



José Pascual Buxó

“El *Triunfo Parténico*: Jeroglífico Barroco”

p. 79-96

*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](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



## EL TRIUNFO PARTÉNICO: JEROGLÍFICO BARROCO

JOSÉ PASCUAL BUXÓ  
Universidad Nacional Autónoma de México

Contrariamente al temprano reconocimiento y ponderación de los muchos méritos científicos de don Carlos de Sigüenza y Góngora, el poco favor, por no decir el patente menosprecio con que —al menos hasta la segunda mitad de nuestro siglo— se ha venido juzgando su *Triunfo Parténico*, puede atribuirse a dos causas principales: la primera, el obcecado antigongorismo que, a partir del condenatorio dictamen de don Marcelino Menéndez y Pelayo,<sup>1</sup> pareció obliterar en los historiadores de la literatura mexicana el ejercicio independiente de su entendimiento crítico; la otra causa, sin duda consecuencia de la anterior, fue la incompreensión del género discursivo y el modelo estético-ideológico a que se adscribe ese complejo y, casi diríamos, taraceado texto de don Carlos.

Tan sólo por refrescar nuestra memoria, revisemos de manera sucinta algunos de los juicios emitidos por quienes se ocuparon de ese libro, sin duda uno de los trabajos más notables salidos de la imprenta de Juan de Ribera el año de 1683. Para no remontarnos demasiado en esta revisión historiográfica, comencemos con don Carlos González Peña quien, en 1928, ofrecía a los lectores de su *Historia de la literatura mexicana*, una aguerrida síntesis de los implacables juicios antigongorinos de quienes lo habían precedido en la tarea de juzgar la producción literaria de nuestro pasado colonial. No se engañaba del todo al decir que la poesía escrita por los poetas mexicanos del siglo XVII —al menos la que conocemos por los impresos de la época— fue “inveteradamente circunstancial” y reducida a celebrar toda suerte de ceremonias cortesanas; es incluso de aceptarse con reserva que estuvieran entonces “a la orden del día las composiciones métricas estrafalarias” y

<sup>1</sup> Cfr. José Pascual Buxó, “La historiografía literaria novohispana”, en *La literatura novohispana. Revisión crítica y propuestas metodológicas*, Seminario de Cultura Literaria Novohispana, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM, 1994.

que “tanto o más que la obligada sutileza y extravagancias propias de la manera culterana, complacía a los poetas y seudopoetas que la ensayaron, la gimnasia retórica que las acompañaba”. Lo que ya no podría pasarse sin sobresalto es su escalofriante conclusión:

Así, consagrados a tamañas prácticas esterilizadoras del ingenio, los versificadores en uno y otro idioma [castellano y latín] se daban la mano en cuanto a extravagancias; y el gongorismo, al sobrevenir, no hizo sino que de modo inequívoco parecieran locos de remate.

Con tales premisas, el juicio de “los poetas del Triunfo Parthénico” [*sic*] no podría resultar nada halagüeño. En “semejante fárrago —decía González Peña— se hallan ausentes no sólo el buen gusto y la poesía, sino la sensatez y el decoro literario”; en fin, condenaba ese libro calificándolo de “sentina de extravagancias y desafueros al sentido común”. Nadie se salvaba de aquel universal desastre, ni siquiera el propio Sigüenza que, aún siendo “honra y prez de la cultura de la Nueva España”, la “Canción” que le fue premiada en el concurso era “tan abstrusa y vacua y tan ruidosa y de mal gusto como todas las demás de la colección”.<sup>2</sup>

Dos décadas más tarde, un laborioso investigador de la cultura novohispana, don Francisco Pérez Salazar, publicó en la recién iniciada *Revista de Literatura Mexicana* un artículo acerca de “Los concursos literarios en la Nueva España”, que contenía un primer bosquejo bibliográfico sobre el tema, si bien se ocupaba en particular de cierta denuncia inquisitorial que le sobrevino al autor-compilador del *Triunfo Parthénico* por andar excedido en los elogios de uno de los concursantes, su amigo don Francisco de Ayerra Santamaría, a quien le aplicó con temeraria hipérbole algunas de las palabras con que Volusiano había exaltado la sabiduría de san Agustín. Pero cuando el erudito Pérez Salazar se refirió en general a ese tipo de impresos, su juicio no fue distinto del emitido sesenta años antes por don Francisco Pimentel en su pionera *Historia crítica de la literatura y de las ciencias en México* (1883). En efecto, decía Pérez Salazar,

Son esos libros almácigo de sonetos acrósticos, romances y loas en castellano y también de versos latinos en que se ejercitaban más el ingenio en combinar palabras, que el verdadero sentimiento poético...[y] una serie en fin de acrobatismos literarios saturados de mal gusto y de pedantería.

<sup>2</sup> Carlos González Peña, *Historia de la literatura mexicana*, México, Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, 1928.

Con todo, a fuer de historiador puntual, reconocía que “en el examen de tales obras, que son verdaderos florilegios, puede encontrar el estudioso de nuestra literatura la noticia de muchos poetas ignorados y las muestras de sus aptitudes”.<sup>3</sup>

Las cosas empezaban a cambiar en 1941 cuando, con motivo del trigésimo primer aniversario del restablecimiento la Universidad Nacional Autónoma de México, don Manuel Toussaint —pionero en los estudios de nuestro arte colonial— publicó un *Compendio bibliográfico del Triunfo Parténico* que él juzgaba ser “el documento más valioso para la Historia de la Literatura Mexicana durante el siglo XVII”, que proporciona, además, una idea perfecta “de la labor literaria y artística que se desarrollaba en la época colonial y que tenía por centro la Universidad”.<sup>4</sup> Poco después, en 1945, al conmemorarse el tercer centenario del nacimiento de Sigüenza y Góngora, don José Rojas Garcidueñas preparó una edición modernizada del *Triunfo Parténico*<sup>5</sup> en cuyo “Prólogo” tocaba varios puntos cruciales para la atinada comprensión de la obra:

Para los lectores a quienes ese libro iba dirigido, es decir, para el público letrado, único entonces, formado en la acendrada tradición clasicista del Renacimiento, el título de la obra ya de por sí sugiere claramente su propio contenido, pero la decadencia de las humanidades en nuestros tiempos vuelve obscuro lo que entonces fue obvio... [pues] si *parthenos* equivale a virgen, *Triumpho Parthenico* será la victoria de María al aclamarse el misterio de haber sido concebida sin la mancha del original pecado ...

Coincidió Rojas Garcidueñas con Pérez Salazar y Toussaint en que el “máximo valor” de la obra consistía en sus “aportaciones para el conocimiento del estudio de las letras mexicanas en los finales del siglo XVII”, si bien sus noticias se extienden al registro de datos históricos sobre la Universidad, así como referentes a la participación de algunos arquitectos y pintores que tuvieron a su cargo la traza y decoración de los “opulentos altares y pompa majestuosa de su gran capilla”. Pero no era eso todo, Rojas Garcidueñas señalaba en su “Prólogo” algunos aspectos relevantes tanto de la cultura novohispana como del

<sup>3</sup> Francisco Pérez Salazar, “Los concursos literarios en Nueva España y el *Triunfo Parténico*”, *Revista Mexicana de Literatura*, 2, 1940.

<sup>4</sup> *Compendio bibliográfico del Triunfo Parténico de don Carlos de Sigüenza y Góngora* formulado por Manuel Toussaint. Imprenta Universitaria, México, 1941.

<sup>5</sup> *Triunfo Parténico que en glorias de María Santísima, Inmaculadamente concebida, celebró la pontificia, imperial y regia Academia Mexicana...* Descríbelo Don Carlos de Sigüenza y Góngora Mexicano, y en ella Catedrático propietario de Matemáticas, México, Ediciones Xóchitl, 1945.

estilo literario del autor y de los poetas congregados en ese virginal triunfo: en primer lugar, aquel gusto del siglo XVII por el “uso —y el abuso— de símbolos, alegorías y jeroglíficos en las manifestaciones plásticas de toda índole”, que lo mismo se colocaban en la decoración de los altares que servían de motivo para los “temas bases de los certámenes”. Finalmente se refería al estilo de Sigüenza, “recargado y minucioso como los áureos retablos de los templos que con él nacieron”, y a la “vasta riqueza del culteranismo”, corriente a la que todos se adherían y que, finalmente, da su carácter propio a la obra: “asunto, estructura, forma, etcétera, constituye un todo homogéneo y coherente, y este es en verdad un mérito de los varios” que engrandecen el libro.

Como puede observarse, es inmensa la distancia crítica recorrida en apenas tres lustros: los que van de González Peña a Rojas Garduñas. Entre uno y otro debemos colocar la figura señera de Alfonso Méndez Plancarte, el verdadero artífice de la revaloración de nuestro barroco literario, de quien precisamente un año antes de que se publicara la edición moderna del *Triunfo Parténico*, las prensas universitarias editaron los dos primeros volúmenes de los *Poetas novohispanos*; el segundo de ellos dedicado al rescate documental y crítico de la producción poética de la centuria que va de 1621 a 1721. Atendiendo a la nueva visión del barroco elaborada ya por muchos estudiosos europeos —entre los que no dejaba de contarse el joven Alfonso Reyes—,<sup>6</sup> y luego de una laboriosa y perspicaz indagación bibliográfica y documental, Méndez Plancarte pudo sustituir los enconados prejuicios antigongorinos que hasta entonces habían prevalecido por una “visión diametralmente opuesta de nuestro luminoso Seiscientos”: los deturpados poetas de ese siglo, no podían ser ya considerados como “rastros esclavos de don Luis [de Góngora] sino discípulos y aún émulos de óptima ley. No una Décima Musa en un desierto, mas una Reina en una Corte lírica que la merece y realza”. Y, en efecto, al ocuparse especialmente de Sigüenza y Góngora y de su *Triunfo Parténico*, Méndez Plancarte recordó los “viejos errores y los nuevos dislates” de sus críticos, no tan sólo para oponerles su nueva valoración histórica e ideológica de la poesía novohispana, sino incluso para ponderar aquellas “tinieblas” barrocas de la “Canción” de Sigüenza, que resultan luminosas “si se penetra con la indispensable cultura en la noche luciente de sus símbolos”.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Alfonso Reyes, *Cuestiones gongorinas y Tres alcances a Góngora en Obras completas de Alfonso Reyes*, VII, México, Fondo de Cultura Económica, 1958 (Letras mexicanas).

<sup>7</sup> Alfonso Méndez Plancarte, *Poetas novohispanos* (Segundo siglo, 1621-1721) Parte segunda, p. XII.

Pero dejemos ya de lado esta sumaria revisión de la crítica para pasar a la anunciada consideración del género discursivo al que pertenece el *Triunfo Parténico* y, después, a lo que bien podemos llamar sus paradigmas estético-ideológicos. Por lo que hace al género, conviene distinguir las *relaciones* de acontecimientos históricos (vgr. *Infortunios de Alonso Ramírez* o el *Alboroto y motín de México del 8 de junio de 1692*, del propio Sigüenza) de otros escritos semejantes que dan razón pormenorizada de los festejos promovidos por la autoridad civil o eclesiástica (o por ambas a la vez en cortesana competencia) con el fin de celebrar con espectacular magnificencia algún acontecimiento significativo, ya fuese de índole política (así por ejemplo, el nacimiento, entronización o muerte de un monarca, la entrada en la ciudad de un gobernante civil o eclesiástico) o de carácter sacro (la dedicación de un templo, la canonización de un santo, la exaltación de un misterio de la fe, etcétera). De todas esas ocasiones se deseaba guardar memoria a través de una relación o reseña puntual de lo sucedido y, así, se encargaba la tarea a un destacado intelectual o poeta.<sup>8</sup> Era costumbre que a estos festejos se asociaran algunas funciones civiles o religiosas (misas y sermones, procesiones y luminarias, comedias y corridas); alguna vez, en conexión con las celebraciones sacras, solía convocarse a los ingenios de la corte para que participaran en un certamen poético, cuyos temas y características literarias se especificaban en un cartel que se hacía público en una festiva procesión acompañada por el sonoro regocijo de “clarines y chirimías”.

A ese subgénero de relaciones de fiestas pertenece precisamente el *Triunfo Parténico*, que sólo podría considerarse un texto historiográfico por el hecho de que en él se exponen los motivos del festejo, así como las disposiciones que se tomaron para llevarlo a cabo y los distintos momentos o episodios en que se articuló su complicada realización. De modo, pues, que el impreso de Sigüenza no sólo se constituye como la narración de unos festejos así como de las causas o motivos que los originaron, sino también como la descripción y recopilación de algunos “aparatos” simbólicos de carácter artístico y literario; en otras palabras (las del *Diccionario de Autoridades*) de la “prevención, adorno, pompa y fastuosidad” con que la Universidad Mexicana celebró en 1682 y 1683 el misterio de la Inmaculada Concepción de María.

Como señalé arriba, mi maestro don José Rojas Garcidueñas consideró que tanto el “asunto” como su “estructura y forma” daban al

<sup>8</sup> Véase el estudio de Dalmacio Rodríguez Hernández, *Texto y fiesta en la literatura novohispana*, Seminario de Cultura Literaria Novohispana, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM, 1998.

libro de Sigüenza un carácter “homogéneo y coherente”. Creo necesario, sin embargo, hacer alguna precisión: la innegable coherencia temática e ideológica del *Triunfo Parténico* no supone necesariamente la homogeneidad discursiva del volumen. En primer término, conviene advertir que los materiales que componen ese libro se agrupan formal y temáticamente en dos partes: la primera, que va de los capítulos I al VI, contiene propiamente la relación de los festejos, aunque dentro de ella incluye Sigüenza frecuentes disertaciones de carácter teológico con las indispensables y numerosas citas de autoridades eclesiásticas; esto es, las causas o “conveniencias” por las cuales las Universidades han de “defender y aplaudir la Concepción Inmaculada de María Santísima”. Así, al relato de las “primeras demostraciones” de esa devoción que en años anteriores había dado la Academia Mexicana, es decir a lo propiamente histórico, se dedican los capítulos II al IV. Cierran la primera parte del libro los capítulos V y VI, en el primero de ellos se describe el “adorno de la Imperial Academia Mexicana”; en el segundo “dase noticia del auto virginal que lo simboliza” (al Triunfo Parténico), es decir, el de María sobre las asechanzas del maligno, que fué el asunto que desarrolló don Alonso Ramírez de Vargas en ese auto sacramental, no incluido en el libro, quizá por no abultar su ya considerable volumen o quizá —como advierte Sigüenza— porque se esperaba su inminente edición. En ese mismo capítulo VI se da cuenta de la convocatoria o “publicación del certamen poético”, que se hizo por medio de “una airosa traja, que se hermosteó con banderas y plumeros”. La segunda parte del libro, dividida en 12 capítulos —los que van del VII al XVIII— contiene los fundamentos teológicos, alegóricos y literarios del certamen, así como la transcripción de cada una de las composiciones premiadas y sus correspondientes vejámenes.

En efecto, ambas partes del libro se refieren, cada uno a su modo, al dogma de la Inmaculada Concepción de María, ya sea desde un punto de vista doctrinal, desde la perspectiva histórica de aquellas celebraciones de 1683 y las que precedieron a éstas, o por medio de la exaltación alegórica de los altares y certámenes poéticos dedicados al asunto; pero —como vimos— sólo los primeros siete capítulos se constituyen como una formal reseña de los festejos. En el quinto, la relación de sucesos propiamente dicha da paso a la descripción pormenorizada de “los opulentos altares y pompa majestuosa” de la gran capilla de la Universidad; en otras palabras, Sigüenza se entrega allí al ejercicio de la *ekphrasis* o descripción literaria de aquellos “extraños” y “curiosos aparatos” simbólicos que por obra de la conjunción de medios arquitectónicos, escultóricos, pictóricos y poéticos representaban a los ojos y al entendimiento de los asistentes los diversos “triumfos” de la

sabiduría virginal de María, relacionados con algunas de las disciplinas o facultades universitarias: la jurisprudencia, la retórica, la teología, etcétera.

Con todo, y a pesar de la unidad ideológica y del propósito doctrinal que rigió los festejos narrados por Sigüenza, es difícil dejar de percibir el carácter híbrido del *Triunfo Parténico*, es decir, la multiplicidad genérica y la diversidad estilística de las distintas partes del libro así intitulado. En efecto, esta combinación o yuxtaposición de discursos historiográficos, teológicos, retóricos y poéticos no pasó inadvertida a los autores de los sonetos preliminares en elogio del autor, toda vez que los amigos de Sigüenza optaron por alabarlo por alguno de esos aspectos mencionados, ya fuera por su “excelsa” descripción del “Parténico Triunfo”, esto es, del propio misterio de la Concepción Inmaculada sobre el cual Sigüenza hizo eruditos comentarios y sabias disertaciones capaces de dar a su relación de acontecimientos terrenos (esto es, los festejos propiamente dichos) el alcance teológico de “ese inmaculado instante” en que María, por no ser poseída de la culpa, era ya “desempeño de la sabiduría”. Dicen así los tercetos de José de Mora y Cuéllar:

Tu grande erudición sombras destierra  
A las noticias del mayor desvelo  
Con las que docta de la patria encierra:

Tu pluma goza ya más alto vuelo,  
Pues escribiendo cosas de la tierra  
Con este asunto se remonta al cielo.

En cambio, Alonso Ramírez de Vargas fijó su atención no ya en el relato de los festejos o en las consideraciones teológicas en que se sustentaban, sino en los certámenes poéticos, esto es, en aquellas “luchas de ingeniosa arena” en las que participaron tantísimos poetas cortesanos que, si bien conquistaron alguno de los premios ofrecidos, sólo conseguirían fama inmortal al ser incluidos por Sigüenza en su libro; dicho de otra manera: las evanescentes voces poéticas (es decir, la lectura de las piezas en el acto de su premiación) sólo quedarían permanentemente fijadas por los tipos de la imprenta en un libro, como el de Sigüenza, llamado de suyo a la posteridad:

*Segunda vez la aclamación merecen,  
Mejorados sus ecos, y lo dicen  
Los remontados vuelos con que crecen*

Si hace tu pluma que se inmortalicen,  
*Pues las voces dan vidas que fenecen*  
*Y tus letras las dan que se eternicen.*

Y también Francisco de Florencia, autor de una de las “Aprobaciones”, dice haber visto un “libro en que se contiene el TRIUNFO PARTÉ-NICO y los dos Certámenes Poéticos con que el año pasado de ochenta y dos y este de ochenta y tres celebró el Misterio Piadoso de la Concepción Purísima de María”, donde quedan claramente distinguidas las dos grandes partes en que se divide el volumen. Esta diversidad compositiva no es, sin embargo, extraña al género de la relación de festejos, pues en ellas el autor no sólo se obligaba a dar cuenta de los acontecimientos considerados en sí mismos, esto es, en cuanto sucesión o simultaneidad de los eventos cuidadosamente preparados, sino —y quizá aún en mayor medida— de las razones o causas que originaron tales festejos: su función política, su fundamentación dogmática y su realización artística. Más aún, dado el carácter festivo y en gran medida popular de esas celebraciones, al lado de su parsimoniosa y empacada prosa barroca, Sigüenza da muestras de su ingenio burlesco al copiar algunas quintillas que le inspiraron las “salvas de morteretes” y demás “invenciones de la pólvora” que regocijaron a todos con sus lumbres estruendosas, intencionados poemillas que el autor contrapone en la misma página a la hiperculta descripción de unos juegos pirotécnicos que hizo su tío don Luis en el Panegírico al duque de Lerma:

Justamente condenada  
Esta noche al fuego estuvo  
Para que *ardiera abrasada*,  
Pues aunque fue buena, tuvo  
Muchas *cosas de alumbrada*.

Y aún con ser tan despejada  
Vieron todos con efeto  
Que estando muy *apiñada*.  
La gente de más *aprieto*  
Era allí la más *holgada*.

Qué más hay que decir para comprobar que tanto el festejo y sus múltiples manifestaciones, como su memoriosa relación son un vivo ejemplo de aquel espíritu barroco amante de armonizar a fuerza de ingenio las luces con las sombras, lo sagrado con lo profano, lo eminente con lo ínfimo. Gusto barroco por establecer una intelectual ar-

monía lo mismo entre lo que tiene semejanza y conformidad que entre lo improporcionado y disonante.

Es tiempo ya de prestar alguna atención a los paradigmas estéticos y a los recursos retóricos que prevalecen en el *Triunfo Parténico*. Dijimos que en el capítulo V, aquel en que “Describese el adorno de la imperial Academia”, analiza Sigüenza con goloso pormenor la disposición y adorno de los altares; es allí precisamente donde parangona la habilidad de los pintores mexicanos (Alonso Vásquez, Luis Xuárez, Concha, Arrúe, Artiaga y Herrera) no sólo con los “extranjeros pinceles” que también contribuyeron con su arte a la magnificencia de la obra, sino —en hipérbole esperable— con los Zeuxis, Apeles y Timantes de la Antigüedad, y es allí también donde se pone en evidencia la peculiar naturaleza semiótica de aquellos “aparatos” simbólicos por cuyo intermedio se significan diversos aspectos de la sabiduría virginal de María. Como sabemos, es la ekphrasis o descripción literaria de las obras de arte un género bien establecido que tiene su origen en la Rapsodia decimoctava de la *Ilíada* en que hace Homero la descripción puntual de aquel vastísimo universo representado por Hefestos en el escudo de Aquiles; ese pasaje se convirtió en el modelo de un nuevo género literario. En los albores de la era cristiana lo cultivaron los dos Filóstratos y Calístenes; el primero de ellos dejó establecido en el texto preliminar de sus *Imágenes*<sup>9</sup> el propósito didáctico de ese peculiar ejercicio retórico destinado al adiestramiento de sus jóvenes alumnos en la observación e interpretación de las pinturas que tenían a la vista, especialmente en lo que se refería a la identificación de los episodios mitológicos que en ellas se representaban y a la habilidad técnica y eficacia persuasiva de los pintores.

Don Manuel Romero de Terreros, juzgó —desde su perspectiva de historiador del arte— que lo más importante del *Triunfo Parténico* era “quizás la descripción que hace de los adornos que lució la Academia Mexicana”,<sup>10</sup> pero no relacionó esas descripciones con el género literario de la *ekphrasis*, al que ciertamente pertenecen. En efecto, el artificio empleado por Sigüenza consiste en recorrer el atrio y las capillas de la Universidad del modo en que el atento visitante de un museo iría contemplando y considerando —como hacía Filóstrato el Mayor— las pinturas objeto de su atención. Y para que no quedase duda de su método, hizo hincapié en el papel primordial que juega el sentido de

<sup>9</sup> Filóstrato el Viejo y Filóstrato el Joven, *Imágenes*, y Calístrato, *Descripciones*. Edición a cargo de Luis Alberto de Cuenca y Miguel Ángel Elvira, Ediciones Siruela, Madrid, 1993.

<sup>10</sup> Manuel Romero de Terreros, selección, prólogo y notas a: Carlos de Sigüenza y Góngora, *Relaciones históricas*, Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma, México, 1940 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 13).

la vista en la disposición de sus meticulosas descripciones. Dice Sigüenza, hiperbolizando la extrema belleza de cada uno de esos altares:

Pasando de allí al despejado Atrio, embarazada la vista con tan diversos objetos, vacilaba dudosa en la elección el primero, para que su contemplación le estimulase los deseos de no perder los restantes; pero como cualquiera que se venía a los ojos era rémora suavísima que en tanto golfo de hermosura les detenía los pasos, hubieron de cederle los movimientos al que con más instancia los solicitó por lo propincuo que estaba.

Y un poco más adelante, no sólo reitera su actitud de espectador curioso a quien se le hace poco el tiempo destinado a la contemplación y descripción de cada objeto, pues todos ellos merecerían un encarecimiento mayor, sino de la misma brevedad de sus descripciones, esto es, de haber “delineado todo su aparato” en la “corta tabla” de su escritura. Y aunque el razonamiento pareciera más de índole hiperbólica que teórica, el hecho es que —por medio de una comparación tomada de la cosmografía, que era su ciencia particular— logra dar Sigüenza la idea que él se hacía de ese género descriptivo que, llegado el momento, supo practicar con suficiencia y deleite: las obras de arte están dotadas de tales dimensiones significativas que, al igual que las del universo, sólo pueden abarcarse mediante el diagrama o la cifra que las sintetice. Y dice Sigüenza que

Sin recelo de que se ahogue en la brevedad tan soberana grandeza, queda satisfecha la pluma aun después de haber delineado todo su aparato en tan corta tabla. Ni pudiera ser sino así, porque sólo así es capaz de que se haya recomendado gloriosamente, supuesto que por su magnitud era necesario practicar en su descripción lo que observa la cosmografía, cuyos profesores dan bastante noticia del universo, aun cuando lo estrechan a un corto mapa.

Detengámonos en la descripción del altar ideado por los abogados universitarios. Dice Sigüenza que “formóse su cuerpo de un soberbio obelisco de venecianos espejos”, fortalecidos con preciosos marcos dorados “que hacían admirable taracea con los reflejos grandes de los cristales diáfanos”. En medio del altar se colocó una “valiente pintura de María Santísima, triunfante del dragón en su primera mañana” y, “en ingeniosa correspondencia” con dicha pintura, se escribieron diversos epigramas. Decía así uno de ellos:

Luna de gracia brillante  
A tu hermosura venero,

No sólo al cuarto primero,  
Mas aún al primer instante.  
Porque a tu cristal no toca  
Quiébra, mancha ni caída,  
Si la gracia precavida  
Te labró en cristal de roca.

Se advierte de inmediato la estructura emblemática de ese “aparato” en que se suscriben a la primorosa pintura de María los textos que revelan alguna de las “ingeniosas” y sutiles correlaciones metafóricas establecidas por sus artífices; y así, el óleo de la Virgen equivale a la “pictura” o cuerpo del emblema, y los poemas que la acompañan cumplen el papel de “alma” o texto explicativo por medio del cual se nos revela que del mismo modo en que es posible establecer una correspondencia semántica entre la pureza virginal de María y la luna o tabla de vidrio diáfano de que se forman los espejos, así también puede instaurarse un correlato metafórico entre la luna cristalina y la luciente plata, esto es, entre el plateado vidrio purísimo y la Virgen inmaculada. Es evidente la genealogía conceptista de estos artificios literarios que resultan de la “conformidad o simpatía entre los conceptos y el ingenio”; este caso concreto, quedaría incluido en la especie de sutilezas que Gracián<sup>11</sup> llamó “por correspondencia y proporción”, aquellas precisamente en que puede discernirse una “simetría intelectual entre los términos del pensamiento”.

Todos los componentes de esa construcción emblemática del altar descrito por Sigüenza reclaman, como cualquier otro dispositivo semiótico de esa clase, de una atenta consideración por parte del espectador. En efecto, el buen destinatario no debe conformarse con la mera contemplación de las figuras y la inteligencia de los epigramas que les sirven de primera explicación; él mismo está obligado a encontrar nuevas ocasiones de meditación y disfrute a que le incita esa estrecha relación de la imagen con el texto, promotora de un número creciente de glosas y comentarios por parte de los lectores avisados. Y así lo reconoce Sigüenza al proclamar que “nunca reverberó más brillante aquel contexto diáfano que cuando lo aplaudieron misterioso todas estas consonancias y motes que lo ilustraban”, o dicho en otras palabras, que los epigramas colocados en torno de la pintura virgínea, despejaron el cúmulo de “misteriosas consonancias” o significados ocultos que concurrían tanto en la imagen sagrada como en los figuras de adorno que la circundaban. A este propósito de exégesis y resumen atiende

<sup>11</sup> Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, en *Obras completas*, estudio preliminar y edición de Arturo del Hoyo. Madrid, Aguilar, 1960.

un soneto —sospecho que del propio Sigüenza y Góngora— que cierra la serie de epigramas:

Virgen cuya pureza soberana  
Anochece del sol los resplandores,  
Pues a tu vista son tristes horrores  
Los reflejos que peina la mañana.

Jurídica la ciencia mexicana  
De tu primero sér a los candores  
Simulacros ofrece con ardores  
En tersas copias de tu luz temprana.

Cuya divina celestial limpieza  
Escribe en los cristales la victoria  
De la soberbia que venció cabeza;

Pues vidrio tanto a tu inmortal memoria  
Si es cristal en que luce tu pureza,  
Espejo es claro en que se ve tu gloria.

“Olvidábaseme —dice enseguida Sigüenza— que en lo más bajo de las repisas... servían dos prodigiosos espejos de respaldo diáfano a dos estatuas singularísimas, que manifestando en sus especies directas ser simulacros de la vida y de la gloria, en las reflejas (a beneficio de la catóptrica)<sup>12</sup> se representaban la muerte y el infierno, traviesa alegoría y jeroglífico de tanto garbo, que con silencio vocalismo cantaban epinicios al *Triunfo Parténico*”. Este texto merece, por muchas razones, un comentario relativo a dos constantes de la cultura barroca a las que se alude tácitamente: una la afición a los jeroglíficos, que distaba mucho de ser una moda intrascendente para constituirse en una sistema aprobado de interpretación simbólica universal y, otro, el gusto por la aplicación de los conocimientos científicos a la construcción de diversos ingenios, en particular los llamados “teatros catóptricos” y demás embellesos producidos por la mágica combinación de las luces y las sombras. Glosemos primero el texto transcrito y tratemos de precisar su significado lato para adentrarnos después en sus encubiertas implicaciones semánticas. Dice Sigüenza que en ese altar de los jurisconsultos, cuya descripción ya conocemos en parte, se instalaron dos singulares estatuas detrás de las cuales se colocaron dos espejos: contempladas directamente, esto es, en sus “especies” o imágenes percibidas por el espectador, mostraban ser simulacros o representaciones de la vida y de la gloria, pero contempladas en los espejos que tenían a sus espal-

<sup>12</sup> Parte de la óptica que trata de las propiedades de la luz refleja.

das, se transmutaban por obra de la reflexión de las luces que caían sobre ellas y, así, la estatua que era imagen de la vida en el anverso, proyectaba en el reverso la de la muerte y, a su vez, la que era imagen frontal de la gloria se convertía, por el mismo engañoso juego de las luces, en la del infierno. Dicha estatuas y los cambios producidos en ellas, era calificado por Sigüenza de “travesía alegoría” y “jeroglífico” garboso que, pues no sólo cambiaba su aspecto —y, por ende su significado— por obra de las luces reflejadas en ellas, sino que, siendo naturalmente mudas, con su silencio parecían entonar cantos de alabanza a la Virgen.

Tengo para mí que en el espectacular adorno de las capillas y aulas de la Universidad, algún ingenio novohispano echó mano de aquellos trucos explorados por Atanasio Kircher en muchas de sus obras, particularmente en la *Ars magna lucis et umbrae*, donde trata con delectación todo lo relativo a la magia catóptrica, que no sólo era útil para provocar la inflamación de la madera proyectando sobre ella la luz solar reflejada sobre uno o varios espejos o también para que ciertas estatuas de barro emitieran sonidos, según fuese la intensidad de la radiación recibida, sino principalmente para la proyección, a través de la linterna mágica, de imágenes luminosas en la cámara oscura. No revela Sigüenza y Góngora cuál haya sido el artificio empleado para la transmutación de la imagen proyectada por las estatuas en los espejos que le servían de “respaldo diáfano”, pero no deja de mencionar cual era la fuente de luz necesaria para producir tales espejismos: sobre un frontal del altar —dice— “se colocaron seis blandones con presunción de colosos, en que ardían seis fanales, con otra mucha cantidad de candelillos...”

Dejemos aquí el asunto de los teatros catóptricos, que tan al vivo manifestaban la implacable verdad de los engaños a que permanentemente están sometidos nuestros sentidos, incluido el de la vista, y pasemos al asunto de los jeroglíficos mudos, esto es, a la lección silenciosa que el espectador podría discernir en los paradójicos cambios verificados en aquellas estatuas naturalmente silenciosas y sin embargo audibles, cuando no para nuestros oídos, sí al menos para nuestro entendimiento.

Como es bien sabido, además de los emblemas, la cultura humanística privilegió diversos tipos de relaciones sincréticas entre las imágenes y las palabras, entre las figuras y los textos. Tales relaciones semánticas podían ser semi veladas, como es el caso de la *empresa* caballeresca, que sólo consta de mote y figura, o explícitas, como en el *emblema triplex* donde aparecen conjuntadas la *pictura* o cosa representada, el mote o título indicativo del sentido en que es preciso inter-

pretar los contenidos conceptuales asignados a dicha figura, y el epigrama o texto suscrito que glosa la principal implicación semántica establecida por el autor entre la figura y el mote. Pero el emblema ideado por Andrea Alciato en los albores del siglo XVI tenía en los pseudo-jeroglíficos egipcios uno de sus principales antecedentes. Dicho con brevedad, los *Hieroglyphica* del nilíaco Horapollo es un texto que se dice traducido al griego por un tal Filipo, originalmente carente de ilustraciones —que más tarde le fueron añadidas— y cuya antigüedad sólo se remonta al período helenístico. Publicado por primera vez por Aldo Manucio en 1505, conoció un éxito fulgurante entre los intelectuales neoplatónicos que creyeron ver revelados en ese libro los secretos de la cultura ancestral de los egipcios. El libro se compone de breves descripciones de las figuras o signos icónicos por cuyo medio los antiguos egipcios habrían representado determinados conceptos: así por ejemplo, dice Horapollo, “para representar eternidad escriben un sol y una luna porque son elementos eternos”, aunque también pueden representar ese mismo concepto pintando una serpiente que tiene la cola escondida debajo el resto del cuerpo, “que los egipcios llaman *ureo* y en griego es *basilisco* con el cual precisamente, haciéndolo de oro, ciñen a los dioses”.<sup>13</sup> De modo semejante, “para escribir *vigilante* y también *guardián* dibujan una cabeza de león, porque el león tiene cerrados los ojos mientras está despierto y en cambio cuando está dormido los tiene abiertos, lo que es señal de vigilancia”, aunque también la imagen de la parte delantera del león puede ser utilizada “para escribir *fuerza física*”, porque, según se dice “son los miembros más vigorosos de su cuerpo”. Está claro que el verdadero sistema de representación jeroglífica consistente en la secuencia de dibujos de animales, plantas y objetos, o de alguna de sus partes, con el fin de evocar por su medio los componentes fonéticos de cada palabra, se confunde en el texto de Horapollo con el de un contenido semántico absoluto asignado a cada una de esas figuras aisladamente consideradas y, de ahí, la atribución de un presunto carácter misterioso e iniciático a tales representaciones icónicas.

La interpretación hermética de las imágenes jeroglíficas que ve en ellos verdaderos ideogramas y no, como realmente eran, representaciones fonéticas convencionales, permitió —como ha dicho certeramente Umberto Eco— que en torno al término representado se crease “un halo de connotaciones, de segundos sentidos, como un fondo persistente de sugerencias que contribuían a ampliar el área semántica

<sup>13</sup> Cfr. Horapollo, *Hieroglyphica*, edición de Jesús M. González de Zárate, traducción del texto griego por María José García Soler, Madrid, Akal, 1991.

del propio término”.<sup>14</sup> Medio decisivo para la consagración de los jeroglíficos de Horapollo fue la vasta enciclopedia que lleva por título *Hieroglyphicorum, ex sacris Aegyptiorum literis*, publicada simultáneamente en Florencia y Basilea en 1556, en la cual su autor, Giovanni Piero Valeriano, disertaba con erudición y pericia de todos aquellos objetos a los que se hubiera atribuido un significado simbólico: desfilan por el monumental volumen innumerables animales terrestres, marítimos y aéreos; toda clase de plantas, hierbas, flores y frutos; piedras, joyas y metales; cielos, estrellas y planetas; imágenes de los dioses antiguos; armas e instrumentos de todo tipo, todo implacablemente documentado y puesto al servicio de artífices y humanistas, ya fuese con el propósito de que los utilizaran en sus creaciones personales o en los ingentes esfuerzos exegéticos de las obras ajenas.

La interpretación ideográfica de los jeroglíficos, abierta a un cúmulo de empleos e interpretaciones, fue también sustentada por un intelectual jesuita de gran erudición y de mayor influencia en la cultura barroca, el padre Atanasio Kircher, quien dedicó numerosos y nutridos volúmenes al asunto, entre otros, el famosísimo *Oedipus Aegyptiacus* (1652) consultado y citado por sor Juana y leído, sin duda, por toda la inteligencia novohispana.<sup>15</sup> Para Kircher, la característica del símbolo jeroglífico “consiste en conducir nuestro ánimo, mediante alguna similitud, a la comprensión de algo que es muy distinto de las cosas que nos ofrecen los sentidos exteriores, y cuya propiedad consiste en estar oculta o escondida tras el velo de una expresión oscura”. Pero si bien tal expresión no estaría constituida por palabras sino por señales, caracteres o figuras, tal como lo declara Kircher en su *Obeliscus Pamphilius* (1650), sus ideas en torno a la interpretación simbólica no son enteramente distintas de las de Gracián acerca de la agudeza que tiene como meta general el hallazgo de las simpatías, conformidades, oposiciones o disonancias entre dos o más extremos cognoscibles por medio de un acto del entendimiento, o de las de Emanuele Tesauro en su *Canochiale aristotelico* (1670), es decir, su “Idea de la aguda e ingeniosa elocución que sirve tanto a la oratoria, lapidaria y simbólica, examinada con los principios del divino Aristóteles”.

Así, pues, las configuraciones jeroglíficas —tal como ha observado Umberto Eco—<sup>16</sup> se convierten “en una especie de dispositivo alucinatorio en el que se puede hacer que confluyan todas las interpretaciones posibles”, lo que permite, además, en el extremo del enciclopedismo

<sup>14</sup> Umberto Eco, *La búsqueda de la lengua perfecta*, Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1994.

<sup>15</sup> Véase sobre el particular: Ignacio Osorio, *La luz imaginaria. Epistolario de Atanasio Kircher con los novohispanos*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1993.

<sup>16</sup> Umberto Eco, *op. cit.*

jesuítico, poner en relación la totalidad de las culturas humanas con el propósito de reunir las en una concordia cristiana universal. A esta desahogada ambición exegética de Kircher se aunaba su afición a los grandes teatros de espejos y luces, al coleccionismo museográfico y, en fin, a todos los artificios del ver y el oír, de suerte que podía afirmar en la dedicatoria del *Oedipus* al emperador Fernando III que en “ese teatro organizado en una inmensa variedad” de jeroglíficos se “descubren los ocultos significados de la divinidad, de la naturaleza, del espíritu de la Antigua Sabiduría, bajo el oscuro juego de las imágenes”. Y no de otra manera entendían los novohispanos la función de los emblemas y los jeroglíficos: bajo ese “oscuro juego de las imágenes”, se ocultaban —en espera de ser desveladas— las innúmeras vías del conocimiento simbólico.

Conviene, antes de concluir, hacer una precisión más. Y es que los emblemas y jeroglíficos no tienen por qué mantenerse atados a su ordinaria representación gráfica; su artificio puede elegir otros sustentos materiales de expresión e incidir por lo tanto, en todas las especies de la pintura y la escultura. A principios del siglo XVIII, publicó don Antonio Palomino *El museo pictórico y escala óptica*, cuyo capítulo V está dedicado a la “División de la pintura en sus especies”; no sólo distingue allí los materiales de que aquella se aprovecha, sino lo relativo a su “composición integral”, esto es, a la diversidad de los argumentos en que se ocupa. Y, así, Palomino se refiere a los asuntos racionales, sensitivos e inanimados, por lo que tengan que ver con figuras y sucesos humanos, animales o naturales. Pero lo más pertinente a nuestro propósito es la introducción de los argumentos metafóricos, entre los que se cuentan el emblema y el jeroglífico. De “estas especies de argumentos que se ofrecen a la pintura, y rigurosamente pertenecen a los humanistas”, la primera es “una metáfora significativa de algún documento moral, por medio de figuras iconológicas... o de otra ingeniosa y erudita representación, con mote, o poema, claro, ingenioso y agudo”; esta clase de pinturas —apunta Palomino— “se usa mucho en galerías de príncipes y señores”. El jeroglífico —continúa— “es una metáfora que incluye algún concepto doctrinal mediante un símbolo o instrumento... con mote latino y su versión poética en idioma vulgar”; éstos se usan en “funerales de héroes y grandes capitanes, y en coronaciones de príncipes, entradas de reinas... asimismo en fiestas solemnes del Santísimo y de la Purísima Concepción”.<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Antonio Palomino, *El museo pictórico y escala óptica. 1.*, Teórica de la pintura, Madrid, Aguilar, 1947.

He aquí cómo el ornato de los altares y capillas que dispuso la Academia Mexicana para la celebración del misterio de la Inmaculada Concepción, se ajustó en un todo a los preceptos del arte y la costumbre. Como ya señalamos, en el altar de la Jurisprudencia, junto al emblema de la Virgen y las perturbadoras estatuas de la vida-muerte y la gloria-infierno, se colocaran “varias tarjetas con elegantes poemas” por medio de los cuales se declaraban los conceptos, velados por la “mudez” de los jeroglíficos, pero patentes para los entendimientos avezados. Y por remate de todo, se copió un soneto —atribuible también al relator del festejo— que, como pedía Palomino, ilustrara en estilo “ingenioso y agudo” ese admirable jeroglífico en cuya composición se conjuntaron armoniosamente los variados recursos de la iconografía, la poesía, la estatuaria, la música y la catrótica:

Si el trono en que rayaste colocada  
En tu primer albor, fue la luz pura  
—Virgen— del sol, y de la noche oscura  
huyó la negra sombra amedrentada.

Si en la Maternidad privilegiada  
Los vuelos remontaste a tanta altura,  
Que tuviste en esfera de criatura  
Con la vida la gloria anticipada.

¿Cómo de tantos fueros prevenida  
de la culpa te aferra la memoria?  
¿Cómo la luz con el horror unida?

¿Cómo en tu oriente con igual victoria  
se juntaron la muerte con la vida  
y cupiera el infierno con la gloria?



INSTITUTO  
DE INVESTIGACIONES  
HISTÓRICAS