



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

**EL MANUSCRITO *VARIAS PIEZAS DIVERTIDAS EN PROSA Y VERSO* DE FRANCISCO
EDUARDO TRESGUERRAS: ENTRE TRADICIÓN Y MODERNIDAD**

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
ARGENTINA ENRÍQUEZ ARANA

TUTORA PRINCIPAL:
DRA. SILVIA SALGADO RUELAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES BIBLIOGRÁFICAS

TUTORES:
DR. JOSÉ ARNULFO HERRERA CURIEL
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

DR. JOSÉ DE SANTIAGO SILVA
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

MÉXICO, D. F., NOVIEMBRE DE 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

DEDICATORIA

*A mi madre, mujer íntegra, cariñosa,
congruente e incansable,
a quien admiro sobremanera.
Soy lo que soy gracias a su ejemplo.
Con todo mi amor para ti, Dolores.*

AGRADECIMIENTOS

A Silvia Salgado que me ha acompañado desde hace algunos años en la búsqueda del conocimiento, a ella debo la pasión que siento por el estudio de los libro; estoy en franca deuda por todo el apoyo que me ha brindado, agradezco su generosidad y amistad. Sin duda le debo mi formación académica.

Al Dr. Arnulfo Herrera y al Dr. José de Santiago, por su consejo, guía y paciencia, por el tiempo dedicado y su solidaridad, así como a la Dra. Elisa Ruiz que a la distancia ha sido partícipe de la construcción de esta tesis, a ella mi admiración y respeto.

A la Biblioteca Nacional de México y a su personal, este recinto se ha convertido en mi segunda casa. A Leonardo Hernández y a Rafael Camarena corrector y editor respectivamente del presente trabajo, agradezco sus comentarios, sugerencias y tiempo.

A mis hermanas Fedra y Lorena que son mi apoyo sentimental, gracias por escucharme, soportarme y apapacharme.

Soy afortunada porque tengo una larga lista de amigos entrañables, no es necesario nombrarlos porque ellos laten dentro de mí. Tan sólo quiero hacer mención de un par de personas que en el último momento fueron importante fuente de motivación: Gonzalo y David, a ambos muchas gracias.

TABLA DE CONTENIDO.

Introducción	6
1. Estado de la cuestión	7
2. Planteamiento del problema	12
3. Hacia una tipificación de la obra	12
4. Función, género y propósito de la obra	15
5. Estudio codicológico: la materialidad del objeto	18
5.1 La letra	18
5.2 Los dibujos	22
5.3 Codicografía	23
6. Lectura de la obra a través del texto y la imagen. Unidades icónico-textuales.	27
a) Preliminares	28
b) Primera unidad icónico-textual: sobre el autor	30
c) Segunda unidad icónico-textual: de la envidia	33
d) Tercera unidad icónico-textual: de lo onírico	39
e) Cuarta unidad icónico-textual: cuadrúpedos poetas	44
f) Quinta unidad icónico- textual: Pintura y Poesía, artes hermanas	53

g) Sexta unidad icónico-textual: en contra de las letras enemigas	59
h) Séptima unidad icónico textual: Guasterrerres y la opinión del arquitecto	62
i) Cierre	84
7. Conclusiones	86
8. Anexo	88
9. Fondos consultados y bibliografía	103



EL MANUSCRITO *VARIAS PIEZAS DIVERTIDAS EN PROSA Y VERSO* DE FRANCISCO EDUARDO TRESGUERRAS: ENTRE TRADICIÓN Y MODERNIDAD.

INTRODUCCIÓN



o son escasas las fuentes que refieren algún dato sobre Francisco Tresguerras y su producción artística. Hay trabajos exhaustivos sobre la iglesia del Carmen de Celaya, que es su obra arquitectónica por antonomasia; otros tantos abordan sus pinturas, dibujos y esculturas. Francisco de la Maza ha sido el historiador que con mayor ahínco escribió sobre este personaje. Poco o nada se ha escrito sobre Tresguerras como grabador, literato o músico. La mayoría de los autores que han estudiado los manuscritos del arquitecto los han visto como documentos para conformar su biografía, pero hasta ahora nadie ha trabajado estos libros como monumentos en sí, es decir, como objetos artísticos. Es intención del presente trabajo abordar desde el estudio histórico, codicológico, literario y artístico la producción manuscrita de Tresguerras.

Francisco Eduardo Tresguerras nació en la ciudad de Celaya el 13 de octubre de 1759; aunque incursionó en varias actividades artísticas, se le reconoce principalmente como arquitecto y escultor. Se debe a la pluma de sus contemporáneos las primeras noticias sobre su persona, tal fue el caso de Jacomo Beltrami que, en su libro *Le Mexique*,¹ lo apodó el

¹ Jacomo Beltrami, *Le Mexique* (Paris: Delaunay, 1830), 19.

Miguel Ángel mexicano; según el italiano, Tresguerras tenía una disposición hacia las bellas artes que, si bien no le dotó la naturaleza, él se forjó mediante esfuerzos. Por su parte, Carlos María de Bustamante también escribió en el *Diario de México* sobre el Sabio Tresguerras (adjetivo empleado en este caso para mofarse) y su fuente de Neptuno; el arquitecto, por su parte, encontró en este espacio periodístico un lugar para escribir sus ideas, aunque de ello hablaremos más adelante.

1. Estado de la cuestión

Dentro de la variopinta producción artística de Francisco Tresguerras se encuentra un manuscrito titulado *Ocios Literarios*, el cual forma parte de la Biblioteca de la Academia de San Carlos y se conserva actualmente en la Biblioteca Nacional de México: éste es el objeto de la presente investigación.

Tresguerras hace mención de varios libros en su testamento escrito en 1833, año de su muerte; en él apunta:

Un tomo de cuarto, titulado, **Ocios de Tresguerras y algunas piezas apologéticas**: otro con el mismo título en pasta y a medio pliego, con muchas arregladas pinturas, y en lo mas verso, Otro de a quarto q[ue] contiene **explicaciones de varias estampas ópticas para el vidrio-lente**. Otro de a quarteron, título suyo, **Estudio de dibujos etc etc** son lecciones de arte por invenciones de Vandic y Callot, uno de medio quarteron, que es la letanía por mi, y con oraciones q[ue] traduxe del latín al castellano. Otro de medio quarteron, forrado de pasta,

q[ue] contiene oraciones y meditaciones para las que hicieren, sobre el Sagrado Corazón de Jesús los hermanos de la Pía Unión.²

Cuán valiosos debieron ser estos objetos para Tresguerras, que incluso hizo una petición expresa a la familia de conservarlos por amor y respeto a su persona; entonces, lo primero que deducimos es que el manuscrito *Ocios Literarios* estuvo acompañando al autor hasta el día de su muerte y que su llegada a los repositorios de la Academia de San Carlos debió ser posterior.

Por otro lado, Robert Poinsett hace alusión al manuscrito en su libro *Notas sobre México*, en donde narra la entrevista que sostuvo con el arquitecto:

Me vino a ver y trajo con él un manuscrito que insistió en leerme. Era un ensayo sobre el buen gusto y contenía algunas ironías mordaces contra sus propios paisanos. Ya había leído como la mitad, a mi gran satisfacción, nos llamaron a la ventana los sonos de una música [...] Tresguerras dijo que ahí estaba la prueba, si es que se necesitaba, de la verdad de lo que había estado diciendo acerca de sus paisanos; parecía contemplar lo que pasaba con sumo desprecio.³

Mediante la cita anterior es posible inferir que el manuscrito era empleado para el deleite (o aburrimiento) de quienes visitaban al celayense; es decir, era un objeto de uso

² El testamento original se conserva en el Museo de Celaya, Historia Regional; sin embargo, en este caso la cita corresponde a Fulgencio Vargas, “Reliquias-valiosas” en *Homenaje al insigne arquitecto, don Francisco Eduardo Tresguerras en el primer centenario de su muerte*, comp. Gobierno de Guanajuato (Guanajuato: Talleres Linotipográficos del Gobierno del Estado, 1933), 27.

³ Roberts Poinsett. *Notas sobre México (1822)*, trad. Pablo Martínez del Campo (México: Jus, 1950), 202.

común y de consumo personal, aunque no como los libros que se leen en la intimidad, sino que este manuscrito se comparte con amigos y conocidos en largas veladas de charla y lectura.

Romero de Terreros también afirma haber visto el manuscrito, y dice: “Están escritos en la magnífica letra de Tresguerras, que a veces parece de imprenta, adórnalas varios buenos dibujos a pluma por él mismo, y abundan las notas [...] el valor literario de sus escritos es casi nulo”.⁴ Justino Fernández comparte la opinión al considerar que los libros del celayense nunca estuvieron al nivel de su producción arquitectónica: “Como pintor, Tresguerras fue mediocre, y sus escritos, aunque llenos de interés para nosotros, no alcanzan siquiera el nivel de sus pinturas”.⁵ Como puede verse, ambos historiadores evalúan únicamente el aspecto literario de la obra.

El manuscrito *Ocios Literarios* ha servido principalmente para identificar las fuentes literarias de Tresguerras y hacer su biografía, aunque cabe señalar que Francisco de la Maza puso especial atención en el objeto como tal al hacer una edición comentada de la obra en 1962.⁶

Esta edición contiene en la introducción algunos datos biográficos del autor, su producción artística y ciertas precisiones en cuanto al contenido del manuscrito. En la primera advertencia al lector, Francisco de la Maza afirma que el documento se encuentra en la Escuela de Artes Plásticas de la UNAM y ofrece un especial agradecimiento al bibliotecario Lino Picaseño, a quien califica de “celoso guardián”, así como a José Ignacio Mantecón que,

⁴ Manuel Romero de Terreros, “Tresguerras, su vida y sus obras”, en *Arte Colonial, segunda serie* (México: Librería de Pedro Robredo, 1918), 197.

⁵ Justino Fernández, *El arte moderno en México* (México: Antigua Librería Robredo, 1937), 59.

⁶ Con el apoyo del Instituto de Investigaciones Estéticas gestó, en la Imprenta Universitaria, la transcripción modernizada del manuscrito, añadiendo un aparato crítico.

al parecer, fungió como transcriptor. En seguida presenta el texto de Tresguerras que fue modernizado y del que no se respetó la paginación; al final añade un apéndice de ilustraciones con algunas reproducciones de las hojas que contiene el manuscrito, aunque no hace mención del lugar que ocupan en la obra original. Un par de advertencias más dirige De la Maza para insertar las reproducciones de algunos sonetos sueltos, al igual que la transcripción de la *Carta Autobiográfica*, publicada por primera vez por Manuel Payno, en 1834, en el diario *El Museo Mexicano*.⁷ Finaliza la edición con una suerte de nóminas: índice onomástico, línea cronológica-biográfica, así como índices de ilustraciones y apéndices; finalmente, continúa un listado bastante completo de la bibliografía sobre Tresguerras. Mediante estos aparatos suplementarios, De la Maza intenta sistematizar la información que del celayense se tiene. En esta edición hay un claro interés por el rescate del texto, no así de las imágenes que contiene. Para el editor, este manuscrito constituye el poema sarcástico mejor logrado en la literatura mexicana; sin embargo, la lectura queda sesgada debido a que la atención se centra únicamente en el texto, dejando de lado el aspecto icónico y formal de la obra.

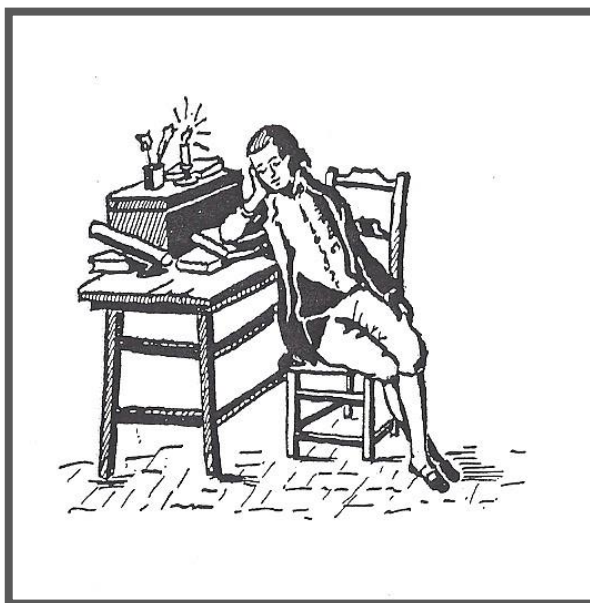
La edición de 1962,⁸ que se concibió en una encuadernación austera de tapas de cartón, viene acompañada de una singular viñeta⁹ producto del ingenio de Manuel González Galván (1933-2004); este arquitecto, historiador del arte y dibujante (alumno del propio Francisco de la Maza y que, de acuerdo con Elisa Vargas Lugo, incursionó en la pintura, escultura y grabado) aportó muchos de sus dibujos para la ilustración de artículos

⁷ Francisco Tresguerras, *Ocios literarios*, ed. Francisco de la Maza (México: Imprenta Universitaria, 1962), 199-202.

⁸ Se tiraron 1 500 ejemplares, de los cuales se han identificado un ejemplar en la Biblioteca Nacional, uno en la biblioteca del Museo Nacional de Arte (MUNAL) y uno más en el Instituto de Investigaciones Estéticas.

⁹ Entendemos por viñeta, en su cuarta acepción, como “Dibujo adoptado por una empresa o entidad para usarlo en sus publicaciones [...] como distintivo o etiqueta de los productos que elabora.” Tomado de José Martínez de Sousa, *Diccionario de bibliología y ciencias afines* (Asturias: Trea, 2004), 872.

universitarios.¹⁰ La pequeña ilustración es una adaptación del dibujo que hizo Tresguerras para el manuscrito ubicado en el folio 50 recto, el de la Melancolía;¹¹ en la viñeta se suprimieron las figuras fantasmagóricas y sólo se retomó al hombre somnoliento apoyado en su mesa de trabajo (autorretrato del abajeño). [Fig. 1]



1. Manuel González Galván (Morelia 1933-Ciudad de México 2004), *viñeta*, offset, 60 x 60 mm, en *Ocios Literario* de Francisco Tresguerras, 1962.

Jaime Cuadriello, por su parte, ha hecho una lectura de los manuscritos desde la emblemática, dejando claro que no se pueden separar el texto y los dibujos para su correcta interpretación; sugiere, además, que Tresguerras es el último representante de este género en

¹⁰ Elisa Vargas Lugo, “Semblanza de Manuel González Galván”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, xxvi, no. 85 (2004): 203-207.

Manuel González pintó varias obras de carácter devocional, lo mismo que Tresguerras. Nótese la empatía que pudo haber sentido aquél por Tresguerras, con quien compartió el interés por las artes y la habilidad en ellas.

¹¹ El título fue acuñado por Jaime Cuadriello, “Tresguerras, el sueño y la melancolía”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 73 (1998): 87-124. Véase la figura 18.

la Nueva España.¹² Queda en estos esfuerzos por acercarse a *Ocios literarios* incluir algunos aspectos formales, retomar la materialidad del libro y sugerir la dinámica que se gesta del objeto en su conjunto.

2. *Planteamiento del problema*

A lo largo del ensayo abordaremos los siguientes cuestionamientos: ¿qué es este manuscrito?, ¿cómo se tipifica?, ¿era común en la época de Tresguerras hacer este género de libros?, ¿cuáles son las características materiales de la obra y de qué manera eso nos habla del objeto?, ¿cuáles son los géneros literarios que se tocan y cuál el contenido de la obra?, ¿cómo se articulan las imágenes, el texto y la materialidad?, ¿cuál es su función y cómo ha cambiado a lo largo de tiempo? y ¿cuáles son las fuentes, literarias y artísticas, que han dejado rastro en su obra manuscrita?

3. *Hacia una tipificación del manuscrito*

Considerando que Francisco Tresguerras produjo un libro manuscrito, literario, cómico-satírico e ilustrado a la manera de la estampa o el grabado libresco, con características propias de los impresos antiguos en cuanto a su materialidad y contenido,¹³ entre 1796 y 1797, cuando trabajó y vivió en Querétaro, podría suponerse que lo hizo con el propósito de crear una especie de manifiesto o defensa de su obra asociada al estilo académico, que en su tiempo

¹² Jaime Cuadriello, “Un epigono de la tradición: los emblemas en los manuscritos de Francisco Eduardo Tresguerras”, en *Las dimensiones del arte emblemático*, ed. Bárbara Skinfill Nogal y Eloy Gómez Bravo (Michoacán: Colegio de Michoacán, 2002), 263-287.

¹³ Portadas, preliminares, tipografías, dibujos que imitan grabados.

representó la modernidad frente a la crítica de un grupo de personajes queretanos dibujados en su texto y trazos plásticos.

La belleza y rareza de los manuscritos de Tresguerras estriba en gran medida en el protagonismo del autor para la realización de los mismos, no únicamente como autor, sino como copista e iluminador; incluso fungió como traductor en la versión que hizo de las *Letanías Lauretanas*, escritas originalmente en latín por el jesuita Francisco Xavier Dornn.

La presencia del autor en la confección del libro tiene una larga historia. Petrarca, por ejemplo, concebía al libro de autor como “el códice escrito por la misma mano del creador del texto, destinado a una circulación limitada”.¹⁴

Para el siglo en que nació Tresguerras, el desarrollo de la imprenta había hecho que los libros manuscritos no fueran para nada la norma, aunque éstos nunca han estado ausentes, sino que quizá sólo han cambiado su forma y función.

Armando Petrucci sugiere que el manuscrito, en el siglo XVIII, tomó tres formas distintas: la primera como ediciones de lujo, encargadas a escribanos profesionales pero con la intención de repetir los modelos del impreso (son coleccionistas los principales demandantes de este tipo de libros); el segundo modo de producción estuvo supeditado a las obras prohibidas. Al no poder imprimirse por miedo a la Inquisición, algunas obras circularon de manera mesurada a través del manuscrito. El tercer tipo, muy relacionado con el anterior debido a su ámbito clandestino, surgió en distintas clases subalternas sin ninguna posibilidad de tipificación; es la tosquedad y poco cuidado en su manufactura lo que los pone en un

¹⁴ Armando Petrucci, *Libros, escrituras y bibliotecas*, ed. Gimeno Blay (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011), 197.

mismo estadio. De acuerdo con ese autor, los manuscritos tomaron la forma de ediciones fastuosas o, por el contrario, quedaron relegados del carácter artístico.¹⁵

Por su parte, Chartier¹⁶ propone que los códices perviven gracias al celo de algunos autores que ven amenazada la pureza de sus textos al entregarlos al impresor y al error humano del cajista. Apunta además tres maneras en las que los manuscritos y los impresos se han relacionado a lo largo del tiempo: la primera forma se da cuando los libros impresos han sido anotados caligráficamente; este texto manuscrito adquiere un valor dominante frente a la obra. Una segunda relación se establece con las copias empleadas para facilitar la composición de la caja tipográfica; la mayoría de las veces los encargados de hacer estas transcripciones eran escribas profesionales. La tercera forma es la del libreto teatral, un texto manuscrito de amplio uso.

El de Tresguerras no encaja cabalmente en ninguno de los hasta ahora mencionados por Petrucci y Chartier; no puede ser un texto preparatorio para la imprenta, primero porque ya está encuadernado y luego porque el cuidado de la obra es excesivo; se acerca más a la idea del libro lujoso, íntimo y bien compuesto, con una preocupación del autor por el producto final, una idea parecida a la que Petrarca concibió cuatro siglos antes cuando aún no existía la imprenta de tipos móviles.

¹⁵ *Ibid.*, p. 40-43.

¹⁶ Roger Chartier, “El manuscrito en la época del impreso. Lecturas y reflexiones”, en *La cultura del libro en la Edad moderna: Andalucía y América*, trad. Pedro Ruiz Pérez (Córdoba: Servicio de Publicaciones Universidad de Córdoba, 2001), 21-35.

4. Función, género y propósito de la obra

El manuscrito de Tresguerras es una compilación miscelánea de textos que fueron escritos en distintos momentos, aunque en los diversos prólogos, advertencias al lector, notas a pie y otros lugares, el autor deja ver la forma en que se fue construyendo el documento. El texto está conformado tanto de prosa como de versos intercaladamente; el tono, como iremos viendo, abarca lo satírico, humorístico y grotesco. El propósito de la obra es contestar a los insultos que con antelación sus rivales intelectuales han hecho de Tresguerras. Esta práctica de responder con versos a los adversarios es del todo común entre los literatos; basta recordar aquella áspera relación que sostuvieron las dos grandes plumas de los Siglos de Oro español: Cervantes y Lope de Vega; estos insignes personajes gastaron no poca tinta en hablar mal del otro y es harto conocida la fiereza de sus letras. Escribe Lope en 1604: “De poetas, no digo: buen siglo es este. Muchos están [en] ciernes para el año que viene, pero ninguno hay tan malo como Cervantes ni tan necio que alabe a *Don Quijote*”.¹⁷ También podemos recordar el caso de enemistad entre Quevedo y Góngora y de cómo emplearon sus habilidades literarias en detrimento del nombre ajeno. Giorgio Vasari documentó la rivalidad entre Miguel Ángel y Leonardo. En su libro sobre la vida de los artistas, sugirió esta disputa: “Había gran enemistad entre él y Miguel Ángel Buonarroti. Este último abandonó Florencia a causa de esa rivalidad”.¹⁸

¹⁷ José Luis Pérez López, “Lope, Medinilla, Cervantes y Avellaneda”, *Criticón*, no. 82 (2002): 52, <http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/indice.htm>. También se sugiere la consulta de Felipe Pedraza Jiménez, *Cervantes y Lope de Vega: historia de una enemistad y otros estudios cervantinos* (Barcelona: Octaedro, 2006).

¹⁸ Giorgio Vasari. *Vida de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*, est. prel. Julio Payró (México: Conaculta / Océano, 2000), 241.

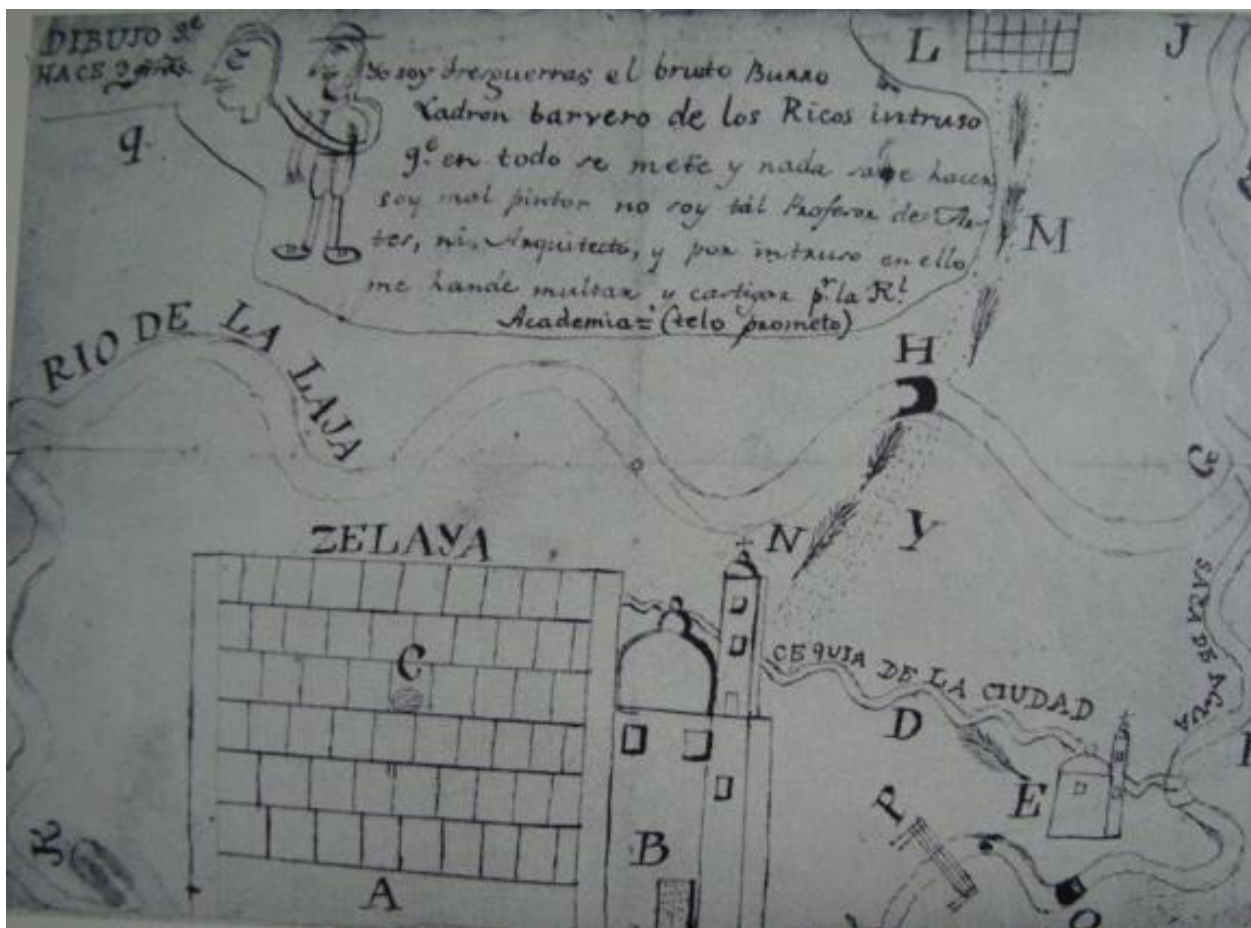
¿No fue Tresguerras llamado en su tiempo el Miguel Ángel mexicano? Quizá se debió en gran medida a su genio y habilidad en las artes, pero también pudo acuñársele el apodo por su mostrada competencia con los vecinos queretanos.

Tresguerras hizo uso de las letras para defenderse de los ataques de sus rivales; ya decíamos que tenía voz en el *Diario de México* y tras una crítica que el Melancólico (seudónimo de Carlos María de Bustamante) hizo de su fuente de Neptuno, el celayense, firmando como el Payo Culás, contestó: “sí, llevado de mi ingenio activo y obsequioso, inventé y construí en Querétaro la Fuente de Neptuno, esta mentida deidad es la que con su tridente y delfin adorna, ocupa la pieza; y llama la atención del sediento, y del pasajero: al señor Melancólico lo han informado mal, pues Hércules, ni la Hidra convenían en aquel destino”.¹⁹ Llama la atención que Bustamante critique y dé al mismo tiempo espacio de réplica, pero, como venimos diciendo, son frecuentes las rivalidades públicas materializadas en las letras.

Acorde con estas diatribas, hay un testimonio burdo que Rafael Zamarroni²⁰ reproduce en su crónica del Bajío. [Fig. 2] Se trata de un dibujo de precaria confección que parece ser una burla a la figura de Tresguerras; en él aparecen algunas obras del arquitecto, como la Iglesia del Carmen, San Francisco y el Puente de la Laja, y en el ángulo superior izquierdo hay una figura humana con un brazo del que sale una cabeza: una especie de alegoría al autorretrato.

¹⁹ Sergio Márquez Acevedo, “Precisiones sobre Tresguerras”, *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, no. 6 (1971): 195-197.

²⁰ Rafael Zamarroni Arroyo. *Narraciones y leyendas de Celaya y del Bajío* (México: Editorial Mexicana de Periódicos, Libros y Revistas, 1960), t. 2 [s. p.].



2. Anónimo, [caricatura de las obras de Tresguerras], tinta sobre papel, finales del XVIII principios del XIX, en *Narraciones y leyendas de Celaya y del Bajío* de Rafael Zamarroni, 1969. El texto dice: “Yo soy Tresguerras el bruto Burro/ Ladron barrero de los Ricos intruso/ q[ue] en todo se mete y nada sabe hacer/ soy mal pintor no soy tal Profesor de Ar-tes, ni Arquitecto, y por intruso en ello/ me han de multar y castigar p[or] la R[e]al Academia (te lo prometo)”.

El manuscrito *Ocios Literarios* es un compilado de respuestas a los panfletos difamatorios de los que fue objeto Francisco Tresguerras; este género de réplicas es práctica común y bien extendida entre los grupos de intelectuales de la época ilustrada. Dice Elisa Ruíz que en estos momentos se “propiciaba el desarrollo de la sátira, tendencia que daba lugar muchas veces a unas obras pintorescas y escritos ocasionales [...]. En ese ambiente reinaban la exuberancia en el lenguaje, los disparates, los motes y la exageración de todo

tipo. Se exhibían alegremente los vicios y los rasgos físicos y morales de los seres retratados”.²¹

5. Estudio codicológico: la materialidad del objeto

La importancia del estudio de la materia está dada porque ella misma conforma la obra artística; el estudio de la caligrafía y de los dibujos forma parte sustancial para entender la obra. Nos hemos dado a la tarea de describir sucintamente algunas de las características tanto de la letra como de las imágenes; sin embargo, a lo largo del estudio se irá abordando su participación dentro del conjunto; también se incluye en este apartado el estudio codicográfico: conteo de cuadernillos, identificación de filigranas y búsqueda de faltantes.

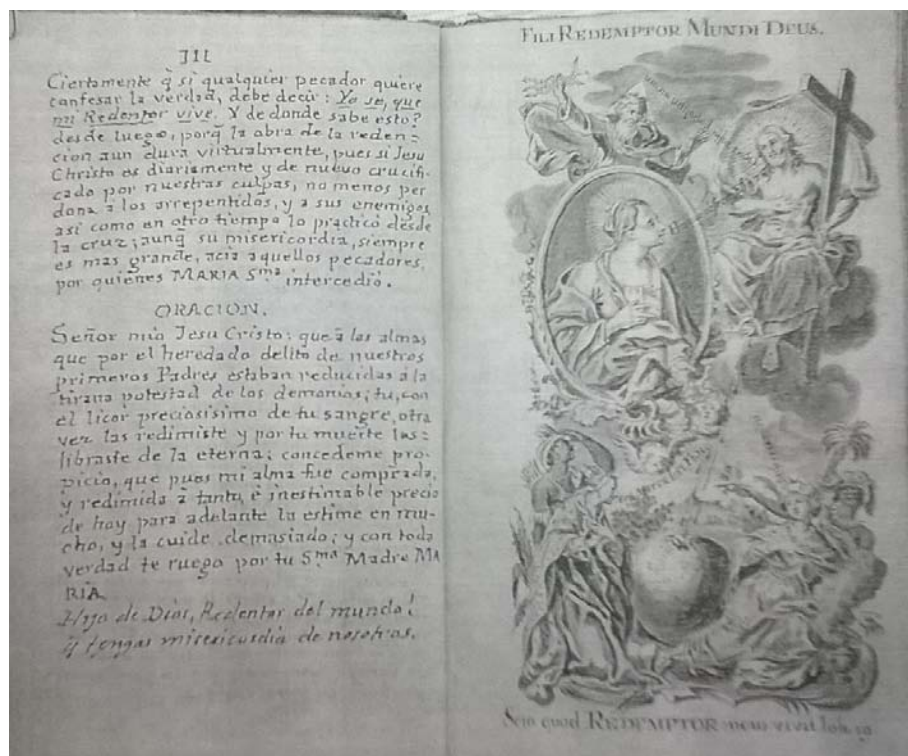
5.1 La letra

*C'est dieu que nous vient cet art ingénieux
de peindre la parole et de parler aux yeux,
et par des traits divers de figures tracées,
donner de la couleur et du corps aux pensées.*
Fournier.

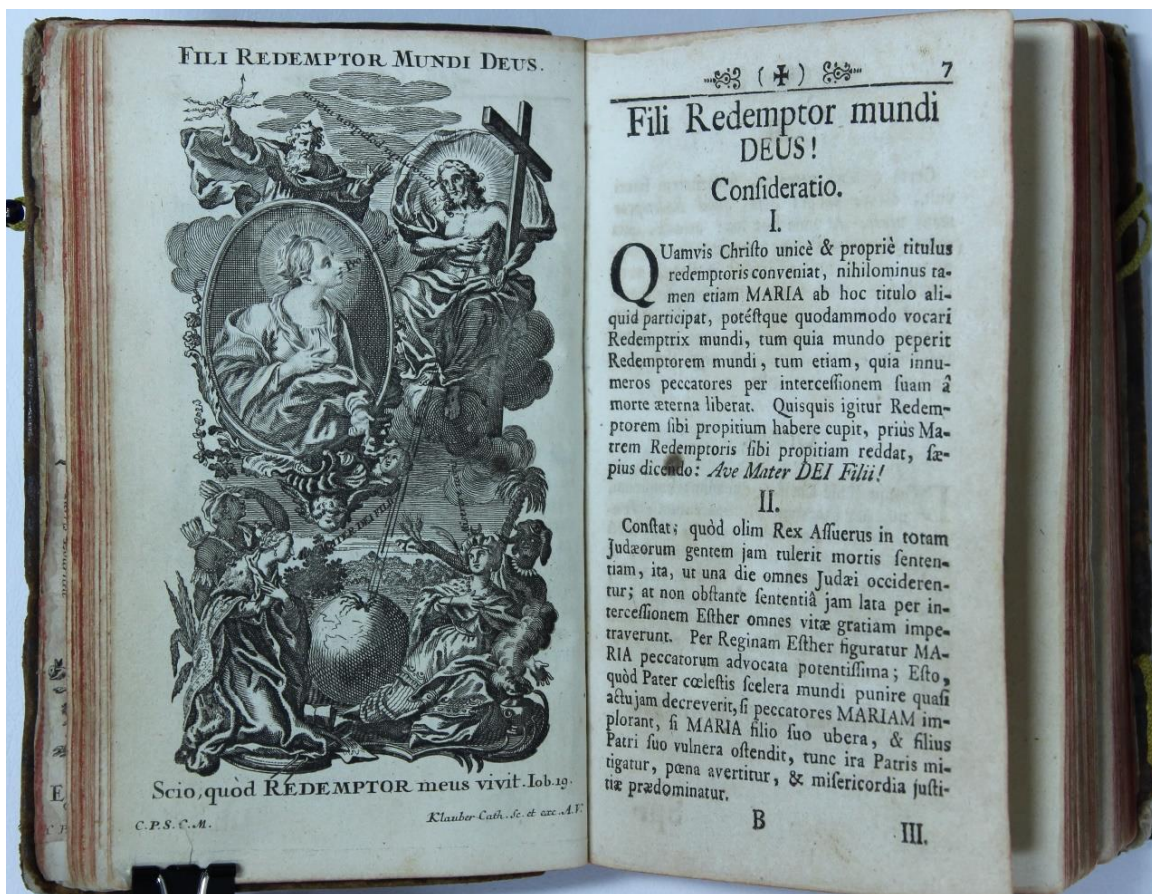
El texto está escrito, predominantemente, con letra cursiva, aunque también aparecen las versalitas y una letra de molde que tiene un parecido con las tipografías romanas redondas. El cambio de la letra no es azaroso y se utiliza de manera diferenciada para distinguir títulos, encabezados, citas, prólogos y para resaltar alguna palabra o frase.

²¹ Elisa Ruiz García, “La erudición clásica de Francisco Eduardo Tresguerras”, (ponencia presentada en el Simposio Internacional La Biblioteca de la Academia de San Carlos en México. México, 23 octubre, 2015).

Esta letra redonda, que aparece en menor medida, se hace con trazos lentos y cortados; se requieren entre 2 y 4 trazos para realizar cualquier letra. Las mayúsculas rematan en pico, lo mismo que las ascendentes y las descendentes de las minúsculas. La oreja en la *r* es un punto que se separa del asta; la descendente de la *y* remata en lágrima y la de la *g* se hace mediante una trazo curvilíneo. Esta cuidada y minuciosa letra puede tener su origen en la empresa que Tresguerras llevó a cabo al hacer una copia (¿o traducción?) de las *Letanias Lauretanas*, obra del jesuita Francisco Xavier Dornn, donde el celayense reprodujo tanto el texto como las 57 imágenes que contiene el libro; aquí la tarea era emular el impreso. La caligrafía tiene una semejanza a la tipografía utilizada en la edición de 1768, pero sobre todo se parece a la letra de los grabados, obras de los hermanos Klauber. [Fig. 3 y 4]



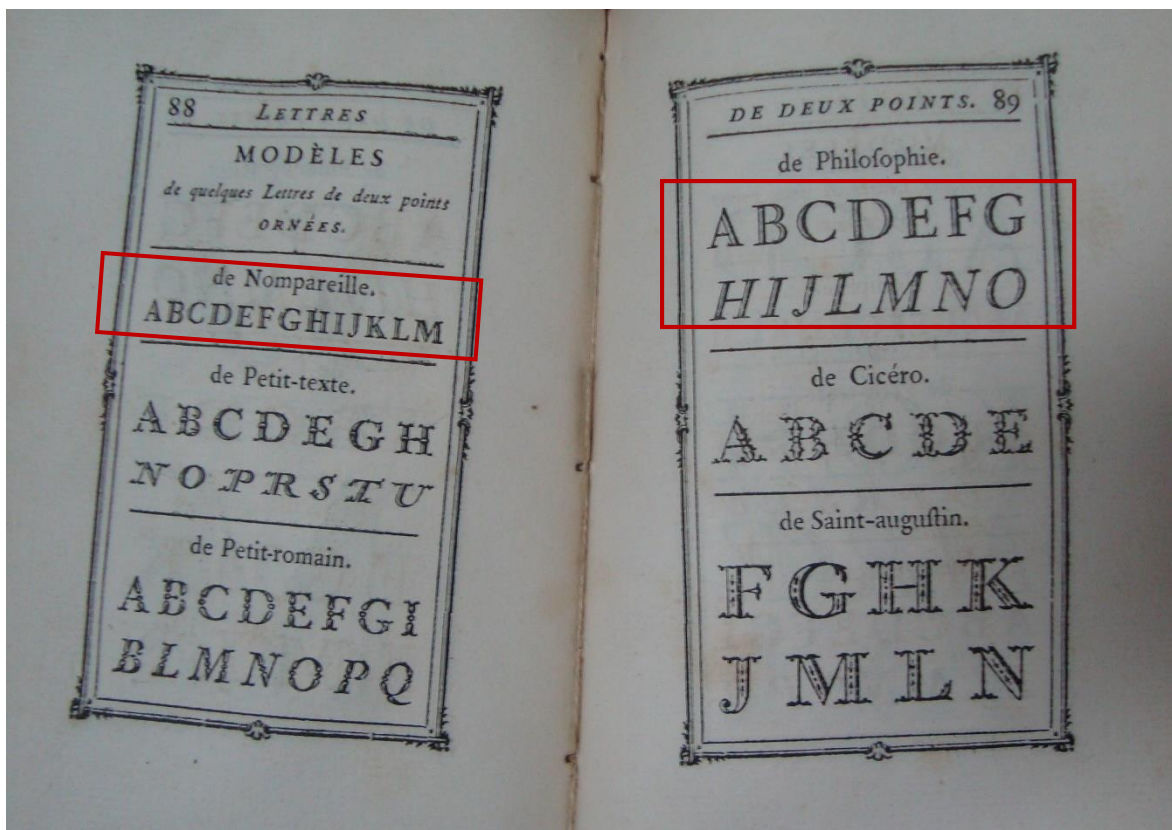
3. Francisco Tresguerras. (Celaya 1759-1833). Copia manuscrita de las *Letanias Lauretanas* de Francisco Xavier Dornn, tinta sobre papel, 1797-1825. Museo de Celaya, Historia Regional.



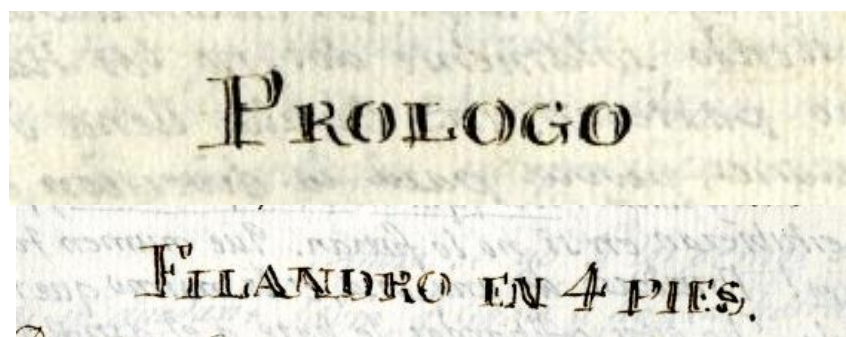
4. Joseph (1710- 1780) y Johann (1712-1787) Klauber, *Turris ebúrnea*, grabado calcográfico, en *Letanias lauretanas* de Francisco Xavier Dornn, 1768.

Por otro lado, la versalita de doble trazo que Tresguerras utiliza en títulos y encabezados se encuentra en el manual tipográfico de Pierre Simon Fournier, publicado entre 1764 y 1766, como un modelo tipográfico decorativo. [Fig. 5 y 6] Dentro de esa obra también hay una tabla con un muestrario de filetes, recurso empleado a lo largo de *Ocios Literarios*. [Fig. 7] No estamos diciendo que el abajeño haya conocido y copiado del manual de Fournier los modelos tipográficos y decorativos, sino solamente señalar la importancia que tuvo la obra francesa, ya que debido a su amplia difusión tuvo una influencia determinante en los

libros publicados en el siglo XVIII, principalmente en lo referente a la estandarización del tamaño de las letras.²²



5. Pierre Simon Fournier (París 1712-1768), láminas 88 y 89 en *Manuel typographique utile aux gens de lettres* (1766).



6. Francisco Tresguerras (Celaya 1759-1833), detalles de títulos en el manuscrito, folio 38r y folio 103r, tinta sobre papel, 220 X 140 mm, 1796-1797. Biblioteca Nacional de México. Colección Academia de San Carlos.

²² Agradezco la asesoría de Gisel Aguilar López en el estudio de la letra.



7. Pierre Simon Fournier (París 1712-1768), lámina 130 en *Manuel typographique utile aux gens de lettres*, 1766.

5. 2 Los dibujos

Los dibujos son un elemento crucial en el manuscrito; no funcionan únicamente como decoración o ilustraciones del contenido, sino que tienen un discurso propio, aunque no todos funcionan de la misma manera. Lo que sí conservan es una semejanza estilística; todos ellos parecen verdaderos trabajos de buril. En algunos casos incluso la firma es antecedida por la fórmula abreviada de *fecit* o *invenit*, inscripciones propias del grabado. Para llevar a cabo esta empresa, se valió de la pluma y los sombreados bajo la técnica de la aguada, que es la tinta diluida y aplicada con pincel.

5.3 Codicografía

El formato del libro es un cuarto menor (220 x 140 mm); la encuadernación tiene tapas de cartón cubiertas con piel de pasta española, simétricas la anterior y la posterior; éstas las vemos decoradas con un florón dorado al centro y dos marcos también dorados realizados con una rueda greca; en medio de los marcos, se encuentran pequeños hierros vegetales bajo la misma técnica de dorado. El lomo tiene cuatro nervios expuestos y mantiene el decorado floral (aunque no los mismos hierros), y sobre el tejuelo se lee *ocios/de tres/guerras*; los cantos (o cortes) superior, inferior y lateral están pintados de rojo.

No utiliza papel decorado para las guardas, pero sí dos hojas de respeto (o cortesía); en la primera las marcas de propiedad revelan su pertenencia a la Biblioteca de Artes Plásticas, así como su ubicación dentro de la colección de la Academia de San Carlos: Librero XXV, número 168, clasificación otorgada por el bibliotecario Lino Picaseño y Cuevas.²³ Existe una serie de particularidades en la paginación y en las hojas en blanco que a continuación se enlistan:

1. La paginación antigua va del número 1 al 293.
2. La escritura comienza en la página 65, que equivale al folio 35v; antes de ello, todas las fojas se encuentran en blanco.
3. Hay un salto en la paginación antigua del número 169 al 200; esto se ubica en el folio 88. El estudio de los cuadernillos y las filigranas constata la unión artificial de este folio con su correspondiente 81, lo que hace pensar que el folio original fue sustituido

²³ José de Santiago Silva, “San Carlos y Lino Picaseño y Cuevas, su bibliotecario”, en *La Biblioteca de la Academia de San Carlos en México*, ed. Silvia Salgado (México: UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Facultad de Artes y Diseños, 2015), 37-63.

y en su lugar se adhirió, mediante goma, un papel distinto. En el texto se tiene un verso mudo que ocupa todo el folio 88, seguido de una portada y un cambio en el tema. Como veremos la foliación real de la página 200 correspondía anteriormente a la 100, pero se modificó.

4. Existe una paginación posterior, hecha con grafito, que pudo haber sido añadida en la Biblioteca Nacional como parte de la catalogación; ésta va de la página 276 a la 293.
5. Las fojas siguientes se encuentran sin numeración antigua.
6. Como parte del estudio codicográfico y para su análisis, el documento ha sido nuevamente foliado, de lo cual se obtuvieron las siguientes características: 163 folios en total; de allí 63 fojas están en blanco y dos hojas internas también en blanco (folios 49 y 69).²⁴
7. El libro está formado por 18 cuadernillos de diversas composiciones, de los cuales el quintero es el de mayor presencia.²⁵ [Consultar anexo, esquema 1]
8. El estudio de las filigranas arroja la existencia de ocho tipos de papeles. [Consultar anexo, filigrafología] Los folios 49 y 50 son gemelos unidos artificialmente; esto tiene relevancia en el cuerpo de la obra, ya que el folio 49 corresponde a una hoja en blanco, fungiendo como protección del dibujo ubicado en el folio 50. Por el hecho de que no se encuentran cosidos con el resto del cuadernillo y por las particularidades que tienen ambos folios, podría pensarse que fueron añadidos posteriormente a la

²⁴ Ante la presencia de foliaciones o paginaciones alteradas, discontinuas o facticias, sugerimos su foliación antes de hacer cualquier estudio, especialmente el que atañe al conteo de cuadernillos. Metodológicamente esto evita duplicar esfuerzos y da mayor precisión.

²⁵ El esquema es una herramienta metodológica propuesta por Elisa Ruiz García, *Introducción a la codicología* (Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2002).

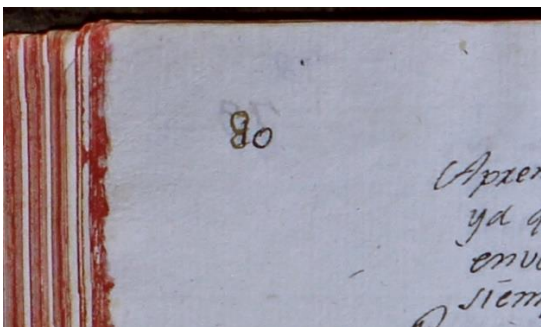
escritura. La siguiente hoja en blanco corresponde al folio 69, también se explica con el estudio codicográfico, ya que se trata de un folio no solidario que encuentra su correspondiente en el folio 62; sin embargo, la filigrana no concuerda con el mismo tipo de papel, lo que sugiere un añadido posterior a la construcción del propio texto; por el lugar que ocupa, podríamos pensar también en una hoja reservada a una portada.

En cuanto a los faltantes, se carece de tres al comienzo, uno después del folio 27, dos antes del folio 135 y uno más anterior al folio 163, haciendo un total de siete. Cabe señalar que el texto termina en el folio 134 vuelto, con una mano distinta a la de Tresguerras, lo que hace pensar que dos folios caligrafiados pudieron haber sido cortados.

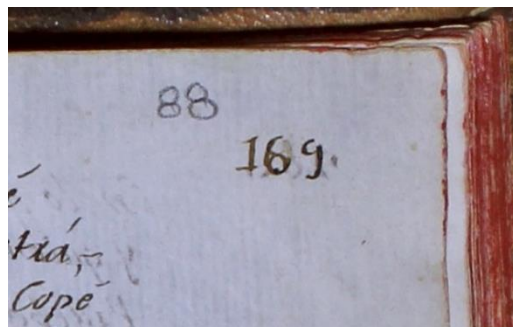
¿Por qué Tresguerras no comenzó a escribir en las primeras hojas y lo hizo hasta el folio 35 vuelto? Al parecer la alteración se dio en el momento de ser encuadernado al modificarse el orden de los cuadernos, poniendo al inicio lo que debía ir al final.

Lo anterior se sustenta por las alteraciones que hay en la paginación antigua y que son visibles a lo largo de la obra. Si nos detenemos en la numeración de la página 71 (folio 38r) podemos notar que el siete fue un añadido, es decir, el texto comienza en este folio, que lo antecede la portada principal y que coincide con el inicio de un cuaderno y el comienzo real de la obra. El cambio es evidente cuando llega al folio 42r que corresponde a la página 79 y que al vuelto debería tener un 80, ahí se nota como lo que era antes un 10 se convirtió en un 80 [Fig. 8] en adelante todos los números sufrirán una alteración; de ahí hasta el folio 88r que en la paginación antigua corresponde a la 169, en teoría este folio correspondería al número 99, por lo que al vuelto debía aparecer el número 100 pero fue cambiado por un 200 [Fig. 9 y 10]. Lo que parecía un error en la paginación en realidad es una decisión

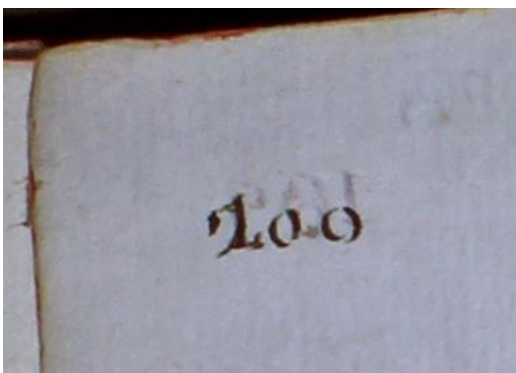
premeditada de Tresguerras pues resulta más fácil cambiar únicamente el 1 (del número 100) por el 2 que se logra ver en todos los folios de ahí en adelante.



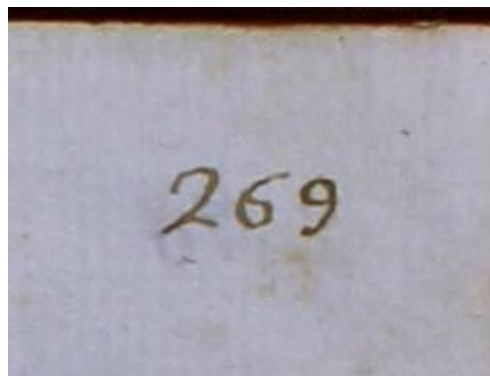
8. Detalle del folio 42v.



9. Detalle del folio 88r.



10. Detalle del folio 88v.



11. Detalle del folio 123r.

Otra particularidad es el folio 123, que no es solidario y que presenta una filigrana ajena al resto, si se observa el número de la página ésta no sufre alteración y los números 269 y 270 están bien hechos, por lo que creemos que fue un añadido posterior a la escritura. [Fig. 11] La enmienda de los números continúa en la página 271 y llega hasta el folio 126v. Después de esto ya no hay paginación antigua y ello coincide con el inicio de un cuaderno en el folio 127, el texto sigue hasta el folio 134 donde además termina el cuaderno. Si se

observa el cambio de las filigranas, lo más lógico es que aquellos que corresponden al naranja y verde vayan al final de la obra, es por eso que hemos reconstruido un diagrama con el acomodo de los cuadernos tal y como debieron haber sido encuadernados. [Ver anexo, esquema 2] Aquí podemos ver que primero el autor tuvo en sus manos un tipo de papel que corresponde al rojo y morado, luego utilizó el verde y anaranjado, con este último hizo un par de enmiendas: completo la primer portada (fol. 37) e insertó el folio 49 que corresponde a un blanco.

6. Lectura de la obra a través del texto y la imagen. Unidades icónico-textuales.

Históricamente la cultura escrita y la visual han tenido una estrecha relación, algunas veces excluyéndose y otras tantas hermanándose. En ese sentido la emblemática se posiciona como una conciliadora y, sin demeritar alguno de los dos elementos, crea una forma de aproximación en la que imagen y texto se complementan y se nutren. Francisco Eduardo Tresguerras hereda esta tradición que se manifiesta claramente en sus manuscritos, pues algunos de sus dibujos contienen la forma tripartita de imagen, mote y glosa. Sin embargo, aunque la relación de la imagen y el texto en los *Ocios literarios* es indisoluble, no todos los dibujos funcionan de la misma manera: los hay que son portadas alegóricas, viñetas, frontispicios e incluso alguno funge como marca de impresor.

Como recurso didáctico para el análisis de este documento, empleo el concepto de unidad icónico-textual, con el fin de dividir el contenido del manuscrito; esto posibilita que, a pesar de que el libro sea una miscelánea, podamos determinar temáticas que se conforman por distintos elementos gráficos y textuales. Algunas unidades son más largas en contenido, mientras que otras se distinguen por la inclusión de dos o más dibujos. Como puede

observarse en la tabla dos del anexo, el manuscrito se divide en ocho unidades, un texto preliminar y el cierre; estos dos últimos apartados no incluyen ilustraciones, por lo que quedan fuera de las unidades, aunque se han tratado desde su contenido textual.

a) Preliminares

En los impresos, hay una serie de documentos preliminares que, sin tener una aportación directa al contenido del libro, tienen distintos fines; por ejemplo, las dedicatorias, otras veces toman la forma de licencias o censuras; también pueden aportar información sobre el autor o alguna advertencia al lector. En el caso que nos atañe, he decidido incluir en este apartado los primeros versos que por su contenido parecen estar alejados del resto de la obra. Considerando que anteceden 34 folios en blanco, es posible que Tresguerras pensara incluir otros preliminares para llenar el error cometido por el encuadernador.

Los versos a los que nos referimos son una décima escrita a mitad de la página cuyo título es el siguiente: *A Lesbia de Catulo, y a su Paxarito muerto*.²⁶ Este tipo de estrofa octosilábica tiene la siguiente estructura: a b b a a c c d d c y su invención se debe a Vicente Espinel, a finales del siglo XVI.²⁷ Para armar el verso, Tresguerras tradujo los de Catulo y tuvo cuidado de respetar la estructura del original, que también es una décima. Como se mencionó, los textos preliminares no necesariamente deben tener relación con el cuerpo de la obra; sin embargo, podemos decir que la idea del romance de Catulo por Lesbia ya rondaba en la mente de Tresguerras al menos desde 1786. Existe un cuadernillo conservado en el Museo de Celaya, con esa fecha, que fue escrito por el abajeño, aunque también es un

²⁶ A lo largo de la obra, las referencias a la literatura clásica irán evidenciando las lecturas de Tresguerras, así como el estilo erudito que quiere imprimir a su texto mediante la inserción de autoridades.

²⁷ Rudolf Baehr, *Manual de versificación española* (Madrid: Gredos, 1970).

manuscrito sobre papel de trapo. Lo cierto es que su calidad dista sustancialmente del de *Ocios literarios*. La letra en aquél es desarreglada, la impaginación irregular, e incluso hay párrafos completamente tachados que dan la impresión de que se trata de un borrador. No se encuentra encuadernado, aunque cabe señalar que sí va cosido. El título que ostenta dentro de una filacteria es *Varios versos morales y profanos por F.T.* Dentro de sus particularidades destaca que su lectura en algunos lugares es vertical, en otras horizontal e incluso entrecruzada; esa lectura se sugiere mediante filetes, recuadros y hasta números. Los versos que hablan sobre los personajes antes dichos son los siguientes:

Y aun Lesbia, la de Catulo
hade asociarse conmigo,
hade renovar su llanto
y puede parar en gritos.
Si porque confundido
siempre llorando la miro
la muerte, la muerte infausta
de su cantor Gorrionsito.
Y si un Pajaro la obliga
a tanta pena y delirio
que hiziera si viese muertos
unos treinta o treinta y cinco?²⁸

²⁸ Francisco Tresguerras, *Varios versos morales y profanos por F.T.* [manuscrito] (s.l., s.a.), fol. 27v. La ortografía se mantiene tal como aparece en el manuscrito.

Hasta aquí dejaríamos el texto preliminar. Los siguientes versos también son una dedicatoria; sin embargo, por el contenido del documento, éste lo hemos incluido en la primera unidad que trata sobre la presentación del autor.

b) Primera unidad icónico-textual: sobre el autor

Tras la estrofa espinela continúa un *Romance que acompañó a un Diseño de lápiz de Señora Santa Ana, hecho por el Autor para su Amigo Don Mariano Hernandez*.²⁹ Efectivamente, se trata de un romance debido a que tiene una serie indefinida de párrafos octosilábicos que se asocian en los versos pares.

El autor debió conservar copia de la misiva para poder transcribirla en este lugar; además, cabe señalar que casi al final del manuscrito, en el folio 123r, Tresguerras critica el que sus rivales hayan copiado los adjetivos que contiene la doceava estrofa de esta epístola; lo anterior sugiere que, o bien la carta circuló entre diversos grupos, o bien su contenido fue dedicado a diferentes individuos; me inclino a pensar en esta segunda posibilidad, ya que se trata de un retrato literario que seguramente el pintor quiso compartir con sus allegados.

En este *Romance*, Tresguerras arriesga la rima, de ahí que se le haya calificado como de mal escritor; sin embargo, muchas veces se anticipa a la crítica, es decir, su posible falta de fineza en las letras no escapa a su propio juicio. Un ejemplo de ello se encuentra en la

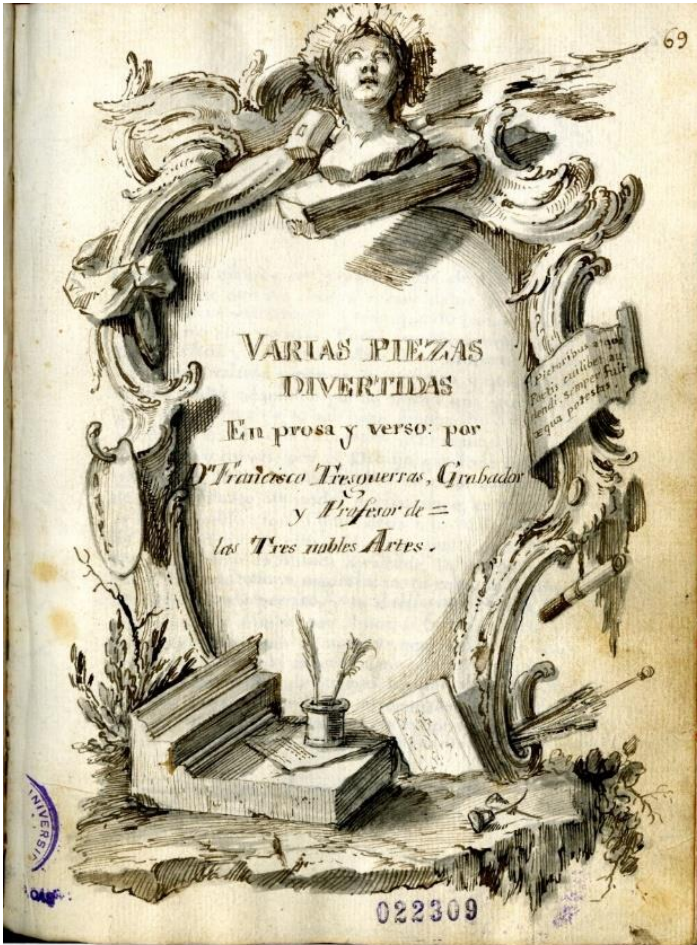
²⁹ Existe un dibujo hecho a lápiz, en el Museo de Celaya, Historia Regional, de la Virgen Santa Ana con libro en mano y una cesta, con la inscripción: *Santa Anna/Mater B Maria virginis/Supra modum Mater mirabilis Macha 7:20*. No puede ser el mismo que refiere Tresguerras, pues en los versos se dice que aparecen juntas María niña y Santa Ana: “Ese grupo representa/ en Ana y su tierna Hija el doble, el sagrado nombre/ que logras por grande dicha”, en Francisco Tresguerras. *Varias piezas en prosa y verso* [manuscrito] (Querétaro: 1796-1797), fol. 36v.

última estrofa del *Romance* en el que apunta: “Que también si se le pone/ rasguña una mala Lira/ y echa más *quees* en sus versos/ que un comerciante mentiras”.

Para cuando llega a esta línea, el autor ya había comenzado siete de las 16 estrofas que la antecede con la palabra *Que*; en este punto se sabe bastante comprometido pero se redime poniéndose en evidencia. A pesar de que la carta está dedicada a su amigo Mariano Hernández y que la acompañó un dibujo de Santa Ana y la Virgen, en realidad se trata de un retrato literario del propio autor.

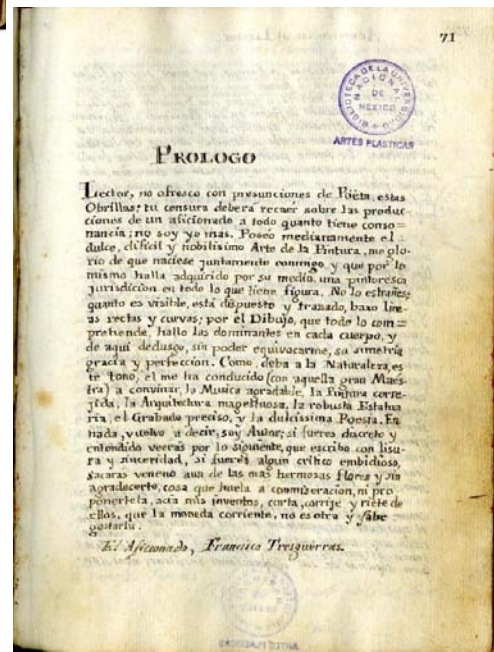
En el folio 37r se dibuja la primera portada cuyo título al centro dice *VARIAS PIEZAS/ DIVERTIDAS/ En prosa y verso: por Don Francisco Tresguerras, Grabador y Profesor de las Tres nobles Artes*. [Fig. 12] El texto, rodeado por un medallón hecho de rocallas y figuras alusivas a las artes, ostenta en la parte alta un busto y un martillo que sugieren la presencia de la escultura; del lado izquierdo una paleta evoca a la pintura; en la parte baja una placa de metal y buriles aluden al grabado; la arquitectura se invoca mediante una cornisa y, sobre ella, tinta, papel y pluma remiten a la literatura. Es interesante señalar el empleo de la palabra Profesor en lugar de Maestro; esto nos habla de que Tresguerras no se asume dentro de un gremio sino como un profesional, una figura mucho más cercana a la del artista y las academias. Lo cierto es que desde finales del siglo XVI y hasta mediados del siglo XVIII muchas fueron las discusiones y empeños de los pintores, escultores y doradores por liberar su arte de la opresión mecánica.³⁰

³⁰ Algunos de los trabajos que pueden consultarse sobre el tema: José María Lorenzo Macías, “De mecánico a liberal. La creación del gremio de las ‘nobles y muy liberales artes de ensamblar, esculpir, tallar y dorar’ en la Ciudad de Puebla”, *Boletín de Monumentos Históricos*, INAH, 3ª época, no. 6 (2006): 42-59. Paula Mues Orts, “Merezca ser hidalgo y liberal el que pintó lo santo y respetado la defensa novohispana del arte de la pintura”, en *El divino pintor: la creación de María de Guadalupe en el taller celestial* (México: Museo de la Basílica de Guadalupe, 2002).



13. Francisco Tresguerras (Celaya 1759-1833), prólogo folio 38r, tinta sobre papel, 220 X 140 mm, 1796. Biblioteca Nacional de México. Colección Academia de San Carlos.

12. Francisco Tresguerras (Celaya 1759-1833), portada *Varias piezas divertidas en prosa y verso* folio 37r, tinta sobre papel, 220 X 140 mm, 1796. Biblioteca Nacional de México. Colección Academia de San Carlos.



Los elementos gráficos de la portada tienen su correspondencia en el contenido del texto. En el prólogo, Tresguerras se presenta como un “aficionado” de las bellas artes y con este adjetivo nuevamente se disculpa ante los ojos de los críticos: “En nada, vuelvo a decir, soy Autor; si fueres discreto y entendido veerás por lo siguiente, que escribo con lisura y sinceridad”.³¹ Utiliza para el prólogo una cuartilla y tres tipos distintos de letra: las versalitas para el título, la letra redonda para el cuerpo del texto y la cursiva para firmar en la parte baja; abre con discreta capitular y un rectángulo casi perfecto se logra de la caja de escritura. [Fig. 13]

c) *Segunda unidad icónico-textual: de la envidia*

A continuación, inserta una *Advertencia al Lector* y con ello un tema distinto; aquí los márgenes son más amplios y la letra cambia a itálica, sangra el inicio de los párrafos y ocupa tres páginas para contarnos cómo circulaban diversos panfletos difamatorios, “propia de la diversión de la mucha plebe [...] andaba el susodicho disparatorio en las manos de todos; sentían, aprobaban y aun ilustraban”.³² Por lo anterior, Tresguerras se dispuso a hacer una respuesta que tituló *Ensayo Poético sobre una Ensaladilla por un aficionado del Buen gusto, y partidario de la verdad*. Este largo texto se conforma de 47 cuartetos con rima asonante en los versos pares. En el cuarto párrafo se superpone una banderilla para disimular un error cometido en la escritura; cara pudo haber sido la falta, considerando que justo detrás de esta página se dibujó el emblema de la Envidia. En estos versos continúa hablando de sus contrincantes y los llama “Escamosos sabandijas/ murcielagos, grajos,

³¹ Tresguerras, *Varias*, fol. 38r.

³² *Ibid.*, fol. 38v.

cuervos/ solo quieren habitar,/ tan lobrego inmundo seno”.³³ El sentido local de la obra se constata en versos como los siguientes: “Bien podés alzar el rabo/y andar muy juntos gruñendo/por allá en San Francisquito, por Santa Ana, por el Centro”, tras los cuales Tresguerras considera apropiado, mediante una apostilla, precisar que éstos son “Barrios de Queretaro”.

El dibujo de la Envidia, ubicado en el folio 40r, tiene la clásica distribución tripartita del emblema: *imago*, *epigrama* y *lemma*. [Fig. 14] La imagen representa a una vetusta mujer sentada, los senos flácidos le caen sobre el vientre abultado, la mano derecha se acerca a la boca mientras que la izquierda se adelanta arrojando una serpiente, el gesto parece de repulsión, una de las piernas se estira, mientras que la otra se retrae sobre la roca en que ella se encuentra sentada. El marco de esta escena lo forma una grotesca cabeza que se traga un corazón, un perro rabioso que saca la lengua y un par de serpientes que, enroscadas sobre unas ramas, se muestran amenazantes; este medallón que se forma con los personajes se asienta sobre una plancha de piedra, de donde cuelga una tela en la que se lee el mote: *Invidus alterius macrescit rebus opimis* (el envidioso enflaquece con la opulencia del otro), frase de Horacio del libro primero de sus Epístolas. Todo el aparato se sostiene dudosamente sobre una piedra y una viga que parecen coronar un pedestal agrietado tan bajo que parece del orden toscano; grabado en la piedra se presenta el epigrama “A el embidioso lo pudren/ las agenas alabanzas/ dotes que se le negaron/ vistos en otro lo matan”. La composición del dibujo en que se mezcla una arquitectura incipiente con la alegoría de la envidia, se relaciona con el texto satírico que lo antecede, en que presenta a sus enemigos ridiculizando sus

³³ *Ibid.*, fol. 41r.

características físicas y psicológicas; al describir a Chepito el zapatero dice: “sobre las dos compuestas columnas de sus piernas, a causa de sus enfermedades, una es del orden Toscano por lo hinchada, y la otra, es solo un mástil gotico, desnudo de compostura”.³⁴ El dibujo retoma la tradición de representación de la envidia con sus correspondientes atributos: mujer anciana, de pechos flácidos, cabellos de serpiente y acompañada de un perro que aparecen desde Ovidio, pasando por Alciato y Otto Veanius.³⁵

³⁴ *Ibid.*, fol. 39v.

³⁵ Cuadriello, *Tresguerras*, 93.



14. Francisco Tresguerras (Celaya 1759-1833), *emblemata de la envidia* folio 40r, tinta sobre papel, 220 x 140 mm, 1796. Biblioteca Nacional de México. Colección: Academia de San Carlos.

Jacques Callot³⁶ también la dibujó, junto con el resto de los pecados capitales, pero el préstamo sustancial se encuentra en otro grabado titulado *El carro del sol*, de 1616. En éste figura un Atlante y las alegorías del zodiaco, los meses, los días y las estaciones; una de las 19 pequeñas figuras que se encuentran sobre el carro se sienta en una posición parecida a la de la Envidia de Tresguerras; [Fig. 15, 16 y 17] las alusiones no paran allí, pues el ambiente árido y de escasa vegetación, los gestos grotescos en los personajes, el marcado achurado y la arquitectura ruinosas son compartidos por ambos artistas.



15. Francisco Tresguerras (Celaya 1759-1833), detalle del *emblema de la envidia*, tinta sobre papel, 220 x 140 mm, 1796. Biblioteca Nacional de México. Colección: Academia de San Carlos. .



16. Jacques Callot (Nancy 1592-1635), detalle del *Carro del sol*, grabado, 150 x 227 mm, 1616. National Gallery of Art, Washington, Colección: Rudolf L. Baumfeld

En el folio 42v se encuentran por primera vez las referencias a pie numeradas, y el autor las separa del cuerpo del texto mediante un filete de nota. Posteriormente, en su *Romance Colonesca o descubridor*, nuevamente se anticipa a la crítica cuando anota: “Es muy chulo, muy monito,/ muy languido y zalamero/ y tiene otros muchos *muys*/ que no es licito moverlos”;³⁷ ya comenzaban a cansarnos los *muys* cuando lo evidenciamos.

³⁶ Agradezco al profesor Fausto Ramírez Rojas sus comentarios sobre los grabados de Callot que guardan semejanza con los dibujos de Tresguerras.

³⁷ Tresguerras, *Varias*, fol. 45r.



17. Jacques Callot (Nancy 1592-1635) *Invidia*, grabado , 77 x 58 mm, ca. 1621. National Gallery of Art, Washington. Colección: Rudolf L. Baumfeld.

Al término del ensayo Tresguerras transcribe la décima de fray José de Navarrete, fungiendo así como calígrafo. Los versos del fraile dejan entrever un tema que más adelante retomará el celayense: los pegasos. Desde la Advertencia al Lector en el folio 38v y hasta aquí, se ha tratado un mismo tema: Tresguerras ha pasado de la prosa, a la imagen, se apoya en el verso y hasta de la cita de autoridad para darle cuerpo a una sola idea, la de la envidia.

El *Preludio*, ubicado en el folio 48v, nos informa que los textos postreros fueron leídos por aquéllos a quienes aludía, lo que provocó que Felipe Suasnívar, el acérrimo rival, se dispusiera a hacer una respuesta, con lo que Tresguerras tuvo material para escribir el siguiente *Ensayo prosaico*.

d) Tercera unidad icónico-textual: de lo onírico

El *Ensayo prosaico, sobre un libelo infamatorio que gracias al diablo ha escrito un ingenio queretano que le llaman Súas*, se dedica a la gente culta y fue fechado en 1796. Aquí se narra cómo un amigo de Tresguerras le llevó y leyó uno de los tantos *fárragos*, obra de los rivales y ambos coincidieron en que se debía escribir una respuesta. El amigo debió llevarse el panfleto porque, al iniciar su crítica, Tresguerras dice: “No tengo a la mano tu papelon, y así sin orden notaré, lo que según leyó mi Amigo”.³⁸

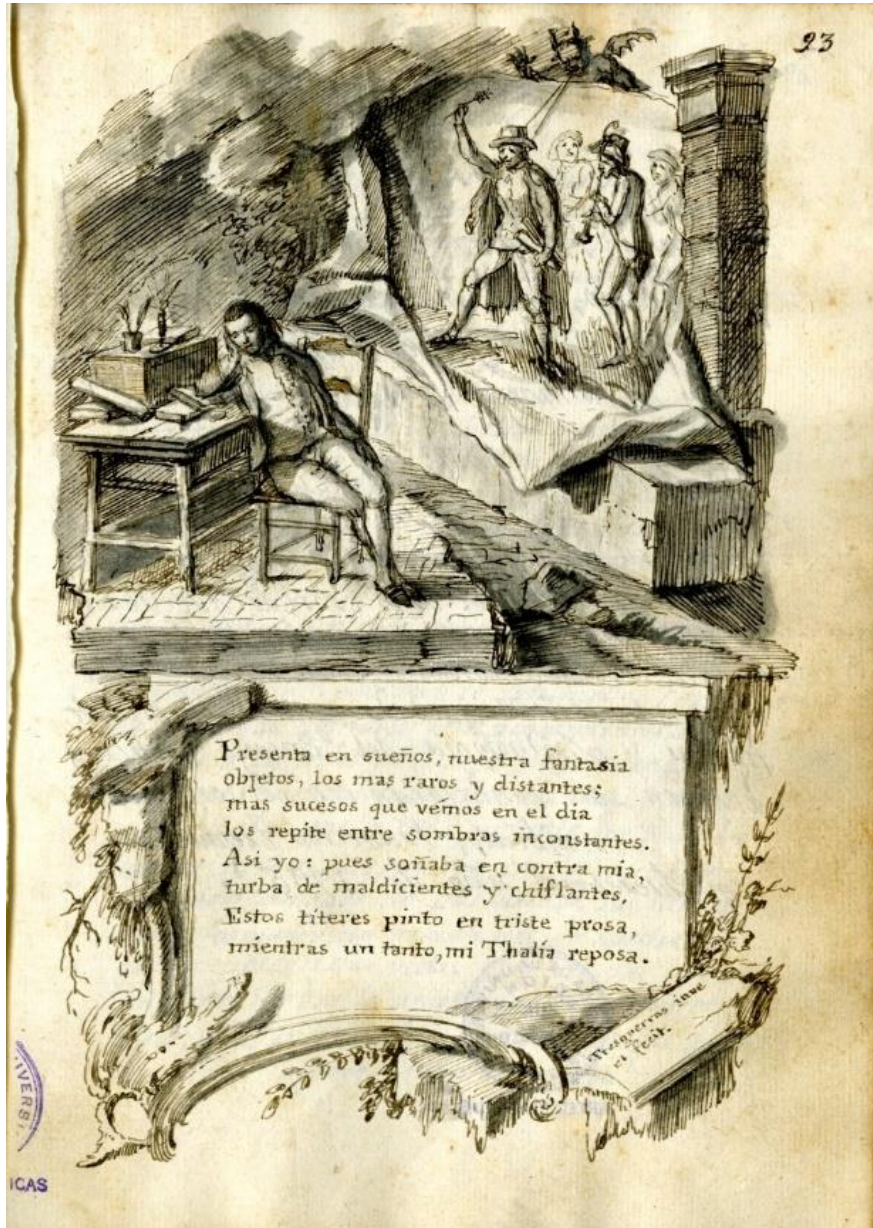
El folio 49 corresponde a una hoja en blanco que no cuenta con numeración de la época, aunque sí con sellos de la Biblioteca de Artes Plásticas. En el folio 50r se encuentra el dibujo de la Melancolía; [Fig. 18] detrás dice: “en Queretaro, año de 1796”. Da la impresión de que la numeración de la página pudo haber sido posterior a la escritura, ya que quizá el autor consideró irrelevante numerar una página en blanco que posiblemente fungía más bien como guarda del dibujo melancólico. De cualquier manera ambos folios se encuentran al centro de un cuadernillo y están unidos artificialmente.

Este dibujo de Tresguerras es a tal grado cautivador por su carácter íntimo, que ha sido retomado para ser la viñeta de la edición de los *Ocios Literarios* de 1962. También ha merecido un digno trato por parte de Jaime Cuadriello, quien ha visto en él un portador de las ideas modernistas del último periodo de la Nueva España, ya que en él se encuentra:

la asunción plena del estatus intelectual del artista, merced al autorretrato, y por ende a la autobiografía, como mecanismo de exploración psicológica o crítica; el triunfo de su individualidad profesional (ya sin nexos corporativos y fuera de duda “su nobleza”); y sobre

³⁸ *Ibid.*, fol. 53v.

todo, la floración de una subjetividad dada por la experiencia cotidiana y expresada por distintas vías genéricas.³⁹



18. Francisco Tresguerras (Celaya 1759-1833), dibujo de *la Melancolía* folio 50r, tinta sobre papel, 220 x 140 mm, 1796. Biblioteca Nacional de México. Colección: Academia de San Carlos.

³⁹ Cuadriello, *Tresguerras*, 96.

En este caso el dibujo no contiene mote, pero sí comento y *pictura*, y está estrechamente vinculado con lo que su autor glosa en el texto, por ello no puede considerarse cabalmente como un emblema; el ensayo se titula *Cuentase un sueño verdadero*, y describe la escena que tiene ocasión tras una lluviosa y calurosa noche de julio: “embuté un codo entre los montados muebles y con la mano en la mexilla engañaba al tiempo y mi pachorra se satisfacía”;⁴⁰ después de quedarse dormido, se presentan “muchedumbre de Fantasmas, chimeras, y Duendecillos, guiados por dos Faunotes”.⁴¹ Estos terribles seres, que no son más que sus rivales, son comparados con aquéllos que pintara el Bosco; no sabemos si verdaderamente Tresguerras conoció la producción pictórica de Hieronymus Bosch o si le bastó con la descripción que hiciera Felipe de Guevara en su *Comentario a la pintura*, publicado por Antonio Ponz, en 1788, y que a la letra dice:

Bosco se nos ha puesto delante, razon será desengañar al vulgo de un error que de sus pinturas tienen concebido, y es, que qualquiera monstruosidad, y fuera de orden de naturaleza que ven, luego la atribuyen a Hyerónimo Bosco, haciéndole inventor de monstruos y quimeras. No niego que piense extrañas efigies de cosas, pero esto tan solamente a un propósito que fué tratando del infierno, en la qual materia, quiriendo figurar diablos, imaginó composiciones de cosas admirables.⁴²

No hay rasgos pictóricos del neerlandés en el dibujo melancólico, cuanto más se asoma un diablillo; el interés, por mencionarlo, es reforzar el ambiente onírico y fantástico

⁴⁰ Tresguerras, *Varias*, fol. 51r.

⁴¹ *Ibid.*, fol. 51v.

⁴² Felipe Guevara, *Comentario a la pintura*, ed. Antonio Ponz (Madrid: Por Don Geronimo Ortega, 1788), 41.

en que se encuentra el autor; sin embargo, la traducción de Ponz sobre Guevara sí que es anotada en el manuscrito como una referencia.

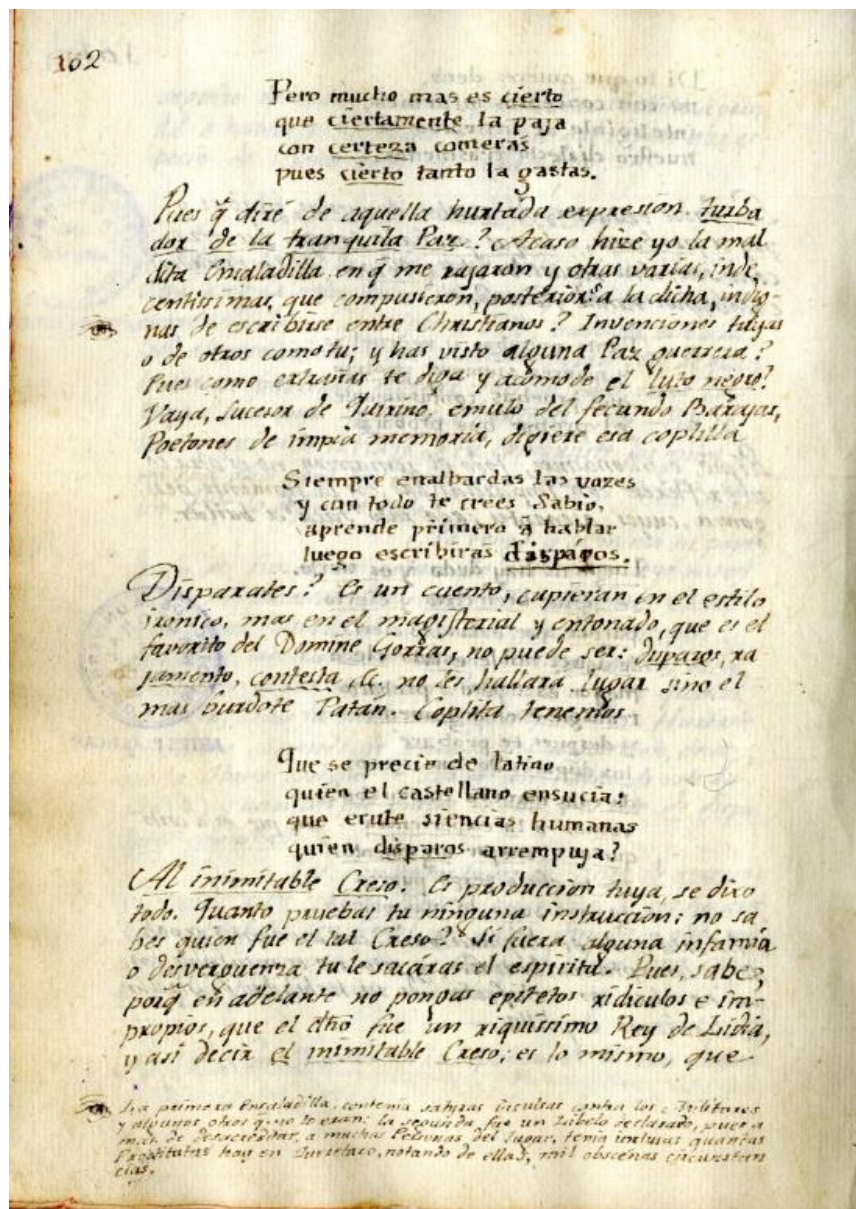
En el folio 54v [Fig. 19] hay literalmente un guiño al lector, en lugar de un número para marcar una referencia a pie de página, como ha venido haciendo; Tresguerras dibuja un ojito a un lado del texto y otro al pie, y la cita remite a los primeros panfletos que se escribieron; aquí se advierte cómo es que distintos personajes fueron blanco de las infamias: “La primera Ensaladilla, contenía Satyras insulsas contra los Militares y algunos otros que no lo eran: la segunda fue un Libelo declarado, pues a mas de desacreditar, a muchas Personas del lugar, tenía inclusas quantas Prostitutas hay en Queretaro, notando de ellas, mil obscénas circunstancias”.⁴³ Las ensaladas son un género literario-musical polifónico muy popular en el siglo XVI y estaban pensadas para el entretenimiento cortesano; de acuerdo con Dioniso Preciado, “la ensalada cumple a la perfección el lema latino *castigat ridendo mores*: reforma las malas costumbres, ridiculizándolas”.⁴⁴

En respuesta a la *Ensaladilla*, el abajeño escribe el texto titulado *Al que le llaman Suás...*; en este apartado de la obra, el autor se dispone a evidenciar los errores literarios que ha tenido su adversario Felipe Suasnávar, transcribiendo los versos y luego criticándolos. Es aquí donde deja escapar un aire de criollo mediante la constatación de su pureza de sangre, y anota: “Luego te ensangrientas acia mi proceder y nacimiento [...] Ni me vindicaré, porque mi proceder es constante, y mi sangre (toda Europea) se trasluce aun por lo estraño de mi Apellido”.⁴⁵

⁴³ Tresguerras, *Varias*, fol. 54v.

⁴⁴ Dioniso Preciado, “La canción tradicional española en las *ensaladas* de Mateo Flecha, el Viejo”, *Revista de musicología* 10, no. 2 (1987): 459, <http://www.jstor.org/stable/20795148>.

⁴⁵ Tresguerras, *Varias*, fol. 55v.



19. Francisco Tresguerras (Celaya 1759-1833), folio 54r, tinta sobre papel, 220 x 140 mm, 1796. Biblioteca Nacional de México. Colección: Academia de San Carlos.

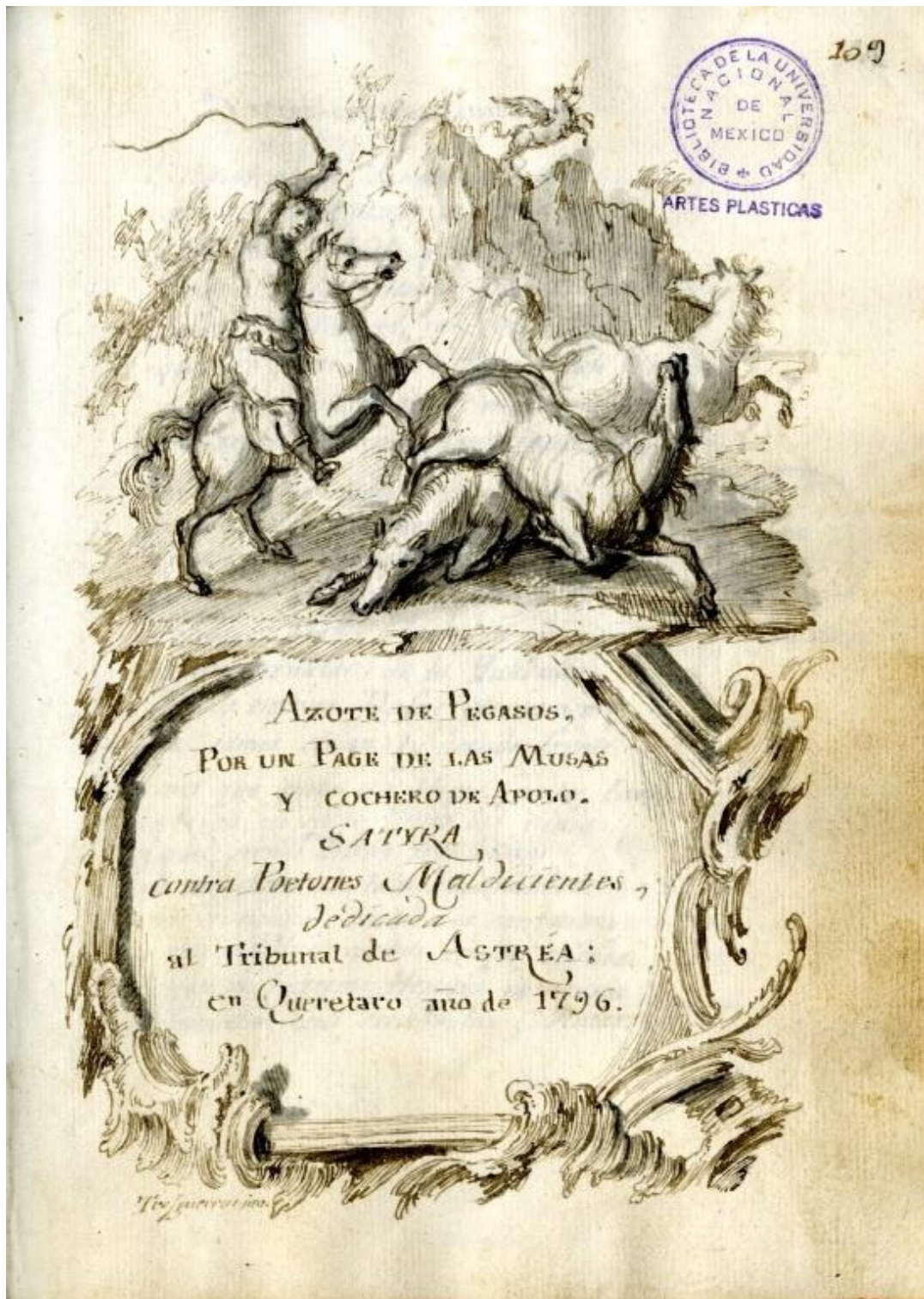
En el folio 56v, además de utilizar un asterisco para marcar la nota a pie, cierra con otros versos espinelos alusivos a las presencias diabólicas que han inspirado a sus detractores. Posteriormente, narra que, ya habiendo terminado la respuesta antecedente, lo visitó su amigo José de Navarrete, quien le entregó una sátira para añadir al ensayo; antes de transcribirlos,

dibuja, en el folio 57v, un par de perros furiosos que se disputan una tela roída; en ella se lee: “Quien podrá si se derrama/ hoy la mas fuerte censura/ conservar la llama pura/ de su lustre, honor, y fama?”. Acorde con la *inscriptio*, aparece una tea que ilumina el centro de la composición; este dibujo actúa como emblema, pero su función en este lugar es la de una viñeta.⁴⁶ A pesar de la relación que hay entre estas últimas palabras y lo que viene adelante, podríamos decir que aquí finaliza la tercera unidad.

e) Cuarta unidad icónico-textual: cuadrúpedos poetas

El folio 58r abre con una portada cuyo título es *Azote de Pegasos, Por un page de las Musas y cochero de Apolo. Satyra contra Poetones Maldicientes, dedicada al Tribunal de Astréa: en Queretaro año de 1796*. [Fig. 20] Nuevamente las rocallas encierran el texto y en la parte superior la imagen sugiere lo que el texto apunta: un “page” sobre su caballo blande una fusta para azotar a unos equinos; aquí hay una inconsistencia con el título de la obra pues éstos no son propiamente pegasos, ya que el único caballo alado vuela a lo lejos sobre un ambiente rocoso, árido y de escasa vegetación. Jacques Callot realizó diversas composiciones con caballos, algunas con cientos de ellos. Hay dibujos de estudios preparatorios en los que se retratan diversas posturas. Tiene además un par de jinetes en posición de corveta, como el “page” de Tresguerras y el único caballo alado de Callot también vuela a lo lejos, entre rocas. [Fig. 21, 22, 23 y 24]

⁴⁶ Entendido como “Dibujo o estampa que se pone para adorno en el principio o fin de libros o capítulos”, en Martínez de Sousa, *Diccionario*, 871.



20. Francisco Tresguerras (Celaya 1759-1833), portada *Azote de Pegasus* folio 58r, tinta sobre papel, 220 x 140 mm, 1796. Biblioteca Nacional de México. Colección: Academia de San Carlos.



21. Jacques Callot (Nancy, Francia 1592- 1635), *estudio de caballos*, grabado, 55 x 79 mm, ca. 1622. National Gallery of Art, Washintong. Colección: Rudolf L. Baumfeld.



22. Jacques Callot (Nancy, Francia 1592- 1635), detalle de *Monte di Parnaso*, grabado, 151 x 227 mm, 1616. National Gallery of Art, Washington. Colección: Rudolf L. Baumfeld.



23. Jacques Callot (Nancy, Francia 1592- 1635), detalle de *Floats and participants*, grabado, 224 x 301 mm, 1616. National Gallery of Art. Washington. Colección: Rudolf L. Baumfeld.



24. Jacques Callot (Nancy, Francia 1592- 1635). *Military commander on horseback*, grabado, 55 x 79 mm, ca. 1622. National Gallery of Art, Washington. Colección: Rudolf L. Baumfeld.

Tresguerras ocupará 12 cuartillas para transcribir las 36 octavas reales del texto de fray José de Navarrete. Estas estrofas se conforman de ocho endecasílabos, los primeros seis versos riman de manera alterna y los dos últimos son pareados (a b a b a b c c); este tipo de estrofa fue inventada por Boccaccio para escribir poemas épicos; llama la atención que una octava, llamada *heroica* debido a los temas que suelen tratarse bajo esta forma, sea empleada en este caso para atacar a unos personajes, tildándolos en muchos de los versos de homosexuales. El humor queda al descubierto pues trata un tema insignificante mediante una estructura compleja.

La unidad icónico-textual no termina aquí, sino que llega hasta el siguiente dibujo, el del Retrato del Jumento. Entre burro y caballo, se yergue la figura principal, y sólo se ven la cabeza, las patas delanteras y parte del tronco, en postura que emula la de un hombre sentado frente a un escritorio. La bestia se concentra en la escritura y con su tosca pezuña derecha sostiene una delicada pluma; con la pata siniestra pisa un pergamino del que se alcanzan a ver escasas tres líneas; cabe señalar que el animal no deja caer la pluma en el pliego, sino que lo hace sobre una figura conchiforme que emerge de un roquedal y envuelve al propio personaje (como si se tratara de la Venus botticelliana). Otras dos plumas de ganso esperan timoratas a ser utilizadas por tan rudimentario escriba, mientras que aquélla que sostiene con la pezuña ha caído presa de la barbarie. [Fig. 25]



25. Francisco Tresguerras (Celaya 1759-1833, dibujo del *jumento* folio 65r, tinta sobre papel, 220 x 140 mm, 1796. Biblioteca Nacional de México. Colección: Academia de San Carlos.

A modo de glosa, dice nuestro autor:

Entintado, mordaz Antagonista
yo cortare tu pluma volantona
que sin pasar de sucia borronista
alborota las agua de Helicon
No se como hay paciencia que resista
en Apolo, una pluma revoltosa!⁴⁷

En estos versos se denuncia la injuria de la pluma empleada por aquél que no hace sino ofender al Apolo musageta, considerando que es sólo la paciencia del dios de la poesía la que permite tal aberración en contra de la palabra escrita. Aquí perfila la dirección de su mordacidad, empleando el atributo del escriba (la pluma) como artefacto de doble filo, pues dependiendo de quién la emplee, se pueden crear magníficos versos (e imágenes) o una aberración, como lo hace este remedo de cuadrúpedo poeta.

Continuemos con nuestra descripción. Unas rocallas enmarcan el emblema, no bien dibujado, sino hecho displicentemente, con un trazo bastante tosco y abierto; las líneas tejen redes donde se quiere dar un efecto de sombreado. Una tira de cencerros, escasas diez campanas, se sujetan de la crin del burro justo en medio de las cortas orejas y se extienden a cada lado, perdiéndose por detrás del marco rocalloso. Alrededor del cuello del cuadrúpedo un cordón sujeta otro cencerro que cae en el pecho y es irónico ver un adminículo tan ordinario portado con tanto orgullo. El gesto del caballo es sumamente grosero: apenas se

⁴⁷ Tresguerras, *Varias*, fol. 59v.

puede sostener sentado, los ojos parecen perdidos y la crin se mueve como si un viento lo levantara, además de que el copete coqueto que le cae en la frente lo deja ver un tanto afeminado. Así lo exponen los versos de Navarrete:

Voto alante, que solo por el traje
un caballo te juzgo, si te miro;
pero si mas observo tu pelaje
quando cerca te veo, Yegua te admiro:
con lo que ambiguo, el genero, te tacho,
pues ni bien eres Hembra, ni bien Macho.⁴⁸

El gesto afeminado del caballo también es posible rastrearlo en algunos de los grabados que hizo Callot, donde se distinguen los rasgos de la cara: los ojos almendrados, los músculos del hocico y la crin que le cae en la frente, incluso las patas levantadas. [Fig. 26 y 27]

El mote del emblema está rodeado por rocallas y plumíferas; pertenece a una cita latina del epigramista satírico Marco Valerio Marcial *Haec mala sunt sed tu meliora non facis* y los versos sin métrica que se encuentran abajo son invención de Tresguerras; éstos aluden a la personificación de la burla y el sarcasmo: *Por malos mis versos tomo/ que los taches, Momo, más/ mejores no los harás/ y este es mi consuelo Momo*. Tresguerras, como Marcial, a través del epigrama, satiriza a aquéllos que a su vez se han burlado.

⁴⁸ *Ibid.*, fol. 61r.



26. Jacques Callot (Nancy, Francia 1592-1635), detalle de The great hunt, grabado, 98 x 467 mm, 1619-1629. Museum, Cambridge, Mass. Bequest of Francis Calley Gray, Fogg Art. Tomado de Callot's etchings, ed. Howard Daniel 1974.



27. Jacques Callot (Nancy, Francia 1592-1635), detalle de The stopping place, grabado, 125 x 239 mm, 1621. National Gallery of Art, Washington. Colección: Rudolf L. Baumfeld.

Finalmente, de los folios 65v al 66v, inserta un listado de palabras, una especie de diccionario en orden alfabético que titula *Notas para la inteligencia de las precedentes Octavas*. Con esto concluye la cuarta unidad.

f) Quinta unidad icónico-textual: *Pintura y Poesía, artes hermanas*

Como aún le queda espacio en el folio 66v, separa mediante un filete el siguiente título, y con letra de mayor puntaje anota: *Ad medium redeo Lector/ Sigo ya Lector Amigo, vuelvo al medio de mi Oquilla*. Esta frase da inicio a la quinta unidad icónico-textual que trata sobre la pintura y la poesía:

Habla el Pintor con pinceles,
pinta el Poeta con conceptos,
y en ambos son los efectos
a influjo de Apolo, fieles.
El les destina laureles
pues igual la fantasía
inventa mas cada dia,
y alhagando dos sentidos
transportan la vista y oydos,
la PINTURA y la POESIA.⁴⁹

Tresguerras se vale de la autoridad de Antonio Rafael Mengs, Luis Antonio Muratori y Horacio para sustentar la tesis de la pintura y la poesía como disciplinas hermanas. De Muratori transcribe una cita castellana y otra latina sacadas de su libro *Fuerza de la Humana Fantasia*.⁵⁰

⁴⁹ *Ibid.*, fol. 68r.

⁵⁰ Luis Antonio Muratori, *Fuerza de la humana fantasía*, trad. Vicente María de Tercilla (Madrid: Imprenta de Manuel Martin, 1777), 269.

De Rafael Mengs cita aquella carta que le escribió a su amigo Antonio Ponz; ambos autores las publicaron en sus respectivas obras con ligeras variaciones de forma más que de contenido. Comparando ambas publicaciones, podemos concluir que la edición que copió Tresguerras en su manuscrito fue la de Ponz, primero porque al referirla advierte que se encuentra en el párrafo octavo de la carta (sólo Ponz numeró los párrafos) y luego porque la cita aparece textual. En cambio, en la edición de Mengs, la cita pertenece al párrafo séptimo y la variación es evidente al anotar: “La noble Arte de la Pintura *a ninguna otra cosa* se parece *tanto como* a la Poesía, teniendo ambas un mismo fin, que es instruir deleitando”.⁵¹ Por su parte, Tresguerras, al igual que Ponz, escribe: “La noble Arte de la Pintura se parece a la Poesía, *mas que a ninguna otra*, teniendo ambas un mismo fin, que es intruir deleytando”.⁵²

Considero, sin embargo, que Tresguerras también conoció la obra de Mengs, ya que este autor, junto con Winckelmann, dio el empuje a las ideas del periodo neoclásico, siendo severas sus sentencias en contra del periodo anterior. En sus *Obras* Rafael Mengs dice: “Hay hombres que no gustan sino de cosas forzadas y exageradas, o afectadas: lo que procede de tener groseros los sentidos, y el entendimiento material”.⁵³ Son también abundantes a lo largo del manuscrito las sentencias del celayense en contra del barroco.

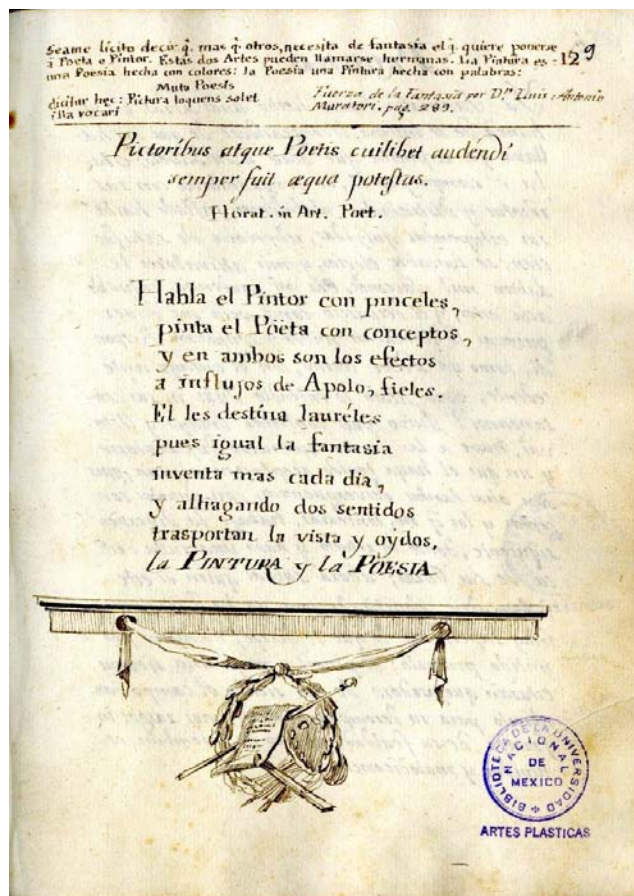
Finalmente, Tresguerras cita a Horacio y enseguida coloca una viñeta que parece sostener los versos postreros; se trata de un dibujo alusivo a la pintura y la poesía, representadas la una mediante un pliego y la otra por una paleta de pintor, una laureola las

⁵¹ Rafael Mengs. *Obras*, ed. José Nicolás de Azara (Madrid: Imprenta Real de la Gazeta, 1780), 202. Las cursivas son mías.

⁵² Tresguerras, *Varias*, fol. 67v. Antonio Ponz, *Viages de España en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella* (Madrid: Por Joaquín de Ibarra, 1776), t. VI, 191.

⁵³ Mengs, *Obras*, 17.

enmarca y ambas penden de una cintilla sostenida por los orificios de un remate arquitectónico. [Fig. 28]



28. Francisco Tresguerras (Celaya 1759-1833), viñeta de la Pintura y la Poesía folio 68r, tinta sobre papel, 220 x 140 mm, 1796. Biblioteca Nacional de México. Colección: Academia de San Carlos.

Continúa con un prólogo, y de nuevo procura que el texto se acomode a una cuartilla exacta; en él hallamos la premisa que sugiere las idas y venidas de las plumas rivales: “Ya Suasnabo havia hecho unas Liras en alabanza de si mismo, lisonjeandose de que no hallava yo respuesta que darle a su Libelo [...] Respondi como ya Lector leerías, con el ensayo antecedente [...] Quiso pues contestar Ensayo y Octavas, huve a las manos su nuevo disparatorio [...] trabajé la diversión siguiente, donde lo retrato y hago una justa critica de

sus Obras”.⁵⁴ El folio 69 se encuentra en blanco. ¿Estaba destinado a ser objeto de algún dibujo? Podría pensarse que sí, pues lo antecede un prólogo y lo sigue un texto de contenido distinto al anterior, pero, además, de acuerdo con el análisis de los cuadernillos, esta hoja no se encuentra cocida, sino intercalada junto con su par, el folio 62, para completar un quinión.⁵⁵

En el siguiente folio 70r comienza su *Fiel copia del mas SOÉZ-NABÁR é inspeccion de sus insípidos Frutos; la haze y los critica Francisco Tresguerras en Queretaro Año de 1796*. Mediante el título, que separa con un doble filete, nos deja claro que sigue en la vecina ciudad de Querétaro y que tiene contacto con los “ensaladilleros”.

Mediante figuras descriptivas en diez octavas reales hace el retrato grotesco de Felipe Suasnábar:

Es frentón, muy lampiño, y macilento:
es asombrado, y narigon no en vano, 9
herrado en la ranilla, esto no es cuento
lo prueban excrescencias de su mano. 10
Dios lo señala, porque bien sangriento
escribiría faltando a lo christiano;
y por tanto el tal Suás, -nabo de arroba,
se ordenó, mas de granos y corcova 11⁵⁶

⁵⁴ Tresguerras, *Varias*, fol. 68v.

⁵⁵ Quinión, cuadernillo compuesto por cinco pliegos que, cosidos por el centro, nos dan 10 hojas.

⁵⁶ Tresguerras, *Varias*, fol. 70v. El guion en la palabra *-nabo* se encuentra en el original y da la impresión de que intenta unir el nombre de Suás-nabo como un juego de palabras.

Los pequeños números a los costados indican notas para el esclarecimiento del texto, que acomodó al final de las octavas en un recuadro titulado *Comento, que a pesar del Seór Suasnavo, debe leerse*. Las transcritas corresponden a las siguientes:

9/ *Narigon* Lo es Suás en la realidad , no envano, porque huele los fandangos y flaquezas de su Proximo, aun de mil leguas. 10 *Excresencias*. Tiene en la mano derecha un sobrehueso, dicen le resultó porque buscando pichones, para vender, en los mechinales de la Parroquia, cayó de muy alto, y se le adjudicó desde entonces el apelativo *Mano de cabra*: lo mas cierto es que lo tiene *a natura sua*. 11 *granos y corcoba*. Uno y otro le es distintivo, mas alude, a que no pudo ordenarse, porque de este Lugar se informó a quien debía y por persona competente y distinguida, que el tal Suasnabo, era un escritor de liberlos, como quien no dice nada. Esto, con expresión suya es sin duda y es cierto.⁵⁷

Hay una alusión constante a la homosexualidad de los personajes. En las notas resulta hasta grotesca la imagen de las excresencias en la mano. Cabe señalar el uso indistinto de la ortografía, cosa común en la época, pero que extraña cuando será motivo de burla y crítica por parte de Tresguerras hacia sus rivales. Al término de las 15 notas aclaratorias, seguido de un doble filete, añade una *Advertencia al Lector*; anuncia la nueva crítica a Felipe Suasnívar, pero aclara que esta vez tiene los textos originales: “escritas por la propia mano ajuanetada del Autor: la respuesta del ensayo prosaico la copié fielmente de lo que él mismo escribió”.⁵⁸ Hay un par de palabras altisonantes que ha empleado Tresguerras en su texto y que en la

⁵⁷ *Ibid.*, fol. 72r.

⁵⁸ *Ibid.*, fol. 72v.

edición de Francisco de la Maza se han anotado o corregido, quizá para suavizar el tono; por ejemplo, en el folio 41v, al escribir el *Ensayo Poético*, dice Tresguerras:

Por tanto, todo mohoso
y jaspeado con estiercol,
estaba el *pito* citado
y estuvo espacios muy luengos⁵⁹

En medio de una de las estrofas que el celayense está criticando, dibuja una manecilla y a pie la reproduce para anotar. Este es un “signo en forma de mano cerrada con el dedo índice extendido, que en los impresos o manuscritos, puesto al margen o en el texto, servía para llamar la atención acerca de algo. En libros antiguos se utilizaba para indicar algún pasaje útil o interesante, oficio que aún conserva en textos con presentación arcaizante”.⁶⁰

La hermandad de las artes es una idea que ronda el siglo XVIII. Claramente Tresguerras alude a ello alegorizando o incluso personificándolas en algunas de las portadas de sus manuscritos. Hasta aquí proponemos que llega la unidad referente al arte de pintar con palabras, en la que ha retratado a Felipe Suasnívar; aunque a continuación se empeñará en desacreditar al infortunado, lo hará exclusivamente criticando su producción literaria, más no a su persona.

⁵⁹ *Ibid.*, fol. 41v. La cursiva es mía.

⁶⁰ Martínez de Sousa, *Diccionario*, 633.

g) *Sexta unidad icónico-textual: en contra de las letras enemigas*

Damos comienzo en el folio 77r a la sexta unidad icónico-textual, dividida en tres partes, a saber: en la primera se apunta el título *Crítica y Respuesta de la que no pudo darse al Ensayo prosaico* y abajo, entre filetes, una somera introducción: “Lector, paciencia, chupa, o toma un polvo, porque el cuento es largo”.⁶¹ Y sí que lo será, pues de aquí en adelante hará listados de los errores en los versos de Suasnávar de manera quisquillosa. En algún momento dice que no es plagio imitar como no lo hizo Virgilio de Homero, Ovidio de Tibulo, Cervantes de Heliodoro, Torres de Quevedo; pero luego se contradice al acusar a su rival de copiar sus versos. En el folio 85r, mediante un listado, suma los errores encontrados en la producción literaria del adversario. En total son 80, aunque le ha perdonado varios yerros por haber tenido los originales muy poco tiempo. Se nota la forma como se utilizaban estos materiales, es decir, un ir y venir de filosas letras, el reciclaje incluso de personajes, citas, adjetivos. Tresguerras cierra esta parte con algunos versos octosilábicos en los que alude a todo lo que se ha venido diciendo. Son constantes guiños al lector. Luego apunta: “Ya, acabé con estas quintillas la primera parte; has visto curioso Lector, el Retrato de Suasnabo, y a el mismo tiempo sus disparates, ni aquel está ponderado por la pasión, ni a éstos lo ha abultado la mordacidad”.⁶² En esta misma página encontramos una banderilla para disimular un error. Luego escribe una composición muda que dedica a su amigo fray José Manuel de Navarrete, la cual comienza en el folio 88r. La paginación antigua corresponde al 169r y al vuelto la página cambia a 200. Podría pensarse en un faltante; sin embargo, los versos mudos continúan donde se quedaron. Por otro lado, la foliación cambia en la misma hoja, por lo que

⁶¹ Tresguerras, *Varias*, fol. 77r. *Chupa* significa fumar un cigarrillo o inhalar tabaco.

⁶² *Ibid.*, fol. 87r.

no podemos concluir que exista un faltante, sino más bien que modificó la numeración. En el folio 88v se dibuja la tercera portada: hermoso medallón rocalloso, con algunos vegetales secos, al pie una guitarra, a la derecha un basamento partido, del lado siniestro dos plumas dentro de un tintero y un pliego semienrollado en el piso, sobre el basamento en lugar de columna se yergue un tronco vetusto del que se enrolla una banda con motivos grecos, y al centro aparece el título *Retrato del Domine Suás en tres pinceladas, la primera demuestras su estructura corporal, la segunda su extravagante adorno, y la tercera sus ridículas geniales inclinaciones. Carta, que á instancias de un sugeto de la Ciudad de Valladolid, escribia un su amigo en la de Queretaro año de 1796.* [Fig. 29]



29. Francisco Tresguerras (Celaya 1759-1833), portada *Retrato del Domine Suás* folio 89r, tinta sobre papel, 220 x 140 mm, 1796. Biblioteca Nacional de México. Colección: Academia de San Carlos.

En la siguiente hoja tenemos el dibujo del Burro y el Perro; la imagen representa un islote que parece un pedazo de tierra que ha sido arrancado y vuela en el aire sin un soporte; sobre él, un burro de orejas gachas, cargando albarda, mira patoso a su acompañante; a su lado un perro rabioso muerde un pedazo de lienzo en el cual se alcanzan a leer las siguientes palabras: “Tu estulticia reprehendo Lector, si todo me alabas y tu invidia, si me niegas en parte las alabanzas”.⁶³ Aquí se enfrentan dos imágenes que en el fondo tienen connotaciones distintas: mientras que el asno se asocia con la obediencia ilusa; el perro, con la envidia y la mordacidad. Ambos son juzgados por el autor debido a que comparten una conducta patética. Esto encierra un desafío al lector para buscar las referencias y fuentes literarias.

Justo detrás de la portada tenemos un epigrama: “La Obrilla es indiferente, aunque el Perro diga, Malo. Y el Seor Burro, que excelente! Este es voto; mas de palo y el otro, de trunco diente”.⁶⁴ El retrato de Suasnávar comienza en el folio 91r. Nuevamente el autor alude a las imágenes que emergen de las letras y es intención del que escribe ver el retrato frente a su original, para que se viera como en un espejo. El texto termina en campana, un recurso tipográfico empleado para componer los colofones o el remate de los capítulos; aquí sólo funge como un respiro para comenzar los versos de Navarrete, nada menos que 135 estrofas, escritos por petición del mismo Tresguerras. En éstas dice el fraile: “Ya parece, Amigo mio, que mal o bien he satisfecho a tu curiosidad, y de tal suerte, que no solo te he pintado al Suas que querías pero aun muchos de sus hijos; todo a fin de cumplir con tus preceptos”.⁶⁵

Hasta aquí podemos hablar de una gran unidad icónico-textual que tiene que ver con el retrato a través de la pluma, y el grosor del texto fue obra de Manuel de Navarrete.

⁶³ *Ibid.*, fol. 90r.

⁶⁴ *Ibid.*, fol. 89v.

⁶⁵ *Ibid.*, fol. 101v.

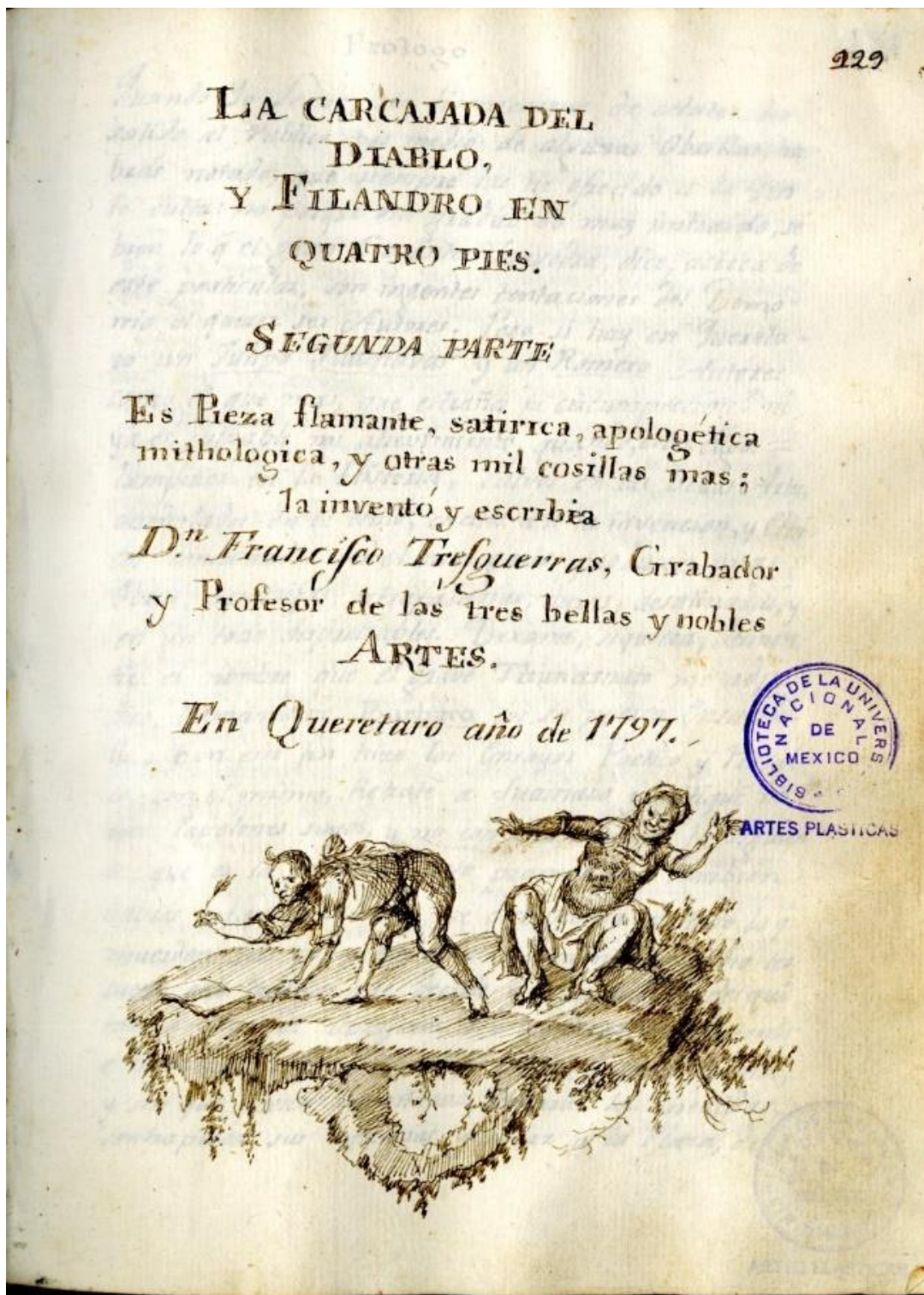
h) Séptima unidad icónico textual: Guastrerres y la opinión del arquitecto

En el folio 102r hay un dibujo a plana tirada cuyo título es *La horrorosa Cueva de Pasquino y el Hermitaño Guastrerres*. Debido a no tener epigrama y ubicarse antes de la portada, este dibujo funge como frontispicio y, como tal, su interpretación se dará a lo largo del cuerpo de la obra. El vuelto de este folio se encuentra en blanco; fue tan cargada la tinta que un error hubiera sido escribir detrás. [Fig. 30]

En el folio 103r tenemos otra portada que indica la fecha de 1797, en Querétaro; [Fig. 31] en esta ocasión Tresguerras se presenta como profesor no sólo de las nobles, sino también de las *bellas artes*. En la parte baja se ha dibujado una viñeta, como si de una marca de impresor se tratara; en ella figura un islote volante, en el cual un hombre de mirada estulta camina curioso sobre sus cuatro extremidades, sostiene en la mano derecha una rama (que funge como pluma), con la que se dispone a escribir sobre un libro que descansa en la yerba, viste una camisa desalineada, recogida en los brazos, sus cortos pantalones ceñidos al cuerpo dejan ver las amplias caderas, va descalzo, el cabello rebelde hace un riso en el copete, una extraña tela translúcida emerge del cuello y cae sobre la espalda, parece una joroba que se convierte en crin. Detrás del hombre, una mujer de mirada y sonrisa malignas, sentada con poco decoro, lleva las faldas levantadas hasta las rodillas, tocada con cofia y de prominentes carnes; se logra ver el abultado vientre, los brazos y piernas abiertos, y dirige una mirada lasciva al trasero del hombre-cuadrúpedo y da la impresión de que le dará una nalgada con la mano siniestra.



30. Francisco Tresguerras (Celaya 1759-1833), dibujo de *la Cueva de Pasquino* folio 102r, tinta sobre papel, 220 x 140 mm, 1796. Biblioteca Nacional de México. Colección: Academia de San Carlos.



31. Francisco Tresguerras (Celaya 1759-1833), portada *La carcajada del diablo* folio 103r, tinta sobre papel, 220 x 140 mm, 1797. Biblioteca Nacional de México. Colección: Academia de San Carlos.

Los personajes grotescos también parecen tener rasgos de los que grabara Jacques Callot en escorzos poco decorosos y sobre un islote de vegetación apenas insinuada. [Fig. 32, 33 y 34]



32 Jacques Callot (Nancy, Francia 1592- 1635), detalle de *Floats and participants*, grabado, 224 x 301 mm, 1616. National Gallery of Art. Washington. Colección: Rosenwald.



33. Jacques Callot (Nancy, Francia 1592- 1635), detalle del *Carro del sole*, grabado, 150 x 227 mm, 1616. National Gallery of Art, Washington, Colección: Rudolf L. Baumfeld.



34. Jacques Callot (Nancy, Francia 1592- 1635), detalle de *Guerra d'amore*, grabado, 227 x 303 mm, 1615. National Gallery of Art, Washington. Colección: Rosenwald.

El vuelto de la hoja está en blanco y el prólogo continúa en el folio 104r, en el que se dice: “Ya el/ cojo Romero, solo comercia con los Ciegos sus Rimas/ desatinadas, y tiene nueva mania con ser Musico/ flamante y Aventurero. Chepiti, con sus enferme/dades ocupado, ya es una Farmacopea andante [...] Un Filandro au/xiliar de Suasnabo, ha salido a campaña”.⁶⁶ Podemos notar en la cita anterior el paso del tiempo, lo cual lo constata la fecha, pero además una especie de nostalgia debida a que los personajes que antaño rivalizaban con el autor, han dejado de frecuentarse, e incluso la enfermedad ha tocado a alguno. Además, se sabe que Tresguerras tuvo en sus manos otro texto de los rivales en el que se cuenta una interesante anécdota que muestra la circulación de los panfletos:

*El Domingo (dice Filandro) 21 de Agosto, despues de haver sido la Misa de diez en San Francisco Sali del cimesterio a esperar a un Amigo que habia entrado junto conmigo, y se quedaba en la Yglesia. Para observar comodamente a todos los que salian, me entré en la Porteria desde cuyas rejillas, sin ser visto, no me quedaba cosa que no examinase [...] Sigue diciendo en malisimo castellano, que uno de los muchos que alli lo acompañaban, leia mi Ensayo Prosaico, que se reian de el, [...] Su curiosidad lo estimuló á averiguar lo que el Papel contenia y un Amigo le dixo [...] contra usted es esta Obrilla que contiene tales disparates que mis Camaradas ya se morian de risa [...] Ánimo Señor Narvasuas, defiendase, no sea de poco espiritu.*⁶⁷

⁶⁶ *Ibid.*, fol. 105r.

⁶⁷ *Ibid.*, fol. 116r-117r.

La cita anterior nos deja claro que los textos de unos y otros circulaban, seguramente manuscritos, de mano en mano; su lectura se hacía de manera compartida en espacios públicos y estaban destinados a la diversión; uno de sus propósitos era llegar a los oídos de aquellos personajes aludidos, provocando así que el juego continúe con una nueva respuesta.

En la *Introducción*, conocemos el preámbulo de una aventura al puro estilo cervantino. El autor conoce a un personaje muy particular, que cree en fantasmas y tesoros escondidos; por curiosidad, pero sobre todo por ociosidad, acompañó Tresguerras al ingenuo, del que dice: “mi Amigo era trágico, y yo deseaba acompañarlo en/ las aventuras de Brujas, y demás, tan solo por reir/me [...] desengañarlo/ y quitarle aquella afición desordenada”.⁶⁸ Entonces comienzan los cuartetos, que ayudarán a narrar el episodio. Después de un trayecto por rocosos paisajes, Tresguerras se introduce, sin el acompañante, en una cueva:

Dintél, umbrales y jambas
con natural desarreglo
reciben, cruzan, sustentan
aquel edificio horrendo⁶⁹

Los versos anteriores son la descripción a la entrada de la caverna que vemos en el frontispicio, aunque cabe señalar los términos arquitectónicos de que se vale para su descripción. Sabemos así que Tresguerras es el personaje que entra a la gruta, lo que nos pone frente a un autorretrato de espalda, porta casaca y sombrero de ala ancha. De los dibujos

⁶⁸ *Ibid.*, fol. 105v.

⁶⁹ *Ibid.*, fol. 109r.

que contiene el manuscrito, éste especialmente conserva los préstamos de los grabados de Jacques Callot: el ambiente espeso, lúgubre y con sombras densas, logrado por un marcado achurado. Las rocas grandes y redondas dejan claros para dar un efecto de luz y las líneas verticales muy juntas entre sí generan oscuridad; la vegetación apenas se delinea en lontananza, dejando ramas sin follaje para crear escenarios vetustos; los cuadrúpedos, especialmente caballos, burros y perros se dejan ver como acompañantes o incluso protagonistas. [Fig. 35, 36, 37 y 38]



35. Jacques Callot (Nancy, Francia 1592- 1635), detalle de *Entry of M. le comete de Brionne*, grabado, 152 x 241 mm, 1627. National Gallery of Art, Washington. Colección: Rudolf L. Baumfeld.



36. Jacques Callot (Nancy, Francia 1592- 1635). Detalle de *Entry of his highness, representing the sun*, grabado, 152 x 241 mm, 1627. National Gallery of Art, Washington. Colección: Rudolf L. Baumfeld.



37. Jacques Callot (Nancy, Francia 1592- 1635), *Peasant removing his shos*, grabado, 58 x 81 mm, ca. 1622. National Gallery of Art, Washington. Baumfeld Colletion.



38. Jacques Callot (Nancy, Francia 1592- 1635). *Peasant with sack*, grabado, 59 x 81 mm, ca. 1622. National Gallery of Art, Washington. Baumfeld Collection.

Sigamos con la narración del texto. Dentro de la caverna, la peripecia se vuelve lúgubre, el narrador comienza a flaquear: no sabe si el cansancio o los vapores del lugar han incidido en su entendimiento. Lo cierto es que cosas monstruosas llegan a su presencia: “De un moribundo candil/ se difundía triste fuego/ que pintaba con horrores/ al animado esqueleto”.⁷⁰ El miedo ha paralizado al viajero, pero al cabo de un rato descubre que quien habita el apartado retiro es un ermitaño. El enigmático hombre confiesa:

Me retrahe en esta Gruta
donde evitando tropiezos
las bellas las dulces Artes,

⁷⁰ *Ibid.*, fol. 109v.

pábulo dan a mi genio [...]
Con varios Libros consulto
El calculo: mido el tiempo.
Con Metastacio, Virgilio
Y Cervantes me entretengo.⁷¹

El anacoreta vive rodeado de libros, estatuas y pinturas; una de las efigies tiene vida y es presentada como el autómeta Pasquino, que el vulgo confunde con el Diablo. Ya sabemos que el nombre del solitario es Guastrerres, un juego con el nombre del celayense: es su *alter ego*. Luego de ver pintados en un lienzo a sus rivales dedicará otras tantas líneas a criticarlos.

La viñeta de la portada anterior también se glosa en estos versos y queda clara la identidad de los dos personajes: el que gatea es Filandro; el autómeta, la mujer indecorosa:

Aun no bien lo proferí
quando de un rincón saliendo
vi en cuatro pies a un Vejete
como orejudo Jumento

[...] es Filandro... y al instante
se oye un horrisono estruendo.
Yo me asusto nuevamente:
que es esto, dixé que es esto?

⁷¹ *Ibid.*, fol. 110v.

que risadas tan horribles
multiplican tristes ecos?

A el Autommato endiabado
medroso la vista vuelvo.
Aquel colosal vestiglo
se estaba a cachino riendo

Variaba como convulso
raros y fuertes meneós,
señalando rectamente
a Filandro con el dedo⁷²

La narración continúa con un papel que vuela por el aire y que contiene 12 cuartetos en los que se retrata la figura de Filandro como una sombra que ha caído en el olvido. Ha sido motivo, durante los *Ocios Literarios*, el hablar sobre la trascendencia del nombre después de la muerte. En este momento Tresguerras augura el olvido de su cuadrúpedo rival. Finalmente es llamado por aquel amigo que lo había acompañado, ambos cabalgan y en el dibujo de la cueva vemos a un personaje cabizbajo sobre un burro que se aleja de la cueva.

Filandro en 4 pies es el titulillo que lleva la prosa siguiente y es en esta parte del manuscrito donde se deja sentir a Tresguerras el arquitecto. Primero opina sobre la producción artística de sus contemporáneos: no escatima en exaltar sus propias virtudes y en

⁷² *Ibid.*, fol. 113v-114r.

hacer comparaciones entre su trabajo y el ajeno; diserta sobre los órdenes y el significado en las columnas. Para ello cita algunos tratados, hace una comparación entre las ciudades de Querétaro y Celaya e incluso dibuja un incipiente diagrama para demostrar cómo el peso cae en falso en las columnas salomónicas.

Comienza con Felipe Suasnávar y la reacción que éste tuvo tras leer el *Ensayo prosaico*; se ensaña al mostrar los errores del rival: “los disparates deben señalarse, y los estúpidos, quando merecen vivir? Dixo bien un Ingenio Americano de nuestros tiempos, el Dr. Gamarra, *Mors est, vita sine literis*”.⁷³ Se refiere al filósofo jesuita Juan Benito Díaz de Gamarra y Dávalos, quien fue procurador de la Congregación y rector en San Miguel el Grande.

A continuación criticará el trabajo de tres personajes del Bajío que habían fallecido al menos dos décadas antes, aunque todos ellos eran apreciados y recordados por sus obras arquitectónicas: Gudiño, Casas y Rojas, refiriéndose a ellos como “artífices”.

Del primero dice que es un escultor y arquitecto quien “siguió la desarreglada de Klauber; y aun adelantó los sueños de Borrumino”;⁷⁴ se refiere a Francisco Martínez Gudiño (1708-1775), nacido en Guadalajara, pero que llegó a residir a Querétaro entre 1748 y 1749.⁷⁵ También fue maestro mayor de la Catedral de Morelia donde construyó el altar principal, el altar de los Reyes y la crujía de plata; fue contratado en 1766 para la reparación de la torre del reloj de ese mismo templo.⁷⁶ Llama la atención que Tresguerras se burle de la influencia

⁷³ *Ibid.*, fol. 116v.

⁷⁴ *Ibid.*, fol. 118v.

⁷⁵ Ana Luisa Sohn Raeber, “Francisco Martínez Gudiño. Arquitecto-ensamblador”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 36, no. 65 (1994): 179-190.

⁷⁶ Óscar Mazín, “Altar Mayor, Altar de Reyes y Ciprés de Valladolid Morelia”, en *La Catedral de Morelia*, comp. Nelly Sigaut (Zamora: El Colegio de Michoacán / Gobierno del Estado de Michoacán, 1991), 112.

de los Klauber en la obra del tapatío, cuando él debe el préstamo de las rocallas de sus propios dibujos (e incluso de su caligrafía) a las 57 ilustraciones de los germanos. El segundo personaje que menciona es Ignacio Mariano de las Casas (1719-1771), quien construyó nada menos que el templo de Santa Rosa de Viterbo; critica de él que se le vinieron abajo las bóvedas del Hospital (posiblemente se refiere al Hospital de la Limpia Concepción). Tresguerras declara tener en su poder un libro escrito por Casas, de 1742; asegura que todo lo que allí contiene es una copia, “aunque con mil yerros, de ortografía y dibujo”,⁷⁷ de un tratado enciclopédico sobre el dibujo de Juan de Arfe y Villafañe.⁷⁸ Y lo acusa de plagiarlo.

De Pedro de Rojas (1699-1773) dice que fue entallador y ensamblador “mexicano”; este personaje llegó a Querétaro durante 1725 y tuvo una estrecha relación con Mariano de las Casas. De acuerdo con Mina Ramírez,⁷⁹ la ciudad de Querétaro importó artistas de México, Puebla y Guadalajara en el primer tercio del siglo XVIII, de allí que hayan llegado estos personajes a la creciente ciudad con miras a proyectar la arquitectura del Bajío, la cual se encontraba en un auge económico debido al comercio minero; la propia llegada de Tresguerras se debe a este apogeo.

El celayense, que se sentía extranjero en estas tierras, al final declara que estos “artífices” tenían alguna valía; sin embargo, el haberse acomodado al gusto de su época, haciendo referencia al estilo barroco, fue lo que no les ayudó.

⁷⁷ Tresguerras, *Varias*, fol. 121r.

⁷⁸ Rodolfo Anaya Larios, “El resplandor barroco de Ignacio Mariano de las Casas y la orden de Santo Domingo en Querétaro” (ponencia presentada en el V Congreso Internacional Los Dominicos y el Nuevo Mundo. Siglo XIX-XX, Querétaro, 4-8 septiembre, 1995).

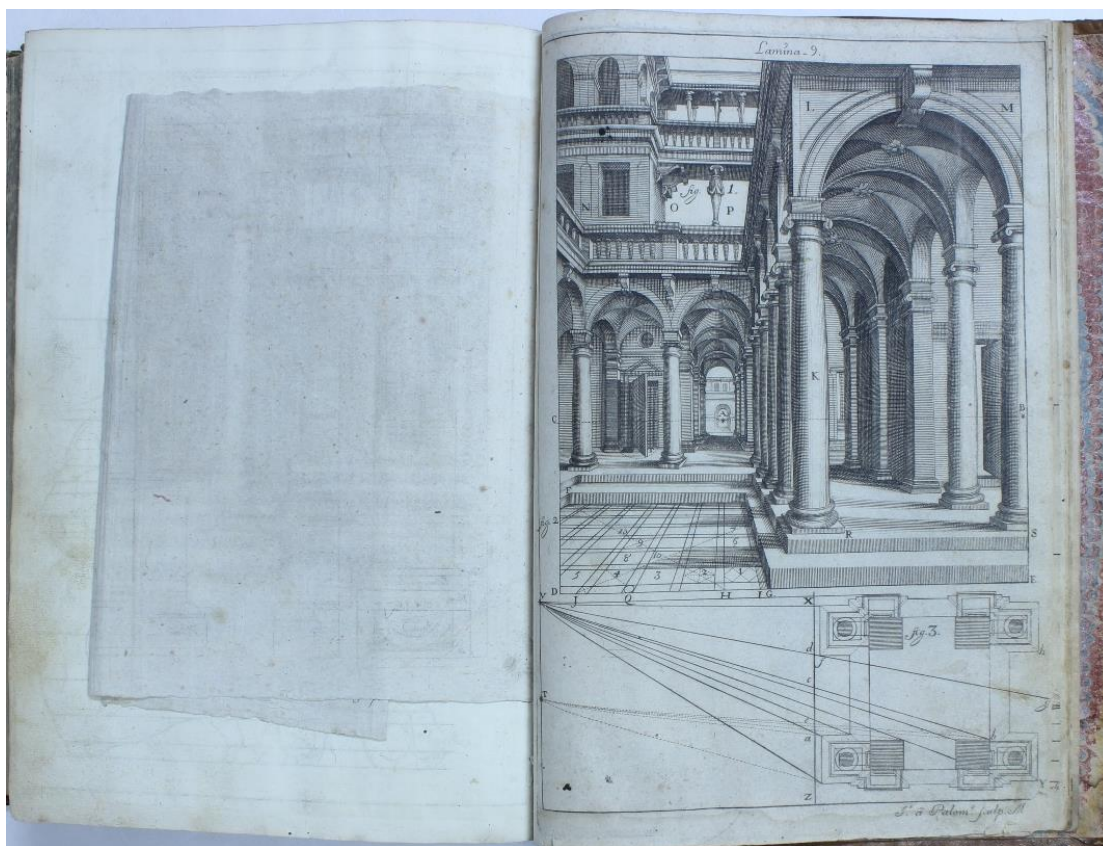
⁷⁹ Mina Ramírez Montes, *Pedro de Rojas y su taller de escultura en Querétaro* (México: Documentos de Querétaro, 1988), 113.

Al parecer, en algunos de los panfletos difamatorios las obras de Tresguerras salieron a relucir, por lo que tuvo menester de defenderse; su principal premisa es que, a pesar de que sus obras son malas, no se precia sino de “aficionado”; lo que puede decirse es que aún con sus carencias no hay en todo el Bajío alguien que pueda comparársele, sobre todo en el arte del dibujo. Se apoya en una historia en la que Diego Velázquez, tras ser interpelado por Felipe IV sobre las murmuraciones que ponían en tela de juicio su talento, respondió que mucho mérito tenía sólo saber pintar una cabeza, pues él no conocía en Madrid alguien que supiera hacer al menos eso.

Por otro lado, Tresguerras diserta sobre los órdenes en las columnas, considerando a la salomónica como la de menor valía; arguye que la distribución del peso es irregular, al concentrarse en el fuste central y dejando liberadas las curvas entrantes y salientes; por ello tacha a este orden de falso. Introduce el axioma aquél de que “vivo sobre vivo, vano, sobre vano, y vuelo sobre vuelo”. Se refiere a un principio que figura en el texto de Palomino, en el que apunta:

observando siempre, que vengan *buelos sobre buelos, vanos sobre vanos, y macizo sobre macizo*; esto es, que sobre los buelos de unas molduras, pueden caer otras; y sobre el vano de una puerta, puede caer una ventana; y sobre esta, otra; y sobre el vivo de un macizo, cargue otro, y no fuera de él, ni sobre los vuelos; aunque tal vez se dispensa, estando repisados, porque las repisas sustituyen la firmeza de el macizo, como todo la manifiesta la Figura 1, Lámina 9.⁸⁰ [Fig. 39]

⁸⁰ Antonio Palomino, *El Museo pictórico y escala óptica* (Madrid: Lucas Antonio de Bedmar, 1715), t. II, 69.



39. Antonio Palomino (Córdoba 1655- Madrid 1726), lámina 9 de *El Museo pictórico y escala óptica*, 1715. Fotografía de Gisel Aguilar proyecto BASC.

El *Museo pictórico* trata lo menos sobre arquitectura; en realidad el primer tomo contiene la defensa de la pintura frente a las artes, arguyendo su hermandad. Esta premisa, como ya lo vimos, también es compartida por el celayense; asimismo, ambos autores recomiendan la lectura del *Arte y Usos de la Arquitectura* de fray Lorenzo de San Nicolás, que es un tratado donde se resumen las formas, características y medidas de las columnas en distintos autores, acompañado en algunos casos de ilustraciones.

A continuación se encargará de criticar otras columnas que también se hicieron en el Bajío; de la de San Miguel el Grande dice que su autor, Felipe González,⁸¹ tuvo el desatino

⁸¹ Este personaje fue miembro de la junta secreta en San Miguel el Grande —en el movimiento de independencia—; fue él quien propuso a Allende que un eclesiástico encabezara el movimiento. Véase

de ponerla en una pila, de tal suerte que convirtió al monarca en una fuente. Al parecer Tresguerras ya había hecho circular una *Apología* sobre esta columna.

De la de Guanajuato dijo que la dirigió un “albañil” llamado don Cornelio, mientras que la de Valladolid es una copia de una que ya existe en México; menciona también la de Querétaro, que se hizo con el mismo motivo de la jura del rey; fue costeada por Pedro Antonio de Septién Montero y Austri; el monumento fue encargado a Felipe Suasnávar y Aguirre que, amén de ser el gran rival a quien va dedicado prácticamente todo el manuscrito de los *Ocios literarios*, fue el escribano de la ciudad y también arquitecto por afición. “El monumento fue colocado en el centro de la plaza y consistía en un basamento escalonado sobre el que se encontraba un pedestal, sobre éste descansaba una columna salomónica con capitel de orden compuesto en que se fijó, en señorial postura, la escultura del soberano labrada en cantera aperlada y rosa”.⁸² Tresguerras afirma haber participado en la erección de ésta e hizo los dibujos de la cabeza del monarca y las cartelas del pedestal; del resto de la composición señala su principal deficiencia: ser una columna salomónica. Para sostener su argumento transcribe textualmente dos citas del libro *Manual de Arquitectura* de Juan Branca: una de las referencias es de Vitruvio y la otra de Scamozzi; ambas mencionan lo inadecuado del uso de la columna salomónica. Bien debió tener Tresguerras el libro en sus manos, ya que anota los datos de la portada: título, autor, editor y traductor, exceptuando tan sólo que fue impreso en Madrid por la viuda de Ibarra en el año de 1790.

Guadalupe Jiménez, “De alta lealtad. Ignacio Allende y los sucesores de 1808-1811”, en *Las guerras de Independencia en la América española*, ed. Marta Terán y José Antonio Serrano (México: Colegio de Michoacán / INAH / Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2002), 65.

⁸² Rodolfo Anaya Larios, *Historia de la escultura queretana* (México: Universidad Autónoma de Querétaro, 1987), 45.

También fue blanco de diatribas la columna de Tresguerras, hoy llamada de la Independencia, de la cual justifica su composición a través de autores y tratados. Cabe precisar que la pirámide, como también es llamada, estaba en un principio coronada por la estatua de Carlos IV; de ella su autor escribió: “por cualquier lado que se mire, es uniforme, ni la harán mudar de aspecto, quanto menos derribarla, los vientos de la rebelion, ni los choques politicos, y almivarados pretextos de la Libertad e independencia”. No hubo en las palabras de Tresguerras premonición alguna; por el contrario, tras el triunfo del movimiento independentista, la estatua del monarca fue sustituida por otra (de la mano del mismo autor); ésta representa a un águila con las alas abiertas devorando a una serpiente que se posa sobre una serie de atributos de guerra, como banderas, tambores y cañones.

De la columna, Felipe Suasnívar dijo que lucía “pintoresca”, que la estatua llevaba el ropaje rasgado y que el monarca ostentaba un garrote en la mano. Para contestar a la crítica Tresguerras se valió primero del diccionario de Antonio Palomino,⁸³ en donde se define el término pintoresco como aquello que está bien pintado o ejecutado. En cuanto al ropaje del monarca y la decisión de hacerle orificios es una técnica para evitar que se colapse por efecto del viento.

Para responder acerca del asunto del “garrote”, nuestro Miguel Ángel refiere el libro de *Viajes a España* de Antonio Ponz, donde describe la estatua ecuestre de Felipe IV, la cual en ese momento se encontraba en el sitio del Retiro. Dicha obra se debe a la mano de Pedro Tacca y data de 1640. Añado tan sólo que la estatua ecuestre es la primera hecha en posición

⁸³ Palomino, “Índice de los términos”, t. I, s.p.

de corveta y que, de acuerdo con Ponz, Tacca se valió de un cuadro de Velázquez para ejecutarlo, así como de la asesoría de Galileo Galilei.⁸⁴

La columna de Tresguerras es del orden compuesto que es el capitel corintio con las volutas algo más grandes que los caulículos, y el ábaco en algunos casos es decorado mediante un rosetón. [Figuras 40, 41 y 42] El autor dice:

Mi columna tiene puntualmente nueve baras, tres, el pedestal, la escocia que lo recibe una; y dos gradas, sobre las que ella nace y se forma, otra bara con seis dedos; conque tenemos ya catorze baras, sobre el capitel hay una peana o recipiente de la Estatua, que con el plinto de esta casi completa otra bara, y nos resultan quinze por todo. La Estatuas, es colosal y tiene de altura tres baras escasas.⁸⁵

Llama la atención que utilice la vara para medir su columna, ya que en todos los tratados las medidas para hacerlo son los módulos que dependen del diámetro de la basa, pero no es un término que desconozca; en su primer autorretrato literario dice: “Que en la noble Arquitectura/ el módulo solicita/ como que es la predilecta/ e indispensable medida”.⁸⁶ Podemos notar además cómo separa los elementos del capitel al decir que sobre él hay una peana (se refiera a las volutas) y un plinto (el ábaco); incluso los mide aparte de las nueve varas de la columna.

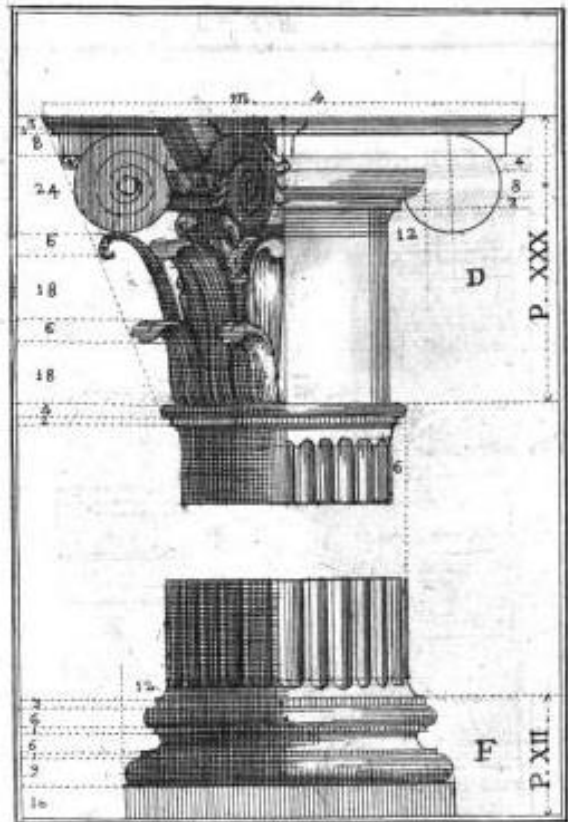
⁸⁴ Ponz, *Viages*, 106-116. Cabe agregar que en este mismo tomo se encuentra la carta que Rafael Mengs dedicó a Ponz y de la que Tresguerras habla en la unidad icónico-textual número 5, *de las artes hermanas*.

⁸⁵ Tresguerras, *Varias*, fol. 124v.

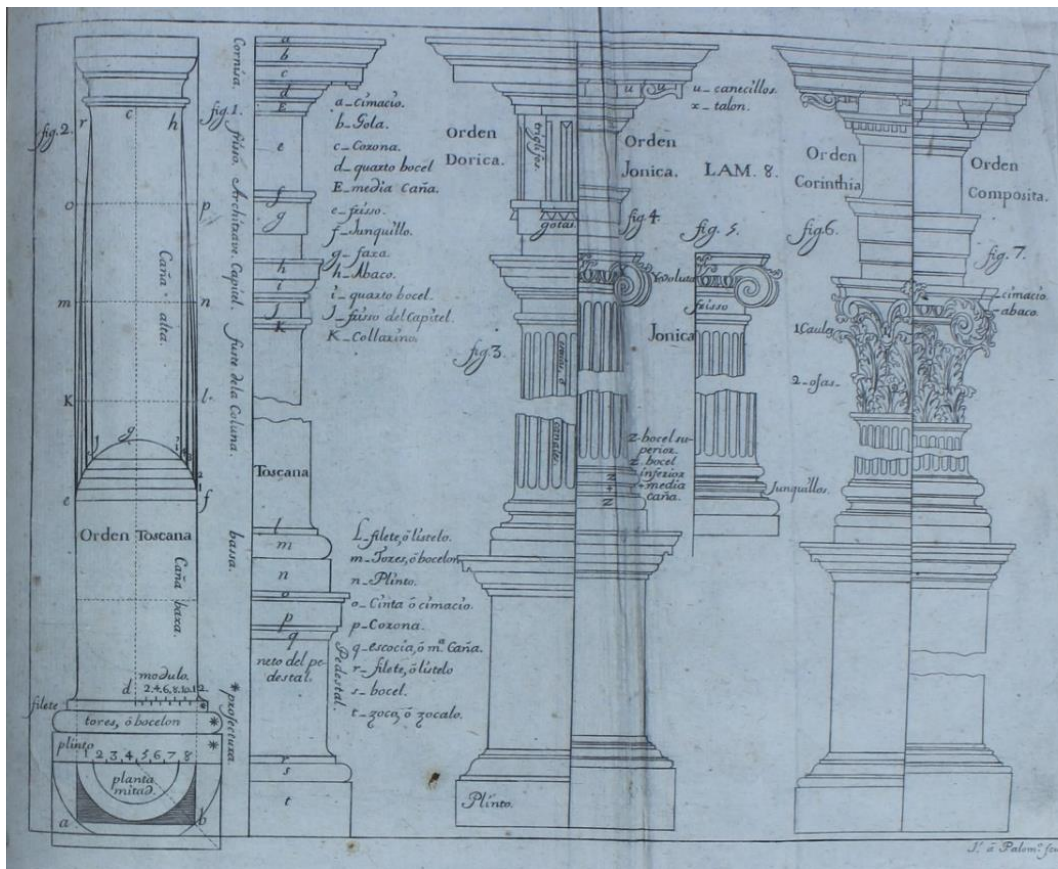
⁸⁶ *Ibid.*, fol. 35v.



40. Francisco Tresguerras (Celaya 1759-1833), *Columna de la Independencia*. 1790. Celaya, Gto.



41. Giovanni Branca (Sant'Angelo in Lizzola 1571- Loreto 1645), lámina XVII del *Manual de Arquitectura*, 1790.



42. Antonio Palomino (Córdoba 1655- Madrid 1726), láminas 8 de *El Museo pictórico y escala óptica*, 1715. Fotografía de Gisel Aguilar proyecto BASC.

Después de esta amplia defensa, el abajeño dispuso una comparación entre las ciudades vecinas de Celaya y Querétaro, con el propósito de enaltecer a la primera. Poco antes de eso ya había escrito que “toda comparación es odiosa”,⁸⁷ pero se vuelve menester ante los ataques perpetrados en su contra.

La comparación se da en dos niveles: primero alegorizando a las ciudades para contar su historia y luego haciendo unas tablas cuyos tópicos son el tipo de tierra, la calidad del aire,

⁸⁷ *Ibid.*, fol. 126r.

la producción agrícola, los frutos y materias primas, el trazo de sus calles, las enfermedades, el ingenio, temperamento y talla de sus habitantes, entre otros.

La idea de que el tipo de tierra en que uno vive influye sobre el alma humana también aparece en Rafael Mengs; en su texto este autor dice:

Por la Belleza del cuerpo de una persona se pudiera juzgar de la qualidad de su alma, formando con facilidad buen concepto de los que son hermosos y bien hechos; pero de estos hay pocos por la razon arriba dicha de que las almas obran con poca libertad; y además porque la diversidad de pueblos, climas, pasiones y vicios, que dominan mas en unas partes que en otras, causan gran variedad entre los individuos, y entre las naciones enteras.⁸⁸

Mengs también dice que el aire o muy puro o muy árido perjudica el entendimiento y que lo óptimo son los climas moderados. Fuerte fue su sentencia al afirmar que los españoles, por sus tierras y aires, son demasiado sensibles para el cultivo de las bellas artes.

Por su parte, Juan Branca también alude a las condiciones territoriales en el entendimiento humano, cuando dice: “Las señales del ayre sano serán: si los habitantes son de buen color y de larga vida: los ganados fecundos: buen queso: sabrosas frutas, buenas yerbas, y preciosos vinos [...] y si hay buena agua, cuya sola bondad puede dar testimonio de la felicidad del ayre [...] Quando se ven hombres y mugeres con paperas, mal de piedra, de arenas en la orina y otras semejantes. Estas siempre son señales de aguas gruesas”.⁸⁹

⁸⁸ Mengs, *Obras*, 11.

⁸⁹ Juan Branca, *Manual. Manual de arquitectura*, ed. Leonardo Vegni; trad. Manuel Hinojosa (Madrid: Imprenta de la Viuda de Joaquín Ibarra, 1790), 15-16.

Como ya se ha dicho, las obras de Mengs y de Branca fueron leídas por Tresguerras. Podemos ver en su manuscrito recuperación de sus ideas; sin embargo, para justificar el empleo de tópicos en la comparación entre ciudades, el autor nos remite, en una nota a pie, al libro de la *Filosofía Moral* de Luis Antonio Muratori, señalando el capítulo y la página de la que está tomada.⁹⁰

i) Cierre

Tanto los primeros versos de Catulo como las cartas contenidas en esta última parte del manuscrito no se constituyen como una unidad icónico-textual debido a que carecen de dibujo. Lo que llamo *cierre* son tres sonetos laudatorios dedicados a Tresguerras: el primero de la pluma de Francisco Páez, el segundo de José Mariano Acosta y Enríquez⁹¹ y el último de José Antonio Uranga.

Francisco de la Maza añadió a su estudio la reproducción y transcripción de estas y otras cartas; los quince sonetos están escritos bajo una misma pluma que no es otra más que la del celayense, es decir, que se tomó la libertad de reproducir de su propia mano la correspondencia de sus amigos y conocidos en un papel en limpio, como lo hizo con la propia epístola que envió a Mariano Hernández.

Los dos religiosos queretanos que escriben para Tresguerras lo hacen después de haber “leído lo escrito hasta aquí”;⁹² el tercero, Uranga, quien es un pintor y poeta de

⁹⁰ Tan sólo olvidó señalar que las citas se encuentran en el tomo primero.

⁹¹ Este presbítero, autor de *Sueño de Sueños*, ha tenido a bien compartir temáticas oníricas y fantasmagóricas con Tresguerras. Para mayor referencia, se puede consultar a José Pascual Buxó, “Sueño de sueños, una novela novohispana entre la alegoría barroca y la crítica ilustrada”, en *Literatura y cultura popular de la Nueva España*. Ed. Mariana Masera (México: Azul, 2004), 37-47. Lo mismo que Cuadriello, *Tresguerras*, 87-124.

⁹² Tresguerras, *Varias*, fol. 133v.

Valladolid, incluso parece que lo escribe de su puño y letra, es decir, que debió tener entre sus manos el manuscrito prácticamente como lo conocemos. Estos personajes conocidos y respetados en la época, además de ser amigos del autor, son especialmente el público destinatario de la obra: ellos la entienden, la comentan y la nutren, como también lo hizo sustancialmente José Manuel de Navarrete. Es a esta gente culta de la que habla Tresguerras que va dedicada su obra: élites religiosas, políticas y artísticas del Bajío novohispano, como el propio Poinsett, quien dejó testimonio de haber sido público oyente, que no lector. Quiero decir que, si los textos que en un principio circularon en la sociedad queretana tenían la intención de ser leídos por los rivales como respuesta a sus panfletos difamatorios, la compilación manuscrita, que son los *Ocios literarios*, cumplía por un lado la función de conservarlos, pero, por otro, iba dirigida especialmente a ser leída por los amigos de Tresguerras; de allí el cuidado que le otorgó el autor en su manufactura y la calidad de sus materiales.

7. CONCLUSIONES



El manuscrito de Tresguerras es una compilación de textos misceláneos que se gestaron en diferentes momentos con el propósito de contestar a las críticas de sus enemigos intelectuales; en un principio éstos circularon como panfletos entre la sociedad queretana y se leían en espacios públicos como una forma de diversión y burla. Sin embargo, la compilación que realizó Tresguerras intenta conservar el contenido, pero sobre todo hacer un libro de autor con la intención de compartirlo entre un grupo selecto de amigos y conocidos.

El contenido del texto transita entre lo biográfico, los retratos y caricaturas de época, las formas de lectura, opiniones sobre arte, sonetos laudatorios y obras de fray José de Navarrete; las características materiales y formales le imprimen un estatus de rareza, ya que siendo manuscrito emula las formas de la imprenta; se encuentran portadas, textos preliminares (prólogos, dedicatorias, advertencias al lector), viñetas, notas al margen (señaladas con números, asteriscos, letras, manecillas), glosas, diccionario, empleo de filetes para separar textos o títulos y cuadros comparativos.

Evidencia, como monumento y como documento, las capacidades artísticas de su autor, su minuciosidad, gustos, preferencias, referencias y discrepancias. La nómina de autoridades que se consignan en el manuscrito es considerable, con ello podemos acercarnos a los títulos que circularon entre los artistas novohispanos a finales del siglo XVIII y principios del XIX.

La tradición pesa a la hora de hablar sobre los dibujos del abajeño; se percibe en ellos la recuperación del lenguaje emblemático, la tipografía y las rocallas de los hermanos Klauber, así como los evidentes préstamos de Jacques Callot, de quien recoge la línea suelta,

el ambiente rocoso, la vegetación apenas insinuada en lontananza, la anatomía de los animales (caballos, perros y burros) e incluso cierto grado de gestualidad en los personajes. El espíritu barroco que tanto criticó Tresguerras se asoma a cada rato en su escrito, pero su discurso intenta claramente acercarse a las nuevas ideas neoclásicas que circularon a través de libros, como los de Rafael Mengs o Antonio Ponz.

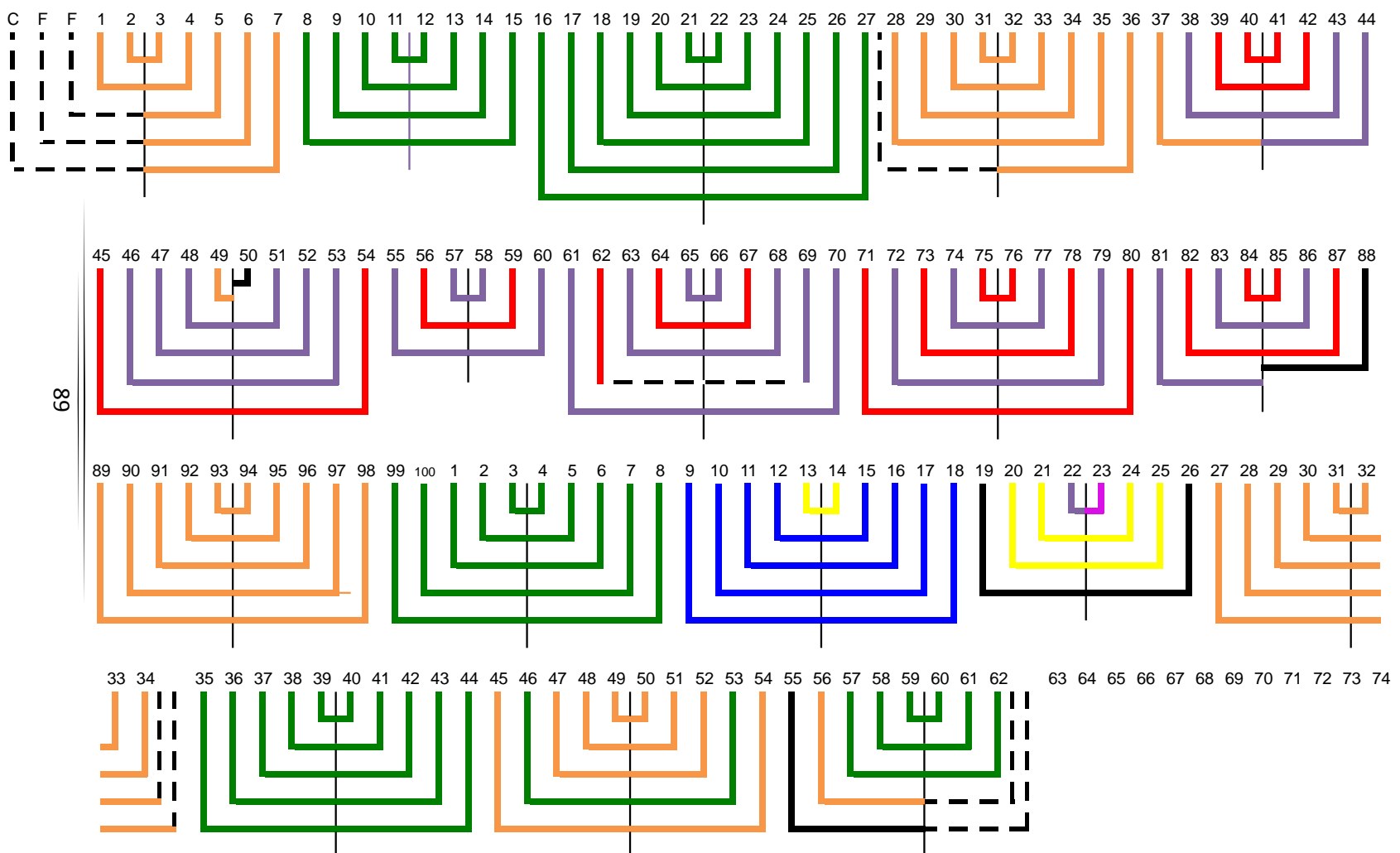
Es indudable la erudición de Tresguerras debido al manejo de fuentes fundamentales en el quehacer artístico que aparecen constantemente citados; conoce obras tan antiguas como las griegas y tan actuales como la de Giovanni Branca, obra impresa tan sólo seis años antes de que el abajeño la refiriera. Algunos de estos libros los debió tener en la mano, pues de ellos hace citas textuales donde anota datos como el título, autor, capítulo y hasta páginas para su clara ubicación.

El manuscrito *Varias piezas divertidas en prosa y verso*, comúnmente conocido como *Ocios literarios*, ha cambiado su función: ya no se lee en las habitaciones de Francisco Tresguerras ni entre la élite político-intelectual del Bajío con el propósito de divertir, como su nombre lo indica. Hoy día se le considera un referente fundamental para entender la historia del autor y su época; también su materialidad y características de su manufactura han permitido abordarlo desde distintos ámbitos académicos. Posiblemente su contenido sigue entreteniéndolo a más de uno y continúa generando que las plumas corran su tinta; sin embargo, el conjunto de sus particularidades le han impreso un halo distinto, lo que convierte a este cuaderno de diatribas en uno de los documentos más valiosos que se conservan en los repositorios de la Biblioteca Nacional de México.



ANEXO

ESQUEMA DE COMPOSICIÓN DE LOS CUADERNOS 1



Cromografía.

- | | | | | | |
|---------------------------------|--|--------------------------------|--|----------------------------------|--|
| Filigrana con Sol: Anaranjado | | Filigrana con Letras 1: Verde | | Filigrana Carol: Rosa | |
| Filigrana con Yelmo: Morado | | Filigrana con Letras 2: Azul | | Papel sin Filigrana: Negro | |
| Filigrana Voluta Coronada: Rojo | | Filigrana con Torres: Amarillo | | Folios faltantes: Línea Punteada | |

Filigrafología.

Tabla 1.

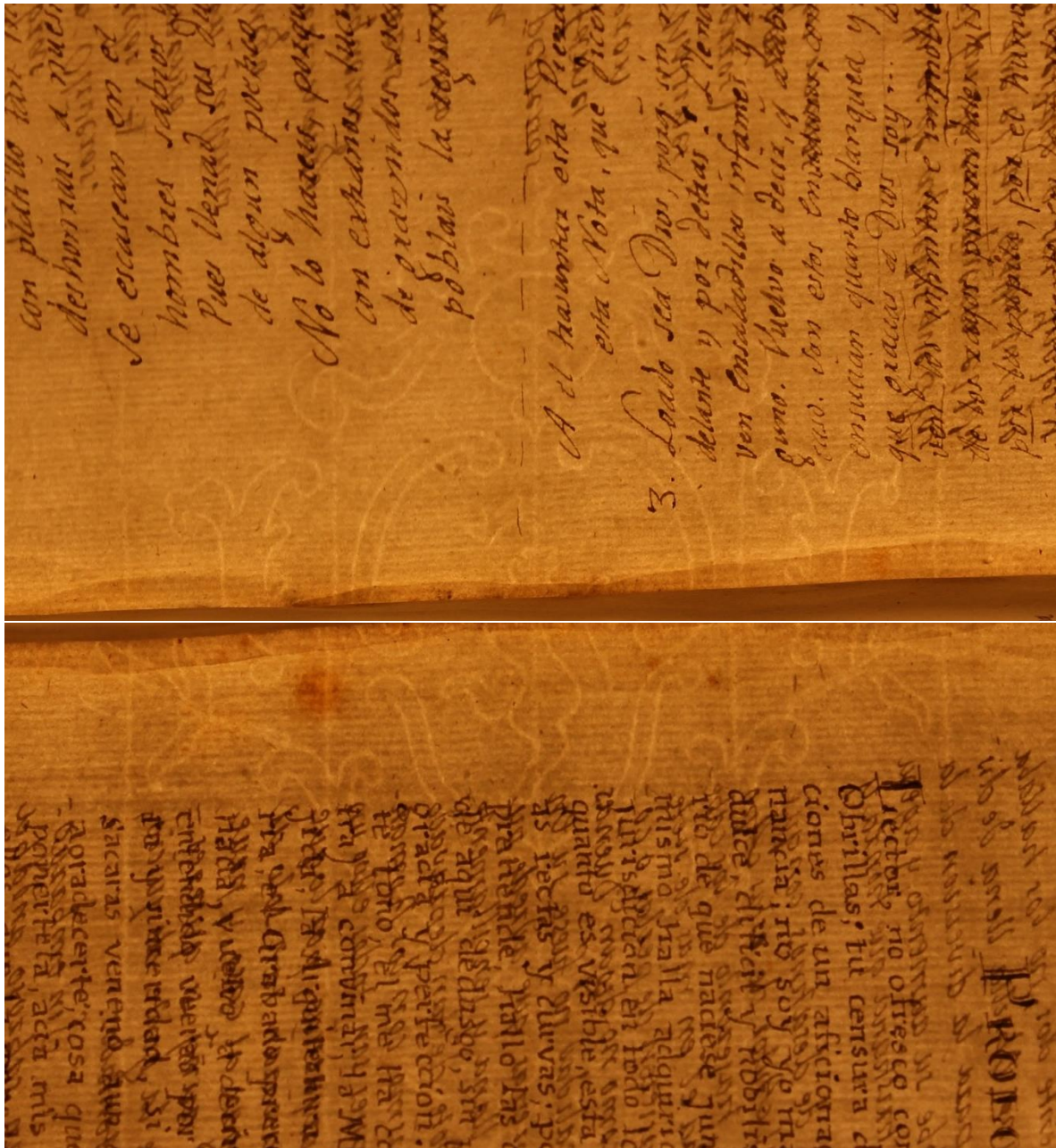
No. del cuaderno	Tipo de cuaderno	Nombre de filigrana	Orden de aparición
1°	ff. 1-7 (quinterno)	Sol	1
2°	ff. 8-15 (cuaterno)	F A ALBOES (letra 1)	2
3°	ff. 16-27 (sisterno)	F A ALBOES (letra 1)	
4°	ff. 28-36 (quinterno)	Sol	
5°	ff. 37-44 (cuaterno)	Sol Yelmo Voluta coronada	3 4
6°	ff. 45-54 (quinterno)	Voluta coronada Yelmo Sol	
7°	ff. 55-60 (terno)	Yelmo Voluta coronada	
8°	ff. 61-70 (quinterno)	Yelmo Voluta coronada	
9°	ff. 71-80 (quinterno)	Voluta coronada Yelmo	
10°	ff. 81-88 (cuaterno)	Yelmo Voluta coronada	
11°	ff. 89-98 (quinterno)	Sol	
12°	ff. 99-108 (quinterno)	F A ALBOES (letra 1)	
13°	ff. 109-118 (quinterno)	Torre CONSENRAYA(letra 2)	5 6
14°	ff. 119-126 (cuaterno)	Torre Yelmo CAROL	7 8
15°	ff. 127-134 (quinterno)	Sol	
16°	ff. 135-144 (quinterno)	F A ALBOES (letra 1)	
17°	ff. 145-154 (quinterno)	Sol F A ALBOES (letra 1)	
18°	ff. 155-162 (quinterno)	Sol F A ALBOES (letra 1)	

Observaciones: Ocho filigranas, 18 cuadernos (Terno: 1, cuaterno: 4, quinterno: 12, sisterno: 1).

Imágenes de las filigranas



Primer cuadernillo, folio 7 (filigrana de sol con ocho rayos).



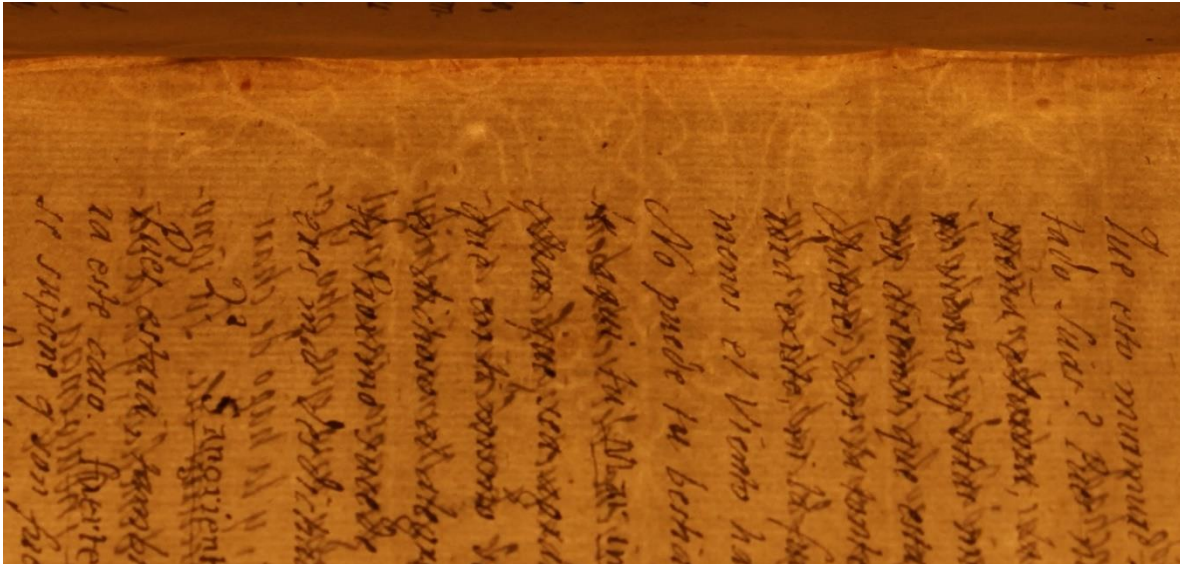
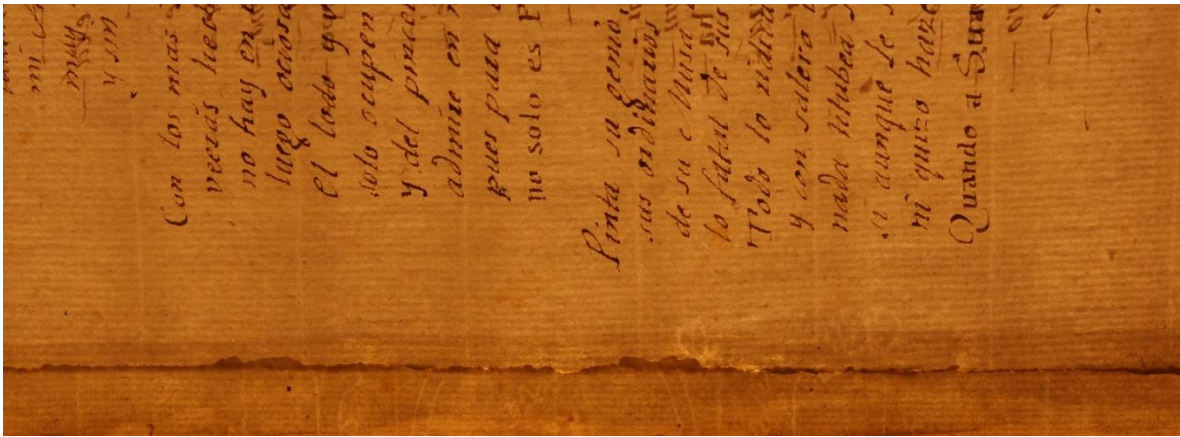
Quinto cuadernillo, arriba folio 43, abajo folio 38 (filigrana de yelmo).



Sexto cuadernillo, arriba folio 45, abajo folio 54 (filigrana de voluta coronada).



Octavo cuadernillo, arriba folio 62 (voluta), abajo folio 69 (yelmo). Este último folio corresponde a una hoja en blanco, que no es solidario con su correspondiente folio, aunque ambas filigranas tienen presencia a lo largo del libro.



Décimo cuadernillo, arriba folio 88 (sin filigrana), abajo folio 81 (yelmo), las filigranas no se corresponden, aunque queda rastro del folio 81, es decir, el 88 fue añadido. Cabe señalar que en el contenido del texto se encuentra una composición de versos mudos que abarca tanto el recto como el vuelto de la hoja, además es en este lugar del documento en donde se da el salto en la numeración antigua, pasando del 169 en el recto del folio 88 a cambiar al 200 en el vuelto del mismo. Proponemos que su inserción fue posterior al cosido del cuadernillo y posiblemente de la mano del autor.

en ya pu
 Vanaba como
 Encomienda
 que el ayre
 acia las pie
 de un de
 el tiempo este
 el y diadico
 Aquel que
 foris que en
 ha.

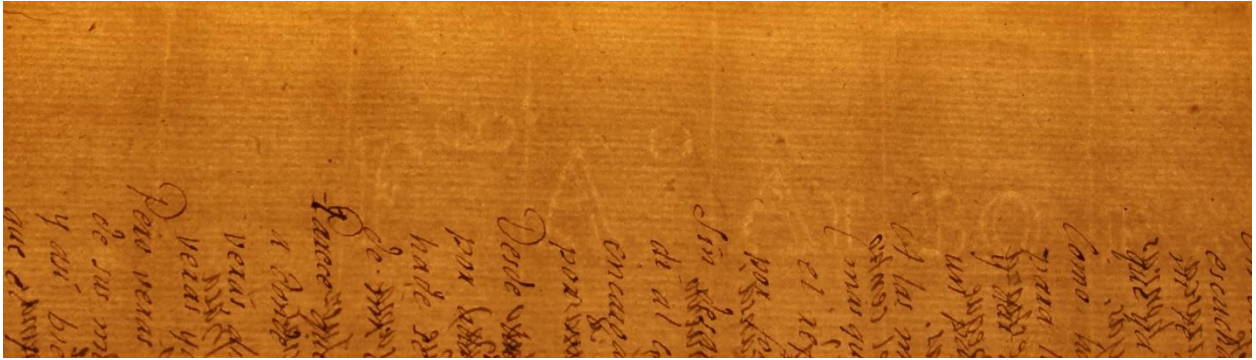
y
 No
 de
 la
 de
 ya
 de
 el
 la
 de
 con
 de
 No
 ni
 qu

Treceavo cuadernillo, arriba folio 114, abajo folio 113 (filigrana de la torre).

lo, se quiere tan et dispa
mas q se ~~me~~ empeno m
te la habilidad de que
consumado ni completo
en ser Di buvante como
nada sea consumado, pa
ser ~~comer~~ a quien justa
mio, pues no ve hallar
u oho ~~Alisa~~ se ~~se~~
un Fenix, y de paso no
ma una cosa, es etate
tas un ~~Alisa~~ se ~~se~~
carbano

un ~~comer~~
parte
y ~~de~~
para ~~se~~
mas ~~se~~

Catorceavo cuadernillo, arriba folio 122 (yelmo), abajo folio 123 (carol). Las filigranas sugieren folios no solidarios, sin embargo en el texto no hay saltos ni cambios sustanciales, además de que su acomodo se encuentra en el centro de un cuadernillo para completar un cuaterno, por lo que sugiero una construcción anómala desde el cosido de los cuadernillos.



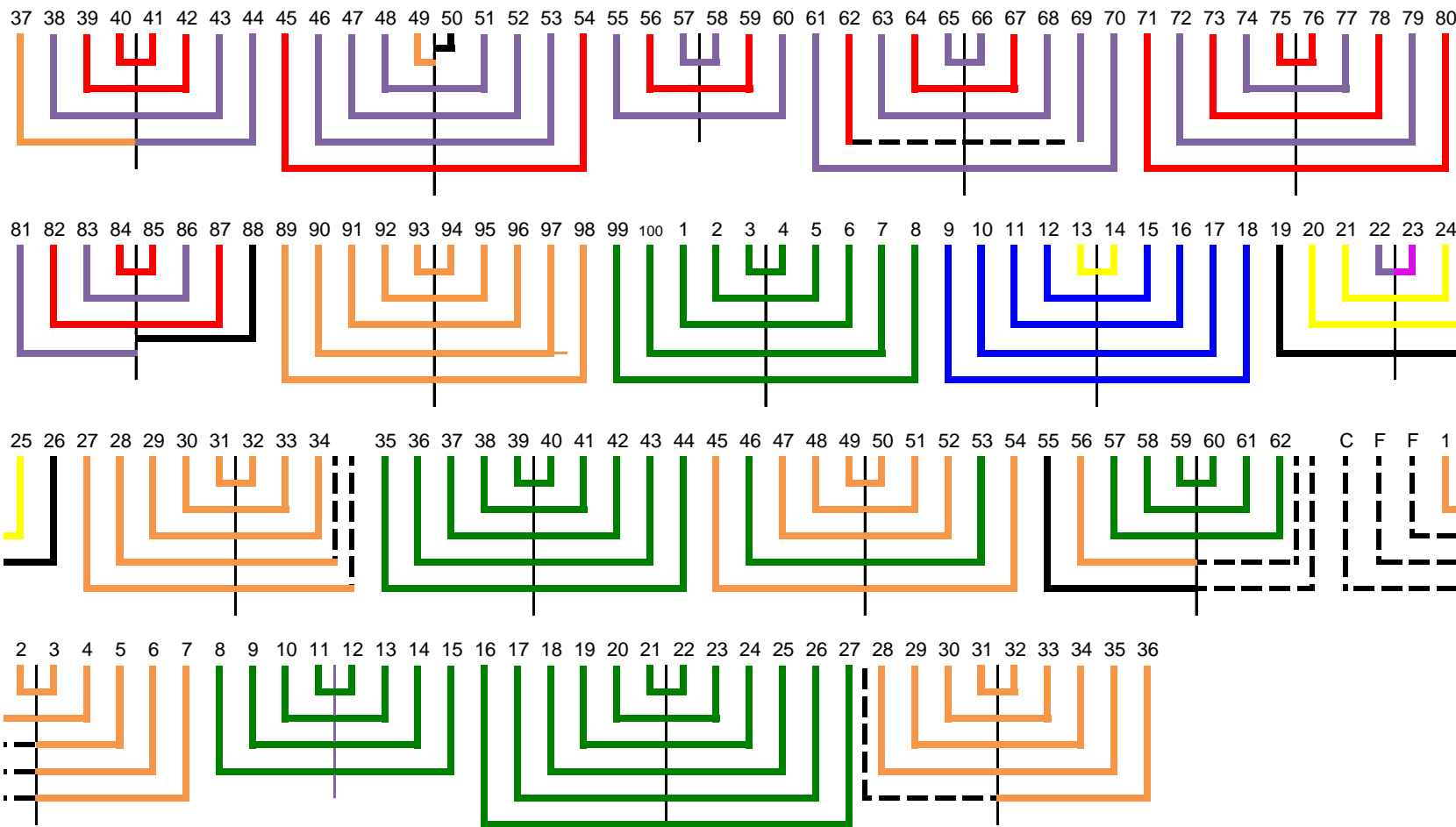
Doceavo cuadernillo, folio 99, contrafiligrana (Letra 1: F A ALBO)



Treceavo cuadernillo, folio 118 contrafiligrana (Letra 2: COSENTA i NA).

ESQUEMA DE COMPOSICIÓN DE LOS CUADERNOS 2

96



Cromografía.

- | | | | | | |
|---------------------------------|--|--------------------------------|--|----------------------------------|--|
| Filigrana con sol: anaranjado | | Filigrana con letras 1: verde | | Filigrana Carol: rosa | |
| Filigrana con yelmo: morado | | Filigrana con letras 2: azul | | Papel sin filigrana: negro | |
| Filigrana voluta coronada: rojo | | Filigrana con torres: amarillo | | Folios faltantes: línea punteada | |

Tabla 2.

Estructura del manuscrito y unidades icónico-textuales.	Títulos y folios correspondientes.	Observaciones.
Hojas en blanco	Del folio 1r al 34v.	
a) Preliminares.	1. A Lesbia de Catulo (fol. 35r)	1. Traducción y adaptación de versos latinos. Décima octosilábica.
b) Sobre el autor.	1. Carta <i>Romance para Don Mariano Hernández</i> (fol. 35v-38v). 2. Portada: <i>Varias piezas divertidas en prosa y versos</i> (fol. 37r)	1. Octosílabos. Retrato literario. 2. Portada alegórica de las Bellas Artes dibujada a plana seguida.
c) La Envidia.	3. Prólogo (fol. 38r). 1. Advertencia al lector (fol. 38v-39v). 2. Emblema de la envidia (fol. 40r). 3. <i>Ensayo poético sobre una ensaladilla</i> (fol. 40v-43v).	3. Prosa. 1. Prosa. 2. Dibujo a plana seguida. 3. Versos: 47 cuartetos y 4 notas a pie.
Hoja en blanco.	Folio 49. 4. <i>Romance Colonesca o descubridor</i> (fol. 44r-47r). 5. <i>Vejamen</i> de fray José de Navarrete (47v-48v).	Sin numeración antigua. 4. Versos: 35 cuartetos y 12 notas a pie. 5. Seis décimas de José de Navarrete.
d) De lo onírico.	1. Emblema de la melancolía (50r). 2. <i>Ensayo prosaico</i> (fol. 50v). 2.1. <i>Cuéntase un sueño verdadero</i> (fol. 51r-53v). 2.2. <i>Al que le llaman Suás</i> (fol. 53v-57v). 2.3. Viñeta de perros rabiosos (fol. 57v).	1. Dibujo a plana seguida. 2.1. Prosa. 2.2. Prosa y versos de Suasnávar. 2.3. Dibujo a media plana (viñeta).
e) Cuadrúpedos poetas.	1. Portada: <i>Azote de Pegasos</i> (fol. 58r). 2. <i>Satira contra poetones</i> (fol. 59r-64v). 3. Emblema de Jumento (fol. 65r).	1. Portada alegórica dibujada a plana seguida. 2. Versos, 36 octavas reales obra de Fray José de Navarrete. 3. Dibujo a plana seguida

	4. <i>Notas para la inteligencia de las precedentes octavas</i> (fol. 65v-66v).	4. Vocabulario en orden alfabético.
f) Pintura y Poesía, artes hermanas.	1. <i>Ad medium redeo lector</i> (fol. 66v-68r).	1. Combina prosa y versos.
	2. Viñeta que acompaña a una cita de Horacio (fol. 68r).	2. Una décima.
	3. Prólogo (fol. 68v).	3. Prosa
Hoja en blanco.	Folio 69.	
	4. <i>Fiel copia del más Soéz-Nabár</i> (fol. 70r-72v).	4. Versos: diez octavas acompañadas de un aparato de notas.
g) En contra de las letras enemigas.	1. Advertencia al lector (fol. 72v-76v).	1. Versos de Felipe Suasnávar acompañado de crítica en prosa y verso de Tresguerras.
	2. Crítica y respuesta al Ensayo prosaico (fol. 77r-84v).	2. Versos de Felipe Suasnávar acompañado de crítica en prosa y verso de Tresguerras.
	3. La carcajada del diablo y Filandro en quatro pies (fol. 84v-88v).	3. Versos: 13 quintilla del fol. 85v-86v. Prosa del fol. 87r-87v. Poema mudo de fol. 88r-88v.
	4. Portada: <i>Retrato del Domine Suas en tres pinceladas</i> (fol. 89r).	4. Portada alegórica dibujada a plana seguida.
	5. Emblema de burro y perro (fol. 90r)	5. Dibujo a media plana.
	6. Relato (fol. 91r-101v).	6. Prosa del fol. 91r-91v Versos: cuartetos de Fray José de Navarrete fol. 92r-101r. Carta en prosa de Fray José de Navarrete fol. 101v.
h) Guasterrerres y la opinión del arquitecto.	1. Frontispicio (fol. 102r).	1. Dibujo a plana seguida con un marcado claroscuro.
	2. Portada: <i>La carcajada del diablo y Filandro en quatro pies 2da parte</i> (103r).	2. Portada tipográfica con una ilustración a modo de marca de impresor. Cambio de fecha a 1797.
	3. Prólogo (104r-104v).	3. Prosa.

	<p>4. Relato de la Cueva (fol. 105r-116r).</p> <p>4.1. Introducción (fol. 105r-105v).</p> <p>4.2. Cuerpo (fol. 106r-115v).</p> <p>4.3. Conclusión (fol. 115v-116r).</p>	<p>4. Prosa y verso intercalado.</p> <p>4.1. Prosa</p> <p>4.2. Versos: cuartetos</p> <p>4.3. Prosa</p> <p>4.3. Prosa (fol. 115v-116r).</p>
	<p>5. <i>Filandro en 4 pies</i> (fol. 116r-133r).</p>	<p>5. Prosa</p>
i) Cierre.	<p>1. Sonetos.</p> <p>1.1. De Francisco Páez (133v).</p> <p>1.2. De José Mariano Acosta (fol. 134r).</p> <p>1.3. De José Antonio Uranga (fol. 134v).</p>	<p>1. Los tres sonetos son endecasílabos.</p>
Hojas en blanco.	<p>Del folio 135r al 162v.</p>	

Acervos consultados.

Biblioteca Justino Fernández, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Ciudad de México.

Biblioteca Nacional de España, Madrid.

Biblioteca Nacional de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM, Ciudad de México.

Museo de Celaya Historia Regional, Guanajuato.

National Gallery of Art, Washington D.C.

Bibliografía

ANAYA LARIOS, Rodolfo. “El resplandor barroco de Ignacio Mariano de las Casas y la orden de Santo Domingo en Querétaro”. Ponencia presentada en el V Congreso Internacional Los Dominicos y el Nuevo Mundo. Siglo XIX-XX. Querétaro, 4-8 sep. 1995.

_____. *Historia de la escultura queretana*. México: Universidad Autónoma de Querétaro, 1987.

BAEHR, Rudolf. *Manual de versificación española*. Madrid: Gredos, 1970.

BELTRAMI, Jacomo. *Le Mexique*. 2 t. Paris: Delaunay, 1830.

BRANCA, Juan. *Manual de arquitectura*. Ed. Leonardo Vegni; trad. Manuel Hinojosa. Madrid: Imprenta de la Viuda de Joaquín Ibarra, 1790.

- CHARTIER, Roger. “El manuscrito en la época del impreso. Lecturas y reflexiones”, en *La cultura del libro en la Edad moderna: Andalucía y América*. Trad. Pedro Ruiz Pérez. España: Servicio de Publicaciones Universidad de Córdoba, 2001, p. 21-35.
- CUADRIELLO, Jaime. “Tresguerras, el sueño y la melancolía”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 73 (1998), p. 87-124.
- _____. “Un epígono de la tradición: los emblemas en los manuscritos de Francisco Eduardo Tresguerras”, en *Las dimensiones del arte emblemático*. Ed. Bárbara Skinfill Nogal y Eloy Gómez Bravo. Michoacán: Colegio de Michoacán, 2002, p. 263-287.
- DE LA MAZA, Francisco. “Dibujos y proyectos de Tresguerras”, en *Revista del Instituto de Investigaciones Estéticas* v, núm. 18 (1950), p. 27-33.
- DE SANTIAGO SILVA, José. “San Carlos y Lino Picaseño y Cuevas, su bibliotecario”, en *La Biblioteca de la Academia de San Carlos en México*. Ed. Silvia Salgado. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Facultad de Artes y Diseños, 2015, p. 37-63
- DORNN, Francisco Xavier. *Litaniae Lauretanae ad Beatae Virginis, caelique Reginae Mariae honorem*. Augsburgo: imprenta de Joannis Baptistae Burckhart, 1750.
- _____. *Litaniae Lauretanae ad Beatae Virginis, caelique Reginae Mariae honorem*. Augsburgo: imprenta de Joannis Baptistae Burckhart, 1758.
- _____. *Letanías lauretanas*. Valencia: imprenta de la viuda de Joseph de Orga, 1768.
- FERNÁNDEZ, Justino. *El arte moderno en México*. México: Antigua Librería Robredo, 1937.
- FOURNIER, Pierre Simon. *Manuel typographique utile aux gens de lettres*. Paris: Chez l’auteur, 1764, t. I.

_____. *Manuel typographique utile aux gens de lettres*. Paris: Imprenta de Fournier, 1766, t.

II.

GUEVARA, Felipe de. *Comentario a la pintura*. Ed. Antonio Ponz. Madrid: Imprenta de Gerónimo Ortega, hijos de Ibarra y compañía, 1788.

HOWARD, Daniel. *Callot's etchings*. New York: Dover Publications, Inc., 1974.

JIMÉNEZ, Guadalupe. “De alta lealtad. Ignacio Allende y los sucesores de 1808-1811”, en *Las guerras de Independencia en la América española*. Ed. Marta Terán y José Antonio Serrano. México: El Colegio de Michoacán / INAH / Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2002, p. 63-78.

KAHAN, Gerald. *Jacques Callot. Artist of the theatre*. Georgia: The University of Georgia, 1976.

LORENZO MACÍAS, José María. “De mecánico a liberal. La creación del gremio de las ‘nobles y muy liberales artes de ensamblar, esculpir, tallar y dorar’ en la Ciudad de Puebla”, en *Boletín de Monumentos Históricos*, INAH, 3ª época, núm. 6 (2006), p. 42-59.

MÁRQUEZ ACEVEDO, Sergio. “Precisiones sobre Tresguerras”, en *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, núm. 6 (1971), p. 195-197.

MARTÍNEZ DE SOUSA, José. *Diccionario de bibliología y ciencias afines*. Asturias: Trea, 2004.

MAZÍN GÓMEZ, Óscar. “Altar Mayor, Altar de Reyes y Ciprés de Valladolid Morelia”, en *La Catedral de Morelia*. Comp. Nelly Sigaut. Zamora: El Colegio de Michoacán / Gobierno del Estado de Michoacán, 1991, p. 15-63.

MENGES, Antonio Rafael. *Obras*. Ed. José Nicolás de Azara. Madrid: Imprenta Real de la Gazeta, 1780.

- MUES ORTS, Paula. “Merezca ser hidalgo y liberal el que pintó lo santo y respetado la defensa novohispana del arte de la pintura”, en *El divino pintor: la creación de María de Guadalupe en el taller celestial*. México: Museo de la Basílica de Guadalupe, 2002.
- MURATORI, Luis Antonio. *Fuerza de la humana fantasía*. Trad. Vicente María de Tercilla. Madrid: Imprenta de Manuel Martín, 1777.
- _____. *La Filosofía moral, declarada y propuesta a la juventud*. Trad. Antonio Moreno Morales. Madrid: Impreso por Benito Cano, 1787, t. I.
- PALOMINO, Antonio. *Museo pictórico y escala óptica*. Madrid: Por Lucas Antonio de Bedmar, 1715, t. I y II.
- PASCUAL BUXÓ, José. “Sueño de sueños, una novela novohispana entre la alegoría barroca y la crítica ilustrada”, en *Literatura y cultura popular de la Nueva España*. Ed. Mariana Masera. México: Azul, 2004, p. 37-47.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe. *Cervantes y Lope de Vega: historia de una enemistad y otros estudios cervantinos*. Barcelona: Octaedro, 2006.
- PÉREZ LÓPEZ, José Luis. “Lope, Medinilla, Cervantes y Avellaneda”, en *Criticón*, núm. 82 (2002), p. 41-71. Disponible en Internet:
<http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/indice.htm>
- PETRUCCI, Armando. *Libros, escrituras y bibliotecas*. Ed. Gimeno Blay. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011.
- POINSETT, Roberts. *Notas sobre México (1822)*. Trad. Pablo Martínez del Campo. México: Jus, 1950.
- PONZ, Antonio. *Viages de España en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*. Madrid: Por Joaquín de Ibarra, 1776, t. VI.

- PRECIADO, Dionisio. “La canción tradicional española en las *ensaladas* de Mateo Flecha, el Viejo”, en *Revista de musicología* 10, núm. 2 (1987), p. 459-488. Disponible en internet: <http://www.jstor.org/stable/20795148>
- RAMÍREZ MONTES, Mina. *Pedro de Rojas y su taller de escultura en Querétaro*. México: Documentos de Querétaro, 1988.
- ROMERO DE TERREROS, Manuel. “Tresguerras, su vida y sus obras”, en *Arte Colonial*, 151-207. México: Librería de Pedro Robredo, 1918.
- RUIZ GARCÍA, Elisa. *Introducción a la codicología*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2002.
- _____. “La erudición clásica de Francisco Eduardo Tresguerras”. Ponencia inédita presentada en el Simposio Internacional La Biblioteca de la Academia de San Carlos. México, 23 oct. 2015.
- SOHN RAEBER, Ana Luisa. “Francisco Martínez Gudiño. Arquitecto-ensamblador”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 36, núm. 65 (1994), p. 179-190.
- TRESGUERRAS, Francisco. *Letanías lauretanas* [copia manuscrita]. Querétaro: 1797 y Celaya: 1825.
- _____. *Ocios Literarios*. Editado por Francisco de la Maza. México: Imprenta Universitaria, 1962.
- _____. *Varias piezas divertidas en prosa y verso* [manuscrito]. Querétaro: 1796-1797.
- _____. *Varios versos morales y profanos por F.T* [manuscrito]. Sin lugar: sin año.
- VASARI, Giorgio. *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*. Estudio prel. Julio Payró. México: Conaculta / Océano, 2000.

VARGAS, Fulgencio. “Reliquias-valiosas”, en *Homenaje al insigne arquitecto, don Francisco Eduardo Tresguerras en el primer centenario de su muerte*. Comp. Gobierno del Estado de Guanajuato. Guanajuato: Talleres Linotipográficos del Gobierno del Estado, 1933, p. 27-33.

VARGAS LUGO, Elisa. “Semblanza de Manuel González Galván”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas XXVI*, núm. 85 (2004), p. 203-207.

ZAMARRONI, Rafael Arroyo. *Narraciones y leyendas de Celaya y del Bajío*. México: Editorial Mexicana de Periódicos, Libros y Revistas, 1960, t. 2.