

1  
2 ej

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS HISPANICAS



EL ARS COMBINANDI COMO ARTE DE LA MEMORIA EN LA POESIA  
VISUAL DE LA NUEVA ESPAÑA

TESIS QUE PRESENTA LINDA BAEZ RUBI PARA OBTENER LA  
LICENCIATURA EN LETRAS HISPANICAS.

MEXICO, D.F., AGOSTO DE 1996.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.

**EL ARS COMBINANDI COMO ARTE DE LA MEMORIA EN LA POESIA  
VISUAL DE LA NUEVA ESPAÑA**

El ojo que nos da la imagen: L'ULL.  
L'ull: el ojo en CICLOPEdico.  
El ojo de las ganas de ser la caverna  
única del sentido para encerrar en ella  
la polifemia.  
Quiere abarcarlo todo en círculo, pero  
finalmente no alcanza a ver a nadie.  
El r(h)umor escapa por otros huecos.  
La huida del lenguaje tiene su música.  
Las conjeturas son párpados de este ojo.

¿Existe acaso una *EQUATIO SCURIALENSIS* en  
cuya adecuación se nivelan el saber y el  
poder, el revés del poder y el revés del  
saber?

**Equatio scurialensis**

Introducción.....	I
Notas bibliográficas a la introducción.....	XVIII
Capítulo I	
I De las diversas confluencias de la tradición del "arte de la memoria" en la <i>Rhetorica Christiana</i> de Fray Diego de Valadés.....	p.1
II Objetivo afín que liga el pensamiento de Valadés con el lulismo.....	p.10
III Elementos específicos del "primer lulismo hispano" en la obra de Fray Diego Valadés.....	p.18
Conclusión.....	p.43
Notas bibliográficas al capítulo I.....	p.47
Capítulo II	
I Lulismo combinatorio y cábala.....	p.56
II El vínculo del <i>ars combinandi</i> , con el aspecto lingüístico del discurso retórico.....	p.77
III Las aplicaciones de la combinatoria lulista en la <i>mathesis biceps</i> de Caramuel y la importancia de la steganografía como consolidación de una lengua universal.....	p.81
IV Los laberintos de Juan Caramuel en su <i>Primus Calamus</i> ,...Roma, 1663.....	p.98
Conclusión.....	p.103
Notas bibliográficas al cap. II.....	p.105
Capítulo III	
I La celebración novohispana, reflejo de un Teatro de la memoria en movimiento.....	p.116
II Poesía visual.....	p.129
IV Análisis del material encontrado.....	p.136
Conclusión.....	p.174
Notas al capítulo III.....	p.176

Conclusiones generales.....	p.184
Indice de Ilustraciones.....	p.188
Bibliografía.....	p.191

El arte de la memoria fue un creador de imágenes que debieron seguramente emerger en creativas obras de arte y literatura.

F. Yates, *El arte de la memoria*.

### Introducción

Simónides de Ceos (556-468 a.C. ca.) inició una tradición sobre la práctica del arte de la memoria, que irónicamente se iría diluyendo en el olvido de la historia (1). Tanto, que hasta hoy nos ha resultado, sino desconocido dicho tema, sí algo extraño. Sólo a partir de una labor de rescate de esta tradición por el círculo de intelectuales de Warburg, se ha pugnado por revivir y hacerle justo reconocimiento a materia tan importante. Es cierto que el desconocimiento que tenemos de ésta, en parte es provocado por su adhesión a temas como la Cábala, el hermetismo, la magia, y toda esa gama de pensamientos a los que se les denomina "ciencias ocultas". Estas últimas son, no sólo sistemas filosóficos y religiosos de difícil comprensión, sino también centro y blanco de continuos ataques por considerárseles temas plagados de superstición. Tan sólo a a partir de Gershom Scholem se comenzó a tratar el pensamiento cabalístico desde otro punto de vista: se le devolvió el carácter filosófico que se le había relegado por varios siglos. Asimismo, Frances Yates (2), se ha lanzado a descubrir estas "ciencias

ocultas" como venas de pensamiento medulares en la cultura europea del Renacimiento y el Barroco, abriendo con sus estudios otras posibilidades de lectura de este tipo de textos. Es así, como se ha logrado aclarar un poco más el panorama cultural de aquella época. Ciertamente, se ha emprendido una labor en pos del rescate de la tradición del arte de la memoria, culminando con las publicaciones recientes que nos desvelan su paso y vínculo por la historia de las artes. Uno de los ejemplos más interesantes es el del español Fernando Rodríguez de la Flor (3), quien trata de explicar la historia de la memoria en España durante la Edad Media, su desarrollo en el renacimiento y su culminación en el barroco. Gracias a sus estudios no podemos calificar esta tradición, como poco fecunda en España, puesto que por datos que nos arroja, sabemos que en la península hispana del siglo XIV se leía un **Coloquio de la memoria, la voluntad y el entendimiento**. Durante esta etapa el arte de la memoria se fue desarrollando como una tradición puramente de prácticas retóricas. Las artes de la memoria no tuvieron una manifestación visual concreta, es decir, materializada ya en imágenes pictóricas; fueron simplemente "procesos mentales, operaciones peculiares de la potencia imaginativa que los ponía al servicio de la palabra, sobre todo de la palabra oratoria" (4). Durante la cultura del humanismo renacentista, el tratadista Pedro Ciruelo publicó en medio del auge pasional por los libros de nemotecnia, su **De arte memorandi** (1528). Dentro de éste se plantea la cuestión

sobre los *loci* y las *imagenes*, además de que tenemos conocimiento que era preceptor del futuro rey Felipe II. Aquí no está por demás decir que el círculo que se movió alrededor de este monarca español estuvo inmerso en el arte de la memoria clásica y en el lulismo. Este hecho nos lleva a plantearnos en este trabajo y en el futuro, la relación de la política cultural y artística de Felipe II hacia las Indias. Creo que hay mucho campo que investigar y datos que relacionar. En el siglo XVII, Lorenzo Ortiz sacó a la luz su *Memoria, entendimiento y voluntad...*, (1677). Título que nos revela la proliferación y el arraigo de la ideología memorística fundamentada en el pensamiento agustiniano. Ya en lo que concierne a la manifestación de la memoria visual, es decir al género del emblema, es de vital importancia señalar la obra de Saavedra y Fajardo, *Idea de un príncipe cristiano y político* (1640), la cual encierra un programa nemónico de virtudes regalistas. De igual manera, se puede considerar la producción que arrojaron los libros de mística, puesto que el ejercitamiento interior de perfeccionamiento anímico, requería de medios nemónicos para lograr una ascensión interior del alma en forma ordenada y de perfección.

Es verdad que los estudios sobre este tema tan apasionante se han ido ampliando, pero aún falta trazar una historia de las artes de la memoria en lo que respecta a Hispanoamérica. Empresa que ya ha comenzado a tomar interés por parte de algunos investigadores. Por ejemplo, la obra de René Taylor

(5) es fundamental, no sólo para entender el proceso de aculturación de las órdenes mendicantes, sino para valorar un método que seguramente fue tradicional en la época novohispana, y que apenas ha comenzado a ser estudiado. Sin embargo, aún no ha adquirido la fuerza suficiente como para dejar de ser una inquietud y poder consolidarse como un estudio profesional de gran fuerza. Tan sólo la emblemática y sus estudiosos han comenzado a señalar la importancia del uso del arte de la memoria en tales producciones (6), donde lo verbal se conjuga con lo visual y viceversa.

Pero quiero hacer hincapié en que se abre un campo más allá del emblema, un territorio que recorre un camino paralelo al arte de la empresa, y al que se le ha denominado poesía visual. Ambas formas de producción artística, tratan conjuntamente de pertenecer al régimen de lo visivo-verbal, pero es necesario señalar sus diferencias y delimitar sus funciones, así como resaltar su complementariedad (7). A mi parecer, el emblema como medio de aculturación moral-didáctica, nace del arte de la memoria clásica (8). Mientras que la poesía visual abreva no sólo en una fuerte tradición alejandrina (9), sino también en las fuentes del pensamiento lulista.

Raimundo Lulio (10) nació en Palma de Mallorca en 1232 y murió en 1316. Reunió una cantidad impresionante de obras, no sólo filosóficas y teológicas, sino hasta literarias y científicas. Yates incluso llega a comentar que "sus novelas son parábolas del Arte." Y que esto no era más que

un afán por darlas a entender a la gente. De ahí que podamos decir que, todas ellas se unen bajo un mismo fin: el de las "Artes". Las "Artes" de Lulio son características, puesto que presentan un método científico que puede aplicarse a todas las materias. Hace un uso de la lógica enfocada a lo natural, es decir, fundada en la realidad del universo:

el arte es una tentativa de construir un método sobre la estructura del universo, y se emplean en este método figuras geométricas con notaciones alfabéticas.

F. Yates, *Ensayos reunidos II*, p.151.

Las figuras diagramáticas de Lulio son estructuras combinatorias que están diseñadas para que el espectador ejerza el arte de la memoria de una manera abstracta. Dentro de la figuras se establecen conceptos que se relacionan con los distintos nombres de Dios, éstos son conocidos también con el término de las *dignitates Dei*. Estas en acción combinatoria dan lugar a todo ser en el universo, desde los seres inanimados como los minerales, hasta el más complejo como el hombre y el celestial como el ángel. Las figuras lulianas contribuyeron, a mi manera de ver, a propagar aquella poesía visual que tenía que ver con lo diagramático en su calidad de operaciones combinatorias. Es decir, que si bien es cierto que tenemos noción de manifestaciones de poesía figurada desde la época clásica, y de juegos de palabras, no podemos dejar de considerar al lulismo como uno de los factores principales en su producción y difusión. En

este sentido, el poema figurativo acepta tener dos orígenes: el arte clásico de la memoria y el lulismo. Dentro de este fenómeno de la poesía visiva, los investigadores han realizado una subdivisión. La primera es, la manifestación poemática tendiente a la imagen, la otra a la combinación de palabras. Tan sólo podemos señalar estos dos caminos, puesto que en ocasiones un sólo poema representa las dos tendencias en igualdad de presentación, o puede ser que unos se enfoquen más a la figuración y otros a la combinación. De cualquier manera, lo importante es reconocer las artes lulianas como una de las configuraciones principales de la poesía visual. Ahora bien, la presente tesis trata tan sólo de esbozar la manifestación del arte de la memoria en la Nueva España, principalmente bajo el aspecto del lulismo. Asimismo, trata de dilucidar el papel que desempeñó el lulismo nemónico dentro de la producción artística, enfocándose especialmente a los procesos de evangelización, y a la literatura festiva religiosa y civil, durante el período de la Colonia. En lo que respecta al teatro de evangelización, quisiera señalar que manifiesto una hipótesis. Creo que tanto la escenografía, como el uso del espacio atrial, estaban imbuidos de sistemas nemónicos que operaban cuando el espectador los consumía. Hasta ahora sólo he logrado localizar, gracias a las observaciones de la Mtra. Elena Estrada de Gerlero, algunos pasajes en Motolinía y Mendieta sobre las descripciones de las fiestas teatrales. Son analizadas brevemente, pero dejo abierta la posibilidad

de un estudio de mayor profundidad. Como acoté anteriormente, es imposible hacer una revisión completa, debido aún a la falta de información que tenemos sobre el tema, pero aún así se tratará de plantear una visión sobre la manera en que se utilizó y practicó el tan famoso *Ars Memorandi* de Raimundo Lulio, dentro de la literatura visiva colonial. Para su efecto, serán señaladas las dos vertientes de práctica nemotécnica que se complementan una con otra dentro del material a analizar, y que se manifiestan en textos tales como tratados, sermones, y relaciones de fiestas. Ambas vertientes son: el lulismo con manifestación en el arte combinatoria de la poesía, y la tradición clásica retórica manifiesta en la construcción de sermones.

De esta manera la tesis quedará dividida en tres capítulos:

I. Los comienzos del *Ars memorandi* de Raimundo Lulio en la Nueva España, manifiesto en el uso de los programas oratorios de adoctrinamiento de la orden seráfica.

II. Juan Caramuel, uno de los principales tratadistas europeos del *ars combinandi*, y la influencia de su pensamiento polígrafo en la producción artística de la literatura visual del barroco.

III. La poesía visual, elemento de la retórica celebrativa, dentro del ejercicio del arte de la memoria, en sermones y relación de fiestas durante la época colonial.

Revisión sobre las teorías de la nemotecnia clásica.

Se le dio gran empuje al arte de la memoria en el occidente latino con la oratoria reglamentada por el *Ad Herennium* (ca.86-82 a. C.) y los preceptos de Cicerón. Este expuso las reglamentaciones retóricas para que el orador ejerciera su oficio en la obra que escribió con el título *De oratore* (55 a.C.). La metodología se basaba en la memorización de órdenes arquitectónicos, llamados *loci*, con un buen surtido de imágenes o *imagines* en ellos. Por consiguiente, Cicerón realiza la "transferencia de la retórica griega al mundo latino" (11), además de que fue el más importante en la popularización de la filosofía platónica. De ahí que manifieste la posición de que el alma es inmortal y de origen divino, y para ello la prueba es la memoria (11). Siendo así, dentro del arte de la retórica saltan dos componentes básicos: *memoria e inventio*, conceptos que se revisten de un carácter divino en el pensamiento ciceroniano.

Otro autor que debemos traer a colación, puesto que no sólo fue contemporáneo del auge aúlico de la retórica latina, sino que es importante para nuestra materia de

estudio, es Metrodoro de Scepis. Según Quintiliano, éste basaba su memoria en el zodiaco. Estrabón lo cita como autor de la obra titulada *De Scepis*, y se sabe de su estancia en la Corte de Mitriades, donde fungió como elemento transmisor de la cultura greco-latina a la cultura oriental (12). Contaba para cada signo del zodiaco con tres imágenes de los decanos. Es decir, que se refiere a un orden de imágenes astrológicas, las cuales usadas cada una como un locus, le deparan un conjunto de lugares en un orden fijo. De esta forma, el uso de imágenes astrológicas como *loci* aseguraba a Metrodoro el orden de la memoria. Método que se puede equiparar con los lugares memorizados de un edificio, gracias al orden que presentan. Esto le aseguraba al practicante el recuerdo de las imágenes contenidas en dichos *loci*, así como el de las palabras o las cosas asociadas. Al respecto, Yates concluye que a Metrodoro se le atribuye el uso de la memoria de palabras, posiblemente mediante la memorización de *notae* o símbolos taquigráficos, además de que estaba en conexión con el zodiaco. Esto último fue lo quizás inspiró cierta desconfianza en su método, puesto que se le asoció con la magia (13).

El vínculo que tenemos con Aristóteles dentro de la memoria artificial es bastante fuerte y de gran injerencia. Una de las referencias vinculadas con este tema se puede encontrar en el concepto de los *topoi*. Los *topoi* a que hace mención Aristóteles, se identifican con los *loci* nemónicos, y se supone que la palabra *topos* deriva de los lugares de

la memoria, puesto que en dialéctica se los almacenaba en lugares. En el *De anima* se dice que el alma nunca piensa sin un diseño mental. La facultad cogitativa piensa sus formas en diseños mentales, de tal forma que no se puede aprender nada si no se tiene la facultad de percepción. Así que, a partir de una impresión sensorial, se edifica una imagen mental, a saber un retrato pictórico que en un estado duradero llega a definirse como memoria. Asimismo, Aristóteles hace una diferencia entre la reminiscencia y la recordación: "recordación es la recuperación de una sensación o conocimiento habido anteriormente" (14). En este esfuerzo se subrayan dos principios, la asociación y el orden: "comenzando por algo similar; o contrario íntimamente conectado" con lo que se busca, se llega a la recordación. Aristóteles, lleva a cabo la primera formulación de "las leyes de asociación por similaridad, disimilaridad y contigüidad" (15).

Platón se diferencia de Aristóteles en la teoría del conocimiento. Argumenta efectivamente, que el alma es como una tablilla de cera en donde se graban las impresiones por medio de un sello (imagen) durante el proceso del conocimiento. Ahora bien, comenta que en el alma se encuentran ya previamente esas formas o moldes de las Ideas, de aquellas realidades que conocía el alma antes de su caída a este mundo inferior:

el conocimiento verdadero consiste en ajustar las improntas de las impresiones sensoriales al molde o impronta de aquella otra realidad superior, de la que las cosas inferiores de aquí son reflejos.

F. Yates, *El arte de la memoria*, p.53.

De ahí que, el conocimiento consista en ajustar la impronta de las impresiones sensoriales al sello de la Forma o Idea, con la que se corresponden los objetos de los sentidos.

En los comienzos de la Edad Media, el arte de la memoria se relacionaba con la retórica clásica, y así adquirió el nombre de *Ars dictaminis*. Uno de los primeros grandes teóricos de este tiempo fue San Agustín, quien ejercería una influencia destacable y marcadísima para todo el desarrollo posterior de las artes de la memoria con un sentido religioso. En su libro, *Las Confesiones*, habla en el cap. X, 8, sobre la memoria y su funcionamiento. "Distingue la memoria de las impresiones sensoriales de la memoria de las artes y las afecciones" (16). A la muerte de San Agustín, Marciano Capella escribe *De nuptiis Philologiae et Mercurii* (430 d. C.), obra que conservaba para la Edad Media los contornos del sistema educativo antiguo en las siete artes liberales. Dentro de la retórica se dedica a explicar la memoria artificial (cuarta parte de las cinco). Comenta que el orden es lo que sirve de sostén para los preceptos de la memoria. Estos, agrega, "se han de ponderar en lugares bien iluminados [*in locis illustribus*] en los cuales se han de ubicar las imágenes de las cosas [*species rerum*]" (17). La recordación de las cosas se produce por las imágenes como si

fueran letras. Recomienda que es provechoso ubicar *notae* junto a cada uno de los puntos que se quieran retener, y que no ha de ser leído en alta voz, sino meditando con un murmullo.

es obviamente mejor ejercitar la memoria por la noche que por el día, cuando el vasto silencio que nos rodea nos ayuda de tal suerte que los sentidos no desvían hacia afuera la atención.

F. Yates, *El arte de la memoria*, p.70.

La era de la escolástica (siglo XII), fue una era en la que se incrementaron los conocimientos, debido a las nuevas rutas que se abrieron hacia el oriente y al mundo asiático. Fue la era de la memoria, puesto que se creó una nueva imaginaria para el recuerdo de nuevos conocimientos. Aún cuando los grandes temas de la doctrina cristiana y de la enseñanza moral permanecían básicamente idénticos, se fueron haciendo, no obstante más complicados. Particularmente el esquema virtud-vicio se desarrolló ampliamente y se le definió y organizó más estrictamente. Se dice que el hombre moral al querer elegir el sendero de la virtud, al tiempo que recordar y evitar el vicio. Tenía que imprimir en la memoria más cosas que en tiempos más antiguos y sencillos (18). Bajo este contexto, las reglas de la memoria enunciadas por el sistema escolástico de Santo Tomás, fueron bastante empleadas por los predicadores-oradores medievales en la transmisión y memorización de nuevos conocimientos, asociados con un alto nivel ético (virtudes y vicios).

Santo Tomás basaba sus reglas en Aristóteles, en cuanto concierne a la observancia del orden memorístico, y para el uso de similitudes e imágenes imita al Ad Herennium. Principalmente, la memoria artificial tomista se encamina a formar similitudes corporales de las "enseñanzas morales de los antiguos" (19). La Edad Media al moralizar las imágenes clásicas, las convirtió en personificación de virtudes y vicios, en similitudes expresivas de intenciones espirituales. La *summa* más antigua de los predicadores que cita a Santo Tomás es la *Summa de exemplis ac similitudinibus rerum*, Giovanni di San Gimignano, a comienzos del siglo XIII. La segunda *summa* que emplea el método de Sto. Tomás, fue escrita por Bartolomeo da San Concordio (1262-1347), y fue titulada *Annaestramenti deglinantichi*, (Enseñanza de los antiguos) y trata sobre la moral. Se apoya en los Antiguos y los Padres, siendo sus cimientos de discusión la tradición escolástica, moviéndose entre la ética de Aristóteles, el *De inventione* de Tullius, y las obras de San Alberto y Santo Tomás. A la memoria la pone como parte de la Prudencia, y postula ocho reglas de la memoria basadas en Santo Tomás.

Otro personaje importante a destacar es, San Alberto Magno. Este escribe un tratado sobre la memoria, basado en los preceptos de Aristóteles y el Ad Herennium, titulado *De bono*. Ya el título mismo, nos confiesa su adhesión a la ética. Trata sobre las cuatro virtudes cardinales, que son a saber, la Templanza, la Justicia, La Prudencia y la

Santo Tomás basaba sus reglas en Aristóteles, en cuanto concierne a la observancia del orden memorístico, y para el uso de similitudes e imágenes imita al Ad Herennium. Principalmente, la memoria artificial tomista se encamina a formar similitudes corporales de las "enseñanzas morales de los antiguos" (19). La Edad Media al moralizar las imágenes clásicas, las convirtió en personificación de virtudes y vicios, en similitudes expresivas de intenciones espirituales. La *summa* más antigua de los predicadores que cita a Santo Tomás es la *Summa de exemplis ac similitudinibus rerum*, Giovanni di San Gimignano, a comienzos del siglo XIII. La segunda *summa* que emplea el método de Sto. Tomás, fue escrita por Bartolomeo da San Concordio (1262-1347), y fue titulada *Ammaestramenti deglinantichi*, (Enseñanza de los antiguos) y trata sobre la moral. Se apoya en los Antiguos y los Padres, siendo sus cimientos de discusión la tradición escolástica, moviéndose entre la ética de Aristóteles, el *De inventione* de Tullius, y las obras de San Alberto y Santo Tomás. A la memoria la pone como parte de la Prudencia, y postula ocho reglas de la memoria basadas en Santo Tomás.

Otro personaje importante a destacar es, San Alberto Magno. Este escribe un tratado sobre la memoria, basado en los preceptos de Aristóteles y el Ad Herennium, titulado *De bono*. Ya el título mismo, nos confiesa su adhesión a la ética. Trata sobre las cuatro virtudes cardinales, que son a saber, la Templanza, la Justicia, La Prudencia y la

Fortaleza. Postula que la memoria artificial pertenece tanto al hombre moral como al orador. Es decir, que no iba a tener que usarla sólo el predicador, sino cualquier "hombre moral", que impresionado por la prédica de los frailes, quería a toda costa "evitar los vicios que llevaban al infierno y lograr el Cielo por las virtudes" (21) .

Dentro de la época de transición que va del medievo al renacimiento, ocurre un fenómeno curioso. El arte de la memoria comienza a ser utilizado en las artes plásticas. Yates, menciona la tentativa de descifrar la pintura alegórica de la presentación del gobierno malo y bueno en Lorenzetti (1337-1340), con base en el uso de un arte de la memoria. Es decir, descubrir el argumento cuyos temas están ordenadamente dispuestos y vestidos con similitudes corporales. Asimismo, lo plantea con Giotto dentro de la pintura de las virtudes y los vicios en la Arena Capella de Padua (ca. 1306), puesto que a la "variedad, animación y dramatización del cuadro, se aplican las reglas del arte de la memoria (22). Concluye que el fondo es el sitio ideal para compararlo con la formación de los loci. Y agrega, que el Ad Herennium proporciona a la pintura

el sentido de espacio, la profundidad, la iluminación memorísticos que las reglas de los lugares sugieren; así como el cuidado que se pone en hacer que las imágenes estén en los loci con nítido relieve

F. Yates, El arte de la memoria, p.117.

El objetivo de todo es "hacer imágenes de las virtudes y los vicios", que se relacionen con las reglas de la memoria artificial. En conclusión, el medievo quiere sobre todo recordar aquellos temas que formaban parte de la salvación y de la condenación del alma: artículos de fe, caminos que por las virtudes llevan al cielo y los vicios al infierno, en las manifestaciones artísticas, no sólo concernientes al campo de la literatura, sino también al de la plástica (23). Yates concluye que en "el medievo, la memoria artificial se ha desplazado de la retórica a la ética" (24).

Durante el siglo XV y XVI, ocurren hechos que es importante destacar. En 1470 se realiza la primera edición en Venecia del *Ad Herennium*. Por esas fechas Jacobo Ragone escribe un *Ars Memorativa* dedicado a Francesco Gonzaga, en el que dice que la memoria recibe su perfección de dos cosas a saber: *loci e imagines* (según Cicerón) y confirmado por Santo Tomás de Aquino. En 1482 apareció un libro impreso de retórica, cuyo autor fue Jacobus Publicius. Este libro está imbuido de la filosofía tomista.

El arte de la memoria experimenta cambios obviamente por la influencia del humanismo. Se da un auge de distintos tipos de tratados sobre el tema.

Algunos aparecen con trazas de infiltración de formas medievales de memoria mágica. En otros hay influencias que proceden de la transformación hermética renacentista y ocultista del arte.

F. Yates, *El arte de la memoria*, p.141.

Pedro de Ravena, por ejemplo con su *Phoenix sive artificiosa memoria* (Venecia, 1491) popularizó el arte de la memoria, es decir lo secularizó.

En 1520 el dominico Johannes Romberch publica un tratado de la memoria *Congestorium artificiose memoria* (1520). Este fue bastante leído, y que en su debido momento veremos que influyó en la cultura de América. El tratado alude a las *Summae* (II,II,49) de Santo Tomás, en donde habla sobre las relaciones corporales y la memoria. Este propone tres tipos de sistemas de lugares:

- 1) utilización del cosmos como sistema de lugares.
- 2) uso de signos de Zodiaco
- 3) memorización de lugares reales en reales edificios (abadías) y las imágenes que se emplean en los lugares del edificio son las de "objetos de la memoria".

Asimismo, toca un punto interesante: adopta el recuerdo del Paraíso, Purgatorio e Infierno. Es decir que, por ejemplo, en el infierno hay determinados lugares para ciertos pecados, lo que nos da a entender que existe la ubicación y planteamiento de los *loci*, así como las imágenes dentro de ellos que son imágenes de los condenados. Si relacionamos este tema con las artes plásticas y la literatura, nos encontramos con que F. Yates, descubre que en una iglesia dominica del siglo XIV, llamada Santa María Novella, este tema se vincula con el universo del largo poema de Dante, *La Divina Comedia*:

El Infierno dantesco se convierte así en una clase de sistema de la memoria para memorizar el Infierno y sus castigo, con percusivas imágenes en órdenes de lugares, ha de insinuarse como un fuerte sobresalto.

F. Yates, *El arte de la memoria*, pág.119.

Continúa delineando la idea, de que si uno descubre la Prudencia como conductor del poema, se puede vislumbrar por igual, a la memoria como "el recuerdo de los vicios y sus castigos en el Infierno". De esta manera, la memoria artificial como la hemos expuesto entendida en la Edad Media,

estimularía la intensa visualización de similitudes numerosas en el intenso esfuerzo por fijar en la memoria el esquema de salvación, y la compleja red de virtudes y vicios, y de sus premios y de sus castigos en el esfuerzo del hombre Prudente que usa la memoria como parte de la Prudencia.

F. Yates, *El arte de la memoria*, p.120.

Para concluir con esta introducción, podemos comenzar por decir que el arte de la memoria se manifiesta en tres vertientes: pintura, poesía y literatura de orador (sermones).

El Infierno dantesco se convierte así en una clase de sistema de la memoria para memorizar el Infierno y sus castigo, con percusivas imágenes en órdenes de lugares, ha de insinuarse como un fuerte sobresalto.

F. Yates, El arte de la memoria, pág.119.

Continúa delineando la idea, de que si uno descubre la Prudencia como conductor del poema, se puede vislumbrar por igual, a la memoria como "el recuerdo de los vicios y sus castigos en el Infierno". De esta manera, la memoria artificial como la hemos expuesto entendida en la Edad Media,

estimularía la intensa visualización de similitudes numerosas en el intenso esfuerzo por fijar en la memoria el esquema de salvación, y la compleja red de virtudes y vicios, y de sus premios y de sus castigos en el esfuerzo del hombre Prudente que usa la memoria como parte de la Prudencia.

F. Yates, El arte de la memoria, p.120.

Para concluir con esta introducción, podemos comenzar por decir que el arte de la memoria se manifiesta en tres vertientes: pintura, poesía y literatura de orador (sermones).

## NOTAS BIBLIOGRAFICAS A LA INTRODUCCION

1. Simónides de Ceos, apodado también "Simónides Melicus", fue según Plutarco, el primero en igualar los métodos de la poesía y de la pintura. Este llamó a la "pintura poesía silenciosa y a la poesía pintura que habla". De ahí se desprende ya la concepción de un arte de la memoria, es decir de una conjunción entre dos ejes: a saber el tiempo (poesía), y el espacio (pintura). La invención del arte de la memoria, se remite a una leyenda sobre su persona. Se cuenta que Simónides estaba en un Banquete, y se le había encargado componer un poema para ser recitado a cambio. El poema se lo dedicó a los dioses Cástor y a Pólux, pero una vez terminada la recitación, repentinamente alguien llamó a la puerta preguntando por Simónides. Este salió y cuando se encontraba afuera, la casa se derrumbó. Habían sido Cástor y Pólux, que agradecidos por el poema rescataron a Simónides de la tragedia. Los cuerpos que quedaron bajo los escombros estaban prácticamente irrecognocibles, de tal forma que Simónides, a la hora de identificarlos, utilizó por vez primera un método para acordarse de ellos. Ubicó los lugares donde estaban sentados, y a partir de esos "lugares", visualizó mentalmente los rostros característicos de cada persona. Así fue como mediante ubicación de espacios y construcción de imágenes, Simónides logró identificar los cuerpos, y con este método instauró el arte de la memoria.

2. Los libros de Frances A. Yates, que pueden ser consultados, son:

Yates, Frances A., *El arte de la memoria*, Madrid, Ed. Taurus, 1986. 449 págs.

Yates, Frances A., *Ensayos reunidos I: Lulio y Bruno*, México, Ed. FCE, 1990. 398 págs.

Yates, Frances A., *Ensayos reunidos II, Renacimiento y Reforma*, México, Ed. FCE, 1991. 410 págs.

Yates, Frances A., *Ensayos reunidos III, Ideas e ideales*, México, Ed. FCE, 1993. 511 págs.

Yates, Frances A., *The Art of Ramon Lull: An Approach to it through Lull's Theory of the Elements*, en el *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XVII, 1954.

Yates, Frances A., *"Ramon Lull and Scotus Erigena"*, en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXIII, 1960.

Yates, Frances A., *Bruno y la tradición hermética*, Madrid, Ed. Taurus, 1964?.

3. Fernando R. de la Flor, ha sido creo yo, el más grande compilador de textos de poesía visual. Tiene varios estudios ya publicados, cuyos títulos es necesario consultar para comprender la manifestación y los orígenes de este fenómeno literario. La bibliografía a continuación ha sido una recopilación completa de los títulos de los que hasta ahora se tiene noticia:

Rodríguez de la Flor, Fernando, "Una nota sobre emblemática y arte de la memoria", en AA.VV. *Lecturas de la historia del arte*, Vitoria, Ed. Ephialte, 1989. págs.257-267.

Rodríguez de la Flor, Fernando, "La imagen leída: arte de la memoria sistema de representación", *Ephialte*, II, 1990. págs.102-115.

Rodríguez de la Flor, Fernando, "La imagen leída: retórica, arte de la memoria y sistema de representación", en AA.VV. *Lecturas de historia del arte*, Vitoria, Ed. Ephialte, 1990. págs.102-106.

Rodríguez de la Flor, Fernando, *Atenas Castellana. Ensayos sobre la cultura simbólica y fiestas en la Salamanca del Antiguo Régimen*, Valladolid, Ed. Junta de Castilla y de León, 1989. 198 págs.

R. de la Flor, Fernando, "El jeroglífico y su función dentro de la arquitectura efímera barroca", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 8 (1982). págs.81-100 y *Atenas Castellana*, Salamanca, 1989. págs.60 y 70.

R. de la Flor, Fernando, "El diagrama y la literatura espiritual del Siglo de Oro", en *Actas del Segundo congreso Internacional sobre literatura Española del Siglo de Oro*, Salamanca, Valladolid, 1990.

R. de la Flor, Fernando, *Teatro de la memoria...*, Salamanca, Ed. Junta de Castilla y León, 1988.

R. de la Flor, Fernando, "Mnemotecnia y hermetismo luliano en el primer XVIII español", *Crotalón*, II, 1989. págs.199-214.

Fernando R. de la Flor, *Emblemas: lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Ed. Alianza Forma, 1995. 422 págs.

4. Fernando R. de la Flor, *Emblemas: lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Ed. Alianza Forma, 1995. p.123.

5. Recordemos los estudios del historiador de arte René Taylor, quien publicó un artículo sobre la memoria en hispanoamérica, dentro del libro *Iconología y sociedad, arte colonial hispanoamericano*, México, Ed. UNAM, 1987. págs.43-76. En éste valora las características nemotécnicas de la *Rethorica Christiana*, de Fray Diego Valadés. Asimismo, tiene otros estudios publicados con respecto al lulismo en europa. Tal es el caso, de sus estudios sobre el patrón arquitectónico de El Escorial y la relación tan estrecha de su constructor, Juan de Herrera con el lulismo. Este interesante estudio nos vincula con la práctica de las artes de la memoria y de la magia en el plano constructivo-arquitectónico. El título del libro es *Arquitectura y magia: consideraciones acerca de la obra de El Escorial*, Madrid, Ed. Siruela, 1990.

6. José Pascual Buxó, trabaja temas en donde detecta la importancia del arte de la memoria en el proceso de la literatura emblemática. Ver en general todas sus obras. Algunas de ellas que nos acercan a dicho tema son:

José Pascual Buxó, *Las figuraciones del sentido*, México, Ed. FCE., 1984. 145 págs.

José Pascual Buxó, *El enamorado de Sor Juana*, México, Ed. UNAM, 1992. 198 págs.

José Pascual Buxó, "Presencia de los emblemas de Alciato en el arte y la literatura novohispanos del siglo XVI, en *La literatura novohispana: revisión crítica y propuestas metodológicas*, México, 1994. págs.241-253.

7. Las clasificaciones y diversos géneros se pueden consultar en Aguilar y Tejera, A., *Curiosidades literarias. Las poesías más extravagantes de la lengua castellana. Acrósticos, Lipogramáticos, polilingües entreverados, figurados, de pie forzado, etc.*, Madrid, Viuda y Hermanos de Sanz Calleja, s.f.

8. Se puede revisar la historia de las artes de la memoria (desde la época clásica hasta el lulismo y el Renacimiento) en el libro de Frances A. Yates, *El arte de la memoria*, Madrid, Ed. Taurus, 1986.

9. Ya desde la época de Ausonio, se practicaban los *logodaelia*, juegos de palabras, que se practicaron asimismo durante el período alejandrino. Ver Ausonio, *Obras*, Madrid, Ed. Gredos, 1989. 87 págs. Consultar asimismo para una visión historiográfica de este fenómeno visivo-literario la revista *The Art Bulletin*, "Material poetry of the Reinassance", págs. 66-104.

10. Los principales estudios de Raimundo Lulio, comienzan con las publicaciones de F. A. Yates., veáanse sus obras en la nota 2. Además podemos citar otros estudios biográficos y críticos de sus obras como son los de Carreras y Artau, *Historia de la filosofía española, filosofía cristiana de los siglos XIII al XV*, Madrid, Ed. Academia de Ciencias Exactas, II Vols., 1939.; Fr. Wolfram Platzeck, *Raimund Llull, sein Leben, seine Werke, die Grundlagen seines Denkens*, Roma- Düsseldorf, II Vols., 1962.; J.N. Hillgarth, "Raimundo Lulio", *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, II, Madrid, 1972, p. 1359.; *Raymundi Lulli Opera Omnia*, ed. Ivo Salzinger, Mainz, VIII Vols., 1721-42.; *Obras de Ramón Llull*, ed. Roselló, Palma, III Vols., 1901-3.; *Ramón Llull, Obras literarias*, Madrid, Ed. BAC, 1948.; E. Rogent y E. Durán, *Bibliografía de les impressions lullians*, Barcelona.; J. Avinyó, *Les obres autèntiques del Beat Ramon Llull*, Barcelona, 1935.

11. Platón plantea la tesis fundamental sobre la recordación del alma de una vida previa. Ver, F. A. Yates, *El arte de la memoria*, p.61.

12. Su fuente principal verla en la obra de Plutarco *Vida de Luculo*. Según la opinión del *Post*, *Ancient memory Systems*, *Classical weekly*, Nueva York, XV (1932), se dice que: "Los

astrólogos dividían el zodiaco en 12 signos y 36 decanos; a cada uno le corresponden 10°. Cada decano se asociaba con una figura de decano. Metrodoro agrupó diez fondos artificiales (*loci*) bajo cada figura de decano. De tal forma que obtendría una serie de *loci* numerados del 1 al 360, que podría usar en sus operaciones." *Ibidem.*, p.57.

13. F. Yates, *Op. cit.*, p.59.

14. *Ibidem.*, p.50.

15. *Ibidem.*, p.50. y *passim.*, donde la autora cita algunos pasajes del *De anima*.

16. *Ibidem.*, p.65. Y agrega que "Todo conocimiento y todo saber es el intento de recordar las realidades, de recoger en unidad, por sus correspondencias con las realidades, las numerosas percepciones de los sentidos" *Ibidem.*, p.53-4. El *Fedro* resulta así, ser un tratado no para persuadir de verdades políticas a través de la retórica, sino "como arte de decir la verdad a los que escuchan. El poder lograrlo depende del conocimiento del alma y el conocimiento del alma consiste en la recordación de las ideas. En el sentido platónico la memoria es el cimiento del conjunto." *Ibidem.*, p.54.

17. *Ibidem.*, p.70.

18. *Ibidem.*, p.107-8.

19. *Ibidem.*, p.116.

20. *Ibidem.*, p.110.

21. *Ibidem.*, p.113.

22. *Ibidem.*, pág.117.

23. *Ibidem.*, p.74.

24. *Ibidem.*, p.76.

## CAPITULO

### I

Los comienzos del *Ars memorandi* de Raimundo Lulio en la Nueva España, manifiesto en el uso de los programas oratorios de adoctrinamiento de la orden seráfica.

A mi memoria le has concedido el honor de residir en ella, pero en qué cuarto de la memoria resides, es lo que yo considero...pero no te encontré allí, ante las imágenes de las cosas corporales; y llegué a aquellas partes a las que encomendé las afecciones de mi mente, y no te encontré allí. Y entré en el propio asiento de mi mente, y tampoco allí estabas ...¿ Y por qué ando buscando el lugar en el que moras, como si allí dentro hubiese lugares ?... No hay lugar alguno; vamos hacia adelante y hacia atrás y no hay lugar...

San Agustín, Confesiones, X, 25-6.

I De las diversas confluencias de la tradición del arte de la memoria en la *Rhetorica Christiana* de Fray Diego de Valadés.

Fray Diego Valadés (1) es un personaje que aporta muchas directrices teóricas a desarrollar, en lo que concierne a las artes de la memoria. La primera hipótesis que se me ocurre plantear, es señalar y resaltar que a través de su voluntad misionera logra consolidar un carácter enciclopédico:

Pues aunque les haya parecido a varones muy doctos y ecuanímes que este libro debiera intitularse "Summa de todas las ciencias más excelsas", ya que en él se habla sumariamente de casi todas las ciencias, sin embargo por la obediencia debida a mis superiores en la impresión de este libro, se lo puso el nombre de *Rhetorica Christiana*, para que así se entienda que no se encuentra en esta obra nada que no apruebe y enseñe la Iglesia maestra de la verdad, ...

Fray Diego Valadés, *Rhetorica Christiana*, p.27.

La importancia de hacer hincapié sobre la noción que tiene Valadés de lo que él concibe con el término *summa*, se debe a todo lo que conlleva pensar en tal actitud justamente bajo el contexto del siglo XVI. Si analizamos bien la manera en que se estructura la *Rhetorica Christiana* (Perugia, 1579), podemos desprender una hipótesis interesante; si no afirmarla, sí al menos esbozarla: la presencia de un

carácter marcadamente lulista, oculto bajo esa intención de ánimo enciclopédico, en el que no sólo todos los saberes se encaminan hacia una sola ciencia (en este caso la teología), sino en el que se marca por igual una intención: el destacado mesianismo religioso en todas las directrices del pensamiento. Es importante destacar esta manera de concepción lulista en Valadés, puesto que indica ya la temprana presencia del lulismo en una de sus facetas dentro de las tierras de la Nueva España del siglo XVI. Es decir, que no se debió de haber esperado hasta el siglo XVII a la influencia que ejercerían los tratados concernientes al *ars combinatoria* luliana de Kircher y Caramuel, para tener ya una manifestación del lulismo en Hispanoamérica. Al lulismo que se presenta en el pensamiento de Valadés lo podríamos identificar como el "primer lulismo hispano". Floreció por un lado, tal y como se dio dentro del desarrollo histórico que tuvieron las teorías lulistas en la Europa del siglo XVI: bajo una visible forma de clasiquización. Por el otro lado, se invistió de un carácter marcadamente propio y distintivo de la cultura americana. Como consecuencia se podría hablar de un arte de la memoria mestizo, que fue propagado por el espíritu mesiánico de la primera orden que se estableció en tierra americana: la franciscana.

Pero primero es necesario ver de que manera se manifiesta la nemotecnia del lulismo renacentista en Europa, para después revisarlo en Hispanoamérica. Sobre este punto, podemos recordar la visión general esbozada por F. Yates y

confirmada por el filósofo italiano Paolo Rossi (2): las teorías nemónicas que provenían de las fuentes ciceronianas quintilianas y herennianas fueron reunidas bajo un mismo grupo. Las que tuvieron su fuente en la preceptiva arsitotélica y tomista pertenecieron a un segundo grupo. Ambos grupos se fusionaron con las teorías nemónicas provenientes del *Ars Magna* del Doctor Iluminado, a través del pensamiento de los grandes hermetistas como Pico della Mirandola y Giordano Bruno, entre otros. Estas tres corrientes grupales desarrollaron una intensa intercambiabilidad entre sus metodologías correspondientes, lo que hizo que el lulismo adquiriera de esta manera una faceta "clásica" durante el Renacimiento.

Ahora bien, en Hispanoamérica este lulismo clásico era practicado en el proceso de evangelización de los métodos seráficos. Pero aún más, para ser entendido por los indios adoptó y adaptó algunos de los elementos culturales precolombinos. La obra de Fray Diego Valadés, la *Rhetorica Christiana*, se presenta como la síntesis de todo el método de evangelización de la orden seráfica. Me refiero con esto, a que su obra compila los métodos de evnagelización que en el ambiente de la época se venía fraguando. Hasta la fecha tenemos noción de que desde la llegada en 1525 de los doce misioneros, hubo una férrea preocupación por la labor de catequización, lo que les hizo desarrollar ingeniosas maneras de enseñanza a los indios. Una de ellas fue precisamente la utilización de lienzos, tal y como lo

refiere Valadés, por parte de Fray Pedro de Gante y de Jacobo de Testera. Sin embargo, en este ensayo me dedico al estudio de la obra de Valadés, puesto que es el primer tratado completo que tenemos hasta la fecha, que compendia y explicita el método nemotécnico de manera impresa. Asimismo hago notar que Valadés, como el mismo lo señala, manifiesta que el programa misionero empleado por la orden seráfica para la evangelización, fue ideado por Gante y Testera. Se ha hecho conciencia de la existencia de libros doctrinales realizados por los padres seráficos, y podemos saber que aún sobreviven aquellos textos conocidos como testerianos. Son libros devocionales para rezar no mediante la lectura de una lengua extraña que los naturales ignoraban, sino a través de ciertas prácticas de imágenes. Este hecho adquiere un sentido de significación plena, en donde la imagen comienza a poseer una función de importancia visual.

El libro de Valadés consta de seis partes (3). Su objetivo principal, además de exponer los procesos misioneros de evangelización, es establecer y dar a conocer la formación de todo aquél encaminado a conformarse como un orador religioso: las funciones que desempeña dentro de la comunidad, la manera de llevar a cabo su aprendizaje, el tema del que debe constar su discurso, la forma de exposición de éste (las partes en que se divide), hasta los aspectos morfológicos (tropos, metáforas y metonimias). Facetas de Valadés, que han sido estudiadas acertadamente, (4) por el mayor interés que le han otorgado al

identificarlo como un sucesor digno de la literatura latina en Hispanoamérica. Ciertamente se abre un campo fecundo para estudiarlo como heredero de la preceptiva oratoriana de Cicerón y Quintiliano, más sin embargo, dentro de esta misma vena hay una parte que curiosamente ha sido tan sólo aludida y poco estudiada con profundidad (5): la memoria. Esta hay que relacionarla como un elemento fundamental de la retórica y revisar el papel protagónico que ejerce dentro de ella. El estudio de Valadés sobre la memoria se resume en un pequeño tratado dentro de su libro, y principia con el bello capítulo: "La memoria como tesoro de las ciencias". Esta parte constituye en Valadés, todo un conciso y nutrido estudio que nos da a conocer las diversas metodologías de la oratoria y la práctica de la retórica, ejercitadas mediante recursos nemotécnicos. Se remite a las fuentes clásicas, recalcando cómo éstas han sido de suma utilidad para la formación de los oradores religiosos. Sólo que Valadés, así como las órdenes religiosas con propósitos misioneros, adaptan la tradición clásica retórico-memorística, ya no a ser simple respuesta a las necesidades de tipo civil como ocurría en la Antigüedad clásica, sino para satisfacer los requerimientos específicamente de tipo religioso. De ahí que desarrollen un impulso fundamental para la formación del orador en una perspectiva específica: como transmisor de la palabra de Dios. En el texto de Valadés, las citas al *Ad Herennium*, o bien *Herenio* como él mismo lo llama algunas veces, al *De oratore* y *De Inventione* (25 a.C.) de Cicerón,

identificarlo como un sucesor digno de la literatura latina en Hispanoamérica. Ciertamente se abre un campo fecundo para estudiarlo como heredero de la preceptiva oratoriana de Cicerón y Quintiliano, más sin embargo, dentro de esta misma vena hay una parte que curiosamente ha sido tan sólo aludida y poco estudiada con profundidad (5): la memoria. Esta hay que relacionarla como un elemento fundamental de la retórica y revisar el papel protagónico que ejerce dentro de ella. El estudio de Valadés sobre la memoria se resume en un pequeño tratado dentro de su libro, y principia con el bello capítulo: "La memoria como tesoro de las ciencias". Esta parte constituye en Valadés, todo un conciso y nutrido estudio que nos da a conocer las diversas metodologías de la oratoria y la práctica de la retórica, ejercitadas mediante recursos nemotécnicos. Se remite a las fuentes clásicas, recalcando cómo éstas han sido de suma utilidad para la formación de los oradores religiosos. Sólo que Valadés, así como las órdenes religiosas con propósitos misioneros, adaptan la tradición clásica retórico-memorística, ya no a ser simple respuesta a las necesidades de tipo civil como ocurría en la Antigüedad clásica, sino para satisfacer los requerimientos específicamente de tipo religioso. De ahí que desarrollen un impulso fundamental para la formación del orador en una perspectiva específica: como transmisor de la palabra de Dios. En el texto de Valadés, las citas al *Ad Herennium*, o bien Herenio como él mismo lo llama algunas veces, al *De oratore* y *De Inventione* (25 a.C.) de Cicerón,

a la *Institutio oratoria* (ca. I siglo d.C.) de Quintiliano, y al *Ars reminiscendi et memorativa* de Aristóteles, no dejan duda alguna de su vínculo con esta tradición. Asimismo, la inclusión de los veintisiete grabados que se incluyen en su obra, no pueden ocultar a primera vista sus intenciones de renovación del ejercicio del arte de la memoria en su época: alfabetos visuales al estilo de Ludovico Dolce (6) (fig.1), sólo que volviéndose particulares, debido a la presencia de elementos culturales indígenas (fig.2). En éstos, la letra inicial se asocia con cualquier nombre común que comience con ella, o bien la otra posibilidad es que la forma de la letra se asocie con algún objeto que se le parezca a ésta (la figura de la C se relaciona con una herradura).

En lo que concierne al análisis sobre la composición de los grabados, se puede notar que algunos van acompañados en su *corpus* visual, de notaciones alfabéticas. Estas comienzan con la A, designando de esta manera lugares-*loci* específicos, y lo que es muy importante, presentándolos en forma ordenada. Cada *loci* presenta y le señala al lector una imagen visual específica: primeramente, con el *púlpito-loci* se quiere dar a conocer un espacio sagrado como vía para acercarse a Dios. En segundo lugar, dentro de éste se acomoda la figura-*imago* del orador que representa al mediador o transmisor de la palabra divina; en tercer término, bajo él se construye el espacio de la comunidad-*loci*. Este significa un espacio público que hace la función de reunir a los fieles oyentes en una imagen. En cuarto

lugar, en la parte de atrás, se colocan unos lienzos que muestran los ciclos pasionarios, en donde cada imagen revela el pasaje a recordar. La numeración alfabética de éstos *loci* es indispensable, puesto que es la clave a partir de la cual es posible realizar la correcta ordenación del significado del conjunto visual: el orador sobre un púlpito pregona la palabra de Dios a los oyentes, mediante un sistema de narración pictórica-visual, en la que se muestran los conceptos principales del catecismo (fig.3). De esta forma, mediante el repaso metódico y ordenado de las letras que designan cada *loci*, es posible ir estructurando un argumento dentro de las mentes de los lectores, argumento que nos explica cómo se llevaban a cabo los procesos de enseñanza y aculturación indígenas. Para citar dos ejemplos, tenemos el grabado núm.26 "Fray Diego Valadés evangelizando a los chichimecas" (fig.4), y el núm.27 con el mismo tema. Sí, discurso nemónico en los procesos interiores de la mente del que contempla, ensayando de esta manera no sólo una oración mental, sino todo un ejercicio de meditación sobre las cuestiones sagradas de tipo sacramental. Hay que tomar en cuenta también, que los indígenas al pertenecer a culturas de transmisión oral y pictográfica, aceptaron de manera eficaz este método de nemotecnia. Asimismo, la práctica de la memoria en el tratado de Valadés se lleva a cabo mediante otro tipo de ejercicios, que basándose sobre los mismos principios de construcción de lugares e imágenes, propone la visualización interna, en este caso no apoyada en un grabado

específico, de un edificio mental. Este se estructura basándose en la utilización de tablas ordenadas, mediante una especie de casillas o apartados que hacen la función de "cámaras" (procedimiento que repetirá en su comentario y síntesis a Las Sentencias de Pedro Lombardo), para lograr que el practicante a través de un recorrido mental por ellas, lleve a cabo la lectura interna de la numeración. Procedimiento que suministra así, correctamente la temática específica contenida en los libros de las Sagradas Escrituras. Cada casilla lleva un número correspondiente, que indica el número del capítulo en el libro, y la lectura se realiza horizontalmente para estructurar el argumento y desarrollar su significado:

50.	Génesis	Jaspe	Dios sentado
[capítulo]	[materia]	[significación de la materia mediante otro referente] (metáfora)	[composición de la figura alegórica]

columna

[*loci*]

[*imago*]

En algunos casos se incluye una bipartición numérica dentro de la tabla, siendo que la segunda fila de casillas numeradas, indica aquello que Valadés denomina distinción:

50.	Génesis	Jaspe	Dios sentado	28.	Mateo- Rostro de un hombre
-----	---------	-------	--------------	-----	-------------------------------

[distinción]

De esta manera, es como se lleva a cabo la visualización mental dentro del practicante de un templo divino: edificio donde cada una de sus columnas, cumple la función de un *loci* que mediante la adjunción de una o dos *imagenes* va a señalar la referencia del significado. El agrupamiento de figuras con atributos, cumple con su función de alegoría-signo, la cual tiene la función de recordar el tema del pasaje, para iniciar la estructuración verbal del discurso temático pertinente.

Se observa que el ejercicio de la retórica propuesta por Valadés aparece así, tanto en la temática que maneja dentro de su enseñanza, como en la ejecución de ésta con un fin determinado: el de la enseñanza encaminada al saber teológico, y en fin, todo lo que el mundo divino y su manifestación deja entrever y ordenar en la tierra. Todo el método planteado de su orden se encuentra en función de recordar las cuestiones de materia sagrada, y con ello lograr no sólo de una manera muy sutil la evangelización de los naturales, sino por igual y mediante ella, ofrecerles la posibilidad de alcanzar el estado de gracia: la redención a través de la conversión a los dogmas y artículos de fe (7).

Ahora bien, hemos venido señalando un hilo de marcada tradición clásica en lo que respecta a la manera de concepción del arte de la memoria, que da materia para seguir estudiándose más profundamente, pero que sería objeto de otro ensayo. Por el momento nos interesa el lulismo, y

cabe entonces preguntarse, cómo es que se inserta éste en Valadés, y por qué así lo afirmo.

II Objetivo afín que liga el pensamiento de Valadés con el lulismo.

Comenzaré por diferir de la posición del investigador René Taylor, quien se asombra de que Valadés no haya manifestado el lulismo en su tratado, resultando ser así un acto paradójico, puesto que la formación del fraile avenida de la orden mendicante seráfica, se inclinó siempre hacia la línea de pensamiento lulista. Quizás Taylor esperaba citas específicas de Raimundo Lulio, o bien, ver desfilar junto con los espléndidos grabados novohispanos la presencia de diagramas giratorios. Y es verdad, los últimos no existen: no se equivoca en este punto, pero tampoco detecta que hay un claro eco oculto en la manera en cómo es expuesta la doctrina del fraile novohispano, y cuál es su objetivo a lograr. Como pruebas visuales más fehacientes, hay dentro de la *Rhetorica* dos grabados arbóreos que pueden ser no sólo claras evocaciones del tratado el *Arbre Scientiae* de Lulio, sino la clave para apoyar toda la obra de Valadés y por consiguiente los métodos de evangelización, en un gran intento de apología de la filosofía católica, realizada ésta mediante diversas técnicas nemónicas. Dichos árboles, debido a su importancia, los analizaremos más adelante en uno de

los puntos que se refieren precisamente a detectar elementos lulistas. Antes que nada, quiero señalar en general, cuál es el propósito o fin común dentro de la Rhetorica, que hace a Valadés presentarse como un firme seguidor del lulismo.

El vínculo principal que los hermana, radica en la creencia de la orden seráfica del concepto de la *veritas salutifera* agustiniana, puesto que dicha concepción fue la que Lulio tomó indudablemente como principal objetivo en sus Artes. En síntesis, este concepto trata sobre el postulamiento de un camino, en donde es necesario ejercer el amor y la contemplación, para llegar al conocimiento de la esencia divina. Vía que se realiza por medio de un sólido sistema nemotécnico, y que aparece como eje vertebrador, tanto en la Rhetorica, como en las tesis de Lulio:

...además el racionalismo luliano persigue en último término la salud eterna; Lull, con razón, se da a sí mismo el título de "Procurador de los infieles", porque la verdad que le atrae y de que apostólicamente quiere hacer partícipes a los demás, no es la verdad abstracta o desinteresada, sino -usando una expresión agustiniana- la verdad "salutífera".

Carreras y Artau, *Historia de la filosofía española*, Vol.2, p. 342.

En el *Liber contemplationis in Deum* (1272), Lulio habla sobre la creación del universo por la acción divina. En la primera parte se dedica al análisis de los atributos divinos, que son nueve a saber: Infinitud, Eternidad, Unidad, Trinidad, Poder, Conocimiento, Bondad, Verdad. El noveno es la Gloria, y éste atributo es susceptible de

corresponder al significado, o bien, lo que se piensa y considera sobre la "Alegría". Sobre ésta trata Lulio, en este libro, a lo largo de la parte introductoria (8). Podemos suponer, que esa parte sobre la "Alegría" presenta una relación con el concepto de la *veritas salutifera* agustiniana. Puesto que es el estado de la "Alegría", el que se desprende al llegar a un acercamiento a Dios, mediante el camino del amor y la contemplación (9). De ser así, la filosofía luliana yergue de manera apoteótica, el concepto de la fe católica como estandarte definitivo de una cruzada espiritual. Esta se aplicó particularmente, a la época de la conquista española sobre el continente americano, y en la que es postulada como proceso de evangelización de la orden seráfica. Y quizás lo anteriormente dicho podamos ejemplificarlo con el grabado de Valadés, *Typus peccatoris* (fig.5). Este nos muestra un ángel portador de un estandarte que contiene las virtudes (piedad, caridad, humildad, paciencia, bondad, etc.), y que se dirige en contra de los pecados que esclavizan al hombre. Es así, como los medios para lograr dicha conquista, son aquellas armas espirituales que son indudablemente similares en Fray Diego Valadés y en Raimundo Lulio: la aplicación del desarrollo de los diversos métodos y artificios que presenta el arte de la memoria, de una manera sencilla para que todos sean capaces de entenderlo. Por ejemplo, en uno de los grabados de Fray Diego Valadés, el *loci-lugar* con la notación **N**, da a entender que:

Aquí se trata de inculcarles la doctrina cristiana por medio de figuras y formas dibujadas en muy amplios tapices y dispuestos muy convenientemente, dando comienzo desde los artículos de la fe hasta los Diez mandamientos de la Ley de Dios, y los pecados mortales, y esto se hace con gran habilidad y cuidado

Fray Diego Valadés, *Rhetorica Christiana*, p. 501.

Sin lugar a dudas, esto nos encamina a declarar una posición de importancia a los evangelizadores franciscanos en América y a Raimundo Lulio, frente a la pedagogía religiosa: elaboran métodos con un sentido más humano-práctico que teológico-erudito para la conversión al catolicismo. El contexto mismo avala relacionar al Doctor Iluminado y a la orden de Fray Diego Valadés. Dado que la psicología del comportamiento renacentista replantea la fomentación de un contexto dirigido hacia el humanismo. Entonces se inclina naturalmente a emparentarse con una mayor simpatía a las posturas filosófico-religiosas, que plantean una armonía surgida a partir de una felicidad equilibrada, con proyección hacia la trascendencia universal. Asimismo, tanto Lulio como Valadés se adhieren al neoplatonismo, puesto que se basan en el *Fedón* para hablar sobre cuestiones de retórica. En este tratado filosófico, la retórica se define como el arte de "persuadir a los hombres al conocimiento de la verdad" (10). Pero la verdad sólo llega a ser alcanzada a través del recordamiento del alma sobre las Ideas. De ahí

que todo conocimiento y saber, sean el intento de recordar siempre realidades.

Asimismo, el Renacimiento prepara un suelo donde florece la hermandad no sólo entre las artes, sino por igual entre las ciencias y las lenguas. Esto último representa otro factor que conlleva a tener una simpatía especial por las teorías lulianas de eco científico, puesto que comprueban por un lado, no solamente la existencia de Dios mediante una lógica silogística (de razones), sino que por el otro, establecen como vanguardia de su tiempo una lógica simbólica. Gracias a ésta, se comprueba la existencia de Dios bajo una perspectiva ya totalmente ligada al sentido filosófico del neoplatonismo. Aquí cabe destacar el importante estudio de Paolo Rossi (11), puesto que nos da una visión de esta época, y la importancia de que en ella (específicamente siglo XVI) se da este Renacimiento del lulismo en varios países europeos. Es curioso notar que en España, el lulismo renacentista fue impulsado y fomentado grandemente por los humanistas que llevaban a su cargo, no sólo las riendas del poder político, sino también las del educativo y religioso. Por ejemplo, el cardenal Cisneros, personaje que le dió un fuerte impulso al lulismo, es una figura que aún hace falta por ser estudiada dentro de esta faceta. Asimismo, el círculo humanista entorno a Arias Montano, es susceptible de sospecha sobre las prácticas lulistas. De igual manera, es necesario recuperar la visión

de España como impulsora del lulismo, puesto que se ha tratado tan sólo por algunos cuantos investigadores.

Por las características de siglo en que vive Valadés, conjeturo que al establecer contacto con todo este bagaje cultural fomentado en su orden, absorbió estas corrientes filosóficas renacentistas plenamente imbuidas de lulismo y arte de la memoria, y que para ese entonces estaban ya en su máximo punto de maduración. Por tal, al escribir su *Rhetorica*, no pudo menos que ignorarlas: las absorbió, especialmente si tomamos en cuenta, y lo recalco, que la práctica de la retórica-oratoria religiosa había establecido ya un estrecho vínculo con la nemotecnia. El servicio que ambas prestaron a un objetivo fuertemente teológico de convencimiento y conversión iba a la par con el interés evangelizador de los misioneros en la Nueva España. En este sentido, no cabe duda que el deseo de catequización del espíritu de las órdenes mendicantes franciscanas en la Edad Media, se vinculó con el propósito misionero de las artes nemónicas de Raimundo Lulio. Posteriormente, en el Renacimiento el pensamiento franciscano representado por Fray Diego de Valadés, expone ya de manera patente, la convergencia de ambos pensamientos y actitudes en su tratado de retórica. No olvidemos que en América se revive el sentido de la fundación de la Provincia del Santo Evangelio, y por tal, se apela al objetivo de convencer y "enseñar deleitando" la única y verdadera religión, que es a saber la católica.

La apología de la fe católica propuesta con gran fervor y convicción por el beato Raimundo Lulio siglos atrás, tomó forma en esta nueva "conquista espiritual", fraguada dentro de la idea mesiánica de España y llevada a cabo por las órdenes religiosas. Para lograr esta cruzada espiritual de ascendencia innegablemente seráfica por excelencia (12), era necesario combatir, no con la espada, sino con la cruz. Y la cruz llevaría en lo alto un estandarte llamado retórica, y como testimonio nos legaría una producción innumerable de sermones orales (posteriormente redactados) y teatro de evangelización durante el período de la colonización. El sermón, ya como corpus textual, se vislumbró en función de la defensa de la concepción católica, de tal forma que bajo este propósito, el *opus memorandi* de la retórica desempeñó una función de destacada importancia: se estructuró como vía, por medio de la cual se podía lograr esa fusión-difusión del discurso sagrado en los oyentes:

Contiguas a la escuela, suelen hallarse capillas fabricadas artísticamente, en las que se dicen sermones para los indios los días festivos y los domingos, y en donde se celebran misas... Y esto se representará gráficamente en el siguiente cuadro, en el cual a su vez procuraremos explicar por medio de letras del alfabeto...

Fray Diego Valadés, *Rhetorica Christiana*, p.157.

De ahí que Fray Diego Valadés resulte ser un reflejo de Lulio en la historia: ambos manifiestan un marcado carácter

misionero, con un sentido más práctico, realizado a través de la aplicación de sistemas nemotécnicos, que especulativo. Uno lo manifestó con los judíos, cristianos y musulmanes, (12) otro con los indios del Nuevo Mundo. Pero ambos persiguieron que sus artes funcionaran con un determinado fin:

El fin de esta obra es que seamos voceros de Dios, instrumentos de su divina bondad y pregoneros de Cristo. Para conseguir esto más fácilmente mostraremos el arte de cultivar la memoria, tan deseado por todos desde hace mucho tiempo...

Fray Diego Valadés, *Rhetorica Christiana*, p.27.

Dentro del objetivo que presenta Valadés, para recordar y salvaguardar en la memoria la conformación del universo eclesiástico - divino, así como el de la participación de Dios en la creación del mundo, echa mano no sólo de grabados, sino de tablas a la manera de cuadros sinópticos y diagramas arbóreos. De esta forma, el objetivo de la conversión a la fe católica, pone en práctica las teorías lulianas de pensamiento, dotándolas de un pleno sentido pragmático. Los mismos tres propósitos esenciales que señala Carreras y Artau (13), dentro de la filosofía de Lulio, son los que se dejan ver asimismo, en el espíritu de Valadés y de los franciscanos misioneros, y que de alguna u otra manera se detectan en las aspiraciones didácticas dentro de la *Rhetorica*. Veamos (14):

En Lulio:

- 1) La conversión de los infieles o los incrédulos a la fe católica
- 2) Composición de un libro contra los errores de los infieles.
- 3) Fundación de colegios de lenguas a fin de predicar y convertir a los infieles en su propia lengua.

En Valadés:

- 1) La conversión de los naturales a la fe católica.
- 2) Composición de un tratado que testimonia la legitimidad de la filosofía cristiana, a través de razonamientos y pruebas teóricas, contra el paganismo indígena.
- 3) Promoción de la educación a los indios mediante la predicación en su propia lengua (otomí, náhuatl y tarasca).

A continuación señalaré las posibles características lulianas que se presentan, no ya en el ánimo y voluntad de Valadés, es decir aquéllo que hemos caracterizado como su espíritu, sino directamente en su texto.

III Elementos específicos del "primer lulismo hispano" en la obra de Fray Diego Valadés.

Si bien la obra no se presenta como un arte de la memoria de visualidad específicamente combinatoria, es decir con presentación de diagramas giratorios, sí por el contrario manifiesta dentro de la estructuración de su texto,

resultados interesantes. Estos se pueden tomar como la constante elaboración de cuadros sinópticos, los cuales pueden ser conjugados bajo un intento de sistematización del conocimiento, y de todo aquel saber en general que tiene por objeto converger en el conocimiento teológico. Este propósito se encamina a manifestar la lógica simbólica tan cara a Lulio, es decir a interpretar el universo y las ciencias que lo sustentan en función divina, *per imagines et vestigia*. Estas (imágenes) son leídas en el reducto interior de la conciencia, especie de caja de resonancia del mundo exterior (15). Explicitaré un poco más esto último. El carácter misionero anteriormente señalado, obliga a Valadés a mostrar un interés por el *modus vivendi* y el modelo idiosincrático de los indios, para así poder concebir y entender su mundo con el fin de hacerles llegar más fácilmente la doctrina cristiana: la *lex veritas*, que los conducirá a "una vida nueva" y a la "verdadera libertad" (16). Valadés se ve obligado a reunir bajo una concepción filosófica cristiana, otro tipo de pensamientos culturales (indígenas). Esto sale a relucir en la elaboración de los alfabetos visuales, en los que expone una plancha con motivos indígenas. De esto se desprende inmediatamente la formación y manifestación de un carácter enciclopédico, que permite dar una visión general, "universal" en términos lulianos, no sólo de las "cosas", sino de la "realidad" (manera de concepción del pensamiento indígena), y cómo se presenta ésta en un proceso de convencimiento imbuida y

participativa de las manifestaciones del dios único y verdadero de la religión católica. Estas manifestaciones (*dignitates* en términos lulistas) resultan ser un medio a través del cual Dios es capaz de hacerse visible en la bondad, caridad, justicia, humildad, paciencia, y que dan por resultado aquello que Raimundo Lulio designó como frutos teologales: el bautismo, la confesión, etc., elementos que vienen a constituir acciones, es decir cuestiones prácticas de cómo participar en cierta forma de Dios. Valadés a lo largo de la exposición de su *Rhetorica*, apela a la ejecución de dichos sacramentos, dogmas y artículos de la fe. Y que para alcanzar estos estados, es necesario que se predique y se medite sobre estas cuestiones teológicas concernientes al universo divino. Y tales cuestiones teológicas, tienen como objetivo, ser discutidas y expuestas en su funcionamiento. De tal manera que, a partir de éstas se puedan construir argumentos de meditación. Las cuestiones teológicas son a saber:

A) La noción y agrupación de los términos *subjecta* y *praedicamenta*, conforme a la *Tabula del Ars Generalis* luliano.

Veamos: Lo que para Lulio son los nueve temas principales del Arte (estos presentan ligeras variantes en sus distintas obras), para Valadés son los "sujetos", a "los que muchos llaman tópicos", y son nueve a saber:

participativa de las manifestaciones del dios único y verdadero de la religión católica. Estas manifestaciones (*dignitates* en términos lulistas) resultan ser un medio a través del cual Dios es capaz de hacerse visible en la bondad, caridad, justicia, humildad, paciencia, y que dan por resultado aquello que Raimundo Lulio designó como frutos teologales: el bautismo, la confesión, etc., elementos que vienen a constituir acciones, es decir cuestiones prácticas de cómo participar en cierta forma de Dios. Valadés a lo largo de la exposición de su *Rhetorica*, apela a la ejecución de dichos sacramentos, dogmas y artículos de la fe. Y que para alcanzar estos estados, es necesario que se predique y se medite sobre estas cuestiones teológicas concernientes al universo divino. Y tales cuestiones teológicas, tienen como objetivo, ser discutidas y expuestas en su funcionamiento. De tal manera que, a partir de éstas se puedan construir argumentos de meditación. Las cuestiones teológicas son a saber:

A) La noción y agrupación de los términos *subjecta* y *praedicamenta*, conforme a la *Tabula del Ars Generalis* luliano.

Veamos: Lo que para Lulio son los nueve temas principales del Arte (estos presentan ligeras variantes en sus distintas obras), para Valadés son los "sujetos", a "los que muchos llaman tópicos", y son nueve a saber:

Dios, ángel, cielo, hombre, imaginación,  
sentido, fuerza vegetativa, elementativa  
e instrumentativa.

Fray Diego Valadés, *Rhetorica  
Christiana*, p.159.

Posteriormente, Valadés explica cada uno de los sujetos, como si hiciera un pequeño tratado de cada uno. Si evocamos la tabla que aparece en el *Ars Brevis* (1308) (fig.6) de Lulio, podemos dilucidar que en la columna cuarta aparecen los *subjecta* en igual orden de nombramiento. Para Lulio son los "temas" principales del Arte, que constituyen todo un tratado de ontología, puesto que "en los nueve sujetos está implicado todo cuanto existe, y nada hay fuera de ellos" (17). Estos son designados con las letras B-K, y constituyen una escala que sube desde el mundo elemental (*elementativa*) primitivo, a través del mundo vegetal (*vegetativa*), el mundo animal (*sensitiva*), el mundo humano (*homo*), el mundo celestial (*coelum*), y de allí a los mundos angélico y divino (*angelus, Deus*). Y precisamente para Valadés, es de aquéllo que debe de ocuparse la retórica para que el orador adquiriera una función plena de sentido, al suministrar este tipo de materia a los oyentes. Esta materia religiosa se presenta a través de instrumentos y mecanismos nemotécnicos, para que los incrédulos recurran a ella cada vez que la voluntad desee conocer la manifestación de Dios. Y ciertamente este objetivo descubre la posición lulista de Valadés:

es conveniente que el Orador ascienda y descienda por grados de las causas, de lo más elevado a lo más bajo, y de lo más bajo a lo más elevado

Fray Diego Valadés, *Rhetorica Christiana*, p.191.

¿No es esto precisamente el objetivo de cómo manejar las causas primordiales en el *Liber ascensu et descensu intellectus* (1305) de Lulio?. Su propósito es precisamente "dar la doctrina" y suministrar el "modo" de cómo ha de ser utilizado el entendimiento, el cual logrará adquirir "todas las ciencias", ascendiendo primero a las cosas superiores y descendiendo después a las inferiores. En cuanto a los *praedicamenta*, Valadés nombra exactamente aquéllos que se ordenan en la tabla luliana del *Ars Brevis*, dividiéndolos en tríadas, sólo que éstos carecen de las tan características notaciones lulianas:

Valadés: *Bonitas, Magnitudo, Duratio* - a las cuales nombra esenciales

Lulio:           A           B           C  
          *Bonitas, Magnitudo, Duratio*

Valadés: *Potestas, Sapientias, Voluntas* - a las cuales nombra causales

Lulio:  
          D           E           F  
          *Potestas, Sapientias, Voluntas*

Valadés: *Virtus, Veritas, Gloria* - a las cuales nombra finales

Lulio:           H           I           K  
          *Virtus, Veritas, Gloria*

Las *quaestiones* son tratadas de manera similar: son preguntas que se formulan sobre puntos concretos y determinados, que acaban solucionándose con una referencia al capítulo doctrinal adecuado (18). Aclaro: se podrá objetar que ciertamente las fuentes que consultó nuestro fraile novohispano son las mismas que influyeron plenamente en el pensamiento de Lulio, y que de ello se desprende que tengan características similares: Juan Scotto Erígena con su *De divisione naturae*, San Buenaventura con el *Itinerario del alma hacia Dios* y Dionisio con *De los nombres divinos*; y que contrariamente nunca hay una cita alusiva a Lulio en la *Rhetorica*. Es verdad que Valadés no lo hace, pero está entre líneas. Es más, no resulta importante tratar de justificar este vínculo con el lulismo a través de una simple cita, puesto que en primera instancia el contexto renacentista (ya anteriormente revisado y expuesto), no sólo abre una posibilidad muy sólida, sino que la avala plenamente.

Como segundo punto a favor del lulismo en Valadés, éste toma de San Buenaventura y Scotto los conceptos, pero el ordenamiento y la presentación de éstos bajo los parámetros de un *ars memorativa*, se asemejan indudablemente más a la posición de Lulio ante las cuestiones de corte teológico. Asimismo, Valadés a diferencia de Scotto y San Buenaventura, muestra una conciencia de originalidad, no precisamente en el tema, sino en la manera de exponerlo, y que va de acuerdo con las características de comportamiento del Renacimiento lulista de la época. Tanto Valadés como Lulio, fomentan e

impulsan a través de su pedagogía (ya por igual anteriormente caracterizada de pragmática), la formación de un verdadero practicante religioso. El "artista"-orador, en ambos casos, no sólo se limita a postular una teoría filosófica cristiana (como es el propósito por ejemplo de Scotto), sobre la expansión del Uno a través de las causas primordiales (*dignitates*), seguida de la redención del Todo vuelto al Uno, sino como materia para ser predicada por el orador para cumplir una función de conversión, y lo que esto conlleva: adoctrinamiento de los principales sacramentos, sumministración de los mandamientos de la religión católica y artículos de fe, tales como la creencia en la Redención y la Trinidad. Valadés dedica el grabado núm.15 (fig.7) a la exposición de los siete sacramentos, mediante la figura crucificada de Cristo, de quien brotan los chorros de sangre simbolizando así los sacramentos. Este tema es importante mencionarlo, puesto que será un grabado modelo que se tomará de los libros religiosos para los programas pictórico murales de conventos. Un ejemplo lo citaremos más adelante y será el del mural de la capilla de San Francisco Mazapa, cuyo árbol sacramental deriva de este tipo de idea. En lo que respecta al matrimonio, el grabado núm.23 se titula "Santidad del matrimonio y castigo de su profanación". Asimismo el concepto de Trinidad será de vital importancia en Lulio y Valadés, puesto que al retomarlo de San Agustín (vía San Buenaventura), se aboca la memoria a ser, no sólo una facultad intrínseca y privilegiada del hombre, sino que

se establece como único lugar donde se afirma el asiento de Dios (19). Además, se ve a la memoria como una facultad que puede enriquecerse mediante instrumentos externos (el término dado es memoria artificial), lo cual impulsará todos aquellos medios para enriquecerla.

Tercer punto, hay un dato importante que aparece cuando justamente se está tratando el tema de los *subjecta*, y es una constante referencia a un tal "Gabriel [Biel?]", de quien dice Valadés al lector, que es necesario consultarlo (aparte de San Buenaventura para la materia), puesto que éste "pone reglas sobre la predicación de los términos en las cosas divinas" (20). Este nombre, del cual no se nos dan más referencias, lo he vinculado con un Gabriel Biel, novicio cartujo de principios de ese mismo siglo, quien tuvo una vinculación con el lulismo muy estrecha y comprobada: su amistad con Lefèvre (21) así lo testimonia. Este último, lulista por excelencia y difusor de las obras del beato Lulio y casi culpable del Renacimiento del lulismo en el siglo XVI, en la edición de las *Contemplationes* de Lulio (1505) introdujo una carta dedicatoria a Gabriel, titulada *Epistola Gabrieli neophito cartusio*. Asimismo, en el fervor de las subsiguientes ediciones lulianas en 1516 de los *Proverbia Raimundi*, y del *Arbor philosophiae amoris*, se vuelve a mandar una carta dedicatoria a Gabriel (22). La dedicación es bastante reveladora, puesto que por ella, concluimos que este tal Gabriel Biel, era practicante de las teorías lulianas; además el hecho de que fuera cartujo, así

lo corrobora, puesto que esta orden "mantenía viva la tradición luliana nacida al contacto personal con Lull" (23). Así es que hemos llegado a un punto sorprendente: Valadés, no sólo consultó la obra de un innegable profeso del lulismo, sino que retomó sus teorías para insertarlas dentro de su *Rhetorica Christiana*, al menos en lo que se refiere al significado y clasificación de los *subjecta* y *predicamenta*.

#### B) Los árboles enciclopédicos lulistas

Las imágenes arbóreas se pueden concebir también como una manera de explicación del universo en términos lulistas. Sin embargo Lulio no fue el inventor del árbol como sede de un diagrama. Lo retomó de una larga tradición que tuvo bastante auge en la Alta Edad Media. Pero ya desde las culturas antiguas, así como en las civilizaciones avanzadas, Mircea Eliade señala que el árbol representa al "cosmos vivo" en constante regeneración, por lo que se establece la analogía "árbol-cosmos", que significa el "árbol de la vida sin muerte" (24). Supongo que lo que a Lulio le atrajo, fue la utilización en el medievo de la figura arbórea como *stemma*. Por su representación gráfica, se convierte en vehículo para establecer relaciones claras entre cosas, conceptos y cualquier cuestión. Su representación establece una lógica de la mirada que corresponde con la lógica del pensamiento. Así vemos que en las *Etimologías* de San Isidoro, los lazos de consaguinidad se vieron circunscritos a una

representación arborea, así como la genealogía de la humanidad. De ahí deriva la famosa idea de los "árboles genealógicos". La mirada, a través de un recorrido ordenado (por un primer nivel de ramas, que desemboca en un segundo nivel de ramas, y así sucesivamente) lleva al pensamiento a una práctica lógica, silogística de conceptos. Es así como el *stemma* en calidad de unidad gráfica, es acicate para la memorización rápida y eficaz, por lo que constituye un elemento relevante para las artes de la memoria.

La pregunta fundamental es, cómo Lulio los toma y cómo los utiliza.

En primer lugar, creo yo, que toma la figura arborea por ser un símbolo importante dentro de la iconografía primitiva cristiana para el Nuevo y el Antiguo Testamento. Ambos, de alguna manera quedan unidos por el símbolo del árbol, puesto que según el relato bíblico, la cruz de Cristo se hizo con el árbol de la vida del Paraíso.

Y el Señor Dios dijo: he aquí que Adán se ha hecho como uno de nosotros por su conocimiento del bien y del mal. Ahora es necesario que no tome también del fruto del árbol de la vida, que no coma de él y viva eternamente.

Génesis 3,22.

De esta manera, la redención del hombre después del pecado espera hacerse mediante la devoción a la cruz, puesto que la madera con la que está hecha proviene del árbol de la vida. Entonces los frutos que manan del árbol, sirven de alimento espiritual al ser humano para preparar su re-ingreso al Edén. Estamos ante el cumplimiento de una ética cristiana que se

edifica mediante la simbología que arroja la relación árbol-cruz.

Ahora bien, hay un tratado curioso de Raimundo Lulio, De cómo se maravillan de cuanto hacen los pintores, sobre el tema de la cruz y los pintores de imágenes. Creo que éste es clave, puesto que arroja luz sobre la relación cruz-árbol de Raimundo Lulio. En primer lugar, se queja de la pintura figurativa de los pintores de su época, puesto que no realizan fieles representaciones de las imágenes divinas

71.2. Los pintores hacen, señor, dibujos y hacen pinturas similares en forma y figura de los cuerpos del firmamento. Pero ninguno de cuantos dibujos y figuras hacen se asemejan ni en propiedad ni en realismo al sol y a la luna, a las estrellas y al firmamento, aunque se parezca su figura.

Raimundo Lulio, De cómo se maravillan de cuanto hacen los pintores, págs.201-202.

En segundo lugar, marca un especial énfasis al tema del padecimiento del Redentor en la cruz, denunciando que ningún pintor pinta la cruz "tal como vos la pintastéis", puesto que ninguno la dibuja con "su misma sangre, ni con su misma carne, ni con sus mismas lágrimas" (25)

71.27...No veo, señor, pintura alguna que haga tan provechosa significación como la de la cruz, pues las otras figuras no tienen poder de dar tan buena significación como aquélla, pues aquél que es significado y recordado

Raimundo Lulio, De cómo se maravillan de cuanto hacen los pintores, p.207.

La renuencia a las imágenes, porque no son fieles en su totalidad, es decir no abarcan la esencia de lo representado, lo lanza a preferir el abstraccionismo como vía de conocimiento divino. Supongo que el problema de Lulio fue cómo presentar entonces visualmente una lógica abstraccionista. La solución fue el diagrama, el *stemma*. Y fue un diagrama simbólico, porque algún vínculo debía de tener con el elemento al que pretendía aludir. Al ser la cruz ese elemento único y verdadero, puesto que "por la figura de la cruz queda demostrado que fue hecho en poder, sabiduría y bondad, mejor que otra figura" (26), se relaciona con el árbol gracias a la relación inmediata por tradición que argumenta el Génesis. Y el árbol entonces adquiere la presentación abstracta ante los ojos del piadoso: un *stemma* que pone en funcionamiento eso que provoca la cruz en imagen: mover el espíritu a un acercamiento de las cuestiones divinas. El *stemma* arbóreo tiene la ventaja de operar como un elemento nemónico, que provoca con eficacia una intensa meditación sobre las cuestiones divinas.

71.29. Os pido merced que vos en mi corazón, por imaginación y por obra de contemplación, pintáreis vuestro padecimiento y vuestra pasión, vuestras lágrimas y sufrimientos; pues si vos señor plantáis y colocáis en mi corazón tales recuerdos y tales amores, podrá ocurrir que mi corazón se vuelva teñido de sangre y mis ojos de lágrimas para dar alabanza y honra a su señor Dios.

Raimundo Lulio, De cómo se maravillan  
de cuanto hacen los pintores, p.208.

Una vez aclarada la relación cruz-árbol y su consecuente representación diagramática en la filosofía luliana, traeré a la memoria el *Arbor Scientiae* (1295) de Lulio: está compuesto por los diferentes árboles concernientes al mundo de los elementos, vegetal, sensual, imaginal, etc., (figs. 8, 9) y los cuales se verán representados cada uno en respectivos grabados arbóreos. Entre ellos quiero destacar particularmente el *Arbor Apostocalis* (fig.10), que ordena en sus frutos a las autoridades jerárquicas como son: el Papa, los cardenales, los patriarcas, arzobispos, abades, etc. No en vano Carreras y Artau ha considerado esta obra como el tratado de mayor madurez del beato mallorquín, puesto que en ella su visión se lanza a establecer la lógica simbólica como recurso para explicar el universo. De esta manera, se fundamenta un realismo con características platónicas-agustinas, que lleva en su estructura un proceso jerarquizante dentro del mundo creado por Dios (27). Al ejercer la confrontación de este material, con el de nuestro fraile novohispano, creo que la similitud es bastante clara: Valadés manifiesta un ordenamiento del universo (jerarquización, o bien establecimiento de gradaciones), con el propósito de dar una visión lógica y legitimar la estructura del poder eclesiástico sobre la tierra; dirigiendo constantemente en su intento la apelación a la obediencia incuestionable al sumo pontífice. En la parte cuarta, cap. X, de la *Rhetorica*, se puede localizar un pseudo "Arbor apostocalis" luliano. Fray Diego Valadés nos

habla sobre la jerarquía eclesiástica en varios términos: su vinculación con el universo divino, su estructuración, las funciones respectivas de cada cargo, y cómo las piedras de ese edificio, son únicamente los fieles, es decir aquellos que ya han "recibido el santo bautismo y prometido obediencia al Supremo Padre, Pastor y Sacerdote, fuera del cual, no hay salvación" (28). Pareciera ser que Valadés nos da a entender, que sin la sumisión a la autoridad eclesiástica, y todo lo que ello implica, no es posible aspirar a la salvación, y diciéndolo con otras palabras al estado de redención. Es decir, que se crea una relación específica y claramente señalada: la sede del poder cuyo representante en la tierra es el sumo pontífice, ese pastor de las almas quien maneja mediante su aparato eclesiástico la suministración de la salvación, a través de la represión de los "desapacibles brotes inveterados de nuestra naturaleza" (29). Y quien está como soporte del tronco de todo el aparato eclesiástico es el trasmisor de la palabra de Dios: el predicador.

Por su parte Lulio, en el momento en que explicita sus diagramas arbóreos, nos da a entender que el fruto apostolical es la salvación de las gentes, dirigida únicamente por esa persona común que tiene el señorío sobre los hombres, a saber el sumo pontífice (30).

72.2. Uno debe edificar en su alma virtudes, que deben amarse en grandeza de belleza, de fuerza y de bondad. Y aquella es el amor en que está edificada la Santa Iglesia; y el corazón y el

entendimiento y la memoria son el palacio donde debe de estar la Santa Iglesia.

Raimundo Lulio, De edificar, p.209.

Y haciendo una comparación al respecto de este cargo eclesiástico, Valadés comenta en su Rhetorica:

Y a Cristo lo suceden, tomando su lugar, los Sumos Pontífices, como lo refieren muy graves y muy antiguos padres ortodoxos, lo cual nosotros firmemente creemos....La elección y sucesión de esta nuestra cabeza en la Tierra, se lleva a efecto por medio de los próceres de la Iglesia, es decir los cardenales, a los cuales llama él sus hermanos... Teniendo cada obispo asignada una grey determinada, a éste han sido confiadas todas las del mundo universo, a la manera del padre de familia que, exigiendo de varios de sus siervos el que lleven a cabo alguna obra,...

Fray Diego Valadés, Rhetorica Christiana, p.411.

Se anexa un grabado, el núm.14, titulado "Jerarquía eclesiástica" (fig.11), como reforzamiento visual para la memoria, grabado que ciertamente expone, si no la exacta ordenación que se encuentra en la obra de Lulio, sí la misma intención de ordenamiento. El discurso que desarrolla Valadés sobre esta cuestión a lo largo de algunos capítulos, obedece claramente a un propósito de adoctrinamiento de lo que los indios deben de seguir o hacer (31). Posteriormente, le sigue un grabado arbóreo (núm.16) titulado "Jerarquía temporal" (fig.12) y su correspondiente explicación y funcionamiento. Tanto en el discurso textual, como en la lógica visual, encontramos un juego de analogías: espejo

donde el príncipe se mira como imagen de Dios en la tierra y Dios como imagen de príncipe en la esfera celeste:

Pues el rey es en cierto modo la imagen, y semejanza, en la Tierra, de la divinidad, ya que el hace en un sólo y limitado reino, lo que Dios hace en todo el universo.

Fray Diego Valadés, *Rethorica Christiana*, p.419.

Y:

Pues sobre todas las dignidades temporales y humanas, y las elevadas preeminencias, ocupa la cumbre, por su excelencia, la dignidad imperial y real... Estos son ciertamente los que llevan las riendas del mundo. A ellos finalmente, se les debe de obedecer como a superiores y enviados de Dios... y su Autoridad no está ceñida a límites algunos; porque los derechos y preceptos que han sido comunicados por Aquel que tiene el gobierno del cielo, son considerados, como emanados de Dios, para quien la ley depende de su voluntad.

Fray Diego Valadés, *Rethorica Christiana*, p.415.

Por su parte, la concepción lulista del árbol imperial, tiene por objetivo lograr la paz, necesaria en sumo grado para que las persona puedan recordar, entender y amar a Dios. De ahí la importancia de que el príncipe procure como deber, suministrar las condiciones necesarias para la paz, puesto que sin su vigilancia y la aplicación de una correcta jurisdicción, no se puede construir aquel contexto que permite llegar al estado de unión con Dios. El árbol luliano consta de las raíces-*dignitates*, de las cuales abreva el tronco que representa el regimen común, significado en la

persona del príncipe. De este tronco se desprenden las ramas que se dividen en condes, etc. Los ramos se constituyen de la justicia, del amor, en contraposición con sus vicios. El grabado arbóreo de Valadés presenta asimismo, la jerarquía temporal de la monarquía a "lo divino". Y con esto hemos llegado a un punto de conexión demasiado importante. Al hablársenos de la jerarquía temporal, se habla en términos de una sacralización de ella. Más claramente: el aparato regalista se emparenta con el aparato divino. Ambos son reflejo uno de otro. Ambos confiesan su analogía: se espera que igual que el poder divino misericordioso y justiciero, el rey proteja debidamente a quien gobierna, tanto en lo temporal como en lo espiritual. Estamos frente a una concepción de corte neoplatónico: lo de abajo es igual a lo de arriba, siendo representado lo de abajo solamente por esa esfera de poder que es el rey y la corte. Le presto tanta importancia puesto que este modo de articulación del sistema va a ser el que manifieste y explique la producción poética visual. Pero por ahora, tan sólo es el momento de hacer hincapié, en que ya desde esta época se viene reforzando y manifestando tal concepción, que va a regir la sociedad y su comportamiento cultural de una manera muy particular.

Por un lado, cabe destacar la gran importancia de difusión que tuvo la **Rhetorica** con respecto al tema de la nemotecnia, y el interés que se puso en su difusión dentro de la época del s.XVI. Su programa basado, como ya hemos comprobado, en el uso del arte de la memoria y el lulismo,

fue heredado desde el lienzo catequístico hasta el grabado, y de éste al muro. Por el otro, es sabido que las estampas de los libros de grabados europeos, sirvieron como modelo para la elaboración de los programas en la pintura mural novohispana. Simplemente hay que comparar la producción gráfica producida en los círculos humanistas españoles, tal como lo fue el de Arias Montano que reunió a su alrededor grabadores, dibujantes y pintores, entre los que cabe destacar a Lullmo y Bertelli con un grabado de tema arbóreo similar a los de los programas pictóricos murales de la Nueva España. Este préstamo de imágenes da interesantes frutos. Por ejemplo, es importante observar y retomar, la aguda observación de la investigadora Elena Estrada de Gerlero, puesto que esto nos llevaría a pensar en el lulismo nemónico dentro de los conjuntos conventuales del siglo XVI, como parte de todo un programa pictórico de adoctrinamiento. Elena Estrada de Gerlero, ha estudiado en una capilla cerca de las pirámides de Teotihuacán (32), una interesante pintura en el muro lateral. La capilla, conocida por el nombre de San Francisco Mazapa del siglo XVI, es de dimensiones arquitectónicas pequeñas. Sin embargo, es piedra de toque para la comprobación de que el lulismo se manifestó y fue una parte importantísima dentro de los objetivos de evangelización de los misioneros franciscanos. Afirmando esto, puesto que en su interior puede decirse que hay un "árbol luliano" completamente revestido ya, con el toque de una cultura novohispana altamente didáctica en lo que concierne

a la difusión de los aspectos teológicos. Si establecemos una comparación con los árboles lulianos del conocimiento, y los grabados de Valadés sobre jerarquías y sacramentos, encontramos una visible similitud. El árbol de San Francisco Mazapa (fig.14), está planeado para enseñar visualmente los sagrados sacramentos. Es una pintura que predica: cada óvalo enseña, ya sea el bautismo, el matrimonio, la confirmación, el bautismo, etc., incursionando así en el complejo proceso nemotécnico que sugieren. Y no sólo esta capilla es una isla aislada, pertenece a todo un programa cultural basado en el uso acérrimo de las artes de la memoria clásicas y lulianas. Ya no sólo cabe mencionar como hipótesis, sino más bien es una confirmación, de que éstas se practicaron desde los primeros asentamientos monásticos que hubo en la Nueva España. En las primeras etapas (33), se emplearían las *artes memorativae*, para la conformación de lienzos didácticos, y en una etapa posterior en la complejidad programática de la pintura mural, durante la primera mitad del siglo XVI. Asimismo se llevarían a cabo las artes de la memoria dentro de los espacios del convento, en mi opinión bajo representaciones escénicas. Sin duda alguna, el teatro de evangelización se estructuró con base en lineamientos de tipo nemónico. Habría que llevar a cabo una revisión de los autos sacramentales y de las descripciones de las representaciones para reconstruir una nueva interpretación bajo esta óptica. El espacio arquitectónico conventual también es susceptible de ser

tomado como un espacio nemónico, puesto que las capillas abiertas y los atrios, funcionaban como espacios específicos para la acción predicadora. Dentro de estos *loci*, los frailes desplegaban sus largos lienzos (fig.5) llenos de imágenes y diagramas simbólicos ante los naturales, y les comenzaban a predicar mediante ejercicios nemónicos. De hecho, la primera mención que se tiene sobre este tipo de prácticas, nos la proporciona el misionario franciscano Francisco Benavente Motolinía, en su relación de la Historia de los indios de la Nueva España (ca. 1541). Dentro de ésta nos da los pormenores de las festividades dedicadas a la Asunción de Nuestra Señora, durante la celebración de Pascua en 1539. En su descripción encontramos que, para esas fechas fue terminada la decoración de la Capilla abierta de Tlaxcala (34), que recibió el nombre de Belén.

llámanla Belén, por parte de afuera la pintaron luego a el fresco en cuatro días...; en un ochavo de ella pintaron las obras de la creación del mundo...; en otros dos ochavos, en el uno la verga de Jesé, con la generación de la Madre de Dios, la cual está en lo alto puesta muy hermosa, en otro está nuestro Padre San Francisco; en otra parte está la Iglesia; santo papa, cardenales, obispos, etc; y a la otra banda, emperador, reyes y caballeros.

Fray Toribio Benavente, *Historia de los indios de la Nueva España*, Trat. I, cap.15.

George Kubler confirma que los paneles que se representaron fueron la Creación, el Arbol de Isai y las jerarquías tanto eclesiásticas como de la nobleza. Por las descripciones, creo que fueron los modelos recopilados por Valadés para sus

grabados en la *Rhetorica Christiana*. No hay que olvidar, que Valadés nació en Tlaxcala y fue ayudante de Pedro de Gante (35). Asimismo, otra prueba de estas prácticas nemónicas, la encontramos reafirmadas en Fray Gerónimo de Mendieta, monje franciscano. Este comenta, que estas tempranas actividades duraron "por más de treinta ó cuasi cuarenta años", y que aún en su tiempo "en algunas partes se hacía". Vitupera los esfuerzos y virtudes de los frailes en su labor, puesto que hubo quien "sacó en más de diez distintas lenguas la doctrina cristiana, y en ellas predicaba la santa fe católica" (36). Asimismo comenta el método que era empleado:

Algunos usaron un modo de predicar muy provechosos para los indios por ser conforme al uso que ellos tenían de tratar todas sus cosas por pintura. Y era de esta manera. Hacían pintar en un lienzo los artículos de la fe, y en otro los diez mandamientos de Dios, y en otro los siete sacramentos, y los demás que querían de la doctrina cristiana. Y cuando el predicador quería predicar los mandamientos, colgaban el lienzo de los mandamientos junto a él, á un lado, de manera que con un vara de las que traen los alguaciles pudiese ir señalando la parte que quería. Ya así les iba declarando los mandamientos. Y lo mismo hacía cuando quería predicar de los artículos, colgando el lienzo en que estaban pintados. Y de esta suerte se les declaró clara y distintamente y muy á su modo toda la doctrina cristiana. Y no fuera de poco fruto si en todas las escuelas de los muchachos la tuvieran pintada de esta manera, para que por allí se les imprimiera en sus memorias desde su tierna edad, y no hubiera tanta ignorancia como a veces hay por falta de esto.

Fray Gerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica indiana*, Cap. XXIX, Lib. III.

Kubler señala que, a partir de la segunda etapa de la pintura mural conventual (1550-1570) inician los grandes

ciclos pictórico-iconográficos. Y ya a partir de la tercera etapa (1570), la pintura mural se vio acompañada de influencia indígena. La tendencia muralista del diagrama simbólico nemónico se complementó con la práctica del arte de la memoria clásica, en lo que concierne a la ubicación de espacios e imágenes. Insisto en la hipótesis, de que el conjunto conventual puede ser tomado como un conjunto arquitectónico nemónico. Lo que me hace afirmar esto, es la concepción que tiene Valadés en su tratado (37). El fraile novohispano plantea la posibilidad de establecer dos categorías en los *loci*. La primera categoría se compone de "lugares comunes o propios", y que son a saber espacios "variables e intercambiables", como lo son el cielo o el infierno. La segunda se constituye de lugares que son "particulares a determinadas imágenes, como las jerarquías elcesiásticas" (38). Según René Taylor, los *loci* "comunes" corresponden a los lugares reales y los "propios" a los imaginarios. Por otra parte, Valadés establece una gradación de los mismos (*loci*), basándose en las dimensiones que presentan. De ahí que bajo los *loci maximi*, conjunte desde ciudades, abadías, conventos, hasta iglesias y sagrarios. Bajo los *loci maiores*, se hallan bóvedas, salones y alcobas. Por último, bajo los *magni loci*, se agrupan muros, ventanas, columnas y altares. Dentro de éstos se pueden colocar inscripciones (39). Si tomamos la clasificación de Valadés, podría decirse que un *loci maximi*, es el conjunto conventual. Mientras que en su interior se adaptarían los

*loci maiores*, los cuales serían las capillas y dentro de éstas se encontrarían los *magni loci*, es decir los muros. Dentro de éstos, como bien dice Valadés, "se pueden colocar inscripciones", es decir programas pictóricos acompañados de escritura (filacteria). Es aquí donde entra el lulismo nemónico con sus ilustraciones arbóreas. Y por qué no, mediante el uso de los monogramas. Esta es una hipótesis a plantear, y que me sugiere un artículo inédito de la Mtra. Elena Estrada de Gerlero. El monograma es una síntesis diagramática visual del Nombre de Cristo, o del Nombre de María, que iban circundados de otros varios elementos figurativos. Estos recuerdan los atributos de Cristo, lo que los hace ser acicates nemónicos.

Valadés hace hincapié en una noción sobre los *loci*, muy importante de tomarse en cuenta, puesto que sin ella, prácticamente el *ars memorativa* no funciona. Dice que al seleccionarlos hay que tener conocimiento de los números

Los que saben de números, podrán  
alcanzar lo relacionado con la memoria  
artificial.

R. Taylor, "El arte de la memoria  
en el Nuevo Mundo", pág. 54.

De ahí que podamos tomar en cuenta, que los programas murales, obedecían a un programa nemónico que era concebido, no sólo en el plano de la pintura y el sermón, sino en el de la planificación arquitectónica. Basta con reconocer el proyecto elaborado para la construcción del palacio-

monasterio El Escorial de Felipe II, por el arquitecto Juan de Herrera. Se ha comprobado la existencia de una nemotecnia lulista, aplicada en la construcción arquitectónica (40).

Tenemos que el método nemónico utilizado por la empresa de la conquista espiritual franciscana, fue practicado por otras órdenes como la agustina. En la portería del convento de Meztitlán, Hidalgo (fig.15) (41), encontramos en el muro, otro árbol-stemma. La misma exposición de los "frutos teologales", en términos de Raimundo Lulio, yacen brotando del tronco-cruz de Cristo. En ese mismo programa pictórico, se cuenta con la incursión de un arte de la memoria que se manifiesta mediante el emblema. Por ejemplo, J. P. Buxó, gracias a una observación de Benito Artigas, hace mención sobre un medallón grabado en el muro de Meztitlán. Corresponde con uno de los emblemas de Alciati: el CLXXII, *Iustia vltio* y significa el castigo que es aplicado a quienes abusan de su poder sobre los más débiles (42). Que duda cabe pues, que tanto el arte de la memoria clásica como el lulismo nemónico hayan llegado a la Nueva España; tan sólo nos queda por empezar a reconocerlo y señalar su importancia, puesto que alcanza hasta la pintura mural religiosa.

### C) El libro de las Sentencias de Pedro Lombardo.

El famoso Libro de Las Sentencias de Pedro Lombardo, piedra clave para la teología medieval, ocupó en la *Rhetorica Christiana* todo un capítulo, el último a saber, no sólo de

atención comentada sino como materia de invención para un cuadro nemotécnico bastante ingenioso. Valadés ordenó los cuatro libros en cuatro tablas, como si en su intento evocase a las lulianas. Y digo lulianas, puesto que Lulio profirió 140 cuestiones en torno al libro de Pedro de Lombardo, y que habrían de ser comentadas en el siglo XVIII por Francisco Marzal (43) en su libro *Quaestiones difficiles super quator libros Magistri Sententiarum cum resolutionibus et summa lulliana* (Mallorca, 1673). Volvemos con esto nuevamente a localizar el punto en común: la *summa* y su intención siempre de construcción, bajo la concepción de una sola ciencia como base fundamental para el funcionamiento de las otras. Asistimos en Valadés a un pensamiento que al poner de manifiesto la ordenación del mundo real, cumple con una visión lulista, puesto que al "clasificar" ordenadamente tales nociones, elabora la construcción de un sistema nemotécnico. Este se presenta según Paolo Rossi (44), como "parte integral" de una "lógica-enciclopédica" a la manera lulista.

Desde mi punto de vista, los cuadros sinópticos son otra manera de decir tablas lulianas (las famosas *tabulae* de sus Artes). Estas tienen el propósito de presentar de manera ordenada lo que se va a tratar. La ordenación consiste en una división que presenta los temas a estudiar, bajo casillas con sus respectivas notaciones: ya sean signos o números que se plantean como un recurso para la memoria inefable. Asimismo, dentro de los signos cabe comprender

palabras, sílabas o versos, que dejan entrever su carácter rítmico y por lo tanto de fácil aprehensión. Además la rima mostraba no sólo este aspecto de cualidad auditiva, sino que sintetizaba de alguna manera, en una palabra o pocos versos, tratados doctrinales enteros como lo fueron las Sentencias.

...Yo procuraría que todos los sitios estén de tal manera relacionados, que se puedan recordar las imágenes ordenadamente, con las letras de una sola palabra o un verso, siguiendo el ejemplo de aquellos que forman palabras con iniciales de los representados o de los argumentos

Fray Diego Valadés, *Rhetorica Christiana*, p.245.

### Conclusión

Las obras lulianas como *El Blanquerna* (1283-5 ca.), *El Libro de Félix o las maravillas* (1257), tienen como objetivo principal destacar el personaje que ejerce la acción de predicar o instruir al ávido por saber, al espíritu inquieto por aprender, la manifestación del amor divino a través del verdadero y único Arte de carácter universal. Paralelamente, Valadés dedica su tratado entero a la formación del orador cristiano. Si bien Lulio lo da a entender de una manera filosófico-literaria, Valadés lo hace a la manera de presentar un manual. Si bien es cierto que en general la *Rhetorica* se compone de partes que pareciera ser que no tienen relación alguna entre sí, debido a sus constantes disgregaciones, no se puede negar que precisamente tales

disgresiones dentro del discurso, son complementarias al eje vertebrador de la obra: la sumisión de todas las ciencias (conocimientos) al servicio de la teología. Diversos conocimientos que son indispensables, para la elaboración de una correcta metodología retórica, la que encarga de encaminar al orador a ser digno portador y transmisor del mensaje divino.

De ahí que, el arte oratorio que propone Valadés en su tratado se ocupe de la filosofía y la teología, vistas bajo una óptica científicista (de comprobación racional de los argumentos, con un fondo de creencia metafísico).

por tanto después de la sagrada teología que es la única señora entre todas las ciencias y le sirven como criadas todas las otras, y sólo ella se perpetua, debe [el predicador] conocer muy bien, como se dijo, todas las artes liberales útiles para instruir a los hombres, y los géneros más necesarios de las ciencias.

Fray Diego Valadés,  
*Rhetorica Christiana*, p.77.

Es decir, nuestro fraile novohispano compendia un manual no sólo de retórica y todo lo que ella implica, sino una especie de cosmología divina con sus respectivas declaraciones sobre sus funciones, así como un tratado sobre la forma de vida y la cultura (costumbres y ritos) de los indígenas, y una síntesis de no sólo las Sagradas Escrituras, sino de los principales libros teológicos: El Pentateuco, el libro de Las Sentencias de Pedro Lombardo. Se

le aúnan a éstos, grabados que explican a través de la visualidad, las ideas y los conceptos en el tratado concebidas. Es necesario comprender asimismo, que sus digresiones no son gratuitas en este sentido, sino materia enriquecedora y útil para el tema del orador.

La formación del discurso retórico en Valadés se convierte así, en un discurso con directrices bien definidas que portan mensajes ideológicos claros y contundentes, presentados de manera seductora y cautivadora. Esto último se logra precisamente a través de las diversas funciones (cualidades nemónicas) que adquiere la palabra en el ejercicio de su retoricismo, obligando así a la construcción de imágenes referentes al universo bíblico-religioso.

Además si el orador necesita mucho conocimiento del arte, ¡cuánto más el pregonero y el orador de la palabra de Dios!.

Fray Diego Valadés, *Rhetorica Christiana*, p.27.

Algunas veces son las imágenes visuales directas (pictóricas) las que portan y corroboran el discurso verbal, echado a andar a través de la visualización y la memoria. Estas son presentadas en lienzos. La retórica así pues adquiere un gran sentido para la eficiente elaboración de sermones, cuya recitación va acompañada de imágenes que van desde los ciclos pasionarios, hasta los festivos litúrgicos y cuadros sinópticos que permiten recordar las partes de las Sagradas Escrituras ordenadamente. Tal y como lo vemos presentado en los grabados de Valadés:

A. Aquí está el predicador de la palabra de Dios, el cual trata de hacer perceptibles a los indios los dones celestiales, predicándoles para esto en su propia lengua.

B. como los indios carecían de letras, fue necesario enseñarles por medio de algun ilustración; por eso el predicador les va señalando con un puntero los misterios de nuestra redención, para que discurriendo después por ellos, se les graben mejor en la memoria.

Fray Diego Valadés, *Rethorica Christiana*, p.480-1.

Y efectivamente a continuación se anexan los grabados que explican cómo se lleva a cabo la adoctrinación de manera sumamente ordenada (45). Al final de la parte tercera, Valadés justifica de manera lulista los temas que ha elegido diciendo que :

Por ello traté acerca de tales ejercicios y principios de la retórica, que son como las raíces de las que preceden los troncos, las ramas, el follaje, frutos muy abundantes y agradables. Recibidlo pues con animo muy favorable, así como se os ofece.

Fray Diego Valadés, *Rhetorica Christiana*, p.377.

## NOTAS BIBLIOGRAFICAS AL CAPITULO I

1. Fray Diego de Valadés nació en 1533 en Tlaxcala. Su madre era india tlaxcalteca y su padre fue conquistador, primero perteneció al grupo de expedición bajo el mando de Pánfilo de Narváez, y después formó parte de las filas de Hernán Cortés. Posteriormente le fue asignada una encomienda en Tlaxcala. Su hijo Diego Valadés ingresó a la escuela del convento de San Francisco en México, en donde fue discípulo de Fray Pedro de Gante, y después de fray Juan de Gaona, de Francisco Bustamante y Juan Focher. Aprendió el arte de la pintura y del dibujo. El padre Palomera, su biógrafo, calcula que Valadés ingresó al noviciado de la Provincia Franciscana entre 1548 y 1549, haciendo votos para ser profeso en el año de 1550. Se ordenó sacerdote en 1555, pero su labor misionera inició desde mucho tiempo atrás: recorrió las regiones septentrionales de la Nueva España (norte del estado de Querétaro, Zacatecas y Durango). Hacia 1571 viajó a España, llegando hasta París para reunirse en el Capítulo General de la Orden. En 1575 realizó otro viaje a Roma, en donde fue nombrado procurador general de los franciscanos dentro del Capítulo. La última noticia del fraile data de 1582, año en que se sabe que seguía en Europa. Para mayores datos sobre su biografía, véase la introducción a la *Rhetorica Christiana* en la edición del FCE, 1982.

2. Véase en general, para una historia y desarrollo de las artes de la memoria durante el período renacentista, el libro de Frances A. Yates, *El Arte de la Memoria*, así como los estudios del filósofo italiano Paolo Rossi, en lo que concierne a las características que presentaba el arte de la memoria durante el siglo XVI en Europa. Para tal hecho hay que consultar el cap. II, titulado "Enciclopedismo y combinatoria en el siglo XVI", en *Clavis Universalis*, México, Ed. FCE, 1989. págs. 52-82.

3. La primera parte se refiere al planteamiento del orador, y su exaltación de la elocuencia. En el cap. II, los grabados sobre el "Buen Pastor" (núm.3) y el "Sabio cristiano" (núm.4) son minuciosamente explicados. Dentro del cap. III, acota, que es necesario que el "orador se levante saturado del vario equipaje de las ciencias." Trata asimismo, de los oyentes, las artes liberales y de la facultad de hablar bien. Dentro de la segunda parte, establece un cuadro sinóptico que compendia toda la obra: trata de la definición de la retórica, y de las dos clases de este arte, (subdivisiones de la retórica natural y artificial). En el cap. VI habla sobre el sujeto y la materia de la retórica, en el cap. VII expone la explicación del primer sujeto, en el cap. VIII plantea los predicados causales, en el IX los predicados finales; cada uno de los sujetos es tratado en un

capítulo: XIII Explicación del segundo sujeto: ángel; XIV Explicación del cielo; XV Visión del hombre; XVI Tratamiento del quinto y sexto sujetos, a saber imaginativo y sensitivo; XVII Consideraciones sobre el vegetativo y elementativo; XVIII Sobre el instrumentativo: del doble género de las partes de la Retórica; En el cap. XXIV se expone la memoria, calificada como "tesoro de las ciencias". Aquí se expone una figura que contiene el orden de la memorización realizada a través de los géneros, y de la síntesis del tema. La memoria artificial se aplica a los indios, enseñándoles cómo cultivar la memoria, mediante la elección de los lugares. La tercera parte se dedica al conocimiento de las Sagradas Escrituras. La cuarta habla sobre los géneros de la oratoria que toma de Cicerón: demostrativo;, judicial y deliberativo. La quinta parte habla sobre las partes del discurso. En la sexta parte se relaciona la palabra con los colores, lo que la coloca en el regimen de lo visivo, realizándose esquemas o tropos de ella; el XVI capítulo comenta las *questiones* dando sus respectivos ejemplos. Al final de la cuarta parte se adjunta la síntesis narrativa-visual de los comentarios a *Las Sentencias* de Pedro Lombardo.

4. La bibliografía que podemos recomendar sobre los estudios de Valadés, son las obras del padre Esteban J. Palomera, tituladas *Fray Diego de Valadés, O.F.M., Evangelizador humanista de la Nueva España, México, Ed. Jus, 1962.*; *Fray Diego Valadés, O.F.M., Evangelizador humanista de la Nueva España. El hombre y su época, México, Ed. Jus, 1963.*; así como la edición de la *Rhetorica Christiana* realizada por Jose Luis Martínez en el FCE, en el año de 1982. El prólogo de esta edición está conformado por artículos de Tarcisio Herrera Zapién, Alfonso Castro Pallares, y Esteban J. Palomera entre otros. En lo que concierne a más estudios tenemos:

Maza, Francisco de la, *Fray Diego de Valadés, escritor y grabador franciscano del siglo XVI*, (sobretiro del núm. 13 de los Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas), México, Ed. UNAM, 1945.

Méndez Plancarte, Gabriel, *Humanistas mexicanos del siglo XVI*, México, Ed. UNAM, 1946. (Colección BEU, Núm. 63.)

Gerlero, Isabel Estrada de, "La demonología en la obra gráfica de Fray Diego Valadés", en *Iconología y sociedad, arte colonial hispanoamericano*, México, Ed. UNAM, 1987. págs.77-90.

5. EL único artículo que ha sido enfocado a estudiar el aspecto de la tradición de la memoria clásica en la obra de Valadés, es el de René Taylor, titulado "El arte de la memoria en el Nuevo Mundo", en *Iconología y sociedad, arte colonial hispanoamericano*, México, Ed. UNAM, 1987. págs.43-76. Es un artículo bastante revelador en varios aspectos, y ciertamente nos descubre esa faceta de Valadés como practicante del *ars memorandi*, pero carece de una visión más profunda sobre la personalidad y la época del fraile,

cuestión que le resta percatarse de sus verdaderos objetivos.

6. Ludovico Dolce fue uno de los polígrafos más productivos durante el siglo XVI, su obra *Diálogo...* en la que se razona sobre el modo de incrementar y conservar la memoria, representa un elemento importante dentro de las influencias que penetraron en Valadés. Los grabados que se anexan en este libro, son algunos alfabetos visuales, mismos que Valadés reprodujo en su *Rhetorica*. Taylor apunta que las planchas de Dolce fueron las mismas que utilizó el fraile novohispano, más que sin embargo sólo éste ha fue capaz de presentar un alfabeto "mestizo". Rossi menciona a Dolce bastantes veces en su libro *Clavis Universalis*, como seguidor de de la obra de Romberch, *Congestiorum artificiose memorie* (1520) y Guillermo Leporec, *Ars memorativa* (1520), los cuales a su vez siguieron al primero que inició este tipo de manuales sobre alfabetos visuales: Jacobo Publicio con su libro *Oratoriae artis epitome* (1482). Cfr. Taylor, "El arte de la memoria en el Nuevo Mundo"..., págs.43-66.

7. Carreras y Artau manifiesta que el proceso de la conversión abarca dos tendencias encaminadas a realizar la "idea pura de la Cristiandad". Tales son a saber: la conversión immanente a la Cristiandad, o sea aquella aspiración a reintegrar la conciencia cristiana a la pureza primitiva evangélica; la otra radica en el objeto de conquistar el alma del infiel al imperio espiritual cristiano, realizando así aquella aspiración a una única fe en todo el mundo, bajo el poder espiritual del Papado. Cfr. Carreras y Artau, "Revisión filosófica y espíritu del lulismo", en Cruz y Raya, Madrid, núm.9, 1983. págs. 65-83.

8. El segundo libro habla sobre el Universo creado como revelación divina que termina con el hombre: el mundo creado como revelación de los atributos de Dios, trata de los ángeles, del cielo, del firmamento donde están los signos y los planetas, de los elementos, a través de los cuales la influencia del cielo llega a todas las cosas creadas...: "Tuya es la obra de gran artificio y orden, y Tú quieres que haya en el firmamento signos y planetas por medio de los cuales puedan regularse y ordenarse los cuerpos elementales que existen entre nosotros." p.61 ed. de Mainz, vol.IX, p.68. Este libro tiene una tendencia mística que en su contemplación de la revelación de lo divino en las estructuras del Universo, se pueden ver las peculiaridades de Lull, que buscaba demostrar científicamente el objeto de su amor." Cfr. Frances A. Yates, *Ensayos reunidos, I, Lulio y Bruno*, México, Ed. FCE, 1990. p.60-62.

9. Por varias razones filosóficas se emparenta el lulismo con la tradición franciscana de pensamiento, pero ante todo y como se habrá de señalar en el presente ensayo, el vínculo que tiene un mayor peso, es el de la conversión de

los infieles, aún a pesar de que éste sólo constituya un capítulo extraordinario de la regla franciscana, cfr. cap. XVI de la Primera Regla y el cap. XII de la Regla de 1223. Sin embargo, a partir de esto, ambas doctrinas desarrollan un método basado en el racionalismo para la demostración de los dogmas y de los artículos de la fe católica. Hay que recordar que cuando San Francisco se dedicó a elaborar argumentos sólidos de predicación, fue en el momento en que tuvo que afrontar los grandes movimientos heréticos del siglo XIII (cátaros, albigenses, etc.). Para ampliar las relaciones entre el lulismo y la orden seráfica, es necesario consultar del erudito filósofo y acérrimo lulista Carreras y Artau, el cap.X "La doctrina, orígenes y desenvolvimiento de la filosofía luliana" en *Historia de la filosofía española, filosofía cristiana de los siglos XIII al XV*, Madrid, Ed. Academia de Ciencias Exactas, Vol. 1, 1939. págs.335-347.

10. El *Fedro* resulta así ser un tratado no para persuadir de verdades políticas a través de la retórica, sino "como arte de decir la verdad a los que escuchan. El poder lograrlo depende del conocimiento del alma y el conocimiento del alma consiste en la recordación de las ideas. En el sentido platónico la memoria es el cimiento del conjunto." Cfr. Frances A. Yates, *El Arte de la Memoria*, p.54.

11. Paolo Rossi señala muy claro el contexto del Renacimiento lulista, acción que lleva en su haber una actitud enciclopédica. Se debe de subrayar la gran cantidad de títulos seudolulianos que proliferaron en esa época. Por ejemplo el *In Rhetoricam Isagoge*, texto publicado en París por Remigio Rufo Cándido de Aquitania, y bajo el auspicio de uno de los más grandes lulistas de esa época: Bernardo de Lavinhetta. El libro compendia tanto las cuestiones retóricas como las cosmológicas, trata asimismo sobre las artes liberales y mecánicas como son la agricultura, la ganadería, los trabajos manuales, la medicina, la música y la geometría. Pareciera ser que desfilamos ante las características que presenta la *Rhetorica Christiana*. Cfr. Paolo Rossi, "Enciclopedismo y combinatoria en el siglo XVI", en *Clavis Universalis*, México, Ed.FCE, 1989. págs. 52-84.

12. De nueva cuenta nos remitimos a la vida de San Francisco y sus intenciones y propósitos durante la época de las grandes herejías, para este tema es conveniente consultar la obra del santo franciscano: el *Poverello*, del cual dice Carreras y Artau que es "el más bello florecer de una actuación personal, apasionada y profundamente vivida. Difícilmente puede darse, tanto en el uno (San Francisco) como en el otro (Lulio), una concordancia más perfecta entre el hombre y la doctrina." En Carreras y Artau, *Historia del filosofía...*, Vol.1., p.340. De igual manera existe una vieja sentencia española que dice:

Tres sabios hubo en el mundo: Adán, Salomón y Raimundo. Carreras y Artau comenta al respecto: "los franciscanos que adoptaron con tanto entusiasmo el Arte Luliano tal vez veían en él la sabiduría de Salomón sobre los elementos, y la realización del sueño de San Buenaventura de la regulación de todas las ciencias bajo la teología de la Trinidad, a través de un Arte que sabía como trabajar el *exemplum* fundamental a partir del Libro de las Creaturas." *Ibidem.*, p.120.

13. De esta actitud se desprenden varios aspectos psicológicos, sociales y morales, con un valor profundamente humano. Dado lo anteriormente dicho, Carreras ha opinado sobre Lulio que :

"es, en el sentido más noble de la palabra, el Don Quijote catalán, pero de carne y huesos, que ni un sólo momento pierde el sentido de la vida ; incluso en los vuelos más audaces del pensamiento, no deja de la mano el santo negocio de la salvación y de la salud eterna de los hombres, ni olvida la publica utilidad de la Cristiandad." p. 262, también cfr. "Psicología, carácter y educación de Lull" en *Ibidem.*, Vol.1, cap. VIII.

14. Estos principales propósitos están tomados de las conclusiones de Carreras y Artau, cfr. *Ibidem.*, Vol 1, p. 340.

15. Esta hipótesis es planteada por Carreras y Artau, en el artículo "Revisión filosófica y espíritu del lulismo", en Cruz y Raya, Madrid, No.9, 1933. págs. 65-83. Asimismo es interesante ver cómo constantemente liga el lulismo con los conceptos agustinianos de la iluminación.

16. En la *Rhetorica Christiana*, a lo largo de la parte cuarta, cap. VII, IX, Valadés exhorta a los indios mediante la exposición de razones, del porqué la existencia de Dios es mayormente benéfica que su percepción del mundo idolátrico, de tal manera que se vuelvan a la única y verdadera religión, puesto que sólo a través de la fe y la gracia recibida por el santo bautismo, podrán llegar a un estado redentivo, y su ánimo será así penetrado por esa paz universal de esencia franciscana. Cfr. Fray Diego Valadés, *Rhetorica Christiana*, p.397.

17. De igual forma, "Lulio pretendía que su Arte fuera más que una lógica: una manera de encontrar y demostrar la verdad en todos los comportamientos del conocimiento. Su Arte se basaba por lo tanto en la estructura efectiva de la realidad, una lógica que seguía los verdaderos patrones del Universo. Valoraba ante todo su Arte infalible por su virtud en la esfera teológica, en cuyo nivel podría demostrar la verdad de la Encarnación y de la Trinidad.", Yates, *Ensayos reunidos...*, p.28. De igual manera Carreras y Artau, considera a los nueve predicados absolutos, bonitas,

*magnitudo, potestas, etc.*, como característica de concepción marcadamente lulista, no por el hecho mismo de nombrar algunos conceptos que ya se manejaban teologalmente, sino por la manera novedosa y eficaz de agruparlos y designarles las funciones que los llevan a trazar una metafísica ejemplarista, combinada con la mística:

"Pues bien, esa peculiar conexión de la doctrina de las dignidades divinas con la lógica y el Arte en general, debe ser registrada como algo específicamente luliano.", en su *Historia de la filosofía...*, Vol. 1, p. 513.

18. Las "cien formas" y las "cuestiones" son susceptibles de ser entendidas en Carreras y Artau, *Op.cit.*, dentro del cap. XIII titulado "La logica nova y el ars generalis ultima producciones posteriores", págs. 423-455.

19. San Agustín corrobora en sus *Confesiones* un argumento importantísimo, puesto que iba servir de piedra de toque para otorgarle a la memoria un lugar privilegiado dentro de la concepción teológica del universo: la pondría como asiento de Dios en el hombre (señala que las tres potencias del alma son la memoria, el intelecto y la voluntad). A Partir de San Agustín es cuando, en mi opinión, verdaderamente la memoria adquiere una importancia indudable dentro del cristianismo, y por tal se le estudia y utiliza como vía para llegar a conocer al Amado. Es recomendable consultar las *Obras de San Agustín, Confesiones*, 7ª ed., Madrid, Ed. BAC, Vol.II, 1979.

20. *Rhetorica Christiana*, pars II, cap.VII, p.161.

21. Jaime Lefréve D'Etaples, a comienzos del siglo XVI llevó a cabo un movimiento lulista de gran fuerza en Francia, tanto que se dice, que su país le debe el Renacimiento del lulismo literario, filosófico y teológico. Realizó varias ediciones en la imprenta de las obras místicas de Lulio, no con un simple propósito de difusión, sino con la honda intención de "reformular el pensamiento y la vida de su tiempo en un sentido más conforme al ideal evangélico", cfr. Carreras y Artau, *Op.cit.*, Vol. 2, págs. 203-212.

22. Cfr. p.203-204 de Carreras y Artau, *op.cit.*.... Asimismo es de suma utilidad consultar para mayores datos sobre este Gabriel Biel, a Roger-Durand, *Bibliografía de les impressions lul-lians...*, núms. 24 y 25.

23. Carreras y Artau, *Op.cit.*, Vol. 2, p.205.

24. Mircea Eliade, *Tratado de Historia de la religiones*, p.246.

25. Raimundo Lulio, *De cómo se maravillan de cuanto hacen los pintores*, p.202.

26. *Ibidem.*, p. 202.

27. En el cap. XI "El arte luliana y la lógica medieval" de *Ibidem.*, págs. 403-422, Carreras y Artau hace una distinción entre la lógica simbólica y la silogística, ésta última representada por las tablas, en donde se llevan a cabo combinaciones horizontales. En cambio en la primera, su manifestación es a través de los diagramas arbóreos, los cuales permiten que se lleve a cabo un proceso de lectura vertical.

28. Valadés, *Op. cit.*, p.413.

29. Carreras y Artau, *Op. cit.*, Vol. 2, p.414.

30. "Es necesario que toda la Iglesia, es decir que todos los fieles que por doquiera se hallen, estén de acuerdo con la Iglesia de Roma por causa de la preeminencia de su mayor autoridad.", en Valadés, *Op.cit.*, p.411.

31. Veamos que "los reyes se asemejan y aproximan en esto mucho a Dios. Porque sólo El es el Señor dador de la vida y de la muerte de los hombres, el que les da bienestar, ya sea premiando si obraron bien, o perdonando si han cometido algún delito, o condescendiendo con ellos si han elevado alguna súplica. Ellos han nacido no para sí mismos, sino para la república, ya que ponen paz en las discordias, libran a los oprimidos de los poderosos, trabajan porque las provincias disfruten de paz, reprimen las violencias, salvaguardan la justicia, apartan a los malvados, y disponen, por medio de la leyes y de justos mandatos, lo que deba llevarse a cabo, ya sea para vivir honesta y felizmente, ya sea para gobernar con tino las misma cosas prometidas, y dirigirlas a debido término...." Valadés, *Op.cit.*, p.418-9.

32. Gerónimo de Mendieta en su *Historia...*, declara que, "El pueblo de S. Juan Teutihuacan en el principio de su conversión a la fe, fué adoctrinado de los frailes de San Francisco, como lo fueron todos los demas de esta Nueva España. Despues de algunos años, por haber entrado y fundado monesterio una legua de allí religiosos de otra orden, tomaron por cercanía la visita de S. Juan, y tuvieron cargo de aquellos indios por alguntiempo. sucedió en el año de mil y quinientos y cincuenta y siete, que aquellos religiosos que los tenían á cargo, considerando que aquel pueblo de Teutihuacan era de buena poblacion, y que a ellos les sobreban religiosos para ponerlos allí de asiento, acordaron de edificar tambien allí monasterio, y comenzáronlo á tratar con los indios del mismo pueblo..." *Ibidem.*, Cap. LIX, Lib.III.

33. Ver, G. Kubler, *Op.cit.*, págs.453-4. Kubler divide a la pintura mural en tres períodos:

"1) De la conquista hasta ca. 1550. La decoración en esta época se basa en policromía arquitectónica y en paneles didácticos.

2) Período entre 1550-1570, aparición de muchos artesanos europeos, y la organización del gremio de pintores. Grandes ciclos figurativos: los testers de Acolman, Ixmiquilpan. Se realizan los primeros grandes retablos: esculturas talladas y doradas de carácter arquitectónico, que sirvieron para la decoración mural contemporánea y posterior.

3) 1570 hasta fin de siglo. Dominan los retablos, ilustraciones indígenas revelan influencia europea, murales dibujados con "vigorosas líneas" dan pie a los nuevos trabajos de escultura y pintura al óleo en los retablos y otros accesorios religiosos."

34. Tlaxcala fue un asentamiento franciscano de gran importancia, durante la primera mitad del XVI. Fue principal centro de la actividad misionera en 1524. Fray Martín de Valencia (1527-1531), inició la construcción de un segundo monasterio en 1527, el cual fue consagrado a la Madre de Dios. En el período de 1537-40, hubo una actividad grande de construcciones, y una tercera en la que el patio de la capilla fue concluido. En la crónica de Motolinía, esta capilla recibe el nombre de Betlem.

35. Ahora bien, Kubler menciona que los árboles pudieron haber sido tomados de la portada de varias ediciones españolas del *Flos Sanctorum* de Pedro de Vega. Esta obra fue de gran valor pedagógico durante el siglo XVI, la edición completa es de 1541, con 192 grabados en madera, los grabadores fueron Juan de Vingles y varios renacentistas. La importancia de esta obra fue descrita por Fray José de Sigüenza, cronista jerónimo, y según él, era un tratado de martirologio y de hagiología español con gran popularidad.

36. Fray Gerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica indiana*, Cap. XXIX, Lib. III.

37. Ahora bien, Taylor plantea una hipótesis interesante: Valadés tuvo conocimiento del arte de la memoria, gracias a un fraile que llegó a evangelizar: Juan Focher, francés, y Gante. Entre ellos se halaba fray Jacobo de Testera, francés quien según Mendieta en su *Historia Ecclesiastica Indiana*, dice que "fue quien ideó el método para catequizar a los indios por medio de grandes lienzos en los que estaban representados los principales artículos y misterios de la fe católica." *Ibidem.*, p.67.

38. René Taylor, "El arte de la memoria en el Nuevo Mundo", pág. 54.

39. Asimismo, es necesario revisar y advertir la diferencia que se señala en el *Ad Herennium*, con lo que Valadés dice sobre la dimensión de los loci. El autor, por su parte lo

compara con las referencias de Romberch en un sentido más laico. Pero sí concuerda en un sentido descendente, en cuanto a tamaño, de mayor a menor. "además los loci deben estar relacionados entre sí, de tal modo que permitan que las imágenes depositadas en ellos se puedan recordar conforme a un orden lógico, mediante el empleo, por ejemplo de una palabra mnemónica o un verso de poesía." Taylor, *Op.cit.*, p.55. Se sigue a esto una serie de palabras que expone Valadés, o "frases descoyuntadas, por medio de las cuales resulta posible recordar hechos como los nombres de los principales compañeros de San Francisco." *Ibidem.*, p.56.

40. Para profundizar un poco más sobre la relación que existió entre Juan de Herrea y el gusto de Felipe II por la filosofía luliana, hay varios artículos recomendables: La edición a cargo de E. Simons y R. Godoy sobre el *Discurso de la figura cúbica*, Madrid, Ed. Nacional, 1976., el cual contiene un apéndice documental relacionado con el texto del que sobresale un estudio de Gaspar Melchor de Jovellanos, en donde ubica el texto dentro de la tradición luliana. Asimismo véase "Architecture and Magic: Considerations on the idea of tue Escorial", *Essays in the History of Architecture*, London, 1967.; y Arola, Raimon, "El discurso sobre la figura cúbica de Juan de Herrera", en *La puerta*, Barcelona, Ed. Obelisco, 1990. págs. 81-88.

41. El convento de Meztitlán data del s.XVI. Este fue centro de las actividades de las misiones de la Sierra Alta, y de la Huasteca. Los primeros frailes fueron Juan de Sevilla y Antonio de Roa (ca. 1537). La Iglesia de Los Santos Reyes fue construida después de 1550. Para mayores datos, consultar García Pimentel, *Documentos históricos de la Cd. de México*.

42. José P. Buxó, "Presencia de los emblemas de Alciato...", en *La literatura novohispana*, p. 244.

43. Carreras y Artau, *Op.cit.*, p.275.

44. Paolo Rossi, *Clavis universalis*, p.55.

45. La *Rhetorica* cuenta con 27 grabados, todos ellos referidos a la labor catequística de la orden misionera de los franciscanos. Los grabados fueron dibujados por Valadés. Para ver la numeración de éstos y su breve explicación, hay que revisar el prólogo de Palomera en la edición facsímil de la *Rhetorica Christiana* del FCE.

## CAPITULO

### II

Juan Caramuel, uno de los principales tratadistas europeos del *ars combinandi*, y la influencia de su pensamiento polígrafo en la producción artística de la literatura visual del barroco.

con fuerza monumental hace funcionar el  
símbolo que proporciona un "más allá" al real  
sitio donde escribe el Rey los mandatos  
que traman el diagrama de la gloria.

**Juan de Herrrea, Discurso sobre la figura cúbica.**

I Lulismo combinatorio y cábala cristianizada, como posibles fuentes del pensamiento caramueliano.

En el capítulo anterior se ha tratado de señalar la existencia en el siglo XVI de la filosofía luliana nemónica en la Nueva España, no sólo con la obra de Fray Diego Valadés (al que hemos tomado como representativo), sino con todo un sistema de pedagogía desarrollado por las órdenes evangelizadoras. En lo que respecta a este segundo capítulo, se hablará de la culminación del empleo de la nemotecnia lulista en determinados tratadistas del saber universal, que influyeron ampliamente en la cultura de la Nueva España, tales como lo fueron un Athanasius Kircher y un Juan Caramuel Lobkowitz durante el siglo XVII. En esta época vemos ya desfilar una gama de nombres que se dedicaron a la profusión de estudios pansóficos, dentro del ámbito cultural del siglo XVII. Paolo Rossi dedica varios capítulos a personajes como E. Alsted, Commenio, Bisterfield, y a los intelectuales ingleses que le dieron gran revuelo al tópico de la gramática general, como lo fue Wilkins (1). En lo que se refiere al panorama hispánico, se le había venido nombrando tangencialmente, si acaso sólo para nombrar y dar a conocer ciertos nombres de polígrafos. Incluso F. Yates deja de lado un estudio más amplio sobre la manifestación de la tradición lulista en España. Ha sido sólo hasta esta última década que el investigador español Fernando R. de la Flor (2), le ha dado una amplia y erudita coherencia al fenómeno del lulismo y memoria dentro de la península

hispanica. Yo por mi parte, comparto la opinión de que sí hubo un movimiento lulista bastante fuerte que llegó hasta la Nueva España, y que podríamos ir comprendiendo mejor, al esbozar la figura de Juan Caramuel Lobkowitz (3) y la influencia tan grande que provocó su pensamiento. El porqué se le ha dejado de lado, es algo que no compete aclarar en este estudio, más bien nos dedicaremos a lo contrario: a darle un papel protagónico no ya como un importante tratadista de arquitectura, sino como difusor de un sistema luliano combinatorio, presente en su afán enciclopédico. Por consiguiente sentó las bases para toda una muy peculiar producción literaria en la poesía visual de los Siglos de Oro. La visión de Juan Caramuel sobre el lenguaje, ofreció en su tiempo una faceta moderna: "la de la lingüística aplicada, mejor conocida como *ars loquendi*". Su propósito era operar como fundamento de todas las ciencias. Asimismo, abrió el campo a la "gramática especulativa que se ocupó de la significación de los significados y significantes" (4). El sentido de estudio que le dio a la lengua resumió lo que se había buscado a lo largo de todo el siglo XVII con verdadero entusiasmo: una lengua universal, que representara la unidad para conjuntar la diversidad en un "quehacer filosófico *more geometrico et matematico*" (5). Idea de raigambre lulista, puesto que se delinea y reafirma ese afán por encontrar una lengua universal enfocada científicamente. Asimismo, el humanista Sebastián Izquierdo (6) fue uno de los polígrafos españoles que seguiría esta corriente,

fungiendo como vital influencia del pensamiento caramueliano.

Dentro de la visión del mundo caramueliano es necesario detectar, explicar y unir aspectos ideológicos de importancia en las obras que escribe con carácter enciclopédico. Hago hincapié en los aspectos que analizaremos a continuación, puesto que incursionaron con gran auge durante el siglo XVII para conformar y darle coherencia al fenómeno del lulismo nemónico. De ahí que, los tratados caramuelianos sean sede de un espacio textual, donde convergen vías de conocimiento, tales como el ejercicio de un sistema combinatorio algebraico, hasta la práctica del cabalismo cristianizado como vía para operar con conceptos concernientes al conocimiento teológico. Estos sistemas conjuntos, obedecen al claro propósito de elaborar la lengua universal. Caramuel, al igual que Lulio y Valadés, se planteó realizar un objetivo de conversión y como consecuencia buscó un sistema que lo lograra. De ahí su afán por la formación de una lengua universal. Se dice que con sus obras convirtió a miles de infieles al cristianismo. Pero, para comprender mejor los puntos de encuentro entre el pensamiento de Caramuel y de Lulio, primeramente expondré las características de la filosofía lulista, para que esto nos lleve a establecer tal vínculo. La primera característica que revisaré es la manifestación de un carácter abstracto de aplicación algebraica. La segunda, consiste en el uso fundamental del cabalismo cristianizado,

para realizar operaciones con los conceptos que califican a la divinidad. A partir de esta exposición, se podrán comprender mejor las aportaciones que realizaron dichos sistemas ideológicos, para constituirse dentro del lulismo, en una combinatoria de carácter nemotécnico.

A) Situándonos en el contexto medieval, vemos que la península ibérica se conformó gracias a una fuerte convivencia entre tres culturas que le dieron a la cultura hispánica características muy particulares. Las formas de pensamiento y creencia, tanto árabes como judías y cristianas, posibilitaron un libre cambio y préstamo de conceptos y concepciones, que hasta la fecha resulta difícil precisar los límites de manera exacta: las ideologías junto con sus sistemas se adoptaron y se adaptaron. Ante tal marco histórico, donde una conciliación de intereses se hacía necesaria, Raimundo Lulio decidió inventar un sistema ideológico que conjuntara las tres religiones de la península. De ahí que se le atribuya justamente un carácter misionero, al manifestar un claro propósito de cruzada espiritual. La preocupación y el interés de Raimundo Lulio por el conocimiento y funcionamiento de ambos sistemas religiosos, judaísmo e islamismo a saber, es entonces más que evidente. De tal manera, resulta difícil negar participación del pensamiento arábigo y de cierta práctica cabalista en su ideología. De entre tantos rasgos árabes filosóficos que adoptó Lulio, mencionaré tan sólo un

aspecto, puesto que es el más pertinente para la línea de estudio que se quiere seguir en el presente estudio.

Lulio tomó especial interés en la filosofía lógica de Al-Ghazali, puesto que éste planteaba un pensamiento silogístico expresado en términos algebraicos. Dicho ejercitamiento del pensamiento lógico, fue una de las piedras de toque que asentaron las teorías lulianas. El álgebra le ayudó a Lulio a sintetizar los conceptos teológicos en notaciones alfabéticas (7). Mediante éstas le fue más fácil y práctico realizar las operaciones de tales conceptos. Sin duda alguna, y considerada como rasgo fundamental del lulismo, la predilección de Lulio por los conceptos abstractos y las matemáticas fue esencial. De ahí que, hasta en los aspectos literarios se haya manifestado tal tendencia: un poema escrito en verso catalán, lleva a cabo rimando la lógica algebraica. Por esto mismo, con justeza se dice que el arte de Lulio es un "arte combinatoria, que hace del arte silogística, una especie de álgebra del pensamiento" (8). Es necesario comprender y contemplar, que este poema viene a resultar en la síntesis de su pensamiento filosófico natural de tendencia abstracta. Por filosofía natural se entiende, aquella filosofía que trata de explicar la constitución del universo mediante los cuatro elementos principales: el fuego, el aire, el agua y la tierra. El poema escrito por Lulio se puede traducir en una cifra gráfica que ideó e incluyó en sus posteriores tratados referentes al "arte": el cuadrado de oposiciones

entre las fuerzas elementales de la naturaleza (fig.17). Tocamos un punto interesante con esto, puesto que podemos comparar las fuerzas elementales en oposición que se plantean dentro de él, con un cuadro que expone Juan Caramuel en su *Arquitectura civil recta y oblicua* (Vigevano, 1678). Este último cuadrado, precisamente explicita las fuerzas que constituyen el universo: las relaciones de oposición y concordancia entre los cuatro elementos (lám.18). Lo interesante es tomarlo como una prefiguración de los desplazamientos espaciales de lectura dentro de los poemas visuales desarrollados posteriormente por Juan Caramuel: las directrices de movimiento conllevan un camino de lectura, en donde los términos lingüísticos se van yuxtaponiendo (en oposición y concordancia) para elaborar un discurso verbal poético. De igual manera, las fuerzas elementales actúan en la naturaleza por oposición y concordancia de sus características (húmedo, caliente, seco y frío) para conformar el universo. Pero esto se verá más adelante, por ahora cabe mencionar la relación entre estas figuras para destacar la influencia del pensamiento lulista en Juan Caramuel.

B) En lo que respecta a la segunda corriente de pensamiento que Lulio adoptó, a saber la mística judía, ésta le proporcionó instrumentos operativos para el desarrollo de las técnicas nemónicas. Lo que a Lulio le interesó del misticismo judío, fue el sistema que éste exponía para el

conocimiento de la divinidad. A este sistema se le reconoció con el término de Cábala, la cual significa en palabras de Gerschom Scholem "tradición esotérica"(9). No se puede omitir el hecho de que Lulio haya vivido durante la época de Oro de la Cábala judeo-española (siglos XII-XV). Particularmente en la península hispánica, el movimiento cabalista fue bastante fecundo, tanto que ya para el siglo XIII había aparecido el Zohar o El libro del Esplendor del rabino Mosés de León (10).

Contemplando este contexto peninsular, concuerdo con Yates difiriendo de Artau, que Lulio evidentemente tuvo bastante influencia de las concepciones cabalistas; sin dejar de reconocer obviamente su formación intelectual basada en las teorías scottianas y bonaventurianas del pensamiento cristiano (11). F. Yates comenta al respecto que:

Es una suerte de "platonismo medieval, y en las que de alguna manera hay una similitud con los modos de pensamiento cabalísticos...pero su filosofía de expansión y retracción, tiene más en común con el dinámico cabalismo que con el platonismo, puramente estático.

F. Yates, Ensayos reunidos I, p.18.

Yates llega al punto de decir que el Arte de Raimundo Lulio, se le entiende mejor "si se le toma como una forma medieval de Cábala cristiana". Creo yo, que lo interesante por destacar, es que precisamente Lulio fue el primero en dar una visión cristianizada de la Cábala hebrea, aún antes que Pico dela Mirandolla (12). Las características de su obra

así lo demuestran. Particularmente las detectaremos dentro de las obras que atañen a la mística luliana, puesto que es materia que se vincula directamente con el aspecto teológico. Al hablar de ella, el punto medular que se toca, es el conocimiento de Dios. En el caso del cabalismo se pretende llegar al conocimiento de Dios a través del desciframiento de su Nombre. Este se concibe como oculto en los versículos de las sagradas escrituras, conocidas como la Torah. La expresión que puede ayudar a entender esta práctica, se traduce en contemplar el "fuego negro sobre fuego blanco". El primer término alude a las letras, es decir la escritura impresa y el segundo a los espacios en blanco, que guardan la escritura no visible: la que está por escribirse. Y en ella fluye el rostro desconocido de la divinidad. Para definirlo se evita incursionar en representación de imágenes, puesto que entonces la concepción de Dios se estaría delimitando a una sola forma. Hecho que reduciría su grandeza y poder creacional. Tal posibilidad está vedada en el misticismo judío, por lo que éste apuntala más a ser un debate en el terreno de lo interpretativo y conceptual, que de lo dogmático y pragmático sobre la concepción de la divinidad. Esto induce necesariamente a que para comprender la idea de Dios, sea necesario encontrar algún camino que apunte a la dimensión de la abstracción. De ahí que se haya pensado en la concepción del Nombre, puesto que de alguna u otra forma, se

refleja en él la esencia de la divinidad sin aportar aún alguna imagen concreta.

De esta manera, la corriente religiosa judía que se enfocó al cabalismo adoptó como posible manera de concebir a Dios, en caso de que había que darle una forma asequible tan sólo para entenderlo, la idea de las *sefirot*. Estas conformaron el Nombre de Dios, puesto que son pensadas como conceptos participativos de él (13). Una imagen que se emplea para entender esto es la de una vela ante varios espejos. La vela es la divinidad que se refleja en los espejos, los cuales vienen a constituir las *sefirot*. Por lo tanto, a éstas se les denominó *dignitates Dei* o también nombres de Dios. Sólo a través de ellas, le fue posible a Dios manifestar y demostrar su poder creacional. Es decir que "de la infinita pluralidad" de los aspectos divinos, Dios puede ser "enfocado a diez categorías fundamentales (*sefirá*)", las cuales equivalen a "los diez números arquetípicos" que se presentan como "potencias esenciales de todo ser" (14):

la Cábala intenta interpretar el mundo de la divinidad como el mundo dinámico de las *sefirot*, en éste cree hallar la infinita unidad de la existencia divina, en su despliegue creador.

G. Scholem, *La cábala y su simbolismo*, p.136.

Mediante la influencia y acción de ellas, toda forma de creación sobre la tierra es posible; de hecho, ellas se concibieron como el motor de toda la creación. Y como se

vió, éstas se pueden explicar por medio de diversas formas: una vez más esto revela un impedimento a la reducción y delimitación de la figura divina. De lo contrario, se incursionaría en una contradicción, puesto que se pondría en duda la existencia de un Dios omnipotente y omnipresente. La acción de la lectura de la Torah, representa así, un "conjunto de mandamientos" que se "enraíza en el mundo de Dios, y por consiguiente en el pleroma de las sefirot" (15).

Al cabalista se le revela la unidad de Dios como algo radicalmente vivo, pleno y dinámico. Lo que para el teólogo judío, no eran sino atributos de la divinidad, son para él potencias, hipóstasis, estadios de un proceso vital intradivino

G. Scholem, *Op. cit.*, p.130.

Estas consideraciones que se han revisado sobre cabalismo, serán características heredadas al lulismo. Recordemos que, si hay algo que el cabalismo comparte con las inclinaciones ideológicas del lulismo, es el gusto por la abstracción y la movilidad.

Ante la concepción de los atributos divinos, Lulio los abstrae completamente al designarles notaciones alfabéticas, y una vez hecho esto realiza operaciones mentales de tipo algebraico: Bonitas-B, Charitas-C, es decir todas las dignidades divinas o nombres de Dios combinándose en un infinito número de posibilidades. Mientras que la movilidad, no sólo se toma y se aplica como un proceso para combinar las notaciones, sino que contrasta con un sistema de

creencias que impone ideas fijas e inamovibles con respecto a las cosas. Esta es la diferencia que media entre el pensamiento bonaventuriano y scottiano, y el lulismo. Para F. Yates los dos primeros ofrecen una concepción estática del mundo creado. Las cualidades divinas que ambos plantean se ordenan bajo la estructuración de un universo fijo: son sistemas en los cuales se plantea un modelo neoplatónico estático. Mientras que para Lulio, las *dignitates Dei* toman las características de la Cábala: siempre están en constante movimiento dentro de la obra creacional, se insertan en un sistema combinatorio que gracias a su grado de abstracción, las *dignitates* son susceptibles de operar de manera matemática-algebraica. Asimismo, para estrechar el vínculo del lulismo con el cabalismo hispanohebreo, si confrontamos las ideas lulianas con la de los cabalistas medievales españoles de su tiempo, encontramos que las simpatías son cada vez mayores. Ellos consideraban que

saliendo de su posición oculta, Dios se manifiesta en sus potencias en el tronco y las ramas del árbol teogónico-cosmogónico y hace repercutir su poder en nuevas esferas continuamente

G. Scholem, Op. cit., p.112.

Esto nos permite evocar las imágenes arbóreas de Raimundo Lulio, y los conceptos que les implantaba en sus raíces y frutos. Estos sistemas visuales didácticos resumen la idea de Lulio de cómo acceder al conocimiento divino.

Veamos: el Doctor Iluminado concibiría el llegar al conocimiento divino a través de la comprensión de sus manifestaciones, es decir las *sefirot* o *dignitates dei*. El libro literario escrito por Lulio, El Libro del amigo y del amado (1276) pertenece al género de la literatura mística. Brevemente, el texto se constituye de un diálogo entre el amigo-alma y el amado-Dios. Se instaure una búsqueda de éste último, y la manera en que la búsqueda debe de ser emprendida por parte del amigo. Asimismo, otros libros que tocan el tema del amor místico, como lo son el Blanquerna (ca.1283-5) o el Libro de Félix (1257) plantean personajes que están "en oración y consideran la manera según la cual contemplan a Dios y a sus Virtudes" (16). El propósito es claro: llegar a la unión amorosa, es decir al conocimiento divino a través de la práctica de ciertas virtudes o bien dignidades. Para servir a tal objetivo, Lulio idearía un sistema de memoria, el cual le ayudaría al alma a recordar las *dignitates Dei* y la combinación entre ellas, para así poder conocer la divinidad manifestándose en su poder creacional. La mística de Raimundo Lulio, lejos de ser una "práctica del arrebató y el abandono, se expresa en términos racionales rigurosísimos" (17):

Tal vez uno de los hilos conductores del opúsculo es el de guiar al contemplativo hacia "una sensibilidad racionalista, capaz de elevarse a Dios...la reflexión sobre las influencia de las dignidades en una criatura, en este caso el propio

contemplativo, fortalece, a través de un esquema metafísico, la confianza misma en la comunicación con Dios. "

R. Llull, Libro del amigo y Amado,  
p.XXV.

Se puede decir entonces, que la práctica de la nemotecnia lulista es para llegar al conocimiento de Dios: a la contemplación de su poder creacional a través de sus Nombres Divinos.

226. Quiso subir muy arriba la voluntad del amigo a fin de amar mucho a su Amado, y ordenó al entendimiento que se elevase cuanto pudiese; y el entendimiento lo ordenó a la memoria. Y los tres subieron a contemplar al Amado en sus honores.

R. Llull, Libro del amigo y Amado,  
p.59-60.

Llego así a la conclusión de que, la nemotecnia lulista es precisamente un ejercicio de la memoria sobre el conocimiento; conocimiento que atañe a un saber teológico. La memoria en este caso, tiene por objetivo pasear al intelecto por los diferentes niveles de la escala del ser, y en general de la estructura universal para que contemple el poder creacional de Dios. Como sabemos, se le califica entonces de ser una filosofía natural, es decir filosofía en la que se contempla la naturaleza en su constitución y funcionamiento de acuerdo a la acción que presentan los cuatro elementos: fuego, agua, aire y tierra, con sus respectivas cualidades de cálido, seco, húmedo y frío . Pues bien, lo característico de este sistema se da mediante la

concepción de memoria que se le aplica. En este aspecto, el lulismo vuelve a permear con su "movilidad" la práctica del conocimiento, puesto que se basa en el constante "ascenso y descenso" del intelecto por las gradas del conocimiento: desde los estadios más elementales de complejidad de los seres, hasta los más especializados. Es decir, que la escala se plantea desde la piedra, pasando por el mundo vegetal y animal, hasta llegar al hombre y posteriormente pasa a culminar con las inteligencias celestiales. Así es como el intelecto pone en funcionamiento su capacidad recordativa, mediante la memoria que le ayuda a repasar ordenadamente cada nivel; acción que se realiza gracias al impulso motriz que se recibe de la voluntad.

317...Ya que tanto me has ayudado a elevarme, ayúdame Amado, a descender para recordar, y odiar mis culpas y mis pecados, a fin de que mis pensamientos puedan subir mejor a desear y honrar y alabar tus valores.

R. Llull, Libro del amigo y Amado,  
p.80-81.

De esta manera, el ejercicio de la memoria del lulismo se enfoca a ser, más que una grabación de imágenes en el espíritu por medio de la actividad imaginativa, una meditación sobre los conceptos y el poder de creación divina que ostentan. La diferencia estriba primeramente en que la actividad desplegada por la fantasía elabora imágenes que tienen el objeto de conmover al alma: la tocan emotivamente. Caso que ocurre con la función del grabado que emplea la res

*picta* y la *res verborum* como elementos yuxtapuestos pero relacionados, con el fin de que ambos se expliquen mutuamente. En cambio, la innovación de la nemónica lulista del libre "ascenso y descenso" que realiza la parte intelectual, proporciona a la mente una especial atención meditativa sobre el procedimiento creativo presentado por las emanaciones o bien *dignitates dei* (*charitas, bonitas, potestas, etc.*) y conceptos que hacen posible la existencia de los seres y la naturaleza: una vez más afirmamos, que toca en mucho el plano de la conceptualización.

271. El amigo alababa el poder, la sabiduría y la voluntad de su Amado, que habían creado todas las cosas.

R. Llull, *Libro del amigo y Amado*,  
p.70.

Vemos pues, que se acerca a ser una filosofía ordenadora de todo lo creado, no por la simple acción de Dios, sino por los atributos que emanan de él. Y su combinación despliega un sinnúmero (matemáticamente calculable mediante el álgebra) de posibilidades creacionales, alineándose en una escala de evolución. Y este punto es importante, puesto que una vez más nos remite a la inmediata vinculación con el cabalismo:

La Cábala atraviesa el conjunto del mundo de las sefirot (*ticunnim* como diferentes funciones), de arriba a abajo y de abajo hacia arriba.

G. Scholem. *Op. cit.*, p.145.

Pero ahora, nos salta la pregunta de quien influyó con sus tesis cabalistas a Raimundo Lulio, puesto que cada gran cabalista postuló las suyas con cierto rasgo de particularidad y dependiendo la época. Hasta el momento, de la época en que se sitúa a Raimundo Lulio, sólo ha habido un cabalista que haya resaltado y reforzado el concepto de movilidad combinatoria: Abraham Abulafia (18).

Ya la misma Frances Yates, G. Scholem y otros investigadores como Angelina Muñiz-Huberman en su tesis doctoral *Las raíces y las ramas* (1991), acertada y lúcidamente han destacado a Abraham Abulafia como puente de influencia entre las tesis cabalistas y el lulismo. La Cábala de Abulafia se caracteriza por la posibilidad combinatoria, no sólo de las letras, sino de los conceptos divinos. Sólo así se puede tener ingreso a un estado profundamente meditativo en donde el alma llega a liberarse: a "desatar los nudos que la sujetan" (19). Siendo de esta manera, el alma queda libre para efectuar su unión mística con Dios. Se entiende entonces que para lograr este propósito, el alma necesita de un objeto de meditación que sea independiente de cualquier percepción sensorial, es decir sólo vinculado a la aprehensión intelectual. Y qué mejor objeto de corte abstracto que la letra:

al basarse en la naturaleza abstracta e incorpórea de la escritura, desarrolla una teoría de la contemplación mística de las letras y de sus configuraciones como partes constitutivas del Nombre de Dios.

Scholem, *Las grandes tendencias de la mística judía*, p.116-7.

Para acercarse a la revelación del Nombre de Dios, Abulafia utilizó un método combinatorio de letras al cual le dio el nombre de *hojmat ha-tseruf*. A través de la práctica constante de este método, era como el practicante llegaba a un estado meditativo capaz de explayar una forma de conciencia distinta en el ser humano, es decir una posible situación extática. Este método es comparado con la música, puesto que ambas producen el mismo efecto en el alma humana: los sonidos se prestan a un número infinito de posibilidades, creando así una sucesión armónica deleitable al espíritu, aprehendida tan sólo por el intelecto. Tenemos entendido que Abulafia llegó a desarrollar juegos de palabras con términos tanto latinos como griegos, para comprobar que independientemente de la lengua que se manejara, la combinación de las letras era capaz de revelar "al cabalista profundos misterios", a la vez que desentrañaba "el secreto de la relación de todas las lenguas con la lengua sagrada" (20). Asimismo, impulsó y tuvo amplia simpatía por las inmensas posibilidades que le brindaba la *Guematriá*. Esta es entendida como la permutación de las letras con valores numéricos. Es decir, que a cada letra le corresponde un número. Esto mismo es a lo que se refiere Juan Caramuel cuando habla del método utilizado por los cabalistas para la valoración numérica de las letras. A ésta le llama Caramuel "Tamurah".

Ahora bien, lo que Raimundo Lulio hace frente al sistema cabalístico de Abulafia, es retomar precisamente la concepción combinatoria de las letras mediante diagramas, sólo que en vez de emplear el alfabeto hebreo utiliza el latino (21). Creo que queda comprobado así, que Raimundo Lulio representa el primer puente entre el mundo de la Cábala judaizante a la Cábala cristianizada. Logra crear diagramas visuales no solamente latinizados, sino cristianizados que combinan en su haber las *dignitates Dei* o bien estos Nombres Divinos, para explicitar el modelo creacional del universo:

Abulafia	Lulio
<i>Sefirot</i>	<i>Predicamenta</i>
Keter	Bonitas
Hojmah	Sapientia
Binah	Magnitudo
Hesed	Voluntas
Gevurá	Potestas
Tiferet	Humilitas
Nezaj	Duratio
Hod	Virtus
Yesod	Veritas
Malkjut	Gloria

Es de esta manera, como se encuentra un paralelismo entre estos *predicamenta* lulianos y la función que desempeñan las *sefirot* hebreas. Puesto que estas últimas se vuelven los instrumentos creadores por excelencia del universo. Para poder enseñar y hacer comprensible un método como éste al lector, fue de fundamental importancia la elaboración de la llamada *ars rotativa*, es decir diagramas simbólicos que

permitieran al lector meditar profundamente sobre estas cuestiones. De esta manera, Lulio dispuso de tres figuras diagramáticas importantes en sus artes: el círculo, el cuadrado y el triángulo. Elementos que simbólicamente postulan una cifra universal: el cuadrado representa la tierra con sus cuatro elementos en oposición, mientras que el triángulo es expresión de una visión trinitaria, y por último, el círculo simboliza la perfección de lo divino. Estas figuras geométricas se definen a lo largo de toda su obra con diversas variantes algunas, pero siempre manteniendo la misma idea y propósito de éstas. Ya desde el primer ejemplar del *Ars Brevis* expone la famosa "Tabla Alfabética" junto con las llamadas "Figuras del Arte", que se componen con los elementos geométricos principales. La "Tabla Alfabética", ya sabemos que se caracteriza por constar de casilleros que agrupan las nueve letras del alfabeto, y que cada una designa una virtud, un vicio, una relación, una cuestión, un sujeto y un predicamento (lám.6). De los círculos convergentes y revolventes, dentro del *Ars Brevis*, el primero lleva las nueve letras alfabéticas de B-K (lám.18). Cada una designa una dignidad, a la vez que todas ellas se encuentran enlazadas entre sí mediante líneas que se cruzan en el interior del círculo. En el segundo círculo, las letras se encuentran formando grupos de tres por tres triángulos hacia el interior del círculo (lám.19). En este caso, las letras alfabéticas que van de B-K señalan cada una los nueve *predicamenta* del cuadro que contiene el "Alfabeto

del Arte." El tercer círculo se compone de tres círculos concéntricos, cada uno etiquetado con las mismas letras de B-K (lám.20). En éste, el círculo exterior permanece fijo, mientras que los dos interiores son capaces de establecer un movimiento giratorio, dando así y poniendo en práctica, la idea combinatoria de conceptos. Asimismo, se encuentra un cuadrado partido por la diagonal. Este se divide en casillas dentro de las cuales se llevan a cabo combinaciones entre las letras alfabéticas.

La aplicación de estos procedimientos visuales del Arte, plantean y resuelven no sólo la existencia de Dios, sino su Unidad a la vez que su Trinidad, así como su poder creacional manifiesto en sus *dignitates* o atributos. Se trata de un planteamiento que se resuelve de manera lógica dentro del individuo, que las medita y que las estudia aplicando la nemotecnia. Lulio logra así, que los dogmas de la fe católica sean aceptados no de una manera dogmática e impositiva, sino de una manera racional y lógica, forma que es proporcionada por un método nemónico de constante reflexión:

es pues, un intento de reducción lógica de las diversas situaciones posibles de la vida moral comenzando por la vida interior. Los vicios han de ser mortificados, las virtudes vivificadas con las potencias adecuadas del alma y con los objetos más elevados. El alma puede inclinarse libremente a las unas o a las otras.

Carreras y Artau, *Op.cit.*, Vol 1., p.379.

Resumiendo un poco, las artes de Raimundo Lulio manifiestan el sistema con el que se estructura la naturaleza y los elementos que la vienen a crear, es decir que le dan cabida a manifestarse y que precisamente son estas *dignitates Dei* o bien Nombres de Dios. Estas al ser sometidas a un método combinatorio dan lugar a la creación. De ahí que, la combinación de los nombres de Dios, propiamente dicha, permita la creación del mundo natural. Veamos, Lulio denomina a Dios y a su jerarquía angélica como *subjecta* y a sus manifestaciones como los *predicamenta*. Para lograr un claro sistema combinatorio en forma práctica, estos *predicamenta* sobre el "sujeto" son insertados en círculos concéntricos giratorios: siempre con esta idea de la movilidad, de la permutación, de la combinación.

El Arte luliano es siempre un Ars combinatoria. No es estático, sino que mueve constantemente los conceptos que trata en combinaciones variadas.

F. Yates, *Ensayos reunidos I*, p.15.

En síntesis, Lulio manifiesta en una realidad visual, lo que Abulafia concebía en los ojos del intelecto. Quizás hasta podríamos decir que el Doctor Iluminado da un primer paso de estructuración a la imagen visual en figuras geométricas: del movimiento intelectual que combina conceptos en un plano puramente mental, permeado de invisibilidad en la práctica cabalista, a la manifestación en el espacio de un diseño sintetizador de lógica simbólica. Asimismo, al igual que

Abulafia, Lulio sufrió de un momento extático en el que por medio de una visión profética le fue revelado este gran Arte: única obsesión filosófica para la cual vivió toda su vida (22). Para Abulafia el momento de visión profética es aquél en el cual los misterios inaprehensibles del Nombre de Dios junto con toda la gloria de su mundo son revelados. Y el objetivo del Arte lulista, si no es precisamente crear un estado extático, sí en cambio permite un acercamiento a la profunda comprensión de la acción divina en forma lógico-científica, como influencia primordial en la conformación del universo y los seres. Definitivamente su práctica con objetivos nemónicos se dirige a crear una conciencia plena, amplia y seria sobre la omnipotencia de la figura divina y de su proceso creador dentro del lector. Y así dice Lulio:

Has de saber Hijo, que esta potencia es una parte del alma racional, y hallarás en este libro manera de recordar artificialmente las cosas pasadas, si sabes tomar los significados de las cámaras de la segunda figura (circular) y si te sabes ayudar de las preposiciones y de las reglas de esta ciencia.

Carreras y Artau, *Op.cit.*, Vol.1, p.536.

II El vínculo del *ars combinandi*, con el aspecto lingüístico del discurso retórico.

Las combinación tanto de términos, como de sílabas y letras, permite una infinita posibilidad de distintas manifestaciones conceptuales, mostrando una ventaja: el

nuevo concepto creado siempre lleva una parte de aquéllo de donde emanó. Es decir que la palabra se vuelve "derivable", por ejemplo: de magnífico, puede derivarse magnificable, de bondad, bonificativo, bonificable, etc. A este proceso derivativo Carreras y Artau lo considera como el preanuncio de una "gramática lógica". Así la palabra se vuelve una especie de cerco que va acosando al objeto de representación mediante varias posibilidades. De ahí que se entienda, porqué entonces el pensamiento lógico luliano gustó tanto a la producción verbal barroca, puesto que ésta posee un espíritu inquietante y obsesivo por el nombrar. Y en ese nombramiento entra en juego la proliferación de palabras nuevas que desembocan en la producción de un sistema verbal ampliamente metafórico y analógico. Así, dentro de la retórica se toman y se usan con exagerado dinamismo, figuras como la elipsis, el oxímoron, la sinécdoque y todos aquellos tropos que se acercan a intentar acorralar al concepto mediante el juego de las palabras. Y esto obviamente fomenta el impulso de un discurso intensamente retórico: la nominación pliega y repliega el discurso en varios caminos verbales; la palabra barroca abre y desarrolla, explaya y difunde el discurso oculto que yacía en todo texto del Renacimiento: lo revela, lo trata de materializar, lo hace palpable en la medida de lo posible. Precisamente por esto último se sitúa una plurivalencia de la nominación, puesto que ante la dificultad de cómo hacer visible el lenguaje divino hay que optar por diversas vías: cómo darle una forma

asequible al pensamiento para que de alguna forma el hombre trate de apresarlos y concebirlos, sin que sea de manera categórica y unívoca, es decir sin que se convierta en una verdad absoluta. Entonces es cuando el uso de la palabra se vuelve instrumento de revelación, y por lo tanto de representación múltiple e infinita, puesto que ese campo metafísico no puede ser reductible a un solo aspecto, ni único en su propuesta. Todo lo permea el lenguaje, tal cual imagen de las *sefirot* que de todo participan e invaden. Asimismo, la actividad del cabalista es la de la eterna tarea del nombrar, de combinar letras incansablemente para encontrar las distintas posibilidades de nominación sobre el concepto divino:

el arte del lenguaje era una manera de hacer un signo; significar a la vez alguna cosa y disponer signos en torno a ella: un arte de nombrar y después por una duplicación demostrable y decorativa a la vez, de captar este nombre, de encerrarlo y guardarlo, de designarlo a la vez con otros nombres que eran su presencia diluida, el signo segundo, la figura, el aparato retórico.

Foucault, *Las palabras y las cosas*, p.51.

Especialmente fue a partir de la cultura renacentista y barroca, donde las características del oficio cabalístico fueron adoptadas por los estudiosos para descifrar e interpretar los textos herméticos, y darles un enfoque distinto a los tratados filosóficos y religiosos: el de la nueva ciencia, es decir el del método analítico aparte del analógico. De toda esta actitud de escrutinio y de

meticulosa metodología de la palabra, se fueron produciendo un sinnúmero de estudios gramaticales. La forma de estructuración de la palabra dentro del lenguaje se presentaba no sólo como fuente de estudio, sino como medio de conocimiento. Conocimiento que muchas de las veces era partícipe de lo metafísico, de lo sagrado: de lo religioso. Pero que era desentrañado y expresado mediante la terminología científica del análisis. De hecho, es como la lógica toma su soberanía en este siglo, dándose a conocer no sólo en terrenos de corte filosófico o morales, sino trascendiéndose hasta las áreas lingüísticas: la retórica y la gramática (23). De esta manera, es cómo la retórica sigue desempeñando un papel de radical importancia dentro de los sistemas nemónicos del XVII, puesto que suscita dos caminos a seguir. Uno, prefigurado desde el Renacimiento que desempeña el papel de ser constructora de imágenes, cuyos atributos tienen la función de recordar la estructuración de todo un discurso. Este camino lo siguió empleando la preceptiva religiosa, sobre todo la jesuítica a través de la práctica de ejercicios espirituales (24). En determinado momento, este proceso puramente mental pasó a ser del régimen de lo visual a través de la literatura emblemática. El otro camino que abrió la retórica, fue servir como un medio de conocimiento de la filosofía natural y de la realidad a la que designaba, a través de su función específicamente designativa y ordenadora de las cosas. Esto último, nos remite de nueva cuenta a la función vital del

proceso de ordenamiento. Proceso que se ve como regidor de toda palabra para formar una estructura más compleja, la cual se puede comparar con un andamio denominado syntaxis.

La syntaxis es definida como la "disposición de las palabras en el espacio" (25). La gramática así concebida, bajo la visión de Foucault, resulta ser la manera en que se dispone el análisis de la representación del mundo real y su transfondo metafísico. Y esta forma de representación se da a través del tan característico pensamiento analítico del barroco. Este aspecto implica que el lenguaje adopte una forma de medición, puesto que se dedica a ser "enumerativo y explicativo". Este enfoque matemático, se aplica tanto a la presentación de una lengua, como durante el acceso a su conocimiento mismo. De ahí que ésta se ordene en cuadros sintéticos-explicativos, que la presentan en sus "elementos simples", a la par que indican su "composición progresiva". De esta manera es como el cuadro, el esquema, y por extensión diríamos que todo diagrama, ya sea en su forma arbórea o rotativa, viene a ser sede de un ciframiento del "saber universal" (26). Y esta cifra, de ascendencia luliana lleva implícita una función nemónica: todo cuadro diagramático proporciona su materia en forma ordenada, hecho que es principal acicate de memorización: el lulismo se ha venido desarrollando así, hasta llegar a llenar la función de un

proyecto general del orden, teoría de los signos que analiza la representación, disposición en cuadros

ordenados de las identidades y de las diferencias. La posibilidad de una ciencia de los órdenes empíricos requiere de un análisis del conocimiento, saber que no se da como experiencia de lo mismo, sino como establecimiento del orden.

Foucault, *Op.cit.*, p.77.

Asimismo, todo procedimiento que realiza la lectura cabalística proporciona una concepción teológica que se desenvuelve más en el plano de lo interpretativo y analítico, que en lo emotivo. Esto es importante, puesto que la memoria que se encamina con este propósito, utiliza más de conceptos (abstracciones), que de imágenes (concreciones). Aunque llega un momento, específicamente durante la época del Renacimiento, en que ambos aspectos de la técnica nemónica se combinan. Pero este detalle nos da una idea más global de porqué el lulismo fue afín con el cabalismo.

Precisamente en este ensayo, hemos tratado de deslindar cuáles son los elementos puros de cada sistema filosófico y religioso para después entender cómo se fusionan, y así comprender mejor el resultado estético al que apuntan. La cábala se ha caracterizado por ser un método místico de interpretación y análisis de los elementos lingüísticos: se enfoca a desentrañar no tanto el texto escrito como el que no está escrito, es decir el que está detrás de lo visible, lo que conlleva a la apertura de una plurivalencia de caminos que aparentemente no están a la vista. De ahí la famosa expresión "fuego negro sobre fuego blanco", puesto que los silencios, los espacios en blanco son sedes de

mensajes cifrados por descubrir, desarrollar y hacer hablar. Esto último es lo que dota al texto de una mayor riqueza, puesto que no presenta espacios con textos ocultos en forma fija. La movilidad caracteriza estos espacios en blanco, ya que son sede de un espacio para que el lector-practicante los reflexione y establezca relaciones libremente con determinados elementos dados (27). Hago hincapié en esto, porque sí observo un cambio sutil de utilización de la cábala durante el Renacimiento que la vio manifiesta y ligada al conocimiento hermético, y la época moderna artísticamente denominada Barroca. Puesto que en esta última, se abrió para ofrecer un método analítico y lógico, con el objetivo de llegar a un conocimiento más claro de la realidad, y así colocar con sus parámetros de división el mundo metafísico bajo una visión científicista-metódica. Quiero decir que tomando el vislumbramiento que arroja Foucault del lenguaje en ese siglo, el lenguaje verbal se transforma en un discurso portador de características científicas, en cuanto a que el signo representa la búsqueda y denominación del conocimiento. La denominación de las cosas, no alude ya tan sólo a un texto oculto dictado por la divinidad (Renacimiento) que hay que descifrar como mensaje específico, sino a un texto que se hace, se reinventa en la medida en que se acerca a definir lo que hay por conocer. No deja de ser otra forma de descubrir: pero no descubre lo pasado estático, sino lo porvenir plurivalente. No revela un saber fijo, sino que desentraña esa realidad polifacética

que se construye mediante su denominación, mediante el uso de la palabra. De ahí la palabra en libertad, en movilidad, es decir en posibilidad combinatoria. Y el nuevo sentido que se le va aunando al barroco está aquí, insisto: no para descifrar sólo un texto antiguo de dictamen divino, y por lo tanto ya fijado en su dimensión, sino para elaborar descifrando un nuevo discurso que en la marcha dirige al lector-receptor a la aquiescencia del conocimiento. Esto hace que el espectador se convierta en co-autor, en co-creador del mensaje expuesto: en su cabalista interno propio, por hablar en sentido figurativo.

De ahí que se entienda ahora, porqué del contexto del siglo XVII en su dimensión poligráfica, en su preocupación constante y obsesiva por la conjunción integral de todos los saberes en una sola unidad, que aclaro y recalco, sin embargo no estaba de ninguna manera desligado de un objetivo religioso catequético: al contrario, servía para hacerlo válido. La ruptura definitiva de los sistemas religiosos surgirá solamente hasta bien entrado el siglo de la razón. Por lo pronto, hasta la época moderna todo conocimiento religioso, es decir de alcance metafísico es susceptible de ser legitimado por medio de la visión científica. La matematización es aquella actividad que dará el nacimiento a la *mathesis* (28), y que será el ejercicio enfocador constante del pensamiento de los grandes polígrafos como Caramuel y Kircher. Dentro de ellos es inevitable establecer afinidades, puesto que éstas permiten la fusión de los

discursos: la directriz lógica-matemática que se plantea en el lulismo es retomada por la visión científico-analítica de la época barroca, y se desarrolla hasta el plano filosófico de grandes pensadores como Leibnitz (29) y Descartes. Hubo otros que mantuvieron en estrecha relación este enfoque con la temática metafísica, que dirigía el discurso religioso, como por ejemplo lo fueron un Juan Caramuel y un Athanasius Kircher. Ellos, como Lulio, trataron de demostrar el poder creacional de Dios mediante la *mathesis* (matemáticas místicas).

Así es como Caramuel, viene a ser epígono expreso de todo este acontecimiento de la época. Se entiende, insisto, ese espíritu y sentido de poligrafía en los pensadores de la época, quienes resultan ser expresión verdadera de la ideología seiscentista, además de que legitiman con las características de este tipo de pensamiento la búsqueda y la elaboración de la "lengua universal" (30). Esta hay que entenderla, no desde el punto de vista del encuentro con una lengua primigenia, sino con una lengua de principios comunes aplicables a todos los lenguajes: médico, jurídico, etc. La utopía de Lulio viene así a consolidarse hasta el seiscientos, donde al fin después de un gran desarrollo, el arte viene a establecer una correlación directa con la visión taxonómica que engendró la ciencia moderna: los alfabetos de A. Kircher, Juan Caramuel, y de ahí la poesía visual que viene a ser expresión directa de todo este fenómeno, no mera expresión lúdica como se le suele tomar.

III Las aplicaciones de la combinatoria lulista en la *Mathesis biceps* de Caramuel y la importancia de la esteganografía como consolidación de una lengua universal.

Ya en su *Mathesis Biceps* ( ca.1667-70), Caramuel planteaba:

resolver mediante números y líneas, aritmética y geoméricamente, las cuestiones más candentes en lógica, física y teología.

Caramuel, *Mathesis Biceps*, p.7.

Por cierto, que ya en Fray Diego de Valadés (31) hay un visible intento de definir y analizar conceptos divinos con los conceptos geométricos. De esta manera, el método matemático que emplea Caramuel, tiene su base en el proceso lógico de la combinatoria luliana. Una vez más, vemos cómo el lulismo penetra este siglo y crea toda una epistemología que llevará unida en su ejercicio, la matematización y geometrización de lo metafísico mediante una lógica combinatoria. Esta en Caramuel y en Kircher (32) se maneja a través de una investidura de práctica cabalista. En este estudio nos ocuparemos tan sólo del estudio de la figura y obra de Juan Caramuel, puesto que éste presenta lo que nos interesa: láminas que mediante un sistema combinatorio, crean un discurso verbal que se cifra en el poema. Si bien es cierto que Kircher fue uno de los principales impulsores del arte combinatoria, mediante la elaboración de sus alfabetos, no se ha conocido hasta la fecha alguna obra que

presente este tipo de figuras poemáticas, que nos interesa estudiar en el presente ensayo.

Así pues, la concepción que tiene Caramuel del arte combinatoria es

combinatoriam esse primam, et illi omnes alias scientias subalternari.

Caramuel, *Mathesis biceps*, II, p.957.

Esta es la "matriz" de todas las ciencias, lo que le da la característica importante de constituirse en la forma estructurativa del lenguaje universal, que ya desde el siglo XV venía buscándose fuertemente, pero que no es hasta el XVII cuando se consolida y se le va dando solución a esta obsesión tan apremiante. En otras palabras, crear una lengua con principios comunes de alcance y proyección universal, válidos estos principios para todas las ciencias y los saberes: ciencia, medicina, teología, etc. (lám.22). Entonces esta lengua universal así definida se manifiesta como concepción de la ideología lulista del arte combinatorio, que ve sus alcances hasta la época moderna. Y obviamente aquí, el punto de intersección entre esta combinatoria y lo que tiene que ver con la permutación, se identifica con las prácticas cabalistas de permutaciones y valores numéricos de las letras. Independientemente de que las obras del padre Caramuel se enfoquen a la exploración y medición geométrica y analítica de todo conocimiento, es necesario destacar que efectivamente el procedimiento que

tiene como resultado llegar a su objetivo y plantear una lengua universal, es de vena combinatoria: de intención cabalista, y reconocida como esteganografía. Esta es una forma de escritura en cifra, cuyo progenitor fue el abad Tritemio (33), y al que se le debe no la invención (puesto que ésta es una forma claramente derivada del cabalismo), sino su difusión y aplicación. Caramuel define la esteganografía como aquella ciencia que:

enseña varios modos y reglas de escribir en diferentes Ciphras.

Caramuel, *Arquitectura civil...*,  
Tomo I, p.124.

Asimismo, realiza una apología de esta ciencia, que debido a su insistente intención de legitimación, percibimos que no era por muchos bien vista y tachada de sospechosa. Esto sucedió porque se aplicó por los "ineptos" en prácticas de magia, es decir que generó distintos caminos de desarrollo y de uso. De esta forma, Juan Caramuel desmitifica el supuesto oscurantismo de la esteganografía y la explicita magistralmente de manera objetiva, tal cual su mentalidad científicista lo exigía. Relata de la existencia de ocho libros de esteganografía del abad Tritemio, "llorados de muchos por perdidos", y de los cuales logra rescatar dos de ellos, mismos que toma como base para su apología. De ellos discierne que están escritos con "artificio Cabalístico" [sic] y que a continuación se dedicará a explicar en qué consiste este método y todos los términos que lo conforman,

para que así en adelante no "tropiecen los que han censurado esta Ciencia" (34). Algo que identificó a la esteganografía como una práctica de tendencia mágica, fue el hecho de que el propio abad hablara de "Espiritus" [sic] como fundamento de sus operaciones. Obviamente se asoció con las naturalezas superiores, haciéndola aparecer como una práctica mágica de convocación. Hecho que desmiente Caramuel al aclarar que el vocablo "Espíritus" [sic] tiene su fundamentación en la utilización que hacen de él los gramáticos: se le considera todo tipo de "aspiraciones y acentos graves, agudos, o circunflexos", es decir todo aquello que represente una "tilde que acompañan a las sílabas" (35). Entre los latinos afirma Caramuel, se les conoce por "Accentos", y son "Espiritus remissos que acompañan a a las syllabas", concluyendo así que:

No es otra cosa ligar Espiritus a los Characteres,  
que ponerles Accentos, o Aspiraciones a las letras

Caramuel, Op.cit., Tomo I, p.129.

Ahora bien, este proceso se convierte en un sistema designativo de un discurso latente, debajo de la notación en que aparece. Las tildes dan valores distintos a las letras dependiendo de su disposición espacial sobre ellas: si el acento sobre una letra se traza inclinado señala la segunda, si se traza hacia el otro lado se toma la letra que antecede, y así sucesivamente. Es importante haber señalado estos aspectos en el pensamiento caramueliano, puesto que

una vez más nos confirman la posición cabalista que manifiesta la esteganografía. Lo declaro de esta manera, porque si hay algo que distingue y por lo que se define el cabalismo, es por atender precisamente a la significación de cada caracter, y en consecuencia a la exactitud de la letra que debe de ir en la palabra. Ya que, si no es de esta forma, el texto como símil de la obra creacional que significa es destruido inevitablemente por el descuido del cabalista. Cada letra, cada rasgo de ésta, significa no sólo algo, sino que responde a un universo metafísico cuidadosamente equilibrado y exactamente construido. De ahí que no se pueda quitar ni añadir una sola letra, sino la que debe de ir.

Ahora bien, el hincapié que se hace de la concepción de "Espíritu" en Caramuel, también la debemos de tomar en cuenta como ese flujo que causa la permutación, ese aliento verbal entendido como "verbo divino" que es el origen de la composición de toda palabra (36). La importancia que esto cobra en el Barroco es clara: el mundo real transporta en sus más ocultos rincones ese flujo que al pronunciarlo lo ordena, que al manifestarlo lo construye. En este sentido es que cobra claridad la figura retórica más utilizada en la época: el anagrama (37). Este aparenta un estado de caos al principio, que pasa a ordenarse mediante la acción de ese verbo divino que estructura su figura. El encargado de esta función es el lector que se vuelve una persona participativa, es decir co-creador de lo que tiene en

frente, de lo que ve y de lo que lee. Reescribe: ree inventa al ordenar: desarrolla su propio "cabalista" interno:

Pero ese nombre oculto y enmascarado en el acróstico, al quedar revelado por la lectura amórfica, anómala (vertical salteada), que lo viene a encontrar, lo hace en razón de eso mismo, enfático y patente, entregándole la llave que abre la semántica de toda composición.

Fernando R. de la Flor, "Arte del espacio, arte del tiempo", en Verso e imagen, p.271.

Caramuel continúa describiendo el sistema que influyó seguramente al suyo, y que es una forma a mi parecer, de lulismo nemónico. Baste el simple hecho de que describa, que en la esteganografía se valgan los profesores de:

dos Circulos; de los cuales el exterior que es fixo, de mas de las letras, que tiene, se adorna con los nombres de los vientos, que conocen en la mar los Pilotos, y de los nombres de los Signos, y Constelaciones en que se divide el Zodiaco. En el interior que es Circulo tiene las letras su figura: y con su conversion mudan valor y potestad todas las letras. Esta Conversion de Abecedarios es lo que los Hebreos Cabalistas llaman Temurah. Como corre hacia adelante el circulo interior, puede y suele retroceder volviendo atrás, y hablando de este movimiento retrogrado, dixo el Poeta...

Caramuel, Op.cit., Tomo I, p.130.

Los círculos a los que hace referencia tienen en su interior sólo las consonantes alfabéticas, puesto que como dice el mismo Caramuel al imitar en todo al "Alepheto Hebreo" [sic] de los cabalistas, "pusimos solo consonantes", puesto que ellos "carecen de vocales" (38). Tan sólo hace falta compararlo con los círculos diagramáticos revolventes del

arte de la memoria lulista. Y más claramente, cabe la suposición de que Juan Tritemio, quien fue base para el pensamiento esteganográfico de Caramuel, se basó en las ideas que fueron difundidas por el *Tractatus de astronomia* (1297) de Raimundo Lulio (39). Es necesario detenerse a explicar brevemente su funcionamiento, puesto que de éste derivó la concepción de Juan Caramuel sobre la capacidad combinatoria de las letras que fue asociada con el mundo celestial.

Raimundo Lulio da a entender mediante silogismos combinatorios el funcionamiento del universo basándose en los cuatro elementos principales manejados por la filosofía natural, sumando a éstos sus características elementales y una letra del Alfabeto:

A	aire	cálido y húmedo
B	fuego	cálido y seco
C	tierra	fría y seca
D	agua	fría y húmeda

Asimismo, estas cualidades elementales constituyen y hacen posible mediante su combinación, la composición de las estrellas y cada planeta del sistema planetario. La creencia medieval de la influencia de los cuerpos celestes sobre los hombres se extiende y cobra auge en el pensamiento mágico del Renacimiento, que asimismo se hereda hasta el período Barroco. De esta manera, el carácter del hombre es determinado en cierta medida por las influencias celestes: de acuerdo a la influencia que reciba de los astros se determina el temperamento, que varía entre el melancólico,

colérico, flemático y sanguíneo. Se entiende que ambos cuerpos, tanto los celestes como los terrestres son compatibles según las cualidades que presentan, o mejor dicho, según las combinaciones que se establezcan entre ellas. A este principio de mayor o menor compatibilidad, según el mayor predominio de una cualidad resultante de la acción combinatoria, Lulio lo denominó *devictio*. Las cualidades las entiende Lulio, también como las *dignitates Dei*: bondad, magnitud, poder, humildad, caridad, etc. Lulio comenta al respecto:

De modo semejante los signos y los planetas no transmiten a los cuerpos inferiores nada que sea sustancial o accidentalmente de sus propiedades y naturalezas esenciales; pero imprimen en ellos (o sea en los cuerpos inferiores) sus semejanzas que son las influencias que transmiten a los inferiores... Y estas que son transmitidas desde los superiores son bonitas, magnitud,... que mueven a las sustancias inferiores de tal manera que se convierten en acto en esas letras que contienen dentro de sí en potencia.

Yates, Ensayos reunidos I, p.41.

Ahora bien, dentro de este apartado sobre la esteganografía, salta a la vista innegablemente un paralelismo ideológico con el lulismo. Por un lado Caramuel afirma que el secreto de la esteganografía, y ahí su importancia, se encuentra precisamente en lograr la cuadratura del círculo para lo cual requiere del siguiente esquema (40):

DIRECTO RETROGRADON		B C D F G H L M N P Q R S T X Z
		Z X T S R Q P N M L H G F D C B
VERANO	ORIENTE	b c d f g h l m n p q r s t x z A T
Ariete	Subsolano	z b c d f g h l m n p q r s t x B U
Tauro	Euro	x z b c d f g h l m n p q r s t C V
Gemini	Euro-Ausi	t x z b c d f g h l m n p q r s D X
ESTIO	AUSTRO	s t x z b c d f g h l m n p q r E Z
Cancro	Ausir.Afr.	r s t x z b c d f g h l m n p q F A
Leo	Africo	q r s t x z b c d f g h l m n p G B
Virgen	Faronio	p q r s t x z b c d f g h l m n H C
OTOÑO	OCCIDENTE	n p q r s t x z b c d f g h l m I D
Libra	Choro	m n p q r s t x z b c d f g h l L E
Escorpión	Subcancio	l m n p q r s t x z b c d f g h M F
Sagitario	Cicio	h l m n p q r s t x z b c d f g N G
HYMBIERN	SEPTENTRION	g h l m n p q r s t x z b c d f O H
Capricornio	Aquilon	f g h l m n p q r s t x z b c d P I
Acuario	Boreas	d f g h l m n p q r s t x z b c Q L
Pezes	Vulturno	c d f g h l m n p q r s t x z b R M
VERANO	ORIENTE	b c d f g h l m n p q r s t x z S N

Recordemos que entre las obras de Lulio figura un tratado titulado *Liber de quadratura et triangulatura circuli*. Sin duda alguna, el movimiento de sus figuras geométricas estaba estrechamente relacionado con la obsesión de encontrar la cuadratura a la forma circular. Esta es una idea que tuvo gran peso en los círculos de los polígrafos, donde se practicaba la geometría y el álgebra, y que por supuesto

obsesionó a Juan Caramuel de igual manera hasta el punto de demostrarla mediante la esteganografía. Por el otro lado, se hace manifiesta una de las figuras principales que emplea Lulio en su *Tractatus de astronomia*, y en general en sus demás Artes: el *ars rotativa* con las notaciones de las constelaciones planetarias y signos zodiacales (fig.23). Asimismo, recordemos que en el *Ars Brevis*, la cuarta figura del Arte (lám.20) consta de tres círculos: el exterior permanece fijo, mientras que los dos interiores son giratorios. Los tres están señalados con notaciones alfabéticas. En la ejemplificación que da Juan Caramuel dentro del estudio de la esteganografía, su *ars rotativa* consta de dos círculos, uno de los cuales, el exterior es fijo, mientras que el interior es giratorio. Se permite de esta forma una posibilidad multiplicatoria con base en las distintas combinaciones a las que se someten las letras. Los movimientos de lectura espacial que señala nuestro tratadista español, como factibles que realiza la mente y lleva a cabo la mirada, son el de avanzar y el retroceder (es decir un movimiento retrógrado). Estos movimientos son émula del recorrido de los planetas:

Tienen las estrellas ereticas estados diferentes en su orbe unas veces estan directas, otras retrogradas, otras ascienden y descenden otras: y la diversidad de estados , los nota la letra quarta del Epyciclo: porque si ella fuere R, el Planeta estara retrogrado, si fuere D descendera en su Circulo: y si fuere A sera Ascendiente. Y Directo si fuere otra cualquiera...

Caramuel, *Op.cit.*, Tomo I, p.132.

Movimientos que son de capital importancia en las directrices de la poesía visual, de hecho los más utilizados por ella. En sus laberintos literarios, Caramuel se basa en estos movimientos para configurar sus poemas, que en determinada forma llevan a cabo a la práctica de la memoria. Pienso esto, puesto que se ejerce una visualización pragmática de los procesos intelectivos y cognoscitivos, sobre un conocimiento determinado. Dentro de la misma explicación steganográfica, da un ejemplo con letras:

Quando ascendiere o descendiere la Epistola se ha de escribir con 36 letras, poniendo seis en cada linea.  
Exemplo:

```

F D T E T F
E V O R V O
R S R N I E
N V G E V L
A I V T A I
N C B E T X

```

Y assi escribo esta sentencia segun el modo Cabalístico en seis lineas de a seis letras cada una, y hecho esto sigo la passion, y estado del planeta, baxo por las primeras letras, y hallo esta sentencia: *Fernandus Victor, gubernet & vivat felix*. Si el planeta fuese Ascendiente abriamos de leer desde el fin *Xile of tavit ute tenre burgroctius ud non ref.*

Caramuel, *Op.cit.*, Tomo I, p.132.

Para resumir, cabe acotar que la importancia de establecer una analogía entre los cuerpos celestes (estrellas, planetas) y los cuerpos humanos (reyes), es un hecho que hay que tomar en cuenta, puesto que el movimiento de los primeros es imitado por el de los segundos. De esta manera,

las letras del nombre designativo de un ser humano de jerarquía se comportan como los cuerpos divinos. Esto es creo, uno de los principales sentidos del movimiento de la poesía visual. El desplazamiento de las letras por el espacio se convierte en emulación del movimiento dado en el universo. La letra y su recorrido se convierten en más que una acción puramente enunciativa, en una acción revestida de un sentido sagrado que a su vez es llevada a cabo mediante una visión del análisis de corte científico. Ya Lulio planteaba:

El cielo, tiene un alma, y se mueve en círculo. Y en el movimiento circular del cielo hay concordia entre los signos y los planetas a través de sus cualidades propias. Por ejemplo *magnitudo* en el cielo es la causa de todas las magnitudes inferiores, y así sucesivamente.

Yates, *Ensayos reunidos I*, p.45.

Entonces es un hecho que al tener más clara la relación entre el pensamiento lulista y la obra carmaueliana, no se debe de tomar su producción como un puro divertimento barroco verbal, sino como verdaderos tratados que son síntesis de una época en donde la palabra a la vez que instrumento analítico es sede y expresión de lo metafísico: su recorrido multidireccional por la página, por los espacios en blanco, no es gratuito, sino plenamente lleno de un profundo sentido: este es el movimiento mismo de las fuerzas creadoras de la naturaleza, de las manifestaciones de lo divino, siendo éste (Dios) el principal rector

creacional. El juego verbal se plantea entonces como designativo de una dimensión metafísica: descubierta, medida y trazada a través del empleo de un lenguaje producido por la *mathesis*.

IV Los laberintos de Juan Caramuel en su *Primus Calamus*,...Roma, 1663.

Caramuel traspasa por el prisma de la matematización los aspectos metafísicos que atañen al conocimiento religioso-teológico y por el de la geometrización, vislumbra el ordenamiento en el espacio de esta materia, así ya dispuesta a los ojos del lector. Esto mismo es lo que se refleja en los laberintos visivo-poéticos de su *Primus Calamus*... (Roma, 1663). Esta exposición sobre todo un estudio verbal, en cuanto a gramática y retórica se refiere, fue piedra de toque para la producción de la poesía visiva del Siglo de Oro hasta bien entrado el Siglo de las Luces. Y fue tal su alcance que, junto con tratados de tema análogo como los de Díaz Rengifo, Carbonero y Sol llegaron a influir gran parte de la producción poética española, así como de la novohispana.

La característica constructiva y formal de estos laberintos hallados en su tratado *Primus Calamus*..., es una de aquéllas que junto con la poética de Rengifo, *Arte Poética* (1592), presentan la creación de un discurso poético basándose en el arte de la permutación de las letras: esteganografía, o bien

*Thamura* como el mismo Caramuel la llama; reminiscencia que se yergue como heredera de los métodos cabalistas, así como del método de combinación nemónica lulista. Las tablas combinatorias, la *ars rotativa* como los designa Fernando R. de la Flor, los cuadrados de oposiciones, fundan diseños diagramáticos que en Caramuel (lám.24) plantean un discurso, que es centro de interjección entre dos campos: lo visivo y lo poético; lo icónico y lo lingüístico (41). Ambos se conjuntan para realizar dentro los procesos aprehensivos del lector-participador, un mensaje que se quiere enfatizar y jamás olvidar. El ordenamiento de la imagen opera en su haber un desarrollo verbal que debe de ir paso por paso, logrando en este proceso un ejercitamiento de la memoria. Si operásemos con la visión del lulismo, se traduciría a la voluntad del intelecto por aprehender un discurso relativo a la esquematización del universo. Pues bien, el poema mismo es un *locus* universal, un microcosmos que expone fuerzas verbales contiguas de oposición mediante las cuales se estructura el mensaje poético.

dialécticamente se desarrolla la puesta en evidencia de una tensión establecida entre las leyes figurativas y las leyes lingüísticas: las primeras actúan con el concepto de la *distribución*, y en efecto, un poema figural es, antes que nada, el producto de un ordenamiento singular de las letras en el campo de la representación. Las segundas, actúan, por su lado, bajo la presión del imperativo de *contigüidad*, y así sucede también que las letras y los vocablos que emergen en el poema figural necesitan de una correlación, *contigüidad* y *sintaxis* que nos permita leer los signos uno detrás de otro.

J.Hollander: "The poem in the eye",  
en *Vision and resonance*, p.272.

Ahora bien, más específicamente la temática principalmente manejada por el lulismo, es la que expone un análisis sobre los *subjecta* y *predicamenta*. Si dicha temática la trasvasamos a la temática caramueliana y comparamos sus argumentos y puntos de apoyo, vemos que no distan mucho de ser similares: los *topica* de sus poemas suelen ser una figura divina: la Virgen María (lám.25), Jesucristo, Santo Tomás de Aquino (lám.26,27), o bien personajes que de igual manera son sede del poder divino: Pedro Francisco (lám.28) y autoridades eclesiásticas que administran los sacramentos (lám.29). Alrededor de éstas se tejen todos sus dechados de virtudes posibles. Podríamos establecer el siguiente esquema comparativo:

	<i>Subjecta</i>	<i>Predicamenta</i>
Lulio	Dios	virtudes  <i>bonitas, charitas potestas, etc.</i>
Caramuel	Dios-Cristo-Rey o figura cortesana	virtudes poder, caridad, humildad, etc.

De ahí la importancia de establecer estos argumentos como blanco principal para ejercer una metódica nemónica, puesto que sólo así, logra infundirse en el lector-practicante una ideología dirigida. Recordemos tan sólo el espíritu caramueliano de apología a la monarquía española. Y más

adelante veremos en el tercer capítulo, cómo este mensaje político-propagandista tiene su medio idóneo para difundirse en los medios visuales que se producen en la fiesta barroca. El destacamiento tipográfico de las letras, así como su recorrido y su ordenamiento, son recursos que ayudan a que la mente retenga lo que se quiere decir. Lo mismo realiza por su parte el acertijo, el anagrama y todo aquel juego artificioso que expresa un cierto hermetismo en el poema, puesto que en el descifrar está su mayor memorización. La dificultad en un principio ante la cual se topa el lector, resulta ser un elemento sumamente eficaz y funcional al proceso de retención en la memoria. Ya Balthasar Gracián, quien sin duda alguna fue un teórico de base para el desarrollo de la poesía enigmática, confirmaba esta idea en su *Agudeza y Arte del Ingenio* (Huesca, 1648). Es así como

La lógica combinatoria que conduce la operación poética, de signo figural, refuerza una idea del mundo no como *numen*, sino como *nombre*. Y, un paso más allá, gusta de unir simbólicamente estos productos conceptuosos con los frutos de la filosofía y la ciencia, que trata también en aquellos mismos momentos, y a través de textos emblemáticos, como la *Disertatio de arte combinatoria*, 1666, de Leibnitz.

Verso e imagen, p.271.

Hemos destacado la presencia importantísima de otro sentido corporal: la vista. Y con esto hemos llegado a un punto importante, puesto que asistimos en mi opinión, a una occidentalización de la cábala y del arte de la memoria lulista, en el sentido de que son llevadas hasta la

práctica de la estética visiva del siglo XVII: se entra a la nueva cultura de los sentidos y de la emoción provocativa. Más claramente hablando: hay que entender que la lectura del poema visual del seiscientos no deja de ser un ejercicio de memoria basado en la directriz lulista de combinación de conceptos e ideas, sin embargo éste al plasmarse adopta una forma en el espacio que apunta a ser objeto de contemplación estética. Podríamos decir que la mente va dibujando, o va trazando su camino verbal al ordenar la lectura. Siempre el camino a seguir conlleva su claro señalamiento mediante artificios tipográficos: letras capitales, letras más oscuras, signos que indican donde empezar y donde acabar como manos, cruces, etc. En cierta medida no se puede negar que sí afecta a los sentidos, puesto que mediante su disposición tipográfica impresiona y sorprende. El diseño entonces es provocativo, puesto que al final de su recorrido descubre una realidad que viene a ser simbólica. Entonces, en ese proceso de la mente que se aboca a la evocación y asociación ocurre que

Repitiendo ese gesto divino creativo, el poeta figural opera con las letras en su doble factualidad de ser los elementos capaces de construir significación y la materia visiva misma sobre la que la imagen conoce su epifanía. Las formas que esa poesía figurativa asume, particularmente el laberinto, la esfera acróstica, el diagrama, se encuentran en una próxima comunicación simbólica con el orden supuesto del cosmos.

Verso e imagen, p.269.

práctica de la estética visiva del siglo XVII: se entra a la nueva cultura de los sentidos y de la emoción provocativa. Más claramente hablando: hay que entender que la lectura del poema visual del seiscientos no deja de ser un ejercicio de memoria basado en la directriz lulista de combinación de conceptos e ideas, sin embargo éste al plasmarse adopta una forma en el espacio que apunta a ser objeto de contemplación estética. Podríamos decir que la mente va dibujando, o va trazando su camino verbal al ordenar la lectura. Siempre el camino a seguir conlleva su claro señalamiento mediante artificios tipográficos: letras capitales, letras más oscuras, signos que indican donde empezar y donde acabar como manos, cruces, etc. En cierta medida no se puede negar que sí afecta a los sentidos, puesto que mediante su disposición tipográfica impresiona y sorprende. El diseño entonces es provocativo, puesto que al final de su recorrido descubre una realidad que viene a ser simbólica. Entonces, en ese proceso de la mente que se aboca a la evocación y asociación ocurre que

Repitiendo ese gesto divino creativo, el poeta figural opera con las letras en su doble factualidad de ser los elementos capaces de construir significación y la materia visiva misma sobre la que la imagen conoce su epifanía. Las formas que esa poesía figurativa asume, particularmente el laberinto, la esfera acróstica, el diagrama, se encuentran en una próxima comunicación simbólica con el orden supuesto del cosmos.

Verso e imagen, p.269.

## Conclusión

Si bien se ha dicho que dentro del lulismo no hay particular uso de los *loci* para la memorización, no podemos dejar de ver que sus diagramas geométricos y arbóreos se prestan a ello. Cuestión que se ve desarrollada en Caramuel y en el pensamiento de su época. Creo que Caramuel consolida ese gran paso. Por ejemplo, el poema visual dividido en segmentos visuales puede tomarse cada uno como un *loci*, a los que un proceso de lectura los somete a su movilización. De ésta forma va surgiendo el verso: la palabra rítmica en el tiempo. La configuración del poema entero se da mediante un *ascensu et descendi* del intelecto por las distintas estancias que poseen segmentos verbales (desde letras sueltas hasta sílabas o palabras enteras). Ahora bien, en cuanto a la imagen podemos decir que en este tipo de poesía, la imagen es diseño en construcción geométrica unas veces, y otras icónica. En el caso de la primera se apunta a la configuración simbólica de ellas, en el caso de la segunda se apela a la mimesis de la realidad pictórica: se traza un objeto, u objetos en el caso de la poesía muda.

con todo ello la imagen geométrica o figurativa, termina por devenir lugar de ubicación, diseño tipográfico, almacén o locus para los argumentos, las ideas y las palabras que hallan allí su palacio...

Fernando R. de la Flor, **Emblemas:  
lecturas...**, p.121.

Pero encontramos ya una yuxtaposición y convivencia en forma práctica de ambos elementos, dentro de aquéllo que se conoce como el espacio de la celebración barroca. Las figuras principales a las que se refiere Juan Caramuel en sus laberintos son los círculos concéntricos giratorios, círculos intercalados y el cuadrado que se transforma en un laberinto lingüístico, gracias a las oposiciones verbales a las que se presta; el triángulo que en su forma compleja crea estrellas y sustituciones de imagen por palabra (42). Allí el poema visual se une a la pintura, al emblema y al jeroglífico; todos estos elementos soportados y expuestos en las construcciones de arcos, túmulos, catafalcos y demás modalidades dentro del género de arquitecturas efímeras. Pero esto compete a explicarlo dentro del contexto de la fiesta barroca, para lo cual la revisaremos dentro del contexto novohispano y la producción literario visual a la que dio motivo.

## NOTAS BIBLIOGRAFICAS AL CAPITULO II

1. Enrique Alsted (1588-1638) fue un representante protagónico del enciclopedismo y la pansofía de principios del siglo XVII. Este propugnó por una unión de los "métodos ramistas y lulianos de la memoria", dando como resultado un tratado: *Panacea Philosophica seu... de armonia philosophiae aristotelicae lulliane et ramae*, 1610. Su interés se dirigió a la creación de un método de enseñanza, que fuera expresión de un "saber unitario", como lo define el filósofo Paolo Rossi. Otro gran enciclopedista y defensor del lulismo fue Commenio, quien escribió el tratado *Orbis sensualis pictis pars prima...* 1658, en el que pone de relieve la importancia de la percepción y los sentidos para el ejercicio nemotécnico. La madurez de su planteamiento se refleja en la *Pansophiae prodromus*, 1639, en donde expone la "estructuración enciclopédica del universo." Para tener información sobre Wilkins hay que revisar el capítulo XVII del libro de Rossi, cuyo título versa: "La creación de una lengua universal", apartado explicativo del auge de las gramáticas como resultado de un pensamiento metodológico y analítico de la época moderna. Y en general, sobre las aportaciones de estos personajes reformadores de la filosofía lulista, habla Paolo Rossi dentro del capítulo "Enciclopedismo y pansofía", en *Clavis Universalis*, México, Ed. FCE, 1989. págs. 163-179.

2. Fernando R. de la Flor, ha sido creo yo, el más grande compilador de textos de poesía visual. Tiene varios estudios ya publicados, cuyos títulos es necesario consultar para comprender la manifestación y los orígenes de este fenómeno literario. La bibliografía a continuación ha sido una recopilación completa de los títulos de los que hasta ahora se tiene noción:

Rodríguez de la Flor, Fernando, "Una nota sobre emblemática y arte de la memoria", en AA.VV. *Lecturas de la historia del arte*, Vitoria, Ed. Ephialte, 1989. págs. 257-267.

Rodríguez de la Flor, Fernando, "La imagen leída: arte de la memoria sistema de representación", *Ephialte*, II, 1990. págs. 102-115.

Rodríguez de la Flor, Fernando, "La imagen leída: retórica, arte de la memoria y sistema de representación", en AA.VV. *Lecturas de historia del arte*, Vitoria, Ed. Ephialte, 1990. págs. 102-106.

Rodríguez de la Flor, Fernando, *Atenas Castellana. Ensayos sobre la cultura simbólica y fiestas en la Salamanca del Antiguo Régimen*, Valladolid, Ed. Junta de Castilla y de León, 1989. 198 págs.

R. de la Flor, Fernando, " El jeroglífico y su función dentro de la arquitectura efímera barroca", Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, 8 (1982). págs. 81-100 y Atenas Castellana, Salamanca, 1989. págs. 60 y 70.

R. de la Flor, Fernando, "El diagrama y la literatura espiritual del Siglo de Oro", en Actas del Segundo congreso Internacional sobre literatura Española del Siglo de Oro, Salamanca, Valladolid, 1990.

R. de la Flor, Fernando, Teatro de la memoria..., Salamanca, Ed. Junta de Castilla y León, 1988.

R. de la Flor, Fernando, " Mnemotecnia y hermetismo luliano en el primer XVIII español", Crotalón, II, 1989. págs. 199-214.

Fernando R. de la Flor, Emblemas: lecturas de la imagen simbólica, Madrid, Ed. Alianza Forma, 1995. 422 págs.

Asimismo, de la Flor trata de explicar la historia de la memoria en España durante la Edad Media, su desarrollo en el Renacimiento, y su culminación en el barroco. Gracias a sus estudios no podemos calificar esta tradición, como poco fecunda, puesto que en España, ya desde el siglo XIV se localiza un Coloquio de la memoria, la voluntad y el entendimiento. Durante esta etapa se fue desarrollando como una tradición puramente de origen retórico. Esta no tuvo una manifestación visual concreta, es decir materializada ya en una imagen pictórica, fueron simplemente "procesos mentales, operaciones peculiares de la potencia imaginativa que los ponía al servicio de la palabra, sobre todo de la palabra oratoria", Fernando R. de la Flor, Emblemas: lecturas de la imagen simbólica, Madrid, Ed. Alianza Forma, 1995. p. 123. También durante la cultura humanista el tratadista Pedro Ciruelo, publicó en medio del auge pasional por los libros de nemotecnia, su De arte memorandi, 1528. Dentro de éste se plantea la cuestión sobre los loci y las imagines. En el siglo XVII, Lorenzo Ortiz sacó a la luz su Memoria, entendimiento y voluntad..., 1677. Título que nos revela la proliferación y el arraigo de la ideología memorística fundamentada en el pensamiento agustiniano. Ya en lo que concierne a la manifestación de la memoria visual, es decir al género del emblema, es de vital importancia señalar a Saavedra y Fajardo con la Idea de un príncipe cristiano y político , 1640, el cual encierra un programa nemónico de virtudes regalistas. De igual manera, se puede considerar la producción que arrojaron los libros de mística, puesto que el ejercitamiento interior de perfeccionamiento anímico, requería de medios nemónicos para lograr una ascensión interior en forma ordenada.

3. Juan Caramuel Lobkowitz (1606-1682), nació en Madrid y tiene escritas en lengua castellana las siguientes obras:

- 1) Declaración mística de las armas de España invictamente belicosas, Bruselas, 1636.
- 2) Esteganografía o Arte de escribir en cifra, Bruselas, 1635.

3) Defensa de la Monarquía y respuesta de Portugal, Amberes, 1642.

4) Métrica o Arte nueva de varios e ingeniosos laberintos, Roma, 1663.

5) Arquitectura Civil, Recta y Oblicua, Vigevano, 1678.

El primer título y el tercero, son ambos de llamar la atención, puesto que nos demuestran una actitud totalmente apologética de la corona española. La lealtad que Caramuel profesó a los valores monárquicos del imperio español se reflejó indudablemente en sus obras. En ellas no sólo elogia este sistema, sino que le da extrema importancia a la lengua hispánica. De ahí su gran apego a la literatura y los estudios lingüísticos hispánicos. El segundo y el penúltimo, precisamente son manifestación de esto último. El famosísimo tratado *Primus Calamus*, ab....., es un estudio sobre la lengua, que va más allá de ser un mero estudio gramatical, para tocar los terrenos de la metamétrica, en donde lo visual dirige lo lingüístico. El impreso puede ser consultado en la Universidad de Berkeley, California. Del último título se encontró recientemente un ejemplar en la Biblioteca Palafoxiana de Puebla en México, además de que se puede consultar en la obra facsimilar que sacó a la luz Bonet Correa: *Caramuel, Arquitectura civil recta y oblicua*, III Vols., 1981. Bonet dice del polígrafo: "De espíritu enciclopédico con visión globalizadora del mundo, siempre tuvo un deseo de clasificar todo el saber de forma que pudiese transmitirse didascálicamente." *Ibidem.*, Vol.I, p.193. Fue condiscípulo de Juan Eusebio Nieremberg en el Colegio de Madrid. Realizó estudios en la Universidad de Alcalá de Henares, y después por influencia de Atanasio Cuchis y Fray Crisóstomo Cabero entró a la orden del Císter en el Monasterio de la Espina de la diócesis de Palencia. De ahí pasó al monasterio de Montederramo, en la provincia de Orense en donde estudió filosofía. Posteriormente estudió en la Universidad de Salamanca y fue discípulo de fray Angel Manrique. En 1635 sale a Portugal y después a Flandes, en donde se doctora en teología en 1638 en la Universidad de Lovaina. Llegó a ser fraile en Dunes, abad de Melrose en Escocia y vicario general del Císter en Gran Bretaña. Ya para 1644 deja Flandes y es nombrado por Felipe IV abad de Disdondenburg. Pasa la Guerra de los Treinta Años, durante la cual tiene sucesivos refugios en Alemania. Poco después fue enviado como agente de la Corte de España bajo el dominio del emperador Fernando III, el cual lo reclamó para su servivio en Praga en 1647. Al año siguiente defendió la ciudad de Praga. Pero lo más interesante, y que se puede liar con una tendencia lulista, es su deseo de predicación para convertir herejes a la religión católica. Se dice que llegó a convertir a 30 mil herejes. Al respecto comenta Bonet Correa que fue: "partidario del perdón con el fin de poder recuperar para la fe el mayor número de neoconvertidos." *Ibidem.*, p.195. En 1654 pasó a Italia, donde tuvo una discusión con Bernini sobre cuestiones arquitectónicas. Después del pleito fue mandado a Nápoles.

Por intercesión de Carlos II se le otorgó el puesto de obispo de Vigevano en el milanés. Se considera que "ante todo Caramuel fue un teólogo que pretendió fundar el saber humano en un sistema en el que los conocimientos científicos estuviesen ordenados de acuerdo con una filosofía natural. La modernidad de su pensamiento se debía a su estricta preocupación religiosa de la operatividad. Al igual que los jesuitas, Caramuel era un probabilista que, anti-rigorista, intentaba por medio de ciencia y la pedagogía, incorporar a la iglesia creyentes íntegros, verdaderos hijos de la fe. En sus manos la ciencia y la cultura, con todas sus cualidades de tipo espiritual, eran las armas más eficaces para defender la verdad del catolicismo." *Ibidem.*, p. 200.

4. Fernando de la Flor, *Emblemas: lecturas de la imagen simbólica*, p.201.

5. *Ibidem.*, p.202.

6. Sebastián Izquierdo nació en Alcaraz, Albacete. Fue profesor de teología en la universidad de Alcalá de Henares. En 1654 sacó a la luz su famosísimo *Pharus Scientiarum*, tratado que llevaba el propósito de crear una "enciclopedia o ciencia de las ciencias". Su propósito fue el de abarcar el saber universal, respondiendo así a la necesidad de su época. Sin duda alguna, fue uno de los principales impulsores del lulismo en su nueva proyección científica. Las teorías lulistas se vieron retomadas, con un mayor sentido matemático y taxonómico, además de que la combinatoria fue empleada como "un elemento reductivo de todos los procedimientos" con los que trabajaba el "pensamiento analítico", en su tarea de conocimiento. Sobre un estudio profundo y explicativo de su pensamiento es necesario consultar la obra de Carreras y Artau, *Historia de la filosofía española, filosofía cristiana de los siglos XIII al XV*, Madrid, Ed. Academia de Ciencias Exactas, Vol.2, 1939. Otro título que se sugiere para el estudio filosófico-científico de S. Izquierdo, es el de Ramón Ceñal, "El padre Sebastián Izquierdo y su *Pharus Scientiarum*", en *Revista de Filosofía*, 1, 1942. págs. 127-154. Este famoso tratado se difundió por Alemania, hecho que provocó la curiosidad del emperador Fernando III. Este le pidió a un docto en la materia que consultara y le diera un veredicto satisfactorio o aprobatorio sobre este libro. Fue nada menos que Kircher, quien halló y confirmó una influencia lulista, que el mismo habría de seguir más tarde, y que intercambiaría con Caramuel, mediante una ardua y fecunda correspondencia que habrían de sostener por años. La correspondencia se puede localizar en *Revista de filosofía*, Madrid, Tom. XII, núm. 45, 1954. Esta es comentada críticamente por R. Ceñal. Así, Kircher halló que bajo "los principios lulianos, como bajo un rudo Sileno, se escondían ingentes tesoros científicos, con cuyo alumbramiento el país podría enriquecerse". Tan sólo argumentaba que hacía falta un método de "aplicación

Por intercesión de Carlos II se le otorgó el puesto de obispo de Vigevano en el milanésado. Se considera que "ante todo Caramuel fue un teólogo que pretendió fundar el saber humano en un sistema en el que los conocimientos científicos estuviesen ordenados de acuerdo con una filosofía natural. La modernidad de su pensamiento se debía a su estricta preocupación religiosa de la operatividad. Al igual que los jesuitas, Caramuel era un probabilista que, anti-rigorista, intentaba por medio de ciencia y la pedagogía, incorporar a la iglesia creyentes íntegros, verdaderos hijos de la fe. En sus manos la ciencia y la cultura, con todas sus cualidades de tipo espiritual, eran las armas más eficaces para defender la verdad del catolicismo." *Ibidem.*, p. 200.

4. Fernando de la Flor, *Emblemas: lecturas de la imagen simbólica*, p.201.

5. *Ibidem.*, p.202.

6. Sebastián Izquierdo nació en Alcaraz, Albacete. Fue profesor de teología en la universidad de Alcalá de Henares. En 1654 sacó a la luz su famosísimo *Pharus Scientiarum*, tratado que llevaba el propósito de crear una "enciclopedia o ciencia de las ciencias". Su propósito fue el de abarcar el saber universal, respondiendo así a la necesidad de su época. Sin duda alguna, fue uno de los principales impulsores del lulismo en su nueva proyección científica. Las teorías lulistas se vieron retomadas, con un mayor sentido matemático y taxonómico, además de que la combinatoria fue empleada como "un elemento reductivo de todos los procedimientos" con los que trabajaba el "pensamiento analítico", en su tarea de conocimiento. Sobre un estudio profundo y explicativo de su pensamiento es necesario consultar la obra de Carreras y Artau, *Historia de la filosofía española, filosofía cristiana de los siglos XIII al XV*, Madrid, Ed. Academia de Ciencias Exactas, Vol.2, 1939. Otro título que se sugiere para el estudio filosófico-científico de S. Izquierdo, es el de Ramón Ceñal, "El padre Sebastián Izquierdo y su *Pharus Scientiarum*", en *Revista de Filosofía*, 1, 1942. págs. 127-154. Este famoso tratado se difundió por Alemania, hecho que provocó la curiosidad del emperador Fernando III. Este le pidió a un docto en la materia que consultara y le diera un veredicto satisfactorio o aprobatorio sobre este libro. Fue nada menos que Kircher, quien halló y confirmó una influencia lulista, que el mismo habría de seguir más tarde, y que intercambiaría con Caramuel, mediante una ardua y fecunda correspondencia que habrían de sostener por años. La correspondencia se puede localizar en *Revista de filosofía*, Madrid, Tom. XII, núm. 45, 1954. Esta es comentada críticamente por R. Ceñal. Así, Kircher halló que bajo "los principios lulianos, como bajo un rudo Sileno, se escondían ingentes tesoros científicos, con cuyo alumbramiento el país podría enriquecerse". Tan sólo argumentaba que hacía falta un método de "aplicación

práctica para la más fácil comprensión y adaptación de los principios a las diversas artes y ciencias", *cfr.* en Carreras y Artau, *Op.cit.*, Vol.1, p.310. De ahí surgió el *Ars Magna Sciendi*: como una concreción y planeación de un sistema luliano más eficaz.

7. Ver Frances A. Yates, *Ensayos reunidos I*, Lulio y Bruno, México, Ed.FCE, 1990. El problema de la lógica, es analizado por Gilson, quien dice que tal lógica consiste en "el razonamiento por analogía de la proporción". Es un diagrama de las proposiciones que tienen analogía con otras proposiciones, como por ejemplo la analogía entre el "cuadrado de los elementos" y el "cuadrado de oposición". *Ibidem.*, p.122. También considera que éste es una manera de reglas lógicas: sus diagonales unen proposiciones completamente contradictorias, mientras que los lados unen las proposiciones parcialmente relacionadas. El cuadro presenta una analogía con el cuadrado de los Elementos.. Para Lulio aparece como la "semejanza" de una realidad suprema, es decir que "creía poseer un Arte de pensar calcado sobre la estructura lógica del Universo." Ningún otro arte es tan valioso para resolver cuestiones, y para destruir errores por la "razón natural". Por todo esto el Arte se proponía hacer cierta clase de lógica, pero utilizando figuras que sugieran la astrología. Era ésta una "lógica natural" y la "naturaleza" implicaba la "astrología elemental". *Ibidem.*, p.113-4.

8. Carreras, *Op.cit.*, p.370.

9. Además dice de ella que es una "es el movimiento en el que las tendencias místicas del judaísmo (XII-XVII) han encontrado su sedimentación religiosa en forma de múltiples ramificaciones y con frecuencia en el curso de un desarrollo accidentado." G. Scholem, *La cábala y su simbolismo*, p.97.

10. En el sur de Francia, en Gerona se formó uno de los principales centros cabalistas. Alrededor del año 1130 apareció el libro de Yehudá ben Barzilay, titulado el *Séfer Yesirá*. Este consta de una discusión detallada de todos los pasajes rabínicos antiguos sobre cosmología y cosmogonía, y el aspecto mítico se reorienta al aspecto alegórico. Más tarde, apareció en 1180, el *Bahir*. Este era una "colección de exposiciones teosóficas desordenadas, en forma de explicaciones bíblicas, que se ponían en boca de falsas autoridades de la época talmúdica." G. Scholem, *Op. cit.*, p.98. El título es atacado por Meir ben Simon de Narbona, puesto que declaraba que había una profusión de "expresiones míticas". La cábala hispanohebraica se extendió rápidamente a partir del exilio.

11. En el siglo XIII, San Buenaventura fue un gran teólogo y místico franciscano, que siguió la teoría de "la geometría agustiniana de la Trinidad", tal y como se lo denomina

Yates. El *De trinitate* fue utilizado asimismo, por la escolástica dominica durante el XIII. San Agustín aborda al hombre como imagen de la Trinidad, y encuentra esta imagen en las tres potencias del alma: *intellectus*, *voluntas*, *memoria*. EL Arte de Lulio se planeó como imagen de esta teoría. Pues el Arte en su pleno desarrollo debía de tener tres lados, un lado en el que funcionaba a través del *intellectus* (lógica), un lado mediante el cual lo entrenaba la *voluntas*, y con este se relacionan las obras místicas, y un lado mediante el cual entrenaba la memoria y se convertía en una especie de sistema mnemónico. Ver F. A. Yates, *Ensayos reunidos I*, p.115.

12. Yates comenta al respecto que, "el lulismo habría de estar inextricablemente enlazado con las filosofías hermético-cabalísticas del Renacimiento. Aceptado por Pico, el lulismo era el acompañamiento natural de la filosofía hermética-cabalística que sustenta el neoplatonismo renacentista. En este ambiente el lulismo tomó el tufo mágico y oculto de esa filosofía. Así se convirtió en un vehículo del resurgimiento renacentista de la magia y las imágenes mágicas. EL lulismo no pierde su importancia en el primer período posrenacentista, en el s. XVII se toma enorme conciencia de la significación de su Arte para la formación del método: Bacon, Descartes, Leibnitz." F. Yates, *El Arte de la Memoria*, p.19-20.

13. De este modo tenemos en el "corazón de la Cábala un mito de la unidad divina como medio de contacto de las potencias primitivas de toda existencia, y un mito de la Torah en cuanto símbolo infinito en el que todas las imágenes y nombres aluden al proceso en el que Dios mismo se comunica." G. Scholem, *Op. cit.*, p.105. La doctrina cabalística es la unidad dinámica de Dios (cabalistas españoles), constituye un proceso teogónico en el que "Dios sale de su reserva y de la inefabilidad de su ser y se manifiesta como creador. Las etapas de este proceso se pueden vislumbrar en una multiplicidad de imágenes y símbolos, cada uno de los cuales enfoca un aspecto de la divinidad en su manifestación particular." *Ibidem.*, p.110.

14. *Ibidem.*, p.110.

15. *Ibidem.*, p.137.

16. Ramón Llull, *El libro del Amigo y del Amado*, p.9.

17. Ramón Llull, *Libro de amigo y Amado*, introducción de Lola Badia, traducción de Martín de Riquer, Barcelona, Ed. Planeta, 1985. 92 págs. Asimismo, se comenta que dentro de sus primeras etapas, Lulio concibió 16 atributos, sólo a partir de 1290 los simplificó a quedar sólo de 9 a 10.

18. Abraham Abulafia (1240-1291?), judeoespañol, nacido en Zaragoza. Desarrolló el método de la Cábala extática, mediante una ciencia combinatoria de las palabras. Asimismo se basó en un modelo musical, para la mejor comprensión de su método: es un modelo musical que sustituye las notas por letras del alfabeto. Los sonidos se intercambian por pensamientos y el fraseo, y los motivos dan movilidad a la composición", ver Yates, *El Arte de la Memoria*, p.51. No hay que olvidar que otra aportación que nos interesa es el uso del Notarikon. Este término se define como la interpretación de las palabras como si estuvieran compuestas de siglas, en donde cada letra da lugar a otra palabra. Este método fue intensamente aplicado por los cabalistas, así como por los polígrafos del seiscientos con gran entusiasmo. Para completar una visión sobre el personaje de Abraham de Abulafia, véase de Angelina Muñiz-Huberman, "Los cabalistas hispanohebreos", en *Las raíces y las ramas*, México, Ed. FCE, 1991. págs. 35-48. Asimismo, es de vital importancia consultar toda la obra de investigación de dicha autora, puesto que explica y da un panorama de la cultura cabalista hispanohebrea medieval, proyectada al quehacer literario. Otro título publicado en relación con el tema es *La lengua florida*, México, Ed. FCE, 1989. Es un contexto que necesitamos para comprender a Lulio.

19. Angelina Muñiz Huberman, *Las raíces y las ramas*, p.45.

20. Ver Scholem, *Las grandes tendencias de la mística judía*, Argentina, Ed. FCE, 1993. p.118. Y para comprender un serio y profundo estudio sobre el cabalismo y su desmitificación como simple práctica oscurantista, ver *La cábala y su simbolismo*, 8ªed., México, Ed. Siglo XXI, 1992. 230 págs. Otros estudios que sirven de apoyo a la comprensión del proceso de emanación sefirótico, son los estudios de Z'ev ben Shimon Halevi, y cuyos títulos conviene revisar son los siguientes: *Arbol de la vida: una introducción a la Cábala*, México, Ed. Yug, 1990. 216 págs.; *The work of the Kabbalist*, York-Beach, Maine, Ed. Samuel Weiser, 1986. 210 págs.

21. Ver la explicación de sus círculos nemónicos con su respectivo funcionamiento en Carreras y Artau. *Op.cit.*, Vol.1. También cfr. Yates, *Ensayos reunidos I*, p. 23-29.

22. Lulio siempre caracterizó su Arte como una verdadera ciencia. De hecho, lo definía como una "disciplina científica o ciencia organizada". Su arte general fue manifestación de una "sistematización del conjunto de procedimientos lógicos, con el fin de poder llegar a establecer conclusiones verdaderas o infalibles". Cfr. Carreras y Artau, *Op. cit.*, Vol. 1, p. 403.

23. Los estudios de la lengua se dividieron en dos ramos: la retórica y la gramática. La primera, definida como ciencia del lenguaje se ocupó de los tropos y figuras literarias, es

decir, "la manera en que el lenguaje se especializa en los signos verbales", mientras que la segunda, se define como la articulación y el orden de estas figuras, es decir "la manera en que se dispone el análisis de la representación". Cfr. Foucault, *Las palabras y las cosas*, p. 89.

24. San Ignacio de Loyola, y la preceptiva jesuítica desarrollaron de una manera muy fecunda los métodos nemónicos para la práctica de los ejercicios espirituales. Para la función del emblema en el tópico de la mística, y en general todo aspecto religioso que apela a la edificación del alma, hay que consultar la obra de Santiago de Sebastián, *Contrarreforma y barroco*, Madrid, Ed. Alianza, 1981. 245 págs. Asimismo de Praz, Mario, *Estudios de emblemática*, Madrid, Ed. Siruela, 1989.

25. Foucault, *Las palabras y las cosas*, p. 80.

26. Considero que estas figuras vienen a ser expresión directa del pensamiento de la época. Al decir que el pensamiento barroco es enciclopédico, se entiende que existe un "afán de la claridad" (siguiendo a Comenio) que trata dejar de lado las "vías oscuras y confusas", que implantaba el Renacimiento en la expresión de sus misterios paganos; en cambio (el barroco), se aboca a una presentación de las cosas sensibles de manera "clara y distinguida". Esta visión sobre el mundo permite un sistema declarativo de la "permanente conexión de las causas y los efectos". Paolo Rossi, *Op.cit.*, p. 168.

27. Sobre el concepto de *alba amicorum*: son tomados como "espacios en blanco lingüísticos, cubiertos por el lector", cfr. Teodoro de Bry, *Emblemata nolitari*, 1593. Para una explicación de sus funciones, hay que consultar al autor Rosenheim, "The *alba amicorum*", en *Archeologia*, Num. 62, 1910. Sobre la página en blanco: "está a la espera o es ofrecida para que sobre ella se pose el significado, el fruto de una reflexión, de un acto de memoria, que tiene allí un marco apropiado para ubicar bajo un principio arquitectónico un pensamiento y su proyección imaginaria en forma de figura, de icono". F. de la Flor, *Emblemas: lecturas...*, págs. 44-6.

28. La *mathesis* es definida por Foucault de la siguiente manera: "en cuanto se trata de ordenar las naturalezas simples, se reúne a una *Mathesis*, cuyo método universal es el álgebra. En cuanto se trata de poner en orden las naturalezas complejas (las representaciones en general, tal y como se dan en la experiencia), es necesario construir una taxinomia, y para ello instaurar un sistema de signos" Foucault, *Op.cit.*, p.78.

29. En 1666 Leibniz publicó su *Arte Combinatoria*, en la que exponía que el método del éxito luliano, estaba en haber

hallado "la lógica inventiva, para cuya realización empezaba por sentar aquellas nociones universales", que eran nueve: bondad, caridad, humildad, duración, etc.,. Leibniz reforma eficazmente el método luliano, "exponiendo el análisis de un término dado en sus partes, y de estas partes en otras, hasta obtener los términos simples, irreductibles e indefinibles." Asimismo maneja "la ordenación de éstos en clases, adopta un sistema convencional de signos" y establece la "formación de síntesis binarias, ternarias, etc." ver Carreras y Artau, Op. cit., Vol. 1, p. 316-317.

30. Sobre la concepción de una lengua universal, es necesario tomar en cuenta lo que considera Foucault: es una "lengua susceptible de dar a cada representación y a cada elemento de cada representación el signo que pudiera marcarlos de una manera inequívoca, según capaz de indicar también de qué manera se componen los elementos de una representación y cómo se ligan unos a otros, al estar en posesión de los instrumentos que permiten indicar todas las relaciones esenciales entre los segmentos de la representación, tendría por ello mismo la facultad de recorrer todos los órdenes posibles", Foucault, Op. cit., p.90. A la vez, característica y combinatoria de la lengua universal no reestablece el orden de las épocas pasadas: inventa signos, elabora una sintaxis y una gramática en la que debe encontrar su lugar todo orden concebible. Asimismo, ésta se conjuga en una escritura cifrada: la esteganografía, y que es definida por F. R. de la Flor, como una "permutación de unos códigos por otros, de una transcodificación que necesita del icono para alcanzar su nivel combinatorio más enriquecido, y se sitúa por derecho propio, en el centro de esas preocupaciones que, emergiendo con fuerza de los comienzos del Renacimiento, hablan de la necesidad de encontrar una lengua común en la que vengan a reconocerse los pueblos" Op.cit., p.17. También se pregunta qué es lo que pasa en el otro extremo: se convierte en un idiolecto. es decir una lengua propia que regresa a lo hermético.

31. Valadés realizó un proceso análogo de geometrización sobre la figura divina. Cfr., *Rhetorica Christiana*, 1989. En esta lanza la proposición de correspondencia sobre Dios y un punto, sobre el Espíritu Santo y la línea, y así sucesivamente.

32. Se han realizado varios estudios interesantes sobre Kircher, de los cuales podemos recomendar el de Igancio Osorio, *La luz imaginaria*, México, Ed. UNAM, 1993. 181 págs. Este libro nos muestra el epistolario entre el padre Kircher y el fraile novohispano Alejandro Fabián. Los estudios de Mauricio Beuchot sobre filosofía novohispana son de igual manera indispensables. También se puede consultar la edición del *Iter Extaticum*, cuyo prólogo y comentario son de J. Gomez de Liaño. La edición está acompañada con

grabados y láminas, el título es Athanasius Kircher, *Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*, Madrid, Ed. Siruela, II Vols., 1985.

33. Juan Tritemio (1462-1483) nació en Tritthenheim, Trèves. Fue admitido como novicio de la orden benedictina el 21 de marzo de 1482, e hizo su profesión de fe en noviembre del mismo año. Sus estudios se enfocaron siempre a las artes herméticas, de raigambre misteriosa, mejor conocidas como "filosofías ocultas". De ahí obras como la *Esteganografía* y la *Poligrafía*. sin duda alguna, su primera obra fue uno de los pilares para las tendencias combinatorias que se practicaron en el campo de la lingüística y teología durante el renacimiento y el barroco. De su obra sólo se han conocido fragmentos, para un estudio completo de su persona, es necesario revisar F. Secret, *La kabbala cristiana del Renacimiento*, Madrid, Ed. Taurus, 1979. pág. 184. y Fernando R. de la Flor, *Op. cit.*, págs. 349-351.

34. Juan Caramuel Lobkowitz, *Arquitectura Civil, recta y oblicua*, p. 128.

35. *Ibidem.*, p. 129.

36. El padre Jacobo Gretsero, Ingolstadt, 1595, define en su *Gramática Griega*: "las tildes o pequeños arcos, que se delienan sobre las vocales, para significar la aspiración que han de tener" Juan Caramuel, *Op. cit.*, p. 129. Para Tritemio, Espíritu "es la facultad superior creadora y consciente del ser", además de ser como "un fluido universal y vivo, difundido en todas partes de la Naturaleza y que penetra en todos los seres. Es la sustancia más sutil, la más poderosa debido a sus cualidades inherentes: penetra en todos los cuerpos y determina las formas en que despliega su actividad. Por sus acción libera las formas de toda imperfección; hace puro lo impuro, perfecto lo imperfecto, e inmortal lo que es mortal, fijándose en ello" en Juan Tritemio, *Tratado de las causas segundas*, Málaga, Ed. Sirio, 1990. p. 18.

37. Para una visión de la importancia y el uso de esta figura retórica, está el *Jardín Anagramático*, de Alonso de Alcalá y Herrera, dentro del que se impone una reconstrucción y un viaje por el seno de un discurso. Este "oculta otro sentido esparcido y dilatado, y también marcado la mayor parte de las ocasiones por un un énfasis tipográfico. Las formas anagramáticas implican un recorrido de la mirada por la espesura del texto en la demanda de otra selección, de otra sintagmática que, finalmente es "rescatada en la forma de una *figura recompuesta*", ver F. R. de la Flor, *Emblemas lecturas...*, p. 272. Continúa diciendo que, "el anagrama desdobra su materialidad y crea así un poema portante y un poema portado: ello en un mismo acto

enunciativo, bajo una economía de la mirada ", *Ibidem.*, p. 274.

38. Caramuel, *Op.cit.*, Tomo I, p. 132.

39. *Tractatus novus de astronomia*, 1297. Ver p.32. Sobre astrología y los elementos en los planetas así como en los signos. En las siguientes páginas (29-39) de *Ensayos reunidos I*, Yates expone un profundo estudio sobre la astronomía luliana. Las cualidades de los elementos rigen los temperamentos de cada ser humano, por el principio de compatibilidad que se establece. Y: "esas influencias pasan de la potencia al acto desde las cualidades de las sustancias inferiores, a través de las sustancias superiores. Como el sello hace pasar de la potencia al acto en la cera las semejanzas de sus letras", Yates, *Op. cit.*, p. 41.

40. Dicho esquema aparece en Caramuel, *Op. cit.*, pág. 131.

41. Al respecto dice Fernando R. de la Flor que así "se abre la escena de representación poemático-figural a una doble naturaleza: aquélla que reproduce una realidad objetual, y aquella otra que tiende a establecer un diseño de orden geométrico", en *Verso e imagen*, p.279. Y respecto a todas las anormalidades y rupturas sintácticas de lengua en el espacio del poema figurativo, opina que "esto es dislocar la palabra en la línea, y en general todo tipo de fenómenos "asintácticos", a que se libera "cierta lengua de los místicos, cometiéndole licencias y todo tipo de novedades, hace que ésta se aproxime al circuito de la expresión lingüístico-icónica: así, el sentimiento religioso y la expresión lingüística, celebran sus bodas en el terreno de la poesía visual." *Op. cit.*, p. 271.

42. Bonet Correa dice de Caramuel, que es "amigo de los temas cifrados de los acrósticos y los anagramas -no por pasatiempo, sino como método científico de conocimiento-, él mismo era autor de varios poemas y enigmas en forma de distintos laberintos. Nada más barroco y a la vez más modernos. Para las justas, certámenes y victores, honras, fiestas minervales y celebraciones universitarias, proclamaciones de monarcas, bodas, bautizos, visitas y exequias reales, solía hacerse este tipo de poema. Poemas murales eran exhibidos en arquitecturas efímeras y en impresos en hojas volanderas. Algunos, por su complejidad compositiva, eran difíciles de reproducir en forma impresa, de manera que de muchos tan sólo nos queda la descripción y el comentario de sus autores." *Ibidem.*, p. 203.

## CAPITULO

### III

La poesía visual dentro del ejercicio del arte de la memoria  
en sermones y relación de fiestas durante la época colonial.

Allí donde se unen la proporción simbólica con que el arquitecto da lugar al real sitio y el diagrama de la gloria del Rey, no hay luz ni documento que sirvan de guía para penetrar en esa noche de la historia donde se trama el "más allá" del poder: su telaraña cósmica

**Juan de Herrrea, Discurso sobre la figura cúbica.**

I La celebración novohispana, reflejo de un teatro de la memoria en movimiento.

Ahora compete dar una visión del mundo de la celebración novohispana. Se ha establecido que dentro de ésta, se produce el poema visual, tal como Alfonso Reyes lo había ya señalado:

...piden a Encina sus "galas de trovar", y sus fórmulas a Rengifo, para tejer versos en ecos; y maromean laberintos en décimas que se vuelven sendos romances leídos de derecha a izquierda o de abajo a arriba.

Alfonso Reyes, *Letras de la nueva España*, p.97.

Sin embargo, creo que hace falta dar una explicación más amplia de la función de estos "malabarismos de palabras" dentro de la celebración barroca. El poema configura un texto que se articula por un sistema de correspondencias continuas a diversos niveles. Roman Jakobson define estos niveles como "composición y disposición de las construcciones sintácticas, formas gramaticales y categorías gramaticales", así como también la disposición de "paralelismos y similitudes" en el interior de los versos (1). Lo que nos interesa destacar de esto último es el reconocimiento de la articulación en varios niveles del texto, y que dicha articulación se realiza gracias a las semejanzas y oposiciones de los elementos que se relacionan. Ahora bien, "actualizar" dichas semejanzas y oposiciones

como lo señala José Pascual Buxó, es lo que "caracteriza a los enunciados o mensajes poéticos" (2). Por consiguiente, los niveles de articulación se asientan en:

... los signos, en los procesos textuales, en que éstos se articulan, donde hemos de distinguir dos planos semióticos interdependientes: el de la expresión y del contenido.

J. Pascual Buxó, *Las figuraciones del sentido*, pág. 24.

Agregando que cada uno es analizable en "forma" y en "sustancia". Por ejemplo, por "sustancia de contenido" entendemos una "misma zona de sentido", la cual ha sido culturalmente especificada. Y ésta es capaz de manifestarse en más de una "forma de expresión". Es así como se van instaurando los niveles de articulación, con base en las relaciones entre "contenido" y "expresión":

...entenderemos por interdependencia la complementariedad entre la expresión y el contenido, por determinación se entenderá la especificación de una expresión por medio de la selección del contenido que no constituya una variante del paradigma o léxico con los cuales la expresión entre en relaciones de complementariedad; por constelación designaremos la conexión de una expresión con un contenido en el cual se hallen combinadas diferentes variantes de invariantes distintas, o dicho sea de otro modo, la clase de procesos en los cuales una sintagmática actualiza simultáneamente miembros paradigmáticos pertenecientes a más de un sistema.

J. Pascual Buxó, *Las figuraciones del sentido*, pág. 28.

Al nivel de interdependencia, José Pascual Buxó lo denomina semiótica dennotativa, al de la determinación, semiótica

connotativa. En lo que concierne al tercer nivel, éste se manifiesta a partir una semiótica connotativa y se le denomina semiología. Puntualiza que esta última es la que comúnmente se identifica con los procesos literarios en los cuales intervienen valores ideológicos (3). Haremos hincapié en este último y tercer nivel de articulación, puesto que es en ese plano donde el poema adquiere contextualización. La "constelación" a la que hace referencia Pascual Buxó es nada menos que el contexto, es decir un tiempo histórico dado que se estructura con ideologías características, y que en este caso resultan responder al *modus vivendi* de la colonia durante la celebración. Dentro de ésta última se actualizan valores específicos a través de manifestaciones artísticas, y que en cierta manera pertenecen a un código manejado por los intereses políticos de la monarquía española y de los intereses del catolicismo eclesiástico. De esta manera, el poema al ser sede de un discurso simbólico y alegórico del poder necesita de un contexto para que funcione dedidamente. No adquiere la importancia correcta si se contempla la poesía festiva aislada de los demás signos celebratorios que la rodean. Sólo así toma, no sentido verdadero, sino el justo. Ninguno de los signos se pueden interpretar correctamente si son tomados de manera aislada y con independencia del contexto en que están insertas (4). Por su parte Pascual Buxó considera que en la época colonial, la poesía

se convierte en otro fuego de artificio, en la pólvora humanista de los festejos, o en un pulido recinto de convenciones oficiales.

J. Pascual Buxó, *Arco y certamen de la poesía mexicana colonial*, p.25.

De ser así, se reafirma que el poema se convierte en un signo que se vincula con otros tantos para articular una determinada idiosincracia. Esta responde a "determinaciones sociales" que son definidas y dirigidas bajo aquéllo que en semiología hemos reconocido con el término de "constelación".

Ahora bien, lo anteriormente expuesto me lleva a considerar que en realidad el término arte de la memoria, no es aplicable solamente a una producción literario-emblemática: la influencia de tal concepto (*ars memorativa*) va más allá, puesto que llega a ser un factor determinante y activo en la organización de un acto social humano: el teatro de evangelización y la celebración novohispana de los siglos XVII y XVIII. Así, la artes de la memoria como elementos estructurales de la celebración configuran un Teatro de la Memoria. Bajo éste, o bajo esta "constelación", se ordena el ritual festivo que se sitúa en un espacio determinado, involucrando no sólo la página, el libro o el lienzo, sino hasta la superficie de lo urbano y la masa social:

El orden del ritual traza su camino por entre los espectadores, la perfección conque comparecen las jerarquías, los estamentos representativos, contrasta

poderosamente con el carácter amorfo,  
que representa la masa indiscriminada.

F. R. de la Flor, *Athenas  
Castellana*, p.44.

En otras palabras, la ciudad entera junto con su ciudadanía es transformada en otra dimensión: el espacio urbano deja de ser lo que era para constituirse en un espacio no común, ordenado. Espacio donde lo sagrado abre sus límites para convivir con lo humano, y donde lo divino se manifiesta a través de la simbología artística en la dimensión humana. Como bien lo ha dicho Fernando R. de la Flor, los actos celebrativos no sólo le abren una brecha al tiempo, sino que lo suspenden (5). Más claramente hablando: lo que una vez había soñado Giulio Camillo (6) de lograr la construcción de un teatro nemotécnico, el espíritu barroco tanto peninsular como novohispano, lo llevó a cabo en el plano de las dimensiones humanas. Y por dimensiones humanas quiero dar a entender no sólo el espacio cívico donde se asienta la sociedad, sino su participación activa en el tiempo del espectáculo. El tan anhelado escenario de Camillo, provisto con gradas y una serie de imágenes mitológicas en cada una de las puertas halladas en las gradas, deja de ser una edificación arquitectónica inmóvil dentro de un contexto como el de la época colonial. Todo un sistema nemotécnico de ubicación de figuras simbólicas y alegóricas renacentistas, pasó a manifestarse como un teatro en movimiento dentro de cada acto celebrativo:

Estos arcos, que cumplen una función social y política, son pues, un reflejo de la realidad de la colonia, y de sus gustos, tendencias y necesidades.

Joaquín Velázquez de León,  
Arcos de Triunfo, pág. 14.

Un teatro humano donde los diversos gremios de la sociedad novohispana habrían de organizarse asumiendo funciones específicas de producción literario-conmemorativa, ayudando así con su participación activa a conjuntar ese gran escenario del mundo.

Los panaderos sacaron otro carro, naturalmente, Ceres...los curtidores y obrajeros presentaron un bajel coronado... por último señalaremos que los Gremios de sastres, estriberos, arcabuceros y hojalateros, festejaron al rey con el recuerdo de los triunfos de Alejandro.

Joaquín Velázquez de León,  
Arcos de Triunfo, págs. 192-4.

Quiero decir que, asimismo elementos tales como los recorridos procesionales dentro de la ciudad y por calles específicamente escogidas, nunca fueron gratuitos. La colocación de estructuras como arcos, túmulos, catafalcos, etc., o todo lo que se concibe bajo el término de edificación efímera, tenía pleno sentido de ser: su ubicación respondía a un pensamiento simbólico que se llevaba a cabo prácticamente en la fiesta. Asimismo, las pinturas, las tarjas y los poemas fueron elementos de significación que ayudaron a conformar la celebración. De ahí que la conciba como un gran teatro de la memoria en

movimiento. De tal forma que la posición de los monumentos efímeros dentro del espacio de celebración fue calculada y pensada conforme a unos fines objetivos bastante claros por sus patrocinadores. Entonces se puede hablar de la transmisión de una ideología dirigida por las jerarquías de poder.

Y muchas veces se mezclaban el arte y la política, pues en los arcos se representaban las virtudes de los antiguos que deberían de resplandecer en los modernos magnates de la Corona o de la Tiara.

Francisco de la Maza, *La mitología clásica en el arte colonial de México*, pág. 10.

Así, toda la semiología de la fiesta novohispana habría de ser consumida por los espectadores mediante el uso persuasivo, inteligente y específico de elementos semióticos, portadores de ciertos contenidos ideológicos que:

participan en la conformación del significado global del texto, y son susceptibles de ser manifestados por más de una forma de expresión semiótica.

J.P. Buxó, *Las figuraciones del sentido*, p.35.

En consecuencia habremos de partir de esta idea: la celebración novohispana fue organizada bajo las expectativas de los órdenes que presenta toda esquematización del teatro de la memoria. Este es el contextualizador, la "constelación" que definirá y determinará los valores en uso

y sin ella no se podrá entender la tarea que cumplen sus elementos compositivos: programas pictóricos y escultóricos, producción literaria, musical y escénica. Toda una pluralidad de lenguajes es la que se plantea dentro de la celebración novohispana, haciendo de ésta un campo interdisciplinario de manifestaciones artísticas:

los Arcos tienen rasgos que los distinguen. Entre éstos, quizás el más importante es el de su carácter de pintura-arquitectura y de poesía-prosa, con lo que se conjugaban la literatura y las artes plásticas.

Joaquín Velázquez de León,  
Arcos de Triunfo, págs. 14.

Por tal motivo, la concepción, elaboración y utilización del signo visivo-verbal como lo es el diagrama (7) viene a constituirse en un elemento integrador del proceso de transmisión de un determinado código de valores. La figura diagramática es un elemento más, que emite significaciones al presentarse como símbolo dentro de la unidad total de esa inmensa edificación móvil y celebrativa.

Toda forma es semántica, esto es que con sólo ser vista ya hace afirmaciones sobre clases de objetos.

Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual*, p. 118.

Y en sí, todo tipo de elemento-objeto que se clasifica en esta misma línea acaba por devenir en un fuerte "motivo de atención" debido a la proyección que ejerce sobre el espectador. Los factores de intensidad proyectiva dependen

de la distancia, de la luz, de la ubicación del objeto, en fin es a lo que en su conjunto le denominamos "campo visual del espectador" (8). De esta manera, conforme se sitúe el objeto visual, se le contempla y lo más importante, adquiere significación. Su ubicación es clave para provocar cierta directriz estimulante, que determina la comunicación de un discurso específico al espectador. Su atención es provocada, pero dirigida. El espacio funciona como elemento de contextualización: dentro de su marco se establecen las reglas del juego. De tal forma que la cognición del ser humano inmerso en determinado contexto se ve afectada o subordinada a éste:

La mente se topa aquí, a un nivel elemental, con un primer caso del problema cognoscitivo general que se plantea, porque todo en este mundo se presenta en un contexto y es modulado por ese contexto, o de ambos; de otro modo no se entendería ni el objeto, ni sus inmediaciones.

Rudolf Arnheim, *El pensamiento visual*, p.35.

Pensemos así que existe la posibilidad de que toda estructura efímera de que se servía la fiesta, todo *memento efimerus*, manifiesta sus elementos pictórico-verbales con la intención de provocar una reacción inducida en el espectador. Y esto se logra mediante la posición que determinará su distancia, su lugar, su luminosidad, etc. Es decir, la atención debida que se le debe prestar a ese

elemento que emite significaciones y que no se entendería sin sus "inmediaciones" simbólicas.

Se infiere por lo tanto, que aquéllo que sustena este sentido de teatralidad nemotécnica responde innegablemente a una cultura colonial que quiere infiltrar su ideología a los individuos, al convertirlos en espectadores activos.

Así, reaccionan estos últimos a la colocación de los elementos significativos, cuya función es la manifestación de un código simbólico. En este caso el del poder, puesto que es siempre "para recibir festivamente a un poderoso al inicio de su gestión (reyes, virreyes, arzobispos, obispos)" (9), y la hegemonía monárquica peninsular con sus formas de vida y valores dentro de la colonia:

Tienen el propósito de adular al poderoso, imprecuar su benevolencia, señalarle problemas o francamente amonestarlo sobre lo que ha de ser en su gestión.

Joaquín Velázquez de León,  
Arcos de Triunfo, pág. 14.

De esta manera la sociedad novohispana celebra con la aspiración de ordenarse y verse a sí misma desfilar jerárquicamente dentro de un teatro:

Eran tan solemnes y vigorosos, que servían casi de teatro...Y en ese mismo arco, en el friso, entre los triglifos, se abrieron ventanas en lugar de metopas, capaces para un numeroso concurso de gente que las ocupó.

Francisco de la Maza, La mitología  
clásica en el arte colonial de México, pág. 10.

De la Maza enfatiza que "el arco era un teatro- y esa palabra emplea el cronista- con palcos tramoya y actores" (10). Particularmente el relator de las fiestas realizadas a la entrada del Duque de Albuquerque (11) nos arroja un dato más que interesante: el tratado de Giulio Camillo (Julio Camilo para nuestro cronista novohispano) conocido como el **Teatro de la Memoria**, ya era conocido para el siglo XVII en la Nueva España. Veamos:

... y así dice Julio Camilo en su Teatro que pintaban a Marte caballero en un dragón, a la puerta de su misma cueva.

J. Pascual Buxó, **Arco y certamen de la poesía mexicana colonial**, p.26.

Tal parece ser que se puede confirmar, que el *ars memorativa* se practicó no sólo en la acción oratoria y discursiva de los sermones y panegíricos, que exigían una articulación mental basada en imágenes alegóricas para de ahí poder desprender una narración. Más que eso, llegó a erigirse como estructura principal en la arquitectura efímera y a conformar toda una conducta social, puesto que en ella se sintetizó la ideología y la cultura de la sociedad novohispana:

Poseen un carácter popular. Son a la vez, diversión y una de las formas de presentar al pueblo tanto la imagen solemne de la autoridad, como los rasgos principales de la biografía de la persona que la inviste.

Joaquín Velázquez de León,  
**Arcos de Triunfo**, págs. 14.

Así, la edificación efímera sintetiza una forma de vida utilizada en los momentos y espacios sagrados; y que se daba a conocer eficazmente a través de la organización nemónica de los elementos visuales que soportaban la celebración: desde programas pictóricos hasta la poesía visual. Así pues, para la mente novohispana adiestrada en esta forma de vida mental, no era difícil identificar y asociar las imágenes que veían dentro de los aparatos efímeros y actividades escénicas con ciertos conceptos religiosos y políticos que definían una idiosincracia colonial.

en la nueva España del siglo XVII la poesía cumple, en un crecido porcentaje, una estricta función ancilar: la de difundir dogmas y convenciones oficiales, la de colaborar en la exterior magnificencia de una sociedad que cifra su máxima ambición en ser un fiel trasunto de la española peninsular.

J. Pascual Buxó, *Arco y certamen de la poesía mexicana colonial*, p.21.

Tomemos en cuenta, que la novohispana fue una cultura cuya educación se basó en un vigoroso entrenamiento mental en todos los niveles que implicaban algún proceso memorístico para cualquier materia de estudio. Contaban en su educación formativa con un bagaje bastante fuerte de imágenes mentales, hecho que facilitaría y agilizaría en forma eficiente el proceso de percepción e identificación con las imágenes avenidas del exterior. Estas imágenes producidas en el ámbito festivo, reitero, se presentarían como acicates (debido a su ubicación en el espacio escénico) de las

emociones y sensaciones de la percepción. Por algo en el campo de la psicología del arte, Rudolf Arnheim afirmaba que la "influencia de la memoria sobre la percepción del presente, era en verdad poderosa" (12). El paso importante que se realiza entre la identificación con una imagen heredada interna y el objeto externo que provoca, sólo puede darse gracias a lo que se le denomina "fuerte penetración" (13). Es decir, "el insistente esfuerzo de asociación entre significativo y significado, como la ejemplificación de emblemas religiosos" (14). Obviamente que todo discurso celebrativo se deposita en manos de vehículos visivos que causan sorpresa en la mente y emoción en el alma. De tal forma el procedimiento cognoscitivo queda no solamente fuertemente potencializado, sino que ampliamente reforzado en el espectador. Este abre su campo cognoscitivo mediante la experiencia que adquiere a través de los sentidos: la vista, el oído y el tacto. Todos ellos son conductos a través de los cuales el hombre novohispano recibe el conocimiento. Se somete a los artificios seductores que ejerce el arte del espectáculo.

...que era necesario el informe del tacto para que el sentido de la vista depusiera el engaño de los vivos que mentía en los retratos de la nueva invención, simetría, color y movimiento del arte...

Francisco de la Maza, *La mitología clásica en el arte colonial de México*, pág.190.

La celebración novohispana poseía un fuerte "carácter civil" (15), puesto que la comunidad era un organismo participativo. Lejos de quedar pasiva como ante un foro, se ve plenamente activa porque constituye parte del escenario.

... pero nunca olvidaron satisfacer el gusto de las castas incultas. El boato deslumbrante de la iglesia, los arrobadores juegos de artificio, la bulla y alegría de las mascaradas se hicieron coincidir con el empaque del clero, con la altiva presencia de los doctores universitarios y la pedantería de los escolares.

J. Pascual Buxó, *Arco y certamen de la poesía mexicana colonial*, p.29.

Y no olvidemos ahora sí, en este caso: escenario nemónico, espacio efímero que está condenado a desaparecer en el momento en que el tiempo sagrado le devuelva al profano su dominio. Tan sólo la relación recoge el recuerdo de aquello que ha sido salvado de su desaparición.

## II Poesía visual

Los poemas que se presentan en este trabajo son impresos que se hallan colocados dentro de sermones, relaciones de fiestas y panegíricos. Considero, y esta es una hipótesis que asumen también varios teóricos como Simón Díaz y F. de la Flor (16), que este tipo de poemas tipográficos, circulaban durante la fiesta de mano en mano o formaban parte de los elementos estructurales de la arquitectura efímera, como fue el caso de las tarjas. Sólo algunos

llegaron a ser impresos. Aún no se ha podido establecer una cifra aproximada de los impresos, puesto que no se ha llevado a cabo un trabajo compilatorio. Pero precisamente eso no significa que se le deje de lado, puesto que ha sido omitida no por su poca producción, sino por su poca atención. Ahora bien, no hay nada más revelador que lo que nos indican con su presencia: el vínculo y uso frecuente del arte de la memoria clásico en la predicción de sermones, y el arte de la memoria combinatorio en el poema propagandístico (lám.30). ¿Qué mejor síntesis de ambas tendencias nemotécnicas se puede encontrar? Ambas se complementan, se apoyan mutuamente y se integran en una unidad literario- visual indisoluble. Esta expone el mensaje poético en formas delineadas. Siendo así, va a presentar y por lo tanto a dirigir características nuevas de lectura. En principio el poema es actualizado por el lector bajo una estructura bifacética: la del ocultamiento y el de la revelación (17). Este comportamiento de "ocultar revelando" es indudablemente utilizado en la estética del barroco novohispano. Pero no sólo como una intención de hermenéutica mística, sino como una técnica persuasiva en el campo de la visión del espectador para insertar valores ideológicos dirigidos. Lo que de silencio había en los procesos internos de conocimiento del mensaje divino, pasa a tomar voz y palabra en un intento por descifrar y dar a conocer públicamente aquéllo, que se instaura como objeto de conocimiento.

Tenemos una divergencia. Por un lado la mística supo conservar ese proceso silenciado de acercamiento a la divinidad mediante la práctica del desciframiento a través del diagrama mnemónico. Tal es el objetivo de los Ejercicios Espirituales de San Ignacio de Loyola (18). Mientras que por el otro, la retórica celebrativa del acto comunal, de la reunión pública, hizo pregonar con el justo "clarín de la fama" la revelación de lo oculto: el objeto de conocimiento se hizo partícipe de todos y a todos mediante la externalización y el consumo de diagramas nemónicos. Llegaron así los poemas a ser exponentes de técnicas persuasivas, y es a lo que se le conoce como un desarrollo de "inducción perceptual" (19). Bajo su régimen, la parte ausente del texto se complementa con las imágenes internas mentales del espectador, que son dirigidas y ordenadas mediante la figura diagramática. Y en cierta forma, si bien la imagen presenta un carácter polisémico, el contexto señala muy sutilmente cuál es el camino discursivo-perceptual a seguir. Es cierto que en principio parece haber una extrema manifestación de libertad en la lectura, por el carácter enigmático que presenta a primera vista, pero no por eso deja de ser un universo finito: geoméricamente calculado por la mano divina-directiva del hacedor. La interpretación es de esta forma determinada por el contexto cultural. Este fomenta una educación de conceptos dirigidos a establecer una apología de la religión católica y la monarquía imperante. Así, volvemos al término de "cultura

dirigida" de Maravall, utilizada para bien acertar a definir la cultura del barroco. Es decir, mediante el mensaje la letra que yace cifrada, al ser reveleda va señalando un camino unívoco a seguir como resultado final de la lectura. Sea entendido pues que la imagen, y tomemos como ejemplo la imagen diagramática, plantea a la vista diversos tipos de lecturas mediante su forma polifacética: se abre un abanico de infinitos modos de combinación en la lectura (20). En cambio el discurso es el hilo de Ariadna dentro del laberinto visual. En el discurso la palabra dirige, traza, lleva un mensaje indiscutiblemente ya establecido que va a ser concebido por todo un contexto político-religioso que quiere dar a mostrar y a establecer su hegemonía. Si bien, como toda forma estética barroca de la ilusión (21), esta forma de producción visivo-verbal también adquiere estas características del juego ilusorio, puesto que la aparente libertad del espectador acaba por ser dirigida.

Veamos cómo funcionan dentro del ser humano los procesos de lectura. El discurso lingüístico funciona por contigüidad y oposición de los elementos (fonemas, palabras, etc.). De tal forma, siempre se requiere de una dirección visual para estructurar el mensaje. Normalmente la lectura se desarrolla en forma vertical sin interrupción. Pero en el Barroco, es el gusto por el descubrimiento de nuevas dimensiones que traspasan el plano normal: el plano bidimensional busca siempre su más allá, es decir su tridimensionalidad. Su estética obedece plenamente al sentido de lo escultórico, es

un constante movimiento de las formas lo que se plantea. De ahí que esa verticalidad de la directriz visual se tuerza, se convierta en una dirección en espiral, quebrada, tirando al regocijo lúdico por lo infinito pero limitado. Entonces, ciertamente la dirección visual va a establecer un recorrido que guíe la contigüidad y oposición de elementos lingüísticos en el planteamiento de formas anormales. Tal es el caso del anagrama, o de los laberintos, o de las ruedas combinatorias. Y esto a su vez se vincula con el ejercitamiento memorístico. El anagrama rompe la lógica normal de pensamiento para causar en la impresión humana una fisura. Y ésta, a su vez, como es un aspecto anormal llama la atención, seduce y conquista, requiere y demanda por tal motivo mayor esfuerzo de comprensión mental: un reordenamiento del aparente caos (22). Así la temática que se plantea a través de estas formas queda más grabada en la mente. Nos basta con saber que dicho cambio en la directriz visual no es arbitraria, es decir de un mero gusto de producción de la forma por la forma: no es de intención vacía sino simbólica. Y aquí es donde toda forma barroca evoca algo: la imagen es simbólica a la vez que nemónica. Como se dijo en el capítulo segundo, ésa es la intención de los tratados de poética visual, como el de Juan Caramuel Lobkowitz. Las imágenes visuales y diagramáticas plantean analogías con el mundo superior: el celestial. Hemos visto que los desplazamientos retrógrados se asemejan al curso de las órbitas planetarias, que la rueda es un zodiaco en

movimiento; es decir un cartograma de la vida de las inteligencias superiores. En fin, todo apunta a ser trasunto de algo que pertenece al plano de lo divino. Y por tal, a lo divino ha de ser la temática.

Por lo anteriormente dicho, estos tipos de poemas novohispanos eran un punto de encuentro para establecer un pacto, una alianza entre lo humano y el poder sagrado. Analicemos dentro del contexto: la estructura de la sociedad novohispana era gremial. Por un lado los representantes de esta sección constituían el regimen de lo humano. Por el otro, las jerarquías que articulaban el gran aparato político de la monarquía, junto con las jerarquías eclesiásticas que manejaban el regimen del espíritu, eran las que llevan la directriz ante el resto de la sociedad. Aunque no hay que olvidar que entre ambas partes (lo político y lo religioso) se establecía una unidad: siempre la mayoría de las veces fundaron una alianza, una cohesión, perfilada a ser una indisoluble unidad alegórica del poder. Recordemos la función del emperador desde los tiempos romanos (y con esta mención, las primeras edificaciones de arcos triunfales) y en todas la sociedades: se le ha visto como una figura unguada por el poder divino. Su imagen, su cuerpo (23) es el lazo de unión entre el cielo y la tierra. Así, se establece como un eje: todo círculo que gire a su alrededor es privilegiado. Ya dentro del contexto que estamos estudiando, nos referimos a la corte novohispana alrededor de un centro: el rey- virrey. Este se yergue como

representante de Dios en la tierra en cuestiones de materia política humana, y el papa-obispo en cuestiones de materia espiritual. Uno en lo terreno, el otro en lo espiritual. Pero ambos en fin coinciden con ser el centro alrededor del cual la sociedad se organiza y es regida: son ejes indiscutibles de poder. Estas figuras sufren así, una sacralización y como consecuencia adoptan toda la galería de los atributos divinos, o para decirlo en un lenguaje de nemotecnia lulista "predicados". De ahí que éstos, si los traemos a la memoria, sean las virtudes que se aclaman y proclaman en toda figura sacralizada. Claro está, que no están exentos de variantes, pero los conceptos medulares de *bonitas*, *charitas*, *potestas*, etc. siempre están presentes: tan sólo sufren "arborizaciones" que ostentan "frutos" de igual raigambre. Estos predicados o frutos, dentro del contexto de la iconografía novohispana barroca de la fiesta, apuntan a ser un compromiso y un pacto: la sociedad unge a sus representantes con estas características porque espera que las cumplan: no es sólo una alabanza sino una exigencia, un requerimiento a cumplir para que el orden de la sociedad se mantenga. Aquella figura que ostenta una jeraquía directriz dentro de la estructura de la sociedad, es decir que es guía, se compromete a cumplir con los propósitos que le han sido establecidos. En este sentido, la celebración responde al sentido de lo ritual: una actividad que se realiza periódicamente para asegurar ciertos comportamientos o favores de las fuerzas divinas a través de sus

intermediarios para con el hombre. Sólo de esta manera la configuración del universo permanece sin alteraciones: se ratifica su estructuración, se evade la ruptura y el cambio, cuestiones que los representantes del poder siempre evadían. De ahí que el contexto idóneo en que se produzcan los poemas y los programas pictórico-iconológicos, sea la fiesta: punto de convivencia, de intersección de los diversos estamentos y jerarquías de la sociedad. Se convierte no en su aparente caos, sino en unión organizada. Representa un campo de representación donde los diversos estamentos pueden plantear su discurso: donde se dialoga con elementos visuales y verbales entre ellos y el círculo regio. Donde a cada uno se le asigna un lugar dentro del espacio simbólico de la representación. De ahí que anteriormente se haya considerado a la fiesta como un gran Teatro de la Memoria humano en movimiento.

### III Análisis del material encontrado

Los poemas expuestos se encuentran en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México, dentro de la Colección La Fragua y El Cronológico Mexicano. Anexo la clasificación de cada uno en caso de que quieran consultarse.

Bajo la mirada de algunos, en principio, asistimos a un problema: los poemas datan de la primera mitad del siglo XVIII. Se piensa inmediatamente en el Siglo de Ilustración, época del pensamiento de las luces. Parecería así, injustificable hablar de prácticas barrocas aún, pero

tampoco podemos hacer una división tajante de períodos y en especial de las manifestaciones artísticas. Quisiera hablar mejor aquí, de tópicos, de formas artísticas y conceptos que se van heredando y se van reutilizando bajo otros contextos. En cierta medida las formas permanecen, pero se refuncionalizan según las necesidades políticas, ideológicas y religiosas a las que corresponden. Así tenemos que aún dentro del siglo XVIII, las manifestaciones culturales y artísticas del barroco se siguen utilizando, bajo qué aspectos es lo que el texto nos revela y las costumbres sociales nos confirman. Sobre todo, hemos de desechar la aparente contradicción al concebir la sociedad novohispana como poseedora de un indudable espíritu religioso contrarreformista (24).

A) El primer poema a analizar fue escrito por el presbítero de la congregación de San Felipe Neri Pedro Joaquín de Medrano, y se encuentra dentro del libro *Sermón, Panegyrico,...* a la Milagrosa Imagen de Ntra. Señora de Guadalupe de México..., México, 1757. El diagrama como tal se plantea como una imagen no corpórea, sino geométrica. En este caso el poema visual se inserta dentro de la rueda evocando la forma de un reloj mental. Este es un modelo típico de la cultura barroca que es utilizado como elemento de meditación. Cuando sobre él se realiza cualquier ejercicio de lectura, sucede que en el lector apela a despertar la conciencia de la brevedad de la vida. Es en

tampoco podemos hacer una división tajante de períodos y en especial de las manifestaciones artísticas. Quisiera hablar mejor aquí, de tópicos, de formas artísticas y conceptos que se van heredando y se van reutilizando bajo otros contextos. En cierta medida las formas permanecen, pero se refuncionalizan según las necesidades políticas, ideológicas y religiosas a las que corresponden. Así tenemos que aún dentro del siglo XVIII, las manifestaciones culturales y artísticas del barroco se siguen utilizando, bajo qué aspectos es lo que el texto nos revela y las costumbres sociales nos confirman. Sobre todo, hemos de desechar la aparente contradicción al concebir la sociedad novohispana como poseedora de un indudable espíritu religioso contrarreformista (24).

A) El primer poema a analizar fue escrito por el presbítero de la congregación de San Felipe Neri Pedro Joaquín de Medrano, y se encuentra dentro del libro **Sermón, Panegyrico,...** a la Milagrosa Imagen de Ntra. Señora de Guadalupe de México..., México, 1757. El diagrama como tal se plantea como una imagen no corpórea, sino geométrica. En este caso el poema visual se inserta dentro de la rueda evocando la forma de un reloj mental. Este es un modelo típico de la cultura barroca que es utilizado como elemento de meditación. Cuando sobre él se realiza cualquier ejercicio de lectura, sucede que en el lector apela a despertar la conciencia de la brevedad de la vida. Es en

cierto sentido la utilización del concepto de la *vanitas* y del rememoramiento del *ars moriendi*: la vida se desgasta llevándose tras de sí los placeres. Tan sólo es entonces aspirar a lo que no acaba, a la eternidad que se perfila en el plano del anhelo de redención. El énfasis en el tiempo hace del reloj un "despertador de la conciencia" (25), un llamamiento aún más que al arrepentimiento, al trabajo de las virtudes morales y meditación sobre temas religiosos (ciclos pasionales, sacramentos, etc.) en el lector mismo durante el tiempo que le resta de su vida. Es pues, un elemento visivo no sólo sumamente conocido y significativo en la cultura novohispana del barroco, sino también altamente nemotécnico: es acicate efectivo para recordar ciertas secuencias de relevancia religiosa, y viéndolo en un sentido más amplio para la edificación del alma católica.

Ahora bien, establecer el origen de esta forma circular en el uso como una rueda sagrada, es algo que no podemos decir con exactitud, pero sí reconocer como un motivo constante dentro de la historia del cristianismo. Más bien, aquí sería el intento por tratar de vincular su auge y desarrollo a partir de las ruedas giratorias de la filosofía luliana que establecen el "*ars combinandi*" (véanse láms. 18, 19, 20, 21) como principio fundamental de operaciones mentales. Y que como ya se dijo fueron modelo a seguir de los polígrafos, que en sus poéticas y tratados divulgaron tales figuras diagramáticas, ya en un vínculo más estrecho y establecido con el campo literario (véanse láms. 25, 26, 27,

28, 29). Esto es posible al recordar lo que se ha dictaminado enfáticamente: durante el siglo XVI y siglo XVII el Renacimiento del pensamiento lulista renovó y difundió sus esquemas geométricos al servicio de la nemónica y la lógica matemática, y en la mayoría de las veces se puso al servicio de los contextos religiosos. Fernando R. de la Flor corrobora esta idea, al decir de la rueda que en

la configuración simbólica del espacio sus fuentes son lulianas, herméticas de signo zodiacal, pero también emblemáticas (ruedas heráldicas). Estas distintas configuraciones fluyen pues, en el caso del reloj mental de la Pasión, en un circuito penitencial, en una *rota vera religionis*.

Fernando R. de la Flor,  
Emblemas..., p.158.

En este poema novohispano se puede decir que el lector pone en práctica la nemotecnia lulista: la echa a andar mediante el movimiento que se provoca al combinar cada una de las casillas que contiene una palabra (lám.31). La mente inicia un *ascensu et descensu* a través del diagrama, un recorrido que la lleva por los caminos de la meditación introspectiva. En el caso de esta décima se puede decir, que por un lado tiene un procedimiento de ejercicio nemónico lulista, puesto que nos encontramos con que en lugar de relizar operaciones combinatorias con notaciones alfabéticas, se hace mediante letras que no aluden a un concepto dado, sino que van conformando la palabra y de ahí se va desprendiendo el concepto. Por el otro, el lector

realiza una práctica al estilo de los cabalistas, puesto que los números con los que se topa en la lectura corresponden a una letra específica. Esta aparente "complejidad" en la lectura representa un enigma a resolver, sencillo sí, pero enigma al fin y al cabo.

Para leerlo fin trabajo,  
Es bien la hora fe aperciba  
Miralo de abajo arriba,  
Buelbe otra vez para abajo.

Deja la P. a la R. implora  
A el tercer circulo falte,  
y quanod la letra te falte  
Mira el numero, y dió la hora.

**Sermón, Panegyrico,... a la Milagrosa Imagen de  
Ntra. Señora de Guadalupe de México...,1757.**

Cada número representa la hora del día. La equivalencia de ésta es una letra como en el sentido cabalista, en que cada letra tiene un número. Para seguir la lectura es menester descifrar, estableciendo correspondencias bajo qué número se esconde qué letra. Curiosamente el nombre-numeral que se obtiene es del orador que pronunció el sermón: Pedro Herboso.

Relox de Sol [I-P]edro explaya  
R[II-E]luciendo Luzes bellas,  
quan [III-D]jo [IV-R]odead  
[V-O] d'eftrellas [VI-H]aze a todas  
luzes raya:toda la  
Oratoria[VII-E]nfaya  
quando el Difcu[VIII-R]fo  
coloca, y asi a decirme  
proboca, viendo O[IX-B]ra  
tan confumada, Relox...

**Sermón, Panegyrico,... a la Milagrosa Imagen de  
Ntra. Señora de Guadalupe de México..., 1757.**

Lulio operaba mediante notaciones alfabéticas que significaban conceptos. La preceptiva de este poema visual novohispano se acerca a este propósito: se combinan letras designadas por notaciones numéricas (en este caso las horas del día) para formar un Nombre. Quiero recalcar que este Nombre, algunas veces va acompañado de conceptos. Los conceptos puede decirse que son por lo general una metonimia de los *predicamenta* lulianos: (*charitas, potestas, gratia*, etc). La figura oculta en el Nombre es revestida con estos atributos que "explayan" y "relucen" esa intención de luminosidad. El poema en su lectura total apunta a revelar infiriendo, tales atributos. Es así, como el nombre cifrado en el poema (representación de la figura elevada a lo sagrado) y que a su vez descifra la lectura, es más que eso: una representación de la metalectura que es la única que puede acceder a otro sentido: ése en el cual se ubican los espacios divinos. La anamorfosis literaria lleva al sentido de la metalectura, la "forma siempre es semántica" y como tal, la circularidad que se marca y es bien cierto que es señalada por un signo, en este caso una mano, designa el regimen celestial: el círculo donde fluye el anima divina. Tal era asimismo el sentido luliano: sus ruedas giratorias se insertaban en la significación de un espacio celestial, donde los atributos o emanaciones divinas se combinaban para concretar la creación.

Un círculo o una esfera parecen tener una cierta independencia de la realidad terrenal. A menudo se ha utilizado para simbolizar la idea de centro, de perfección, de divinidad, de sistemas cíclicos , de universo, de eternidad.

Furió, V. Furió, Ideas y formas de la representación pictórica, p.118-119.

Dentro del poema escrito por Pedro Joaquín de Medrano, en primer término la realización de la metalectura ubica o crea ya un estrato de lo sagrado- celestial donde se instala la figura que goza de poder espiritual. Es ciertamente una jerarquía eclesiástica (orador) que a través de la predicación da a luz, es decir "crea" con la palabra. Y que más que dar creación a un sermón encomiástico a la Virgen de Guadalupe, es decir que da creación a un mensaje religioso que se dirige a los oyentes. Me atrevería a establecer la siguiente imagen metafórica sobre el diagrama luliano y el novohispano: se habla de un creador en Lulio que es el ser divino, el cual a través de la combinación de sus atributos- dignitates da como fruto la creación del mundo universal. En el poema diagramático novohispano se combinan las letras para descifrar al creador (orador) que da como fruto de su acto un sermón (síntesis verbal del universo sagrado).

Por un lado es un poema laudatorio en el que la exaltación del manejo de la palabra del orador y lo que ésta provoca, es remarcada y exaltada. Por el otro y como función complementaria, cierra con circularidad perfecta (a nivel de forma y de lectura) la intención que se había ya mencionado

anteriormente: la imagen del tiempo que recuerda al practicante de tomar conciencia.

que mi hora ha si d[X-O] llegada,  
y asi e[XI-S]ta muestra me t[XII-O]ca.

Sermón, Panegyrico,... a la Milagrosa Imagen de  
Ntra. Señora de Guadalupe de México...,1757.

Resaltemos que aún la figura del orador hasta el siglo XVIII ha sido de vital importancia: es el heraldo de la palabra divina. En este caso podemos plantear la hipótesis de la incursión de los distintos ejercitamientos de las artes de la memoria como complementarias. Supongo que aún los oradores de aquellos siglos seguían valiéndose de la estructuración mediante *loci* e *imagenes* para pronunciar sermones. Quizás hasta las citas sean posibles vestigios de esta manifestación. Por qué no suponer, que en cada nombramiento de una cita el orador se remitía a un *loci*, que contenía una *imago* específica con sus atributos para recordar el pasaje bíblico de manera eficiente. Pienso en las citas porque son factores que marcan algo, es decir son signos que se colocan a lo largo del camino y que sirven para recordar cuál es el punto siguiente. Son como los alfileres que sustentan todo el tejido verbal. Es pues, el esqueleto de la obra. Esta práctica oratoria de procesos nemotécnicos que se construye para ser ofrecida a un público, se complementa con la otras varias maneras de manifestación nemónica: ya sea mediante la difusión emblemática de programas pictóricos (que será el caso de

arquitecturas efímeras) o mediante artificios visivos-verbales, como la poesía tiende a conformarse. En este sermón, el complemento resulta ser el poema visual expuesto, que refuerza y complementa la imagen del orador en su discurso exaltativo como transmisor de la palabra divina.

afianzas el aplauso de la Obra en la protección del Heroê, â quien se le dedica, y manifiesta su gratitud, recompensando en la oblación, los beneficios recibidos...

Sermón, Panegyrico,... a la Milagrosa  
Imagen de Ntra. Señora de Guadalupe de  
México..., 1757.

Asimismo apela al sentido de la protección. De tal manera que el poema visivo, puede significar un monumento de alianzas: el poema es un pacto realizado entre lo humano y el poder que representa lo divino en la tierra.

...y buscar en tu Poderoso Patrocinio  
sombra â la Fortuna de el Orador, y â la  
Fortuna del Sermón: â aquella, porque  
siendo opinion universalmente recibida  
de los Discretos, que el Orador con los  
mismos aplausos, le adquirió la  
Fortuna..

Sermón, Panegyrico,... a la Milagrosa  
Imagen de Ntra. Señora de Guadalupe de  
México..., 1757.

Esta alianza es también una convención, puesto que asegura la fama y celebridad de quien la sugiere mediante la elaboración del poema.

Con la misma esperanza solicita la  
sombra de tus manos a la Fortuna del  
Sermón, para que en su Edificio quede  
firme y estable la Fortuna del  
Patrocinio de la Nueva España...

Sermón, Panegyrico,... a la Milagrosa  
Imagen de Ntra. Señora de Guadalupe de  
México..., 1757.

B) El segundo poema que se presenta se encuentra dentro de un sermón panegírico pronunciado a San Pedro por el orador eclesiástico Antonio Claudio de Villegas. La realización del poema "lo pintó Fr. Joseph Miguel Zarzorena Fonfeca, Mrò. de Novicios" (lám.32). Este le dedica a Fray Antonio Claudio de Villegas el poema cifrado en la forma de una mitra y un báculo. Cabe evocar una vez más, las dos tendencias que presenta este tipo de poemas, y que es hábilmente dilucidada por R. de la Flor: aquélla que reproduce una realidad de tipo figurativo y aquélla otra, que delinea un diseño geométrico abstracto. En este poema vemos como la numerología se ordena bajo la forma de una mitra, y las letras con su respectivo valor numérico bajo un báculo pastoral. Se apuntala así, a una delineación figurativa combinada con una transferencia de códigos: el número por la letra. Como se había dicho antes, una "forma siempre es semántica", y por tanto la mitra como el báculo insertan al receptor dentro un contexto que ya se ha señalado como propagador de una ideología específica: exaltación de jerarquías, en este caso de una figura eclesiástica que es aludida mediante los atributos de poder religioso. Sin

embargo, éstos dicen algo más (26) al funcionar dentro de aquéllo que reconocimos con el término de "constelación".

...hay presiones más importantes que son las intenciones del observador, sus proyecciones personales y socioculturales, en definitiva circunstancias externas a la sintaxis formal de la obra... El espectador siempre se detendrá a preguntarse qué es lo que ocurre y cuál es el sentido de la obra. "para intentar obtener las respuestas - y también para comprender los mismos valores formales que admiramos en la obra, tendremos que tener en cuenta aquellas circunstancias históricas, tanto personales como artísticas y sociales, que condicionaron su realización y configuración

Furió, V. Furió, Ideas y formas de la representación pictórica, p.114-117.

Es decir, que nos llevan a definir esa connotación a la que señalan subliminalmente: la idea del "buen pastor", concepto que es puesto bajo un enigma visual. Y así, de nueva cuenta asistimos al tópico del ocultamiento del Nombre y la función que éste desempeña. Constante que terminará por ser una característica de la literatura visual enigmática, al mismo tiempo que idea heredada por el sistema filosófico del cabalismo neoplatónico cristianizado (27).

La magia renacentista, tanto en su vertiente cabalística como hermética estaba fundada y fundamentada en el lenguaje y en los números. En ambas doctrinas, la "Creación" era expuesta como un resultado de la acción del "Verbo." Por lo tanto, los misterios de la esencia divina se encontraban encerrados en los misterios del *logos*; de ahí que el principal centro de interés fuera la manipulación de las

letras, de las palabras y el sentido que finalmente se le atribuía en el proceso interpretativo. Efectivamente derivada de la creencia renacentista, el barroco no sólo adopta, sino que desborda sus parámetros ideológicos y culturales. Y por tal, el poder de la palabra emula toda esa concepción de la potencia de un *logos* creador. Pero esta palabra encuentra a lo largo de su desarrollo una residencia específica, un campo donde poder concretarse y mostrar ese poder creacional a través de la combinación de sus letras: el poema. Este se instaura como émulo del universo, tal cual resultado de un acto de suprema creación. En el Renacimiento, la concepción del *Deus Faber* como arquitecto del mundo y del hombre en su calidad de mago, alcanza en el barroco el epítome de un hombre-*Deus Faber*, gracias a la producción poemática. En esta construcción verbal (poema), que emite el arquitecto del universo, más bien arquitecto verbal, se evoca un "grande nombre": se apela al llamamiento de una presencia sacra, que comunica su poder sagrado a la letra junto con su valor numeral bajo la que se oculta.

Nadie al ver efto se affombre  
 Que por las letras contando  
 Los numeros: vá llenado  
 A la *Mitra* un GRANDE NOMBRE.

...

Los ingenios Mexicanos,  
 Por ellos dan tus Payfanos  
 Effa *Mitra*, que fu renta  
 Bien puedes lograr la cuenta  
 Con el ROSARIO en las manos.

La piedra del Aguila de México, ...1750.

El nombre así distribuido en la página, alcanza mediante la forma y el ciframiento a ser una vez más ejemplo de un metadiscurso. Sólo éste último es capaz de ser representado por el Nombre oculto, ya que hace incursión a un plano simbólico, que eleva precisamente el Nombre a pertenecer a otra categoría *transterrae*. A su vez, esta retórica del ocultamiento (28) lleva implícita una intención hacia la retórica del elogio, puesto que el poema se construye porque "Affi pinta el afecto e quien quiere elogiar en esta Dezima: al Author de tan elevado Panegyrico" (29). Y es asimismo una manifestación de agradecimiento por el sermón predicado, puesto que éste se convierte en portador de la luz: ilumina las almas y clarifica los corazones de los novohispanos

En este Sermon entregas  
 PRIOR de los Predicadores  
 Báculo a los Oradores,  
 Con que a Dios fine VI-LLEGAS:  
 Sabio en tus discursos riegas

La piedra del Aguila de México, ...1750.

Por un lado, nos percatamos de que la jerarquía se simboliza con la corona, que bajo la mirada eclesiástica viene a ser la mitra: ambas se unen para justificarse como signos de poder máximo, es decir de revestimiento divino. La corona es ese punto de unión entre el cielo y la tierra. Para entender mejor bajo qué contexto se presentan estos

atributos, es necesario recurrir al ideario nemónico cultural de la época. Por "ideario nemónico" entiendo ese acervo cultural que se fue fraguando mediante el uso de sistemas nemotécnico-educativos.

nuestras actitudes y filtros mentales condicionana lo que vemos y cómo lo interpretamos , y estas inferencias o proyecciones perceptivas pueden ser de tipo personal o responder a hábitos o códigos sociales. Quizás aceptar que además de un ojo personal, exista un "ojo de la época", como dice Baxandall.

Furió, V. Furió, Op.cit., p.167.

De esta manera echemos un vistazo a dicho "ideario". El libro de Nuñez de Cepeda, *Las Empresas Sacras* (30), contiene en la portada de esa edición un curioso grabado en el que aparece la alegoría del "Buen Pastor" sosteniendo unas llaves y una tiara como símbolos del papado. Se toma el mismo motivo, pero en su caso, al representar al arzobispo se le intercambia la tiara por la mitra. El báculo pastoral que es insinuado en el poema posee tres funciones: la de ligar, desatar y conservar, a la vez de que constituye la clave-llave para el desciframiento de la mitra numérica. Asimismo, otra fuente, a saber las *Empresas Morales* de Sebastián de Covarrubias (31), dentro del emblema IV expone el lema latino *Imperium sine Fine Dei* (Virgilio, libro primero, *Eneida*). Este hace una clara alusión al poder entregado a Pedro por Cristo como vicario de la Iglesia (32). Estas tres funciones se remiten a un poder concedido

al aparato eclesiástico, que anuncia simultáneamente su omnipotencia sobre todas las cosas temporales.

Ahora bien, si nos adentramos en la figura poemático-visual, observamos que en el centro cada letra de la palabra mitra deriva en un verso. Es análogo al proceso cabalístico que se lleva a cabo en la interpretación de la Torah: cada letra de una palabra puede conducir a otro significado.

M i amor oy tus cienes mi DE  
 I te numera cobar DE  
 T an digno premio, pues pi DE  
 R efonar con mas alar DE  
 A donde el mar fe divi DE

La piedra del Aguila de México, ...1750.

Y sin exagerar un poco, podemos una vez más evocar el proceso de la imagen luliana de la arborescencia: del tronco-mitra brotan ramas-versos, cuyos frutos vienen a ser virtudes cristalizadas en alabanzas: amor triunfante, dignidad de la empresa y celebración de la fama de tan alto discurso. Ahora bien, el autor de ese discurso se encierra evocándose presente en su Nombre, que enigmáticamente se oculta bordeando el poema laudatorio en un recorrido que traza la mitra. De esta manera el Nombre se cierra a una "circularidad", ejerciendo una práctica de reiteración que bien se puede reconocer dentro del proceso de la práctica ritual. Se concreta así el Nombre con su cargo y dignidad, en un micro-universo:

reverendo padre maestro  
 Frai Antonio Claudio Villegas  
 prior de la de MEXICO.

La piedra de la Aguila de México, ...1750.

A un lado, como ya se había manifestado, el báculo encierra la clave que descifra el poema mediante la asignación de un valor numeral a cada letra.

O criollos verán a San Pedro  
 Tierra en Trono firme  
 Piedra del Aguila de Mexico.

La piedra del Aguila de México, ...1750.

El cuerpo textual del sermón es interesante, puesto que no sólo sirve como soporte complementario del poema, sino que confirma el punto de vista ideológico de la colonia, es decir nos ayuda a plantear esa "constelación" bajo la cual se funcionalizan los signos. Este hecho ayuda al espectador a realizar una "elección limitada" dentro de las diversas posibilidades o caminos de interpretación que se le plantean.

Cuando nuestra pregunta consista en saber cuál fue la intencionalidad o el propósito de una obra, la respuesta adecuada dependerá de que nuestros conocimientos sepan descifrar unas circunstancias y un código particulares..

E. Gombrich, *Imágenes simbólicas*, p.147.

Así, dentro del sermón se legitima la Ciudad de México como lugar ligado fuertemente a un interés religioso. A la ciudad mexicana se le concibe como un espacio sagrado, en

cuanto escogido por Dios para la fundación de su Iglesia. Así como a Santo Tomás se le atribuyó el haber sido el primer evangelizador realmente en las tierras americanas, o a la Virgen de Guadalupe haberla identificado como la virgen apocalíptica, de igual forma los novohispanos se consagran a encontrar un sinnúmero de relaciones y analogías mediante las cuales los símbolos del catolicismo se convierten a la exposición de exaltación de un discurso criollo. De tal forma, el sermón revela que la piedra de la Iglesia ha sido establecida en la piedra del águila de México. Ya el título mismo del sermón, "LA PIEDRA DEL AGUILA DE MEXICO/ El Principe de los Apostoles/ y Padre de la Universal Iglefia/ SR. SAN PEDRO/", confirma tal idea. Asimismo, dentro del complejo universo de relaciones que se establecen, se recurre al ideario emblemático cultural de la época como soporte de un pensamiento novohispano en esplendor. De esta manera la piedra se contempla, relacionada con otros diversos motivos iconológicos a lo que denominaremos "espacio nemónico cultural", resultando así, que la misma piedra puede ligarse y dar un sentido más amplio al completarlo, con el amplio sentido alegórico-simbólico del águila:

para formar su nido se vale de una piedra, a la que llaman Ethites, y esta le sirve de Nivel o propiamente de Ancora. La Ancora solo sirve de detener en medio de las aguas a las Naos, de darles fortaleza y que no muden sitio;...

**La piedra del Aguila  
de México, ...1750.**

Es interesante destacar los múltiples significados del águila, como un animal de fuerte connotación religiosa, más su representación iconológica. Tan es así, que para el discurso criollo no sólo es el ave regia por excelencia, la "Maxima entre las Aves de la esfera" (33), sino que se yergue como emblema de la "Ciudad de México", confiriéndole de esta manera una supremacía de amplio privilegio:

...el darle â Mexico la mayoria entre todas las Ciudades del Orbe, que quien assí lo dize, es el Doctissimo Juan Henrico Alstedio, no Hijo de esta Ciudad, y de ella afirma: *Est Urbs totius; est Orbis maxima & ibi schola celebris.*

**La piedra del Aguila  
de México, ...1750.**

Este hecho para los novhispanos, es más que una prueba de que la tierra americana es verdaderamente espacio de elección para la predicación y difusión de la ley divina, así como el resguardo con sumo celo de ella. Ambos motivos simbólicos, la piedra y el águila, se encuentran conjuntamente ligados a una apología de la ideología católica dentro del criollismo:

... y las Aguilas jamás formaron nidos en las aguas, pues quando o como pudieron usar de esta Piedra como de Ancora? Si será por esta Santa Iglesia Cathedral Mexicana, fundada en este sitio que estaba en medio de las aguas, y fundados por patrocinio del Padre de

la Universal Iglesia, el Padre de los Angeles San Pedro.

**La piedra del Aguila  
de México, ...1750.**

Asimismo, dentro de esto que hemos denominado "ideario nemónico cultural", encontramos que dentro del discurso emblemático, el águila simboliza la predicación de la palabra del verbo divino, puesta en una autoridad eclesiástica. Esta última, por antonomasia se liga al concepto y significación de una fuente de luminosidad (34), puesto que vivifica no tan sólo el cuerpo del hombre, sino su espíritu:

Vifte V.S. Illma. a nuestra Americana Iglefia, pafe en que definterez! En que limpieza! Con que claridad! Y con que gracia! La vifte como Sol, porque efte luminar nos referva las luzes para si, todas las comunica, todas las reparte, todas las da con igualdad, que ni los elevados participan mas luz, ni los abatidos dexan de recibir iguales claridades, y reponderando à todos los thesoros muy grandes de sus brillos, de ninguno recibe, ni de los Astros de la esphera, ni de las Aves, que pueblan y hermofean efte media region.

**La piedra del Aguila  
de México, ... 1750.**

Es claro que el discurso hiperbólico llega a establecer una supremacía del predicador: "excede al Rubio y dorado Planeta", rompiendo la inicial comparación de igualdad entre el sol y el arzobispo. La autoridad eclesiástica se lanza a ser aún mayor que él, puesto que nunca cesa de otorgar luz. La batalla constante contra las tintieblas y el pecado es

tópico común de este tipo de discursos literario-visuales, en donde se convierte en ejemplificación didáctica de la suprema vida moral católica. El concepto de luminosidad, y lo que implica, llega a no insinuarse tan sólo verbalmente, sino como se verá más adelante, es llevada prácticamente a la realidad celebrativa: se establece como una especie de "metonimia práctica" en lo que se da a conocer como la pirotecnia. Por el momento bástenos ahora señalar, que la retórica de la luminosidad implica el tópico emblemático de la eterna vigilia, función que está obligada a ser desempeñada por el representante espiritual de la sociedad novohispana. La predicación (35) se instaure de esta forma como una práctica de luz, mediante la cual se desea que en "brillantes esplendores se duplique" (36):

...Efte, aunque nos alumbrá (Luminar Mayor), alienta y favorece todo el día, en llegando la noche se retira, se oculta, nos dexa llenos de confusión y ofcuridades; y V.S. Illma. tan lexos está del defcanso en la noche, que si a la medida de este se ofrece conferir el Sto. Sacramento de la Confirmación, à alguien enfermo, à essa hora lo administra,...

**LadpiHdrácdel.Aguila.**

De ahí que podamos ver, que lo que se pide y adjudica a la figura obispal, sean virtudes características de los parámetros de la moral cristiana: la caridad, la paciencia, la misericordia y la fortaleza. Virtudes que hallan su derivación en este caso, desde los *predicamenta* lulianos

hasta la idea divulgada por libro de Núñez de Cepeda, titulado *Idea del Buen Pastor*, y que es materia fundamental para comprender dicha temática. Las empresas XVIII y XXXIV de este tratado, exponen los temas en los que el obispado se ve en la obligación moral de remediar las necesidades de sus fieles (37). El cuerpo de las empresas contiene un "Águila remontada que acude a las necesidades" y se le asocia con el elemento aire como conductor, es decir intermediario entre Dios y los hombres (*Occupando mediat*). Se ratifica la nobleza como virtud del arzobispo, al establecer una estrecha relación de identidad con el águila. Asimismo, la esta característica moral se manifiesta a través de la contemplación. Para aclararlo mejor, es necesario recurrir a otro propagador del pensamiento emblemático que trata este tópico: Sebastián de Covarrubias. En su libro *Idea de un Príncipe Cristiano*, dentro del emblema XV, conjunta de los dos ejemplos de la vida cristiana: la contemplativa y la activa. Si bien es cierto que el prelado debe vigilar por sus súbditos, también lo es, que desde la cumbre del monte se ponga en alto para la contemplación y ejemplo. Objetivo que se logra mediante la predicación, lo que a la vez le sigue justamente para completar un sentido iconográfico del que guía, concretado específicamente de nueva cuenta en la simbología de la luz. Esta última, encamina rectamente al alma venciendo las tinieblas en una apología lumínica: el camino de la luz que descubre el obispo, es camino de salvación. Las empresas XLII y XXI de la *Idea del Buen*

Pastor de Nuñez de Cepeda, nos recuerdan que los obispos deberán de ser como estrellas que,

ardiendo en caridad hacia el empireo,  
brillan con resplandores hacia la  
tierra, y con lenguas de luz nos  
predican avisos y desengaños, enseñan,  
persuaden, responden a las dudas

Nuñez de Cepeda, *Op.cit.*, p.99.

La personificación de lo divino en lo político, el cruce de lo terreno y lo celeste, de lo temporal y lo eterno. En fin, la alianza de Dios con lo humano.

- c) una obra de arte significa lo que su autor pretendió que significase, y que es esta intención la que el intérprete debe de hacer lo posible por averiguar.

D.H. Hirsch, *Validity in interpretation.*

Al comprender el panorama histórico, nos podemos dar una idea de cómo siguieron funcionando las formas de producción estética concernientes a las que implican una nemotecnia, durante el siglo XVIII. Puesto que

En el ámbito de la representación, hemos partido con la base, de que una obra de arte se realiza con alguna finalidad y en determinado contexto histórico. Por ello parece lógico intentar un tipo de interpretación que no disocie las formas artísticas de sus objetivos, ni tampoco de los problemas y condiciones bajo las cuales todo ello se tiene que armonizar.

E. Gombrich, *Op. cit.*, p.165.

Revisaremos primero el contexto peninsular (39) para comprender mejor las actitudes culturales de la colonia.

La monarquía española de la primera mitad del siglo XVIII se encontraba no en un periodo pacífico de gobierno, sino en un periodo de disputa: la guerra entre el régimen de la casa de los Borbones y el de los Habsburgo. En otras palabras, entre las formas nuevas del arte ilustrado de una monarquía afrancesada y las del viejo arte monárquico español. La guerra de sucesión de 1715, ganada por el régimen borbónico a cargo de Felipe V marcó para España una etapa nueva: la de la apertura hacia Europa. Efectivamente, la crisis en la que España se hallaba sumida desde el último cuarto del siglo XVII, tenía que ser combatida con rigor implacable, y por lo tanto fue necesario la aplicación de políticas de fuertes cambios, siendo éstas inflexibles en sus determinaciones. Este programa cultural al que se le conoció como el absolutismo español, o bien despotismo ilustrado, se estableció justificándose y ganándose el apoyo de los estamentos de la sociedad a través de la producción y propaganda de ciertos patrones de producción artística y cultural. Para tal propósito de unificación y centralismo, la monarquía necesitaba de un fuerte movimiento que la impulsara: y qué mejor elemento que las características que aportaba el arte propagandístico del Barroco. Las formas, en algunos casos del ámbito literario celebrativo al que hemos venido aludiendo, permanecieron en varios casos casi iguales. El discurso con sus juegos visivos y la

manifestación de formas estéticas que rayaban en el dominio de la ilusión, fueron ejercidos por la hegemonía monárquica de nueva cuenta, para seducir y convencer. Tal vez no resulte tan disparatado intentar llevar a cabo un vínculo con la práctica de el *ars memorativa*, y el lulismo nemónico. Si lo que se pretende es ser fiel al objetivo de averiguar la intencionalidad y la función de la obra artística dentro de su contexto original, tenemos que adecuar los "códigos perceptivos a los existentes en al época en que se realizó la obra" (40). De ser así, podemos considerar que el lulismo como ejercicio nemónico y filosófico, ofrecía varias razones de peso para ser atractivo a los intereses del regimen borbónico ilustrado. No sólo sus características científicas, sino aquéllas misioneras que implicaban el método nemotécnico tuvieron buena acogida, puesto que había que hegemonizar el poder y a España lo más uregentemente posible. Tales características formales de metodología nemónica, fueron reutilizadas para ese fin: el de legitimación del poder y la persuasión de ello a la población civil (41). Ahora bien, la práctica de la fiesta ha sido un tópico en constante movimiento a través de la historia. Es un acto esencialmente ritual, que en el caso de la corona española fue utilizado como indispensable para sus propósitos. En estos momentos, la corte novohispana sigue siendo, sino una imitación exacta de la española, sí una organización análoga a ésta. Obviamente en muchos aspectos aún, la corte virreinal apoyaba a la española, y

celebraba por lo tanto los acontecimientos que se le mandaban festejar desde la península. Por tal, se vio obligada a seguir los parámetros artísticos que imponía la política del despotismo ilustrado.

Lo que nos interesa destacar, es la manera en que la cultura colonial le rinde culto y le reitera su fidelidad dentro del acto celebrativo. La colonia no se privaba en absoluto de la realización de cualquier festejo, puesto que para la sociedad novohispana "todo era susceptible de convertirse en espectáculo y diversión" (42) en donde

El uso y abuso de letreros, versos y pinturas alegóricas fue una costumbre muy mexicana hasta fines del virreinato

Francisco de la Maza, *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México*, p.16.

Recordemos que esta primera mitad del siglo XVIII, el virreinato es poderosamente fecundo en materia prima (auge de la minería), lo que le da como consecuencia un esplendor monetario, listo para apoyar de manera eficiente la producción artística (43). De tal manera, comprendiendo rápidamente el contexto histórico, podemos vislumbrar más a fondo la intención que portaba este tipo de producción literaria:

las intenciones del artista están condicionadas por las voluntades y circunstancias externas, cuando no supeditadas a ellas; el concepto de intencionalidad y de significado debe ampliarse del plano personal al social,

o mejor dicho, debe considerarse su interrelación....Nos interesan más las categorías de acogida social, como ocurre con todos los sistemas de signos. Son éstas las que al iconólogo le interesan...

E. Gombrich, *Op. cit.*, p.191-2.

De ser así, los cuatro poemas novohispanos (figs.33, 34, 35, 36) representan un interés particular, puesto que pertenecen a la celebración del "poder político en su vertiente pública". Es aquí donde estos poemas pasan a ser elementos que emiten sus significaciones dentro del acto festivo, y que responden precisamente a la semiología de la celebración: ayudan a estructurar el aparato ritual-festivo de la sociedad novohispana en su carácter cívico sacralizado. Participan activamente en ese gran espectáculo de puesta en marcha, de lo que habíamos denominado como teatro de la memoria en movimiento. Al decir esto, como ya lo habíamos aclarado, decimos que se va haciendo y definiendo a medida que la celebración avanza. Por consiguiente todos los elementos artísticos fueron concebidos y creados a partir de los requerimientos que para el fin de la erección del **Colosso del Coronado Augusto de las Españas** (1747), se necesitan. La convocatoria al certamen novohispano para el festejo del Colosso, y los poemas que para ella se producen, se vislumbran como producto de una actitud cortesana que requiere de formas ritualizadas para legitimar y legitimizarse. El impreso es una exhaustiva relación descriptiva de las fiestas

prolongadas por varios días para la celebración del ascenso al trono de Fernando VI. Dentro de esta celebración se justifica la utilización y la función de los jeroglíficos en la consagración de obeliscos:

Pero esas erguidas prodigiosas machinas parecen las elevó el Gentilísimo, sólo para diseño ingenioso de la gratitud, magnificiencia, y rendimiento con que la Imperial Mexicana Athenas ha erigido en Aplauso de su magnífico Patrono, en portento de la lealtad, que si es Columna de Poemas, excede a la Egypcia en la firmeza...

Colosso del Coronado Augusto  
de las Españas..., 1747.

El compromiso entre la "Imperial Mexicana Athenas" y el "aplausos" que le rinde a su "magnífico Patrono", se cristaliza con una construcción arquitectónica, que no obstante de mostrar su carácter efímero, excede en "firmeza" toda arquitectura hasta la "Egypcia". Es de percatarse que el discurso hiperbólico se sustenta no sólo literariamente, sino gracias a otras dimensiones como la es la de la arquitectura. Esta ejerce una función no sólo de integración plástico-literaria, sino que es un *loci* de amplias dimensiones, dentro del espacio simbólico que enmarca la celebración. Su ubicación no es gratuita. Por la relación de la que tenemos conocimiento, resulta ser bastante significativa la posición que se le asigna: el centro de la plaza. Este es el punto espacial en que se reúne la sociedad. Alrededor de la plaza, circulan, desfilan

y se agrupan los diversos sectores que acompañan la comitiva regia, y la cual culminará precisamente con el ingreso a la estructura efímera:

Ocupaba las calles, puertas, balcones y azoteas tan amoroso Concurso (que regozijado aplaudía a su exaltado Monarca)...Reconoció el luzido Paseo por glorioso término al punto mismo, que le havia dado noble principio: círculo mysterioso, que en essa perfecta figura quisiera significar la imperial Corona

Colosso del Coronado Augusto  
de las Españas..., 1747.

El recorrido del espectador comienza en un punto determinado (plaza) para acabar en el mismo. De esta manera se sitúa en un Teatro de la Memoria: circula por él y ante su vista van desfilando ordenadamente aquellos *loci*, que albergan todo tipo de imágenes pictórico-visuales, tales como los emblemas, los diagramas geométricos y los poemas figurales. Todo un bajage visual se introduce en la mente del participante para establecer analogías con aquel otro bajage cultural nemónico, que ha venido aprendiendo y resguardando al paso del tiempo bajo un determinado ideario cultural novohispano de su época. Hago hincapié en esto último, porque todo proceso de lectura, ya sea de imágenes simbólicas o de discursos, se basa en un "complejo que no depende solamente de los estímulos sensoriales", sino que se realiza asimismo sobre "nuestras actitudes y filtros mentales" (44). De esta manera, el espectador al poder relacionar la amplia gama de discursos que se despliegan

ante sus sentidos, los reconoce mediante relaciones mentales que establece. Este proceder le ayudará a situarse para poder circular dentro de ese vasto universo simbólico, que ha sido previamente elegido y dirigido por los intereses de una política monárquica, que ejerce su hegemonía hábilmente a través de formas artísticas:

En general, el arte y los artistas del pasado tenían una función social concreta, servían a unos intereses determinados, y lo normal es que tuvieran que comunicar unas ideas que actuaran a favor de esta función y de estos intereses.

E. Gombrich, *Op. cit.*, p.196.

En este sentido, resulta importante el recorrido que haga el consumidor del arte de este espacio, porque su orden determinará el programa iconográfico de los *loci e imagines*, que irá estructurando en su interior:

La composición nos habla de la idea que tiene el hombre de su relación con el mundo que le rodea, y concretamente de una concepción del espacio y del tiempo, del lugar que ocupa, o que quisiera ocupar en la realidad en la que vive, y del lugar que adjudica a lo que contempla, sabe, o imagina.

V. Furió, *Op.cit.*, p.227-8.

De ser así, cabe comprender mejor la celebración novohispana bajo los parámetros ideológicos de un teatro de índole religiosa celebrativa, en donde elementos como la música,

las representaciones escénicas, la oratoria, pintura y literatura, llevaron a la sociedad civil a la culminación de una catarsis. Por este último término, Barthes entiende que es "tanto la posesión como liberación del Dios, posesión en vista de una liberación" (45). Ciertamente la sociedad novohispana al no sólo contemplar, sino al ser actuantes celebrativos alcanza una experiencia total de unión, que cesará, cuando todo este aparato retórico celebrativo, termine sus días de fiesta. La ciudad es vestida mediante tarjas, adornos, cartelitas y demás ornamentos que siempre tienen algo más que decir: transforman la ciudad en el escenario de un teatro de la memoria en movimiento. Este se encuentra destinado a lograr una comunión de intereses, entre los actuantes y el aparato simbólico del gobierno monárquico.

De esta suerte la Imperial Minerva dió a luz, fundamentando su ingeniosa fineza en las firmes Columnas del Métrico Colosso, pulidas en el luzido buril de los incendios, para que equilatado su amor en crysol de tantas luzes, indicara la indeleznable solidez de la eloquente machina, para cuya artificiosa estructura, y erección magnífica se convocaban para el día siguiente los agudos Americanos ingenios...

**Colosso del Coronado Augusto  
de las Españas..., 1747.**

Otra vertiente organizativa de la fiesta que nos salta a la vista en esta última cita, y que ya ha sido nombrada, es la del arte del deslumbramiento llevada a cabo a través de varios elementos como la ornamentación "solar" y la

pirotecnia (46). Ambos elementos dentro de su contexto nos remiten a un significado que se reitera continuamente en esa época: la batalla de la luz contra la sombras

Descubranse las Fogosas Columnas  
(luzidas Bassas del Eloquentes Colosso):  
cinco Artificiosas invenciones, que  
distribuidos a distancias se  
convirtieron en claras y elevadas  
llamas, dissipando el funesto embarazo  
de las tinieblas con sus barriles de  
fuego, que ilustraron súbitamente todo  
el espacio de la Plaza Mayor.

Colosso del Coronado Augusto  
de las Españas..., 1747.

Dejar ver, enfatizar ese "espacio de la Plaza Mayor" que representa el centro, el eje que une la tierra con el cielo; lugar revestido de sacralidad, y como tal, irradiante por un lado de luminosidad a través de la cual manifiesta su majestuosidad. La hierofanía se cumple entonces: la luz de la verdad y de la virtud triunfa contra la sombra del vicio y de la mentira bajo el contexto católico de la época (47). Es así como todo artefacto luminoso disipa "el funesto embarazo de las tinieblas". Asimismo, el cesamiento de lo nocturno da pie al requerimiento forzoso de la constante vigilancia, concepción ya anteriormente mencionada. La sociedad vela, y reiteramos en esta idea, se mantiene atenta respondiendo y evocando, es así como obedece al lema de *constantia et vigilantia*. Esta sentencia que fue ideada para incitar a la adopción de una ideología religiosa, que marcaba el despertar del alma y la vigilancia del espíritu: sólo así se lograba evitar el mal, vencer el pecado y

redimirse simbólicamente de la caída adánica. Por tal motivo, el uso ornamental en su calidad de arte del deslumbramiento, pasa a ser no un simple derroche de lujo o de ostentación vana, sino un engranaje simbólico dentro de todo este aparato celebrativo. Apela a lo que en esa época se entendía por "luminosidad" y el triunfo de ella. El deslumbramiento de su victoria es transmitido con toda su plenitud al espectador. Esto da pie al inicio de otro tiempo: el que no tiene pausa, el que se prolonga y se sobrepasa a sí mismo, en un intento de conservar una dimensión de carácter sagrado:

pues para celebrar los Mexicanos el Literario Certamen (punto legitimo también del Ingenio), luego que quiso la noche ostentar sus tinieblas, encendieron en la Casa de la Sabiduría tantas luces, que mereció el luzido aparato denominarse el incendio de las antorchas

**Colosso del Coronado Augusto  
de las Españas..., 1747.**

La intención de esta estética se encamina a mantener todo un ambiente luminoso para destacar la plaza, donde ha sido colocada la estructura:

...Y mas cuando es el Fuego en losCastillos flamante clarín, que con sonoros acentos de brillo convoca a Certamen, como practicó Helena para emplazar a los griegos...que con mas propiedad convenía à un Certamen Poético, cuyos Adalides teniendo su origen de la celestial esfera, ostentan alientos fogosos

**Colosso del Coronado Augusto  
de las Españas..., 1747.**

Otro elemento a destacar es el de la sonoridad, que se convierte en la voz que llama, que apela a la congregación. El repique de la campana es un elemento sonoro, que va fraguando conciencia del significado que arroja (48) . En el caso de la fiesta novohispana, se convoca a los "cysnes" de las "sonoras voces mexicanas" a celebrar de manera conjunta y comunal a la figura sagrada. El certamen resulta ser de esta manera, un *corpus* ideológico que refleja perfectamente la estructuración de una sociedad que venera a sus patronos y a sus representantes. Esto lo lleva a cabo, bajo ciertos comportamientos y actitudes perfectamente bien delineadas y sólidamente establecidas a través de prácticas rituales. Resulta ser así que la celebración novohispana, no es una catarsis que termina por plantearse en el nivel puramente caótico: por el contrario, es una actitud liberativa, pero organizada fríamente por el aparato de una política regalista, que domina todos los aspectos de la vida pública. Se convoca a presenciar todo aquel espectáculo, que como teatro de la memoria escenifica y crea arquitectónicamente un escenario simbólico. De ser así, dentro de las columnas que forman parte del soporte del Colosso, es precisamente la cuarta, la que por su descripción nos llama la atención:

Era la cuarta Columna un Arbol, cuyos ramos fueron dieciseis ruedas, elevándose en veinte varas de altitud, con siete cuerpos en figura ovada, a que sería de brillante cumbre un coronado

Sol, que inundaba de resplandores à una  
Aguila...

Colosso del Coronado Augusto  
de las Españas..., 1747.

Es interesante establecer, que quizás esta forma arborea al derivar del lulismo haya sido utilizada como un elemento de persuasión nemónica: instrumento predicativo que se convirtió en un verdadero tópico utilizado desde las órdenes evangelizadoras, y que pasó a ser reutilizado por los intereses de una política dirigida. Así, contemplamos que el lulismo es una práctica que no sólo se circunscribe a manifestarse como una influencia sólida dentro de lo pictórico y literario, sino que tiene alcances hasta arquitectónicos. F. Yates ya había lanzado esta hipótesis con respecto a la arquitectura italiana, interesante posición que deja así un campo abierto a su investigación. De esta manera, si ya desde la época de evangelización se ha logrado comprobar el lulismo en la Nueva España dentro del pensamiento novohispano, es posible y necesario vislumbrarlo también como parte fundamental de la celebración bajo un teatro de la memoria en movimiento.

La celebración sigue su curso, espera los resultados de la convocatoria, celebrando: tiempo durante el cual la linealidad se rompe y da nacimiento al metatiempo, al metaespacio en el que se representan piezas teatrales, recitaciones de sermones y simulacros de batallas; en fin, toda una serie de manifestaciones escénicas que se podrían

llamar el teatro nohovispano de la fiesta. En la relación a la que nos remitimos, catorce días fueron los que se dieron de plazo para entregar los poemas a partir de la fecha establecida, y cuatro para la examinación de éstos. El certamen resulta ser así, ya contemplado en su contexto, aquel acontecimiento que establece un programa, el cual establece una fuerte analogía con las representaciones sagrado-cósmicas.

de igual procedimiento se utilizó en los certámenes para fijar el tema de competición; se partía siempre de un mito, de un acontecimiento o costumbre de la antigüedad romana, y se llegaba, mediante caprichosas asociaciones o acomodamientos, a establecer un nexo con el dogma o la festividad cristiana, que en determinado momento, reclama la atención.

Buxó, Arco y certamen de la poesía colonial mexicana, p.39.

Recordemos que es una cultura heredada no sólo del neoplatonismo renacentista, sino de un cabalismo cristianizado que vio su auge precisamente con los magos del período renacentista. Es interesante destacar siempre, que la estructura del universo es un macrocosmos que se refleja en el microcosmos del plano humano. Así, las acciones humanas, sobre todo la escritura con su poder del Verbo, del halo divino, del pneuma, construye el universo dentro de la hoja blanca: teje el discurso sagrado. Su movimiento como ya Caramuel lo había trazado, es émula del movimiento de los astros.

que las celestiales esferas con la  
 armonia proporcion de su perenne  
 movimiento formen el concierto de una  
 acorde delectosa musica...

**Colosso del Coronado Augusto  
 de las Españas..., 1747.**

De tal forma, ese impulso se traspasa a todos los niveles, en donde la armonía de ese movimiento siempre deberá de ser buscada y conservada por el poeta: de esta manera, reitero, el poema no puede ser aleatorio en su significado total, sino dirigido: de otra forma la creación, reflejada en la existencia del poema sería susceptible de ser destruida. Las claves herméticas del texto nos remiten al pensamiento cabalista, donde la letra tiene un valor, y una colocación específica en el texto, de otra manera su errónea lectura o interpretación, acarrearía la destrucción del universo-texto. La armonía se logra así porque,

arcanos se reservan a la mental  
 especulacion de sus gyros, al gozo de  
 tan elevada hermosura. Solo respecto de  
 la amplissima jurisdicción del  
 entendimiento no ostentan exempciones  
 los celestiales fueros, porque impelido  
 de la voluntad basta el entendimietno  
 para asegurarnos tanta dicha possible  
 sólo de alcanzarse al vuelo ingenioso  
 del discurso.

**Colosso del Coronado Augusto  
 de las Españas..., 1747.**

Dentro del primer certamen, nos encontramos conque los autores que obtuvieron los primeros lugares en composición, presentaron poemas acrósticos radiales. Estos por su figura,

se pueden remitir en primer término a las ruedas o círculos móviles lulianos. En los cuatro, la combinación de las primeras letras de cada verso sigue un movimiento circular que cierra en el centro de la figura poemática. Este hecho pone en práctica un ritual mentalizado, que se lleva a cabo mediante un ejercicio nemónico, en donde se rinde culto al nombre que revela su jerarquía (lám.33). En segundo lugar son evocativos de la figura solar. De sus brazos, es decir de sus rayos solares, brotan todos los atributos divinos de que es portadora la figura sacralizada, en este caso el rey. De igual manera se ratifica el pacto como vehículo de una fidelidad indiscutible, entre la sociedad novohispana y su representante político.

T oda la America fie [L]  
 O stenta ser, y solo a é [L]  
 C on más colores que Abri [L]  
 O rla de colores mi [L]  
 R inde en lugar del laure [L]  
 O y Palas occidenta [L]  
 N ácar, Jazmín, y Clave [L]  
 A zul, y Oro dá al pinzel [L]  
 D e Sacro Iris Celestial [L]  
 O bediente, amante, y lea [L]  
 D e nueftro Augufto epaña [L]

**Colosso del Coronado Augusto  
 de las Españas..., 1747.**

Pacto de fidelidad por parte del sector civil, que en un intercambio justo pide glorificando, a la vez que comprometiendo con tal elogio al monarca a cumplir lo que la sociedad espera de él (fig. 34). El símbolo de tal

acuerdo será no sólo el arco triunfal en su realización arquitectónica, sino en su realización verbal-pictórica:

A rco hermofo celeftia [L]  
 U nion de solar pince [L]  
 G ravó como un cinze [L]  
 U na paz univerfa [L]

Colosso del Coronado Augusto  
 de las Españas..., 1747.

Y cumplirá tales funciones que sustenten un contexto eminentemente católico, donde se le exponga a Felipe VI como un "príncipe cristiano", mediador entre el reino de Dios y el gobierno de lo humano.

O ctavio en fu gyrafo [L]  
 N o pudo tú siendo Genti [L]  
 A lcanzar lo que â el Sexti [L]  
 D on Fernando un tornafo [L]  
 O y le anuncia, que es faro [L]  
 D el Chirftianifmo mas fie [L]  
 E n cuyo pecho el Joye [L]  
 L abrado de afecto lea [L]  
 S e iluftra â fu influxo Rea [L]  
 O fuscandose fin é [L]  
 [L]

Colosso del Coronado Augusto  
 de las Españas..., 1747.

Debe de entenderse asimismo, que tales estructuras pictórico-verbales, gozaban de una legitimación totalmente oficial en su producción. Tanto así, que parece que se escriben a través de formularios, tal es el ejemplo claro, de que en cada certamen se fijan una serie de disposiciones de composición que así lo determinan. Tan sólo consúltese el ejemplo de las fiestas a San Juan de la Cruz (lám.34),

realizadas en el año de 1730. Esta celebración religiosa, nos da a entender, según las peticiones que se les hacen a los compositores, que no debemos juzgar tal producción poética como falta de originalidad, sino contemplarla como se había recalcado en un principio: como parte integral de un gran teatro de la memoria en movimiento, perfectamente bien delineado en su constitución y en su práctica:

El gobernante, objeto de un culto sistemático, por medio del panegírico literario y ahora visual, se convierte en el foco de mesiánica esperanza, en el héroe, virtuoso guerrero, y paladán de la fe que traerá las prometidas victorias...

R. de La Flor, Esther Galindo Blasco,  
Política y fiesta en el barroco, p.66.

### Conclusión

Se puede decir francamente que la sociedad novohispana celebra y festeja a sus representantes bajo una rigurosa metodología de prácticas nemónicas. El discurso planteado bajo este prisma, desemboca en un discurso laudatorio, previamente planificado por las jerarquías de poder. La organización, desde la convocatoria del certamen, hasta la culminación en la obra escrita, se concibe bajo ciertos intereses de los sectores monárquico y eclesiástico. Estos elaboran una "cultura dirigida": producen y dan a consumir obras artísticas que resultan ser medios de propaganda política, en el caso de lo civil; y de adoctrinamiento en lo

que concierne a los asuntos religiosos. Pero es una propaganda que involucra directamente a la sociedad. Quiero decir con esto que la hace partícipe. Ella se ve envuelta en esa gran escenificación que hemos reconocido como teatro de la memoria. Los signos que se producen dentro de ella, no son aleatorios, muy por el contrario tienen pleno sentido de ser, puesto que se insertan dentro de una cultura fuertemente simbólica que necesita reforzarlos mediante prácticas artísticas. Y qué mejor medio que el de la nemotecnia.

con todo, esta literatura retórica y de ocasión tiene su razón de ser: es el producto de las castas privilegiadas de una colonia, que deben aceptar- incluso en beneficio propio- un orden establecido por la metrópoli.

J. Pascual Buxó, *Arco y certamen de la poesía mexicana colonial*, pág. 24.

## NOTAS BIBLIOGRAFICAS AL CAPITULO III

1. Roman Jakobson, *Lingüística, poética, tiempo*, p.108.
2. José Pascual Buxó, *Las figuraciones del sentido*, pág. 22.
3. *Ibidem.*, p. 26. Para mayor comprensión, el autor realiza algunos diagramas, que explican las semióticas denotativas y las connotativas, así como la semiología.
4. E. Gombrich, *Imágenes simbólicas*, p.23.
5. Fernando de la Flor, comenta al respecto que " la ciudad funciona como espejismo, es el objeto de una construcción del imaginario colectivo... la "imago urbis", se compone así de un sentimiento de la "extraordinaria representatividad, alcanzada por un territorio, por medio de su autoridad en lo religioso, y en lo político", ver R. de la Flor, Esther Galindo Blasco, *Política y fiesta en el barroco*, Salamanca, Ed. Universidad Salamanca, 1994. 144 págs. Asimismo, para darse una visión sobre la transformación de la ciudad durante las fiestas del lustro real en España, consúltese León, Aurora, *Arte hispalense: Iconografía y fiesta durante el lustro real: 1729-1753*, Sevilla, Ed. Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial de Sevilla, 187 págs. Quisiera aclarar, que la fiesta barroca durante los tres siglos de duración, obviamente presentó variantes en cuanto a programas iconográficos, pero en esencia sus características principales de ritualidad permanecieron iguales, tal como la sociedad en general casi inamovible en su estructuración estamental, dentro de la que se desarrollaba. Sólo al tratar en su debido momento de los poemas novohispanos, estableceremos las particularidades y variantes del programa con respecto a la época en que se realizó la celebración.
6. Giulio Camillo fue un hombre renacentista apasionado por las ideas clásicas sobre el arte de la memoria. Este llegó a a concebir todo un proyecto iconológico de hermetismo que funcionó dentro de su teatro. Su esquema fue reconstruido por F. Yates, y se presenta en su libro *Arte de la Memoria*, al que ya hemos hecho referencia en varias ocasiones. El capítulo en que se hace una revisión exhaustiva es el VII, titulado "El teatro de Camillo y el Renacimiento veneciano". págs. 191-204.
7. Al respecto, Jakobson comenta sobre el diagrama que es una "especie mínima de analogía, simple relación proporcional, y no exhaustivamente analógica, entre la letra y el mundo. En general, en eso consisten los caligramas, o poemas en forma de objetos", Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso, imágenes, gestos y voces*, p.105-106. Y como ejemplos cita a Massin y Apollinaire. Consultar *Ibidem.*, 2ª ed.,

Barcelona, Ed. Paidós, 1992. 380 págs. De esta manera, el diagrama plantea una estrecha relación entre su forma física y su significado con el mundo del ritual celebrativo.

8. Arnheim ha planteado este concepto en sus estudios sobre psicología en las artes visuales, y considera que el objeto "puede ser motivo de atención porque se destaca del resto del campo visual, y/o porque responde a las necesidades del observador... El estímulo es el que rige la respuesta antes que la iniciativa del observador." Rudolf Arnheim, *El pensamiento visual*, Buenos Aires, Ed. Universitaria de Buenos Aires, 1971. 243 págs. Ahora bien, dicha creación de un campo visual, crea todo un contexto, donde el espectador va ir seleccionando y acomodando los elementos que más le causen impresión, en una especie de la jerarquía de la sorpresa: "Este juego recíproco entre la estructura del campo dado y las exigencias de las necesidades e intereses del observador, es característico de la psicología de la atención". *Ibidem.*, p.24.

9. Consúltese a Joaquín Velázquez de León, *Arcos de Triunfo*, pról. Roberto Moreno de los Arcos, México, Ed. UNAM, pág. 14. En este libro, el autor enumera cuatro acertadas razones de porqué de la erección de los arcos de triunfo en la época colonial.

10. Tal comentario proviene del libro *Perseo y el pintor Cristóbal Franco, 1650.*, en "Sucesos de Fray García Guerra", publicado por don vicente de P. Andrade, en *Ensayo bibliográfico del siglo XVII*. México, 1899, págs. 57-58.

11. El título es, *Descripción anónima del arco triunfal que la Iglesia Metropolitana de México, dedicó al duque de Albuquerque, México, por la vda., de Calderón, 1653.*

12. Esto ya toca el tema principal: la memoria y su funcionamiento, tanto como sus funciones. Algunas de estas son indicadas por Arnheim: "Aunque el contenido total de la memoria de una persona difícilmente pueda considerarse una totalidad integrada, contiene amalgamas organizadas de pequeño o gran alcance, familias de conceptos ligados por la semejanza, asociaciones de toda clase, contextos geográficos e históricos que crean escenarios espaciales y secuencias de tiempo." Véase *Ibidem.*, p. 27.

13. *Ibidem.*, p.77. Además con respecto a las relaciones asociativas entre las imágenes, comenta: "básicamente, pues las cosas se relaciona entre sí por asimilación o por contraste, y a menudo por una combinación de ambas cosas." *Ibidem.*, p.61. Esto hace que las impresiones mentales acaecidas durante un tiempo pasado, fueron impresas en la memoria para ser reutilizadas en un futuro, como referentes visuales de que se observa en el exterior. Y ciertamente concluye que "Por tanto, la percepción en el más amplio

sentido debe incluir las imágenes mentales y su relación con la observación sensorial directa...La influencia de la memoria sobre la percepción del presente es en verdad poderosa." *Ibidem.*, p.77.

14. *Ibidem.*, p. 80., y más adelante especifica el proceso de identificación de imágenes, "La identificación sólo puede obtenerse mediante lo que los hombres llaman "fuerte penetración", es decir, el insistente esfuerzo de asociación entre significante y significado, como la ejemplificación de emblemas religiosos." *Ibidem.*, p.143.

15. Los certámenes poéticos novohispanos, se realizaban bajo un minucioso programa de convocatoria y selección. Los parámetros de escritura eran claramente bien delineados, en cuanto a qué política se debía de seguir, y cuál temática tratar. Estas eran las condiciones del concurso celebrativo, que muy en el fondo es "siempre una censura ideológica". Los griegos le denominaban Agón, que era lo que se entendía por "competición en la vida pública". Esto apuntalaba a pensar y discutir siempre sobre quién era "el mejor con relación a las cosas, y quién es el mejor en el dominio de la naturaleza". Y la naturaleza es en este caso, "el arte, es decir una representación completa de los valores religiosos e históricos, morales, y estéticos, y tal hecho sigue siendo, sino singular, al menos raro: rara vez el arte se ha visto sometido a semejante régimen de competición desinteresada." Barthes, *Ibidem.*, p.81.

16. Los títulos publicados por Fernando de la Flor, ya se han mencionado, ver la cita de la parte introductoria. Los trabajos de Simón Díaz son: "La poesía mural, su proyección en Universidades y colegios", en *Estudios sobre el Siglo de Oro...*, Madrid, Ed. Nacional, 1984. págs. 479-497. Otro artículo: "La poesía mural del Siglo de Oro...", en *Homenaje a José Blecuá*, Madrid, Ed. Gredos, 1983. págs. 617-631. Un libro: *La poesía mural en el Siglo de Oro*, Madrid, Ed. Ayuntamiento, 1977.

17. Respecto a este juego del dejar ver y no dejar ver, Barthes considera que el acto de poner algo en cifra, "quiere decir ocultar y no ocultar simultáneamente. El mensaje está oculto para el ojo que pendiente del sentido del detalle, se olvida del sentido del conjunto...sólo gracias a un esfuerzo de distancia, cambiando el nivel de percepción, de un sólo golpe de vista, en un sentido global, se alcanza el sentido verdadero" Barthes, *Ibidem.*, p.140. De ahí que sea tan importante señalar que el objeto en exposición, se haya encontrado seguramente dentro de un campo de visión flexible. Este permitía al espectador un acercamiento paulatino que le permitía desenvolver su significado, mientras lo contemplaba desde diversas posiciones.

18. Para una completa y exhaustiva explicación sobre el uso nemónico de los diagramas de carácter místico en la literatura del Siglo de Oro, puede consultarse de Fernando de la Flor, el capítulo "El diagrama: geometría y lógica en la literatura espiritual del Siglo de Oro, en *Emblemas: una...*, págs. 234-253.

19. Para una mejor definición del proceso de "inducción perceptual" que plantea el diagrama, cito: "el percepto se completa bajo el control de esta estimulación, por ejemplo, la cualidad incorpórea de las caras es el resultado de un compromiso que resuelve una paradoja: se los ve físicamente ausentes y no obstante, perceptualmente presentes." Rudolf Arnheim, *El pensamiento visual*, p.82.

20. Considero importante que bajo un determinado contexto cultural ideológico, el diagrama funciona como "la consumación de lo incompleto", presentándose como una de las "conquistas fundamentales de la conducta inteligente". Esto conlleva a considerarlo puramente "perceptual cuando la estructura del contexto es lo bastante fuerte como para que determine la naturaleza de la porción ausente" *Ibidem.*, p.83.

21. Hablando de la pintura barroca: "la representación del espacio es más subjetiva, más flexible, en el ámbito de la Contrarreforma. Es la evocación de un mundo de ficción, repleto de milagros y escenas mitológicas" V. Furió, *Op.cit.*, p.253.

22. La concepción sobre un reordenamiento de un caos. Este proceso se puede consultar en el libro *Verso e imagen, Del Barroco al Siglo de las Luces*, Madrid, Ed. Consejería de Educación y Cultura, 1993.

23. Fernando R. de la Flor, *Atenas Castellana*, Junta de Castilla y León, Ed. Consejería de Cultura y Bienestar Social, p. 22. Y la cita puede extenderse aún más: "los ritos son dedicados a explicar el tránsito sufrido por el cuerpo natural del rey, mientras el cuerpo político, del mismo encuentra la prolongación y una continuidad de sus efectos en toda su misma amplitud; siendo un mismo discurso el que sabrá hacer la lógica y compatible la desaparición de lo singular y la pervivencia de lo social".

24. Parte del esplendor de esta estética la encontramos en este siglo, bástenos recordar el Sagrario de la Catedral, Sta. Prisca de Taxco, la catedral de Zacatecas, en fin un sin fin de jemplos que en este momento no cabe mencionar. Tan sólo no hay que negar la manifestación de estas formas en el llamado Siglo de las Luces, sino reconocerlas, al menos para las colonias españolas como una realidad innegable.

25. Sobre el reloj como elemento del *ars moriendi*, es necesario consultar el libro de Santiago Sebastián, *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, Ed. Alianza, 1981. 245 págs. Es importante destacar el estudio que realiza sobre un tríptico novohispano con dicha temática significada en lenguaje emblemático.

26. Revisar a Fernando R. de La Flor, Esther Galindo Blasco, *Op.cit.*, 1994. 144 págs. Dentro de su estudio aseveran que "a los sermones se les reconoce una peligrosa capacidad subversiva de mover sediciones, al tiempo que como la literaturade oposición y las fiestas, esta arma de doble filo puede ser un instrumento de propaganda ideológica-política para la educación en la docilidad y en el orden" *Ibidem.*, p.37.

27. Tanto Frances A. Yates, en su libro *La filosofía oculta en la época Isabelina*, como Gershom Scholem en *La Cábala y su simbolismo*, constituyeron los primeros estudios que deslindaron los límites entre lo que fue la mística judía y el pensamiento hermético neoplatónico, de las ramificaciones que poco a poco fueron separándose y tomando otros rumbos disitnitos al objetivo y lanteamientos principales. De ahí que su estudio haya permanecido vetado, puesto que no se le consideraba como un tema de seriedad, se le calificaba antes de sus estudios como un material meramente esotérico en el sentido demeritativo.

28. R. de la Flor hace la misma afirmación, al concordar en que el ocultamiento es un artificio para reforzar una práctica del elogio. Ver F. de la Flor, *Emblemas: una....*, 1995.

29. *La piedra del Aguila de México, ...*,1750.

30. Nuñez de Cepeda, *Empresas Sacras*, (prólogo de Santiago Sebastián), Madrid, Ed. Tuero, 1988. 209 págs.

31. Sebastián de Covarrubias, *Emblemas morales*, Madrid, Ed. Fundación Universitaria Española, 1978. 100 págs.

32. Sebastián de Covarrubias explicita, que la "clave de nuestra Fe católica consiste en creer, que Cristo nuestro Redentor entregó las del cielo a Pedro, dándole poder de ligar, y absolver, y dispensar del tesoro de su Yglesia. Este mesmo se ha ido derivando en sus sucesores, y se continuara hasta el fin del mundo." Ver Sebastián de Covarrubias, *Op.cit.*, asimismo la empresa que alude a este tema lleva el siguiente epigrama:

Entrega Christo a Pedro su Vicario/  
celestial las llaves para/que pueda en

juizio pleno y sumario/Absolver, ligar,  
potenciar/...

Ibidem, p. 58.

33. Dentro del sermón, cabe encontrar el poema explicatorio, una de cuyas partes dice así sobre el significado del águila mexicana:

Claras en todas las luces propone  
a mercedes de piedra tan insigne  
la pues vosotras Aguilas candentes  
que en Mexico anidais mas que felices  
donde el furor celozo de la cienica  
el espiritu es conque en el se vive

La piedra del Aguila de México, El príncipe de los Apóstoles  
y Padre Universal de la Iglefia..., México, 1750.

34. Dentro de este mismo sermón se comenta "Sol es V.S. Illma. de aquefte Nuevo Mundo, fiendo el que iluftra a luna, engalana, hermofa y engrandece su Principal, y Maxima Iglesia, de la que con razon, ya podemos dezir lo que de la Universal decia la Aguila de los Evangelistas: *Amicta Sole*. Asimismo se lee: "Arroxo fuera grande poner mas corta vifta en el Maximo Luminar, en el Rubio Planeta, Manantial de las Luzes, Fuente de Refplandores, Origen de los Astros,..." ver La piedra del Aguila de México, El príncipe de los Apóstoles y Padre Universal de la Iglefia..., México, 1750.

35. Sobre la predicación y los beneficios que alcanza a fundar se comenta en el poema explicatorio del sermón:

DEL AQUILA DE MEXICO LA PIEDRA  
Aui teneis que todo es la doctrina:  
llevadla a vuestros nidos  
Que a un discursos de piedra  
fecundos y sublimes función que  
no sólo redime sino que salva  
el un interés fundamental de la época:  
el alma del hombre.

Ver La piedra del Aguila de México, El príncipe de los Apóstoles y Padre Universal de la Iglefia..., México, 1750.

36. Núñez de Cepeda, *Op.cit.*, p.75.

37. Respecto al emblema que trata sobre el simbolismo del águila, se lee en *Las Empresas Sacras*:

Abriga el águila al calor de su pluma  
los polluelos, alimentándolos del fruto  
de sus fatigas y, sin perderlos de

vista, ronda en torno desterrando en  
perpetuo movimiento sus peligros

Núñez de Cepeda, *Op.cit.*, p.134.

38. Dentro de la edición de *Los emblemas morales*, se encuentra el siguiente epigrama dentro del emblema pastoral:

El que se encarga/ De cargo pastoral,  
haze delito,/Si junto con el ser  
contemplativo, /También no es, en el  
gobierno activo.

Sebastián de Covarrubias, *Op. cit.*, p. 89.

39. Al respecto, podemos citar como ejemplo la guerra suscitada entre Barcelona y Castilla, conflicto que denuncia la problemática situación del territorio español y su lucha por consolidar una unidad tanto geográfica como política. Fernando de la Flor trata sobre este tem, y explica magistralmente la función simbólico-propagandística de las fiestas realizadas para conmemorar la victoria de Castilla sobre la insurrección de Barcelona, por lo tanto es necesario consultar Fernando R. de La Flor, Esther Galindo Blasco, *Op. cit.*, 1994. 144 págs.

40. V. Furio, *Op.cit.*, p.142.

41. La celebración se los Siglos de Oro se clasifica en dos grupos, las que derivan del poder político en su vertiente pública y privada, y las de raigambre religiosa en su vertiente ritual y de ostentación. Ver el artículo de José María Díez-Borque, "Relaciones de teatro y fiesta en el Barroco español", en *Teatro y fiesta en el barroco*, Madrid, Ed. Serbal, 1986. págs.11-40 . En general es un libro que reúne las ponencias de un simposio dedicado a la festividad del lustro real.

42. Buxó, Arco y certamen de la poesía colonial, p.17.42. Al respecto se comenta: "...a través del discurso simbólico, las casas reales, ofrecen una imagen trascendida ...el evento regio es un balance del pasado y se proyecta hacia un futuro ilimitado, casi metafísico..existe una construcción del estado y de su contenido imaginario, proyectivo", R. de La Flor, Esther Galindo Blasco, *Op.cit.*, 1994. p.21.

43. F. de la Maza comenta acerca del esplendor colonial, que "en el siglo XVIII las alusiones son más abundantes. Desde 1720 se usa el llamar a San Francisco el "Hércules nuevos del mundo" por fray Fernando González..."p.20. comenta sobre las fiestas realizadas en 1747 a Felipe VI, basándose en la relación de José Mariano de Abarca, *El Sol en el León*

solemnes aplausos conque el rey Ntro. Señor fue celebrado el 11 de febrero de 1747:

"...que era necesario el informe del tacto para que el sentido de la vista depusiera el engaño de los vivos que mentía en los retratos de la nueva invención, simetría c, color y movimiento del arte..."

Francisco de la Maza, *La mitología clásica en el arte colonial de México*, p.190.

44. Se trata, como dice Otto Pächt, de situarse en la "posición adecuada, en *Historia del arte y metodología*." Citado en la nota 16 en la p.178, del libro antes citado de V. Furió.

45. R. Barthes, *Op. cit.*, p.77. Y comenta asimismo lo siguiente: "son auténtico proyectos hermenéuticos, máquinas semiológicas que prestan lectura y donan sentido a los signos hermético que en el moento fugaz y vibrante de la exaltación son consumidos por las multitudes con pasión inadvertida" *Ibidem.*, p.18.

46. Sobre este tema hay un interesante artículo del historiador Carlos Marin, dentro de *Iconología y sociedad, arte colonial hispanoamericano*, México, Ed. UNAM, 1987.

47. Triunfo de la luz sobre la sombra consituye un tópico bastante conocido que puede estudiarse dentro de este marco de manifestación en autores como Simón Díaz, y F. R. de la Flor, en la bibliografía que ya se ha mencionado.

48. Continuando con la misma idea, "el poder monárquico es triunfamlemente resaltado a través de las campanas: instrumentos de información del moemnto; capacidad ede convocatroia inmediata y de organización...en sus toques y repiques hay que añadir un simbolismo de carácter religioso, por su ubicación en lugares sagrados, anuncian el orden sagrado -divino (Te deum), reconcen el oreden temporal establecido" R. de La Flor, Esther Galindo Blasco, *Op.cit.*, 1994. p.46-7.

### Conclusiones generales

La práctica de las artes de la memoria, establece todo una forma cultural de vida bajo la cual se desarrolló la sociedad novohispana, desde el siglo XVI hasta el siglo XVIII. EL período colonial corresponde de esta manera, al desarrollo y auge de diversos métodos nemónicos.

A) El lulismo se introdujo a la conformación ideológica y cultural de la Nueva España mediante los programas evangélicos de predicación de la orden religiosa franciscana. La conquista espiritual encontró su medio más idóneo en el uso de diagramas y formas pictóricas para la más fácil labor de memorización sobre los conceptos de la religión católica. De ahí, que podamos notar un claro vínculo entre las formas literarias y pictóricas. Estas, al participar conjuntamente intercambian características que resultan en una forma estética idónea para el ejercitamiento de la memoria. Tal es, por ejemplo la *Rethorica Christiana*, del novohispano Fray Diego Valadés. Tratado que explicita claramente a la oratoria, como la elaboración artificiosa de discursos orales, basándose en distintos métodos nemotécnicos: desde le lulismo hasta las artes de la memoria clásica. Y aquí es interesante señalar otro camino de investigación representativo de la concepción del *Ut*

*pictura poiesis*: todo dibujo diagramático nemónico, como base para los programas pictóricos murales de la Nueva España. Asimismo, podemos tomar los programas pictóricos dentro de los espacios conventuales como verdaderos *loci*, que mediante sus *imagenes* incitan el ejercicio mental nemotécnico. Propongo con esta conclusión, contemplar la posibilidad de integrar las distintas disciplinas artísticas que integran el conjunto conventual en una unidad representativa del ejercicio del *ars memorativa*.

B) Como aspecto nemónico diagramático, el lulismo fue utilizado por los representantes del pensamiento polígrafo del siglo XVII. La combinatoria luliana, de ascendencia cabalista cristiana y ligada al hermetismo neoplatónico del Renacimiento, fue sistematizada y legitimada bajo los parámetros científico-matemáticos de aquella mentalidad de la época. Así pues, la permutación de los conceptos y atributos divinos, se justificaron y se enseñaron mediante un pensamiento de *mathesis*. El saber místico se enmarcó bajo este contexto y se difundió en autores como Athanasius Kircher y Juan Caramuel Lobkowitz. De éste último, se han expuesto sus "laberintos" como exponentes diagramático-poéticos de su pensamiento polígrafo matemático. La temática de elogio conlleva la utilización de los tributos divinos que suelen atribuírsele a todo sujeto digno de ellos. Es, por tal, que su *Primus Calamus*, tratado de métrica y metamétrica, es modelo para la producción poética que se

vincula con esta intención de nemotecnia y elogio, a favor de propósitos políticos tanto civiles como religiosos.

C) La nueva España utilizó las artes de la memoria de manera asidua dentro de la celebración barroca. Esta no sólo es una práctica social, sino que también la hemos reconocido como una puesta en escena de un teatro de la memoria en movimiento. Dentro de este teatro se llevan a cabo prácticas de ejercicios nemónicos, a través de

- a) Arquitectura: arcos triunfales, túmulos, oblicos, etc.,
- b) Literarura: práctica de sermones y oraciones, así como elaboración de la poesía visual, basada en las concepciones de los tratados de Caramuel.
- c) Pintura: programas iconológicos colocados sobre los arcos triunfales
- d) Representaciones escénicas procesionales

A estos elementos se les ha contemplado bajo un proceso interactivo y complementativo, para dar lugar a ese gran teatro de la memoria en movimiento, que es la fiesta ritual novohispana. Asimismo, ésta se ha valido de los significantes de la fiesta para establecerse como un fuerte elemento propagandístico de ciertos valores, encaminados a reafirmandose en el pensamiento de la sociedad. Son valores de exaltación regio política, así como de apología del aparato religioso. Los círculos regios, tanto en su vertiente civil

como religiosa, ejercen la manifestación de su hegemonía mediante mecanismos de persuasión nemotécnica.

Con estas conclusiones planteo la necesidad de contemplar desde otro punto de vista la cultura novohispana. Tomar en cuenta la relación y el apoyo mutuo que se brindan las distintas disciplinas artísticas (pintura, literatura, arquitectura, representaciones escénicas y música) para vislumbrarse como una totalidad bajo un contexto de vida particular: el de las artes de la memoria.

Indice de Ilustraciones

- Lám.1. Alfabeto nemónico de Ludovico Dolce.
- Lám.2. Alfabeto nemónico de Fray Diego de Valadés, *Rhetorica Christiana*, Perugia, 1579.
- Lám.3. Grabado de Fray Diego Valadés catequizando a los indios, *Rhetorica Christiana*, Perugia, 1579.
- Lám.4. Grabado de Fray Diego Valadés evangelizando a los chichimecas, *Rhetorica Christiana*, Perugia, 1579.
- Lám.5. Grabado de Fray Diego Valadés, "Typus peccatoris", *Rhetorica Christiana*, Perugia, 1579.
- Lám.6. Tabla del Alfabeto del Arte de Raimundo Lulio, *Ars Brevis*, s.XIV.
- Lám.7. Grabado de Fray diego Valadés, "Los siete sacramentos", *Rhetorica Christiana*, Perugia, 1579.
- Lám.8. "Arbor christianalis" de Raimundo Lulio, *Arbor Scientiae*, s.XIV.
- Lám.9. "Arbor moralis" de Raimundo Lulio, *Arbor Scientiae*, s.XIV.
- Lám.10. "Arbor apostocalis" de Raimundo Lulio, *Arbor Scientiae*, s.XIV.
- Lám.11. Grabado de Fray Diego Valadés, "Jerarquía eclesiástica", *Rhetorica Christiana*, Perugia, 1579.
- Lám.12. Grabado de Fray Diego Valadés, "Jerarquía temporal", *Rhetorica Christiana*, Perugia, 1579.
- Lám.13. Pintura mural dentro de la capilla de San Francisco Mazapa, Edo. de México.
- Lám.14. Detalle. Ovalos sacramentales de San Francisco Mazapa, Edo. de México.
- Lám.14a. Detalle. Ovalos sacramentales de San Francisco Mazapa, Edo. de México.
- Lám.14b. Detalle. Ovalos sacramentales de San Francisco Mazapa, Edo. de México.
- Lám.15. Pintura mural en la Portería del Convento de Meztitlán, Hidalgo.

- Lám.16. Detalle. Ovalos sacramentales de la Portería del Convento de Meztitlán, Hidalgo.
- Lám.16a. Detalle. Ovalos sacramentales de la Portería del Convento de Meztitlán, Hidalgo.
- Lám.16b. Detalle. Ovalo sacramentales de la Portería del Convento de Meztitlán, Hidalgo.
- Lám.17. Cuadro de oposiciones de Raimundo Lulio
- Lám.18. Cuadro de Juan Caramuel Lobkowitz, *Arquitectura Civil, Recta y Oblicua*, Vigevano, 1678.
- Lám.19. Primera figura del Arte de Raimundo Lulio, *Ars Brevis*, s.XIV.
- Lám.20. Segunda figura del Arte de Raimundo Lulio, *Ars Brevis*, s. XIV.
- Lám.21. Cuarta figura del Arte de Raimundo Lulio, *Ars Brevis*, s.XIV.
- Lám.22. Círculos de teología, derecho y elementos de Raimundo Lulio, *Ars Demonstrativa*, S.XIII.
- Lám.23. Círculo planetario de Raimundo Lulio, *Tractatus de Astronomia*, s.XIV.
- Lám.24. Perteneciente a los "laberintos" de Juan Caramuel, *Primus Calamus...*, Roma, 1663.
- Lám.25. Poema circular a la Virgen, incluido en los "laberintos" de Juan Caramuel Lobkowitz, *Primus Calamus...*, Roma, 1663.
- Lám.26. Poema al Dr. Angélico, incluido en los "laberintos" de Juan Caramuel Lobkowitz, *Primus Calamus...*, Roma, 1663.
- Lám.27. Poema a Sto. Tomás de Aquino, incluido en los "laberintos" de Juan Caramuel Lobkowitz, *Primus Calamus...*, Roma, 1663.
- Lám.28. Poema en laberinto a D.D. Pedro Francisco Passerino, incluido en los "laberintos" de Juan Caramuel Lobkowitz, *Primus Calamus...*, Roma, 1663.
- Lám.29. Poema figural al sacramento eucarístico, incluido en los "laberintos" de Juan Caramuel Lobkowitz, *Primus Calamus...*, Roma, 1663.
- Lám.30. Poema novohispano en laberinto al Rey Fernando VI, *El sol en el León*, México, 1748.

- Lám.31. Soneto colocado en un tablero al Marqués de las Amarillas, en *Eneas Español, Poetica Idea del Arco*, México, 1756.
- Lám.32. Poema novohispano en estrella, en *La Mayor gloria del Máximo de los celestiales Espíritus...*, México, 1751.
- Lám.33. Poema diagramático radial novohispano, *Sermón Panegyrico...a la Milagrosa imagen de María, Señora de Guadalupe de México...*, México, 1757.
- Lám.34. Poema numérico y figurativo novohispano, *La piedra del Aguila de México...*, México, 1750.
- Lám.35. Poema acróstico radial novohispano, *Colosso Eloquente...*, México, 1747.
- Lám.36. Poema acróstico radial novohispano, *Colosso Eloquente...*, México, 1747.
- Lám.37. Poema acróstico radial novohispano, *Colosso Eloquente...*, México, 1747.
- Lám.38. Poema acróstico radial novohispano, *Colosso Eloquente...*, México, 1747.
- Lám.39. Poema novohispano en *Sermón en el día célebre...de la festiva canonización de San Juan de la Cruz*, México, 1730.

## BIBLIOGRAFIA

- Arnheim, Rudolf, *Arte y percepción visual*, Madrid, Ed. Alianza Forma, 1992. 353 págs.
- Arnheim, Rudolf, *El pensamiento visual*, Buenos Aires, ed. Universitaria de Buenos Aires, 1971. 343 págs.
- Ausonio, Décimo Magno, *Obras*, Madrid, Ed. Gredos, I Vol., 1990. 443 págs. (Colecc. Biblioteca Gredos)
- Barthes, *Lo obvio y lo obtuso, imágenes, gestos y voces*, 2ª ed., Barcelona, Ed. Paidós, 1992. 380 págs.
- Benavente Motolinía, Fray Toribio, *Historia de los indios de la Nueva España*, México, Ed. Porrúa, 1990. 250 págs.
- Bonet Correa, (pról.), *Juan Caramuel Lobkowitz: Arquitectura civil recta y oblicua*, Barcelona, Ed. Turner, III Vols., 198
- Carreras y Artau, *Historia de la filosofía española, filosofía cristiana de los siglos XIII al XV*, Madrid, Ed. Academia de Ciencias Exactas, II Vols., 1939.
- Cepeda, Nuñez de, *Empresas Sacras*, pról. Santiago Sebastián, Madrid, Ed. Tuero, 1988. 209 págs.
- Covarrubias, Sebastián de, *Emblemas morales*, Madrid, Ed. Fundación Universitaria Española, 1978. 100 págs.
- Díaz- Borque (comp.), *Verso e imagen: del barroco al siglo de las luces*, Madrid, Ed. Consejería de Educación y Cultura, 1993. 326 págs.
- Discurso del Sr. Juan de Herrera aposentador mayor de S.M. sobre la figura cúbica*, introducc. Edison Simons y Roberto Godoy, Madrid, Ed. Nacional, s.f., 508 págs.
- Foucault, M., *Las palabras y las cosas*, 2ª ed., México, Ed. Siglo XXI, 1968. 375 págs.
- Furió, Vinçç, *Ideas y formas de la representación pictórica*, Barcelona, Ed. Anthropos, 1991. 281 págs. (Colección palabra plástica, No.15)
- Gombrich, E. H., *Imágenes simbólicas*, Madrid, Ed. Alianza Forma, 1983. 343 págs.
- Gombrich, E. H., *La imagen y el ojo*, Madrid, Ed. Alianza Forma, 1987. 302 págs.

Gombrich, E. H., *Norma y forma*, Madrid, Ed. Alianza Forma, 1984. 319 págs.

Infantes, Víctor (ed.), *Juan Caramuel: Laberintos*, Mdríd, Ed. Visor, 1981.

Jakobson, Roman, *Lingüística, poética, tiempo*, Barcelona, Ed. Crítica, 1980. 188 págs. (Colección Lecturas de Filología)

Kubler, George, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, México, Ed. FCE, 1983. págs.

León, Aurora, *Arte hispalense: Iconografía y fiesta durante el lustro real: 1729-1753*, Sevilla, Ed. Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial de Sevilla, 187 págs.

Maravall, José Antonio, "La literatura de emblemas como técnica de acción socio-cultural en el barroco", en *Estudios de historia del pensamiento español*, Madrid, Eds. Cultura Hispánica, 1984. págs. 197-222.

Maza, Francisco de la, *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México*, Grabados, litografías y documentos del siglo XVI al XIX, México, Ed. UNAM, 1946. 178 págs.

Maza, Francisco de la, *La mitología clásica en el arte colonial de México*, México, Ed. UNAM, 1968. 251 págs.

Mendieta, Fray Gerónimo de, *Historia eclesiástica indiana*, (facsímil), 2ªed., México, Ed. Porrúa, 1971. 790 págs.

Muñiz-Huberman, Angelina, *Las raíces y las ramas*, México, Ed. FCE, 1991. 230 págs.

Muñiz-Huberman, Angelina (comp.) , *La lengua florida*, México, Ed. FCE, 1989. 302 págs. (Colecc. Lengua y Estudios Literarios)

*Obras de San Agustín, Confesiones*, 7ª ed., Madrid, Ed. BAC, Vol.II, 1979.

Pascual Buxó, José, *Arco y certamen de la poesía mexicana colonial (siglo XVII)*, México, Ed. Universidad Veracruzana, 1959. 227 págs. (Colección Cuadernos de la facultad de Filosofía y Letras)

Pascual Buxó, José, *La literatura novohispana, revisión crítica y propuestas metodológicas*, México, Ed. UNAM, 1994. 405 págs.

Pascual Buxó, José, *Las configuraciones del sentido*, México, Ed. FCE, 1984. 210 págs.

Reyes, Alfonso, Letras de la nueva España, México, FCE, 1948. 158 p. (Colección Tierra Firme)

Rodríguez de la Flor, Fernando, Atenas Castellana. Ensayos sobre la cultura simbólica y fiestas en la Salamanca del Antiguo Régimen, Valladolid, Ed. Junta de Castilla y de León, 1989. 198 págs.

Rodríguez de la Flor, Fernando, y Esther Galindo Blasco, Política y fiesta en el barroco, Salamanca, Ed. Universidad Salamanca, 1994. 144 págs.

Rodríguez de la Flor, Fernando, Emblemas: lecturas de la imagen simbólica, Madrid, Ed. Alianza Forma, 1995. 422 págs.

Rossi, Paolo, Clavis Universalis. El arte de la memoria y la lógica combinatoria de Lulio a Leibnitz, México, Ed. FCE, 1991. 367 págs.

Santiago, Sebastián, Contrarreforma y Barroco, Madrid, Ed. Alianza, 1981. 245 págs.

Saxl, La vida de las imágenes, Madrid, Ed. Alianza Forma, 1988. 243 págs.

Scholem, Gershom, La cábala y su simbolismo, 6ª ed., México, Ed. Siglo XXI, 1989. 230 págs.

Scholem, Las grandes tendencias de la mística judía, Argentina, Ed. FCE, 1993. p.118.

Secret, F., La Kabbala cristiana del Renacimiento, Madrid, Ed. Taurus, 1979. 392 págs.

Taylor, René, "El arte de la memoria en el Nuevo Mundo", en Iconología y sociedad, arte colonial hipanoamericano, México, Ed. UNAM, págs. 43-76.

Tovar de Teresa, Guillermo, Bibliografía novohispana de arte, México, Ed. FCE, II Vols., 1988.

Valadés, Fray Diego de, Rhetorica Christiana, pról. Jose Luis Martínez, México, Ed. FCE, 1983.

Velarde Lombrana, Julián, (introduc.), Juan Caramuel Lobkowitz: Mathesis Biceps, 90 págs.

Velázquez de León, Joaquín, Arcos de Triunfo, pról. Roberto Moreno de los Arcos, México, Ed. UNAM, 1978. pág.14 , 175 págs.

Yates, Frances A., El arte de la memoria, Madrid, Ed. Taurus, 1974. 451 págs.

Yates, Frances A., Ensayos reunidos II, Lulio y Bruno, México, Ed.FCE, 1990. 398 págs.

Yates, Frances A., Ensayos reunidos I, Lulio y Bruno, México, Ed.FCE, 1990. 398 págs.

Yates, Frances A., Ensayos reunidos III, Ideas e ideales del Renacimiento en el norte de europa, México, Ed. FCE, 511 págs. 1993.

Yates, Frances A., La filosofía oculta en la época isabelina, México, Ed. FCE, 1982. 331 págs.

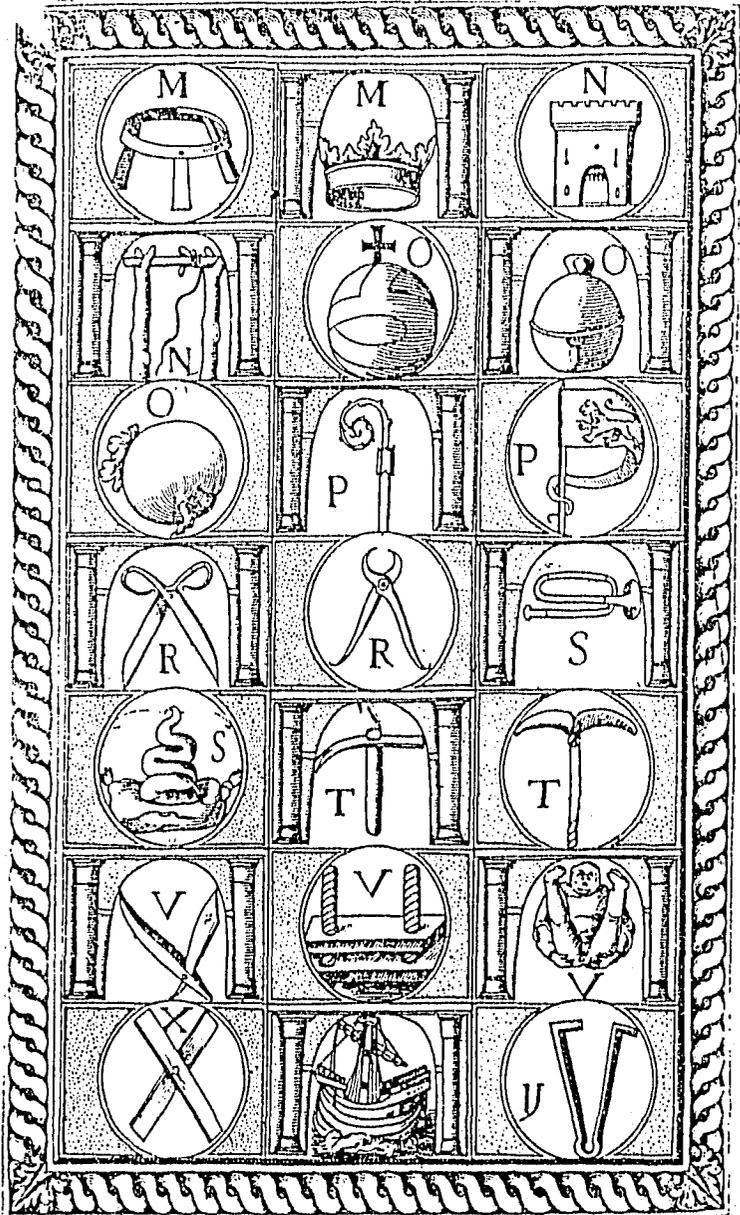


Lámina 1. Alfabeto nemónico de Ludovico Dolce

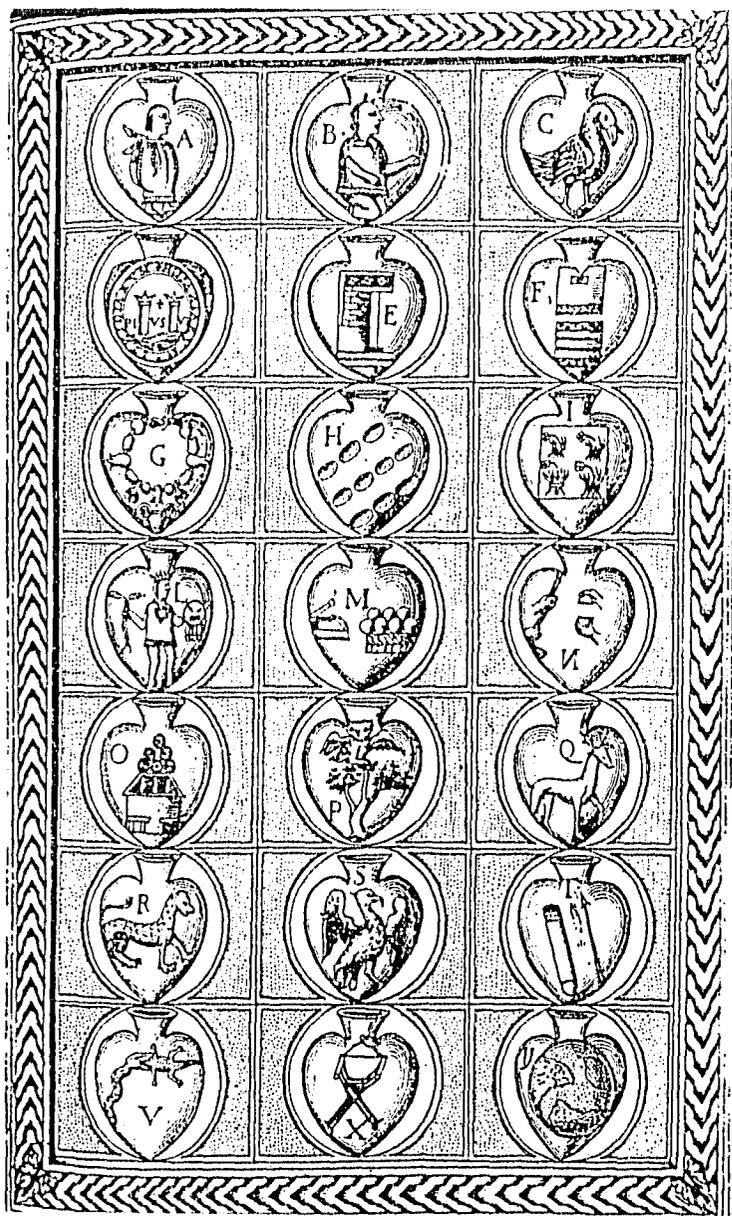


Lámina 2. Alfabeto nemónico de Fray Diego de Valadés,  
Rhetorica Christiana, Perugia, 1579.



Lámina 3. Grabado de Fray Diego de Valadés catequizando a los indios, *Rhetorica Christiana*, Perugia, 1579.



Lámina 4. Grabado de Fray Diego Valadés evangelizando a los chichimecas, *Rhetorica Christiana*, Perugia, 1579.



Lámina 5. Grabado de Fray Diego Valadés, "Typus peccatoris", *Rethorica Christiana*, Perugia, 1579.

T A B U L A A D E A R T I S B R E V I S  
Cabale tractatus & Artis Magnae primus  
capitulum penultimum.

Vol. 3.

	P.	C.	D.	E.	F.	G.	H.	I.	K.
Prædicta	honoris.	Magnitudo.	Aeremita (seu Duratio)	Potestas.	Sapientia.	Voluntas.	Virtus.	Veritas.	Gloria.
Q. Questiones.	Differentia	Concordantia	Contrarietas.	Præcipuum.	Medium.	Finis.	Majoritas.	Aequalitas.	Minoritas.
S. Subiecta.	Virtum?	Quis?	De quo?	Quare?	Quantum?	Quale?	Quando?	Ubi?	Quomodo?
V. Virtutes.	Deus.	Angeli.	Ca. liti.	Tempo.	Imaginatio.	Sensitiva.	Vegetativa.	Elementaria.	Instrumentaria.
V. Vicia.	Iustitia.	Prudentia.	Fortitudo.	Temperantia.	Fides.	Spes.	Charitas.	Patientia.	Pietas.
	Avaritia.	Gula.	Luxuria.	Superbia.	Acidia.	Invidia.	Ira.	Mendacium.	Inconstantia.

A. Absoluta  
T. Relata seu respectus  
Q. Questiones  
S. Subiecta  
V. Virtutes  
V. Vicia

ALPHABETUM  
seu primæ  
humanae  
sententiæ

Lámina 6. Tabla del Alfabeto del Arte de Raimundo Lulio, *Ars Brevis*, s. XIV.

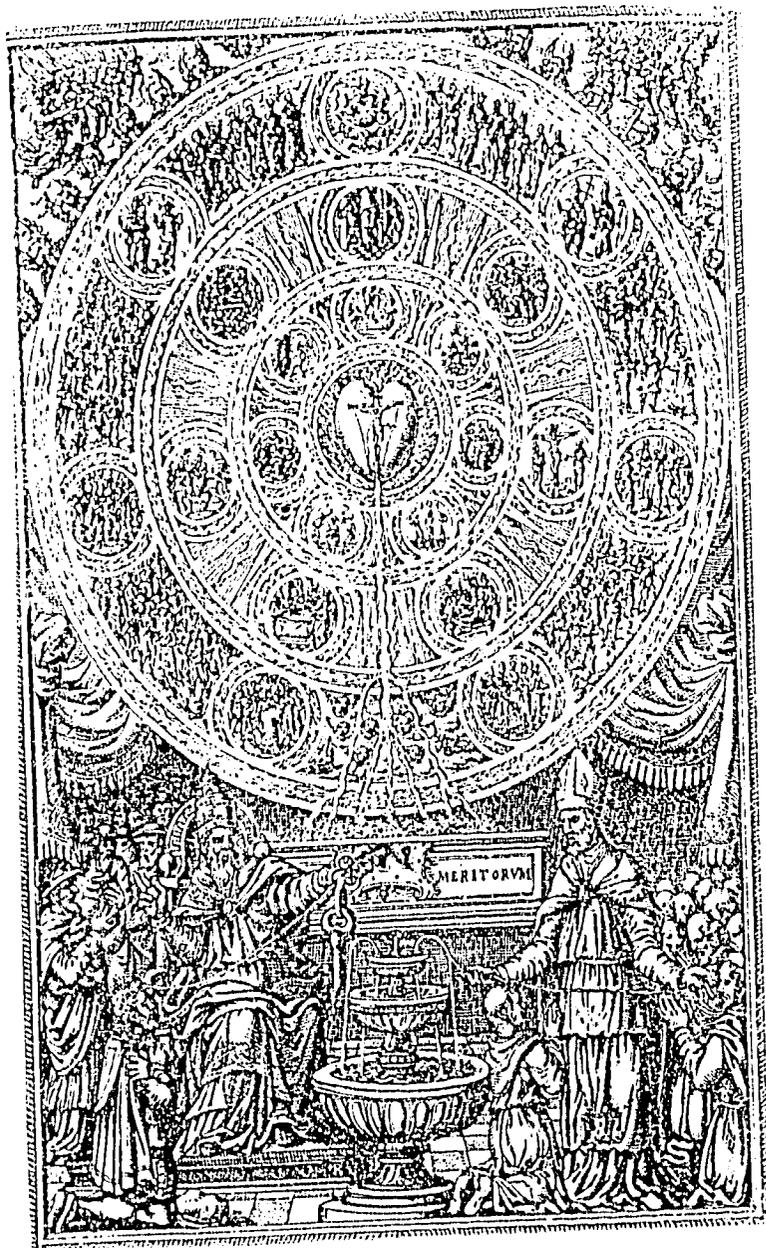


Lámina 7. Grabado de Fray Diego Valadés, "Los siete sacramentos", Rhetorica Christiana, Perugia, 1579.

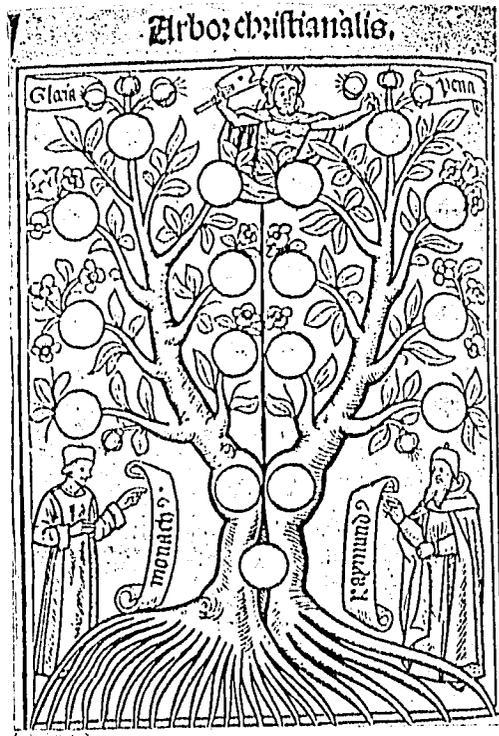


Lámina 8. "Arbor christianalis" de Raimundo Lulio, Arbor Scientiae, s.XIV.

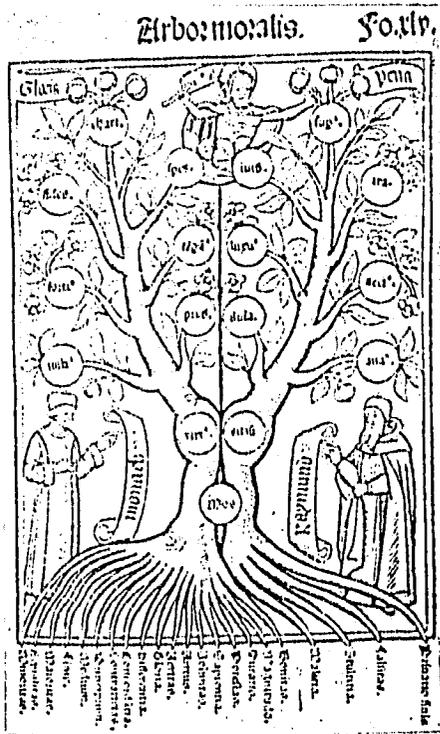


Lámina 9. "Arbor moralis" de Raimundo Lulio, Arbor Scientiae, s.XIV.

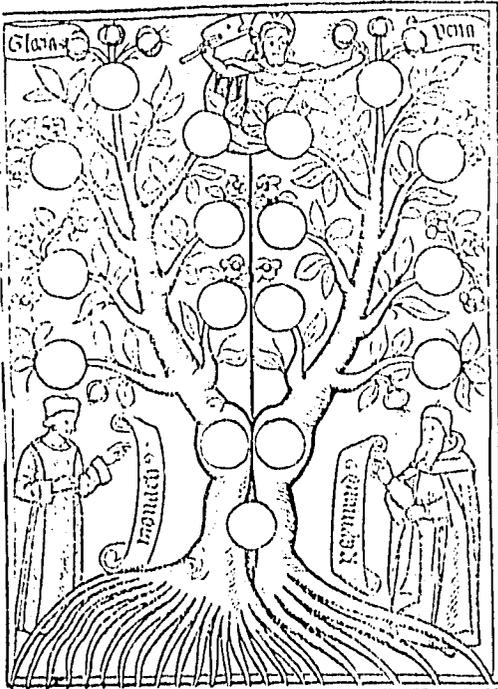


Lámina 10. "Arbor apostolicis" de Raimundo Lulio, Arbor Scientiae, s.XIV.

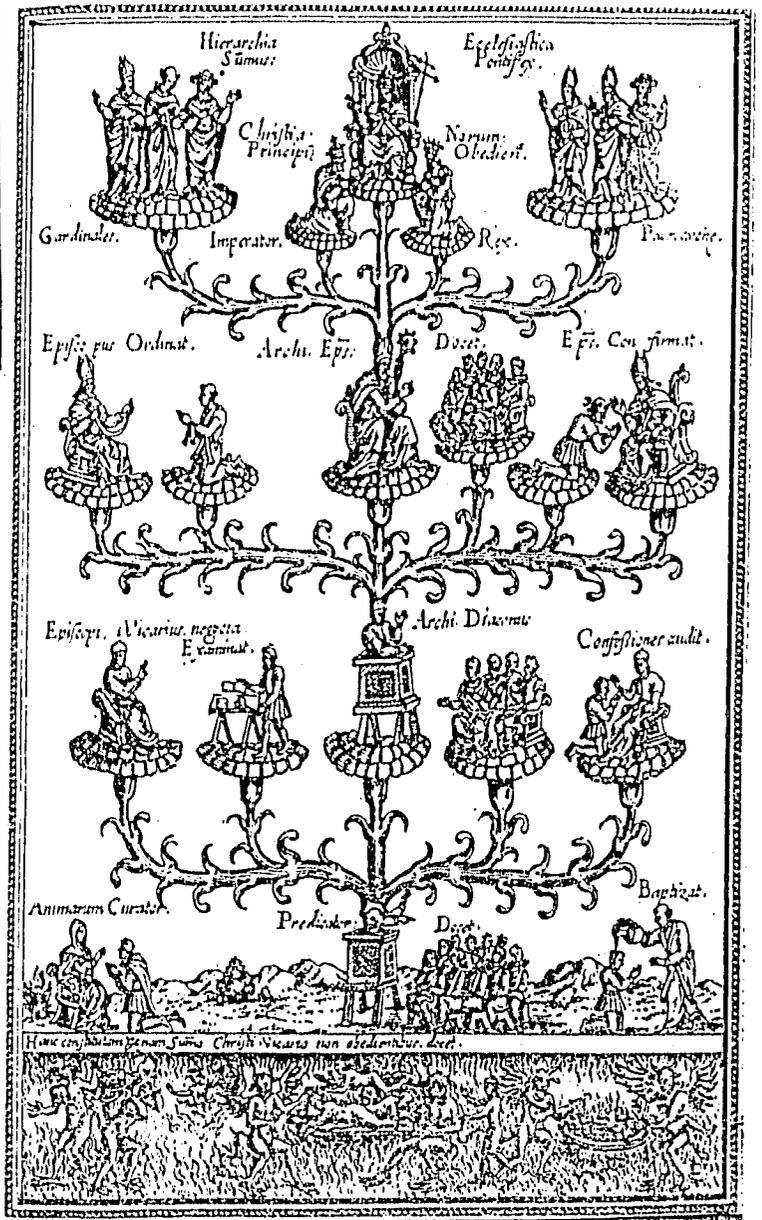


Lámina 11. Grabado de Fray Diego Valadés, "Jerarquía eclesiástica", Rhetorica Christiana, Perugia, 1579.



Lámina 12. Grabado de Fray Diego Valadés, "Jerarquía temporal", *Rhetorica Christiana* Perugia, 1579.

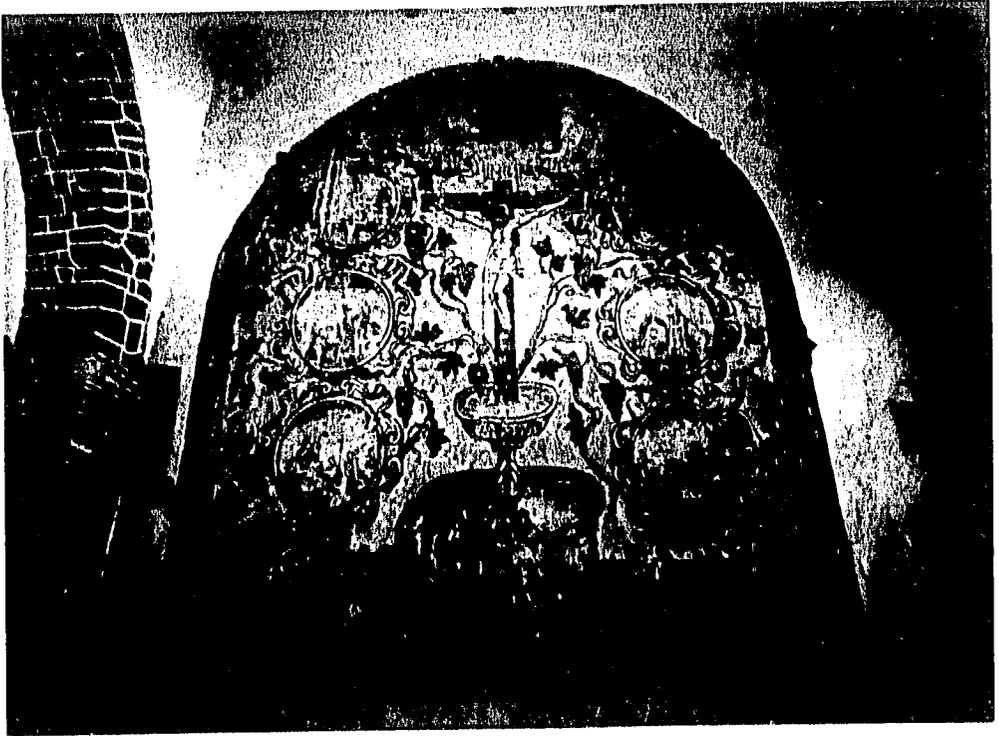


Lámina 13. Pintura mural dentro de la capilla de San Francisco Mazapa, Edo. de México.

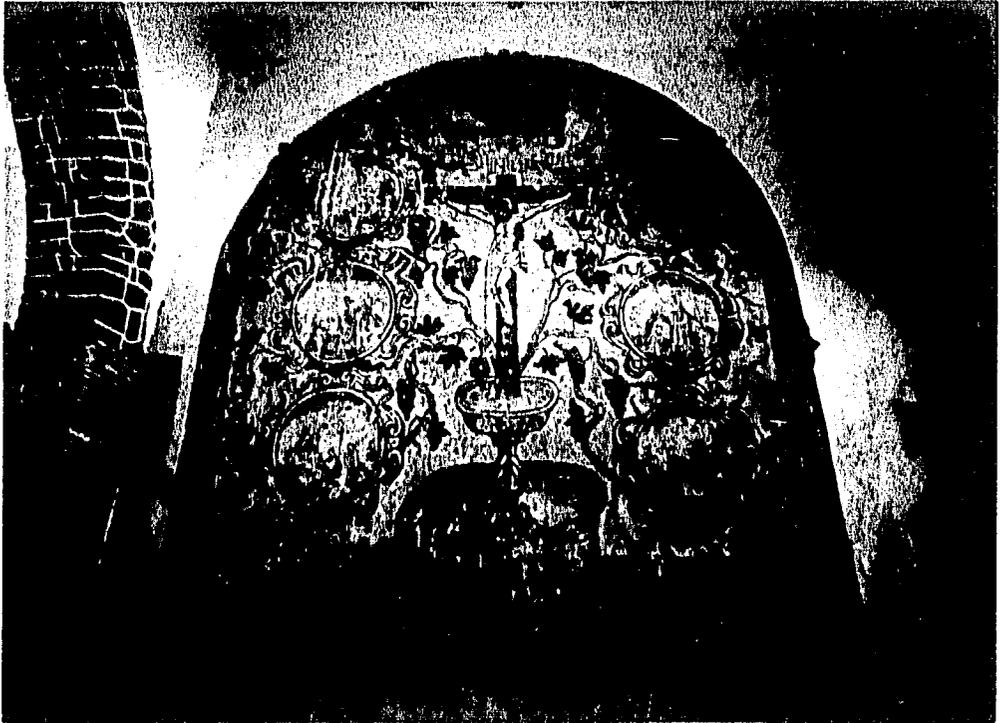


Lámina 13. Pintura mural dentro de la capilla de San Francisco Mazapa, Edo. de México.



Lámina 14. Detalle. Ovalos sacramentales de San Francisco  
Mazapa, Edo. de México.



Lámina 14a. Detalle. Ovalos sacramentales de San Francisco  
Mazapa, Edo. de México.



Lámina 14b. Detalle. Ovalos sacramentales de San Francisco  
Mazapa, Edo. de México.

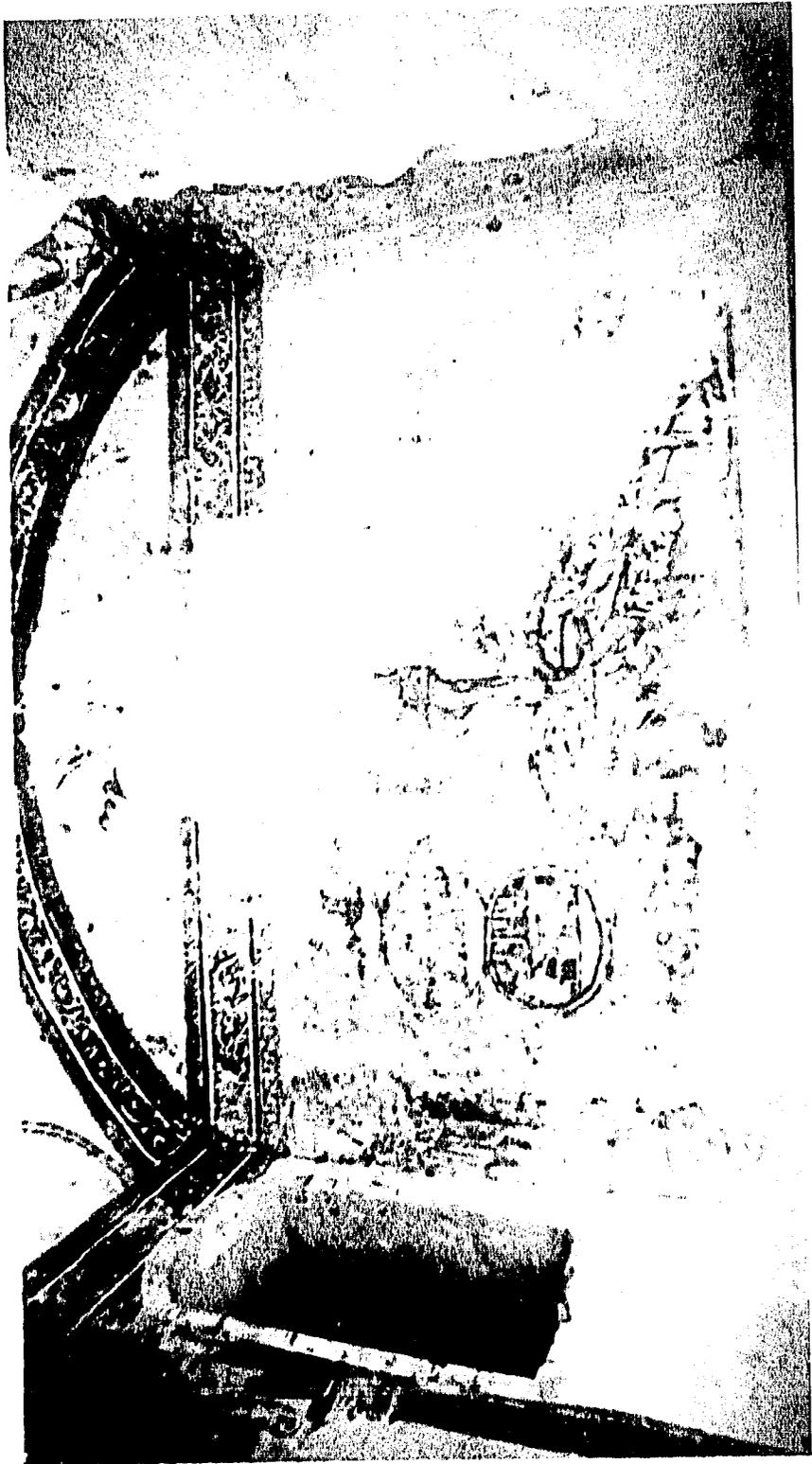


Lámina 15. Pintura mural en la Portería del Convento de Meztitlán, Hidalgo.



Lámina 16. Detalle. Ovalos sacramentales de la Portería del Convento de Meztitlán, Hidalgo.



Lámina 16a. Detalle. Ovalos sacramentales de la Portería del Convento de Meztitlán, Hidalgo.

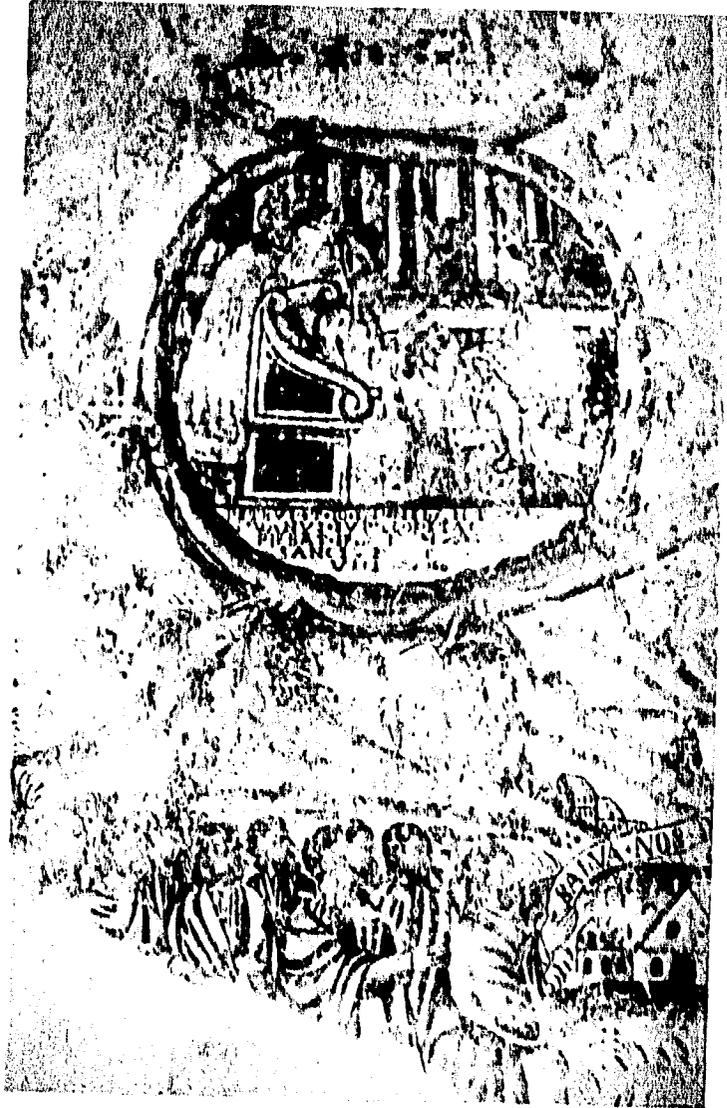


Lámina 16b. Detalle. Ovalo sacramental de la Portería del Convento de Meztitlán, Hidalgo.

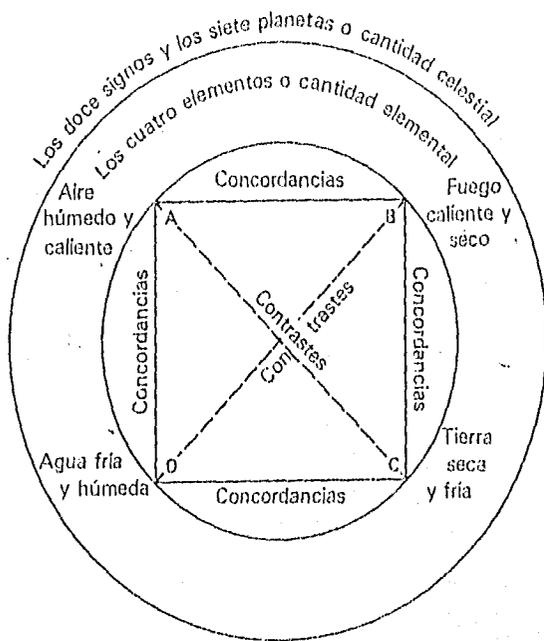


Figura 17. Cuadro de oposiciones de Raimundo Lulio

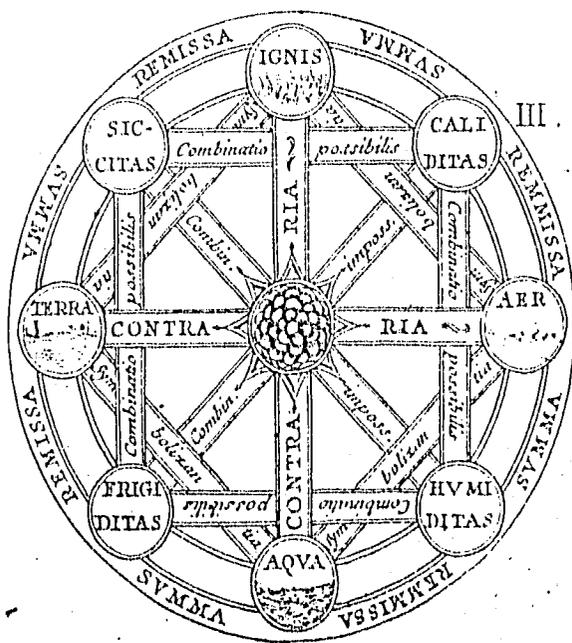


Lámina 18. Cuadro de Juan Caramuel Lobkowitz, *Arquitectura Civil, Recta y Oblicua*, Vigevano, 1678.

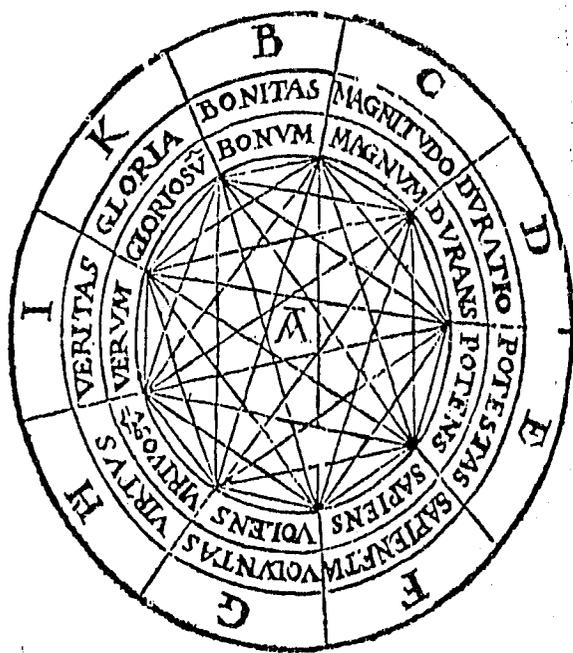


Lámina 19. Primera figura del Arte de Raimundo Lulio, *Ars Brevis*, s.XIV.

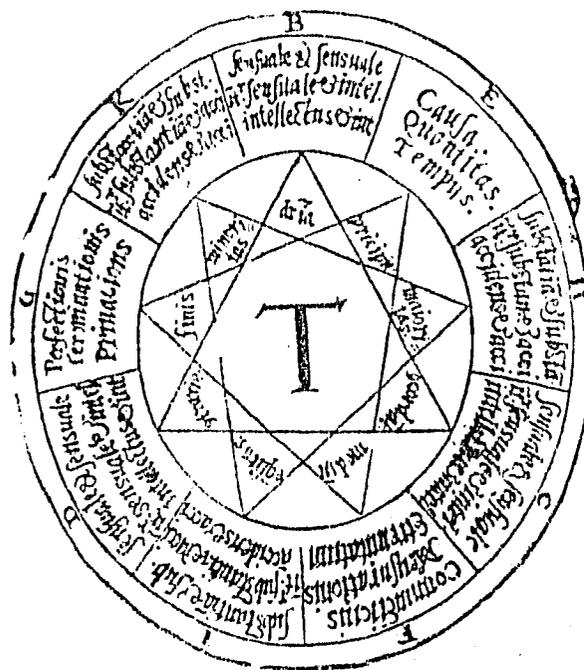


Lámina 20. Segunda figura del Arte de Raimundo Lulio, *Ars Brevis*, s.XIV.

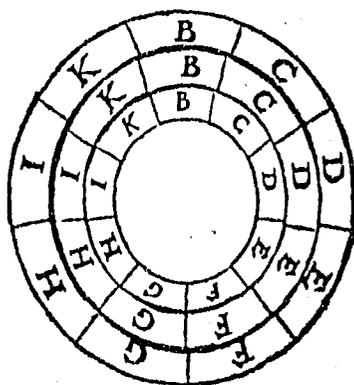


Lámina 21. Cuarta figura del Arte de Raimundo Lulio, *Ars Brevis*, s.XIV.

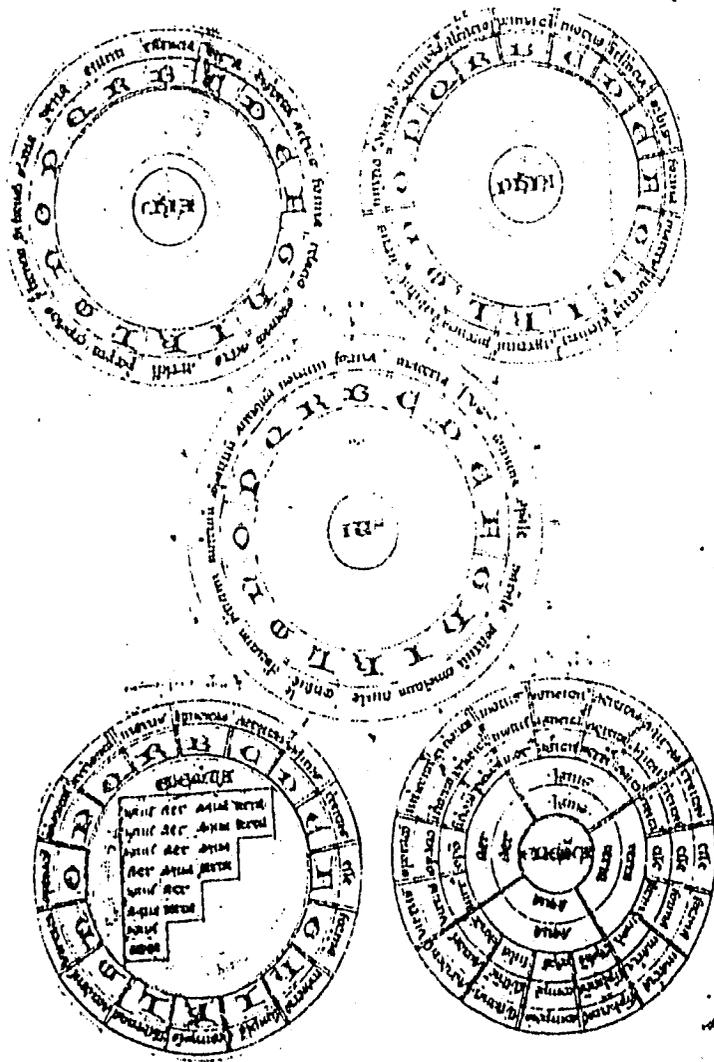


Lámina 22. Círculos de teología, filosofía, derecho y elementos de Raimundo Lulio, Ars Demonstrativa, s.XIII.

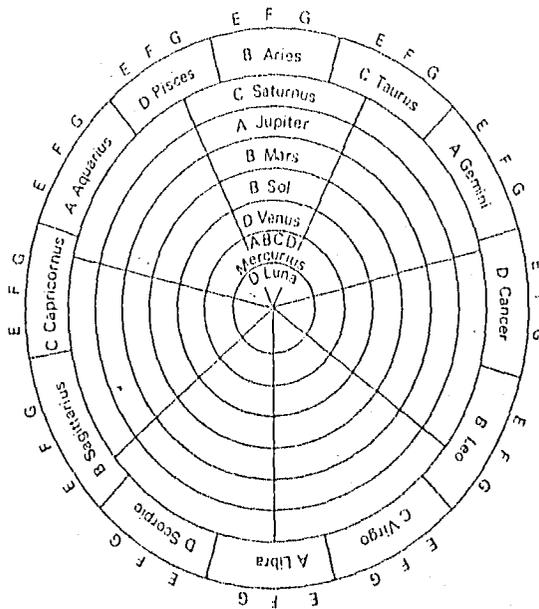
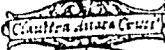


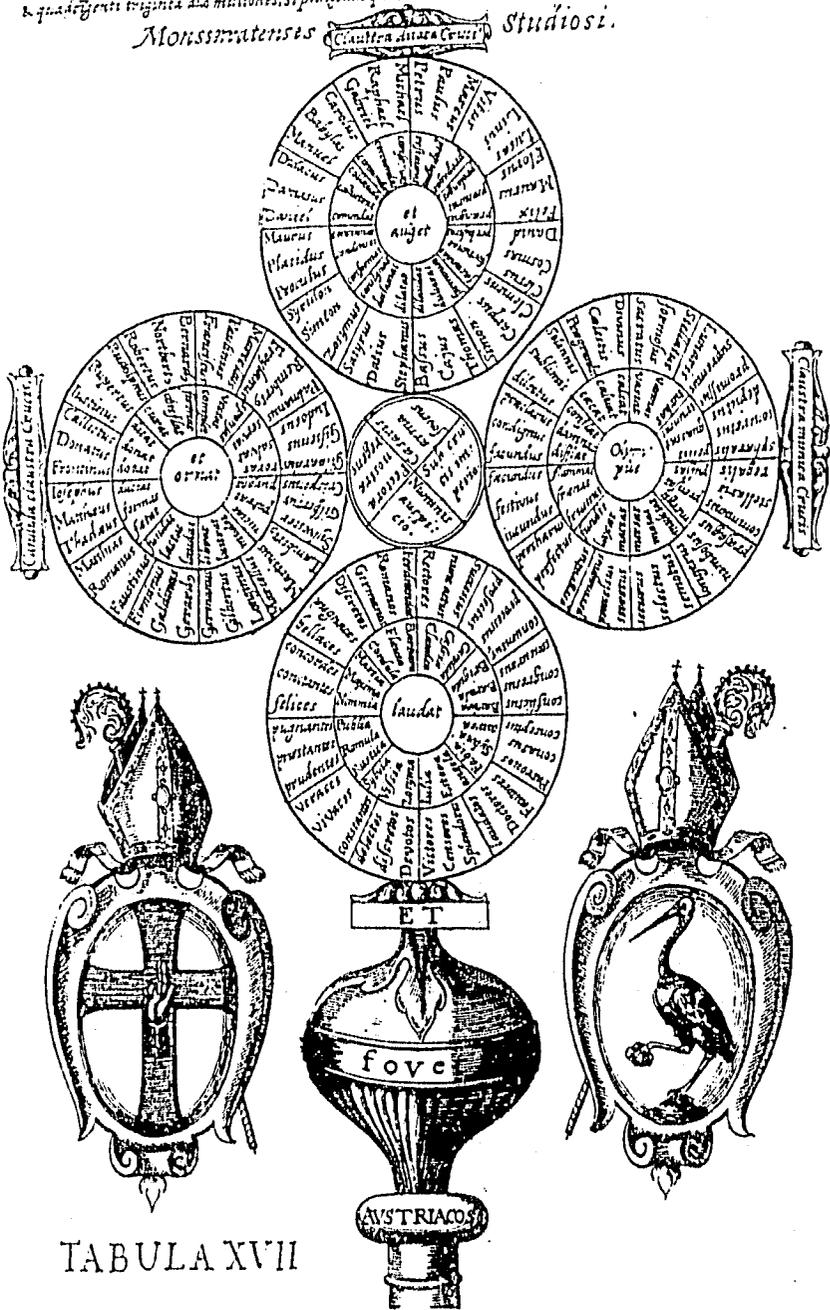
Figura 23. Círculo planetario de de Raimundo Lulio,  
 Tractatus de Astronomia, s. XIV.

Reverendissimo & Eximio D. Mag. nr̄o.

# D. MICHAELI

legissimo apud S. Crucem Abbati Cisterciensis Ordinis Visitatori et Vicario Generali S. Theol. Doctori. in  
sua Cos. Mai. Consultatione: hitorum in ser. Austriae Statum Degradati ordinario. et anno MDC LIII. septuagies  
Archiepiscopi Patroni hęc utramq. sollicitudinem habens hoc Paradigma complectens 9. 644. 117. 472. 710. 501. (Sunt  
novus mille sexcenti et quadraginta quatuor ditiones (scilicet millionum miliones): centus sexies septies mille  
& quadringenti triginta duo miliones, septingenta quindecim milia sexcenta et octo carminum) dedicabit

Monstratenses  Studiosi.



TABULA XVII

Lámina 24. Pertenciente a los "laberintos" de Juan Caramuel, Primus Calamus..., Roma, 1663.

# MARIA STELLA

CELEBRATA LABYRINTHO  
CONTINENTE

Distichæ retrogradæ, 69, 902: 22, 7, 714; 727, 0 30 id est uersus simplices, 279, 608, 910, 057, 703, 163.  
Ideam [-00-00-]---[-00]---[-00]---[-00-00-]inuenit I. Caramuel anno 1616

Voces addidit R.P. Nicolaus Luersius Capucinus, Theologus, Concionator, Vir eruditissimus anno 1649

R.P. HIPPOLYTO MARRACCIO LUCENSIS CONGR. CLER. REGULARIUM  
MATRIS DEI PARTHENIARUM LAUDUM ENCOMIASTAE &c.  
Observantia gratia Satrianenses Alumni consecrabant anno 1662.

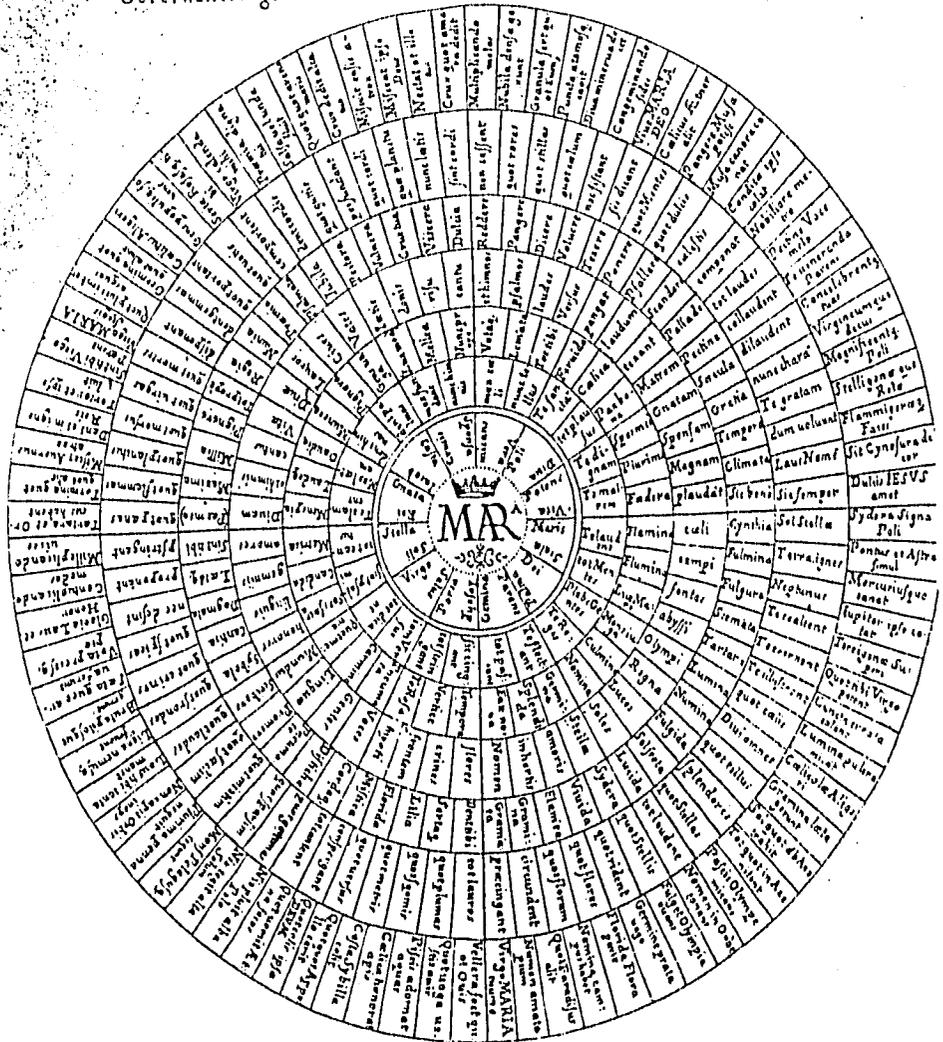
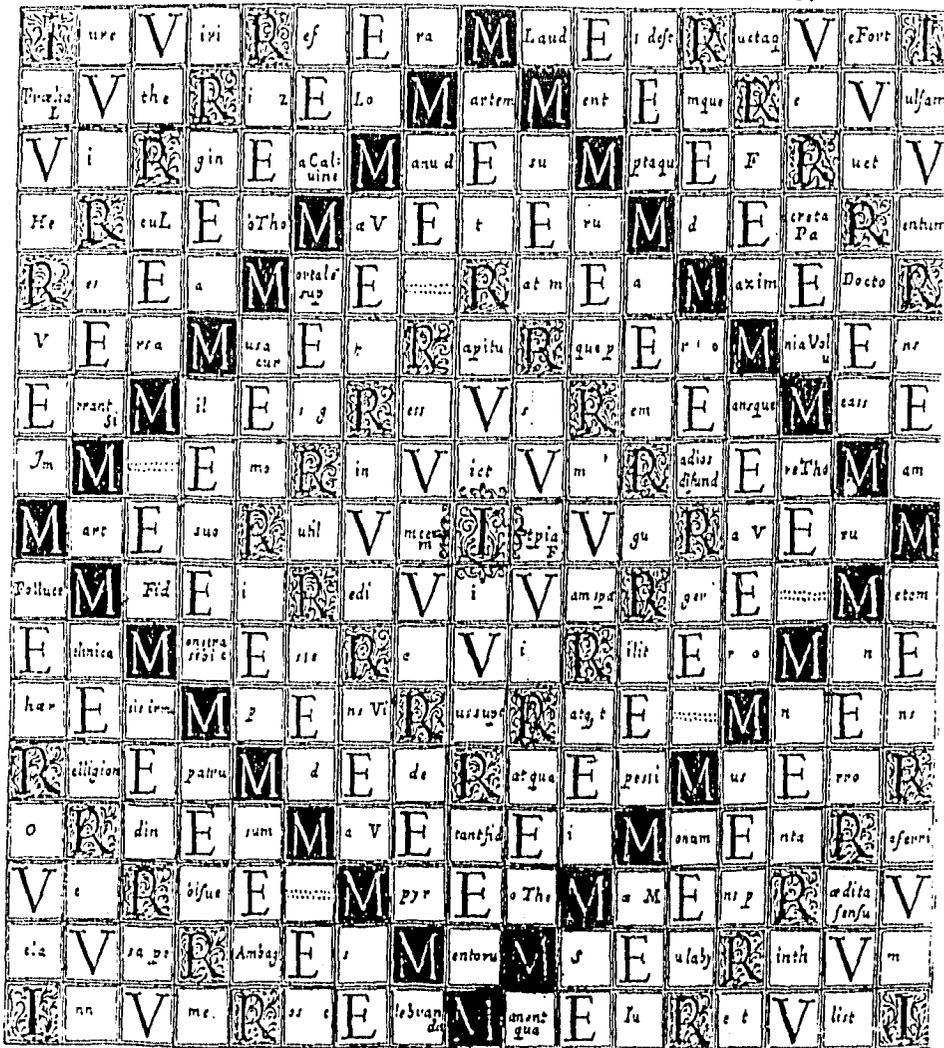


Lámina 25. Poema circular a la Virgen, incluido en los "laberintos" de Juan Caramuel Lobkowitz, Primus Calamus..., Roma, 1663.

Ob expugnatas Gentes Ethnicas confutatos ueteres,  
 et futuros errores: reformatos mores Christiani  
 Populi: nec non ob vite puritatem, Doctrinae  
 securitatem, rationumq; pondus, et efficaciam.

ANGELICI DOCTORIS  
 Cognomen tum  
 I V R E M E R V I



*Illusterrimo et Reverendissimo D.D. Josepho Cianter Maricensium Episc. &c.*  
 TABVLA XXI. *Domino suo Colendissimo. D. Michael Weyns C.D.Q.*

Lámina 26. Poema al Dr. Angélico, incluido en los "laberintos" de Juan Caramuel Lobkowitz, Primus Calamus..., Roma, 1663.

*Ad gloriam laudemque*  
**S. THOMÆ**  
 DOCTORIS ANGELICI,  
*Labyrinthus Hexagonus*  
*Retrogradus*

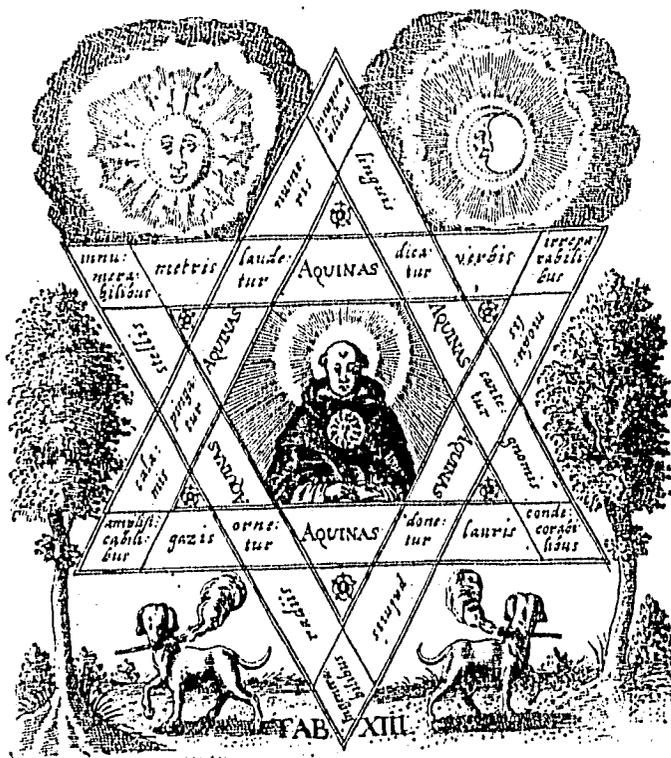
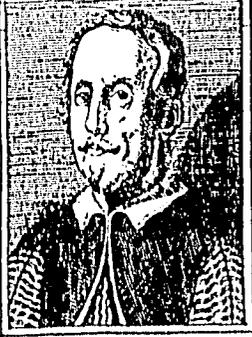


Lámina 27. Poema a Sto. Tomás de Aquino, incluido en los "laberintos" de Juan Caramuel Lobkowitz, *Primus Calamus...*, Roma, 1663.

EXIMIIUM  
D.D. PETRUM  
PASSE  
S.S. THEOLOG  
PROTONOT  
EQUITEM AURATUM. COMIT. PALAT. etc.



ET CLARISS  
FRANCISCUM  
RINUM  
ET I.U. DOCT  
APOSTOLICUM

AMA FAMA.

*Sic jubent Monsserratenses Studiosi, eius Virtutum  
Praecones, et doctrinae Discipuli.*

TAB. XVIII.

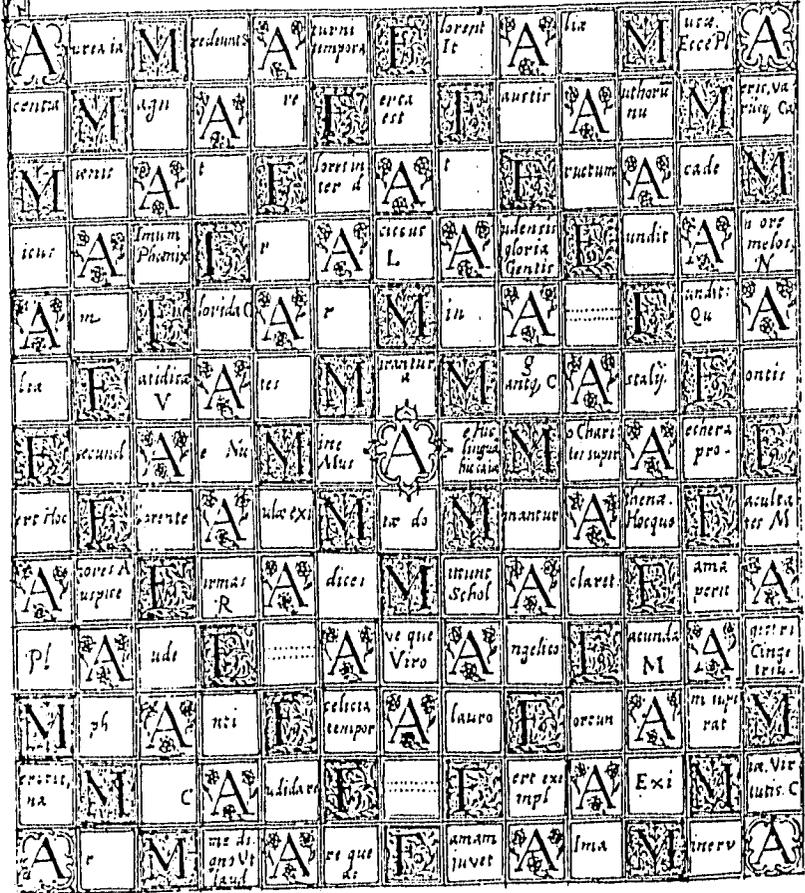


Lámina 28. Poema en laberinto a D.D. Pedro Francisco Passerino, incluido en los "laberintos" de Juan Caramuel Lobkowitz, Primus Calamus..., Roma, 1663.

Hoc R<sup>o</sup> Domini G. Lemens Abb: Mirbacensis Ordinis S. Benedicti.  
 DE AUGUSTISSIMO  
 EUCHARISTIAE SACRAMENTO  
 Ε Π Ι Γ Ρ Α Μ Μ Α

Amplissimo et Reverendissimo Domini Dño. PETRO FRANCISCO PAS-  
 SERINO, Protonotario Apostolico, Philofophico, Juris utriusque, ac S.S. Theologiae  
 Doctori Collegii S. Inquisitionis Praeae stinae Consultori digniff. ecc.

Calendis Januarij Anni MDCC LIX.  
 Xenij et Observantia: gratia offerebat.

D. Dominicus Platus.

TABVLA XIX.

Corpus virginea Ma	Am sobole	Sanctissima Patris.
Aetherei quond	Am sobole	Sanctissima Patris.
Nunc casto al	Am sobole	Sanctissima Patris.
Eximio semper c	Am sobole	Sanctissima Patris.
Nam licet a	Am sobole	Sanctissima Patris.
Tanto ali m	Am sobole	Sanctissima Patris.
Chri	Am sobole	Sanctissima Patris.
Corp	Am sobole	Sanctissima Patris.
Christi adum tur	Am sobole	Sanctissima Patris.
Cael	Am sobole	Sanctissima Patris.
Sau	Am sobole	Sanctissima Patris.
Mens contm	Am sobole	Sanctissima Patris.
Dev	Am sobole	Sanctissima Patris.
Aup	Am sobole	Sanctissima Patris.
Vitae	Am sobole	Sanctissima Patris.
Hudign	Am sobole	Sanctissima Patris.
Ferre cup	Am sobole	Sanctissima Patris.
Ocultu in	Am sobole	Sanctissima Patris.
Affectu. atque pi	Am sobole	Sanctissima Patris.
Delicium gu	Am sobole	Sanctissima Patris.
Quin etiam T	Am sobole	Sanctissima Patris.
Huc A des	Am sobole	Sanctissima Patris.
Affulgens tepu	Am sobole	Sanctissima Patris.
Atque ammo	Am sobole	Sanctissima Patris.

Contruxi Pe Cma hoc VATES iuven D:ibus annis  
 Salutis 1583. Aetatis 23.  
 Sculptum Lovanii anno 1623. et iterum Praeae anno 1689.

Lámina 29. Poema figural al sacramento eucarístico, incluido en los "laberintos" de Juan Caramuel Lobkowitz, Primus Calamus..., Roma, 1663.

El Br. D. Joseph Maria de Abarca, y Valda,  
 Hermano de el Autor, en aplauso de Nuef-  
 tro Catholico Monarcha,  
 Compuso este

LABYRINTHO.

A V I V O T X E S E X T O V I V A  
 V I V O T X E S O S E X T O V I V  
 I V O T X E S O D O S E X T O V I  
 V O T X E S O D N D O S E X T O V  
 O T X E S O D N A N A N D O S E X T O  
 T X E S O D N A N A N A N D O S E X T  
 X E S O D N A N R N A N D O S E X  
 E S O D N A N R E R N A N D O S E  
 S O D N A N R E F E R N A N D O S  
 E S O D N A N R E R N A N D O S E  
 X E S O D N A N R N A N D O S E X  
 T X E S O D N A N A N A N D O S E X T  
 O T X E S O D N A N A N D O S E X T O  
 V O T X E S O D N D O S E X T O V  
 I V O T X E S O D O S E X T O V I  
 V I V O T X E S O S E X T O V I V  
 A V I V O T X E S E X T O V I V A



Lámina 30. Poema novohispano en laberinto al Rey Fernando VI, El Sol en el León, México, 1748.

## SONETO.

Marte Español, dexando de AMARI.....  
MARto Solar, y Titulo, las hue.....  
Riges de el Parche tras las voces be.....  
Que alientan de Belonia las cuchi.....  
ODEfana anthorcha, gran AHUMADA bri.....  
ESTampando tu nombre en las estre.....  
Sobre el mismo Mavorte, por quien se.....  
DE el Tibèr con hazañas las ori..... LLAS  
DExperto Gefe, mas sagàz desco.....  
EAMAfrequentemente chocár de las bata.....  
Mientras constante los peligros ho.....  
ALEgra el fertil suelo donde te ha.....  
REconocido: que de sus maco.....  
INstruirá empressas para tus meda.....

## GEROGLIFICOS.

### Vista principal á la Plazuela.

PUERTA PRINCIPAL.

### LADO ISQUIERDO.

**A**tendiendo á que el escudo de Armas es adaptado Geroglifico de el origen: pues como advierte Casaneo por ellas se conocen las Familias: y á que la Aguila es propia de la Casa de AHUMADA, como parece en el Escudo de la Estampa de el año de treinta, y nueve, y el escudo de dos palmas: para symbolizar el anuncio feliz, que fue á nuestra America el acertado casamiento.

Chaf. cat.  
gl. mun. p.  
1 conc. 38  
conc. 20.  
& 41.

Lámina 31. Soneto colocado en un tablero al Marqués de las Amarillas, en Eneas Español, Poetica Idea del Arco, México, 1756.

Guad A lupe que  
S ancti

V t mea pro peffit nun

C

talia ferre Thali A  
fed tibi carmina nume N

I n laudem in gentis e

L

ogiumque tamè N  
oquij licea T

L arget orat doctae Cithar A

m ignorantia praeffen T  
q fua Thammira imm O

L aetitia ut M

U

sae pfalere corde me O  
organa foepè feo N

E logia ejuf

D

e poena serva. acume N  
cu[m] pigere co[n]fcius illi I

G randem audatiam ag.

I

t Egrjis r/t e dar I  
per meriate fimit U

A mple epiphonema ex oper

U

rum Sapientia fruct U  
Panegyrici eju S

S cireque egent nulli

S

famaque Rhetorico S

> teftibus acta tu A <

U t mea...

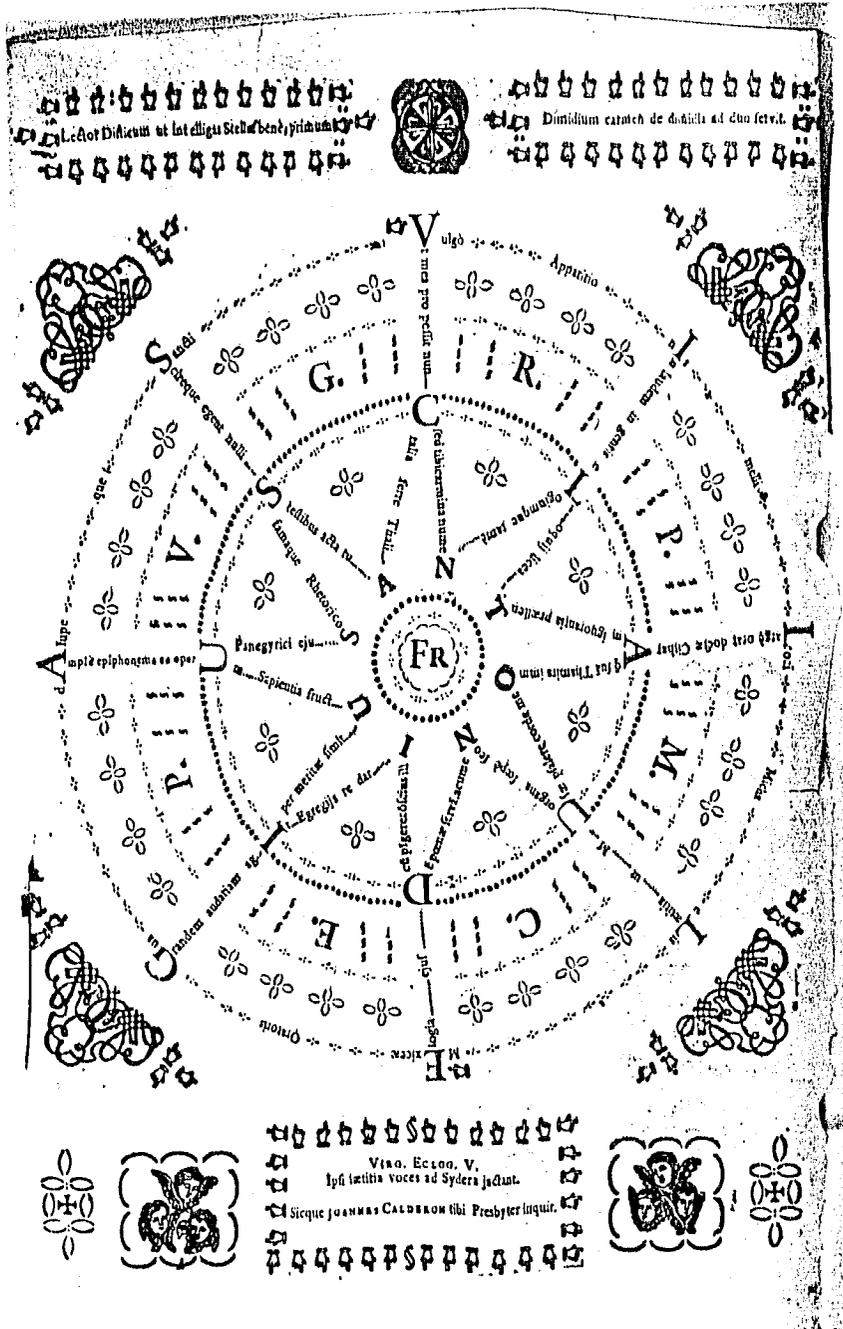


Lámina 32. Poema novohispano en estrella, en La Mayor gloria del Máximo de los celestiales Espiritus..., México, 1751.

SERMON/ PANEGYRICO/ EN LAS FIESTAS DE LA PUBLICACION DE BREVE/ EN AVE LA SANTIDAD /DE EL SEÑOR BENEDICTO XIV/confinó a patrona principal/ DE El reyno de la Nueva Epaña/a la milagrofa imagen de Ntra. Señora/DE GUADALUPE/DE MEXICO/DECLARO/ en su Real e insigne Colegiata/el día 13 de Diciembre de 1756/El R.P. Fray Pedro Herboso/Del sagrado Orden de Predicadores de Nueva Epaña/Ex-lector de Theologia/ y Regente segundo de los Estudios Generales Imperial/convento de Sto. Domingo en México/Patene el Santissimo sacramento/y en presencia de el Exmo. señor Vi-Rey, Real Audiencia/Tribunales y la Sagrada Religion de Predicadores/Dalo a la luz/al M.R.P.Fr. Raymundo de Segura, / Presentado en Sagrada Theologia,....., Apostolico Prior Provincial/ de la Provincia de Santiago de Predicadores de Nueva España/Quien lo dedica a la prodigiosa imagen/de Ntra. Señora de la Piedad/ en nombre de su Provinciia/Impresso en México con las licencias necesarias, en la Imprenta de los herederos de Doña María de Ribera, en el Empedradillo. Año de 1757.

Parecer del Dg. Mrô D.Juan Ignacio/de la Rocha, Colegial Cathedrático de Philosophia Theologia Moral y Rhetorica, que fué/ del Pa r y Real Colegio Triden-/tino de la Sta. Iglesia , y su actual Diputado por el Ilmo. de esta Ciudad, Cathedrático de Prima de Philosophia de la REal/Univerfidad, Calif. del S. O. de la Iglefia de la Nueva Epaña/Examinador Oficial de este ARzobispado/ y Cura propio de efa Santa Iglesia.

NOTA: EL R.P.D.PEDRO JOACHIN DE MEDRANO,/presbytero de la Sagrada Congregacion de SAN Phelipe/Neri de efa Corte, dedica en Elogio del Author este cele-/bradiffimo Sermon, la siguiente Dezima.

Clasificación:  
LAF 1340

*EL R. P. D. PEDRO JOACHIN MEDRANO,  
 Presbytero de la Sagrada Congregacion de San Pbelipe  
 Neri de esta Corte, dedica en Elogio del Author de este cele-  
 bradissimo Sermon, la siguiente Dezima.*

Para leerlo sin trabajo, Es bien la hora se aperciba Miralo de abajo arriba, Buelbe otra vez para abajo.	Deja la P. a la R. implora A el tercer circulo salte, Y quando letra te falte Mira el numero, y dió la hora.
---	---

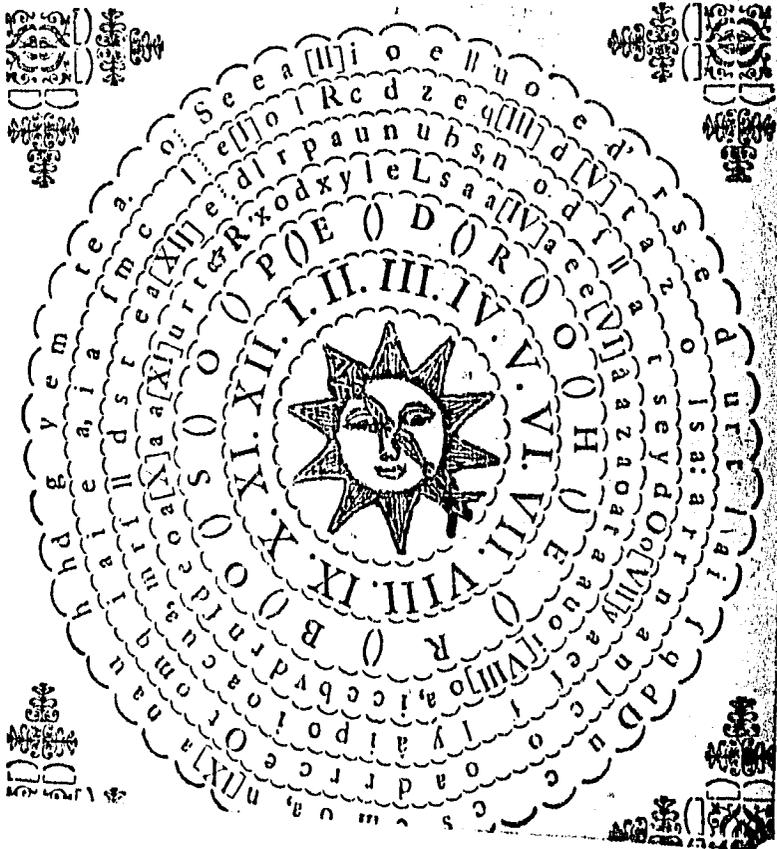


Lámina 33. Poema diagramático radial novohispano, Sermón Panegyrico... a la Milagrosa Imagen de María, Señora de Guadalupe de México..., México, 1757.

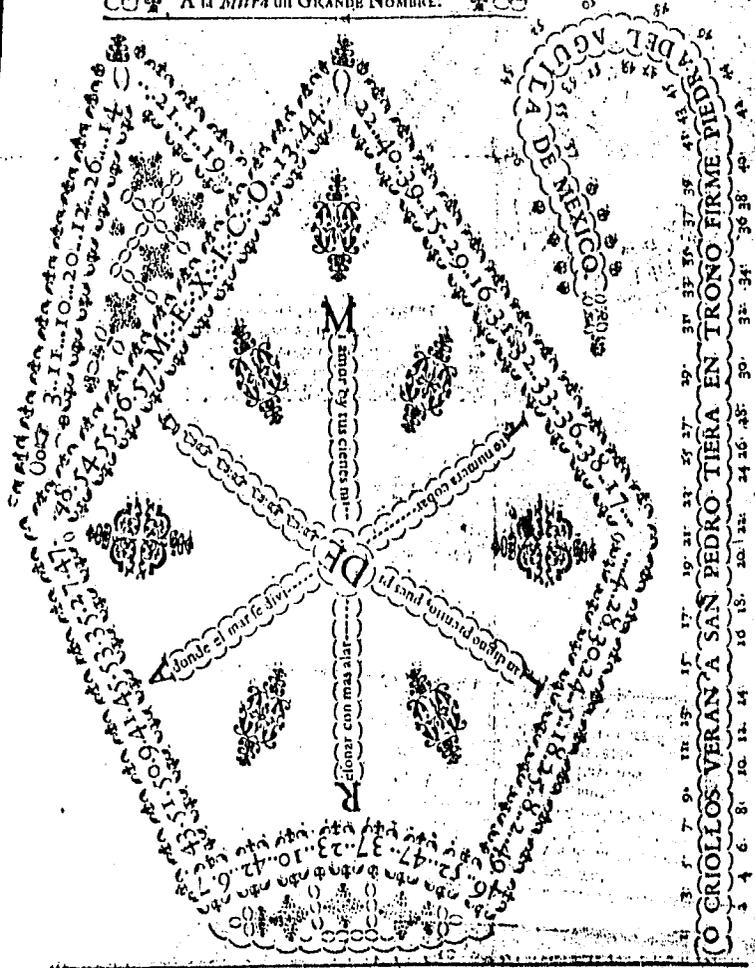
LA PIEDRA DE LA AGUILA DE MEXICO/ El Principe de los Apostoles/ y Padre de la Universal Iglefia/ SR. SAN PEDRO/ Sermon Panegyrico,/ Que en su dia 29. de Junio del Año Santo de 1750./ En la Sta. Methropolitana Iglefia Catholica; con asistencia del Excmo. Sr. Conde de Rebillá Gagedo, Virrey, Gobernador, Capitan General, y Prefidente de la Real Audiencia, y Chancilleria, &c./ Del ILLmo. Sr. Dr. D. Manuel Rubio y Salinas, Capellan de S.M./ Abad que fue de la Iglefia Colegiata de San Isidro de Leon y/ actual dignissimo Arzobiffo de esta dicha Sta. Iglefia, del Confejo de S.M. Real Audiencia, Venerable Cabildo, Tribuna/ les, Nobilifsimo A Prelados, y Religiosos./ Predicó/ El M.R.P.F. Antonio Claudio de Villegas/, Maestro en Sagrada Theologia de los de Numero de Cathedra de / su Provincia de Santiago de Nueva-Efpaña, Calificador,/ Excmo. Synodal del Obifpado de Guada/ laxara y actual Prior y Regidor Primero del Imperial/ Convento de N.P. Sto. Domingo/ Quien en Nombre/ de N. Rmo. P. F. Pedro de Navarrete,/ Predicador General, Jubi/ lado Calificador del Santo Oficio, Definidor de la Santa Provincia de la Purissima Concepcion, dos veces Pro/ vincial de la del Santo Evangelio, y Ex-Comissario General de todas las Provincias de Nueva- Efpaña, é Islas adyacentes. &c./ Lo dedica/ A dicho ILLmo. Sr. D. Arzobiffo de Mexico, &c./ Con licencia de los Superiores/ En Mexico, en la Imprenta del Nuevo Rezado, de Doña Maria de Rivera en el /Empedradillo. Año del Jubilado de 1750.

Prels.: Dedicatoria al Illmo. Sr. D. Manuel Rubio y Salinas, Capellán de S.M. Vifitador del Obifpado de Oviedo, abad de los Canonigos Regulares de N.P.S. Agustín de la Sta. Iglefia de S. Ifidro de León, Dignissimo Arzobiffo de México, del / Confejo de S.M.&c.

Clasificación:

LAF 1297

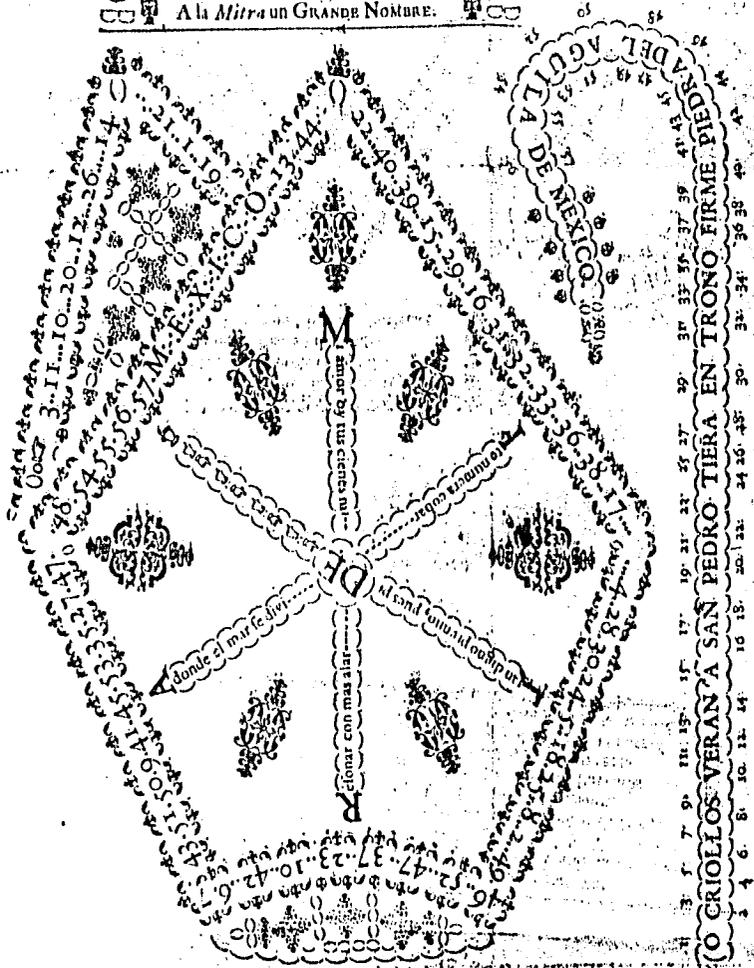
Nadie al ver esto te allombre,  
 Que por las letras contando  
 Los numeros: vá llenando  
 A la *Mitra* un Grande Nombre.



*S'i pictoribus, atque Poëtis semper fuit equa possessas.*  
 Allí pinta el efecto de quien quiere elogiar en esta *Dezima*: al Author de tan elevado Panegyrico: y á quien cada uno pinta como quiere; y Yo quiero á quien escribio, lo que pinto *Fr. Joseph Miguel Zazorena Fonseca*, Mrd: de Novicios:  
 En este Sermon entregas      Los ingenios Mexicanos;  
 Pregon de los Predicadores      Por ellos dan tús Payfanós  
*Baculo* á los Oradores,      Ella *Mitra*, que tú renta  
 Con que á Dios *sue VILLEGAS*:      Bien puedes lograr-la cuenta  
 Sabio en tus discursos riegas      Con el Rosario en las manos.

Lámina 34. Poema numérico y figurativo novohispano, La piedra del Águila de México..., México, 1750.

Nadie al ver esto le alombre,  
 Que por las letras contando  
 Los numeros: va llenando  
 A la *Mitra* un Grande Nombre.



*Si pistoribus, atque Poëis semper jus æqua potestas.*  
 Allí pinta el afecto de quien quiere elogiar en esta Dezima: al Author de tan elevado Panegyrico: yá saben, que cada uno pinta como quiere; y Yo quisiera à quien escribo, lo que pinto *Fr. Joseph Miguel Zazorena Fonseca*, Mro: de Novicios:  
 En esse Sermon entriegas Los ingenios Mexicanos  
 Patron de los Predicadores Por ellos dan tds Payfanos  
 Baculo à los Oradores, Ella *Mitra*, que su renta  
 Con que à Dios sue V-LLEGAS: Bien puedes lograr la-cuenta  
 Sabio en tus discursos riegas Con el Rosario en las manos.

Lámina 34. Poema numérico y figurativo novohispano, La piedra del Aguila de México..., México, 1750.

Breve Exordio a la narración de los actos que precedieron a la erección de El Colosso Eloquente del Coronado Augusto de las Españas, México, 1747.

Clasificación:

R

COL 1747

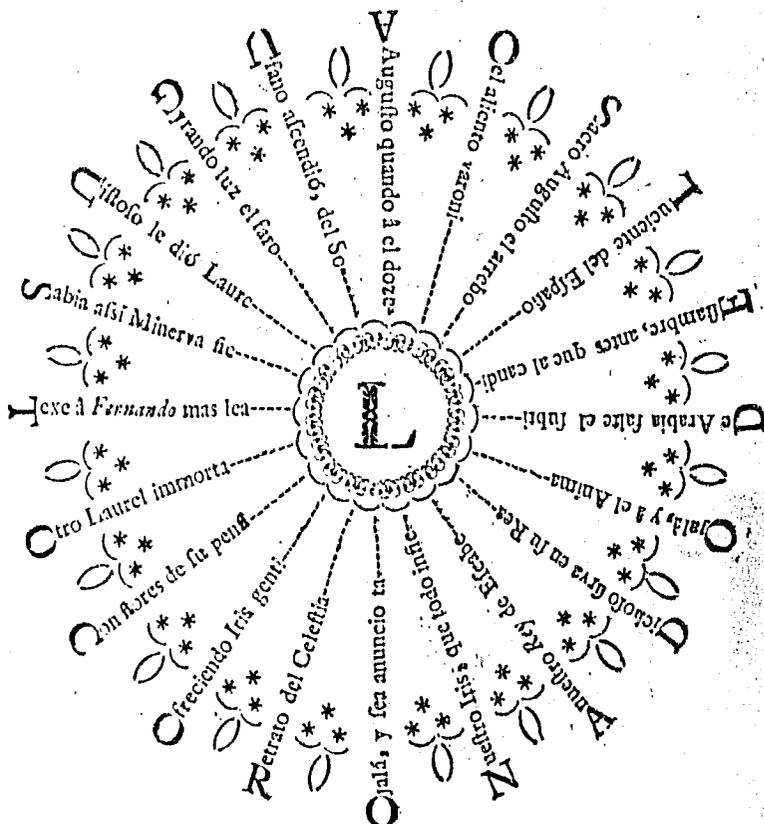
41

A ugusto quando á el doze [L]  
U fano afcendió, del So [L]  
G yrando luz el faro [L]  
U iftofo le dió Laure [L]  
S abia afsi Minerva fie [L]  
T exe á Fernando mas lea [L]  
O tro Laurel inmorta [L]  
C on flores de fu penfi [L]  
O freciendo Iris genti [L]  
R etrato del Celeftia [L]  
O jalá, y fea anuncio ta [L]  
N ueftro Iris, que todo infie [L]  
A nueftro Rey de Efcabe [L]  
D ichofo firva en fu Rea [L]  
O jalá, y á el Anima [L]  
D e Arabia falte el fubti [L]  
E ftambre, antes que al candi [L]  
L uciente del Epaña [L]  
S acro Augusfto el arrebo [L]  
O el aliento varoni [L]

# ELOQUENTE.

41.

En el segundo metro de las Dezimas acrosticas venció con muchísimos contrarios el Dr. D. Vicente Ferrer Diaz, Alumno de mi Colegio, por lo que obtuvo el primero lugar, que ganó en estas DEZIMAS.



Premióse con seis cucharas de plata, que llevan esta liga:

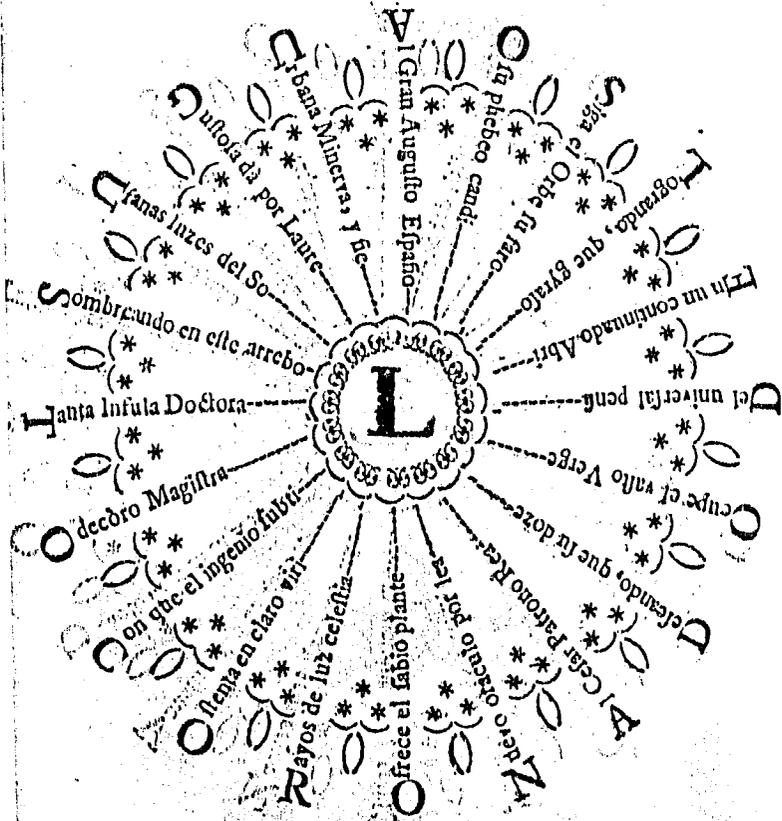
Las cucharas á mi vèr  
Son el medio con que pruebas,  
Que por que *vences*, y *llevas*,  
Eres *Vicente*, y *Ferrer*.

En seis no mas se condena  
Tu poema por eminente;  
Pero con *seis* facilmente  
Podrà meterse en *dozena*.

Lámina 35. Poema acróstico radial novohispano, Colosso Eloquenté..., México, 1747.

A l Gran Augufto Efpaña [L]  
U rbana Minerva, y fie [L]  
G uftofa dá por Laure [L]  
U fanas luzes de So [L]  
S ombreando en efte arrebo [L]  
T anta Infula Doctora [L]  
O decòro Magiftra [L]  
C on que el ingenio fubti [L]  
O ftenta en claro viri [L]  
R ayos de luz celeftia [L]  
O frece el fabio plante [L]  
N uevo oraculo por lea [L]  
A l Cefar Patrono Rea [L]  
D efeando, que fu doze [L]  
O cupe el vafto Verge [L]  
D el univerfal penfi [L]  
E n un continuado Abri [L]  
L ogrado, que gyrafo [L]  
S iga el Orbe fu faro [L]  
O fu phebo candi [L]

Sin que fuese necesario, que los singulares fueros del sexo demandassen á la urbanidad las atenciones, ganò segundo lugar la dulce, discreta Musa de Doña Mariana Navarro, por las siguientes DEZIMAS.



Fueron su premio dos curiosas Mariposas de oro esmaltadas con un diamante, y tres rubies, con este juguete:

Quando ru <i>dulzura</i> pulse	Más si en versos hablas rosas,
Lo <i>util</i> del premio, Señora,	Llamas el premio, y lo clamas,
Verà, que con voz sonora	Quizà por esto á estas llamas
Mezclas lo <i>util</i> con lo <i>dulze</i> .	Se yán estas <i>Mariposas</i> .

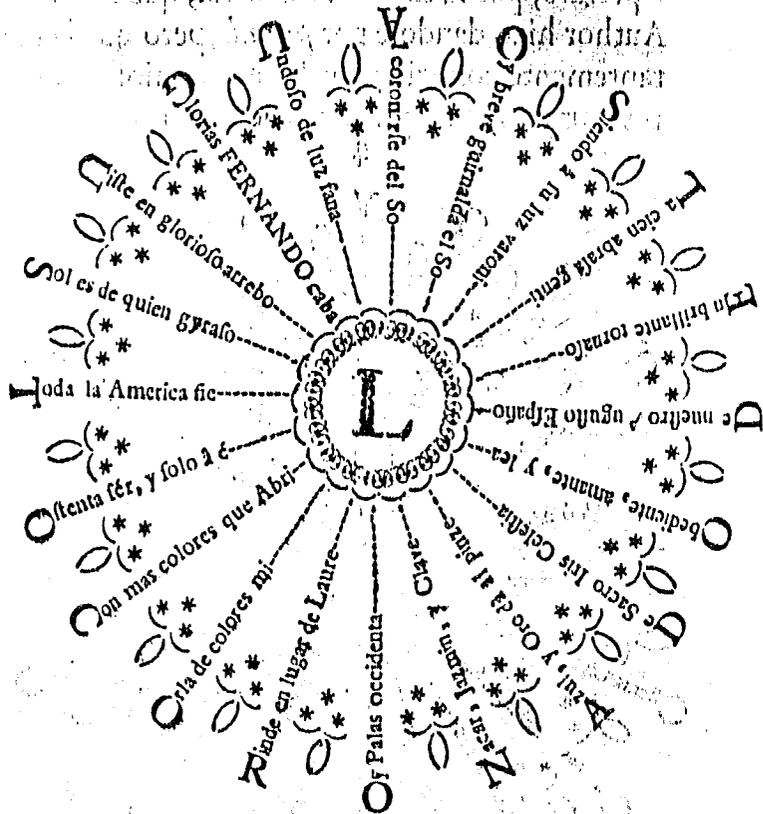
Lámina 36. Poema acróstico radial novohispano, Colosso Eloquent... , México, 1747.

A l coronarfe del So [L]  
U ndoso de luz fana [L]  
G lorias FERNANDO caba [L]  
U iste en gloriofo arrebo [L]  
T oda la America fie [L]  
O stenta ser, y solo a é [L]  
C on más colores que Abri [L]  
O rla de colores mi [L]  
R inde en lugar del laure [L]  
O y Palas occidenta [L]  
N ácar, Jazmín, y Clave [L]  
A zul, y Oro dá al pinzel [L]  
D e Sacro Iris Celestial [L]  
O bediente, amante, y lea [L]  
D e nueftro Augufto efpaña [L]  
E n brillante tornafol [L]  
L a cien abrafa gentil [L]  
S iendo á? fu luz varoni [L]  
O y breve quirnalda el So [L]

ELOQUENTE.

143

El tercero lugar se assignó al Br. D. Manuel Cazela, Curfante  
Theologo de esta Real Universidad, por estas  
DEZIMAS.



Premióse con una tasa, ó tachuela de plata, y este Epigrama:

Para anunciar los tropheos  
De nuestro Rey aclamado  
Rodeando la L has andado,  
Mira si andas por rodeos.

Más no te clava, Cazela,  
La Justa en el premio dado,  
Que para salir clavado,  
No es bastante una tachuela.

Ff

Llc-

Lámina 37. Poema acróstico radial novohispano, Colosso  
Eloquente..., México, 1747.

A rco hermofo celeftia [L]  
U nion de solar pince [L]  
G ravó como un cinze [L]  
U na paz univerfa [L]  
S i contrario, ô adverfa [L]  
T rayendo colores mi [L]  
O ftenta Cinthio un Abri [L]  
C on mas luz del favio So [L]  
O y matizando arrebo [L]  
R inde de Aftros un penu? [L]  
O ctavio en fu gyrafo [L]  
N o pudo ú endo Genti [L]  
A lcanzar lo que â el Sexti [L]  
D on Fernando un tornafo [L]  
O y le anuncia, que es faro [L]  
D el Chirftianifmo mas fie [L]  
E n cuyo pecho el Joye [L]  
L abrado de afecto lea [L]  
S e iluftra â fu influxo Rea [L]  
O uscandose fin é [L]  
[L]

Llegó entre otros un peregrino Circulo, que para que sea en todo raro se mandó leer fuera de lugar, y premio, por la expresa renuncia, que su erudito Author hizo dandose por *pagado*; pero queda bastante conocido por sus armoniosos, y cultos numeros, con que cantó de esta suerte :

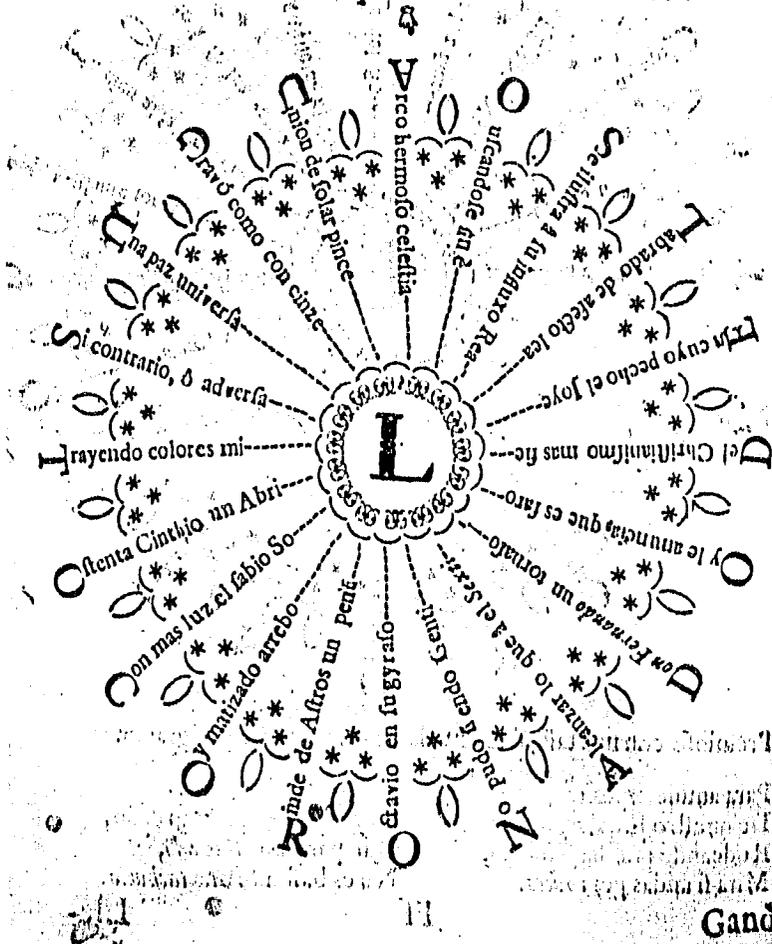


Lámina 38. Poema acróstico radial novohispano, Colosso Eloquentes..., México, 1747.

glyfico de tan alto atributo ; ni que velando su corazon, como el otro de los Cantares, en que se explica ciertamente vn Amor, que no se apaga con los refluxos de las aguas se recomiende Fuego, y Leon generosísimo , para que se le adapte la transformacion en las figuras del Proteo fabuloso.

Sobre cuyo Assumpto se compondrán tres Lyras, vna Dezima, y vn Soneto , que expressando en las iniciales el nombre de SAN JUAN DE LA CRUZ hasta la U, terminen con la Z en este modo:

- S.....Z
- A.....Z
- N.....Z
- J.....Z
- U.....Z
- A.....Z
- N.....Z
- D.....Z
- E.....Z
- L.....Z
- A.....Z
- C.....Z
- R.....Z
- U.....Z

obus... en el...  
no...  
...  
...

M m m m 2

PRI-

Lámina 39. Poema novohispano en Sermón en el día célebre...de la festiva canonización de San Juan de la Cruz, México, 1730.