

# Históricas Digital

Sigmund Jádmar Méndez Bañuelos

“Ingenio y construcción alegórica en dos arcos triunfales novohispanos”

p. 35-66

*Carlos de Sigüenza y Góngora*  
*Homenaje 1700-2000. I*

Alicia Mayer (coordinación y presentación)

México

Universidad Nacional Autónoma de México  
Instituto de Investigaciones Históricas

2000

394 p.

Figuras

(Serie Historia Novohispana 65)

ISBN 968-36-8219-7

Formato: PDF

Publicado en línea: 10 de diciembre de 2019

Disponible en:

[http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/371\\_01/sigüenza\\_gongora.html](http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/371_01/sigüenza_gongora.html)



INSTITUTO  
DE INVESTIGACIONES  
HISTÓRICAS

D. R. © 2018, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas. Se autoriza la reproducción sin fines lucrativos, siempre y cuando no se mutile o altere; se debe citar la fuente completa y su dirección electrónica. De otra forma, se requiere permiso previo por escrito de la institución. Dirección: Circuito Mtro. Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria, Coyoacán, 04510. Ciudad de México



## INGENIO Y CONSTRUCCIÓN ALEGÓRICA EN DOS ARCOS TRIUNFALES NOVOHISPANOS

SIGMUND JÁDMAR MÉNDEZ BAÑUELOS

Ingenio y alegoría son dos nociones fundamentales para comprender el arte y la literatura del Barroco. Por una parte, el ingenio es estimado por los principales tratadistas de la época, piénsese en Tesaurus o Gracián, como la facultad creadora del hombre, fuente, según señaló Cicerón, del *ars inveniendi*.<sup>1</sup> A través de él, el poeta crea nuevas relaciones de significación, las cuales son expresadas en construcciones verbales que establecen vínculos analógicos entre las cosas. Entre las diversas invenciones del ingenio —como los símiles, metáforas, metamorfosis, apólogos, enigmas, emblemas, etcétera—, la alegoría aparece como la más vasta estructura de sentido, producto, como afirma la retórica clásica, de un proceso de vinculaciones significativas a manera de una “metáfora continua” (Quintiliano, *Institutio oratoria*, IX, 2, 46). Debe recordarse que la alegoría implica, como muestra la etimología, “otro discurso”, esto es, se trata de un texto cuyo significado “profundo” se halla oculto bajo una forma que le es, en primera instancia, ajena. El discurso alegórico puede ser objeto de una lectura literal, sin embargo, existen asimismo suficientes marcas intencionales (a menos de que se trate de una *tota allegoria*) para evidenciar que es otra su meta semántica. La alegoría utiliza como significante a un signo lingüístico, y más exactamente, en tanto que se trata de una compleja construcción textual, a una serie de signos lingüísticos, los cuales funcionan como “forma prestada” para la expresión de un “significado oculto” (*hypónoia* era, según Plutarco, el nombre antiguo de la alegoría). Como este tejido de significantes está integrado por signos que, como tales, son poseedores de significados, la labor hermenéutica estriba en efectuar el salto, desde el nivel semántico que yace en el significante alegórico, hacia la construcción de sen-

<sup>1</sup> Marco Tulio Cicerón, *Tusc. Disputationes*, III, 2; *De finibus*, v, 18. Vid. Ernesto Grassi, *La filosofía del Humanismo. Preeminencia de la palabra*, Barcelona, Anthropos, 1993, p. 68.

tido a la que analógicamente éste apunta. Por supuesto, esta utilización de signos lingüísticos como significantes no se da arbitrariamente, sino que es hecha posible por los propios valores semánticos de aquéllos y la funcionalidad analógica que opera dentro del sistema de correlaciones en la composición de la unidad formal/conceptual de la alegoría, cuyo nuevo código, para permitir su capacidad comunicativa, tiene que sustentarse en varios criterios compartidos por un grupo hermenéutico. Sobre esta base se lleva a efecto, con mayor o menor libertad, la creación alegórica, la cual, de esta forma, está sustentada por un conjunto de elementos convencionales, a partir de los cuales la facultad ingeniosa elabora nuevas ideaciones, componiendo un original constructo de la imaginación.

No es extraño que la literatura barroca, aficionada a lo “oscuro” y lo “difícil”, privilegiase a la alegoría como forma expresiva de ocultación/revelación de la realidad que necesitaba, tanto en el acto creador como en el interpretativo, de la sutil laboriosidad del ingenio. En la dialéctica de lo conservador/lo innovador, ilustrada por la célebre *querelle des anciens et des modernes*, que se desarrolla en el arte y el pensamiento de los siglos XVII y XVIII, se vive tanto la continuidad como la reinterpretación (y los comienzos de su fractura) de la tradición alegórica occidental, desde las formas clásicas y las cristianas de la Edad Media hasta los descubrimientos (las interpretaciones herméticas de la escritura egipcia) e invenciones del Renacimiento. Este primado de lo alegórico se manifiesta de manera notable en la gran afición barroca por los *icones symbolicae*, las “imágenes simbólicas”, que en forma de emblemas, jeroglíficos y empresas pueblan el arte de este periodo histórico y le dan esa condición de, como dijo Herder, “edad emblemática”. Del siglo XVI heredó un importante cuerpo de documentos que, ya re-descubiertos, como la *Hieroglyphica* de Horapolo (posiblemente del siglo V d. C.), ya compuestos en esos años, como el *Emblematum liber* de Alciato (1531), la *Hieroglyphica* de Piero Valeriano (1556), o la *Iconología* de Cesare Ripa (1593). Tales obras, en las que encontramos un catálogo de imágenes acompañadas de textos explicatorios, fueron asiduamente consultadas por los poetas y artistas plásticos de la época. En el caso del emblema, que está compuesto por un lema o mote, un icono y un epigrama (por lo que se le conoce como *emblema triplex*), se realiza un peculiar constructo semiótico, unión del lenguaje poético y del icónico en un todo de significación. El emblema implica el vínculo entre poesía y artes plásticas, que consagrara el célebre *ut pictura poesis* horaciano, y que es retomado por el Renacimiento y el Barroco (y repudiado más tarde por el Neoclasicismo a través de Lessing). Lo visual y lo discursivo se funden en este complejo semiótico que debe ser aprehendido por el

receptor atendiendo a su doble naturaleza, el “cuerpo” pictórico y el “alma” poética que lo conforman. El mote marca significativamente la imagen; el epigrama ensancha la corriente del sentido para luego apelar, de nueva cuenta, a lo icónico y su “elocuencia silenciosa”. El emblema constituye una de las marcas distintivas del alegorismo renacentista y barroco y muestra sus características peculiares, su apego a la tradición moral y artística de la Antigüedad y el cristianismo, así como su reescritura de las convenciones, su visión de la obra de arte como construcción retórica y de la poesía como creadora de imágenes significativas. Muestra a su vez la continuidad de la invención y la exégesis como momentos complementarios de la obra artística, autoconscientemente expresados en la creación alegórica.

Este gusto por las figuraciones alegóricas se extendió por diversas formas del arte y de la vida del Barroco. El teatro es un ejemplo notable de ello, especialmente el de Calderón, en cuyos autos sacramentales y dramas religiosos y mitológicos se lleva a la alegoría verbal y escénica al máximo de sus posibilidades. Así como el teatro daba a los hombres lecciones religiosas y políticas, mostraba a todos su respectiva función social al tiempo que les recordaba, en el esplendor de las formas poéticas y escenográficas, el carácter transitorio de los actores en el “gran teatro del mundo”, en la propia vida cotidiana de la sociedad barroca se instrumentaban prácticas que poseían ese mismo carácter representacional, pedagógico y festivo, las cuales reunían a todos su miembros en un tiempo y espacio de celebración, que permitía también un conveniente adiestramiento ideológico. En las más solemnes festividades religiosas y civiles se edificaban distintas “máquinas” arquitectónicas y pictóricas, se componía música y poesía, casi siempre efímeras, reuniéndose en ellas las artes y los hombres para celebrar y reconocer su transitoriedad y su apariencia. Muestra de ello son los túmulos y piras fúnebres, donde se entrelazaban el dolor por la muerte del monarca o el prelado a la vez que se exaltaba la renovación espiritual y política, el acceso al trasmundo del alma del soberano y la continuidad en su sucesión, simbolizada con el paso de la antorcha encendida de una mano a otra en la empresa XIX de Saavedra Fajardo. Ejemplos famosos de este acto fúnebre celebratorio son, en Nueva España, el *Túmulo Imperial* (1559) por la muerte de Carlos V, descrito por Cervantes de Salazar, o, en la metrópoli, el túmulo a Felipe II, levantado en la catedral de Sevilla en 1598, y que motivó aquel agudo soneto de Cervantes “Voto a Dios que me espanta esta grandeza”. En estas celebraciones figura la construcción de arcos triunfales, los cuales, inspirados en la antigua costumbre romana, servían como fastos para el recibimiento de grandes figuras públicas, el rey o el virrey en las colonias o

un alto dignatario eclesiástico. Estas construcciones efímeras, colocadas a la entrada de la ciudad, por ejemplo, de un palacio o la iglesia principal o en algún otro punto estratégico (en México, la plaza de Santo Domingo), estaban compuestas por un conjunto de pinturas que, acompañados de motes y epigramas, constituían una alegoría del personaje entrante. De esta forma, el alegorismo barroco se configura de una manera particular en estos arcos triunfales, inspirados en muchas de sus figuraciones y de hecho elaborados conforme con la corriente emblemática, de manera que cada uno de ellos compone, de acuerdo con el señalamiento de José Pascual Buxó, “un monumental libro de emblemas”.<sup>2</sup>

Los arcos triunfales eran un elemento ideológico central de un complejo de ceremonias que en el Barroco constituían, como las ha llamado Octavio Paz, auténticos “ritos políticos”. Detrás de ellos se encuentra una vasta tradición que se remonta a las teocracias orientales y, en Occidente, a los imperios Helenístico y Romano. Tales prácticas, desde sus manifestaciones más remotas, poseían un contenido religioso-político que se perpetuará en formas diversas a través de la Edad Media hasta el propio siglo XVII. La festividad helenística de la *Epiphanía* real, la “aparición” del rey en una de las ciudades sujetas a su mando, poseía, al igual que el *Adventus* o “entrada” del emperador romano, un carácter sacro como manifestación del gobernante divino a sus súbditos, que traía consigo buenos augurios para el futuro de la ciudad. Debe recordarse la “apoteosis” de que fueron objeto Alejandro Magno, Julio César o Augusto (a este último se le edificaron arcos de piedra que lo celebraban como el “salvador” del imperio); o bien, el caso de Antonio y Cleopatra, homenajeados como el “nuevo Dionisos” y la “nueva Isis”.<sup>3</sup> Con esta deificación de los gobernantes, el acto de entrada triunfal a la metrópoli, después de una campaña exitosa, o en la visita a una de las provincias, estaba revestido de un complejo aparato de actos y objetos celebratorios que expresaban su poder terreno y divino. Propiamente, parece ser que el arco triunfal estaba vinculado con las proezas militares, pero vemos que pronto se relaciona con esas festividades organizadas en torno a la figura imperial, de manera que se observa una tendencia a la mezcla de la *epiphanía* real, del *adventus* imperial y de los arcos triunfales en el imperio tardío y la Edad Media. Durante ésta: “El arco de entrada con sus torres y decorados intentaba incorporar las corrientes políticas y religio-

<sup>2</sup> “Función política de los emblemas en el *Neptuno alegórico* de sor Juana Inés de la Cruz”, en Margo Glantz (ed.), *Sor Juana Inés de la Cruz y sus contemporáneos*, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras-Centro de Estudios de Historia de México Conumex, 1998, p. 250.

<sup>3</sup> Vid. E. Baldwin Smith, *Architectural Symbolism of Imperial Rome and the Middle Ages*, New Jersey, Princeton University, 1956, p. 23.

sas de la Edad Media, expresando el concepto antiguo de triunfo y reverencia del gobernante que había persistido a pesar del cristianismo.”<sup>4</sup>

Asimismo, los arcos y puertas conmemorativas van adquiriendo la densidad alegórica propia del arte y el pensamiento cristianos. Así, tenemos el caso, descrito en la *Gesta romanorum*, del arco dedicado a Federico II a la entrada de Capia en el cual “el emperador es nuestro señor Jesucristo. La puerta es la Santa Iglesia, la cual es necesaria para entrar al Reino del Cielo”.<sup>5</sup>

Sin embargo, el antecedente inmediato de los arcos triunfales del Barroco parece encontrarse en las ciudades italianas del siglo XV, Nápoles o Borgoña. En España, la relación más antigua de una entrada real que consigna arcos triunfales se debe a Alenda y Mira, y se trata del recibimiento que hizo la ciudad de Sevilla a Fernando el Católico en 1477.<sup>6</sup> Pero fue con el reinado de Carlos V que adquirieron mayor relevancia y difusión, y que la práctica se extendió a las colonias americanas del Imperio. Aunque Felipe II no fue muy afecto a ellos, como no lo sería tampoco Felipe IV, la costumbre tuvo su auge durante el Barroco y arraigó fuertemente en Nueva España, prolongándose en ella hasta el siglo XIX, donde, antes de su olvido, adquiere un valor puramente secular.

Esta proliferación de los arcos triunfales durante la edad barroca obedece a diversos factores, como son la exaltación de la figura real, centro del Estado absoluto, y el carácter instrumental y dirigido, señalado por Maravall, de la cultura de la época; asimismo, el primado de la retórica en las artes y el discurso del poder, así como las formas de representación alegórica. Unido a ello está la “teatralidad” o espectacularidad que pone su sello en la vida social, como sucede en las festividades públicas, junto con una enérgica conciencia de la temporalidad que se expresa en las manifestaciones de arte efímero. En primer término, la función de los arcos triunfales es el elogio y la celebración del poder político y religioso de la figura entrante y el reconocimiento de las prendas morales que sustentan ese poder; la presencia de todos los estamentos en la fiesta implica la testificación pública de ese hecho, y el gozo general avala la confianza de la comunidad en un futuro promisorio. La “máquina” alegórica tiene como receptores, por una parte, al gobernante y, por el otro, a la sociedad entera. Para ésta, cum-

<sup>4</sup> [The archway with its towers and decorations was intended to embody the political and religious issues of the Middle Ages, expressing the antique concept of Triumph and Ruler worship which had persisted in spite of Christianity]. *Ibid.*, p. 23.

<sup>5</sup> “De Regno Celesti”, *Gesta Romanorum* (ed. de H. Osterley), 1872, cap. 54, p. 349. *Cit.* por E. Baldwin Smith, p. 106.

<sup>6</sup> *Vid.* Georgina Sabat de Rivers, “El *Neptuno* de Sor Juana: fiesta barroca y programa político”, en *En busca de Sor Juana*, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1998, p. 245.

ple fundamentalmente una función instrumental, orquestada desde las clases dirigentes; es un alarde de poder y magnificencia. Por un momento, el tiempo transfigurado de la fiesta parece difuminar, en torno a la loa de las potestades reales y eclesiásticas, las diferencias, y hace convivir a todos los miembros de la comunidad (incluidos los elementos marginales, como fueron, a veces, los locos, los presos y las prostitutas) en un momento de regocijo intenso y fugaz, antes de retornar al rígido orden de las jerarquías que prevalece en la vida diaria. Para el personaje que llega, supone, sin embargo, no solamente un acto de adulación y festejo, sino también una mirada a una especie de catecismo político compendiado en un grupo de alegorías, en las cuales se incluyen, como habremos de ver, temas de interés para la sociedad en general, para un grupo específico o, incluso, inquietudes particulares del autor del programa ideológico del arco. Asimismo, el arco triunfal, como reunión efímera de las artes plásticas y el lenguaje, puede ser visto como una alegoría de la alegoría. La construcción imaginaria del discurso alegórico, que busca apuntar a un contenido oculto, tiene una contextura efímera en tanto que se vuelve un medio para obtener esa otra meta semántica hacia la que señala, la cual es alcanzada por el receptor mediante un acto interpretativo. La “corteza” textual se deshecha para tomar su substancia significativa. En el arco triunfal, el despliegue de figuras y colores tiene que sucumbir para dejar solamente, en un acto de reconocimiento e interiorización, el significado que intenta mostrar en su efímera plenitud formal, el cual, como la parte medular, es el que principalmente trata de ser rescatado en las descripciones comentadas.

En el caso específico de Nueva España, los arcos triunfales sirvieron para recibir a los nuevos virreyes o arzobispos venidos de la metrópoli. La renovación política era celebrada con el reconocimiento de la representación del poder real en la figura del virrey, e implicaba, desde su arribo a Veracruz hasta la entrada en la ciudad de México, un conjunto de acciones significativas que constituirían, como ha dicho Octavio Paz, “una verdadera peregrinación ritual que puede verse como una alegoría política”.<sup>7</sup> El camino hacia la capital incluía recibimientos y actos públicos en sitios como Veracruz, Tlaxcala, Puebla, Cholula u Otumba, de resonancia simbólica en la historia mexicana, de manera que aludía al viaje de conquista de Hernán Cortés y a la venida de los “doce apóstoles” franciscanos, encabezados por fray Martín de Valencia. De esta forma, era una actualización alegórica del dominio político

<sup>7</sup> *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 193.

y religioso de España sobre Nueva España. La entrada del representante real suponía así el “refrendo del pacto colonial”.<sup>8</sup>

Con motivo de la entrada a la ciudad de México de don Tomás Antonio de la Cerda, conde de Paredes y marqués de la Laguna, como nuevo virrey de Nueva España, el 30 de noviembre de 1680, fueron erigidos dos arcos triunfales que se cuentan entre los más notables del mundo hispánico, ideados por las dos personalidades literarias y culturales más destacadas de México en la segunda mitad del siglo XVII. De ambos conservamos la descripción en prosa (y en verso) de la “fábrica”, los lienzos y las partes poéticas que integraron los monumentos efímeros, realizada por sus autores y publicadas en sendos volúmenes poco tiempo después. Uno de los arcos fue encargado por la iglesia metropolitana de México a sor Juana Inés de la Cruz; el texto que lo refiere lleva por título:

Neptuno alegórico, océano de colores, simulacro político, que erigió la muy esclarecida y augusta Iglesia Metropolitana de México: en las lucidas alegóricas ideas de un Arco Triunfal que consagró obsequiosa y dedicó amante a la feliz entrada del Excelentísimo Señor Don Tomás Antonio Lorenzo Manuel de la Cerda, Manríquez de Lara [...] Conde de Paredes, Marqués de la Laguna [...] Que hizo la Madre Juana Inés de la Cruz, religiosa del Convento de San Jerónimo de esta Ciudad.<sup>9</sup>

Por su parte, el cabildo encomendó el otro arco al científico y erudito Carlos de Sigüenza y Góngora; su obra es el

Theatro de virtudes políticas que constituyen a un príncipe: advertidas en los Monarcas antiguos del Mexicano Imperio, con cuyas efigies se hermosteó el Arco Triunfal que la muy Noble, muy Leal, Imperial Ciudad de México, erigió para el digno recibimiento en ella del Excelentísimo Señor Virrey Conde de Paredes, Marqués de la Laguna, etc. Ideólo entonces, y ahora lo describe D. Carlos de Sigüenza y Góngora, catedrático propietario de Matemáticas en su Real Universidad.<sup>10</sup>

Ambas obras, en sus similitudes y divergencias, ilustran el procedimiento formal e ideológico de esta singular manifestación de la alegoría barroca. Están compuestos los textos por una exposición general de

<sup>8</sup> Jaime Cuadriello, “Los jeroglíficos de la Nueva España”, en *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, México, Museo Nacional de Arte, 1994, p. 101.

<sup>9</sup> Citaré por la ed. de Alberto G. Salceda, *Obras completas de sor Juana Inés de la Cruz, IV: Comedias, sainetes y prosa*, México, Fondo de Cultura Económica-Instituto Mexiquense de Cultura, 1994, p. 355-410.

<sup>10</sup> Citaré por la ed. de William G. Bryant, en *Seis obras*, Ayacucho, 1984, p. 167-240.

los principios teóricos que sustentan la concepción del arco, la elección del modelo o modelos escogidos así como la éfrasis o descripción de la estructura y de las imágenes en ellos dispuestas, las fuentes en que están inspirados y la significación alegórica que poseen, junto con el mote y el epigrama que las acompañaban. Además, se incluye al final una composición en verso, pronunciada en la misma ocasión; en el caso de sor Juana, una “explicación del arco”, y en el de Sigüenza, un discurso que fue dicho por una personificación alegórica de la ciudad de México.

Sobre la dedicatoria del *Neptuno alegórico*, parece presentar ciertas dudas sobre la autoría de sor Juana, al estar firmada por la Iglesia Metropolitana de México; de hecho, no fue reproducida en *Inundación castálida* y sus sucesivas ediciones. Sin embargo, podemos decir, con Alberto G. Salceda que “nos hace considerarla escrita por nuestra autora, la cita que hace de “*el Máximo Doctor y Padre mío, san Jerónimo*”,<sup>11</sup> (además de que los conceptos y el estilo parecen así confirmarlo). Sea como fuere, el texto ofrece datos estimables, en plena sintonía con los que existen en la época, sobre el valor significativo de las imágenes. Dentro de su contexto histórico, la referencia inmediata es la concepción del hermetismo humanista sobre la escritura por medio de imágenes, alimentada por su interpretación simbólica de los jeroglíficos egipcios (a partir, particularmente, del texto de Horapolo). Acerca de esta forma de escritura en el Renacimiento, Karl Ghielow comenta:

Siguiendo al artista y erudito Alberti, los humanistas empezaron a escribir con imágenes de cosas (*rebus*) en vez de con letras y así surgió a causa de los jeroglíficos enigmáticos la palabra “rebus”, y las medallas, columnas, arcos triunfales y todos los demás concebibles objetos artísticos del Renacimiento se llenaron de tales inscripciones enigmáticas.<sup>12</sup>

La idea de los jeroglíficos como un código hermético que emplea las cosas mismas, como las letras tomadas del propio *liber mundi*, perduró, como es sabido, hasta Champollion. En el siglo XVII, Saavedra Fajardo, en su *Idea de un príncipe político cristiano*—texto de un ámbito cercano al de los arcos triunfales, como son las empresas políticas—, expone la idea del conjunto de significaciones cifradas en los objetos de la naturaleza, sobre la que se apoyaba la visión humanista de los jeroglíficos: “Todas las cosas animadas o inanimadas son hojas de este

<sup>11</sup> *Edic. cit.*, p. 597.

<sup>12</sup> “Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance”. *Cit.* por Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990, p. 162.

gran libro del mundo, obra de la Naturaleza, donde la divina sabiduría escribió todas las ciencias para que nos enseñasen y amonestasen a obrar.”<sup>13</sup>

Puede recordarse, asimismo, lo que Quevedo dice con respecto de la escritura sagrada egipcia en su poema *Al pincel*:

Ya fue tiempo que hablaste,  
y fuiste a los egipcios lengua muda.  
Tú también enseñaste  
en la primera edad, sencilla y ruda,  
alta filosofía  
en doctos jeroglíficos oscuros;  
y los misterios puros  
de ti la religión ciega aprendía.<sup>14</sup>

El prestigio de este misterioso código descansaba en su valor primigenio, arcano, vinculado con la exaltación renacentista de la Antigüedad y, de esta manera, se unió a las corrientes artísticas y religiosas de representación medievales para dar forma a la alegoría de los siglos XVI y XVII. No es así extraño que la “Dedicatoria” del Neptuno comience diciendo “Costumbre fue de la antigüedad, y muy especialmente de los egipcios, adorar sus deidades debajo diferentes jeroglíficos y formas varias [...]” (p. 355). Se apela a esta tradición para avalar su uso en un arco triunfal del barroco novohispano.

Dentro de esta corriente del arte y pensamiento renacentistas, la imagen adquirió un alto valor expresivo y representacional. Como ha explicado Ernst H. Gombrich, las imágenes alegóricas de la época tenían el valor de figuraciones de las ideas platónicas. La pervivencia de tal visión en el Barroco puede verse ejemplificada en el *Primero Sueño* de sor Juana:

Y en el pincel invisible iba formando  
de mentales, sin luz, siempre vistosas  
colores, las figuras  
no sólo ya de todas las criaturas  
sublunares y más aun también de aquéllas  
que intelectuales claras son Estrellas,  
y en el modo posible

<sup>13</sup> Empresa XLIII; cito por la ed. de Ángel González Palencia, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1946, p. 439.

<sup>14</sup> Francisco de Quevedo, *Poesía varia*, ed. de James O. Crosby, México, Rei, 1990, p. 530.

que, concebirse puede lo invisible,  
en sí, mañosa, las representaba  
y al alma las mostraba [282-291]<sup>15</sup>

La imaginación puede remontarse hasta las formas puras del pensamiento, representarlas, aunque de modo imperfecto, y ofrecerlas a la contemplación. El empleo de construcciones imaginarias está fundamentado, como se explica en la “Dedicatoria”, por una necesidad expresiva. Aquellas entidades de difícil acceso al entendimiento “fue necesario buscarles jeroglíficos, que por similitud, ya que no por perfecta imagen las representasen [...]” (p. 355-356). La representación icónica obedece al intento de hacer visible lo invisible; pero en ello se señala su condición deficitaria, al no poder cumplir plenamente con su función representacional. En este sentido es que, como explica José Pascual Buxó, “niega sor Juana el carácter óptico —o hermético— de los jeroglíficos, es decir, la vinculación directa de tales signos con la divinidad y sus atributos”.<sup>16</sup> Buxó relaciona la concepción de sor Juana con la diferencia que establece santo Tomás entre “ semejanza ” e “ imagen ”; de acuerdo con esto:

los jeroglíficos no son “perfecta imagen” de las nociones que representan —esto es, de sus modelos— sino sólo “similitudes” parciales o, como diríamos hoy, signos de signos, formas icónicas de conceptos que se extienden a todas aquellas cosas cuya “copia” o representación visual es difícil porque carecen de figura natural [...].<sup>17</sup>

Con base en esta precisión, puede afirmarse que la forma de representación usada por sor Juana es, conforme con la distinción establecida a partir del Romanticismo, propiamente alegórica y no simbólica. Esto es, no implica, como en el símbolo, una relación ontológica entre lo particular y lo universal, el objeto como *parousía* de lo divino, sino que apunta a la elaboración de un sistema de relaciones significativas, construido por el ingenio, formado por textos e imágenes que llevan, traslaticiamente, hacia el objeto representado.

Hay que señalar que el texto de la “Dedicatoria” incluye perspectivas contradictorias sobre el empleo de estas “imágenes”, o, si se quiere, “semejanzas” alegóricas. Pues afirma que se recurrió a ellas “por atraer

<sup>15</sup> *Obras completas de sor Juana Inés de la Cruz, 1: Lírica personal*, ed. de Alfonso Méndez Planarte, México, Fondo de Cultura Económica-Instituto Mexiquense de Cultura, 1994, p. 342.

<sup>16</sup> *Op. cit.*, p. 248.

<sup>17</sup> *Ibid.*

a los hombres al culto divino con más agradables atractivos” y a la vez que “por no vulgarizar sus misterios a la gente común e ignorante” (p. 356). Esto es, al tiempo que servían para acercar al vasto público a lo divino, a través de formas más atrayentes, al mismo tiempo preservaba su contenido misterioso lejos de la comprensión del vulgo. Tal postura parece ser avalada por la “paradójica” opinión de Opitz, expuesta por Benjamin: “mientras que por una parte concibe el esoterismo teológico de esta forma expresiva como corroboración de un principio noble de la poesía, por otra parte piensa que fue adoptado con el propósito de hacerse entender por todos”.<sup>18</sup>

La escritura religiosa a través de imágenes parece poseer, de esta forma, una intención esotérica y otra exotérica. Por un lado, posee un carácter cerrado en cuanto su sentido profundo, sólo del conocimiento de los iniciados; por el otro, su manifestación sensible, su apariencia, seduce al vulgo y, en la maravilla ante la opulencia de la forma y la ignorancia de su contenido secreto, lo mueve a una ciega reverencia. En este sentido, en el Barroco se afirma su carácter pedagógico, en tanto que ilustra —sólo lo suficiente— a los no enterados, así como, sobre todo, persuasivo, al suscitar en ellos la *meraviglia*, el asombro reverencial ante un poder y un saber superiores y desconocidos. Así, sor Juana podrá comentar sobre el arco que se llevaron “sus inscripciones la atención de los entendidos, como sus colores los ojos de los vulgares [...]” (p. 374).

Para el proceso de composición del arco era fundamental determinar la figura, o más exactamente, la pre-figura del personaje homenajeado, por medio de la cual habría de establecerse el sistema de similitudes alegóricas. Este procedimiento de analogías, en los órdenes político y religioso, entre dos personajes, el sujeto de la alegoría y su correspondiente prefigura, mitológica o histórica, tiene antecedentes muy antiguos. Podemos pensar en el nexo entre Aquiles y Alejandro, sugerido ya, según refiere Plutarco, por el ayo Lisímaco, que daba “a Alejandro el [nombre] de Aquiles, y a Filipo el de Peleo” (*Vidas paralelas, Alejandro y César*, V),<sup>19</sup> ratificado por el propio conquistador con las ofrendas que realiza a la columna erigida al héroe en Ilión, y cuyo parangón sería recordado por Hegel. Pero es, sin duda, el cristianismo el que, a través de la tipología, convierte esta actividad relacional en algo más sistemático. En las interrelaciones alegóricas del Antiguo y el Nuevo Testamento, Adán o David aparecían como *typus* de Cristo, que

<sup>18</sup> *Op. cit.*, p. 165.

<sup>19</sup> Trad. de Antonio Ranz Romanillos, Barcelona, 1951, t. III, p. 329.

era su *antitypus*; Eva era tipo de la Iglesia. Pero esto no se limitó solamente al ámbito bíblico. De acuerdo con Gerhard Kurz:

La tipología no se limitó a la Biblia. Así, se llegó a aplicar sincréticamente en el Renacimiento lo antiguo a lo cristiano, por ejemplo Orfeo a Cristo. En la *Divina comedia* Dante interpreta a Catón como *figura Christi*. Beatrice funge como una figura histórica y como *figura Christi*.<sup>20</sup>

Ya hemos mencionado cómo, en un arco medieval, Federico II adquiriría el valor de *figura Christi*. Esta forma de alegoría tuvo gran vigencia durante el Renacimiento, donde las figuras fueron tomadas, con el fervor por la Antigüedad clásica, de la mitología grecolatina, costumbre que prevaleció durante el Barroco. Heracles, el invicto luchador espiritual (así fue concebido por Hesíodo y estoicos y neoplatónicos), era prefigura del católico Carlos V, defensor universal de la fe y que traspone, geográfica y religiosamente (como cristiano), los límites del *non plus ultra* impuestos por el antiguo héroe. Felipe II, “rey planeta”, prefirió a Apolo, mismo tipo alegórico de Luis XIV, que se hace presente en el proyecto alegórico de Versalles.

La necesidad de recurrir a la mitología se explica en “Razón de la fábrica”, del *Neptuno*, a través de varios argumentos:

o ya porque entre las sombras de lo fingido campean más luces de lo verdadero (pues, como dijo Quinto Curcio, *etiam ex mendacio intelligitur veritas*); o ya porque sea decoro copiar de reflejo, como un cristal, las perfecciones que son inaccesibles en el original: respeto que se hace guardar el Sol, monarca de las luces, no permitiéndose a la vista; o ya porque en la comparación resaltan más las perfecciones que se copian [...] o ya porque la Naturaleza, con las cosas muy grandes, se ha como un diestro artífice, que para sacar la obra a todas luces perfecta forma primero diversos modelos y ejemplares en que enmendar y pulir lo que no fuere tan perfecto, porque después la obra tenga todas las circunstancias de consumada [...]

Las razones, que se dejan como posibilidades, van encaminadas a resaltar la deficiencia de la pre-figura alegórica para representar las altas prendas de su modelo presente, en este caso, el marqués de la Laguna, las cuales son tan excelsas que resultan, por eso mismo, irrepresentables.

<sup>20</sup> [Typologie ist nicht auf die Bibel beschränkt. So wurde in der Renaissance synkretistisch Antikes auf Christliches bezogen, etwa Orpheus auf Christus. In der “Göttlichen Komödie” deutet Dante Cato als *figura Christi*. Beatrice fungiert als eine historische Figur und als eine *figura Christi*.] *Metapher, Allegorie, Symbol*, Gotinga, Vandenhoeck & Ruprecht, 1977, p. 44.

sentables; es necesario recurrir a una “imagen fingida”, tomada de los sombras de la Antigüedad, para aludir traslaticiamente a su referente inalcanzable. Esta explicación, claro está, se inserta provechosamente dentro del discurso de elogio cortesano. Pero ilustra algo más: la manera peculiar, distinta del Renacimiento, en que el Barroco valoró y utilizó la Antigüedad grecolatina. Hay que recordar, por una parte, la afirmación de la supremacía de lo moderno sobre lo antiguo, argumento sobre el que se sustentaron las apologías del nuevo arte barroco frente a los principios clásicos, que puede verse en la defensa de la comedia nueva realizada por el círculo de Lope; o bien, en el paulatino destronamiento de la autoridad científica de los antiguos, que puede seguirse en Leonardo, Vesalio, Servet y que se afirma plenamente con Bacon y Descartes. En oposición a la postura renacentista, el esplendor político-religioso del presente es superior, a la vista del Barroco, que el de los antiguos reyes, héroes y dioses. Asimismo, el prestigio de la *sapientia veterum*, venerada por el Renacimiento, pierde paulatinamente vigor. Si Descartes puede desentenderse de Aristóteles, o bien, tanto Quevedo como Velázquez rebajan a la parodia figuras mitológicas, Sigüenza y Góngora, como veremos, y por razones distintas, podrá descartar (al menos en parte) la tradición clásica occidental. En el caso del *Neptuno*, en mucho mayor medida vinculado con ésta, sor Juana puede adoptar, sin embargo, esta actitud de mayor desprendimiento de las convenciones y moldear, a su gusto, los materiales tomados de ella para desarrollar su plan artístico e ideológico.

Como pre-figura del marqués de la Laguna, sor Juana escoge a Neptuno. Es más que probable que la elección esté basada en una elemental asociación entre el nombre del marquesado de Tomás de la Cerda y Neptuno como dios acuático. La figura de éste había sido utilizada ya en alegorías de la monarquía española. Como recuerda Fernando Checa, aparece, junto a la presencia tópica de Hércules, en el palacio de Carlos V en Granada.<sup>21</sup> Como es natural, el dios en “los programas alegóricos es la personificación de uno de los cuatro elementos, el agua/ el mar, o del poder marino”.<sup>22</sup> En el caso del arco triunfal a Tomás de la Cerda, la asociación es facilitada tanto por el título del noble como por la situación geográfica de América, reino de ultramar, casi isla continental la juzga sor Juana, y de la propia ciudad de México, establecida en una laguna.

<sup>21</sup> “Arquitectura efímera e imagen de poder”, en Sara Poot Herrera, ed., *Sor Juana y su mundo. Una mirada actual*, México, Universidad del Claustro de Sor Juana, Instituto de Investigaciones de la Cultura, 1995, p. 289.

<sup>22</sup> Eric M. Moorman y Witfried Uitterhoeve, *De Acteón a Zeus*, Madrid, Akal, 1997, p. 277; s. u. “Posidón”.

Lo interesante del caso es que la poetisa barroca convierte a Neptuno, literalmente, en personificación alegórica de la que estima como la más alta virtud política: la sabiduría. “La sabiduría [dice] es la más principal [virtud] como raíz y fuente de donde emanan todas las otras” (p. 367). De manera terminante, afirma que se puede tolerar a un príncipe que no posea otras cualidades, “y sólo no se puede suplir que no sea sabio” (p. 367). Esta perspectiva, además de explicarse por las aficiones intelectuales de sor Juana y su anhelo de saber, puede encontrarse en varios tratadistas políticos de la época; por ejemplo, en *El político don Fernando el Católico*, Baltasar Gracián afirma:

Será feliz el mundo (dijo Platón, y apreció Valerio), cuando comenzaren a reinar los sabios o comenzaren a ser sabios los reyes. El primario real constitutivo es una gran capacidad; y rey de mucha capacidad, rey de mucha substancia. Llamóse la cabeza así, no de la material cavidad, sino del comprender. Esto es el príncipe, del reino; luego su mayor atributo ha de ser el abarcar, el entender.<sup>23</sup>

Ahora bien, hay que recordar que sor Juana echa mano de una serie de pre-textos para elaborar su propio texto alegórico; en este caso, son los tratados de los mitólogos renacentistas como Natale Conti, Vincenzo Cartario, Textor, o bien, como quiere Paz, la fuente callada del *Teatro de los dioses de la gentilidad*, de Baltasar de Vitoria. Pues bien, en una de estas obras, la *Mitología* de Conti, se recuerda el suceso en el que, a petición de Teseo, Neptuno envió unas focas que espantaron los caballos de Hipólito, el cual cayó y fue destrozado, injusto castigo a su supuesta falta. Por este motivo, Conti concluye así su comentario sobre el dios: “no fue un dios sabio sino siquiera bueno o justo si concedió a su hijo Teseo algo tan inicuo.”<sup>24</sup> Este juicio tajante del mitólogo entra en abierta contradicción con el programa alegórico de sor Juana, e ilustra en parte la manera en que ésta hará uso de sus fuentes. De ellas tomará lo que es útil y lo ajustará (aun torciéndolo, si es necesario), para estrechar su vinculación con la figura del marqués y las virtudes políticas más valoradas por la autora, así como con la situación particular de Nueva España.

La elaboración del arco, sujeta a un proyecto ideológico, se muestra así como una construcción alegórica realizada por el ingenio y el

<sup>23</sup> Cito por la ed. de Miguel Batllori y Ceferino Peralta, *Obras completas, I: El Héroe, El Político, El Discreto, Oráculo Manual*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, Atlas, 1969, p. 289.

<sup>24</sup> *Trad.* de Rosa María Iglesias Montiel y María Consuelo Álvarez Morán, Murcia, Universidad de Murcia, 1988, p. 155.

despliegue de su capacidad de relación. Se trata de aprovechar al máximo las semejanzas posibles entre el “antitipo” y el “tipo “alegórico”, tanto en sí mismos como, para decirlo con Gracián, en sus “adjuntos”. Y ello conlleva un proceso de construcción artístico-ideológica. Según señala Gombrich, a propósito de la *impresa*, “El comentario queda como una aplicación. El autor recurre a su ingenio para extraer tantas aplicaciones como sea capaz de soportar la paciencia del lector”.<sup>25</sup> En el caso de sor Juana, en sus fórmulas laudatorias, la imaginación tiene que esforzarse para aproximar la representación alegórica al inalcanzable original, “y así, le fue preciso al discurso dar ensanchas en lo fabuloso a lo que no se hallaba en lo ejecutado [...]” (p. 359). Y estas “ensanchas” son realizadas por la actividad ingeniosa, la cual crea y se recrea, en la extensión prolija y generosa de este tejido de nexos y similitudes.

El concepto graciano de “semejanza” funciona para explicar el sistema relacional que opera en el arco de triunfo. Gracián explica así la “agudeza por semejanza” en el *Arte y agudeza de ingenio* (discurso IX):

La semejanza es origen de una inmensidad conceptuosa, tercer principio de la agudeza sin límite, porque de ella manan los símiles conceptuosos y disímiles, metáforas y alegorías, metamorfosis, apodos y otras innumerables diferencias de sutileza [...]

En este modo de conceptuar caréase el sujeto, no ya con sus adyacentes propios, sino con un término extraño, como imagen, que le exprime su ser o le representa sus propiedades, efectos, causas, contingencias y demás adjuntos; no todos, sino algunos, o los más principales.<sup>26</sup>

En efecto, el dios Neptuno es el “término extraño” que sirve a sor Juana para “exprimir” o “representar” los atributos ético-políticos del nuevo virrey novohispano. Y para ello se vale de no todos los “adjuntos” semejantes entre uno y otro, sino sólo de “algunos”, los que sirven para desarrollar su programa intelectual. Además, en el *Neptuno* se siguen otros procedimientos sobre la manera en que el ingenio elabora la “agudeza por semejanza”. De acuerdo con el señalamiento de Gracián sobre como “fúndase también la semejanza en la correlación del nombre [...]”,<sup>27</sup> la red analógica tejida en el *Neptuno alegórico* nace probablemente como hemos mencionado, del nombre del marquesado de la Laguna y su fácil vinculación con el reino del dios. En el discurso XXXI, de la *Agudeza nominal*, Gracián señala que “el nombre suele fundar la

<sup>25</sup> Ernst H. Gombrich, *Imágenes simbólicas*, Madrid, Alianza Forma, 1994, p. 266.

<sup>26</sup> Edic. cit., p. 92.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 98.

proporción”.<sup>28</sup> Y, en el arco triunfal de sor Juana, vemos que este fundamento de la semejanza es, como lo llama el pensador barroco, verdadera “hidra bocal”, de la que nacen, con la acción del ingenio, múltiples asociaciones conceptuosas.

Como se ha señalado, sor Juana selecciona datos de sus fuentes para convertir a Neptuno en dios de la sabiduría. Así, destaca el que es hijo de la sabia Isis, que se le ofrenda el toro (símbolo del saber), o las invenciones benéficas del dios, la creación y la doma del caballo, la navegación, los muros de Troya. Asimismo, es posible que se haya inspirado para ello, como quiere Fernando Checa, en algunos pasajes de Virgilio.<sup>29</sup> Después de la descripción/fabricación de los atributos del dios, pasa a correlacionarlo con Tomás de la Cerda. Para tener idea de esto, podemos valernos del resumen que realiza Octavio Paz:

Aunque descabellada, esta comparación no carece de gracia. Neptuno es hijo de Saturno y Tomás de la Cerda es descendiente de Alfonso el Sabio; Neptuno es hermano de Júpiter, el dios del cielo, y Tomás de la Cerda lo es del duque de Medinaceli (*coeli* = del cielo); Neptuno es dios del agua y Tomás de la Cerda es conde de Paredes; Neptuno inventó el arte de montar a caballo, y Tomás de la Cerda es marqués, vocablo celta que quiere decir prefecto de caballeros; la insignia de Neptuno es el tridente y en el bastón de virrey de don Tomás de la Cerda se cifra la triple potestad: la marcial, la civil y la criminal; etcétera, etcétera.<sup>30</sup>

El ingenio trata de exprimir al máximo las semejanzas conceptuosas entre ambos extremos, la figura y la pre-figura alegórica, expandir las posibilidades asociativas. Esta operación descansa en su capacidad lúdica como la facultad creativa. Es probable que los resultados hubieran complacido a Gracián, aunque a nuestros ojos resulten, como dice Paz, descabellados.

Componen el arco triunfal ocho lienzos principales, que desarrollan las líneas centrales de la alegoría política. Estos cuadros emblemáticos son los que describe la magnífica versificación de la “Explicación del arco”. Además de éstos, la “descripción en prosa” incluye las imágenes y los textos de las cuatro basas, que complementan la temática dada a partir del dios marino. Por su parte, las pinturas de los dos intercolumnios están dedicadas al elogio de la marquesa María Luisa. Sobre las representaciones pictóricas, puede verse que se utili-

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>29</sup> *Op. cit.*, p. 294 y ss.

<sup>30</sup> *Op. cit.*, p. 220.

zan recursos icónicos convencionales. Así, en el tablero principal, se representó a “Neptuno, acompañado de la hermosa Anfitrite, su esposa, y de otros muchos dioses marinos [...] conducían a la deidad cerúlea con su divina consorte, en un magnífico carro, dos caballos marinos [...] Precedía el carro Tritón, de biforme figura, con su torcida trompa, marino clarín de tantas glorias” (p. 375). Descripciones similares se hallan en Virgilio (cuyo modelo consigna aún algún manualito de artes de finales del siglo XVIII);<sup>31</sup> el dios acompañado por Anfitrite sirvió de asunto para un estudio de desnudo de Jan Gossaert, de 1516; y en el libro de Cartario, referencia directa de sor Juana, aparece una ilustración parecida. El lienzo del arco está “adornado” en sus esquinas por “los cuatro más principales vientos en extraordinarias figuras”. Puede corroborarse el apego a la convención en la pintura de los vientos comparándose la descripción de sor Juana con las instrucciones que la *Iconología* de Ripa da al respecto. En el *Neptuno*, el Bóreas o Aquilón aparece “de rostro fiero, barba y cabello erizado, coronado de escarcha, las alas complicadas del frío, y por pies dos horribles caudas de serpientes” (p. 376). Por su parte, en Ripa se le describe así: “Hombre de horrible aspecto, con la barba, los cabellos y las alas cubiertas de nieve, siendo además sus pies como colas de sierpes”.<sup>32</sup> En sor Juana, el Euro se figura como un “negro etíope, coronado de un sol, cuyos rayos, por la demasiada vecindad, abrasaban más que iluminaban su atezado rostro, propia semejanza de los naturales por donde pasa”. En Ripa: “será de tez oscura, y ha de llevar la imagen de un Sol rojo sobre su cabeza”.<sup>33</sup> En aquélla, “adornaba el galán Céfiro, mancebo gallardo, coronado de flores, vertiendo aromas y primaveras del oloroso seno”. En la *Iconología*: “Joven de alegre aspecto, con alas en la espalda”, al cual, explica Ripa, por traer “consigo el tiempo de Primavera [...] lo hemos pintado con la corona de flores que le ciñe las sienas”.<sup>34</sup> Similitudes equivalentes aparecen en ambos textos sobre el Noto o Austro, a partir de un pasaje de las *Metamorfosis* de Ovidio.

Este primer lienzo sirve como centro icónico y conceptual de la alabanza del marqués y de su esposa, en la imagen tópica de Neptuno como señor de los mares. Por eso su núcleo temático es el poder, la triple potestad del virrey, civil, penal y militar, representada por el tridente del dios. Por supuesto, sor Juana tratará de estrechar la semejanza relacionando el dominio de Neptuno sobre las tres aguas (dulce,

<sup>31</sup> *Introducción al conocimiento de las bellas artes, o diccionario manual de pintura, escultura, arquitectura, grabado, etc.*, Madrid, Por la viuda de Escribano, 1788.

<sup>32</sup> *Iconología*, 2a. ed., Madrid, Akal, 1996, v. II, p. 416.

<sup>33</sup> *Ibid.*, v. II, p. 415.

<sup>34</sup> *Ibid.*, v. II, p. 416.

salada y amarga), con las facultades políticas del gobernante. Así, el soneto que sirve de epigrama al emblema dice en sus tercetos:

Tres partes del Tridente significa  
dulce, amarga y salada en sus cristales,  
y tantas al Bastón dan conveniencia:

Porque lo dulce a lo civil se aplica,  
lo amargo a ejecuciones criminales  
y lo salado a militar prudencia.

En los otros lienzos se despliega el catecismo político del arco, que puede dividirse, de manera general, en dos grupos: uno, formado por los cuadros alegóricos que representan las virtudes indispensables para un buen gobernante; y, dos, aquellos que sirven para mostrar acciones concretas necesarias para el bienestar de la ciudad. En el primer caso, pueden incluirse el cuarto lienzo, que ejemplifica la piedad a través del salvamento de Eneas por Neptuno, cuando iba a sucumbir ante Aquiles; el sexto lienzo, en que se pinta la transformación en constelación del Delfín que sirvió de feliz mediador entre Neptuno y Anftrite para lograr sus nupcias, y que alegoriza tanto la prudencia en la elección de los ministros como la liberalidad que ostenta el príncipe en el premio; y el séptimo lienzo, que a través de la competencia de Minerva y Neptuno, por su principalía en Atenas, se ilustra la virtud máxima de un político, la sabiduría, entendida aquí a la luz del concepto estoico del “vencimiento de sí mismo” (que aparece en la época en Cervantes, Quevedo o Calderón): Neptuno, el sabio, acepta “vencerse de su propia sabiduría”, representada por la diosa. El segundo grupo de imágenes, de carácter pragmático, apunta de manera directa a asuntos pendientes del Virreinato. En el caso del lienzo tercero, su petición tiene un carácter general. Neptuno fija la isla errante de Delos, en donde nacerán Apolo y Diana; así, el marqués deberá traer paz a la ciudad de México, a la vez que se aprovecha el motivo mitológico para alabar la riqueza de Nueva España, donde nacen el Sol y la Luna (el oro y la plata). Por otra parte, el segundo lienzo, en el que se pintaba cómo Neptuno formó “una laguna en que fluyesen las copiosas aguas del Peneo”, era un señalamiento del gran problema de las inundaciones en la ciudad. El octavo lienzo, que relacionaba el muro de Troya con la inconclusa Catedral de México, indicaba otra obra a realizar (de importancia principal para la institución que había encargado el arco: la Iglesia Metropolitana de México). Finalmente, el quinto lienzo, en el que se mostraba a los sabios centauros, que huían de la furia de Heracles,

acogidos por Neptuno, era una clara propuesta de sor Juana para que el marqués de la Laguna diese su protección a las letras, las ciencias y las artes. Como puede verse, en el arco triunfal se incluyen no sólo la alabanza al virrey que llega, sino también un muestrario de ideales políticos y de señalamientos específicos sobre algunos asuntos de relevancia para la comunidad en general, como para el autor y el grupo ideológico que representa. De esta forma, no puede explicarse sólo como un acto de adulación al poder, sino también una presentación de peticiones y, de acuerdo con Pascual Buxó, “la manifestación de una esperanza de mejor gobierno para los mexicanos”.<sup>35</sup>

Frente a la finura intelectual y la magnífica escritura de la obra de sor Juana, el *Teatro de virtudes políticas* se destaca como una creación original, osada incluso, en más de un aspecto. Un primer contraste entre ambas puede darse en el nivel artístico: la prosa de la poetisa es mucho más flexible y vital, adecuada para describir cualidades plásticas y cromáticas, en frases cuya textura adquiere ese mismo valor visual; por su parte, el texto del erudito, en un tono más profesoral y un estilo en el que se mezclan las elegancias y las ampulósidades barrocas, despliega una erudición más vasta y muestra un mayor interés en el contenido doctrinal.

En el *Neptuno*, la actitud general hacia la figura del marqués—aunque conlleva, como hemos visto, la formulación de solicitudes—es de cuidadosa e hiperbólica lisonja, mientras que ésta se plantea en el *Teatro* de forma más moderada y señalando más explícitamente el compromiso político que contrae el nuevo virrey de estar a la altura de las alegorías que lo elogian y de las expectativas de sus gobernados. En primer lugar, Sigüenza prefiere, sobre el concepto antiguo de arco triunfal, en tanto que celebración de las proezas militares, la idea de la puerta de entrada a la ciudad: “no son estas fábricas [explica] remedo de los arcos que se consagraban al triunfo, sino las puertas por donde la ciudad se franquea [...]”. ¿Qué sentido tiene esta precisión? Lo que Sigüenza quiere resaltar es que no sólo se erige el monumento para glorificar al poderoso, sino también que va encaminado a representar las virtudes a través de las cuales el gobernante puede acceder a la gloria, al tiempo que se apela al valor simbólico de la puerta como lugar de transfiguración. Por un lado, está el sentido visual-pedagógico de las alegorías del arco, el cual es concebido como un “teatro”, esto es, como algo digno de verse, pero que a su vez debe cumplir, como el teatro mismo en la consideración aristotélica y de los tratadistas del Renacimiento, con una función catártica (purificadora). Las imágenes se ofrecen como un

<sup>35</sup> *Op. cit.*, p. 255.

espejo moral en el que el príncipe debe asomarse para hacerse uno con el contenido alegórico en él representado. De acuerdo con Sigüenza y Góngora,

es providencia estimable el que los príncipes sirvan de espejo, donde atiendan a las virtudes con que han de adornarse los arcos triunfales que en sus entradas se erigen para que de allí sus manos [que significan, ha explicado antes, no sólo la autoridad y poder sino la moral de las obras] tomen ejemplo, o su autoridad y poder aspire a la emulación de lo que en ellos se simboliza en los disfraces de triunfos y alegorías [p. 171].

Más adelante, recordará la recomendación de Plutarco: “Como en un espejo adorna y compara tu vida con las ajenas virtudes” (p. 193). Sigüenza no presenta a la virtud unida *per se* a las potestades del gobernante, sino que señala abiertamente el trabajo necesario que éste requiere para elevarse a ellas, a través del ejemplo que ofrecen los reyes antiguos.

Por otra parte, está la contextura alegórico-religiosa y política del acto mismo de transponer el arco, reunión emblemática de las prendas morales para gobernar, como “puerta de las virtudes políticas”. De acuerdo con Antonio Lorente Medina: “El arco, devenido en puerta, se erige como una prueba iniciática que los príncipes y gobernadores deben traspasar para penetrar adecuadamente en el ejercicio de la autoridad y del mando”.<sup>36</sup> En la Antigüedad, este carácter “iniciático” de la *Porta Triumphalis* se formalizaba *per lavacrum*, esto es, “por una fuente”, que significaba la sacralización del rey a través de abluciones, rito que aparece en muchos cultos paganos, y que sería relacionado con el bautismo cristiano.<sup>37</sup> Por su parte, Sigüenza y Góngora señala la necesidad de una cierta “purificación” del príncipe con el acto simbólico de la transposición del arco:

Providencia será también el que la vez primera que a los príncipes y gobernadores se les franquean las puertas sea cuando en ellas estuvieran ideadas las virtudes heroicas de los mayores, para que, depuesto allí todo lo que con ellos no conviniere, entre al ejercicio de la autoridad y del mando adornados de cuantas perfecciones se les proponen para ejemplar del gobierno [p. 171].

<sup>36</sup> “Don Carlos de Sigüenza y Góngora, educador de príncipes: el *Teatro de virtudes políticas*”, en *Literatura Mexicana*, v: 2 (1992), p. 346.

<sup>37</sup> *Vid.* E. Baldwin Smith, *op. cit.*, p. 26 y ss.

El marqués deberá “deponer lo inconveniente”, y atravesar la puerta alegórica transfigurándose, dando un salto hacia la virtud cuyo ejemplo se le presenta en los emblemas del arco. A su vez, el ideal debe cristalizarse en la acción política; así, Sigüenza pide al virrey que, como dice Calderón, “del concepto imaginado pase al práctico concepto”.<sup>38</sup> El sentido de la alegoría se realiza plenamente cuando permite esa “iniciación” ética y su cumplimiento en la realidad política e histórica presente.

La gran originalidad del arco de Sigüenza radica en la elección de los tlatoanis mexicas para componer su alegoría política. Según el comentario del *Teatro*, es “destino de la fortuna” que la entrada del marqués de la Laguna diese ocasión de que “renaciesen los mexicanos de entre las cenizas en que los tiene el olvido, para que como fénixes del Occidente, los inmortalizase la fama [...]” (p. 167). Esta preferencia resulta evidentemente problemática, por un lado, por ofrecer al representante de la monarquía española la sucesión de reyes truncada por la Conquista como modelos de virtudes; y, por el otro, por transgredir las normas europeas, establecidas en el Renacimiento, de ceñirse fielmente a las figuras proporcionadas por la tradición grecolatina (y cristiana). Este apego a los modelos antiguos, es señalado por Ripa al inicio de su *Iconología*:

Las imágenes que se realizan al objeto de significar cosa distinta de la que los ojos directamente se percibe, no tienen regla más certera ni verdad que la imitación de los latinos y los griegos y aquellos otros más antiguos que fueron de este artificio inventores. Mas es creencia comúnmente compartida que quien se esfuerza en salirse de dicha imitación yerra por ignorancia o por presunción excesiva, siendo aborrecidas ambas faltas por todos aquellos que esperan adquirir con su propio esfuerzo algún aplauso.<sup>39</sup>

Por todo esto, no es extraño que hayan surgido críticas y reparos —junto con los evidentes de índole racial y clasista— para el “aindiado Arco de Sigüenza”, que recurre al pasado prehispánico de Nueva España, hecho que implicaba su separación de los cánones europeos.

La explicación del erudito novohispano, buen polemista, está encaminada a refutar tales oposiciones. El primer argumento al que recurre es la primacía de la historia sobre la mitología. La única justificación del uso de las fábulas antiguas es que en ellas “se divisan las luces

<sup>38</sup> *Sueños hay que verdades son*, en *Obras completas, III: Autos sacramentales*, ed. de Ángel Valbuena Prat, 2a. ed., Madrid, Aguilar, 1967, p. 1215.

<sup>39</sup> *Op. cit.*, t. I, p. 45.

de las verdades heroicas [...]” (p. 173). Sin embargo, aun si tienen un valor alegórico o un fondo histórico, los dioses paganos, como las mejores inteligencias de la Antigüedad llegaron a vislumbrar, son falsos y usurpan el sitio de la verdadera divinidad. Por eso, se pregunta Sigüenza, “¿Cómo, pues, será lícito el que sirvan a los príncipes, que son imágenes de Dios, las sombras de aquellas deidades tenebrosas, a quienes los mismo gentiles quitaron la máscara de la usurpada divinidad [...]?” (p. 173). Por lo tanto, recurrir a los dioses gentiles no es sino, como dijo Séneca, “alegrarnos con una mentira”. Lo que justifica el empleo de figuras mitológicas es su parte histórica; pero, “¿Quién no ve que verdades que se traslucen entre neblinas no pueden representarse a la vista sino con negras manchas?” (p. 173). De esta forma, recurrir a la verdad de ejemplos históricos es mejor que emplear fabulaciones en las que se confunden lo falso y lo verdadero. Ahora bien, ¿por qué recurrir entonces, en las fuentes verdaderas de la historia, al pasado azteca? Sigüenza lo explica así: “El amor que se debe a la patria es causa de que, despreciando las fábulas, se haya buscado idea más plausible con qué hermoear esta triunfal portada [...]” (p. 172); y un poco más adelante, se pregunta: “¿quién será tan desconocido a su patria que, por ignorar sus historias, necesite de fabulosas acciones en qué vincular sus aciertos?” (p. 174). En este impulso patriótico de Sigüenza, se entrelazan distintos factores. En primer término, debe decirse que, aunque supone un acto de ruptura con la tradición emblemática europea, está orientado también por un mismo espíritu arqueológico, manifiesto en Ripa y común al Renacimiento y el Barroco, que busca en el pasado histórico y mitológico representaciones significativas. Esto se vincula directamente con su labor como diligente investigador de la historia del México antiguo (tuvo una de las colecciones de documentos más importantes de la Colonia sobre la materia, y compuso varias obras, lamentablemente perdidas), la cual adquiere, junto con su valor científico, un carácter de restitución de la memoria histórica de la civilización terminada por la conquista española, y que explica así, con una cita del “docto Calancha”: “con estos párrafos les ha pagado a los indios la patria que nos dieron, y en que tantos favores nos hace el Cielo y nos tributa la Tierra” (p. 183). A esto hay que sumar las razones señaladas por Octavio Paz: el nacionalismo de la clase criolla y el sincretismo universalista de la Compañía de Jesús.<sup>40</sup> Sigüenza intentaba mostrar el pasado de México en una jerarquía equivalente a la de las civilizaciones antiguas del mundo occidental.

<sup>40</sup> *Op. cit.*, p. 211.

Esta preferencia de lo histórico sobre lo mitológico coloca a la obra de Sigüenza y Góngora en un punto más avanzado en el desarrollo del alegorismo de la época, próximo al del siguiente siglo; como advierte Bonet Correa, “en el siglo XVIII se sufre una pérdida en la que lo mitológico se sustituye por lo histórico y lo emblemático por la alegoría racional”.<sup>41</sup> Este incipiente historicismo, promovido por el racionalismo iluminista, refutará la validez sapiencial de lo mítico y buscará en él, acaso, sucesos verdaderos del pasado, tal y como lo hará Vico en su *Ciencia nueva*:

las *Fábulas* deben de haber sido exclusivamente historias de los antiquísimos menesteres humanos de Grecia, la parte más difícil de este trabajo nuestro ha sido, pues, meditar en los *Motivos de verdad que dieron origen a esas Fábulas*, las cuales serán a la vez los *verdaderos Principios de la Mitología* y los *Principios de las Historias de los Tiempos bárbaros*.<sup>42</sup>

Esta interpretación histórica (que de hecho tiene sus antecedentes en la propia exégesis alegórica antigua, en Estrabón, Plutarco o Heráclito el rétor) se prolonga hasta el siglo XIX; Carlyle dirá en *The Heroes* que Wotan es un antiguo héroe germánico. Este procedimiento de alegoresis está presente en el *Teatro*, donde Sigüenza convierte a Huitzilopochtli, el dios que guía al pueblo azteca hasta Tenochtitlan, en “caudillo y conductor de los mexicanos que por su disposición emprendieron en demanda de las provincias de Anáhuac [...] Acción tan estimada de su barbaridad ignorante que no supieron pagarla sino con la apoteosis con que después de su muerte lo veneraron por Dios” (p. 196). Este reduccionismo de lo mítico a “historia fabulada” toma parte en el proceso de intelectualización de la alegoría, que la llevará al hieratismo y a su posterior abandono hacia fines del siglo XVIII, promovido por los románticos. Asimismo, la apertura del canon grecolatino a nuevos orbes culturales implica una transgresión del alegorismo occidental, sustentado en una larga tradición de convenciones iconológicas y retóricas.

Es imposible dejar de reparar —sobre todo a partir de pasajes como: “en los mexicanos emperadores que en la realidad subsistieron en este emporio celeberrimo de la América, hallé sin evidencia lo que otros tuvieron necesidad de mendigar en las fábulas” (p. 175)— que la vehemente defensa que Sigüenza y Góngora sobre la validez, y aun, la clara ventaja de su elección de las figuras históricas de los tlatoanis aztecas,

<sup>41</sup> Antonio Bonet Correa, “La fiesta barroca como práctica del poder”, en *El arte efímero en el mundo hispánico*, México, UNAM, 1983, p. 61.

<sup>42</sup> Giambattista Vico, *Principios de una ciencia nueva en torno a la naturaleza común de las naciones*, México, El Colegio de México, 1941, t. II, p. 21.

resultaba, aunque no fuese ésta la intención de su autor, una crítica directa y agresiva a la obra simultánea de sor Juana, “mendigada” de los mitos paganos. Para evitar tan evidente conclusión, el erudito se apresta de inmediato a realizar la loa de la madre Juana Inés de la Cruz, por quien “en un sólo individuo goza México lo que en los siglos anteriores repartieron las Gracias a cuantas mujeres son el asombro venerable de las historias”, y siendo verdad clara “que no hay pluma que pueda elevarse a la eminencia donde la suya descuella, cuánto y más atreverse a profanar la sublimidad de la erudición que la adorna” (p. 177). Pero la manera en que pretende salvar de su severa crítica al *Neptuno* es a través de una peregrina explicación histórica del dios marino: “Neptuno [dice] no es fingido dios de la gentilidad sino hijo de Misraim, nieto de Cam, bisnieto de Noé y progenitor de los indios occidentales” (p. 176). Sigüenza se esfuerza en una extravagante exposición probatoria, en la que identifica a Neptuno con el Nephtuim bíblico, hijo de Misraim; luego, como progenitor de los cartagineses y otros pueblos de África, y de ahí, dados los nexos entre México y Egipto, facilitados por la Atlántida, se “clarifica” esta verdad. Puede apreciarse sobre qué criterios, al menos en este caso, trabajaba el erudito novohispano sus “fidedignas” explicaciones históricas, recurriendo para ello, no en menor grado que sor Juana, a la analogía ingeniosa para establecer un sistema de relaciones y asociaciones, que no se sustentan en un riguroso plan intelectual, sino en el juego de la imaginación que es capaz de expresar al máximo “las correspondencias entre dos extremos”. Esto muestra cómo en el pensamiento de Sigüenza coexisten, al igual que en la mayoría de los hombres de su tiempo, criterios científicos e irracionales, modernos y tradicionales, que componen lo que Luciano Anceschi ha llamado una “multipolaridad sistemática”.<sup>43</sup> Que sus explicaciones y loas no satisficieron plenamente a la poetisa, puede inferirse del famoso soneto “Dulce canoro cisne mexicano”, en el que alaba a Sigüenza, como ha explicado Francisco de la Maza, con “una cascada de clásicas erudiciones *mendigadas* de las fábulas”, y cuyos tercetos dicen:

No al sacro numen con mi voz ofendo  
ni al que pulsa divino plectro de oro  
agreste avena concordar pretendo,

pues por no profanar tanto decoro,  
mi entendimiento admira lo que entiendo  
y mi fe reverencia lo que ignoro.

<sup>43</sup> *La idea del Barroco. Estudios sobre un problema estético*, Madrid, Tecnos, 1991, p. 104.

Texto que encierra una sutil ironía sobre los esforzados malabarismos con los que Sigüenza trata de justificar que su censura del empleo de figuras mitológicas no se aplica a sor Juana. “Sal y azúcar [dice De la Maza] muy bien revueltos a la vista, pero no al paladar”.<sup>44</sup>

En el comentario de las imágenes emblemáticas, Sigüenza no se atiene al ordenamiento de la fábrica sino a la cronología de los emperadores mexicanos, comenzando, como hemos dicho, por Huitzilopochtli, a quien siguen los once tlatoanis desde Acamapichtli hasta Cuauhtémoc, y que sumaban así doce figuras (número del que por cierto, el autor descarta sus valores alegóricos). Esto pone en evidencia su desatención sobre el arco efímero y su interés por rescatar la olvidada historia de la civilización mexicana. Cada rey emblematiza una virtud política, las cuales han sido tomadas, claramente, del acervo doctrinal europeo: Huitzilopochtli recuerda que toda empresa debe fundamentarse en la divinidad; Acamapichtli es la esperanza; Huitzilíhuil representa la clemencia; Chimalpopocatzin alegoriza la defensa de la patria; Itzcóhuatl, la prudencia; Moctezuma Ilhuicamina, la piedad; Axayacatzin, la fortaleza; Tizoctzin representa la paz; en Ahuízotl se toma lección de la importancia del consejo; Moctezuma Xocoyotzin es la magnanimidad; Cuitlahuatzin, la audacia; Cuauhtémoc es alegoría de la constancia. En los emperadores antiguos de México pueden verse representadas las más altas virtudes que debe reunir un príncipe cristiano. En este muestrario alegórico, la alta estatura moral de las figuras prehispánicas debe llevar al universal reconocimiento de los valores de la civilización antigua de México, que habría de avalar el propio virrey y que, al tiempo que cumple su función pedagógica de representación de ideales políticos, sirve al proyecto de revaloración histórica promovido por el intelectual criollo, en un ambiguo y apasionado intento de configuración de una nacionalidad. Emblematiza, de este modo, un momento interesante de la historia novohispana, entendida ésta, de acuerdo con Edmundo O’Gorman, como “un proceso dialéctico que se resuelve en la progresiva americanización del ser hispánico originalmente transplantado al Nuevo Mundo”.<sup>45</sup> En este sentido, el *Teatro de virtudes políticas* no es menos un espejo político para el virrey que un espejo histórico del mestizaje cultural de Nueva España de fines del siglo XVII.

Las contradicciones que se establecen, primero, al tomar del pasado indígena las figuras alegóricas para celebrar la entrada del virrey,

<sup>44</sup> “Sor Juana y Don Carlos. Explicación de dos sonetos hasta ahora confusos”, en *Cuadernos Americanos*, CXLV: 2 (1966), p. 197.

<sup>45</sup> *Meditaciones sobre el criollismo. Discurso de ingreso a la Academia Mexicana Correspondiente de la Española*, México, Conдумex, Centro de Estudios de Historia de México, 1970, p. 22.

representante de la monarquía española, y, segundo, al integrar la historia americana a una forma convencional europea, tensan y animan el proyecto ideológico de Sigüenza, y lo mueven a establecer un sincretismo, basado en asociaciones ingeniosas, que funde elementos icónicos tanto europeos como americanos. De acuerdo con Helga von Kügelgen:

El “método” de Sigüenza de servirse de la emblemática, de las medallas y de las fuentes prehispánicas para trazar sus tableros y de incorporar tantas citas eruditas, nos muestra a un hombre, a un investigador que sintetiza el saber de su época tanto del Nuevo como del Viejo Mundo adaptándolo a sus fines.<sup>46</sup>

La construcción alegórica del *Teatro de virtudes políticas* está basada en esta síntesis original entre conceptos y convenciones iconológicas aportados por la tradición emblemática y el pensamiento político europeos y los datos e imágenes de los códices del México antiguo. Por ejemplo, en el caso de Huitzilopochtli, que sirve para ilustrar que todo acto que busque buen fin debe iniciarse con Dios, “Pintóse entre nubes un brazo siniestro empuñando una luciente antorcha acompañada del pájaro huitzilin [el colibrí]” (p. 197). En primer lugar, la divinidad de Huitzilopochtli (apoteosis de un héroe, según Sigüenza), establece el tema del emblema: la fundación de México ha sido iniciada por voluntad divina (lo que señala a su vez su nexos significativo con otros dos pueblos “elegidos”: el hebreo y el romano, motivos de comparación recurrentes en la exaltación patriótica del proyecto del autor). Luego, en la formación de la alegoría visual, se toma en cuenta la etimología de Huitzilopochtli, que significa “colibrí de la siniestra” (*opochtli* es, según indica Sigüenza, “mano siniestra”), a lo que se alude al elegir un brazo izquierdo acompañado del ave. A su vez, estos elementos se funden con otros tomados de la emblemática europea; de acuerdo con Kügelgen:

Como motivo estructural, el de la mano que sale entre las nubes se despliega casi siempre diagonalmente, como en uno de los *Emblemas morales* de Juan de Horozco y Covarrubias, de hecho, con una antorcha, el motivo unido al *icon* es intercambiable —y en el ejemplo del *Symbolorum & Emblematum*, de Camerarius, obra citada por don Carlos, en lugar de antorcha, la mano sostiene el báculo de Arón.<sup>47</sup>

<sup>46</sup> “Carlos de Sigüenza Y Góngora, su *Teatro de virtudes políticas que constituyen a un Príncipe* y la estructura emblemática de unos tableros en el Arco de Triunfo”, en *Juegos de ingenio y agudeza*, *op. cit.*, p. 157.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 154.

El procedimiento de composición alegórica reúne elementos icónicos de ambas tradiciones cuya fusión está condicionada temáticamente por la virtud política que trata de ser representada. Como fundamento de la semejanza suele apelarse a la potencialidad alegórica del nombre del tlatoani, con su correspondiente figuración en la imagen del *codex*, o bien, a una cualidad o un hecho destacado del monarca azteca; o, si es posible, a ambas cosas. Por ejemplo, en el caso de Chimalpopoca, “rodela que humea”, se aprovecha tanto del nombre como de la oposición histórica que el soberano mexica tuvo que sostener contra el tirano tlaxcalteca Maxtla (quien lo asesinó), para ilustrar la “defensa de la patria”. La pintura alegórica se dispuso así:

Arrojaba una deshecha tempestad de rayos y saetas contra la ciudad de México, que en figura de una mujer cercada de sus hijos la denotaba el nopal con sus armas; favorecía Chimalpopoca, abrigándola debajo de una rodela que dio campo a un pelícano que entre llamas y humo socorría a sus polluelos con la sangre que le da vida [p. 209].

En esta adecuación “sin violencia” del nombre, la acción y la virtud representada, se integra un elemento de la emblemática europea: el pelícano, que, de acuerdo con la *Iconología* de Ripa, forma parte de las alegorías de la “Bondad”, pues “es ave que, según relatan numerosos autores, para subvenir en la necesidad a sus hijuelos con su propio pico se hiere, nutriéndolos con su sangre”;<sup>48</sup> así como de las representaciones del amor al prójimo y la piedad.<sup>49</sup> Por otro lado, en el caso de Izcóatl, que representa la prudencia, se establece un vínculo directo entre el significado de su nombre, “culebra de navajas”, y los emblemas europeos de dicha virtud. La serpiente aparece en Horapolo como jeroglífico que significa “Rey muy poderoso”, “Señor del mundo” o “Todopoderoso”.<sup>50</sup> En Camerarius y Saavedra es emblema del príncipe.<sup>51</sup> La serpiente que se muerde la cola, el *ouroboros*, simboliza el poder infinito de Dios así como la eternidad, que reúne los tiempos en un mismo principio y un fin. De ahí que represente al príncipe poderoso, a la vez que al prudente, el que sabe mirar las causas y las soluciones y establecer, en la acción en el presente, el vínculo del pasado y el futuro. Éste es el significado que le da Saavedra Fajardo en su *Empresa XXVII*, en la cual aparece “la serpiente, símbolo de la prudencia, revuelta al centro sobre el reloj de arena, que es el tiempo presente que corre,

<sup>48</sup> Edic. cit., t. I, p. 157

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 89 y 510.

<sup>50</sup> *Hieroglyphica*, ed. de Jesús María González de Zárate, Madrid, Akal, p. 193 y ss.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 216.

mirándose en los dos espejos del tiempo pasado y futuro”.<sup>52</sup> Otro es el caso de Moctezuma Xocoyotzin, que emblematiza la magnanimidad. Esto se sustenta a través del relato de diferentes anécdotas (tomadas de la *Monarquía indiana* de Torquemada) en las que el emperador se destaca por su ánimo generoso y desapegado de las riquezas. El lienzo se dispuso así: “estaba adornado [Moctezuma] de imperiales y riquísimas vestiduras, sacando de la boca de un león muchas perlas, mucha plata, mucho oro, que esparcía por todas partes [...]” (p. 225). Esta representación pudo ser pensada a partir de la imagen de Sansón que saca un panal lleno de miel de la boca de un león, basada en un pasaje del libro de los *Jueces* (XIV, 14), que Quevedo cita en el *Alguacil endemoniado*, y cuyo tema, como señala James O. Crosby, “se repitió en los libros de emblemas del siglo XVI”.<sup>53</sup> Por otra parte, Cuitláhuac es ejemplo de la audacia, a través de la decidida defensa que encabezó en contra de Cortés, derrotándolo en “la memorable noche triste” (p. 227), hecho que combina icónicamente con el acto de Alejandro Magno de “romper los nudos de las coyundas de Gordio[...]”, el cual que pudo tomar, como sugiere Kügelgen, de Castalio.<sup>54</sup> Ahí sólo se considera un hecho ejemplar de Cuitláhuac, como en Moctezuma una cualidad que lo distinguía, para realizar la imagen alegórica.

El tablero principal de la segunda fachada es el último descrito por Sigüenza; en él:

Consiguióse ahora [...] con este último lienzo, que aquí describió, que dio lugar a los doce príncipes antecedentes, abreviando en otras ideas las principales insignias que sirvieron para la formación de sus empresas. Salían de ellas rayos de luz que se terminaban en una cornucopia que sobre la ciudad de México vertía el excelentísimo señor marqués de la Laguna, a quien entre hermosísimas nubes servía de trono el águila mexicana [p. 230].

El virrey reúne los dones de los antiguos tlatoanis y los derrama bienhechoramente sobre la ciudad. En concordancia con su búsqueda de continuidad entre el presente histórico y el pasado prehispánico, muestra al marqués de la Laguna asentado en el águila mexicana. Este hecho resulta significativo si se toma en cuenta que, hacía unos cuantos años, en el *Llanto occidental en el ocaso del más claro Sol de las Españas* (1666), de Isidro de Sariñana, aparecía un jeroglífico que mostraba cómo *El águila de la monarquía española expulsa de su nido al águila mexi-*

<sup>52</sup> Edic. cit., p. 300.

<sup>53</sup> “Cinco prólogos” a Francisco de Quevedo Villegas, *Sueños y discursos*, Madrid, Castalia, 1993, p. 40.

<sup>54</sup> *Op. cit.*, p. 157.

*cana*. En el arco de Sigüenza, de acuerdo con el fervor patriótico que anima su programa alegórico, vemos a un noble español como príncipe que se sustenta en el águila del antiguo imperio mexicano, idea emblemática que perdurará en la imaginación criolla y sus aspiraciones políticas hasta el siglo XIX.

Vale la pena reparar en el lienzo dedicado a Ahuízotl, que representa la importancia del consejo. Éste es el único caso en que el valor emblemático del tlatoani es negativo: Ahuízotl no atendió los consejos de Tzotzomatzin, señor de Coyoacán, sobre la inconveniencia de cierta obra hidráulica; la realización del proyecto provocó una inundación a la ciudad, que a la postre trajo la muerte del rey (cuyo triste destino parecía señalar su nombre, que “significa cierto animal palustre”). ¿Advertencia al marqués de los peligros de no escuchar a los sabios, de donde viene el consejo, de desatender las lecciones mismas que aparecen en el arco triunfal? Al final de la explicación, Sigüenza y Góngora recuerda que, antes de morir, Ahuízotl pidió opinión a Nezahualpilli, con lo que enmendó en algo su falta, y señala, sutilmente, la importancia que da a su mensaje: “Con esta acción remedió Ahuízotl en algo su desacierto, y la misma es necesaria. Pero si di título de espejo a esta empresa, no quiero manosearla, porque no se empañe o porque no se quiebre”.

El marqués de la Laguna recibió los elogios y las advertencias del arco de Sigüenza con elocuente mutismo. No había solución más política posible frente al poderoso cabildo que lo había mandado construir.<sup>55</sup> El extrañamiento que ante tal fábrica alegórica debió de experimentar responde a la distancia que lo separaba tanto de las imágenes significativas como de las ambiguas aspiraciones que las sustentaban. Sigüenza lo invita a subsanar su insuficiencia hermenéutica, en la dedicatoria escrita en la tarja que coronaba la puerta principal: “que, bondadoso y bueno, consulte con su pueblo todos y cada uno de los asuntos de este arco” (p. 189), acto que implicaba un significado político y cultural ajeno a la misión del representante de la monarquía española. A su vez, este encuentro entre el virrey y el tenso sincretismo de la fábrica ideada por Sigüenza representa, significativamente, el abismo que se abre entre obra y receptor con la ruptura de las convenciones que sustentan la posibilidad comunicativa de la alegoría. Sigüenza y Góngora ofrece a Tomás de la Cerda un difícil espejo, imagen de los anhelos y esperanzas contradictorias de la clase criolla novohispana. En ostentoso marco barroco, ha montado un espejo de obsidiana, que compone una alegoría hermenéutica e histórica de un momento del alegorismo occidental y de Nueva España hacia fines del siglo XVII.

<sup>55</sup> *Vid.* Antonio Lorente Medina, *op. cit.*, p. 335.

## BIBLIOHEMEROGRAFÍA

- ANCESCHI, Luciano, *La idea del barroco. Estudios sobre un problema estético*, Madrid, Tecnos, 1993.
- BENJAMIN, Walter, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990.
- BONET CORREA, Antonio, "La fiesta barroca como práctica del poder", en *El arte efímero en el mundo hispánico*, México, UNAM, 1983, p. 45-78.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Obras completas, III: Autos sacramentales*, ed. de Ángel Valbuena Prat, 2a. ed., Madrid, Aguilar, 1967.
- CONTI, Natale, *Mitología*, ed. de Rosa María Iglesias Montiel y María Consuelo Álvarez Morán, Murcia, Universidad de Murcia, 1988.
- CROSBY, James O., "Cinco prólogos" a Francisco de Quevedo Villegas, *Sueños y discursos*, Madrid, Castalia, 1993, p. 19-86.
- CRUZ, JUANA INÉS DE LA, *Obras completas, I: Lírica personal*, ed. de Alfonso Méndez Plancarte, Fondo de Cultura Económica-Instituto Mexiquense de Cultura, 1997.
- , *Obras completas, IV: Comedias, sainetes y prosa*, ed. de Alberto G. Salceda, México, Fondo de Cultura Económica-Instituto Mexiquense de Cultura, 1995.
- CUADRIELLO, Jaime, "Los jeroglíficos en la Nueva España", en *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, México, Museo Nacional de Arte, noviembre 1994-febrero 1995, Patronato del Museo Nacional de Arte, 1994, p. 84-113.
- GOMBRICH, Ernst H., *Imágenes simbólicas*, Madrid, Alianza Forma, 1994.
- GRACIÁN, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, en *Obras completas*, ed. de E. Correa Calderón, Madrid, M. Aguilar, 1944, p. 57-290.
- , *El Político*, en *Obras completas*, ed. de Miguel Batllori y Ceferino Peralta, Atlas, Biblioteca de Autores Cristianos, 1963, t. I, p. 275-302.
- GRASSI, Ernesto, *La filosofía del humanismo. Preeminencia de la palabra*, Barcelona, Anthropos, 1993.
- HORAPOLO, *Hieroglyphica*, ed. de Jesús María González de Zárate, Madrid, Akal, 1991.
- KÜGELGEN, Helga von, "Carlos de Sigüenza y Góngora, su *Teatro de Virtudes Políticas que Constituyen a un Príncipe* y la estructuración emblemática de unos tableros en Arco de Triunfo", en *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, México, Museo Nacional de Arte, noviembre 1994-febrero 1995, Patronato del Museo Nacional de Arte, 1994, p. 151-60.

- KURZ, Gerhard, *Metapher, Allegorie, Symbol*, Gotinga, Vandenhoeck & Ruprecht, 1997.
- LORENTE MEDINA, Antonio, "Don Carlos de Sigüenza y Góngora, educador de príncipes: el *Teatro de virtudes políticas*", en *Literatura Mexicana*, v: 2 (1994), p. 335-71.
- MARTÍNEZ, Francisco, *Introducción al conocimiento de las bellas artes o Diccionario manual, de pintura, escultura, arquitectura, grabado, etc.*, Madrid, Por la viuda de Escribano, 1788.
- MAZA, Francisco de la, "Sor Juana y Don Carlos. Explicación de dos sonetos hasta ahora confusos", en *Cuadernos Americanos*, CXIV: 2 (1966), p. 190-204.
- Moorman, Eric M., y Wilfred Uitterhoeve, *De Acteón a Zeus. Temas sobre mitología clásica en la literatura, la música, las artes plásticas y el teatro*, Madrid, Akal, 1997.
- O'GORMAN, Edmundo, *Meditaciones sobre el criollismo. Discurso de ingreso a Academia Mexicana Correspondiente de la Española*, México, Centro de Estudios de Historia de México Condumex, 1970, p. 13-31.
- PASCUAL BUXÓ, José, "Función política de los emblemas en el *Neptuno Alegórico* de Sor Juana Inés de la Cruz", en Margo Glantz (ed.), *Sor Juana Inés de la Cruz y sus contemporáneos*, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1998, p. 245-255.
- PAZ, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990.
- PLUTARCO, *Vidas Paralelas*, trad. de Antonio Ranz Romanillos, Barcelona, Iberia, 1951, t. III.
- QUEVEDO, Francisco de, *Poesía varia*, ed. de James O. Crosby, México, REI, 1990.
- RIPA, Cesare, *Iconología*, 2 v., 2a. ed., Madrid, Akal, 1996.
- SAAVEDRA FAJARDO, Diego de, *Obras completas*, ed. de Ángel González Palencia, Madrid, M. Aguilar, 1946.
- SABAT DE RIVERS, Georgina, "El *Neptuno* de sor Juana: fiesta barroca y programa político", en *En busca de Sor Juana*, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1998, p. 243-260.
- SIGÜENZA Y GÓNGORA, Carlos de, *Seis obras*, ed. de William G. Bryant, Caracas, Ayacucho, 1984.
- SMITH, E., Baldwin, *Architctural Symbolism of Imperial Rome and the Middle Ages*, , New Jersey, Princeton University, 1956.
- VICO, Giambattista, *Principios de una ciencia nueva en torno a la naturaleza común de las naciones*, México, El Colegio de México, 1941, t. II.

