual, escritura y emblemática (1559-1820)". En *In hoc tumulo... Escritura e imagen: la muerte y México*, coordinado por María del Carmen Fernández Galán Monte-

- mayor y María Isabel Terán Elizondo, 31-62. Zacatecas: UAZ– Policromía Editores, 2017.
- Lucera Salmoral, Manuel. “Hispanoamérica en la época colonial”. En *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo I. Época Colonial*, coordinado por Luis Iñigo Madrigal, 11-34. España: Cátedra, 2008.
- Mínguez Cornelles, Víctor. *Los reyes distantes: imágenes del poder en el México virreinal*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 1995.
- Navarro de Anda, Ramiro. *Instrucciones y memorias de los virreyes novohispanos, Tomo I*. México: Porrúa, 1991.
- Panofsky, Erwin. *Estudios sobre iconología*. España: Alianza Universidad, 2010.
- Robles, José Francisco. “Formación del campo literario ilustrado en la Nueva España (1755 – 1816)”. En *Discurso literario novohispano: Construcción y análisis*, coordinado por Víctor Manuel Chávez Ríos, Alberto Ortiz y María Isabel Terán, 311-326. Zacatecas: Universidad Autónoma de Zacatecas, 2013.
- Rodríguez Álvarez. *Usos y costumbres funerarias en la Nueva España*. Michoacán: El Colegio de Michoacán, 2001.
- Rodríguez Montoya, Inmaculada. *La mirada del virrey: iconografía del poder en la Nueva España*. España: Universitat Jaume I, 2003.
- Tenorio, María Lilia. *Poesía novohispana. Tomo I*. México: El Colegio de México, 2010.
- Terán E., Ma. Isabel. “Dos sátiras del siglo XVIII contra las actitudes barrocas”. En *Las dimensiones del arte emblemático*, coordinado por Eloy Gómez Bravo y Bárbara Skinfill Nogal, 247-262. México: Colegio de Michoacán, 2002.
- Uribe, Joseph. *ELOGIO FUNEBRE DEL EXmô. SEÑOR BAYLIO Fr. DON ANTONIO MARIA BUCARELI Y URSUA*. Ciudad de México: Imprenta de Felipe de Zúñiga y Ontiveros, 1779.

LA ACTUALIZACIÓN DE LOS RITOS ROMANOS:
LA INSTRUCCIÓN DE UN LIBRO



Karen Arantxa Padilla Medina
Universidad Autónoma de Zacatecas



Los libros son un soporte para salvaguardar conocimientos que puedan resultar de interés a través del tiempo, es decir, que contienen el saber de una época. Por lo que además la consulta de un texto no sólo expresa lo dicho propiamente en éste, sino que el soporte en sí mismo también nos habla más allá de lo escrito. El rito como actualización del mito se vale de distintos recursos para prevalecer, por lo que el libro hace la función de manual para poder llevar a cabo el rito adecuadamente. En el caso del documento que se trabajó, es un documento que data justo de la mitad del siglo XVIII, encontrado en la Biblioteca de Colecciones Especiales “Elías Amador” (Zacatecas).

Rituale seu manuale romanum es un libro de pastas de piel color negro con adornos en dorado, con unos broches de metal en dorado, al costado las hojas tienen adornos en bajo relieve, su tamaño es de una cuarta, cuenta con 493 páginas. El libro se imprimió en 1750 con letra humanista a dos tintas (roja y negra), en su mayoría está escrito en latín y un pequeño fragmento en castellano; como parte de los rituales aparece también notación musical de tipo gregoriano, llamada notación cuadrada cuyo uso inició durante el Medioevo; en su mayoría dichas partituras son de antifonas, es decir, breves pasajes de la Biblia que son cantados

antes y después de los salmos y de los cánticos en las horas canónicas guardando relación con el oficio propio del día.

El documento perteneció a la Compañía de Jesús y es un manual de rituales para ser realizados por clérigos. En su índice se encuentra el contenido de rituales a los que da instrucción como los sacramentos de bautizo, absoluciones, penitencias, sacramento de la eucaristía, sacramento de la extremaunción, la letanía, sobre las exequias, el sacramento del matrimonio, diversas bendiciones, sobre procesiones y purificaciones, e incluso sobre exorcizar demonios.

Al principio del libro se hace mención al Papa Paulo V, quien fuera Papa a principios del siglo XVII, cuando rondaban las ideas heliocentristas de Copérnico a través de los nuevos estudios astronómicos de Galileo Galilei. Paulo V fue quien beatificó a San Ignacio de Loyola, padre fundador de la Compañía de Jesús. En 1767 se pidió a todos los jesuitas salir del Imperio Español, puesto que la Compañía de Jesús tenía un voto de obediencia al Papa.¹

El motivo de realizar la transcripción de este documento reside en hacer el rescate de la parte dedicada a la procesión de Corpus Christi puesto que es una de las festividades importantes trasladadas a la Nueva España, junto con las de San Hipólito y las de la Virgen de los Remedios, y

¹ O’Niell, Charles E., *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús: Costa Rossetti-Industrias*, consultado en <https://books.google.com.mx/books?id=bEm8WXQXmYwC&lpq=PA1625&ots=-GLEswRN09&dq=papa%20paulo%20v%20com-pa%C3%B1a%20de%20jes%C3%BAs&pg=PA1625#v=onepage&q=papa%20paulo%20v%20compa%C3%B1a%20de%20jes%C3%BAs&f=false> el 24/06/2020.

que en diversas ciudades se festejaba casi desde principios de la era colonial.²

Hay varios estudios de esta procesión que forma parte del sistema icónico de la religión católica realizados por la Dra. Nelly Sigaut del Colegio de Michoacán precisamente de las festividades de esa área, por lo que se pretende, a futuro, hacer una investigación sobre cómo se realizaban estos rituales y el por qué en este periodo, el que data este manual en la región de la actual Zacatecas, y quizás saber: por qué durante la mitad del siglo XVIII la Iglesia creyó pertinente hacer una actualización de los ritos en la Nueva España.

En la misma Biblioteca de Colecciones Especiales “Elías Amador” hay aproximadamente de la misma época, es decir, de principios del siglo XVIII), dos manuales de índole eclesiástica más, titulados *Summa de las ceremonias de la provincia del Santo Evangelio de México*, por lo que podrían buscarse relaciones entre dichos documentos en próximos estudios.

La procesión del Corpus Christi es una festividad que se celebra en junio, sesenta días después de la Semana Santa. El título original del capítulo es *De processione in festo sanctissimi Corporis Christi*, mismo que aparece en las fojas 329-338. Para la transcripción se seguirán los criterios Charta del grupo de estatutos, los cuales son los que son documentos que norman sociedades privadas. Para la transcripción de la escritura no se respetaron los colores

² Sigaut, Nelly, “Corpus Christi y la construcción simbólica de la ciudad de México”, *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica*, (Castellón: Universitat Jaume I, 2000), 28.

ni las letras capitales ya que se considera que requiere un estudio semiótico más especializado el cual quedará para futuros trabajos de investigación.

Para el caso de la música se hace la modernización de la notación siguiendo como base rítmica la palabra latina de los *Hymnus* puesto que propiamente no hay criterios filológicos, por lo tanto, para esta parte de la transcripción de la notación cuadrada a la notación moderna de la música se hizo basada en el *Text Book of Gregorian Chant* de Gregory Suñol. Las letras de los *Hymnus* fueron compuestas por Santo Tomás de Aquino en el s. XIII, el primero es *Pange lingua*, le siguen *Sacris solemnis*, *Verbum supernum prodiens*, *Salutis humanae sator*, y *Aeterne rex*.

Notas a la transcripción del código verbal

1. El documento original está impreso a dos tintas (roja y negra) para la modernización sólo se seguirá en negro y se dejará para posteriores estudios semióticos el uso de la tinta roja.
2. Se cambiarán a la ortografía moderna las mayúsculas que no representen algún significado específico para el texto.
3. Se modernizará la grafía *ſ* por la *s*.
4. Se desenlazará la grafía *æ* por la *ae*.
5. Se desenlazará la grafía *&* por *et*.
6. Se mantienen las mayúsculas en la letra del himno pues representan el inicio de un compás (en la música).
7. Se desenlazará la grafía *œ* por *oe*.

8. Se modernizará el uso de la v por u.
9. S se desenlazará la grafía ct por ct.

Notas a la transcripción del código musical:



1. La clave de Do, en tercera línea, sí tiene un cambio en su escritura.



2. El bemol cambia de cuadrado a curvo, más parecido a una letra b.



3. La grafía de la corchea cambia, se le añade el corchete (línea curveada que parece bandera).



4. Las corcheas en grupo cambian, se les añade el corchete que a su vez cambia, pues en más de una corchea seguida se unen por un corchete lineal que facilita la lectura y que a su vez da sentido a la frase en su interpretación, como en este ejemplo, donde la sílaba latina que debe cantarse deberá conducir sus notas unidas en grupos de 2 y 3.

A continuación, se presenta la transcripción modernizada del capítulo que compete a la procesión del Corpus Christi.

De processione in festo sanctissimi Corporis Christi

Decenter ornamentur ecclesiae, et parietes viarum, per quas est transeundum, tapetibus, et aulaeis, et sacris imaginibus, non autem profanis, autuanis figuris, seu indignis ornamentis.

Sacerdos primum missam celebret, in qua duas hostias consecret, et sumpta una, alteram in tabernaculum in processione deferendum ita raponar, ut per vitrum, seu crystallum, quo ipsum taberlaculum circumseptum esse debet, exterius adorantibus appareat, veloque operiatur, donec auferatur ab altari. Peracto autem sacrificio, et processione iam anchoata, ordine, quo iam supradictum est in litaniiis maioribus, sacerdos pluuiali albo inductus ter incenset sacramentum genuflexus.

Deinde diaconus oblongum ac decens velum circumponit scapulis sacerdotis, qui parti veli ante pectus pendente utraque manu cooperta, ostensorium seu tabernaculum a diacono sibi porrectum reuereter suscipit in supremo altaris gradu, mox ad altare ascendit, et sacramentum ante faciem tenens vertit se ad populum, inde descendit sub umbellam comitantibus ministris, et duo acolythi vel clerici cum thuribus essumantibus praecedunt.

Omnes praecedunt nudo capite, accensos cereos gestantes, et sequentes hymnos pro longitudine processionis deuote concinentes. Dum vero sacerdos discedit ab altari, clerus vel sacerdos cantare incipit sequentem hymnum.

Hymnus

Pan-ge lin-gua glo - ri - o - si Cor-po-ris my-ste
3 ri - um, San-gui-nis-que pre - ti - o - si, Quem in mun-di
6 pre-tium Fruc-tus ven-tris ge-ne-ro - si
8 Rex ef - fu - dit gen - ti - um.

Nobis datus, nobis natus
Ex intacta Virgine,
Et in mundo conuersatus,
Sparso verbi femine,
Sui moras incolatus
Miro clausit ordine.
In supremæ nocte coenæ
Recumbens cum fratribus,
Observata lege plene
Cibus in legalibus,
Cibum turbae duodenæ
Se dat suis manibus.
Verbum caro, panem verum.
Verbo cernem effecit:
Fitque Sanguis Christi merum,
Et si sensus deficit:
Ad firmandum cor sincerum
Sola fides sufficit.

Tantum ergo sacramentum
 Veneremur cernui;
 Et antiquum documentum
 Nouo cedat ritui:
 Praestet fides supplementum
 Sensuum defectui.
 Genitori, genitoque
 Laus et iubilatio,
 Salus, honor, virtus quoque
 Sit et benedictio:
 Procedenti ab utroque
 Compar sit laudatio. Amen.

Hymnus

Sa-cris so-lem-ni-is junc-ta sint gau-di-a, et ex prae-
 cor-di-is so-nent prae-co-ni-a: Re-ce-dant ve-te-ra,
 no-va sint o-mni-a, Cor-da, vo-ces, et o-pe-ra.

Noctis recolitur coena nouissima,
 Qua Christus creditur agnum et azyma
 Dedisse fratribus, iuxta legitima
 Priscis indulta patribus.
 Post agnum typicum, expletis epulis,
 Corpus Dominicum datum discipulis,
 Sic totum omnibus, quod totum singulis,

E ius fatemur manibus.
 Dedit fragilibus corporis ferculum,
 Dedit et tristibus Sanguinis poculum,
 Dicens, accipite quod trado vasculum,
 Omnes ex eo bibite.
 Sic sacrificium istud instituit,
 Cuius officium committi voluit
 Solis presbiteris, quibus sic congruit,
 Ut sumant, et dent ceteris.

Panis Angelicus sit panis hominum:
 Dat panis caelicus figuris terminum:
 O res mirabilis manducat Dominum
 Pauper, seruus, et humilis.
 Te trina Deitas, unaque poscimus,
 Sic nos tu visita, sicut te colimus:
 Per tuas semitas duc nos quo tendimus,
 Ad lucem, quam inhabitas. Amen.

Hymnus

Ver-bum su-per-num pro-di-ens, Nec Pa-tris
 3 lin-quens dex-te-ram, Ad o-pus su-um e-xi-ens
 5 Ve-nit ad vi-tae ves-spe-ram.

In mortem a discipulo
Suis tradendus aemulis,
Prius in vitae ferculo
Se traditit discipulis.
Quibus sub bina specie
Carnem dedit et sanguinem;
Ut duplicis substantiae
Totum cibaret hominem.

Se nascens dedit socium,
Conuescens in edulium,
Se moriens in pretium,
Se regnans dat in praemium.
Osalaris Hostia,
Quae caeli pandis ostium:
Bella premunt hostilia,
Da robur, fer auxilium.
Uni trinoque Domino
Sit sempiterna gloria:
Qui vitam sine termino
Nobis donet in patria Amen.

Hymnus

Sa-lu-tis hu-ma-nae Sa-tor, Je-su vo-lup-tas,
cor-di-um, Or-bis re-dem-ti con-di-tor, Et
cas-ta lux a-man-ti-um.

Qua victus es clementia,
Ut nostra ferres crimina?
Mortem subires innocens,
A morte nos ut tolleres?

Perrumpis infernum chaos,
vinctis catenas detrahis,
victor triumpho nobili
ad dexteram Patris sedes.

Te cogat Indulgentia,
ut damna nostra sarcias,
tuique vultus compotes
dites beato lumine.

Tu dux ad astra, semita,
sis meta nostris cordibus,
sis lacrimarum gaudium,
sis dulce vitae praenium. Amen.

Hymnus

AE-ter ne Rex al-tis-si-me, Re-demp-tor
et fi-de-li-um, Cu-i mors pe-remp-ta de-tu-lit
Su-mae tri-um-phum glo-ri-ae.

Ascendis orbes siderum,
quo te vocabat caelitus
collata, non humanitus,
rerum potestas omnium.

Ut trina rerum machina,
caelestium, terrestrium,
et inferorum condita,
flectat genu iam subdita.
Tremunt videntes Angeli
versam vicem mortalium:
Peccat caro, mundat caro,
regnat Deus Dei caro.
Sis ipse nostrum gaudium,
manens olympto praemium;
mundi regis qui fabricam,
mundana vicens gaudia.
Hinc te precantes quae sumus
ignosce culpae omnibus,
et corda sursum subleua
ad te superna gratia.
Ut, cum repente coeperis
clarere nube Iudicis,
poenas repellas debitas,
reddas coronas perditas.
Iesu, tibi sit gloria,
qui victor in caelum redis,
cum Patre, et almo Spiritu,
in sempiterna saecula. Amen.

Te deum laudamus, et c. fol. 353. Benedictus Dominus Deus Israel, et c. fol. 239. Magnificat animamea Dominum, et c. fol. 387.

Peracta processione, et Sanctissimo Sacramento ad ecclesiam reportato, et super altare deposito, omnes ecclesiastici, qui adsint, hinc indesordine genuflexi illud reuerenter adorantes, dum sacerdos de more incesant, sequentem hymni partem concinant.

Tantum ergo Sacramentum
veneremur cernui:
et antiquum documentum
Nouo cedat ritui:
praestet fides supplementum
sensuum defectui.
Genitori, genitoque
laus et iubilatio,
salus, honor, virtus quoque
sit et benedictio,
procedenti ab utroque
compar sit laudatio. Amen.

Postea duo clerici dicant V. Panem de caelo praestitisti eis, alleluia. R. Omne delectamentum in se habentem, alleluia.

Deinde sacerdos stans dicit, Dominus vobiscum. R. Et cum spiritu tuo. Oremus.

Deus, qui nobis sub Sacramento mirabili passionis tuae memoriam reliquisti: tribue quae sumus, ita nos Corporis et Sanguinis tui sacra misteria venerari; ut redemptionis tuae fructum in nobis iugiter sentiamus. Qui viuis et reg-

nas per omnia saecula saeculorum. R. Amen.

Tunc sacerdos facta genuflexione, cum Sacramento semel benedicat populum in modum Crucis, nihil dicens, postea illud reuerenter reponat.

Hic autem modus benedicendi seruatur etiam in aliis processinibus faciendis cum Sanctissimo Sacramento.

Bibliografía

- O'Niell, Charles E., *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús*: Costa Rossetti-Industrias. <https://books.google.com.mx/books?id=bEm8WXQXmYwC&lpq=PA1625&ots=-GLEswRNO9&dq=papa%20paulo%20v%20compa%C3%B1%C3%ADa%20de%20jes%C3%BA&pg=PA1625#v=onepage&q=papa%20paulo%20v%20compa%C3%B1%C3%ADa%20de%20jes%C3%BA&f=false>. (Consultado el 24-06-2020)
- Sigaut, Nelly, "Corpus Christi y la construcción simbólica de la ciudad de México". En *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica*, editado por Víctor Mínguez, 27-58. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, 2000.
- Suñol, Gregory. *Text Book of Gregorian Chant*. Tornai: Society of St. John Evangelist, Desclee and Co., 1929.

Este libro se terminó el 17 de junio de 2021 en la ciudad de Zacatecas, México. El cuidado de la edición estuvo a cargo de Paradoja Editores.





La Serie: *El Saber Sabio y el Saber Didáctico* se coloca como la primera y única en su tipo en las IES Formadoras de Docentes. El lector encontrará desde investigaciones en torno a saberes disciplinarios como estudios literarios, teoría de la historia o historiografía de la educación, hasta estudios de carácter didáctico que analizan los procesos de formación docente, la transposición didáctica o el análisis de la práctica profesional en distintos niveles educativos, en especialidades como Español, Historia, Matemáticas, por mencionar algunas. Además, se ofrece un volumen con la reunión de cuentos históricos para un uso didáctico, lo que involucra el desarrollo de competencias transversales, pensadas para la construcción de una Sociedad Basada en el Conocimiento.

