



Anna More

“La patria criolla como jeroglífico secularizado
en el *Teatro de Virtudes*”

p. 47-78

Carlos de Sigüenza y Góngora. Homenaje 1700-2000. II

Alicia Mayer (coordinación y presentación)

México

Universidad Nacional Autónoma de México
Instituto de Investigaciones Históricas

2002

322 p.

(Serie Historia Novohispana 67)

ISBN 968-36-9676-7

Formato: PDF

Publicado en línea: 10 de diciembre de 2019

Disponible en:

http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/371_02/siguenza_gongora.html

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



LA PATRIA CRIOLLA COMO JEROGLÍFICO SECULARIZADO EN EL *TEATRO DE VIRTUDES*

ANNA MORE*

Universidad de California, Berkeley

*Consideren lo suyo los que se empeñan en
considerar lo ajeno; es más fácil juzgar que
obrar, y más fácil mirar desde la seguridad
de la fortaleza los peligros.*

(Sedul. Presbit. Epist. ad Macedon.

Praefixa Operi Paschali)

Carlos de Sigüenza y Góngora, *Teatro de virtudes*

Una de las vertientes más problemáticas del estudio de Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700) ha sido su llamado “criollismo”. En general, el criollismo de los “años intermedios”¹ de la colonia se ha entendido según dos puntos de vista. Por un lado, historiadores como Jacques Lafaye y David Brading, interesados en el desarrollo del espíritu independentista de los criollos, circunscriben a Sigüenza a una posición todavía deficiente en la marcha hacia el pensamiento plenamente separatista del siglo XIX.² En contraste, los estudios literarios

* Quiero agradecer a la biblioteca John Carter Brown por la beca que patrocinó en parte este estudio. A la vez, agradezco a Pablo Miranda, Beatriz Berndt, Salvador Ortiz y Artemio Rodríguez sus lecturas y comentarios sobre los borradores de este artículo.

¹ Kenneth Mills utiliza este término para referirse al periodo que corre aproximadamente entre 1640 y 1750 y que sólo recientemente ha sido estudiado en detalle por historiadores: “The mid-colonial period has been neglected by scholars, and not only in the study of colonial religion. Only relatively recently have writers identified open fields of inquiry in between the much-investigated era of the military conquest and its aftermath, on the one hand, and the period of the late colonial rebellions and the eventual Spanish defeat, on the other,” *Idolatry and its Enemies: Colonial Andean Religion and Extirpation, 1640-1750*, Princeton, Princeton University Press, 1997, p.12. Este juicio sólo se refiere a los estudios históricos, no así a los estudios literarios, que se han enfocado más en el siglo XVII. Sin embargo, sólo en las últimas décadas se ha comenzado a investigar el lado político de la literatura de esta época, bajo un análisis de la posición del *letrado*. Fundamental para esta nueva mirada ha sido el estudio de Ángel Rama, *La ciudad letrada*, Hanover, NH, Ediciones del Norte, 1984.

² Jacques Lafaye, *Quetzalcóatl y Guadalupe: La formación de la conciencia nacional en México*, traducción por Ida Vitale y Fulgencio López Vidarte, México, Fondo de Cultura Económica,

suelen insistir en la necesidad de entender la obra de Sigüenza dentro de su contexto retórico y artístico. Estas lecturas proponen que el estilo barroco de Sigüenza es un medio idóneo para expresar la identidad ambivalente del autor criollo, resultado de su situación cultural y étnica. Desde esta perspectiva, el criollo es una especie de bastardo del patrimonio español con un resentimiento internalizado, casi melancólico. Esta posición entre dos mundos a menudo se ha definido en términos de movimiento inestable. En palabras de Octavio Paz, se trata de una “continua oscilación: los criollos eran, como los indios, de aquí y, como los españoles, de allá”,³ lo que, a su vez, se expresa por medio del estilo “antinómico” del barroco literario. Kathleen Ross también propone en su libro sobre el *Parayso occidental* de Sigüenza que:

Su literatura muestra una oscilación constante de lenguaje desde posiciones dominantes a subordinadas, cuyo resultado es la subversión de modelos europeos aún cuando se imita estos modelos conscientemente.⁴

Aunque para historiadores como Brading la subjetividad conflictiva del criollo es un aspecto negativo, en un estudio literario reciente esta subjetividad se considera como una “posicionalidad bifronte, contradictoria y *productiva*”⁵ ya que da ímpetu a la creación literaria. Sin embargo, los estudios literarios suelen compartir con los históricos la idea de que los textos de los criollos son expresiones de un sujeto que busca una identidad entre dos mundos, lo que Paz llama la “extrañeza” del criollo,⁶ que ahora, en vez de ser visto como un aspecto negativo, está reivindicado como una crítica implícita de la ideología del sujeto romántico.⁷

1977; D. A. Brading, *The First America: The Spanish monarchy, Creole patriots, and the Liberal State 1492-1867*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

³ Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las Trampas de la Fe*, 3a ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 53.

⁴ “Their literature shows a constant wavering of language from dominant to subordinate positions, resulting in subversions of European models even when those models are consciously being imitated”. Traducción de la autora. Kathleen Ross, *The baroque narrative of Carlos de Sigüenza y Góngora: A New World Paradise*. Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 7.

⁵ Mabel Moraña, *Viaje al silencio: Exploraciones del discurso barroco*, México, UNAM, 1998, p. 15.

⁶ “[los criollos] respiraban con naturalidad en el mundo de la extrañeza, porque ellos mismos eran seres extraños”, Paz, p. 86.

⁷ Esta posición que parte de la teoría pos-estructuralista del sujeto, está quizás más explícitamente articulada en el trabajo reciente de Yolanda Martínez San Miguel, para el caso de sor Juana. Véase Yolanda Martínez San Miguel, *Saberes americanos: subalteridad y epistemología en los escritos de Sor Juana*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1999, p. 19-44.

Aunque el *Teatro de virtudes políticas* es una de las obras de Sigüenza más valoradas por su defensa del criollo frente al poder cultural y político metropolitano,⁸ quizás sea una de las menos leídas en detalle.⁹ Este hecho se debe a su opacidad barroca: tanto una sintaxis torcida como un argumento que apenas se divisa entre el laberinto de citas de autoridades. Este estilo ha dificultado la lectura fácil, aun cuando los viejos prejuicios en contra del “gongorismo” han caído desde hace ya casi un siglo, y se ha abierto espacio para lecturas más simpatizantes de los textos barrocos.¹⁰ Por esta falta de análisis, todavía no se ha rastreado la *especificidad* del criollismo de Sigüenza. En el presente ensayo, plantearé que el estilo “antinómico” de Sigüenza no siempre refleja a un sujeto biográfico *oscilante*, autor del texto, como se ha propuesto hasta ahora en los estudios sobre el criollismo de Sigüenza. El *Teatro de virtudes* no se debería considerar mimético o representativo de una identidad criolla, sino un texto-*evento* que crea un espacio para el criollo letrado como administrador de la sociedad colonial.¹¹ Marca la inter-

⁸ Carlos de Sigüenza y Góngora, *Teatro de virtudes políticas que constituyen a un príncipe*, en *Seis Obras*, edición de William G. Bryant, Caracas, Ayacucho, 1984, p. 165-240.

⁹ La excepción más notable es el trabajo reciente de Antonio Lorente Medina. Aunque muy completo, este trabajo no entra en el tema del estilo de la obra, más que para defenderlo como producto legítimo de su época. Antonio Lorente Medina, “Don Carlos de Sigüenza y Góngora, educador de príncipes: el *Theatro de virtudes políticas*”, *Literatura Mexicana*, v. 5, n. 2 (1994): p. 335-371. Asimismo, este artículo muestra que hasta el trabajo de Lafaye, seguido por el de Paz, el *Teatro de virtudes* no recibía mucha atención en los estudios sobre Sigüenza, véase p. 341-345. El otro artículo reciente sobre el *Teatro* se concentra en un rastreo de las posibles fuentes iconográficas para el arco. Véase Helga von Kügelgen, “Carlos de Sigüenza y Góngora, su *Theatro de virtudes políticas que constituyen a un príncipe* y la estructuración emblemática de unos tableros en el arco de triunfo”, en *Juegos de ingenio y agudeza: La pintura emblemática de la Nueva España*, México, Museo Nacional de Arte, 1994, p. 151-160. Finalmente, el trabajo notable de Sigmund Jádmar Méndez Bañuelos aporta mucho sobre el concepto de ingenio que fundamentaba los arcos de sor Juana y Sigüenza y Góngora. Véase Sigmund Jádmar Méndez Bañuelos, “Ingenio y construcción alegórica en dos arcos triunfales novohispanos”, en *Carlos de Sigüenza y Góngora: Homenaje 1700-2000*, Alicia Mayer, editora, México, UNAM, 2000, p. 35-65.

¹⁰ La historia de la recepción del barroco español en el siglo XX es bastante conocida, sobre todo dentro del contexto de la Generación del 27, cuando Dámaso Alonso revitalizó los estudios sobre Luis de Góngora. Aunque contemporáneo, Irving Leonard todavía mantenía los viejos prejuicios en contra del estilo barroco en su libro fundamental sobre Sigüenza y Góngora, llamándolo un “defectillo” que no debería manchar su racionalismo pre-ilustrado. Irving Leonard, *Don Carlos de Sigüenza y Góngora: A Mexican Savant of the Seventeenth Century*, Berkeley, University of California Press, 1929, p. 28. Desde entonces, casi todos los estudios sobre la obra de Sigüenza la revaloran en este punto. Sin embargo, con pocas excepciones, *Teatro de virtudes* ha quedado fuera de las investigaciones literarias de la obra de Sigüenza. Para un resumen excelente de las altibajos de la recepción del barroco americano, desde la perspectiva de los estudios sobre Sigüenza, véase Ross, p. 17-39.

¹¹ Aquí me refiero al texto escrito como *evento* a modo de un acto de habla. Para la teoría del “speech act”, véase el estudio de J. L. Austin, *How to Do Things with Words*, Cambridge, Harvard University Press, 1962 y para la extensión de la significación de “acto” más allá de

vención de Sigüenza en la ideología del absolutismo colonial y funciona, en efecto, como un argumento en favor del criollo en la pugna por el poder administrativo del virreinato.

En el argumento del texto, la *escritura jeroglífica* sirve tanto de metáfora como de práctica del poder del criollo letrado frente al poder real de la monarquía española. Enfrentado con la pregunta implícita de los textos hechos por encargo oficial: “¿cómo se habla al poder?”, el texto de Sigüenza parece responder: no se habla, *se escribe en jeroglíficos*. Por esta razón, para entender la dimensión política del *Teatro de virtudes*, quizás es apropiada la fórmula de John Beverley, para quien el *ingenio* es la forma predominante de la creación y administración del poder en el barroco: “la paradoja de la escritura barroca en español, tanto proveniente de la metrópoli como de las colonias, es que fue, al igual que el posmodernismo de hoy en día, a la vez una técnica de poder de la clase dominante en un periodo de reacción y la figuración de la conciencia de los límites de ese poder”.¹² Sin embargo, es importante destacar que el texto de Sigüenza tiene una diferencia fundamental con la tradición de la alegoría encomiástica de la Nueva España, pues rompe precisamente la estructura circular del ingenio que había creado el efecto laudatorio de esa literatura.¹³ Por esta razón, sobrepasa los límites que señala la cita de Beverley, de la *conciencia* de la falta de poder. El *Teatro de virtudes* es más política y productiva, en el sentido que da a la palabra Moraña, sólo que esta productividad no surge de la ambivalencia de la posición de Sigüenza como sujeto criollo, sino de su deseo utópico de organizar el territorio de la Nueva

un evento de habla véase Jacques Derrida, “Signature, Event, Context”, en *Margins of Philosophy*, Chicago, University of Chicago Press, 1982, p. 309-330.

¹² “[...] the paradox of Spanish baroque writing, both in the metropolis and the colonies, is that it was, like postmodernism today, at once a technique of power of a dominant class in a period of reaction and a figuration of the consciousness of the limits of that power”, John Beverley, “On the Spanish Literary Baroque”, en *Against Literature*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993, p. 63-64. Traducción de la autora.

¹³ Trataremos de esta estructura en la siguiente sección de este artículo.

¹⁴ Aquí entiendo “territorio” según la etimología sugestiva que propone Homi Bhabha en sus estudios sobre la colonización inglesa de la India: una proyección textual de un espacio inestable, frágil, delimitado por el *terror* de una amenaza inmanente: “From the point of view of the colonizer, passionate for unbounded, unpeopled possession, the problem of truth turns into the troubled and political question of boundary and territory: *Tell us why you, the native are there*. Etymologically unsettled, ‘territory’ derives from both *terra* (earth) and *terrere* (to frighten) whence *territorium*, ‘a place from which people are frightened off’”. Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, London, Routledge, 1994, p. 99-100. Es importante señalar una diferencia clave entre la colonización inglesa de los siglos XVIII y XIX emprendida por el deseo *sublime* de una expansión sobre una tierra despoblada, y la colonización ibérica de los siglos XVI y XVII, en la que el vacío mismo crea miedo. Aunque hay mucho que se podría comentar a este respecto, aquí sólo señalaré que es precisamente la relación entre lo urbano,

España.¹⁴ El reto de Sigüenza consiste en convertir la tradición de la literatura encomiástica en este espacio textual productivo, que simultáneamente define y organiza el territorio novohispano.

Por esta razón, aunque a veces Sigüenza emplea la palabra “criollo”, es más bien la palabra “patria” la que abre un espacio de significación. En el *Teatro de virtudes* “patria” no tiene un significado fijo, sino que delimita una economía en el sentido etimológico de la palabra: sistema de administrar el espacio doméstico, del hogar.¹⁵ Esta economía es una *economía escrituraria*, como emplea la frase Michel de Certeau, ya que la escritura se propone como un modelo y estructura para organizar el territorio virreinal, ahora el espacio de la “patria”.¹⁶ Por lo tanto, la escritura no sólo es una figura retórica, una metáfora de la organización del territorio novohispano, sino también una práctica. Así, en la *práctica* de la escritura del *Teatro de virtudes*, se proponen dos formas de escritura jeroglífica a manera de opciones para organizar el territorio social de la Nueva España. Mientras la explicación del arco presenta el modelo del jeroglífico legible como un don ofrecido al poder metropolitano, el texto que rodea esta explicación forma otro jeroglífico más oscuro e ilegible. Entre los andamios de una arquitectura de citas, la figura repetida de la voz sin cuerpo crea el miedo de un pueblo sin estructura que amenaza el orden social de la Nueva España. En este sentido, el criollismo de Sigüenza no se debería considerar como la expresión de una ambivalencia entre dos identidades anteriores al texto —el indio y el peninsular. El *Teatro* define estos dos polos como dos formas sociales de orden distinto, incompatibles entre sí: por un lado el habitante no letrado de la Nueva España y por otro, el nuevo virrey, administrador peninsular foráneo a este paisaje. Como poseedor de un saber local, el letrado criollo se presenta a sí mismo

como cuerpo administrado, y la frontera bárbara, como cuerpo sin administración, lo que crea el aspecto de terror que subyace en la tarea organizativa a la que se dedica el texto de Sigüenza. Esto lo analizaré más a fondo cuando trato del subtexto de miedo en el *Teatro de virtudes*.

¹⁵ Según Corominas, “economía”, proveniente del latín *oconomia* que a su vez viene del griego *oikonomia*: “dirección o administración de una casa”. Joan Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1976.

¹⁶ “[...] the ‘meaning’ (‘sens’) of scriptural play, the production of a system, a space of formalization, refers to the reality from which it has been distinguished in order to change it. Its goal is social efficacy. It manipulates its exteriority [...] Combining the power of accumulating the past and that of making the alterity of the universe conform to its models, it is capitalist and conquering.” Michel de Certeau, “The Scriptural Economy”, en *The Practice of Everyday Life*, traducción de Steven Rendall, Berkeley, University of California Press, 1984, p. 135. Cabe aclarar que si para Certeau la escritura como institución tiene este aspecto colonizador, no toda la escritura está explícitamente propuesta así, o consciente del sistema de valores en el cual participa. El texto de Sigüenza, sin embargo, parece entender esta situación, aunque de forma positiva: como una organización en beneficio de la sociedad dispersa novohispana.

como un eslabón esencial en la relación entre estos dos entes. La *escritura jeroglífica* de su texto es la práctica de la composición económica de esta relación: una tecnología que organiza un campo social a la vez que obvia la posibilidad de comunicación directa entre sus miembros.

La escritura barroca como jeroglífico

En 1680, se erigieron en la ciudad de México dos arcos triunfales para celebrar la entrada del nuevo virrey, el marqués de la Laguna. Uno, compuesto por sor Juana Inés de la Cruz, se desplegó en la plaza mayor frente a la Catedral, y otro, concebido por Carlos de Sigüenza y Góngora, en la plaza de Santo Domingo. Aunque estos dos arcos son parecidos en forma a otros arcos compuestos para ocasiones oficiales, como las recepciones de autoridades a lo largo del siglo XVII, sin duda han recibido más atención que todo el arte efímero realizado durante los tres siglos de la colonia. Mientras en el caso de sor Juana esto se debe a su posterior fama, en el caso de Sigüenza es por el contenido desafiante de su arco.¹⁷ En una ruptura con la tradición de los arcos encomiásticos, Sigüenza se resiste a la costumbre de decorar su arco con una alegoría basada en la mitología clásica, eligiendo, en cambio, adornarlo con emblemas que representan a los reyes mexicas como ejemplos de las virtudes que debería poseer el nuevo virrey. Un doble desafío: no sólo propone los reyes como modelos de virtudes cristianas, sino que idea su arco, a manera de la literatura del “espejo de príncipes”, como una intervención política a través de la propuesta del buen gobierno, y del autor-criollo como consejero privilegiado.¹⁸

Tras su destrucción, las únicas reliquias que quedaron de los arcos son los textos explicativos de su contenido, “memorias” del acto efímero, escritos por sor Juana y Sigüenza.¹⁹ Siguiendo esta ideología de “memoria”, la mayoría de estudios del *Teatro* han utilizado el texto como una ventana para reconstruir el arco mismo. Aunque valerosa en sí,

¹⁷ Aunque hay que subrayar que la relación entre la fama de los autores y el honor de idear los arcos para un evento oficial es una dialéctica, como apunta Octavio Paz, ya que por un lado el arco es reconocimiento y por otro el arco mismo abre el paso a la fama a un literato o letrado aspirante. Paz, p. 207.

¹⁸ Muchos han usado el término “desafiante” para referir al arco de Sigüenza. Obviamente no por esto se debería pensar que Sigüenza sea el primer sujeto americano que aconseja al gobernante peninsular. Hay que notar que la fuerza de este desafío está altamente ligada al contexto oficial y *público* del acto de la entrada del virrey.

¹⁹ Es importante notar que la idea de la escritura como extensión o “memoria” del evento es sólo un lado de su significado ideológico dentro del texto de Sigüenza. Para el tema del texto de fiesta como “memoria,” véase Dalmacio Rodríguez Hernández, *Texto y fiesta en la literatura novohispana*, México, UNAM, 1998, p. 129-136.

esta práctica ha tenido el efecto secundario de borrar la distinción entre dos eventos asociados con el arco: el evento del arco erigido en celebración de la llegada del virrey marqués de Laguna en 1680 y el *evento* del texto. En consecuencia, el “criollismo” de Sigüenza sólo se ha definido por su gesto más sobresaliente, es decir, por la colocación de los doce reyes mexicas que adornan su arco como ejemplos de virtudes cristianas. El simple despliegue de este contenido a la mirada del virrey entrante se ha calificado como “audaz”, en las palabras de Lafaye, o sea como un desafío claro al patrón encomiástico de los arcos triunfales y por lo tanto como un paso hacia la voluntad separatista de los criollos decimonónicos.²⁰ Sin embargo, los estudiosos que buscan una señal de esta voluntad independentista de Sigüenza en el texto que acompaña a su arco se incomodan por la falta de claridad del mismo. Así, en su libro *Orbe indiano*, que traza el desarrollo del espíritu patriótico entre los criollos, David Brading reconoce el gesto desafiante en el arco de Sigüenza, pero se queja de la proliferación de citas de autoridades diversas que plaga el texto. En las palabras de Brading, “semejante laberinto de opiniones en conflicto servían más para poner de manifiesto la erudición de Sigüenza que para exponer sus propios sentimientos”.²¹

La inconformidad de Brading por el estilo del *Teatro* es emblemática de análisis que proyectan una línea progresiva en el proceso de la independización del criollo. Enmarcadas en una cronología hacia los patriotas revolucionarios, lecturas como las de Brading valoran la voz del artista, “el sentimiento”, capaz de dar expresión a la voluntad libertadora del pueblo. Así, caen en el prejuicio romántico contra el estilo alegórico del barroco que el crítico alemán Walter Benjamin describió en su trabajo temprano sobre el teatro barroco alemán.²² Según la formulación de este crítico, la estética romántica institucionaliza “la convención de la expresión,” a través del símbolo autosuficiente y explosivo que se integra a la voz del artista. En cambio, la alegoría barroca es “la expresión de la convención,” un *ars combinatoria* de fragmentos, citas y artificios. Aquí, vale la pena citar en extenso la definición de Benjamin para poder acercarnos a la función del estilo antinómico de la alegoría barroca:

²⁰ Lafaye, p. 116.

²¹ “Such a maze of conflicting opinions more served to magnify Sigüenza’s erudition than to expose his own sentiments,” David Brading, *The First America: The Spanish monarchy, Creole patriots, and the Liberal State 1492-1867*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 363. La edición en español, *Orbe indiano: de la monarquía católica a la república criolla, 1492-1867*, traducción de Juan José Utrilla, México, Fondo de Cultura Económica, 1991, p. 396.

²² Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, traducción de José Muñoz Millanes, Madrid, Taurus, 1990.

[...] el mundo profano aumenta de rango y se devalúa al mismo tiempo cuando se lo considera alegóricamente. Esta dialéctica religiosa del contenido tiene su correlato formal en la dialéctica de la convención y la expresión. Pues la alegoría es ambas cosas: convención y expresión; y las dos son por naturaleza antagónicas. Pero, así como la doctrina barroca concebía la historia, en general, como un acontecer creado, también la alegoría en particular, (aunque a título de convención, igual que toda escritura) es considerada algo creado, a semejanza de la escritura sacra. *La alegoría del siglo XVII no es convención de la expresión, sino expresión de la convención.* Expresión de la autoridad, por tanto: secreta en razón de la dignidad de su origen y pública en razón del dominio en que se ejerce. Se trata un vez más de las mismas antinomias que en el terreno figurativo se manifiestan entre un técnica fría, prefabricada, y la eruptiva expresión de la alegoresis.²³

La prosa un tanto tortuosa de Benjamin tiene por otro lado el don de reflejar el estado entrelazado de estas tres paradojas de la alegoría barroca que consiste en ser, a la vez, una combinación de objetos profanos sacralizados, una expresión que se manifiesta a través de una convención simbólica y una animación de la técnica fría en el momento de la explicación de la alegoría, la *alegoresis*. El artista es quien reúne estas tres paradojas en la práctica alegórica, al combinar los elementos profanos de tal forma que en el momento de revelación surja una razón divina. Por ello, no es que la expresión artística esté ausente en la obra alegórica del barroco, como suponían los románticos, sino que se halla en los intersticios de las citas, en las tensiones entre éstas, en una especie de ventriloquismo que deja al artista fuera de la obra como un mago independiente de su creación, para citar otra metáfora de Benjamin.²⁴

La “dialéctica de la convención y expresión” define el uso del *ingenio* en la tradición de los arcos triunfales en la Nueva España,²⁵ lo que,

²³ Vale la pena aclarar que aunque en este pasaje no vincula explícitamente “la convención de la expresión” con el romanticismo, el capítulo entero en el cual se encuentra esta cita, “Alegoría y *Trauerspiel*”, está escrito como una polémica en contra de una estética románticista que denigra la alegoría barroca. Benjamin, p. 168. Las cursivas son mías.

²⁴ “Pues es común a las obras literarias de aquel período el acumular fragmentos incesantemente sin un propósito bien definido y el adoptar estereotipos con vistas a su realce, a la espera permanente de un milagro. En este sentido los literatos barrocos deben haber considerado la obra de arte como un milagro. Y si, por otra parte, la obra de arte se les prometía como el resultado calculable de un proceso de acumulación, ambos puntos de vista son tan fácilmente conciliables como en la conciencia de un alquimista lo eran la anhelada ‘obra’ milagrosa y las sutiles recetas de su teoría”. Benjamin, p. 171-172.

²⁵ José Pascual Buxó, “Función política de los emblemas en el *Neptuno Alegórico* de sor Juana Inés de la Cruz”, en *Sor Juana Inés de la Cruz y sus contemporáneos*, edición de Margo Glantz, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, y Centro de Estudios de Historia de México, Conumex, 1998, p. 249-250. Véase también el trabajo de Sigmund Jádmar Méndez Bañuelos. Aunque concuerdo con este autor sobre la función del ingenio en los arcos triunfa-



Cortesía de la Jhon Carter Brown Library
Brown University



INSTITUTO
DE INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS

a su vez, marca la diferencia entre la alegoría medieval y su forma barroca. Según Benjamin, mientras la alegoría medieval es “cristiana y didáctica”, la alegoría barroca tiene su origen en la forma simbólica de los emblemas renacentistas, inspirados por los jeroglíficos egipcios: “En los productos de la madurez del Barroco se advierte cada vez más la distancia que los separa de los comienzos de la emblemática un siglo antes, su semejanza con el símbolo se vuelve siempre más evanescente, mientras que la ostentación hierática se hace sentir con más fuerza”.²⁶ Este desarrollo hierático de la alegoría durante la época barroca corresponde a un deseo de conservar la verdad sagrada oculta por los emblemas, concebidos como jeroglíficos o literalmente “marcas sagradas”.²⁷ En el trabajo de Benjamin, la escritura jeroglífica llega a valer para toda la escritura alegórica afligida por una paradoja esencial: “El deseo por parte de la escritura de salvaguardar su propio carácter sagrado (ella estará siempre afectada por el conflicto entre validez sacra e inteligibilidad profana) la empuja a la formación de complejos, a los jeroglíficos. Esto es lo que sucede en el Barroco”.²⁸ La paradoja de la forma jeroglífica es que su poder reside simultáneamente en su *status* sagrado y en el reconocimiento público de este *status* y que define el carácter momentáneo, efímero, de la alegoría barroca que, como obra de ingenio, se gasta en su momento de expresión. Para conservar su carácter sagrado requiere de la innovación constante. La tensión inherente en el estilo alegórico es sugerida en la cita de Benjamin por la palabra *dialéctica*. Hay que subrayar ésta para contrastarla con la impresión de que los objetos reunidos por la alegoría barroca son simplemente mezclas heterogéneas, expresiones de la confusión del autor. Aunque la alegoría barroca siempre *amenaza* con caer en el caos de la

los novohispanos, al no reconocer el desplazamiento que efectúa Sigüenza de esta tradición, Méndez nos deja con la impresión de que *Teatro de virtudes* implica un cortocircuito en el acto comunicativo de los arcos. Así, “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”, p. 63.

²⁶ Benjamin, p. 162.

²⁷ La historia de la renovación del interés europeo en los jeroglíficos a partir del Renacimiento se encuentra en Liselotte Dieckmann, *Hieroglyphs: the History of a Literary Symbol*, St. Louis, Washington University Press, 1970. De acuerdo con esta investigadora, el libro de emblemas de Alciato parece haber sido el primero en vincular explícitamente los emblemas con los jeroglíficos. Véase esta obra, p. 48-99. Resúmenes en español se encuentran en Santiago Sebastián, “Los libros de emblemas: uso y difusión en Iberoamérica”, en *Juegos de ingenio y agudeza: La pintura emblemática de la Nueva España*, México, Museo Nacional de Arte, 1994, p. 56. Véase también el trabajo a fondo de José Pascual Buxó, “El resplandor intelectual de las imágenes: jeroglífica y emblemática”, en *Juegos de ingenio y agudeza: La pintura emblemática de la Nueva España*, México, Museo Nacional de Arte, 1994, p. 30-54 y también su “Función política”, p. 245-255.

²⁸ Benjamin, p. 168.

heterogeneidad monstruosa, en su realización ideal la alegoría barroca, como obra de ingenio, se concibe como una forma de acudir a una verdad metafísica, imposible de expresarse directamente a través de los signos materiales sino sólo en su momento de revelación.

Es precisamente el poder de sacralizar los objetos profanos lo que los jeroglíficos aportan a los actos celebratorios del gobernante secular, ya que sugieren que un contenido profano pueda encubrir un valor sagrado. Por esta estructura, al renovarse el interés europeo en los jeroglíficos egipcios en el siglo XV, estos se comenzaron a emplear en los arcos triunfales erigidos en celebraciones seculares. Así, por ejemplo, en el arco que Alberto Durero ideó para Maximiliano I, el retrato del emperador fue compuesto con alabanzas codificadas en jeroglíficos egipcios, que recientemente habían sido “descifrados” según el texto apócrifo de Horapollo.²⁹ Actos como éstos muestran la necesidad de idear emblemas como un reto de ingenio, ya que al momento de ser descifrados los jeroglíficos perdían su poder sagrado debido a que su comprensión generalizada les otorgaba un carácter profano. El desarrollo del barroco hacia los emblemas cada vez más hieráticos y oscuros —jeroglíficos ideados en vez de los jeroglíficos egipcios hallados— evitaba que la forma se desgastara. En esto, se podría decir que los arcos seguían el desarrollo de los libros de emblemas con una diferencia importante: mientras los libros proponían los emblemas como cifras permanentes que se podían aprender visualmente, casi a modo de los sistemas visuales de memoria,³⁰ los arcos enfatizaban el acto de ingenio, el momento de descifrar la imagen simbólica de los emblemas para rendir poder al gobernante alabado.

Aunque herederos de la tradición europea, los arcos americanos se inscribían dentro de un contexto colonial. Por esta razón, las fiestas novohispanas celebratorias del poder monárquico no pueden ser con-

²⁹ Con una copia de Horapollo en la mano, el emperador podía leer su imagen de la siguiente manera, según Panofsky: “Maximilian [the Emperor himself]—a prince [dog draped with stole] of great piety [star on the Emperor’s crown], most magnanimous, powerful and courageous [lion], ennobled by imperishable and eternal fame [basilisk on the Emperor’s crown], descending from ancient lineage [the sheaf of papyrus on cloth of honor], Roman Emperor [eagle, or, in the woodcut, eagles embroidered in the cloth of honor], endowed with all the gifts of nature and possessed of art and learning [dew descending from the sky] and master of a great part of the terrestrial globe [snake encircling the scepter]—has with warlike virtue and great dedication [bull] won a shining victory [falcon on the orb] over the mighty king here indicated [cock on a serpent, meaning the King of France], and thereby watchfully protected himself [crane raising its foot] from the stratagems of said enemy, which has been deemed impossible [feet walking through water by themselves] by all mankind.” Erwin Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, 4a ed., Princeton, Princeton University Press, 1955, p. 177.

³⁰ El estudio clásico sobre el arte de la memoria es Frances Yates, *El arte de la memoria*, Madrid, Taurus, 1974.

sideradas, siguiendo el modelo propuesto por Maravall, *sólo* como una forma reaccionaria de ordenar la masa urbana en las vísperas de la sociedad estamental.³¹ Sin negar este aspecto social de la fiesta, hay que contextualizar el evento particular de la entrada política en las colonias americanas. En su libro sobre sor Juana, Octavio Paz propone que las entradas de los virreyes eran textos en vivo del pacto social entre la comunidad americana y la corona.³² Consideradas así, las fiestas servían, en la tradición del *requerimiento*, como una legitimación continua del estado virreinal mediante la afirmación de la voluntad de la comunidad en una sociedad sin contrato escrito.³³ Así, las fiestas de tipo secular eran puentes de continuidad en los momentos de ruptura del gobierno colonial —la muerte del rey, la coronación del nuevo rey y, quizás el más importante, el relevo del virrey. En estos momentos, el cetro pasaba momentáneamente a la comunidad, la cual tenía el papel de invitar al nuevo gobernante a asumir el poder. De esta manera se subrayó la idea legitimadora del absolutismo según la cual el rey era la unión de sus sujetos, como representa visualmente el famoso grabado en la portada del *Leviatán* de Hobbes.³⁴ Así, la relación ideo-

³¹ Maravall entiende las fiestas como una forma de reestablecer un modo estamental para detener la crisis del movimiento social moderno. La famosa tesis de José Antonio Maravall se encuentra en su libro *Cultura del barroco: análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1975. Casi todos los estudios recientes sobre la fiesta novohispana parten de su idea central, aunque la suelen matizar. Véase, por ejemplo, el ensayo de Pilar Gonzalbo Aizpuru, “Las fiestas novohispanas: Espectáculo y ejemplo”, *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, v. 9, n. 1, (1993), p. 19-45: “Desde esta perspectiva, la fiesta es un eficaz medio de control; pero también es, al menos ocasionalmente, y recientes estudios lo han demostrado, el detonador del descontento popular. Podría afirmarse que esta función ambivalente, que los historiadores comentamos hoy, fue reconocida en la práctica por los gobernantes de la época barroca, tan preocupados por el orden y la jerarquía, por la ortodoxia y por el fausto requerido en determinadas circunstancias,” p. 22. En sus interesantes reflexiones sobre el arco triunfal novohispano, María Dolores Bravo Arriaga sigue una idea central de Maravall al poner énfasis en la fiesta como una técnica de persuasión mediante un didacticismo teatral: “El ciudadano común, de cualquier estrato, gremio o casta, se impacta con las manifestaciones sensibles del poder, que se representan de forma alegórica”, “El arco triunfal novohispano como representación”, en *La excepción y la regla*, México, UNAM, 1997, p. 176.

³² Paz, p. 195.

³³ El *requerimiento* era un discurso pronunciado por el español encargado de una expedición ante los habitantes originales de un territorio por conquistar, pidiendo su sumisión voluntaria a la corona española. En este sentido sirvió, en su forma ideal pero obviamente no en la práctica, como un contrato social del nuevo régimen político colonial.

³⁴ Este grabado famoso es reproducido en casi todas las ediciones modernas del libro. Véase por ejemplo, Thomas Hobbes, *Leviathan*, London, Penguin, 1985. Sin embargo, la idea de que el rey es un compuesto de sus sujetos remite a la época medieval. El libro clásico de este tema es el de Ernst K. Kantorowicz, *The King's Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton, Princeton University Press, 1957. El cuerpo del rey como un compuesto de los cuerpos de sus sujetos seguía vigente como una ficción legitimadora del absolutismo español en el siglo XVII, por ejemplo en Saavedra Fajardo. J. A. Fernández-Santamaría, *Reason of State and Statecraft in Spanish Political Thought, 1595-1640*, New York, University Press of

lógica entre la imagen y el público reunido no se puede limitar al didacticismo de las imágenes ni a la admiración del público, sino que llegaba a representar, desde la ideología oficial, la entrega de un don al momento del desciframiento de la imagen simbólico-alegórica.

En la Nueva España, el desarrollo de esta política de los arcos fue paulatino. Aunque desde los comienzos de la colonia se utilizaba la fiesta como una forma de consolidar la autoridad española,³⁵ en el siglo XVI estos actos tenían una función altamente didáctica. Así, los emblemas que adornaban el túmulo imperial compuesto por Cervantes de Salazar en 1555 para conmemorar la vida de Carlos V representaban la conquista de forma simbólica: entre las imágenes de las hazañas del emperador, se incluía una de la subyugación de Moctezuma y otra la de Atahualpa a la corona española.³⁶ A medida que la sociedad novohispana se alejaba de la conquista, los arcos y celebraciones se “criollizaban”, omitiendo referencias explícitas a la conquista. Sin embargo, aunque se fue perdiendo el énfasis en este aspecto didáctico, las celebraciones del siglo XVII seguían justificando el estado colonial mediante la afirmación de la buena voluntad de la población ante el nuevo regente. Así se volvían, como el *requerimiento* lo había sido, “actos de habla” —o sea, actos que realizaban su promesa en el mismo momento de su manifestación. En una economía del *don*, sellaban el pacto de poder.³⁷

Dado el significado político de estas ceremonias —la entrega de un don como sello de la buena voluntad de la sociedad— la invitación al autor criollo de componer el arte efímero de las entradas oficiales presentaba una oportunidad sin paralelo para la insubordinación. Por esta razón, en contraste con la ceremonia legitimadora de la conquista, el *requerimiento*, estas fiestas eran espectáculos artificiosos, cuyos efectos era previstos y coordinados desde antes con poca posibilidad de insubordi-

America, 1983, p. 117. Sigüenza alude a una variante de esta metáfora corporal cuando declara en el *Teatro de virtudes*: “Porque como la parte inferior de nuestra mortalidad obsequia a la superior, de que le proviene el vivir, así las ciudades y reinos, que sin forma vivífica de los príncipes no subsistieran, es necesario el que reconozcan a estas *almas políticas* que les continúan la vida”, Sigüenza, *Teatro...*, p. 169.

³⁵ Véase el resumen de Gonzalbo Aizpuru, en el artículo citado arriba.

³⁶ 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. 88.

³⁷ En el *Teatro de virtudes*, Sigüenza explícitamente define el arco en términos muy parecidos a los del don, signo de la buena voluntad del que lo da: “Levantar memorias eternas a la heroicidad de los príncipes más ha sido consecuencia de la gratitud que los inferiores les deben a un desempeño de la veneración que su reverencia nos pide”. Sigüenza, *Teatro...*, p. 169. Para la economía del don, véase Marcel Mauss, *The Gift: The Form and Reason for Exchange in Archaic Societies*, traducción de W. D. Halls, New York, Norton, 1950. El don sirve de forma intermedia entre el objeto legible y la cifra misteriosa. De ahí su poder constitutivo de las sociedades “arcaicas” es casi mágico, como muestra Mauss en su énfasis en el *hāo* o espíritu mágico del don.

nación directa.³⁸ Sin embargo, la tensión entre afirmación e insubordinación no se ausentaba completamente del escenario, ya que formaba la base del reto de ingenio que se asignaba al autor de las alegorías desplegadas ante el virrey: Si tomamos en cuenta la definición del “ingenio” vigente en el siglo XVII —es decir, la unión por semejanza secreta de dos objetos aparentemente opuestos—³⁹ vemos que los arcos ingeniosos crean símbolos misteriosos que podrían ocultar una resistencia política. Sin embargo, igual que en el concepto ingenioso, la tensión se supera al momento de su desenlace, cuando se muestra que lo que parecía ser más resistente era siempre una afirmación del poder del gobernante. Una estructura por un lado perfecta para lo encomiástico, ya que el ingenio sugiere, por medio de la semejanza escondida entre dos elementos, la necesidad casi milagrosa de la unión de todos los signos bajo un solo poder; irónica, por el otro, ya que para llegar a tal solución necesariamente se tenía que pasar por un momento de tensión y resistencia, cuya memoria seguirá viva, aun después del alivio de la solución. La ruptura que Sigüenza efectúa con esta tradición es estratégicamente parcial. Aunque mantiene la forma ingeniosa de los emblemas, ya no revelan el carácter sagrado del gobernante, el nuevo virrey marqués de la Laguna, sino que indican el camino que éste debería emprender para el buen gobierno. Es decir: rompe con la estructura del ingenio por el lado de la entrega —la solución ya no confirma el poder del alabado, sino que le aconseja— pero mantiene su aspecto de poder revelatorio —el papel del autor como traductor de las imágenes.

Lejos de minimizar las implicaciones de tal cambio, Sigüenza enfatiza y casi insiste, a modo de defensa, en el riesgo que corre por el contenido de su arco:

Escollo en que peligrase el acierto pudiera juzgarse mi idea en la disposición formal del arco, que aquí describo lo extraordinario, como si apartarse de las trilladas veredas de los antiguos fuera acercarse al precipicio y al riesgo.⁴⁰

Esta insistencia en el *riesgo* es la que destaca el texto de Sigüenza de la tradición encomiástica de los arcos novohispanos anteriores, ya que

³⁸ Obviamente, este control era un ideal. La realidad bien debería haber sido distinta, aunque es difícil acceder a relaciones alternas, no oficiales o que no comparten la perspectiva oficial de estos eventos.

³⁹ “Consiste, pues, este artificio conceptuoso, en una primorosa concordancia, en una armónica correlación entre dos o tres cognoscibles extremos expresada por un acto de entendimiento”, Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, Discurso II, en *Obras Completas*, edición de A. del Hoyo, Madrid, Aguilar, 1967, p. 241.

⁴⁰ Sigüenza, *Teatro...*, p. 172.

enfatisa el momento contrario de la estructura ingeniosa. El *Teatro de Virtudes* no propone, sin embargo, que el virrey acepte su novedad por curioso, sino que lo ofrece como la mejor opción de dos. Por un lado, los emblemas del arco triunfal se basan en el saber local: la historia de los reyes mexicas simbolizada por los glifos mexicanos. Para contrastar la resistencia implícita en estas imágenes presentadas al virrey, el texto de Sigüenza ofrece una traducción de los glifos mexicanos, basada en la fonética del náhuatl, y su resignificación en términos de virtudes clásicas. Estos jeroglíficos-emblemas mexicas aclarados o *secularizados*, se oponen a otro deliberadamente oscuro y que se forma del texto mismo mediante una dialéctica entre su argumento explícito y el “laberinto” de citas de autoridades. Estas citas efectivamente desvían la lectura lineal del texto y por lo tanto parecen ser suplementarias al argumento central. Su presencia, sin embargo, no necesariamente refleja un afán de autorizarse, ni, como Brading sugiere, una erudición vacía, ya que están vinculadas al argumento aunque de forma marginal, como ejemplos y complicaciones. En los intersticios de la red de citas se sugiere un subtexto de amenaza representada por el pueblo sin cuerpo, la *voz* de la resistencia resentida capaz de desarticular el orden social del absolutismo colonial.

Si admitimos este efecto del *Teatro de virtudes*, podremos matizar el acierto de Lafaye, quien dice, “se podían levantar las efigies de los emperadores de Anáhuac para recibir a un virrey porque el pasado indio había perdido toda potencia subversiva”.⁴¹ El arco de Sigüenza no necesariamente refleja un cambio ya vigente en la sociedad novohispana, el paso de la demonización de los aztecas a su apropiación, sino que efectúa, por su propio trabajo, este cambio. En el evento de su arco, y en el texto que lo acompaña, la voluntad política de Sigüenza no está dirigida a la representación de su sociedad, sino a su ordenamiento. Para lograr esta meta, define el pueblo en términos de dos categorías: por un lado un pueblo arraigado por un saber local y, por otro, una sombra negativa que *amenaza* el orden social.⁴² El texto crea una economía escrituraria que propone dos jeroglíficos relacionados a estas categorías. El jeroglífico en el momento de descifrarse es un modelo para ordenar y coordinar las partes del cuerpo político. La contracorriente a este proceso de esclarecimiento es la escritura jeroglífica

⁴¹ Lafaye, p. 116.

⁴² Esta distinción será clave para la representación dual que Sigüenza hace de la plebe en su carta al almirante Pez, bajo la distinción entre “plebe bien” y “plebe mal”: “Preguntárame vuestra merced cómo se portó la plebe en este tiempo y respondo brevemente que bien y mal”. Carlos de Sigüenza y Góngora, “Alboroto y Motín”, en *Seis Obras*, edición de William G. Bryant, Caracas, Ayacucho, 1984, p. 113.

del texto que oculta la voluntad de un pueblo disperso, la voz sin cuerpo y el grito colectivo y amorfo, los cuales simbolizan una amenaza para el poder. En sus dos manifestaciones, la forma jeroglífica conserva el poder de un signo que encubre un saber secreto, divino; el criollo es el sacerdote de este saber: tanto su practicante como su intérprete.⁴³

El jeroglífico secularizado de los emblemas

La división del *Teatro de virtudes* corresponde a estas tendencias entrecruzadas: por un lado, la secularización de los emblemas explicados como jeroglíficos esclarecidos y por otro la hieratización de la defensa de su acto como un jeroglífico oscuro. Primero, los tres preludios iniciales ofrecen un argumento a favor de la base alegórica del arco. Segundo, el texto describe ecfrásticamente los emblemas que compone el arco y explica su significación. Estos emblemas son 12: los 11 reyes mexicas y un agregado sorprendente, Huitzilopochtli, que, como explica Sigüenza, sirve para dar simetría y claridad al arco. En la explicación de los emblemas, el ingenio vincula los reyes mexicas con las virtudes, las cuales, a manera de la tradición de “espejo de príncipes”, se suponía que tenía que poseer el monarca cristiano. Con poca variación, Sigüenza repite la misma estructura en cada uno de sus ejemplos. Primero, propone una virtud clásica que debería poseer el virrey para gobernar bien, apoyando su selección con citas de autoridades. Segundo, cuenta una anécdota reveladora del rey mexica al que corresponde la virtud, colegida la mayoría de veces de la obra de Torquemada, y finalmente describe la imagen emblemática pintada en el arco: siempre la figura del rey mexica contextualizada por atributos simbólicos basados en el glifo de su nombre. Sigüenza logra vincular la virtud, la anécdota histórica y el símbolo de su nombre manifiesto en el glifo

⁴³ En este sentido, hay que matizar la idea, un tanto maniquea, de que la escritura en las sociedades de colonias españolas era una mera defensa de la clase elite, un “anillo protector” en las palabras de Ángel Rama, *La ciudad letrada*, p. 25. Esta idea lleva a menudo a la conclusión de que la palabra hermética y esotérica, tan valorada por los letrados coloniales en el siglo XVII, era una forma de crear un poder sobre una masa iletrada. En su análisis del arco de Sigüenza, Gruzinski también lo critica por este lado: “Era un juego de sabios para un público de letrados, esos eruditos cuya aprobación busca Sigüenza y Góngora”, Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes: De Cristóbal Colón a ‘Blade Runner’ (1492-2019)*, traducción de Juan José Utrilla, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 150. Aunque la diferencia entre los entendidos y el vulgo se maneja en los textos de los arcos tanto de Sigüenza como el de sor Juana, y por lo tanto era una idea vigente, ésta se debería tomar por ideología. La práctica de los textos y sus arcos pareciera más ambivalente y compleja. Trataré de esta ambivalencia más adelante en este trabajo, cuando hable de la paradoja entre el valor sagrado y la comprensión general de la forma jeroglífica, según el pensamiento de Walter Benjamin.

mexica por medio de las correspondencias entre estos elementos, expuestas en el acto de ingenio. Al final, el emblema debería servir como una cifra de estas correspondencias inesperadas.

La base del emblema en el nombre del rey mexica es la clave de la secularización de los poderes opositores de la cultura indígena cifrados en los jeroglíficos mexicas. No hay mejor ejemplo de este proceso de secularización que el primer emblema del arco, el de Huitzilopochtli. El argumento para la inclusión del dios mexica que tradicionalmente había servido de símbolo de la idolatría mexica se dirige explícitamente a este punto. Según Sigüenza, la atribución de divinidad a Huitzilopochtli se debe a haber sido el guía de los mexicas en su migración hacia Tenochtitlán: una “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”.⁴⁴ Los primeros españoles que llegaron a México erraron al seguir una interpretación equivocada proveniente de la “barbaridad ignorante”, error simbolizado por su mala pronunciación del nombre de Huitzilopochtli. Así:

Antonio Herrera [...], José de Acosta [...], Henrico Martínez [...] y fray Gregório García [...] por ignorar la lengua mexicana lo llamaron Uitzilipuztli, y peor que todos Bernal Díaz del Castillo en la *Historia de la Conquista de México*, lo nombra Huichilobos, a quien en esto imita Bartolomé de Góngora [...] y aun Torquemada [...] dice haberse llamado Huitziton [...].⁴⁵

Este error no es marginal al argumento de Sigüenza, ya que en lo que sigue propone que la buena pronunciación es clave para entender la verdadera significación histórica de los reyes, y sobre todo de Huitzilopochtli como fundador del imperio mexica. Si los glifos mexicanos son compuestos de símbolos ligados al significado etimológico del nombre —a manera de un *rebus*— sólo pronunciando bien el nombre de Huitzilopochtli se entenderá el verdadero significado de la escritura de los antiguos mexicas. El único que logra acercarse a la verdad de este nombre es Torquemada, quien traduce el náhuatl como “huitzilín” o colibrí y “opochtli”, que él argumenta viene de “tlahuiopochtli”, o hechicero.⁴⁶ Así, Torquemada logra vincular la fonética del nombre con el glifo, pero sigue en el error de traducción, ya que Sigüenza propone que el glifo “opochtli” indica mano izquierda y si acaso es “hechicero” debería entenderse a la manera de los indígenas de Paraguay, para quienes,

⁴⁴ Sigüenza, *Teatro*, p. 196.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*.

según el padre Calancha, “significaba hombre admirable, milagroso, obrador de prodigios”.⁴⁷ En este sentido, hechicero no significa demoníaco sino líder secular de la comunidad.

Aquí es importante notar la diferencia entre estos emblemas fonéticos y la tradición de los emblemas-jeroglíficos cuyo poder sagrado se basaba en su forma ideogramática. En su arco erigido para la misma ocasión, por ejemplo, sor Juana sigue en la línea hermética que entendía los jeroglíficos como guardianes de un saber divino, como vemos en su descripción de la función del jeroglífico entre los egipcios:

Excelentísimo Señor: Costumbre fue de la antigüedad, y muy especialmente de los egipcios, adorar sus deidades debajo de diferentes jeroglíficos y formas varias: y así a Dios solían representar en un círculo, como lo escribe Piero Valeriano: *Aegyptii Deum ex hieroglyphico circuli intelligebant*, por ser símbolo de lo infinito. Otras veces, en el que llamaban Eneph, por quien entendían al Criador del Universo, como refiere el que añadió jeroglíficos a las obras del dicho autor: *Per Eneph, quem pro Deo colebant aegyptii, ipsum totius mundi, atque universitatis creatorem, opificemque, pulcherrimo hieroglyphico ostendebant*. No porque juzgasen que la Deidad, siendo infinita, pudiera estrecharse a la figura y término de cantidad limitada; sino porque, como eran cosas que carecían de toda forma visible, y por consiguiente, imposibles de mostrarse a los ojos de los hombres (los cuales, por la mayor parte, sólo tienen por empleo de la voluntad el que es objeto de los ojos), fue necesario buscarles jeroglíficos, que por similitud, ya que no por perfecta imagen, las representasen. Y esto hicieron no sólo con las deidades, pero con todas las cosas invisibles, cuales eran los días, meses y semanas, etc., y también con las de quienes era la copia difícil o no muy agradable, como la de los elementos, entendiendo por Vulcano el Fuego, por Juno el Aire, por Neptuno el Agua y por Vesta la Tierra, y así todo lo demás.

Hicieronlo no sólo por atraer a los hombres al culto divino con más agradables atractivos, sino también por reverencia a las deidades, por no vulgarizar sus misterios a la gente común e ignorante.⁴⁸

Los emblemas de Sigüenza son una secularización parcial, calculada, de estos emblemas herederos de los jeroglíficos. Aunque defiende el uso del emblema para decorar su arco, recurriendo a citas de Kir-

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Sor Juana Inés de la Cruz, “Neptuno alegórico, océano de colores, simulacro político”, en *Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, Alberto Salceda, ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1957, p. 355-356.

cher,⁴⁹ enfatiza el poder comunicativo de los jeroglíficos, su claridad y economía como escritura, en vez de su poder divino:

Y aunque pude también desempeñarme con más extraordinarias ideas, juzgué mejor no desamparar la de las empresas y jeroglíficos, acordándome de lo que escribió Farnes, de *Simulacr. Reip.*, lib. 1, pág. 59: “Pues, así como los ríos se arrojan al mar en precipitado e inclinado curso, así los jeroglíficos son arrebatados, por su arte, hasta la sabiduría, la virtud y la inteligencia son sus metas”, y más, sabiendo que admiten éstos la verdad de la historia, para su contexto, como afirmó el antiguo Mor Isaac Syro, en su *Theolog. Philosoph.*, citando Kirchero, donde ya dije: “La doctrina simbólica (en que se comprenden las empresas, jeroglíficos, emblemas) es una ciencia en que, con breves y compendiosas palabras, expresamos algunos insignes y variados misterios, algunos tomados de los dichos de los sabios y otros de las historias”.⁵⁰

En un apartado alargado en el Preludio II, además, Sigüenza ataca con más fuerza el uso de los jeroglíficos como cifras de un poder sagrado, argumentando que los emblemas deberían indicar una sabiduría profana, histórica, en vez de basarse en un poder sagrado aunque pagano:

¿Quién no ve que verdades que se traslucen entre neblinas no pueden representarse a la vista sino con negras manchas? Si porque los príncipes son no tanto vicarios de Dios, como dijo Nieremberg en *Theopolit.*, part. 2, lib. 3: “El príncipe es vicario de dios,” sino una viviente imagen suya, o un Dios terreno, como escribió el mismo Farnes., cap. 2, fol. II: “¿No es acaso el príncipe o una imagen de dios o algo así como un dios terreno?” Y por eso, mercedores de que sus acciones las descifren deidades, aunque fingidas, no sería despropósito acomodarles a los que lo dicen, lo que exclamó San Agustín, con sentimiento grave: “No trates de buscar dioses falsos y mentirosos a éstos, más bien recházalos y desprécialos”, *De Civit.* lib. 2, Cap. 19. y aun por la misma razón de ser los príncipes imagen representativa de Dios debiera excusarse el cortejarlos con sombras.⁵¹

Siguiendo esta lógica, al cifrar un poder sagrado, escondido, los jeroglíficos abren la posibilidad de que éste sea diabólico, una voz de resis-

⁴⁹ Para la influencia de Kircher en el pensamiento de Sigüenza y Góngora, véase Elías Trabulse, “El tránsito del hermetismo a la ciencia moderna: Alejandro Fabián, Sor Juana Inés de la Cruz y Carlos de Sigüenza y Góngora (1667-1690)”, *Caliope*, v. 4, n. 1-2 (1998), p. 64-67.

⁵⁰ Sigüenza, *Teatro*, p. 188.

⁵¹ *Ibid.*, p. 173.

tencia en vez de una alabanza al poder. Así, el propósito de Sigüenza no es tanto argumentar en contra del uso de los jeroglíficos, sino secularizar su valor sagrado. Estos ya deberían entenderse con la historia profana, la de las hazañas y virtudes de los líderes mexicanos, en vez de imaginarse como cifras de poderes ocultos.

La necesidad de que Sigüenza emprenda esta tarea de secularización se debe a que su arco se basa no en los símbolos egipcios, sino en la historia de los reyes mexicanos simbolizada por los glifos de sus nombres. Si los jeroglíficos egipcios podían entenderse como signos que cubrían una sabiduría divina, esto fue porque desde el Renacimiento se les asociaba con una cultura anterior a la de los griegos y los hebreos, y por lo tanto más cercana al hablar divino. La idea se apoyaba, como muestra la cita de sor Juana, en su naturaleza *ideogramática*. Liberada de la voz que desde Babel había caído en confusiones, prometían ser una escritura pura, divina.⁵² Por su historia colonial, los glifos mexicanos y mayenses corrieron otro destino. Por asociación con los dioses indígenas, guardaban un valor demoníaco en los primeros años de la conquista, para sufrir después los estragos de la memoria tras la eliminación del sector social capaz de cantarlos en público.⁵³ A su vez, como imágenes, fueron despreciados según una estética europea que los consignaban a lo diabólico y perverso por su “fealdad”.⁵⁴ El esfuerzo de Sigüenza, por lo tanto, no es mantener el carácter sagrado de los símbolos, sino traducirlos para mostrar su “historicidad”. En esto, emprende un trabajo parecido al de la secularización de los dioses paganos clásicos en el Renacimiento, los cuales, bajo la ideología cristiana, fueron vaciados de su valor religioso para cobrar significación de valores abstractos.⁵⁵ Los emblemas-glifos de Sigüenza son, por lo tanto, doblemente secularizados. Por un lado, son imágenes fonéticas —*rebuses*— cuya asociación con la voz los abre a la posibilidad de comprensión general. Por otro lado, una vez descifrados, su significado no tiene más secreto que la historia ya escrita por Torquemada.

En esto, hay que notar que Sigüenza se aparta no sólo de la tradición de la demonización de los dioses mexicanos, sino también de una

⁵² José Pascual Buxó, “Triunfo Parthénico como jeroglífico”, ponencia leída en el congreso *Carlos de Sigüenza y Góngora: Homenaje 1700-2000*, Instituto de Investigaciones Históricas, 22 de agosto de 2000, enfatiza que era el carácter ideogramático de los jeroglíficos el que los dio una aura divina.

⁵³ Serge Gruzinski, *The Conquest of México: The Incorporation of Indian Societies into the Western World, 16th-18th Centuries*, traducción de Eileen Corrigan, Cambridge, Polity, 1993, p. 56-57.

⁵⁴ Gruzinski, *La guerra de las imágenes*, p. 60.

⁵⁵ Véase Don Allen, *Mysteriously Meant: the Rediscovery of Pagan Symbolism and Allegorical Interpretation in the Renaissance*, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1970.

corriente de la representación de los dioses y reyes aztecas en libros impresos en Europa en ese momento.⁵⁶ Resalta la diferencia entre la descripción que da Sigüenza de Huitzilopochtli y la imagen que ilustra un libro francés de 1683, tres años después de que Sigüenza ideara su arco (ver figura 1). En ésta, vemos un ejemplo de la representación de los dioses mexicanos cada vez con mayor énfasis en lo grotesco y lo abyecto —composición monstruosa sin simetría ni orden. Aunque evite la significación diabólica, esta imagen muestra la convergencia entre la demonización y el racismo, que ciertamente nunca fue completamente escindida en el combate en contra la idolatría, pero que tomará cada vez más vuelo hasta llegar a su apogeo en las historias universales europeas del siglo XVIII. En esta imagen en particular, es notable que los nichos atrás de Huitzilopochtli contienen dos glifos copiados de la portada del libro de Antonio Herrera, *Descripción de las indias occidentales*.⁵⁷ Lejos de la escritura del Dios de los jeroglíficos egipcios, aquí aparecen *objetivados* y sirven como otros atributos grotescos, *fetiches* de la veneración indígena hacia la estatua de Huitzilopochtli.

Sea o no que Sigüenza estuviera consciente de esta corriente europea, lo cierto es que sus emblemas se empeñan en representar a los reyes con cuerpo clásico, dignos en vez de abyectos, según la norma de la estética europea.⁵⁸ Lo importante no era la verdad histórica, sino la representación de los reyes con cuerpos que valían más por *legibles* que por *verídicos*. Su identidad seguía siendo desplazada hacia lo simbólico (incluso podemos imaginar que todas las representaciones hubieran tenido los mismos cuerpos y facciones).⁵⁹ Este carácter simbólico de los reyes mexicas era muy importante para el esquema del arco, ya que la representación *verídica* se reserva únicamente para los retratos de los virreyes: “la copia al vivo ha conseguido [...] que a retratos que se animaron con sus pinceles no haya faltado quien tal vez los salude, teniéndolos por el original que conoce [...] igual suyo en la valentía del dibujo y en la

⁵⁶ Según Elizabeth Boone, en ese momento en los libros impresos en Europa había dos corrientes divergentes en cuanto a la representación de Huitzilopochtli: una representación clásica y simbólica y otra grotesca. Elizabeth Boone, *Incarnations of the Aztec Supernatural: The Image of Huitzilopochtli in México and Europe*, Philadelphia, American Philosophical Society, 1989, p. 57-83.

⁵⁷ Boone, p. 83.

⁵⁸ Pablo Escalante, “Moctezuma I, Cosme III y Sigüenza”, ponencia leída en el congreso *Carlos de Sigüenza y Góngora: Homenaje 1700-2000*, Instituto de Investigaciones Históricas, 22 de agosto de 2000.

⁵⁹ En este punto difiero con Escalante quien propuso que los reyes mexicas se hubieran representado bajo las normas de la verdad histórica, ya que en los retratos de los reyes texcocanos del *Codex Ixtlilxochitl*, los cuales Escalante sostiene convincentemente sirvieron de modelo para los reyes del arco de Sigüenza, las facciones y los cuerpos muestran muy poca variabilidad.

elegancia del colorido”.⁶⁰ Estos tenían el *deber* de ser verídicos, como explica Sigüenza citando a Cicerón: “la persona del príncipe debe servir no sólo a los ánimos sino también a los ojos de los ciudadanos” y “resplandecen, ciertamente, en la efigie misma aquellos ejemplos de bondad y de virtud que una posteridad venturosa ame seguir; y aunque la naturaleza de las cosas hubiese padecido, la antigüedad se lo hubiese imputado”.⁶¹ La relación entre lo verídico y lo simbólico indica una jerarquía entre el virrey y los reyes mexica. La representación de los reyes como seres clásicos, y no como seres vivos, mantiene su *status* abstracto a realizarse solamente en la persona física e histórica del presente, el nuevo virrey, como está expresada en citas como la siguiente:

Y si era destino de la fortuna el que en alguna ocasión renaciesen los mexicanos monarcas de entre las cenizas en que los tiene el olvido, para que como fénixes del Occidente los inmortalizase la fama, nunca mejor pudieron obtenerlo que en la presente, por haber de ser vuestra excelencia quien les infundiese el espíritu.⁶²

Ni monstruosos, como la imagen europea de Huitzilopochtli, ni guardianes de la idolatría, los reyes mexica que adornan el arco de Sigüenza son abstraídos de cualquier contexto narrativo, (inclusive de la historia ya que ésta se reduce a una anécdota), que les pudiera otorgar una independencia del imperio español.⁶³ El logro de Sigüenza es haber formado una serie de seres simbólicos que constituirán al gobernante ideal. Así, el último lienzo del arco reúne los símbolos de las virtudes expresadas por los 12 previos, significando su unión tras la entrada del virrey. El texto explica: “Uníanse todos los rayos lúcidos de los príncipes en su excelencia y allí se leía este oráculo: ‘Lo que divido hace los bienaventurados tíeneslo tú reunido’”.⁶⁴

El jeroglífico textual como razón de estado

Sin embargo, no está claro que el nuevo virrey hubiera apreciado tal atribución (aún cuando el cuerpo del virrey está protegido de asociación directa, o alegórica, con los reyes aztecas como la *prefiguración* de

⁶⁰ Sigüenza, *Teatro*, p. 189-190.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*, p. 167-168.

⁶³ Judith Butler interpreta la teoría de la alegoría barroca de Benjamin como la *resistencia* a la narrativa. Judith Butler, *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*, Stanford, Stanford University Press, 1997, p. 107.

⁶⁴ Sigüenza, *Teatro*, p. 230.

la grandeza española). Por eso, Sigüenza agrega otro argumento menos encomiástico a su texto, haciendo hincapié en la utilidad del saber local para gobernar bien. Aquí, hay que notar la otra tradición en que Sigüenza basa su arco: la del “espejo de príncipes”. Aunque en la España del siglo XVII se mantenía una defensa explícitamente en contra del maquiavelismo a través de la figura del monarca cristiano, en la práctica se desarrolló un discurso sobre la pragmática de gobernar bien —la “verdadera razón del estado”, en contraste con la razón de estado de la tradición maquiavélica.⁶⁵ Si este discurso tuvo sus extremos en figuras como Quevedo y los arbitristas, tomaba una forma más amena en los tratados como el libro emblemático *Idea de un príncipe cristiano político representado en cien empresas* (1640), en que Saavedra Fajardo expone para el príncipe Balthasar Carlos las virtudes que debería poseer el monarca cristiano. No es casual que la virtud principal expuesta en esta tradición fuera la prudencia. El rey prudente tenía juicio propio, apreciaba la verdad y no caía en los piropos de consejeros interesados.⁶⁶ La defensa que hace Sigüenza de la verdad histórica y local por encima de la mitología como fábula y mentira tiene su paralelo en los valores que exponen los reyes mexicas, los cuales ponen énfasis en la prudencia y el buen consejo. Argumenta directamente en contra de la tradición de alabar el virrey con figuras mitológicas, ya que éstas debilitan la prudencia del príncipe al imitar el diablo quien halaga mediante mentiras.

Al desafiar la tradición encomiástica al aconsejar al nuevo virrey, Sigüenza imitó a una posición en la política interna de la península ibérica. Se sabe que los criollos se identificaban como sujetos de la corona igual que los habitantes de cualquier otro virreinato del imperio y por lo tanto se consideraban análogos a los habitantes de las provincias de España. En la península, el discurso del monarquismo absolutista estaba en vías de construirse ya que en algunas provincias, como Cataluña, había resistencia cultural y política contra el absolutismo de la Corona. Por esta situación se desarrolló un discurso pragmático que valoraba el saber local como forma de integración de la diversidad bajo un gobierno central.⁶⁷ Este discurso teóricamente creó una descentralización del poder a través de un reconocimiento de la legitimidad de las diferencias locales y la concomitante necesidad de la representación local dentro del poder central. Es obvio que el gesto de Sigüenza intuía esta práctica del estado español, aun si no conocía

⁶⁵ Fernandez Santamaría, *Reason of State...*, p. 6.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 83-119.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 219.

estos tratados y argumentos, y proponía al criollo intelectual como el más adecuado representante local ante la corona. El argumento en favor del saber local se presentaba como una manera de prevenir una amenaza implícita. Un rey sin prudencia, sin conocimiento de las condiciones locales, perdería la lealtad de sus sujetos y estaría expuesto a calumnias y agravios.⁶⁸

En efecto, éste es el argumento que Sigüenza desarrolla por medio del “laberinto” de citas que parecen contradecir el argumento explícito de su texto. No obstante la opinión de Brading de que estas citas muestran una erudición vacía, hay que reconsiderar su efecto en el texto tomando en cuenta la definición de alegoría que da Benjamin: la acumulación de fragmentos en la espera de un milagro. En el *Teatro de virtudes*, las citas sirven como elementos de una alegoría mayor, ahora menos clara, ya que desarrollan el argumento explícito por líneas subtextuales. Las citas son alegóricas en el sentido literal de la palabra: hablan en otras voces.⁶⁹ Con tal “ventriloquismo”, Sigüenza se aleja de la amenaza que éstas desarrollan. Si los emblemas del arco proponían secularizar el poder sagrado de los jeroglíficos, aquí Sigüenza forma otro jeroglífico oscuro —sin alivio ingenioso— en que se oye una amenaza fantasmagórica, mientras su argumento explícito queda casi limpio de tal asociación.

El juego entre el argumento explícito y las sugerencias subtextuales de las citas se enfoca desde un principio en la metáfora de la voz del pueblo. En el primer Preludio al texto, Sigüenza arguye que el epíteto “triumfal”, siempre agregado a los arcos, no puede ser adecuado en el contexto mexicano:

Y si siempre hemos experimentado a los príncipes que nos han gobernado nada sangrientos, ¿cómo puede tener denominación de triunfal la pompa con que México recibe a los que ofrece su amor?⁷⁰

En oposición a las celebraciones de los triunfos romanos, Sigüenza proyecta un imperio cristiano novohispano en que la subordinación al rey siempre ha sido voluntaria, un regalo o don que muestra la “buena voluntad” de los sujetos hacia la corona que evita la ideología pesimista del maquiavelismo. La otra cara de este don es la necesidad por parte del gobernante extra-comunitario de recibirlo o en caso de negarse, correr el riesgo de pasar como un tirano. Como bien apunta

⁶⁸ *Ibid.*, p. 102.

⁶⁹ La palabra alegoría combina *allo*, “otro”, y *agoria*, “habla”, o un habla del otro. Gordon Teskey, *Allegory and Violence*, Ithaca, Cornell University Press, 1996, p. 1.

⁷⁰ Sigüenza, *Teatro*, p. 170.

Paz, el argumento de Sigüenza de que los triunfos imperiales romanos eran guerras paganas, violentas y despojadas de amor, se refiere directamente a las guerras europeas, las cuales están contrastadas con México, que se presenta como un paraíso de paz bajo la unidad cristiana.⁷¹ Sin embargo, la alegoría romana también sirve de forma más abstracta en el argumento de Sigüenza. De *no* aceptar el imperio bajo el régimen cristiano del don, el gobernante corre el riesgo de exponerse a los elementos marginales, no reconocidos —al resentimiento del sujeto sojuzgado en vez de la apreciación del sujeto reconocido.

La posibilidad de que la celebración del nuevo gobernante se vuelva traición a doble voz se sugiere inmediatamente dentro del contexto de la negación del término “triumfo”:

aun por lo que significa el vocablo debiéramos evitar el que, con el de triunfo, se mencionase esta pompa... porque el triunfo en el dialecto griego *thriambos* ‘es decir, *aclamando y maldiciendo*’.⁷²

Esta voz negativa se repite en otro momento, cuando, al recordar la muerte de uno de los encargados de construir el arco, Sigüenza propone que la muerte no se interprete como “pensión común con que se alternan los gustos, que de ordinario se desazonan con aquel dolor”, sino que sirva de memoria de la vulnerabilidad física del emperador:

Pero yo afirmara el que fue disposición de la fortuna para que el triunfo con que el excelentísimo señor marqués de la Laguna había de entrar en México no fuese nada inferior a los que engrandecieron a Roma, supuesto que nadie ignora el que desde el mismo carro en que triunfaba el emperador *se oían las voces que le avisaban su mortalidad*: ‘Al emperador triunfante, sobre su alto carro, se le recuerda que también él es hombre, y a su espalda se le sugiere: mira hacia atrás y acuérdate que eres hombre’.⁷³

En ambos casos, la conquista violenta, sangrienta, de los romanos instiga el resentimiento de los pueblos conquistados, representado en el texto por la sinécdoque de la *voz* de la masa. En estas citas el resentimiento se presiente, pero no se ve, ya que proviene de una voz escindida de un cuerpo localizado. En efecto, Sigüenza muestra la vulnerabilidad del cuerpo del gobernante, quien, en un acto público, como la entrada a la ciudad, arriesga su persona al aparecer ante la muche-

⁷¹ Paz, p. 208.

⁷² Sigüenza, *Teatro*, p. 170.

⁷³ *Ibid.*, p. 186. Las cursivas son mías.

dumbre. Estas citas de Sigüenza sugieren que el pueblo reunido puede hablar en dos voces, aclamando y maldiciendo, si no se constituye una república cristiana mediante el control ejercido por el intercambio de dones.

Es importante notar que las disonancias que estas voces negativas introducen en el texto no se expresan en forma de argumento directo, sino *sugieren* la posibilidad de la negación del argumento positivo. Por esta razón, quizás otro término de Walter Benjamin sirva de metáfora para entender el texto de Sigüenza. A menudo este crítico utiliza la metáfora de la *ruina* para simbolizar la pretensión de la alegoría barroca como un edificio suntuoso en el cual se ven, sin embargo, los andamios de la construcción:

al escritor no le está permitido borrar los rastros de su propia actividad combinatoria si no quiere cancelar también el mero todo, pues la construcción manifiesta de éste constituía el centro de todos los efectos intencionados. De ahí la ostentación de la factura, que, en Calderón especialmente, se deja ver igual que la labor de la albañilería en la pared de un edificio cuyo revestimiento se ha desprendido.⁷⁴

Quisiera proponer que el texto que acompaña el arco de Sigüenza no sólo sirve de “memoria” del evento del arco, sino que cumple una función más bien deconstructora, la de crear ruinas del texto encomiástico del arco y desfile festivo. En este sentido, las voces que recuerdan la vulnerabilidad del emperador son proyecciones negativas, fantasmas que rodean la estructura positiva de la propuesta del buen gobierno. Las ruinas como andamios expuestos de la construcción positiva del arco, simbolizan la amenaza de la masa caótica a las fronteras del orden social, capaz de desarticularlo al mostrar su contracara dialéctica.

No es casual, por lo tanto, que las dos citas que contienen estas voces surgen *a propósito* de la violencia: la primera vez en el contexto de la conquista violenta de los romanos y la segunda en el contexto de la muerte de un obrero mientras se construía el arco. El tema de la violencia es de gran importancia para el texto, ya que su construcción positiva compara los emblemas del arco con la paz cristiana. Esta sugerencia se da no sólo en citas como la de arriba, sino explícitamente cuando Sigüenza iguala sus emblemas a la paz orgánica del buen gobierno: “hallé sin violencia lo que otros tuvieron necesidad de mendigar en las fábulas”.⁷⁵ En el caso de la muerte del obrero, Sigüenza rechaza la idea de que la muerte dentro del contexto celebratorio im-

⁷⁴ Benjamin, p. 172.

⁷⁵ Sigüenza, *Teatro*, p. 175.

plicara una paradoja sin resolución: que la violencia sea parte indivisible de la vida, “que se alternan los gustos, que de ordinario se desazonan con aquel dolor”. La muerte del obrero enfatiza la violencia enterrada en la construcción del arco y a su vez forma una analogía con la mortalidad del gobierno virreinal. El ingenio lo provee de esta solución: como el arco que se hubiera quedado a medias por el fallecimiento de quien lo construyera, la muerte del obrero sugiere una forma estética que, si no *en ruinas*, se podría arruinar sin los fundamentos necesarios para gobernar bien.

En efecto, Sigüenza intenta forzar al virrey a aceptar su propuesta de verse reflejado en un espejo americano y sugiere que el criollo letrado es el único capaz de enderezar este reflejo distorsionado, a través de su habilidad para leer, de forma ingeniosa, el paisaje cultural mexicano. Así, pareciera que está empujando al nuevo virrey a integrarse en el paisaje que va a gobernar, aceptando que sea compuesto, como el grabado en la portada original del *Leviatán* de Hobbes, de sus sujetos americanos, siempre que estos sean traducidos a un idioma clásico. Al traducirlos, Sigüenza ofrece al virrey un paisaje legible en forma de un glifo secularizado, despojado de su resistencia opositora. De rechazar esta oferta, el virrey se expone a las vicisitudes de la muchedumbre sin orden, sin cuerpo, la voz liberada del cuerpo político. El regalo que Sigüenza ofrece al rey es un compromiso entre estos dos poderes: el de la muchedumbre reunida y el de la administración monárquica. Estos poderes se registran en el texto bajo los nombres de las dos lealtades en pugna: la patria —amor local— y el amor hacia el rey. Los emblemas de Sigüenza son cifras de un espacio entre estos dos, que simultáneamente sojuzgan tanto al pueblo como al poder monárquico bajo un solo signo. Es importante notar que el “sincretismo” de Sigüenza jerarquiza y controla a través de la definición dialéctica de sus partes. Sólo así puede declarar, al terminar su texto: “De esta manera salí (como pude) del empeño en que me puso mi patria en ocasión tan grande [...]”.⁷⁶

Conclusión

Pero, ¿qué es, finalmente, la patria para Sigüenza? La “patria” no tiene significado fijo, sino que se forma en el mismo proceso de la construcción del signo jeroglífico estable y legible, *secularizado*, como una manera de arraigar a la población novohispana. La “patria” resulta del

⁷⁶ *Ibid.*, p. 231.

juego dialéctico entre los dos ejes del texto. Por un lado, los emblemas del arco, erigido ante el público urbano, presentan un jeroglífico en vías de esclarecerse, que es la esperanza de ordenar a la población bajo un signo ligado al territorio y al espacio físico de la memoria local. Por otro lado, el texto del *Teatro* crea otro jeroglífico como signo de la amenaza y el miedo de una población sin cuerpo. Este jeroglífico es la fuerza negativa de la división, fractura y fragmentación que delimita el espacio positivo de la patria futura y utópica. Este espacio negativo del miedo y el rechazo es el estado actual de la sociedad mexicana según el propio texto de Sigüenza —una sociedad dispersa, desarraigada, como se alcanza a vislumbrar en una cita sugestiva. Al momento de referirse a los hijos diaspóricos de Neptuno, quienes eran, según su entendimiento, los predecesores de los indios americanos, Sigüenza lanza la siguiente comparación:

y se verá cuánto más se ajustan a los miserables indios que a los españoles, y si algunos en particular a los de México, gente arrancada de sus pueblos, por ser los más extraños de su provincia, gente despedazada por defender su patria y hecha pedazos por su pobreza, pueblo terrible en el sufrir y después del cual no se hallará otro tan paciente en el padecer, gente que siempre aguarda el remedio de sus miserias y siempre se halla pisada de todos, cuya tierra padece trabajos en repetidas inundaciones.⁷⁷

Juntos, estos dos jeroglíficos definen el proceso de la manifestación de la patria como un territorio utópico. El arco triunfal decorado con emblemas de los reyes mexicas no sólo propone educar con una estructura didáctica, sino que arraiga y organiza la sociedad presente al momento de su despliegue. Sigüenza parece haber creído que esta tarea organizativa beneficiaba no sólo a la Corona sino también a los propios sujetos mexicanos, ya que declara, citando al padre Calancha: “con estos párrafos les he pagado a los indios la patria que nos dieron, y en que tantos favores nos hace el Cielo y nos tributa la tierra.”⁷⁸ El don que ofrece con su arco es un regalo tanto a la Corona como al pueblo novohispano.

Leída en su forma jeroglífica, se entiende que el *Teatro de virtudes* va mucho más allá de una pugna por el reconocimiento del sujeto americano ante el poder legitimador metropolitano o la expresión de un estado oscilante que se resolverá en el sujeto revolucionario. El texto

⁷⁷ *Ibid.*, p. 180.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 183.

del *Teatro* es una metateoría del gobierno colonial ligado a una proyección de la patria por llegar. En esto, no se debería considerar deficiente en comparación con los textos criollos posteriores. La estructura parcial y fragmentada, conflictiva, del *Teatro de virtudes* está compuesta como una ruina que muestra dos posibles estados: el orden como signo legible y la fragmentación y la oscuridad del jeroglífico pagano. Por ello, el texto muestra inclusive una ventaja sobre otros de un criollismo más “maduro”. El arco visual y físico, la escritura y el texto es un *continuum* que no intenta representar al pueblo, sino organizarlo en una *patria* digna. Al presentar esta tarea como una pugna entre dos posibles visiones para el territorio, *Teatro de virtudes* muestra las condiciones dialécticas y jerarquizantes de su construcción, condiciones inherentes de la forma jeroglífica que se borrarán más tarde en el símbolo romántico invocado en el nombre del pueblo orgánicamente unificado.⁷⁹

BIBLIOGRAFÍA

- ALLEN, DON, *Mysteriously Meant: the Rediscovery of Pagan Symbolism and Allegorical Interpretation in the Renaissance*, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1970.
- AUSTIN, J. L., *How to Do Things with Words*, Cambridge, Harvard University Press, 1962.
- BENJAMIN, Walter, *El origen del drama barroco alemán*, traducción de José Muñoz Millanes, Madrid, Taurus, 1990.
- BEVERLEY, John, “On the Spanish Literary Baroque”, en *Against Literature*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993, p. 47-65.
- BHABHA, Homi K., *The Location of Culture*, London, Routledge, 1994.
- BOONE, Elizabeth, *Incarnations of the Aztec Supernatural: The Image of Huitzilopochtli in México and Europe*, Philadelphia, American Philosophical Society, 1989.
- BRADING, D. A., *The First America: The Spanish monarchy, Creole patriots, and the Liberal State 1492-1867*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- , *Orbe indiano: de la monarquía católica a la república criolla, 1492-1867*, traducción de Juan José Utrilla, México, Fondo de Cultura Económica, 1991.

⁷⁹ Para un análisis y deconstrucción de este proceso unificador en el diccionario americano de Andrés Bello, véase Julio Ramos, “El don de la lengua”, en *Paradojas de la letra*, Caracas, Ediciones eXcultura, 1996, p. 3-21, y en particular, p. 20.

- BRAVO ARRIAGA, María Dolores, “El arco triunfal novohispano como representación”, en *La excepción y la regla*, México, UNAM, 1997, p. 173-181.
- BUTLER, Judith, *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*, Stanford, Stanford University Press, 1997.
- CERTEAU, Michel de, “The Scriptural Economy”, en *The Practice of Everyday Life*, traducción de Steven Rendall, Berkeley, University of California Press, 1984, p. 131-153.
- COROMINAS, Joan, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1976.
- CRUZ, sor Juana Inés de la, “Neptuno alegórico, océano de colores, simulacro político”, en *Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, Alberto Salceda, editor, México, Fondo de Cultura Económica, 1957, p. 355-411.
- CUADRIELLO, Jaime, “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. 84-113.
- DERRIDA, Jacques, “Signature, Event, Context”, en *Margins of Philosophy*, Chicago, University of Chicago Press, 1982, p. 309-330.
- DIECKMANN, Liselotte, *Hieroglyphs: the History of a Literary Symbol*, St. Louis, Washington University Press, 1970.
- ESCALANTE, Pablo, “Moctezuma I, Cosme III y Sigüenza”, ponencia leída en el congreso *Carlos de Sigüenza y Góngora: Homenaje 1700-2000*, Instituto de Investigaciones Históricas, 22 de agosto de 2000.
- FERNÁNDEZ-SANTAMARÍA, J. A., *Reason of State and Statecraft in Spanish Political Thought, 1595-1640*, New York, University Press of America, 1983.
- GONZALBO AIZPURU, Pilar, “Las fiestas novohispanas: Espectáculo y ejemplo”, *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, v. 9, n. 1 (1993), p. 19-45.
- GRACIÁN, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, en *Obras Completas*, edición de A. del Hoyo, Madrid, Aguilar, 1967.
- GRUZINSKI, Serge, *The Conquest of México: The Incorporation of Indian Societies into the Western World, 16th-18th Centuries*, translation of Eileen Corrigan, Cambridge, Polity, 1993.
- , *La guerra de las imágenes: De Cristóbal Colón a ‘Blade Runner’ (1492-2019)*, traducción de Juan José Utrilla, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- HOBBS, Thomas, *Leviathan*, London, Penguin, 1985.
- KANTOROWICZ, Ernst K., *The King’s Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton, Princeton University Press, 1957.



- KÜGELGEN, Helga von, “Carlos de Sigüenza y Góngora, su *Theatro de virtudes políticas que constituyen a un príncipe* y la estructuración emblemática de unos tableros en el arco de triunfo”, en *Juegos de ingenio y agudeza: La pintura emblemática de la Nueva España*, México, Museo Nacional de Arte, 1994, p. 151-160.
- LAFAYE, Jacques, *Quetzalcóatl y Guadalupe: La formación de la conciencia nacional en México*, traducción de Ida Vitale y Fulgencio López Vidarte, México, Fondo de Cultura Económica, 1977.
- LEONARD, Irving, *Don Carlos de Sigüenza y Góngora: A Mexican Savant of the Seventeenth Century*, Berkeley, University of California Press, 1929.
- LORENTE MEDINA, Antonio, “Don Carlos de Sigüenza y Góngora, educador de príncipes: el *Theatro de virtudes políticas*”, *Literatura Mexicana*, v. 5, n. 2 (1994), p. 335-371.
- MARAVALL, José Antonio, *Cultura del barroco: análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1975.
- MARTÍNEZ-SAN MIGUEL, Yolanda, *Saberes americanos: subalternidad y epistemología en los escritos de Sor Juana*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1999.
- MAUSS, Marcel, *The Gift: The Form and Reason for Exchange in Archaic Societies*, translation of W. D. Halls, New York, Norton, 1950.
- MÉNDEZ BAÑUELOS, Sigmund Jádmar, “Ingenio y construcción alegórica en dos arcos triunfales novohispanos”, en *Carlos de Sigüenza y Góngora: Homenaje 1700-2000*, edición de Alicia Mayer, coordinadora, México, UNAM, 2000, p. 35-65.
- MILLS, Kenneth, *Idolatry and its Enemies: Colonial Andean Religion and Extirpation, 1640-1750*, Princeton, Princeton University Press, 1997.
- MORAÑA, Mabel, *Viaje al silencio: Exploraciones del discurso barroco*, México, UNAM, 1998.
- PANOFKY, Erwin, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, 4a ed., Princeton, Princeton University Press, 1955.
- PASCUAL BUXÓ, José, “Función política de los emblemas en el *Neptuno Alegórico* de Sor Juana Inés de la Cruz”, en *Sor Juana Inés de la Cruz y sus contemporáneos*, Margo Glantz, editora, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM y Centro de Estudios de Historia de México, Condumex, 1998, p. 245-255.
- , “El resplandor intelectual de las imágenes: jeroglífica y emblemática”, en *Juegos de ingenio y agudeza: La pintura emblemática de la Nueva España*, México, Museo Nacional de Arte, 1994, p. 30-54.



- _____, “Triunfo Parthénico como jeroglífico”, ponencia leída en el congreso *Carlos de Sigüenza y Góngora: homenaje 1700-2000*, Instituto de Investigaciones Históricas, 22 de agosto de 2000.
- PAZ, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las Trampas de la Fe*, 3a ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- RAMA, Ángel, *La ciudad letrada*, Hanover, New Hampshire, Ediciones del Norte, 1984.
- RAMOS, Julio, “El don de la lengua”, en *Paradojas de la letra*, Caracas, Ediciones eXcultura, 1996, p. 3-21.
- RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, Dalmacio, *Texto y fiesta en la literatura novohispana*, México, UNAM, 1998.
- ROSS, Kathleen, *The baroque narrative of Carlos de Sigüenza y Góngora: A New World Paradise*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- SEBASTIÁN, Santiago, “Los libros de emblemas: uso y difusión en Iberoamérica”, en *Juegos de ingenio y agudeza: La pintura emblemática de la Nueva España*, México, Museo Nacional de Arte, 1994, p. 56-82.
- SIGÜENZA Y GÓNGORA, Carlos de, “Alboroto y Motín”, en *Seis Obras*, edición de William G. Bryant, Caracas, Ayacucho, 1984, p. 243-409.
- _____, “Teatro de virtudes políticas que constituyen a un príncipe”, en *Seis Obras*, edición de William G. Bryant, Caracas, Ayacucho, 1984, p. 165-240.
- TESKEY, Gordon, *Allegory and Violence*, Ithaca, Cornell University Press, 1996.
- TRABULSE, Elías, “El tránsito del hermeticismo a la ciencia moderna: Alejandro Fabián, Sor Juana Inés de la Cruz y Carlos de Sigüenza y Góngora (1667-1690)”, *Caliope*, v. 4, n. 1-2 (1998), p. 56-69.
- YATES, Frances, *El arte de la memoria*, Madrid, Taurus, 1974.



INSTITUTO
DE INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS