

31  
29j

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LA RELACIÓN EN LA LITERATURA NOVOHISPANA  
(1650-1700). EDICIÓN CRÍTICA DE *SENCILLA*  
NARRACIÓN, DE ALONSO RAMÍREZ DE VARGAS

Tesis  
que para obtener el grado de  
LICENCIADO EN LENGUA  
Y LITERATURA HISPÁNICAS

presenta:  
DALMACIO RODRIGUEZ HERNÁNDEZ

ASESOR:  
DOCTOR JOSÉ PASCUAL BUNÓ  
Ciudad Universitaria, junio de 1997

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

**PAGINACION VARIA**

**COMPLETA LA INFORMACION**

**A mis padres,  
por su amor y su fe.**

Quiero agradecer profundamente a María Luisa, Reyna, Dalía y Pedro; a mis sinodales: Mtra. Dolores Bravo Arriaga, Mtra. Rocío Olivares Zorrilla, Dr. José Pascual Buxó, Mtro. Alonso Maldonado Graniel y Mtro. Alejandro González Acosta. A todos ellos mi más sincero reconocimiento y afecto.

## ÍNDICE

<b>PRESENTACIÓN</b>	<b>1</b>
<b>Capítulo 1</b>	
<b>PRÁCTICA SOCIAL DE LA LITERATURA NOVOHISPANA</b>	<b>5</b>
1.1. Los textos	6
1.1.1. Los impresos	6
1.2. Otros espacios	8
1.2.1. Artes visuales y poesía: túmulos y arcos triunfales	8
1.2.2. Alabanzas y lamentos: la recitación poética	12
1.2.3. Música y poesía: villancicos	12
1.2.4. Certámenes literarios	15
1.2.5. Teatro	17
1.3. Cenizas de ingenios	22
1.3.1. La imprenta	22
1.3.1.1. El mecenazgo	24
1.3.1.2. El manuscrito	25
1.4. Formación de lectores: la educación novohispana	30
1.4.1. La instrucción jesuita	31
1.5. Aproximaciones finales	33

<b>Capítulo 2</b>	
<b>LA RECEPCIÓN CRÍTICA DE ALONSO RAMÍREZ DE VARGAS</b>	<b>35</b>
2.1 . Vida	37
2.2. La recepción crítica	40
2.2.1. Período Colonial: una trayectoria de prestigio	40
2.2.1.1. Lectores privilegiados	47
2.2.1.2. Actividad literaria	50
2.2.2. Siglo XIX: un cambio de horizonte	53
2.2.3. Siglo XX: titubeos y heterogeneidad	55
2.2.3.1. La herencia decimonónica	55
2.2.3.2. Méndez Plancarte: cambio de paradigma	56
2.2.3.3. La crítica posterior a Méndez Plancarte	58
2.3. Conclusiones	64
<b>Capítulo 3</b>	
<b>LA RELACION DE FIESTAS COMO GÉNERO HISTÓRICO-LITERARIO</b>	<b>73</b>
3.1. Hacia una definición de género	74
3.2. Aspecto temático-ideológico	79
3.2.1. Propaganda política y panegírico	79
3.2.2. La Historiografía	83
3.3. Aspectos formales	86
3.3.1. Estructura	86
3.3.2. Estilo	94
3.3.3. Narrar y describir	99
3.3.4. Relaciones en verso	104
3.4. Conclusiones	106
<b>CONCLUSIONES GENERALES</b>	<b>109</b>
<b>APÉNDICE 1</b>	<b>111</b>
<b>APÉNDICE 2</b>	<b>123</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>197</b>

## PRESENTACIÓN

Una gran parte de los ejemplos poéticos que hoy conocemos del periodo colonial mexicano proceden de un tipo de textos llamados comunmente Relaciones de fiestas. A diferencia de la poesía de nuestra época, la barroca mantuvo una estrecha vinculación con los círculos del poder, la cual se manifiesta en esta clase de textos: celebró a las autoridades y difundió principios y dogmas tanto monárquicos como religiosos, y lo hizo, fundamentalmente a través de actos públicos de gran fastuosidad: los festejos. La participación de los poetas en esta clase de acontecimientos no sólo consistía en aportar poemas alusivos, con frecuencia, también incursionaban en otros medios de expresión simbólica, como los arcos triunfales o las piras funerarias; asimismo, cumplían con la función de cronistas: relataban en verso o en prosa, o en verso y prosa, los pormenores del suceso. Estas características y condiciones en las que se desarrolló la literatura novohispana dieron por resultado la proliferación y diversificación del género Relación de fiestas, cuyos rasgos rebasan —en un sentido actual— el concepto de literatura. Es cierto que no toda la poesía escrita en el periodo se supeditó a esos asuntos ni se desarrolló en esas circunstancias; pero es un hecho que la que se perpetuó en impresos sí pertenece en su mayoría a este ámbito y representa una porción significativa en el *corpus* general de las letras virreinales. Y tan es así que bastaría con revisar la introducción y notas que Alfonso Méndez Plancarte realizó en sus *Poetas novohispanos* —sin duda el mejor portico para ingresar al estudio del tema— para comprobar que un número considerable de los poemas seleccionados fueron extraídos de libros que tratan de certámenes poéticos, monumentos de arte efímero, dedicatorias de templos y otros festejos, los cuales por su naturaleza textual pertenecen al género Relación.

Frente a esta situación, los críticos han mostrado preferencia por el aspecto reconocido tradicionalmente como literario —la poesía—, dejando de lado en sus investigaciones otros tipos discursivos y soslayando la dimensión social en la cual los textos cobraron vida. Prueba de esto es que los literatos aún juzgan ajenos a su campo de estudio las Relaciones de fiestas y sólo se valen de ellas para extraer el material poético. Se explica, entonces, que los poetas novohispanos, exceptuando a las figuras consagradas (Sor Juana Inés de la Cruz, Carlos de Sigüenza y Góngora, Juan Ruiz de Alarcón, Bernardo de Balbuena, entre otros),

hayan recibido contados estudios monográficos y en la mayor de las veces sólo se les haya citado en Historias de la literatura, en antologías y en libros relacionados con la cultura colonial, y que sólo algunos —muy pocos— hayan tenido la suerte de una investigación detallada de su obra conocida. Acerca de la influencia, predominio o ausencia de géneros y corrientes literarias en la Nueva España, sucede algo similar: apenas se han esbozado los rasgos más relevantes. Pero ya no hablemos de los estudios críticos: el problema se extiende incluso en la dificultad de localizar los textos, y es de lamentar —cuando aún se conservan— que, generalmente, tan sólo se encuentren en ediciones príncipes. Esta incompatibilidad entre la naturaleza de los textos donde se inscribe la poesía y las perspectivas y omisiones de la crítica actual escamotea el panorama —estético, ideológico e histórico— en que se originó y desarrolló nuestra literatura virreinal.

Como se ve, el camino por hollar en nuestras letras se vislumbra extenso y arduo. Nosotros únicamente vamos a transitar por un pequeño trecho: una aproximación general a las Relaciones de fiestas en el periodo de 1650-1700. Partimos, en primera instancia, del supuesto de que la producción poética contenida en las Relaciones frecuentemente está vinculada con otros discursos en prosa, y, en segundo lugar, que su origen está supeditado a acontecimientos sociales de carácter celebratorio. Con base en estas dos premisas, consideramos como hipótesis que este grupo textual cuenta con características y rasgos propios que lo identifican, en una de sus variantes, como un género histórico-literario, y que el acontecimiento que lo propicia nos revela parte del fenómeno literario novohispano en su aspecto social.

Ahora bien, una aproximación general como la que pretendemos requiere de múltiples estudios de índole particular de autores y obras, que, desafortunadamente —como hemos apuntado—, son escasos. Como alternativa, proponemos un método un poco arbitrario pero aceptable ante las circunstancias: tomamos como punto de referencia a un autor cuya actividad literaria es paradigma del proceso literario del periodo que nos ocupa. La decisión se sustenta en que Alonso Ramírez de Vargas —tal es su nombre— es un escritor representativo<sup>1</sup> de la comunidad letrada a la que perteneció; es decir, vivió y animó, conforme a los cánones establecidos, la actividad literaria del barroco novohispano; los géneros que cultivó reflejan las tendencias artísticas en boga y de mayor aceptación, prevalentes en la segunda mitad del siglo XVII. A lo largo de la tesis aludiremos, en la medida de lo posible, a diversos textos y escritores, pero se hará énfasis en la obra del poeta mencionado, y de toda ella, pondremos de relieve *Scncilla narracion...* (1677), la cual reproducimos, modernizada la ortografía y puntuación y con algunas notas críticas, como apéndice.

Para llegar al centro de nuestro estudio es necesario ubicar el lugar que ocupan las Relaciones en el panorama global de la literatura novohispana, e indagar en los factores que motivaron su escritura. Por tal razón, en el primer capítulo se hará un repaso del fenómeno literario en la segunda mitad del siglo XVII en su praxica social, esto es: se revisarán las condiciones sociales en las que surgen los textos. Marcar un antecedente de esta naturaleza resulta fundamental para comprender con justicia los mecanismos de producción de las obras y, en fin, para entender por qué tenemos un tipo de literatura y no otro.

---

<sup>1</sup> Esta afirmación la fundamentamos en el segundo capítulo de la tesis.

El examen de recepción permite conocer cómo ha sido interpretada una obra o un conjunto de ellas a través del tiempo. Los diversos comentarios orientan al crítico moderno en sus pesquisas y lo ayudan a esclarecer el significado de los textos. Aunque también hay que advertir que puede suceder lo contrario; con frecuencia, las recepciones se desvían del sentido que exigen las propias obras. Confrontar los distintos momentos de recepción tiene un doble beneficio. Por un lado, las opiniones de los lectores contemporáneos a la obra avisan sobre las preguntas a las que ésta daba respuesta; por otro, escuchar las voces o interpretar los silencios de los estudiosos modernos conduce a identificar los errores y prejuicios más recurrentes, así como los aciertos más agudos y eruditos: los primeros nos sirven para evitarlos o corregirlos; los segundos, para seguir su ejemplo o ahondar en ellos. En el segundo capítulo, preferimos ceñirnos a un solo autor, con la finalidad de que las conclusiones sean más exhaustivas y certeras; se revisará, pues, la fortuna crítica de Alonso Ramírez de Vargas, del periodo colonial hasta el siglo XX.

Con los resultados de los dos capítulos precedentes, en el tercero entramos en el estudio de la Relación como género. Perteneciente a una tradición literaria e histórica a la vez, la Relación de fiestas actualiza diversos códigos ideológicos y artísticos; posee una poética inmanente y tópicos literarios e históricos específicos. Estableceremos —tomando como punto de referencia a *Sencilla narración*— los vínculos de las Relaciones respecto de sus modelos y fuentes.

## CAPÍTULO I PRÁCTICA SOCIAL DE LA LITERATURA NOVOHISPANA (1650-1700)

Al presentar el segundo volumen de *Poetas novohispanos*, correspondiente a los años de 1621-1721, Méndez Plancarte hacia hincapié en la vasta producción poética del barroco mexicano; los poemas de este periodo —decía— superaban con mucho en cantidad y novedad a los del siglo que le ocupara el primer tomo (1521-1621) de su antología. Y tal era la "riqueza de esta centuria" que no tuvo más remedio que "desdoblárla en dos [tomos], aunque ambos formaran un todo insoluble".<sup>1</sup> Siendo así, el lapso que va de 1650 a 1700 no podía ser menos pródigo: escribieron —según el mismo crítico— alrededor de cuarenta poetas. Con el tiempo, la crítica ha dado la razón a Méndez Plancarte sobre el aspecto cuantitativo: nadie puede poner en duda la abundancia de nombres y textos; no ha sucedido lo mismo, sin embargo, respecto de la revaloración cualitativa que reclamaba el erudito colonialista. La escasez de estudios serios sobre el tema evidencia el poco interés que ha despertado el conjunto de las letras virreinales. Han sido varias las causas que han obstaculizado una verdadera revaloración crítica: circunstancias históricas, estéticas, ideológicas y aun metodológicas; pero subyace en todas ellas la desconfianza del valor artístico de los textos, sin tomar en cuenta el proceso social en el cual se produjeron.

Si la literatura constituye un acto de comunicación, y como tal es un fenómeno social, significa que los textos se produjeron en una situación comunicativa específica. Las características temáticas y formales de una obra literaria obedecen en buena medida al conjunto de factores que confluyen en el momento de la creación del texto; el estatus social del poeta y del receptor; asimismo el lugar, tiempo y motivo que enmarca la gestación del libro son factores que intervienen determinadamente. Es decir, cada texto está modelado por una situación específica; por ejemplo, y a reserva de ampliar este punto más adelante, los temas

---

<sup>1</sup> Méndez Plancarte, *Poetas Novohispanos*, segundo siglo, parte primera, p. IV.

de los villancicos no fueron una elección personal de tal autor; tampoco, el momento y el escenario en que serían cantados. Al contrario, el autor responde a una invitación expresa y la composición se basa, además de los cánones poéticos, en el gusto de sus receptores y mecenas. El hecho de que sean presentados en una ceremonia litúrgica, obvia decirlo, condiciona por lo menos el asunto. De esta suerte, la presencia o ausencia de ciertos géneros; el tratamiento o preferencia de formas poéticas, debe mucho a causas sociales. Sobre este aspecto trata el presente capítulo.

Nuestro acercamiento no pretende establecer una nómina de autores ni indagar en los valores estéticos de los textos, perspectivas que han preferido hasta hoy las historias de literatura mexicana; sino plantear la actividad literaria como una práctica social en la que podamos dilucidar respecto a la literatura como ésta se manifestaba, como era recibida y cómo se producía dentro del ámbito novohispano, que papel desempeñaban los poetas y los textos en el entorno social que les dio vida. Haremos un repaso sobre los medios de difusión; de los receptores y los productores; también hablaremos de las circunstancias ideológicas, históricas y económicas que favorecieron u obstaculizaron, condicionaron o revolucionaron, el proceso literario de la segunda mitad del XVII. Nos vamos a referir en general a la literatura novohispana, pero haremos especial énfasis en Alonso Ramírez de Vargas, quien escribió una extensa obra que comprende los géneros más aceptados en su época.

## 1.1. LOS TENTOS

Aunque no fue el único medio de expresión, los testimonios escritos —manuscritos o impresos— que aun se conservan en los acervos son el punto de referencia más inmediato para indagar en el proceso literario de la época. Conocido es de todos el saqueo que han sufrido a través de distintos momentos de la historia mexicana los textos novohispanos; no entraremos aquí en el examen de las causas que propiciaron esta situación, sólo tendremos presente que el material existente hoy en día, en otro tiempo, fue superior, razón por la cual nuestro conocimiento de esta literatura tiende a ser fragmentario. Sin embargo, para el caso impreso, el registro de títulos que dejaron algunos bibliógrafos esclarece algunos pasajes oscuros en nuestra historia literaria, lamentablemente no se puede decir lo mismo de los manuscritos. No obstante, y con apoyo de documentación histórica, los textos además de poseer un valor literario en sí mismos, también dan cuenta —a manera de crónica— sobre la actividad literaria en su implicación social. Empecemos por los impresos, cuya cantidad sobrepasa a los manuscritos.

### 1.1.1. LOS IMPRESOS

La producción literaria tal como la conocemos hoy y como anotó cuidadosamente el P. Méndez Plancarte en cada poema seleccionado en *Poetas novohispanos*, en su mayor parte, proviene de impresos de temática variada. En efecto, basta realizar un pequeño muestreo para ratificar que la poesía, amén de permanecer en forma impresa, está inscrita casi siempre en libros que no tienen un estricto carácter literario —en el concepto que hoy tenemos del

término—. Esta peculiaridad fundamental de las letras novohispanas deja al descubierto aspectos relevantes de la actividad literaria: por un lado, las características formales y temáticas; por otro, el trasfondo social en que estaba inmersa. Veamos el primer punto.

Excepcionando la obra de sor Juana Inés de la Cruz, la poesía publicada entre 1650 y 1700 se divide —en una clasificación didáctica— en los siguientes rubros.<sup>2</sup>

a) Relaciones en verso de festejos, exequias, arcos triunfales y dedicaciones de templos: *Loas en que se dio la bienvenida al ilustrísimo... Mateo Zaga Bugeiro* (anónimo, 1656); *Simulacro simbólico y alegórica idea del príncipe Belerofonte* (arco triunfal dedicado a virrey Baltazar de Zuñiga, “dos ingenios de la corte”, 1642); *Métrica panegírica descripción de la plausibles fiestas que en dirección del conde de Galve... se celebraron al feliz casamiento de Carlos II* (“un corto ingenio andaluz”, 1691); *Descripción poética de las funerales pompas... a Felipe II* (Diego de Ribera, 1666); *Poética descripción... que hizo el religioso convento de N. Señora de Balvanera en la dedicación de su templo* (Diego de Ribera, 1671); *Mística Diana, descripción panegírica de su nuevo templo...* (Felipe de Santoyo, 1684).<sup>3</sup>

b) Poesía inscrita en relaciones de festejos, exequias, arcos triunfales, descripciones de templos y certámenes poéticos. *Relacion en prosa y verso de los júbilos por la beatificación de Rosa de Lima* (Pedro Gutiérrez Arjona, 1670); *Festivo aparato con que la Provincia mexicana de la Compañía de Jesús celebra [la canonización] de Francisco de Borja* (Relación de fiestas y certamen poético, anónimo, 1672); *Llanto del Occidente en el ocaso del más claro Sol de la España* (exequias a Felipe IV, Isidro de Sariñana, 1666); *Astro mitológico político del... señor Luis Henriquez de Guzmán* (arco triunfal, Alaves Pinedo, 1650); *Noticia breve de la... dedicación del templo metropolitano* (Isidro de Sariñana, 1668); *Empresa métrica descifrada en números y alegorizada en símbolos* (certamen poético, Jose de la Llana, 1665); *Sagrado Padrón de panegíricos sermones... al suntuoso templo y curiosa basilica...* (dedicación del templo de San Bernardo, Ramirez de Vargas, 1691).

c) Poemas encomiásticos o fúnebres en obras de temática varia: *Copia a una carta escrita el 22 de enero de 1685* (varios poemas encomiásticos: de Diego de Ribera, de Sebastian Gadea y otros anónimos); *Trofeo de la justicia española en castigo de la alevosía francesa...* (1692, con poemas dedicados al virrey conde de Galve, escriben, entre otros, sor Juana Inés de la Cruz y Alonso Ramirez de Vargas); *Panegíricos fúnebres del ilustrísimo señor D. Juan Cano Sandoval...* (1695, poemas de Ramirez de Vargas, Martin de Olivias, Joseph

<sup>2</sup> En los títulos de las obras nos basamos en Mendez Plancarte, *Poetas novohispanos*. Segundo siglo, parte primera y parte segunda, y en Francisco Solano, *La voz de la ciudad. México a través de sus impresos* (1531-1821). CSIC, Madrid, 1994. Solo damos algunos ejemplos con títulos abreviados, de lo contrario caeríamos en un farrago bibliográfico de varias páginas. Pretendemos ilustrar únicamente la variedad de libros en los que aparece alguna forma poética. Para una relación completa de estos libros y ediciones, el libro de Solano en los siguientes apartados: Fiestas patronales/ municipales; Fiestas nacionales; Festejos con motivo de llegada de autoridades; Fiestas de premios, estamentos y composiciones; Tumulos, exequias duelos, etc.

<sup>3</sup> Este tipo de publicaciones generalmente corresponden en extensión a lo que en jerga bibliográfica se ha llamado pliegos sueltos: “...cuadernillos breves de cuatro, ocho folios a lo sumo, destinados al gran público”, Antonio Rodríguez-Moñino, *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*. Madrid, Castalia, 1968, p. 45.

de la Barreda y otros); *Declamación fúnebre en las exequias de... Fernández de Santa Cruz* (1699, elegía de Antonio Delgado Buenrostro).

d) Poesía religiosa: *La Thomassiada* (Diego Sáenz de Ovecuri, 1667); *Summa en canción real de la vida y muerte y milagros del padre Fray Francisco Solano del Perú* (Marcos Chacón, 1658).

e) Villancicos: *Letras de los villancicos que se cantaron en la catedral de Puebla* (en los mañines de la Asunción, Antonio Delgado y Buenrostro, 1689); *Villancicos que se cantaron en los mañines de la natividad* (Gabriel de Santillana, 1688); *Villancicos a la Asunción* (Francisco de Acevedo, 1689).<sup>4</sup>

En este sucinto panorama bibliográfico pueden apreciarse dos peculiaridades: la ausencia de ciertos géneros (aspectos del lírico en particular) y el intrincado ambiente social en que estaba inmiscuida la poesía.

Respecto al segundo punto, se advierte que el tipo de publicaciones que hemos enumerado —en su mayoría pertenecientes al género Relación— son la constancia y culminación, por lo general, de ciertas manifestaciones culturales emanadas tanto del poder civil como del eclesiástico: las fiestas públicas. El material poético de estas obras cumple con una doble función: por un lado representa un hecho literario *per se* —la poesía misma— y por otro, al remitir directamente al contexto que lo produjo, arroja luz sobre las actividades establecidas y habituales que el poeta realizaba dentro de la sociedad, así como de los vehículos de expresión de los que se valía. La primera no compete a la intención de este capítulo; la segunda, en cambio, llama la atención aquí porque —con ayuda de información histórica— se puede deducir la intensa actividad literaria que tuvo lugar en diversos espacios públicos, hecho que evidencia que los literatos no restringieron su labor a las letras plasmadas en papel, sino que utilizaron diferentes medios de expresión en los que la poesía armonizaba con otras artes y se manifestaba tanto en forma escrita como cantada, recitada o bien representada.

## 1.2. OTROS ESPACIOS

En efecto, a diferencia de la poesía moderna, la colonial gozaba de mayor aprecio y estaba vinculada estrechamente con las instituciones del poder; además, su radio de acción era más diversificado, tanto en espacios como en receptores. La poesía, más allá de su compromiso estético, se difundió, en buena medida, en lugares públicos y a instancias de instituciones. Estudiar la actividad poética en este "medio" es la premisa para comprender los impresos, y no solo eso: también arroja luz sobre los autores, los receptores y los mecenas, sin olvidar que es en estos "espacios" donde funcionan los mecanismos de prestigio y consolidación de un poeta. Por otra parte, lo que fue una manifestación pública se convertirá en algunos casos en texto impreso.

### 1.2.1. ARTES VISUALES Y POESÍA: TUMULOS FUNERARIOS Y ARCOS TRIUNFALES

Los arcos triunfales y las piras funerarias son monumentos por excelencia del arte efímero.

<sup>4</sup> Se publicaban comúnmente en pliegos sueltos.

Su eventual edificación dependía, en los primeros, de los nombramiento a cargos públicos que las autoridades, tanto civiles como eclesiásticas, hacían recaer sobre alguno de sus funcionarios; y, en los segundos, de la muerte de algún personaje eminente. Tenían la función, entre otras, de honrar en vida o en muerte a una figura destacada de la sociedad. Ambas construcciones hunden sus raíces en la tradición clásica renacentista. De los arcos triunfales Dolores Bravo explica que se originaron en la antigüedad romana, y que se erigían "para inmortalizar a la divinizada personalidad del emperador". Dicha costumbre sobrevive con el paso de los siglos y "cobra un singular esplendor en la época barroca".<sup>5</sup> Acerca de los túmulos funerarios, De la Maza relata que va en Grecia desempeñaban un papel importante, pero que no fue sino en Roma donde "obtuvieron las piras solemnidad mayor".<sup>6</sup> Como en los arcos, la costumbre de levantar catafalcos perduro, con gran suntuosidad, hasta el barroco. De la Maza resume esta larga tradición.

Con el tiempo la Iglesia convirtió en monumentos magníficos las antiguas piras, y a fines de la Edad Media y durante el Renacimiento, se hizo costumbre que los mejores artistas elevaran las grandiosas piras regias, papales y cardenalicias, convirtiéndolas en verdaderas obras de arquitectura, hasta que el barroco las imaginó como muebles monumentales, juguetes arquitectónicos increíbles que gritaban, más que recordaban, no tanto la memoria del difunto, sino su segura gloria en este y en el otro mundo.<sup>7</sup>

La Nueva España participó de esta tradición como se puede observar en numerosos folletos que dan cuenta de estas "fabricas" y de sus respectivos festejos. A tal punto arraigó en tierras americanas que, en opinión de Roberto Moreno, los arcos triunfales —y los túmulos, agregaríamos nosotros— "...se volvieron consubstanciales de la sociedad colonial".<sup>8</sup>

Condenados a perecer, el material empleado en la construcción de los arcos y túmulos era muy endeble —madera, trapo, yeso, pintura—, estaban pensados para lucir unos instantes y luego desaparecer. De hecho constituyen el correlato de la fiesta; como ella, son fastuosos e irrepetibles. Pero lejos de escatimar esfuerzos en su realización —pese a su fugaz existencia—, en el diseño se hacía alarde de creación artística y desprendimiento económico. Variables en el estilo según la época —renacentista, barroco o neoclásico—, en estos monumentos la arquitectura armonizaba con la pintura y la poesía; estas dos últimas, indisolublemente unidas en el género emblemático; es decir, la disposición de un mote, una imagen y un poema, de cuya unión se deduce un significado. Los emblemas se montaban en los distintos cuerpos del arco o del túmulo, según fuera el caso. Por lo general, el

<sup>5</sup> Dolores Bravo, "El arco triunfal novohispano como representación", en *Espectáculo, texto y fiesta*, Juan Ruiz de Alarcón y el teatro de su tiempo, ed. José Amézola y Serafín González, UNAM, México, 1989, p. 85. Véase también José Pascual Buxó, *Arco y certamen en poesía mexicana colonial*, Universidad Veracruzana, México, 1959 y Roberto Moreno de los Arcos, "Introducción a los arcos de triunfo de Joaquín Velázquez de León" en el Suplemento (num. 5, 1978) del *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, 11 (1974), 7-24.

<sup>6</sup> Francisco de la Maza, *Las piras funerarias en la Historia y arte de México*, UNAM, México, 1946, p. 12.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>8</sup> Roberto Moreno de los Arcos, *art. cit.*, p. 8.

grupo de emblemas se hilaba en torno a un asunto o símbolo que representaba las virtudes del personaje homenajeado.<sup>9</sup>

Inscritos en un verdadero espectáculo (procesiones, protocolos, rezos, música —festiva o fúnebre—, etcétera), los arcos y los túmulos despertaban en la población un súbito entusiasmo, ora de gozo —en los arcos—; ora de congoja —en las exequias—. Las autoridades, sin que pensemos que no participaban del fervor popular, aprovechaban la ocasión para difundir los principales paradigmas religiosos y políticos. El carácter popular y lúdico no significa una anulación de la estructura jerarquizada de la sociedad; por el contrario, la reafirmaba. De hecho, la nota peculiar de los emblemas novohispanos —que en su mayoría provienen de las relaciones de arcos de triunfo y de túmulos, a decir de Ignacio Osorio— radica en que fueron utilizados como instrumento de *propaganda fidei*; afirma el colonialista que “en los primeros [los arcos] a la par que se exaltaban las virtudes del príncipe, virrey u obispo, le pretendían inculcar lineamientos de gobierno; los segundos [los túmulos], al tiempo que alababan al muerto, manipulaban su vida para proponerla como ejemplo para los posteror”<sup>10</sup>. Los arcos, por otra parte, configuraban un mosaico emblemático de las expectativas políticas de los novohispanos; en lenguaje cifrado —los emblemas— los criollos exponían las carencias del reino, y a la vez, exaltando las virtudes del príncipe, auguraban un buen gobierno. En el *Neptuno alegórico* —ya lo han advertido muchos críticos—, Sor Juana exalta al nuevo virrey, pero al compararlo con el dios Neptuno implícitamente solicita una pronta resolución al problema de las inundaciones en la Ciudad de México. Las piras funerarias, por su parte, incitaban al espectador a reflexionar sobre asuntos de ascética y desengaño; le recordaban la fugacidad de la vida, pero también le señalaban las bondades divinas para quienes guardaban con celo y sacrificio los mandatos religiosos. Mas que las fabricas en sí mismas, en las fiestas el poder civil o religioso manipulaba conscientemente la euforia o la compasión del público mediante el boato lúdico o luctuoso para reafirmar los dogmas y preceptos propios de su sistema social. En este sentido, Dolores Bravo describe la intención política de los arcos triunfales como instrumentos de control revestidos de simbolismo político-cristiano, en los que el personaje ritualizado (la autoridad divinizada) se mostraba, omnipotente y virtuoso, al pueblo, que a su vez le rendía pleitesía. Todo ello enmarcado en una actitud teatral:

La función ritual de la teatralidad se cumple cabalmente en el protagonista real, en su encarnación simbólica y en la expectación (en ambos sentidos) de la colectividad. El poder se encarna en el relato mitológico y en la relación emblemática que existe entre el héroe de la fábula y el Príncipe.<sup>11</sup>

Es lógico inferir que si los acontecimientos en los que se circunscribían los arcos y los túmulos eran de gran trascendencia para las instituciones de la época, sus relatores debían poseer un reconocido prestigio como intelectuales. Precisemos que las plumas que firman dichas relaciones no sólo participaban como cronistas (para lo que se requería un absoluto dominio de la elocuencia), sino también como creadores del diseño arquitectónico-

<sup>9</sup> Ignacio Osorio, “El género emblemático de Nueva España”, en *Conquistar el eco. La paradoja de la conciencia criolla*, UNAM, México, 1989, pp. 173-188.

<sup>10</sup> Ignacio Osorio, art. cit., p. 176.

<sup>11</sup> Dolores Bravo, art. cit., p. 87-88.

co y del contenido emblemático de la construcción. Aunque auxiliados por reconocidos "alarifes" y destacados pintores, el concepto general —la idea— del arco o del túmulo correspondía a los mismos relatores del suceso. Las autoridades no encomendaban, luego, un trabajo tan importante y que implicaba vastos conocimientos (de arquitectura, poesía, pintura y emblemática, por lo menos) a una persona que no hubiera probado ya sus dotes intelectuales, más aún si se disponía de poco el tiempo (recordemos que estos acontecimientos eran eventuales). Por lo común, renombradas figuras de las letras idearon alguno de estos aparatos. Baste citar unos nombres del siglo XVII: Matías de Bocanegra, autor de aquella célebre "Canción a la vista de un desengaño", compuso el *Teatro jerárquico de la luz* (1642); sor Juana, *El Neptuno alegórico* (1680); Carlos de Sigüenza y Góngora, *Teatro de virtudes Políticas* (1680); Juan de Guevara, colaborador en *Amor es mas laberinto. Felicísima entrada* (1653); Alonso Ramírez de Vargas, autor de tres arcos triunfales: *Elogio panegírico* (1664), *Simulacro histórico político* (1688) y *Zodiaco ilustre* (1696).<sup>12</sup>

A través del género emblemático los literatos novohispanos encontraron otra forma de expresarse y de difundir, en sectores más diversificados, su creación poética. No sólo los entendidos en emblemática, sino cualquiera que concurriera a estos espectáculos públicos podía ser receptor del mensaje poético, aunque no todos lo descodificaran adecuadamente. Si bien es cierto que en los actos, festivos o fúnebres, en los que se enmarcaban estas construcciones tenían un carácter popular<sup>13</sup>, en el sentido de participación colectiva, el mensaje emblemático era susceptible de diversas interpretaciones, de acuerdo al grado de instrucción de los espectadores. Para el hombre culto, cortesano o religioso, sería fácil desentrañar el mensaje cifrado, mientras que el pueblo en general prestaba más atención al deslumbramiento visual del boato festivo o luctuoso.

Para cerrar el comentario de la poesía escrita no en libro sino en un espacio público, recordemos que los carros triunfales y los retratos también sirvieron de página donde los poetas, de cuando en cuando, plasmaron sus versos, de poca extensión por lo común. En los festejos de 1677, por ejemplo, los carros triunfales iban acompañados de breves poemas, en la descripción de uno de ellos, Ramírez de Vargas observa que "de los dos roleos salían cuatro bandas de fama de primavera, yendo a terminarse en la caja. En el centro de ellos se extendía una tarja en que *iba pintada con curiosidad y aseó una empresa última de ocho que orlaron el carro*"<sup>14</sup>, y a continuación transcribe un epigrama latino

<sup>12</sup> La mayor parte de la crítica coincide en señalar, aunque sea de paso, que los mejores artistas (arquitectos, pintores, poetas) participaron en estas construcciones de arte efímero. Dice Alberto G. Salceda que "la idea para tales arcos, y su descripción, se encomendó a los más notables poetas de la época". "Introducción" al *Neptuno alegórico*, p. xxvii. De la Muza nos recuerda en el caso de la piras que "los mejores poetas se inspiraban con y para los tumulos funerarios". *La pira funeraria*, p. 13; Roberto Moreno de los Arcos, aunque con dudas, también acepta que "se encomiendan [los arcos] a alguna autoridad ... o a uno o dos poetas, y a un pintor o escultor, supuestamente, los más distinguidos de su tiempo", art. cit., p. 13-14; Toussaunt comenta respecto del arco dedicado al virrey Fr. García Guerra que es "de gran importancia porque lo pintó nadie menos que Luis Juárez, gran artífice de nuestro siglo de oro, y lo describió nadie menos que Mateo Alemán. ...", apud Alberto G. Salceda en su "Introducción" al *Neptuno alegórico*, p. xxxii; Jorge Alberto Manrique puntualiza: "... se trataba de obras efímeras, sí, pero para ellas se llamaba (por lo menos en México) a los mejores artistas disponibles", en su "Comentario" a la ponencia de Bonet Correa "La fiesta barroca como práctica del poder", en *El arte efímero en el mundo hispanico*, UNAM-III, México, 1983, p. 83; entre otros.

<sup>13</sup> Moreno de los Arcos, art. cit., p. 14.

<sup>14</sup> *Simple narración...* Las cursivas son nuestras.

### 1.2.2. ALABANZAS Y LAMENTOS: LA RECITACIÓN POÉTICA

Pero no sólo la poesía se transmitía en forma escrita. Era costumbre, en los arcos, que, en el momento en que simbólicamente se entregaba la ciudad al homenajeado, una persona al pie de la "fábrica" explicara el contenido de los emblemas recitando un poema conocido como "explicación del arco" o "loa". Toussaint al exponer el porqué de la edición suelta del la "Explicación del arco" escrita por sor Juana declara que "estos versos fueron escritos para ser recitados enfrente del arco, para explicarle al virrey, a su cortejo y al pueblo las alegorías y símbolos que aparecían en el arco".<sup>15</sup> Por otra parte, también tenemos noticia de la loa de Ramírez de Vargas que se declamó en 1688 en la entrada del virrey conde de Galve, según reporta Armando María y Campos.<sup>16</sup> En las exequias también habitualmente una persona recitaba una elegía, el mismo crítico teatral testimonia lo siguiente:

1645: En honor o memoria de las Isabeles de España, se recita una loa —no se donde— de Juan Ortiz de Torres. La recita una dama del santísimo sacramento y no una comediente.<sup>17</sup>

La transmisión oral de la poesía parece haber sido una forma usual en todo tipo de festejos, más aún en aquellos en los que se rendía homenaje a un miembro destacado de la sociedad. Así, en la Relación que aquí editamos, Alonso Ramírez de Vargas narra cómo en varias ocasiones se recitaron composiciones poéticas alusivas al virrey y al rey; mencionemos la que pronunció Carlos de Sigüenza y Gongora: cuenta el autor que:

Y porque el preciso ingenio del bachiller don Carlos de Sigüenza y Gongora, cate-drático dignísimo de Matemáticas en esta Real Universidad, discurre la alegoría en el Romance de adelante con tanta dulzura y ajuste, me pareció dejar pendiente la atención hasta su descifra.<sup>18</sup>

### 1.2.3. MÚSICA Y POESÍA: VILLANCICOS

Desde que arraigaron en la Nueva España, los villancicos se caracterizaron por ser un género culto-popular adscrito a la poesía religiosa. Se cree que por su estructura poético-musical deben clasificarse en un género independiente, es falso. En realidad, pertenecen al grupo de poesía religiosa, y como tal han cumplido con la expresa función de propaganda y reforzamiento de los principales dogmas católicos emanados a partir del Concilio de Trento. Los poetas cultos los compusieron sin distinguir para satisfacer las demandas piadosas de la sociedad entera. Lo que los diferencia de otros poemas religiosos, en cuanto a

<sup>15</sup> Apud Alberto G. Salceda en las notas al *Neptuno alegórico*, en *Obras completas*, t. IV, Comedias, sainetes y prosa, FCE/ Instituto Mexicano de Cultura, 1994, p. 625.

<sup>16</sup> Armando María y Campos, *Guía de representaciones teatrales en la Nueva España. Siglos XVI al XVIII*, Costa-Amic, México, 1959, p. 98.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 91-92.

<sup>18</sup> Véase sencilla narración, (Apéndice 2).

temas y estilo poético, es su carácter absolutamente festivo. En efecto, escritos como alabanza, en ellos se explicaba con gran alegría algún misterio religioso o se relataba cierto pasaje de la vida de una figura sagrada: Corpus Christi, la Asunción, San Pedro, Santa Catarina, San Antonio de Padua, la Virgen de Guadalupe, etcétera.

Rengifo en su *Arte poética española* remarcó la peculiaridad principal de los villancicos: "es un género de copla que solamente se compone para ser cantado [...]; los demás metros sirven para representar, para enseñar, para describir [sic], para historia y para otros propósitos, pero éste sólo para la música".<sup>19</sup> Y cantados, hay que agregar, en el marco del calendario de las festividades religiosas: Semana Santa, el Corpus, Navidad, etcétera. Fueron cantados en el atrio, en la iglesia o en el convento; es decir, en los espacios sagrados de la Iglesia.

Mediante la combinación de poesía y música en el contexto de las fiestas católicas, los villancicos pretendían atraer e incitar a la devoción a la feligresía (incluyendo a las castas y a todo el estrato iletrado); solo tomando en cuenta estas características cobran cabal significación, pues como acertadamente explica Margit Frenk para la obra de Eslava, los villancicos "no eran lo que son en el papel. Era poesía escrita para ser cantada o recitada en una determinada ocasión: *poesía de circunstancia* y además, fundamentalmente, *poesía para una música*. Sin la circunstancia y la música esa poesía *no es*".<sup>20</sup>

De lo anterior se desprende que los villancicos tienen un contexto y un espacio precisos: la festividad religiosa y el recinto sagrado.

La índole popular de los villancicos no implica que los más connotados poetas de la Nueva España hayan rehuido su composición; al contrario: una cosa es el género y otra el autor. Como ha explicado Margit Frenk, los villancicos en el siglo XVI, aunque escritos por poetas cultos como González de Eslava y Pedro de Trejo, tienen sobrados rasgos de "poesía colectiva" en el sentido de que la elaboración de un poema (y no solo los villancicos) obedece más que una creación personal a una "recreación" de códigos ya preestablecidos. Mas aun: en los villancicos era común que esta "recreación" llegara al extremo de sólo cambiar unas cuantas palabras —o el nombre del santo a quien estaba dedicado— y presentarlo como nuevas composiciones para otra fiesta. Este recurso de escribir poemas a "dos luces", para decirlo con Lope, fue una práctica muy socorrida entre los escritores de los Siglos de Oro, sobre todo en la poesía de tipo popular.<sup>21</sup> Pero para el periodo que venimos estudiando, la composición formal (imágenes, metáforas, metros, etcétera) de los villancicos adquirió el refinamiento de la poesía barroca, por lo que podemos hablar de composiciones más cultas que las del siglo anterior. Un especialista en versificación española, Rudolf Baehr, explica que si bien el auge del villancico fue en el siglo XVI, en el XVII "... sigue siendo estimado, aunque el llamado tipo clásico, tal como lo cultivaron ocasionalmente Cervantes, Lope de Vega entre otros, cede ante las múltiples variantes de que Gongora y Juana Inés de la Cruz ofrecen ejemplos".<sup>22</sup> Es decir, los villancicos barrocos habían ganado en complejidad tanto métrica como en figuras retóricas (aunque siguen

<sup>19</sup> Juan Díaz Rengifo, *Arte poética española*, apud Margit Frenk en la Introducción (§24) a Fernán González de Eslava, *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas*, El Colegio de México, México, 1989, p. 77. Los subrayados son de Margit Frenk.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 69. Los subrayados son de la autora.

<sup>21</sup> *Ibidem*, pp. 50-2 y 63-65.

<sup>22</sup> Rudolf Baehr, *Manual de versificación española*, Gredos, Madrid, 1989, p. 325.

siendo populares en el sentido de que están destinados a toda la sociedad y porque continúan retomado expresiones y giros lingüísticos del habla coloquial). Para ilustrar esta elaboración culta y popular a la vez, citemos algunos versos de los villancicos de la Natividad de Nuestra Señora, de Gabriel de Santillana:

—Corred los velos de nácar,  
Serafines, a la Aurora,  
y cobre en flamantes reflejos la esfera  
cuanto candor le usurparon las sombras!  
—Ocupen alegres en salva armoniosa,  
clarines el aire con dulce lisonja!  
—Rompan, rompan los clarines  
sus voces armoniosas,  
declarando al mundo  
que nace la Aurora,  
y en gorjeos suaves  
sus voces se oigan!  
—Repitan, —Aclamen, —Celebren, —Intimen.<sup>23</sup>

O bien los villancicos de Alonso Ramírez de Vargas son asimismo un buen ejemplo; en los que se cantaron en la catedral metropolitana en los maitines de la Navidad de 1689 se lee:

Al aire, al aire, al aire  
despida aromas las flores,  
desciendan de los Cielos las aves,  
y en voces de olores,  
en ecos fragantes  
el clarín del Olimpo  
rasgue zafiros y rompa celajes,  
y el natal soberano que obsequia  
celebre alegres, festivas aclamen  
desprendan las plumas,  
las hojas desaten  
y en unida, templada armonía  
llene los orbes de alientos suaves.

Cuyas estructuras no corresponden con la forma tradicional de cabeza, mudanzas y vuelta<sup>24</sup>; se advierte en ellos una clara estilización de diestros conocedores de los más finos

<sup>23</sup> Apud Méndez Plancarte, *Poetas novohispanos*. Segundo siglo, parte segunda, p. 196.

<sup>24</sup> Según Rudolf Baehr, el villancico de rigurosa construcción consta de una cabeza o estribillo, dos mudanzas y una vuelta. La cabeza se compone de dos, tres o cuatro versos. Las dos mudanzas formaban por lo general una redondilla, "con rimas independientes...". La vuelta repite el número de versos de la cabeza y "el primer verso recoge la rima de las mudanzas que inmediatamente le preceden, en tanto que los demás versos, por lo menos el último, se enlazan mediante la rima con la cabeza..." Rudolf Baehr, *op. cit.*, pp. 320-

recursos de la poesía culta. Si en la Nueva España se escribían este tipo de villancicos, significa que los poetas cultos de la época —que además debían poseer conocimientos musicales— no desdeñaban esta forma, y que los clérigos a cargo de las festividades encargaban su elaboración a los escritores más reconocidos. Así se explica la incursión de sor Juana (que dicho sea de paso escribió doce juegos y se le atribuyen varios más) y de otros poetas con nombradía en este género.

Como "regocijo infaltable de las mayores fiestas religiosas"<sup>25</sup>, las principales iglesias de la Nueva España no podían omitir dentro de sus celebraciones la presencia de varios villancicos. La Navidad, la Semana Santa, el Corpus, la Asunción, el día de la Guadalupe, el de la Inmaculada y los de tantos y tantos santos, darian trabajo constante a poetas y músicos. Los resultados de tan intensa actividad musico-literaria se tradujeron en una producción extraordinaria de villancicos, aunque no todos tuvieran la fortuna de llegar a las prensas. Quizás su publicación dependía del éxito obtenido al momento de cantarse, aunque también es dable suponer que se imprimiesen con anterioridad para que el auditorio los siguiese con su lectura durante la ceremonia. Como fuera, de aquella extendida práctica sólo nos llegó una parte, y no obstante, el nutrido corpus que se conserva hoy representa uno de los más grandes en cuanto a la producción poética barroca novohispana, hecho que demuestra que la transmisión poético-musical fue constante en la cultura colonial. Júzguese pues su relevancia en la época.

Respecto a la autoría de los villancicos es pertinente señalar que algunos son anónimos; otros fueron compuestos por los mismos músicos, generalmente por el maestro de capilla de la catedral, algunos por autores hoy desconocidos, el resto, por poetas de mayor o menor renombre. Entre estos últimos figuran Felipe Santoyo, Ambrosio Montoya y Cardenas, Antonio Delgado y Buenrostro, Francisco de Acevedo, Gabriel de Santillana, Alonso Ramirez de Vargas y Sor Juana Ines de la Cruz.

Sobra decir que el éxito de los villancicos radica en que eran compuestos para satisfacer las expectativas de los receptores. El hecho mismo de que los poetas trataran de apropiarse de los registros del habla popular y les dieran un tratamiento culto, todo encaminado a reforzar el dogma católico, demuestra que su estructura recogía los gustos estéticos e ideológicos de un amplio público; los diversos estratos sociales recibirían el mensaje con emotividad, y la comunidad letrada, además, se deleitaría con las sinestesias, metáforas, conceptos y una retahíla de tropos.

#### 1.2.4. CERTAMENES LITERARIOS

Convocados a partir de una festividad, los certámenes literarios representaron un espacio más donde la comunidad letrada participo activamente. El mecanismo era sencillo: a raíz de ciertas fiestas se organizaba la justa, cuyo responsable mayor era el secretario; se hacía pública la convocatoria así como las bases que regirían las composiciones, de esta manera, con antelación los concursantes preparaban los poemas que habían de llegar al secretario, una vez concluido el periodo de recepción, los jueces calificaban el material recibido y selec-

321. Como se puede apreciar, ni el villancico de Santillana ni el de Ramirez de Vargas siguen los preceptos clásicos.

<sup>25</sup> Méndez Plancarte, *Poetas novohispanos*, t. II, l. p. XXXVII

cionaban las piezas triunfadoras, que, posteriormente, en una fastuosa ceremonia, leían en público, y en público también se otorgaban los premios a los ganadores.

El aspecto literario, frecuentemente desdeñado por críticos, a primera vista presenta poco interés debido al estricto carácter normativizado de las convocatorias. En efecto, lo organizadores establecían *a priori* las reglas de la competencia: se imponía el asunto y las formas métricas (a veces, también las rimas). La creatividad —entendida ésta como libertad del poeta para decidir sobre qué y como escribir— tenía pocas posibilidades (lo que aquí prevalece es el ingenio para escribir un poema impecable pese a todas las ataduras). No obstante, los certámenes hoy despiertan otro tipo de interés. A través de ellos es posible detectar las preferencias literarias de la época, pues es sabido que las convocatorias se sujetaban a los cánones literarios vigentes; con facilidad se ventilaban las preceptivas en boga, y autores como Gracian, Góngora, Rengifo, entre otros desfilaban, tácita o explícitamente, en las convocatorias y relaciones impresas de tales acontecimientos.

Ahora bien, conviene destacar la importancia de los certámenes para la comunidad letrada. Como las otras manifestaciones literarias que se han señalado, en esta las fiestas vuelven a ser las principales promotoras. Por los impresos que conocemos, se sabe que las fiestas que auspiciaron las justas fueron de distinta índole: por beatificación (*Festivo aparato*, 1672); por dedicación de algún templo (*Empresa métrica*, 1665); por celebrar la Inmaculada Concepción (*Triunfo paréntico*, 1682 y 1683) o a San Hipólito, por la jura de algún monarca (*Hércules coronado*, 1749), principalmente.<sup>20</sup> El acto público constituía — cuenta Irving A. Leonard— un verdadero acontecimiento social y era, además, el sitio más propicio para adquirir prestigio, más aún en una sociedad tan alejada de los grandes sucesos bélicos. Es así como

los torneos poéticos se mantuvieron como los acontecimientos más importantes de la vida cultural y literaria de los centros de cultura hispanica en el Nuevo Mundo... [y en los cuales] un autor premiado podía oír su obra leída en voz alta ante el más granado público de la sociedad y aparecer en ella bajo el manto de Poeta, era ésta una distinción codiciada y en la relación o crónica que se publicaba después... el poeta tenía casi la única posibilidad de ver sus lucubraciones versificadas en la forma aparentemente permanente de la letra molde. Había, pues, el doble regalo, el del un auditorio vivo formado de contemporáneos y aquel otro invisible, el de la posteridad.<sup>21</sup>

Y aunque no todos los certámenes se publicaron<sup>22</sup>, sin duda los certámenes cumplieron una función catalizadora en cuanto a la consagración de poetas. Como espacio incluyente,

<sup>20</sup> Para una explicación detallada del proceso de los certámenes véase Méndez Plancarte, *Portas novohispanas*, (3 tomos) *passim*; Francisco Pérez Salazar, "Los concursos literarios en la Nueva España y el *Triunfo Paréntico*", en *Revista Mexicana de Literatura*, núm. 2 (septiembre-diciembre), 1949, pp. 290-306; Irving A. Leonard, "Torneo de poetas" en *La época barroca en el México virreinal*, México, FCE, 1990, pp. 191-212, y José Pascual Buxó, *Arco y certamen en la poesía mexicana colonial*, Universidad Veracruzana, México, 1959.

<sup>21</sup> Irving A. Leonard, *op. cit.*, p. 211; véase también José Pascual Buxó, *Arco y certamen en la poesía mexicana...* *passim*.

<sup>22</sup> Por ejemplo, el que se llevó a cabo en 1671 con motivo de la beatificación de Santa Rosa de Lima en la Ciudad de México, y cuyo secretario fue Alonso Ramírez de Vargas, nunca llegó a las prensas; o el que se realizó en la dedicación del templo de San Agustín en 1692, de cual sólo conocemos la convocatoria, prueba de que no se imprimió.

fue un foro abierto a todo aquel que deseara participar, ya fuera un poeta afamado, ya aficionado, ya escritor novel; en fin, cualquier persona tenía la posibilidad de ganar algún premio. Al concebirse como competencia —no en vano el nombre de “justa” recuerda las contiendas de los caballeros medievales—, sería el lugar propicio para reafirmar la fama o ganarla, o bien nunca obtenerla o perderla.

Los certámenes, pues, tenían la facultad para distinguir ante la sociedad a un grupo selecto de escritores e investirlos con la categoría de poetas.

### 1.2.5. TEATRO

Aunque hoy en día la dramaturgia se haya desvinculado de la práctica poética, en los Siglos de Oro ambas actividades comprendían un mismo oficio. Existía, por supuesto, la división en géneros independientes —comedias, tragedias, etc.—, pero las obras de teatro se escribían en forma versificada. Lope, Calderón, Sor Juana compusieron indistintamente poemas y piezas dramáticas, por lo que es dable suponer que bajo el calificativo de poeta se conocía asimismo al dramaturgo. Para dar un ejemplo en el ámbito novohispano, citemos la última intervención del Cañón, personaje cómico de la comedia *Pregonero de Dios y patriarca de los pobres*, de Francisco de Acevedo:

CANÓN. La vida de San Francisco  
es ésta. Si algo faltare,  
al poeta no culpéis,  
que en breve contar no cabe  
su infinita vida, porque  
es la vida perdurable.<sup>29</sup>

Por esta razón, incluimos el género teatral, y porque constituyó una de las manifestaciones artísticas más relevantes en la Nueva España. Coinciden la mayor parte de los críticos en señalar que el teatro fue una de las primeras manifestaciones artísticas hispánicas que se implantaron en Nueva España. En efecto, el teatro misionero es reconocido como un instrumento evangelizador que pronto aclimató en tierras americanas, debido, quizás, al gusto de los indígenas por las representaciones. Desde entonces, y durante los tres siglos de régimen colonial, se mantiene como un poderoso espectáculo que atrae a todo tipo de público: al noble, al indio, al negro o al mestizo. Al lado de la misión dogmatizadora está el entretenimiento lúdico, y no hubo pasatiempo más preferido en la época que el ver en tablas una actuación dramática. Para entender este fenómeno hay que tener presente las palabras de Ignacio Osorio:

La afición de los novohispanos a las representaciones teatrales respondía no solo al impulso evangelizador de los frailes sino que también era un reflejo del entusiasmo

<sup>29</sup> Francisco de Acevedo, *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres* (1684), en Humberto Maldonado, *La teatralidad criolla del siglo XVII*, CNCA, México, 1992, p. 167.

peninsular por este género que constituía según Alfonso Reyes, "su cine y su periódico diario, su pasto de imaginación y su comentario de actualidad".<sup>30</sup>

Por la documentación conservada en diferentes archivos —notariales, de Cabildo o de Inquisición— así como por obras y relaciones históricas de festejos publicadas en el periodo, es factible reconstruir la prolífica actividad teatral de la Nueva España. En el siglo XVII se llevaron a cabo numerosas representaciones que abarcan todo tipo de géneros: el escolar jesuita, el misionero, las comedias, los autos sacramentales, las piezas menores (sainetes, entremeses, tocotines, loas, tonadillas, etcétera), escritos tanto por peninsulares como por criollos. De los primeros, por ejemplo, predominaron las de Calderón, Moreto, Montalbán y Lope; citemos unos títulos: *El valiente justiciero* (representada en 1721), de Moreto; *La dama duende* (representada en 1790), de Calderón; *La Lindona de Galicia* (1790), de Pérez de Montalbán; *El laurel de Apolo* (1734), de Lope de Vega.<sup>31</sup>

Pese a que las representaciones siguieron muy de cerca, por no decir al mismo paso, las tendencias respecto a repertorios y preferencias literarias de la metrópoli<sup>32</sup>, la Nueva España tuvo su propia producción dramática. Todo parece indicar que en el público había un preferencia por las piezas ibéricas, pues el número de ellas es notablemente superior al de las escritas en casa. Kathleen Shelly y Grnor Rojo piensan que esto se debió a un problema de recepción antes que a otros factores, digase políticos o de otra índole.<sup>33</sup> Con todo, el siglo XVII novohispano contó con sus propios dramaturgos: Arias de Villalobos, Francisco Bramon, Matías de Bocanegra, Juan Ortiz de Torres, Sandoval Zapata, Francisco Acevedo, sor Juana, Juan de Guevara y Alonso Ramírez de Vargas son algunos escritores de los que tenemos noticia, mas no todas sus obras. Además, habría que incluir las piezas anónimas, tal es el caso de la comedia que relata la vida de san Ignacio, escrita y representada, tal vez, en 1628 por la Compañía de Jesús en la llegada del arzobispo Francisco Manso, o *Sufrir para merecer*, atribuida a Matías de Bocanegra.<sup>34</sup>

<sup>30</sup> Ignacio Osorio, "Un tocotin del siglo XVII", en *Boletín de la Facultad Filosofía y Letras*, México, núm. 6, septiembre-octubre, 1995.

<sup>31</sup> Tomo estos títulos del trabajo de Concha Ventura Crespo, "El teatro español y novohispano a través de las fuentes documentales (1530-1810)", en *La cultura literaria en la América virreinal. Consecuencias y diferencias*, UNAM, México, 1996, pp. 256-260.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 249.

<sup>33</sup> Véase Kathleen Shelly y Grnor Rojo, "El teatro hispanoamericano colonial", en *Historia de la literatura hispanoamericana t. I, Época Colonial*, Madrid, Catedra, 1982, pp. 327-328.

<sup>34</sup> Acerca de la comedia de San Ignacio dice Osorio: "El manuscrito, signado en la Biblioteca Nacional con el número 588 escrito con letra caligráfica café, no indica ni título, ni año de representación, ni el nombre del autor. Anota, en cambio, que fue representada la obra dramática en los Colegios de la Compañía de Jesús para celebrar la llegada a México de su arzobispo Francisco Manso y Zúñiga y pues este comenzó a gobernar la Iglesia mexicana en 1628, podemos concluir que ese año fue representada. El autor, por otra parte, debió ser algún sacerdote de la Compañía, entonces profesor en el Colegio de San Ildefonso", Ignacio Osorio, "Un tocotin del siglo XVII", p. 29. En lo tocante a la comedia *Sufrir para merecer*, Méndez Plancarte la atribuye a Matías de Bocanegra ("y también escribió [...] una comedia, inédita y hoy extraviada, 'Sufrir para merecer' *Poetas novohispanos*, 2 (1), p. Ixiii); sin embargo Grnor Rojo y Kathleen Shelly disienten de tal afirmación ("se le ha atribuido además a Bocanegra la pieza *Sufrir para merecer*, una de las dos comedias puras de erredo amoroso... la crítica moderna, con razón, rechaza este juicio", art. cit., pp. 335-334. De la misma opinión es Elisa Cecilia Frost, La comedia fue publicada en el *Boletín del Archivo General de la Nación*, 20, núm. 3, México, (1949), pp. 379-459, por Julio Jiménez Rueda. Recientemente

Hemos dicho que el teatro tuvo una recepción amplia y favorable. Esto lo podemos corroborar por la clase de espacios en donde se llevaron a cabo representaciones, los cuales, salvo ligeras modificaciones, correspondieron con los de España.<sup>35</sup> Concha Ventura los divide, *grosso modo*, en dos rubros: espacios sagrados —“conventos, iglesias, catedrales”— y lugares públicos —plazas, calles, castillos, palacios—. <sup>36</sup> Siguiendo esta clasificación, empecemos por los primeros.

Las fiestas del calendario litúrgico o el nombramiento de un alto jerarca de la Iglesia eran los acontecimientos que generalmente propiciaban las representaciones en torno a los espacios sagrados, que podían ser abiertos o cerrados. No sería inusual —en los primeros— que un auto sacramental se representara en el atrio de una iglesia. Más cuestionables, aunque no menos frecuentes, serían los segundos —espacios cerrados—, en particular los conventos de monjas, donde, pese a la clausura, las religiosas no se privaban de tan gustada distracción. Juan de Palafox y Mendoza nos ha dejado testimonio de esta costumbre en un acervo comentario que recrea las riñas que tenían lugar en los conventos de Santa Clara y Santa Isabel a causa de los espectáculos teatrales; explica el Obispo:

(Todo ocurrió porque) ...después de haberse hecho cuatro comedias en tres conventos de monjas [...] y en las iglesias de ellas, y esto en muy pocos días, y sucedido en la de Santa Clara un martes a la puerta de la iglesia, por una pendencia que tuvieron en ella dos hombres, y luego otras cuchilladas en la de Santa Isabel, estando representando, la quinta en la iglesia de los indios de San Francisco, por los mismos comediantes [...] mujeres que representaban en el teatro de la ciudad, con gran concurso de religiosos y seglares hombres y mujeres.<sup>37</sup>

De esta cita se desprende además que las monjas contrataban comediantes profesionales y que a las funciones asistían personas ajenas al convento. También tenemos noticia de que Juan Ortiz de Torres, dramaturgo-empresario novohispano, “compuso una loa que se representó frente a la Profesa” en 1618.<sup>38</sup>

Pasando a los lugares públicos, en primer lugar deben figurar los corrales, localidades construidas *ex profeso* para las representaciones dramáticas y antecedente inmediato de los modernos teatros. Como en España, los corrales mexicanos tenían una finalidad benéfico-asistencial; una parte del dinero recaudado por las entradas se destinaba a socorrer a los Hospitales; el Real de Indios, en la Ciudad de México, o el de San Roque, en Puebla, por citar dos ejemplos.<sup>39</sup> Sin embargo, escaso éxito tuvieron las obras escritas por criollos en este espacio; las referencias históricas evidencian que las comedias peninsulares monopolizaban casi en su totalidad las funciones de los corrales: Lope, Calderón, Moreto ocupaban un sitio preferencial. Con todo, algunas piezas novohispanas lograron pisar el

---

también se ha incluido en *Teatro mexicano, Historia y dramaturgia*, t. V, Teatro profesional jesuita del s. XVII, Estud. introductorio y notas de Elsa Cecilia Frost, CNCA, México, 1992, pp. 95-121.

<sup>35</sup> Véase Concha Ventura, art. cit., p. 249: “Los lugares donde se representaba en Nueva España eran prácticamente los mismos que en la metrópoli: espacios abiertos, iglesias, conventos, plazas, claustros, casas particulares, etc.”

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 246.

<sup>37</sup> *Apud ibidem*, p. 251.

<sup>38</sup> Armando María y Campos, *op. cit.*, p. 80.

<sup>39</sup> Concha Ventura, art. cit., p. 262.

escenario; entre ellas, aunque con muy mala suerte, *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres*, del bachiller Francisco de Acevedo, cuya representación tuvo lugar el cuatro de octubre de 1684 en el Coliseo de la Ciudad de México.<sup>40</sup>

En las casas particulares también se llevaron a cabo funciones teatrales. El primer testimonio de esta actividad data de finales del siglo XVI, es decir, recién establecida la corona española en tierras americanas; en 1566 se representó "en la casa de Alonso de Avila, [...] la *Primera entrada de Cortés a Tenochtitlán*".<sup>41</sup> Más tarde, en el siglo XVII, podemos mencionar el caso de Juan Gómez Moralejo, a quien en 1613 las autoridades poblanas ordenan que "no consienta que en su casa, de aquí en adelante y hasta que otra cosa se prevea y mande, se hagan comedias, ni representaciones de manera alguna".<sup>42</sup>

Son varias las referencias que indican a Palacio como uno de los lugares donde con frecuencia, generalmente en un onomástico real, se efectuaban representaciones. Podríamos asegurar que tales acontecimientos constituían un elemento más de las distracciones cortesanas. Baste citar tres ejemplos: El seis de noviembre de 1678 se presenta en Palacio la comedia *No puede ser* de Moreto. *Los empeños de una casa* de sor Juana, el cuatro de octubre de 1683 también en Palacio con motivo de un festejo "para el virrey conde de Paredes", y *Amor es más laberinto*, pieza escrita por sor Juana con colaboración de Juan de Guevara, el once de enero de 1689, "en el palacio virreinal a propósito del cumpleaños del virrey conde de Galve".<sup>43</sup>

Las intenciones didácticas, la difusión del dogma católico y la mera afición hicieron de los recintos educativos espacios idóneos para el desarrollo del teatro. Las vidas santos — temas sobre los que giraban las obras — llegaron al tablado en los Colegios de la Universidad o en los de la Compañía de Jesús como resultado de una práctica escolar o de un acontecimiento festivo, ora el arribo de un virrey o arzobispo, ora el día de un santo, ora la dedicación de un templo, o simplemente con motivo del fin de los cursos. La crítica suele hablar de un teatro escolar jesuita o de colegio, y un buen ejemplo de éste es *El triunfo de los santos*, auto escrito a propósito de la llegada de las reliquias de santos a Nueva España en el año de 1578, cuyas características de representación demuestran que los destinatarios del teatro de Colegio no eran exclusivamente alumnos y maestros, sino que existía una vinculación con la sociedad entera, pues ésta asistía a las funciones y a ésta estaba destinada con el fin de reforzar la devoción.<sup>44</sup> Esta costumbre permaneció vigente en el siglo XVII, así, el diecisiete de noviembre de 1680 en la sala de actos de la Real Universidad se representó un auto virginal de Calderón; los actores, alumnos de la misma institución; los receptores, público general.<sup>45</sup>

<sup>40</sup> La Inquisición inmediatamente prohibió esta obra, argumentando, entre otras razones, la inmoralidad del personaje cómico Cañón. Gracias al celo inquisitorial la comedia de Acevedo logró llegar hasta nuestros días. Véase Francisco de Acevedo, *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres*, en Humberto Maldonado (ed), *op. cit.* pp. 123-167. Véase asimismo la introducción de Humberto Maldonado a la misma obra, *ibidem*, pp. 117-120.

<sup>41</sup> Armando María y Campos, *op. cit.*, p. 44, *apud* Concha Ventura, *op. cit.* p. 250.

<sup>42</sup> Archivo del Ayuntamiento de Puebla, *apud* Concha Ventura, *idem*.

<sup>43</sup> La primera noticia la tomamos de Armando María y Campos, *op. cit.*, p. 98. Las dos últimas son suposiciones de Kathleen Shelly y Grinnor Rojo, *art. cit.*, p. 336.

<sup>44</sup> Véase Beatriz Mariscal, "El espectáculo teatral novohispano: los jesuitas", en *Espectáculo, texto y fiesta*, pp. 95-102 y Armando María y Campos, *op. cit.*, pp. 50-54.

<sup>45</sup> Armando María y Campos, *op. cit.*, pp. 98-99.

Como se habrá advertido, los escenarios fueron compartidos tanto por obras novohispanas como peninsulares; éstas, con una aceptación preferente del público; aquellas, luchando a brazo partido por pisar las tablas. La suerte, pues, no estaba del lado de los criollos: montar una pieza dramática en un corral implicaba además sufragar los gastos —diríamos hoy— de producción. A diferencia de España, en tierras americanas ser dramaturgo era cuestión de orgullo antes que de negocio. Con un público apático con lo propio y con una desconfiada supervisión inquisitorial, si el empresario quería ver una retribución de lo invertido, le resultaba más fácil poner en escena una obra que ya hubiera sido exitosa en España que una desconocida y aventurada novohispana. Con todo, algunos —como Acevedo— lograron representar en el Coliseo.

Pero afortunadamente, como hemos visto, no era necesario un lugar especial para presentar obras de teatro; había otras opciones. "Es comprensible [—por lo tanto—] que el aspirante a dramaturgo echara mano de ellas con entusiasmo".<sup>46</sup> En particular, la fiesta se convirtió en la gran promotora teatral de la Nueva España. Canonizaciones, juras, entradas de virreyes, o —mas modestas— dedicaciones, celebraciones de santos, onomásticos, etcetera dieron trabajo a empresarios, actores y poetas. En la fiesta, la ventaja para los mexicanos residía en que los gastos de producción corrían a cargo de las autoridades civiles o eclesiásticas. Así pues, tenemos que el teatro cumple, más que con una función ancilar, un papel constitutivo del festejo. En efecto, casi no hubo evento festivo en el que, al lado de las corridas de toros, los carros triunfales o las máscaras, no se escenificara una obra. Armando María y Campos en su libro ya aquí varias veces citado proporciona interesantes noticias al respecto. En 1659, "en la fiesta del Corpus se representó 'El gentil hombre de Dios', de Luis Sandoval Zapata [...]" y mucho tiempo antes, en 1619, Ortiz de Torres escribe una pieza dramática con motivo de la beatificación del padre Francisco Javier.<sup>47</sup> Dicha vinculación —dramaturgia-fiesta— queda bien ejemplificada con la actividad literaria de Alonso Ramírez de Vargas. Sabemos que en 1671 el "dispuso" las comedias para celebrar la beatificación de Santa Rosa, en el libro que editamos, *Secilla narración*, en el folio dos recto se asienta que la noche del seis de noviembre de 1676 se acondicionó una sala de Palacio para que "se recitase una comedia" de Moreto, en 1683, se presenta *El mayor triunfo de Diana* de don Alonso en las fiesta que organizó la Universidad en honor a la Inmaculada (véase apéndice 1).

Por último, aunque no profundicemos en ellos, hay que mencionar que existieron otros espacios menores, a saber: guanajas (funciones de barrio gratuitas), carros, plazas (de gallos y de toros) y barcos.<sup>48</sup>

Ha quedado implícite a lo largo de este subapartado que el conjunto de receptores estaba compuesto de todos los sectores de la población. En la fiesta, por excelencia incluyente de las clases sociales, pocos en la época no habrán asistido a una función dramática, lo mismo virreyes que mulatos o mestizos.

Pero si bien es cierto que las representaciones fueron una práctica muy común, hablar de textos resulta casi imposible. La mayor parte de noticias que nos han llegado sobre las piezas dramáticas novohispanas del siglo XVII provienen de archivos o de crónicas; los

<sup>46</sup> Kathleen Shelly y Gnnor Rejo, art. cit., p. 328.

<sup>47</sup> Armando María y Campos, *op. cit.*, pp. 81-82.

<sup>48</sup> Véase Concha Ventura, art. cit., pp. 250, 251 y *passim*.

textos —impresos o manuscritos— son una rareza: el *Auto del triunfo de la Virgen*, de Francisco Bramón; *Comedia de San Francisco de Borja*, de Matias de Bocanegra; la comedia anónima sobre San Ignacio; *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres*, de Francisco de Acevedo; las obras de sor Juana, y acaso otras más son toda la producción sobreviviente de aquel periodo. La principal razón de esta ausencia obedece a que las obras se escribían para ser representadas y no para ser leídas por un público amplio. Otra razón no menos importante consistía en la dificultad que tenían los escritores para imprimir cualquier tipo de libro.

### 1.3. CENIZAS DE INGENIOS: UNA LITERATURA PERDIDA

Uno de los pasajes más entusiastas del *Triunfo partenico* es el que reseña la representación de *El mayor triunfo de Diana*, compuesta por Alonso Ramírez de Vargas; tras la descripción del éxito que tuvo la puesta en escena, Carlos de Sigüenza y Góngora justifica la ausencia de la pieza en el *Triunfo partenico* en estos términos: "Esperamos gustosísimos la edición de todas las grandes obras de don Alonso, y ésta es la razón de no haberse aquí impreso su elegantísimo auto".<sup>49</sup> El comentario de Sigüenza y Góngora revela que, al parecer, Alonso Ramírez de Vargas tenía preparado para la imprenta un *corpus* completo de sus obras; es de lamentar que, hasta donde sabemos, este *corpus* nunca llegó a tal destino. ¿Cuáles serían "todas las grandes obras"? Para 1683, Alonso Ramírez de Vargas contaba con cuatro libros publicados, más varios poemas sueltos que habían aparecido en obras de temática vana (véase apéndice 1). Quizás en el hipotético tomo se recogieran estos textos. Además, es posible que tuvieran cabida también otros textos que solo hubieran sido conocidos en la época a través de copias manuscritas. Pensamos en las obras de teatro y la producción de poesía lírica, que, como decíamos arriba, es la parte que brilla por su ausencia en los impresos novohispanos.

Como fuera, el comentario de Sigüenza y Góngora es harto significativo; corrobora una realidad poco grata en la historia de las letras virreinales: por una parte, la dificultad —casi imposibilidad— de imprimir textos literarios y, por otra y en parte consecuencia de aquella, la difusión literaria mediante el manuscrito; resultado de ambos hechos es el desconocimiento actual de una parte de la producción total de la literatura novohispana. Este es un pasaje poco grato —reiteramos— porque trata de una literatura que se perdió, pues la naturaleza misma del manuscrito está condenada a perecer. Pasemos por principio de cuentas al punto de la imprenta.

#### 1.3.1. LA IMPRENTA

Fue la Nueva España el primer reino americano donde se estableció una imprenta. En 1539 el oficial cajista Juan Pablos, al servicio de del impresor sevillano Juan Cromberger, instaló su taller en la Ciudad de México en la llamada "Casa de las Campanas", entre las

---

<sup>49</sup> *Triunfo partenico*, p. 135

calles de Moneda y Licenciado Verdad.<sup>50</sup> Con este hecho se dio un paso trascendental en la historia de la cultura colonial, pues no cabe duda que la industria editorial enriqueció el pensamiento de una sociedad que no hacía mucho tiempo se había asentado en tierras americanas. Es significativo este hecho asimismo porque revela que el grupo intelectual novohispano demandaba para su mejor desempeño no sólo reeditar libros extranjeros, sino además publicar los propios. Al poseer una imprenta en casa, se veían cumplidas ambas aspiraciones sin que por ello la importación se dejara de lado. El advenimiento de la imprenta en América, pues, trajo consigo mayor diversificación en el mundo del conocimiento; sin embargo, el maravilloso y revolucionario invento de Gutemberg no benefició a todos por igual ni fue asequible a todas las estratos sociales e intelectuales.

Aunque las prensas mexicanas sacaron a luz un número extenso de libros, pocos fueron los títulos relativos a la creación literaria. En el apartado I.1, al revisar la naturaleza de los impresos en donde tuviera cabida alguna manifestación poética, notábamos la ausencia, entre otros, del rubro lírico. Ahora toca preguntarnos a qué se debe esta omisión en el horizonte colonial de nuestras letras. La crítica decimonónica resolvía —y reducía— el problema argumentando el escaso ingenio de los escritores barrocos; pero la realidad tenía otras causas y nada tenía que ver con el ingenio: el problema fundamental era de índole económica. No es que los poetas no tuvieran material escrito para conformar un libro, sino que la impresión de este costaba demasiado. Por una parte el precio del papel estaba sujeto a constantes variaciones que propiciaba el encarecimiento del libro; por otra, las técnicas de impresión de aquel entonces no podían ser de ninguna manera baratas: piénsese en el mantenimiento de las imprentas, en el salario que el impresor daba a sus asistentes, en la importación de las letras de plomo, en la composición manual, y, en fin, en todas las minucias que rodean la edición de cualquier libro. Sin remedio, la elaboración de un impreso representaba un dispendio difícilmente accesible a la solvencia de un letrado. (Y aunque no fuera así, el nombre de un autor se vería mermado si él mismo pagaba sus obras; el problema también era de reconocimiento social.) Antonio de Robles, por ejemplo, anota en su *Diario* que en 1677 hubo una "carestía lamentable de papel" en la que este llegó a valer "...la resma 30, la mano 2 pesos y el pliego un real"<sup>51</sup>, crisis que afectó directamente a las imprentas, que se vieron obligadas a dejar de publicar por un tiempo y, peor aún, a destruir libros para "reciclarlos" e imprimir otros. El problema económico en la impresión repercutió directamente en la producción literaria y promovió, como factor indispensable, que ciertas instancias mediadoras intervinieran con el financiamiento para que la obra llegara a su destinatario. Una queja de Carlos de Sigüenza y Gongora ilustra de manera ejemplar la necesidad de un "tercero" para solucionar el problema; así en el *Paraiso occidental* expresa: "Si hubiera quien costeara en la Nueva España los impresos (como lo ha hecho ahora el convento[...]), no hay duda sino que sacara yo a luz diferentes obras [...]"<sup>52</sup>.

<sup>50</sup> Véase Agustín Millares Carlo, *Introducción a la historia del libro y de las bibliotecas*, FCE, México, 1986, pp. 144-145.

<sup>51</sup> Antonio de Robles, *op. cit.*, p. 229.

<sup>52</sup> *Paraiso occidental*, prólogo al lector, sin foliación.

### 1.3.1.1. EL MECENAZGO

Tal vez no satisficieron la demanda, como demuestra la queja de Sigüenza y Góngora, pero es un hecho que la Iglesia, la Corte o un acaudalado aristócrata cobijaron las manifestaciones culturales; su participación en la sociedad novohispana no sólo dio frutos en las construcciones de templos o conventos, en la elaboración de cuadros o partituras, también prosperó en la edición de textos literarios, históricos y científicos importantes. Por ejemplo, las obras de Alonso Ramírez de Vargas fueron patrocinadas algunas veces por la Iglesia (los villancicos, véase Apéndice I: 1685 y 1689); otras, por la Corte (véase Apéndice I: 1662, 1664, 1677, 1688, 1696)<sup>53</sup> o bien por personajes acaudalados como D. Joseph de Barreda (véase Apéndice I: 1668a)<sup>54</sup>, otro mecenas connotado fue el capitán don José de Retes Largache, quien financió la *Crónica de la Santa Provincia de San Diego*, escrita por Baltazar Medina.<sup>55</sup>

Así, en el circuito de emisor (autor) y receptor (lector real) interviene un tercer componente: el mecenas. Sin embargo, la intervención de las instituciones mediadoras va más allá de disponer cierto capital en manos de los escritores, su ayuda no es del todo gratuita ni exenta de interés. Se encargaban de sufragar los gastos, sí, pero también de sugerir los temas a editar. No es extraño, por tanto, que abunde una literatura enmarcada en acontecimientos sociales promovidos por las autoridades, digase eclesiástica, digase cortesana, o que los temas aludan a personalidades de ambas instituciones o a un distinguido miembro de la sociedad aristocrata, mientras escaseen los textos relativos a la ciencia, la historia — como el caso de Sigüenza — y la poesía lírica profana, disciplinas que quizás no despertaron el interés suficiente en los benefactores.

No obstante, de no haber sido por ambas instituciones intermediarias, habría pocos ejemplos de que y cómo se manifestaba el quehacer literario en la época. Sólo prestando atención en este punto — el mecenazgo — es posible entender las características temáticas y formales de las letras en otra llamadas circunstanciales. O sea: el asunto de esta literatura es festivo, mortuario, panegírico y religioso porque este fue sugerido por las dos instituciones representativas de la sociedad colonial — la Iglesia y la Corte — como digno de las prensas, también, porque ellas aportaron el dinero necesario para su impresión. A estas circunstancias obedece, principalmente, la naturaleza de los impresos literarios, y no — como alguna vez se pensó — porque sus autores hicieran "alarde [...] de preocupaciones

<sup>53</sup> Aunque no siempre se especifica de donde proviene el patrocinio, es evidente, por el tipo de obras, que se editaron gracias al apoyo económico de las autoridades, en otros casos se puede deducir quien fue el mecenas a través de la dedicatoria, pues era una práctica común en todo el arte hispanico dedicar la obra a quien costaba la impresión.

<sup>54</sup> Al pie de 1668a, *Descripción de la venida y vuelta de... Nuestra Señora de los Remedios...* se lee, "sácala a luz en esta nueva impresión [la de 1725] D. Joseph de Barreda". De él dice Equiano y Eguren que fue "asturiano, mexicano después, muy erudito y estudioso, gran amigo de Ramírez de Vargas y de todas las gentes doctas. *Biblioteca...* num. 132.

<sup>55</sup> Dicha obra está dedicada al capitán Retes Largache; en la portada señala: "costeo esta crónica el cap. D. Joseph de Retes, de Orden de Santiago, síndico y el de esta provincia de San Diego". También es probable, por la dedicatoria, que haya patrocinado *Poética descripción de la pompa plausible...* en la dedicatoria de la *catedral de México* (1668), compuesta por Diego de Ribera. Además fue benefactor de templos, como el de san Bernardo, y de regalos en certámenes poéticos, como se anota en *Breve relación de la plausible pompa*, a cargo de Diego Ribera.

pueriles".<sup>36</sup> Empero, no se piense que las instancias que hacen posible la realización impresa de un texto y lo dan a conocer a un grupo de lectores son totalmente coercitivas; antes bien, aluden a una práctica social aceptada en el ámbito de la cultura virreinal. Para el autor significaría la oportunidad de perpetuar a través de la letra molde sus composiciones; no desearía ver publicadas cualquiera de sus obras (así fueran "circunstanciales"); pues con cada libro, aun pequeño en extensión de páginas, ganaba más renombre como letrado. En un panorama tan adverso, a mayor número de libros editados, más prestigio: poseer cinco ya es mucho decir; hubo quienes tuvieron que resignarse a ver publicados uno o dos poemas en algún torneo poético; otros, ninguno. Frente a esta situación, juzguese, en cuanto a reconocimiento social, la importancia del libro. Además, ¿quién dice que las relaciones de fiestas o de exequias fueron considerados textos menores? ¿Acaso no se encomendaban a los mejores poetas, según hemos visto? Las relaciones, por un lado, documentan parcialmente las preferencias artísticas de una sociedad; y si proliferan este tipo de libros es porque hubo un público receptor que los demandaba: no advertimos, en el período que a aquí venimos estudiando, ningún signo de decadencia en el género de la relación, sino, al contrario, dinamismo y aceptación. Por otra parte, los integrantes de las instancias —clerigos, autoridades del cabildo, virreyes, obispos, etcétera— también pertenecieron al grupo de lectores y compartieron los mismos códigos estéticos con autores y público en general, hecho que confirma la vigencia de la literatura de tema festivo —perpetuada en impresos— en el horizonte de expectativas colonial.

La imprenta como un instrumento de difícil acceso en el mundo de la cultura obstaculizó la producción literaria; pero, en la medida de lo posible y gracias a la intervención de instancias mediadoras, dio cabida a un tipo de literatura enmarcada en acontecimientos generalmente festivos, una literatura que, al fin y al cabo, gozó de estimación en el ámbito cultural y proporcionó prestigio a sus autores. En cuanto a algunas modalidades de la poesía lírica, es una realidad que la imprenta no satisfizo las expectativas de los escritores: para finales del siglo XVII tan sólo Sor Juana había logrado publicar, en España, un volumen donde se recopilaba la mayor parte de sus poemas líricos, *Inundación castálida*, que salió a luz gracias al amparo de María Luisa Manrique de Lara, la ex virreina de la Nueva España condesa de Paredes. El resto de los poetas tuvieron que conformarse con un medio de difusión más modesto y perecedero: el manuscrito.

### 1.3.2. EL MANUSCRITO

Y es que la edición de poesía lírica en los Siglos de Oro fue más excepción que generalidad: el vehículo de transmisión más usual de la poesía lírica fue el manuscrito. Esta "realidad histórica" de España tiene su correlato en los reinos americanos. Tanto aquí como allá, el medio manuscrito suplió la carencia del impreso. Pero ello no supone, de ninguna manera, una difusión amplia, fidedigna y rápida; al contrario, esta llena de

<sup>36</sup> Julio Jiménez Rueda, *Historia de la literatura mexicana*, Ediciones Botas, México, 1946 [1a. ed., 1928], p. 15.

<sup>37</sup> Véase Antonio Rodríguez-Moñino, *op. cit.*, pp. 18 ss. En este apartado seguimos de cerca las tesis apuntadas en dicha obra.

avatares.<sup>58</sup> Por ahora señalemos algunas características consubstanciales a este medio en el ámbito novohispano, siguiendo el camino trazado para España por Rodríguez-Moñino.

La obra manuscrita conoce dos medios de transmisión: el poema suelto y el volumen. Respecto al segundo, rara vez un autor preparaba y revisaba su propia obra para constituir un *corpus* con la finalidad de llevar un control de su producción poética y, quizás, con la esperanza de verla publicada. (En Nueva España tenemos noticia de la recopilación autografiada [1569] de Pedro de Trejo. ¿Este sería el caso de Ramírez de Vargas?) La mayor de las veces esta tarea correspondía a familiares o amigos del autor, que confiaban en la posibilidad de una edición postuma; así sucedió con Baltazar de Alcazar, cuya obra recopiló Francisco Pacheco, o con el códice de Juan de Salinas, compuesto por Diego de Arroyo y Figueroa. En la Nueva España, por ejemplo, hoy conocemos con mayor amplitud a González de Eslava gracias al interés y cuidado que tuvo el padre Fernando Vello de Bustamante en reunir los textos del poeta de origen toledano.<sup>59</sup> Margit Frenk explica mejor la historia:

Si la obra de Fernán González de Eslava lo sobrevivió y ha llegado hasta nosotros, ello se debe a una especie de milagro, porque milagro fue que un amigo suyo [Vello de Bustamante] concibiera y realizara el proyecto de reunir y dar a la estampa sus piezas teatrales y poesías religiosas algunos años después de muerto el autor. Hoy en día no tendría nada de anómalo, en aquella época era totalmente excepcional, lo era no ya sólo en las colonias españolas: en España misma.<sup>60</sup>

Por el contrario, el poema suelto circuló de mano en mano a través de copias que distribuía el propio autor a sus allegados, y estos, a su vez, lo hacían llegar a otras personas. El soneto, la décima o el romance manuscrito recorren un camino de falsas atribuciones, de equívocos en las transcripciones y de otros problemas filológicos; pero con todo, constituye la forma de transmisión más habitual de la poesía, y no únicamente lírica. Un soneto panegírico, un romance epistolar al lado de unas décimas ascéticas andarían de aquí para allá recorriendo los caminos de la república de las letras. Productores y receptores echarían mano, no sin ciertos lamentos por no poder publicar, de esta práctica social literaria. En ocasiones, hubo coleccionistas que, tras reunir un número considerable de poemas sueltos, conformaron verdaderas antologías, rotuladas por su compilador como "*Poesías varias* o *Rimas de varios ingenios*."<sup>61</sup> De esta manera, nos explicamos la existencia, por citar un ejemplo, de *Flores de Varia Poesía*, *corpus* manuscrito recopilado en México (1577) que contiene poemas de Gutierre Cetina, Juan de la Cueva, González de Eslava, entre otros.<sup>62</sup>

Regresando al período que nos concierne, resulta incuestionable la continuidad de esta práctica en los escritores barrocos novohispanos. Han llegado hasta nuestros días copias manuscritas de textos literarios, y, aunque escasas, son testimonio fehaciente para demos-

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 39 ss.

<sup>59</sup> Véase Margit Frenk, *op. cit.*, pp. 45-50 "§ 13. ¿Cómo se construyó el corpus poético de Eslava?".

<sup>60</sup> Margit Frenk, *op. cit.*, p. 42.

<sup>61</sup> Rodríguez-Moñino, *op. cit.*, p. 38.

<sup>62</sup> Respecto a *Flores de varia poesía* Margit Frenk supone que es resultado de una Academia literaria. Véase *op. cit.*, p. 67.

trar la vigencia que tuvo la transmisión manuscrita en tiempos pasados; recordemos algunos ejemplos: los veintinueve sonetos de Luis de Sandoval Zapata, hallados por Alfonso Méndez Plancarte; la *Octava maravilla*, del jesuita Francisco de Castro, que circuló manuscrita en época de sor Juana y que no salió a luz sino hasta 1729; los poemas devotos agrupados en el *Códice Gómez Orozco*; las obras de teatro ya mencionadas arriba; o los muchos poemas encomiásticos y epistolares de sor Juana, que necesariamente tuvieron un antecedente escrito a mano.<sup>63</sup>

¿Y quiénes serían los destinatarios? A diferencia del público de los arcos triunfales, los túmulos y los villancicos, el cual abarcaba a todos estratos de la sociedad (aunque entre ellos variara el grado de comprensión de los textos), el grupo receptor del medio manuscrito —tenemos que imaginario así— era el culto y, por ende, el minoritario. Ciertamente porque aun considerando que —por la formación educativa así como por el prestigio que gozaban las letras— la mayoría de la clase instruida tuviera la competencia necesaria para descodificar los mensajes literarios (véase *infra* 1.4), los miembros de dicha clase serían finalmente unos cuantos en relación con el resto de la sociedad; tocante a este punto, no podemos dejar de recordar la airada queja de Bernardo de Balbuena, quien al final de la "Dedicación" de su *Grandeza mexicana* se mostraba "sin esperanza de gozar fruto della más que este estrecho y pequeño mundo de por acá [Nueva España]", y esto puesto que sólo en la capital había ingenios capaces de apreciar su obra, y fuera de ella todo era un erial: "Y aunque tierra grandísima, es en gente abreviado y corto, y fuera desta rica ciudad casi de todo punto desierto y acabado en lo que es trato de letras, gustos, regalos y curiosidades de ingenio."<sup>64</sup> Por tal motivo confiaba que sus futuras publicaciones se realizarían "gozando de las comodidades de España".<sup>65</sup> La difusión manuscrita, pues, no podía aspirar a ser amplia; al contrario, restringía su radio de acción al círculo de amigos del autor y al grupo de diletantes y conocedores de la poesía, el cual, por otra parte, podría bastar para darse a conocer en la pequeña república de las letras, cuyas fronteras no traspasaban las urbes más importantes: México y Puebla, principalmente.

El caso judicial promovido por la Santa Inquisición en contra de Sandoval Zapata com-prueba y recrea que los intelectuales acostumbraban intercambiar sus composiciones. El problema surgió porque algunos inquisidores consideraron sospechosa la pieza *Lo que es ser predestinado*; finalmente, sin haber descubierto sacrilegio alguno, no pudo llegar al escenario, pues el santo tribunal determinó que el vulgo podía mal interpretarla. El fallo final ordena al pie de la letra que:

Dijeron que debían de declarar y declararon no haber lugar de concedérsele dicha licencia, y solo le permittan al dicho D. Luis, para sí, la lectura de dicha comedia, y

<sup>63</sup> Véase acerca de Sandoval Zapata: Méndez Plancarte, *Poetas novohispanos*, 2 (1), pp. lxxv-lxx; y José Pascual Buxó (ed), *Obras de Luis de Sandoval Zapata*, FCE, México, 1986; de *Octava maravilla*, Méndez Plancarte, *Poetas Novohispanos*, 2 (1), p. lxxvi. El *Códice Gómez Orozco* así fue bautizado por Méndez Plancarte por haber pertenecido al historiador del mismo nombre; para los poemas de sor Juana, consúltese el tomo primero de *Obras*.

<sup>64</sup> Dedicación "Al doctor don Antonio de Ávila", *op. cit.*, p. 54.

<sup>65</sup> *Idem*.

podería comunicar a personas de talento y letras, y no a otras personas, so las penas que reservaron imponerle lo contrario haciendo: así lo acordaron y rubricaron.<sup>66</sup>

La segunda parte de la condena —“podería comunicar a personas de talento y letras”— resultaba redundante: ¿quiénes más estarían capacitados para recibir *Lo que es ser predeterminado* si no la gente instruida? Además ratificaba la costumbre: cualquiera podía compartir con sus pares su propia experiencia literaria.

Toda práctica literaria principia con un borrador hecho a mano, que con futuras correcciones y mucha suerte se convierte en el antecedente del impreso. En efecto, el aspirante a escritor realiza sus primeras pruebas y las da a conocer a un amigo, y este a otros; si los textos nacen con fortuna —en el sentido amplio del término—, después de algún tiempo la ciudad letrada rumorara la existencia de un nuevo poeta, y no faltarán las instituciones que le soliciten algún trabajo (unos villancicos, un arco triunfal). Ciertamente, es a través del medio manuscrito como un autor se da a conocer ante las instituciones literarias de la época; lo leen, lo reconocen y le otorgan una categoría: sólo entonces empieza a existir como “poeta”. La primera lid de un escritor para conquistar nombradía acontece en el terreno manuscrito, si sale adelante, los lauros vendrán después. No es como en los arcos triunfales, donde para participar había que tener una consolidada trayectoria intelectual; al contrario, representaba la primera oportunidad para adquirir prestigio.

Decíamos que la transmisión manuscrita fue una práctica análoga a la de España, de difusión limitada y perecedera. Sin embargo, existe una diferencia notable, en la metrópoli se conservaron volúmenes manuscritos completos de poesía lírica que se publicaron en vida o *post mortem* de sus autores, mientras que en la Nueva España el número de poemas —ya no hablemos de volúmenes— es limitadísimo. Sin duda en España hubo pérdidas lamentables (Rodríguez-Moñino cita el nombre de don Luis de Vargas Manrique, de quien, efectivamente, casi lo único que se sabe es el nombre y que fue un poeta muy famoso en su época)<sup>67</sup>, pero con todo, abundan los ejemplos de poesía lírica. En México sucede lo opuesto: a no ser por sor Juana y Sandoval Zapata, podríamos declarar desierto nuestro panorama lírico de la segunda mitad del setecientos. De ahí que el mote de literatura perdida caracterice a la perfección esta sección de la literatura novohispana: qué duda cabe que los vates americanos escribirían sobre amor cortés o sobre desengaño; no obstante, la fortuna no quiso preservarlos hasta nuestros días. De la fama de algunos no quedan sino referencias indirectas o vestigios de su obra. Mauas de Bocanegra, por ejemplo, gozó de tanto reconocimiento en su época que sus contemporáneos en lugar de llamarlo por su apellido, lo rebautizaron como “Boca oro”, aludiendo a su destreza para “decir” versos; también se ganó el sobrenombre no menos encomiástico de “Cicerón cristiano”. Pero fuera de una relación de un auto de fe, de una comedia, un sermón, un arco triunfal y un dictamen judicial, de la producción lírica sólo conocemos su “Canción a la vista de un desengaño”, poema que gracias a su insólito éxito mereció varias reimpressiones e imitaciones.<sup>68</sup> Con Sandoval Zapata sucedió algo similar. Calificado como el “Homero mexi-

<sup>66</sup> Apud Humberto Maldonado, *op. cit.* p. 45.

<sup>67</sup> Rodríguez-Moñino, *op. cit.*, pp. 36-37.

<sup>68</sup> De Matias de Bocanegra dice Benstain que “nació en la Puebla... y fue uno de los jesuitas de la Provincia de Mexico de mas vivo ingenio y de mas instruccion en las letras humanas y sagradas, y muy estimado de Virreyes y Obispos”, apud Méndez Plancarte, *Poetas novohispanos*, 2(1), p. lxxii. Los calificativos de Cice-

cano"<sup>69</sup>, parece incuestionable que don Luis fue considerado como una de las plumas más diestras en su tiempo —entre 1640 y 1670—; sin embargo, para 1688 Francisco de Florencia ya advertía que de este “excelente filósofo, teólogo historiador y político [...]” y encima poeta, no quedaban “más que las cenizas de algunos poemas; —no obstante, agregaba— pero bien merece renacer, para que se eternice en la fama, Fénix inmortal de la América”.<sup>70</sup> Más sintomático resulta saber que tenía preparadas varias obras para la imprenta; en el “Advertimiento” a su *Panegírico de la paciencia* anuncia que:

Con la censura de este gran ingenio me atrevo a prometer a la curiosidad la *Miscelánea castellanas*, muchos versos humanos y divinos, el *Tiberio César político*, la *Apología por la novedad*, la *Información panegírica por Orígenes*, el *Epicteto cristiano* y, sobre todo, unos opúsculos latinos como el *De Magia*, *Examen Vanitatis*, *Doctrina Gentium et haereticorum* y las *Quaestiones Selectae*. Escritos todos que, si pudieron deslucir me los verros, casi me desvanecieron sus asuntos por el buen gusto de la elección.<sup>71</sup>

¿Dónde están todas estas obras? Hasta ahora, perdidas, igual que sus piezas teatrales. Actualmente, las “cenizas” de Sandoval Zapata están agrupadas en la moderna edición de José Pascual Buxó. Años después, por el último tercio del siglo XVII, la figura de Isidro de Sariñana llama la atención en la sociedad novohispana: no sólo destaca como notable orador y catedrático universitario, sino también como poeta. Julian Gutiérrez Dávila, en su *Historia*, dedica varios folios a la vida de Dr. Sariñana, y en cuanto a su actividad literaria, comenta:

Y así fue nuestro Dr. Isidro, poeta excelente latino y castellano, como lo manifestaron algunas obrillas suyas, que el hizo para el obsequio y el tiempo ha borrado su memoria.<sup>72</sup>

---

rón cristiano y Boca de oro se deben a Ambrosio Solís de Aguirre, quien en su *Relacion de la pompa festiva colocación de una Santa y hermosa cruz de piedra, que el Hmo. Sr. D. Juan de Mafiozca trasladó al cementerio desta I. Catedral* (1647) le dedica los siguientes versos: “—el Cicerón Cristiano, Boca de Oro/ que Boca Negra no se llama aquesta...—” (*apud* Méndez Plancarte, *idem*). Sus obras son: *Auto general de fe* (1649); *Teatro jerárquico de la luz* (1649); un dictamen sobre los *Salmos* de Guillén Lampart (1659); una licencia para *Ediscalia Sacra* (1648); *Comedia de San Francisco de Borja a la feliz venida del excelentísimo señor marqués de Villena* (1640); *Arco triunfal de la Catedral de México* [a la llegada del marqués de Villena] (1640). Acerca de la “Cancion famosa”, Martha Lilia Tenorio supone que pudo haber sido compuesta entre 1640 y 1652: “La ‘Cancion famosa’: fama y fortuna”, *NRFH*, xl (1992), núm. 1, p. 524. De las varias reimpressiones que tuvo, actualmente se conocen las “de 1755 (México), 1775 (Puebla) y 1782 (México), cuya fecha de primera edición ignoramos”, Martha Lilia Tenorio, *Ibidem*, p. 525.

<sup>69</sup> Así lo llamó Carlos de Sigüenza y Góngora en el *Triunfo parihénico*. Para las fechas del certamen poético, Sandoval Zapata ya había muerto, pero aun se le recordaba como uno de los mejores poetas nacidos en el Nuevo Mundo. La alusión de Sigüenza es a propósito del premio que ganó un hijo de nuestro don Luis. Véase José Pascual Buxó (ed), *Obras de Luis de Sandoval Zapata*, México, FCE, 1986, p. 9.

<sup>70</sup> Francisco de Florencia, *Estrella del Norte* (1688), *apud* José Pascual Buxó, *Ibidem*, p. 7.

<sup>71</sup> “Advertimiento” de *Panegírico de la paciencia*, en ed. cit., p. 122.

<sup>72</sup> Julian Gutiérrez Dávila, *Memorias históricas de la Congregación de el oratorio de la Ciudad de México*, México, Imprenta Real del Superior Gobierno, 1736 (parte I, lib. III), fol. 126.

La *Historia* de Gutiérrez Dávila data de 1736, lo que indica que para esa fecha el tiempo ya había borrado la producción poética de Sariñana. Bastó menos de un siglo para la extinción de aquellas "obrillas suyas", quizás manuscritas. Unas décimas, empero, certifican el talento y fama del obispo de Oaxaca. "Las décimas al desengaño de la vida humana", escritas probablemente en 1668, tuvieron cuatro impresiones por lo menos, un gran éxito de recepción, semejante al de la "Canción a la vista de un desengaño", de Córdova y Bocanegra.<sup>73</sup> Otro texto, desconocido por la crítica contemporánea, asimismo ha sido motivo de especulación: *Mitología sacra*, cuyo contenido y paradero ignoramos.

También hay que resaltar que no sólo la poesía lírica padeció los estragos del olvido, del tiempo: también están los testimonios de una literatura celebratoria —arcos, exequias, etc.— que en el pasado existió en manuscritos, pero que no alcanzó a llegar hasta nuestros días, o por lo menos no es de nuestro conocimiento; por ejemplo varios certámenes que se llevaron a cabo en época de sor Juana.<sup>74</sup> Y a todo esto agreguemos la literatura que si se imprimió, pero que por diversas causas —incuria, accidentes, ideologías— ha desaparecido tal vez para siempre.

#### 1.4. FORMACION DE LECTORES Y AUTORES: LA EDUCACION NOVOHISPANA.

La recepción y producción de un texto literario no se origina en un vacío cultural; como condición primaria deben existir lectores capaces de descodificar, entender y disfrutar aquel texto. Para un marco de referencia más amplio vale lo mismo, un ambiente de recepción propicio garantiza el florecimiento de una cultura literaria, y viceversa. Ahora bien, el ambiente donde encuentran acogida los textos no se crea por generación espontánea; es resultado de una sociedad, y del grado y características en que esta haya edificado una infraestructura cultural dependerá el desarrollo de la actividad literaria; es decir, un ambiente idóneo es aquel que proporciona a los lectores las herramientas necesarias para que los hechos literarios les sean familiares y no ajenos. En la Nueva España, las instituciones educativas —en especial las jesuitas— fueron piedra angular de la infraestructura cultural: favorecieron la producción, la difusión y la recepción de la literatura, tanto culta como popular. Otra sería la historia de no haberse establecido estos importantes centros educativos que impulsaron el cultivo de las bellas letras.

<sup>73</sup> Gutiérrez Dávila recuerda que las décimas "por el aprecio con que han corrido se han dado a las prensas muchas veces" (fol. 127). Quizás su primera impresión haya sido de 1668 como apéndice en *Relación de la vida y muerte...* de Ramírez de Vargas, pues en la reimpression de este mismo libro sí aparecen, sin embargo no podemos asegurarlo porque desconocemos la edición de 1668. Fueron glosadas en 1699 y 1716 por Apello Corbulario en *Locos de desengaño*; aparecen nuevamente en la *Historia* de Gutiérrez Dávila. Por último, se nota una evidente glosa en la *Verdades eternas* (1794) del P. Francisco Javier Lozano. Véase Méndez Plancarte, *Poetas novohispanos*, 2(1), p. lxxii-lxxiii.

<sup>74</sup> Basamos nuestra opinión en las noticias de Méndez Plancarte: "Varios [certámenes], acaso nunca se imprimieron, como el de los mercedarios a san Pedro Nolasco en 1663 (Pérez de Salazar), el de Santa Rosa de Lima, en nuestro Santo Domingo, con Ramírez de Vargas por secretario, aludido por Morales Pastрана en su "Solemne Pompa... a la Beatificación" (México, 1671), o el del Templo de San Agustín, al resurgir "como el fénix de sus cenizas, del que poseemos sólo el cartel ("Certamen", 8 fojas, pidiendo 5 décimas carentes cada una de ellas de una de las vocales, y octavas hispano-latinas, etc., México, Calderón, 1692)".

#### 1.4.1. LA INSTRUCCION JESUITA Y UNIVERSITARIA

El estudio de las letras —basado en el conocimiento de autores clásicos— fue preocupación central en el sistema educativo jesuita. Con práctica y disciplina, los estudiantes se esmeraban en aprender e imitar las enseñanzas de los grandes maestros griegos y romanos, con la finalidad de situar a las letras como el cimiento sobre el cual se habrían de erigir las demás disciplinas del saber. Ello, sin duda, influyó en la formación de receptores y de poetas.

Vale la pena recordar, aunque ya se haya dicho muchas veces, que la educación en el México colonial estaba, prácticamente, controlada por los jesuitas. No sólo tenían a su cargo los niveles elemental y medio, sino que se entrometían incluso en el superior. Leamos a Decorme: "Sabido es que, en el tiempo colonial, la casi totalidad de la enseñanza pública secundaria y gran parte de la superior (excepto Leyes, Medicina, Minería y Arquitectura) estaba en manos de los jesuitas. Sus maestros todos se formaban en una especie de Universidad jesuitica llamada Colegio Maximo de San Pedro y San Pablo, en cuyas aulas se admitian tambien gratuitamente los estudiantes seglares".<sup>76</sup> Cabe mencionar que los jesuitas dictaban la cátedra de Teología en la Real Universidad.

Con la fundación de los Colegios de San Pedro y San Pablo en 1573, los padres jesuitas inician una magna empresa cultural en la Nueva España, pues impulsan con decisión los estudios humanísticos. Por sus aulas pasaron alumnos que a la edad de doce a catorce años —según Decorme— "componían y recitaban en público piezas latinas de muy bello gusto en prosa y en verso".<sup>77</sup>

Una vez implantada la *Ratio studiorum*, se concretó el sistema educativo más perdurable en la colonia. Las materias de humanidades se ubicaron en el nivel básico (secundaria y medio superior), y su aprobación fue requisito indispensable para cursar otras más avanzadas (por ejemplo, teología). La primera materia que se impartía era Gramática (i.e. latín); estaba dividida en tres clases. No se exigía un determinado tiempo para culminar el curso, pues la duración del mismo dependía de los avances personales de cada alumno, aunque por lo regular se cursaba en tres años. La Gramática tenía como objetivo que el estudiante dominara perfectamente la lengua latina y "diera pruebas de sus conocimientos en un examen, demostrando ser capaz de escribir y hablar latín puro y propiamente y sin vicio [...] y con cierto sentido de elegancia del lenguaje".<sup>78</sup> Para ello, utilizaban libros de gramática y fragmentos de textos de autores clásicos (Ovidio, Virgilio, Horacio, etc.) y cristianos, editados en su mayoría en la imprenta de San Ildefonso.<sup>79</sup> Por supuesto que los estudiantes también aprendían a versificar en la lengua de Virgilio. Dominado el latín, pasaban al estudio de la "bellas letras" (i.e. Humanidades), las cuales comprendían la Retórica y la Poesía. En Retórica durante un año estudiaban oratoria, autores latinos y griego, dedicando una hora por cada materia.<sup>80</sup> Al finalizar, debían poseer una elocuencia perfec-

<sup>76</sup> Gerald Decorme, "Libro II. Labores literarios", en *La obra de los jesuitas mexicanos, 1527-1767*, Jus, México, 1941, p. 131.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>78</sup> Francisco González Cossío, "Prologo" a Francisco de Florencia, *Historia de la Provincia de la Compañía de Jesús en Nueva España*, Editorial Academia Literaria, México, 1955, p. xxxix.

<sup>79</sup> Decorme, *op. cit.*, p. 149.

<sup>80</sup> González Cossío, *op. cit.*, p. xxxix.

ta. Otro año lo dedicaban al estudio de la Poesía. Es pertinente señalar que durante estos años los alumnos "se esforzaban en imitar el estilo de los clásicos y en saborear su gusto, familiarizándose con las obras maestras de la antigüedad".<sup>80</sup> Terminados estos dos años, empleaban otro más en el perfeccionamiento y repetición de las mismas materias en un curso llamado Juniorato o Letras Humanas, el cual "ocupábanlo en la lectura corrida de los autores clásicos, latinos y españoles, específicamente los oradores antiguos y modernos, y [...] modelaban sus continuos ejercicios de composición y declamación".<sup>81</sup>

Como se habrá advertido, la educación jesuita consistía tanto en el aprendizaje teórico como en la aplicación práctica, ponía especial atención en las técnicas elocutivas de los clásicos y recomendaba imitarlas mediante ejercicios. Dentro de los Colegios acontecían recitaciones en verso y en prosa, asimismo, se realizaban representaciones teatrales. Ilustra esta práctica literaria un comentario de Vicente Lanuchi, el notable catedrático de Retórica reporta en uno de sus informes escolares que:

En este año cada ocho días los retóricos practicaron con destreza admirada por los oyentes y los alumnos o *poemas patéticos* escritos sin ayuda, o algún discurso por ellos mismos compuesto para la fiesta de algún santo —y mas adelante agrega el jesuita— [... ] el mismo día se levantaban a continuación *dos elegantísimos poetas* que recitaban a tantos doctísimos varones presentes.<sup>82</sup>

Práctica que se extendía fuera de las aulas, como recuerda Gerald Decorme, "días de gala para poetas y oradores eran los del Inicio de clases, los Actos Mayores y Menores de cada año, los certámenes de Navidad, las canonizaciones [...]"<sup>83</sup>, etcétera. Nuevamente encontramos que la fiesta promovía la actividad literaria.

No todo fue responsabilidad jesuita. Las demás ordenes y las otras instituciones educativas —obedeciendo a un impulso humanístico propio de los Siglos de Oro— también consideraron la práctica literaria como parte fundamental del conocimiento. Ahí están, por ejemplo, los certámenes poéticos organizados por la Universidad (*vid. supra*), en los que sin duda participaban estudiantes. Bernardo de Balbuena recuerda en su *Grandeza mexicana* que en su etapa como estudiante participó en tres certámenes en los que, por cierto, obtuvo los primeros lugares. También menciona que era una costumbre extendida entre los jóvenes (seguramente en su mayoría estudiantes) la composición poética. Al transcribir sus poemas premiados, Balbuena justifica tal digresión diciendo que lo hizo con el fin de "apuntar el ordinario ejercicio de la juventud mexicana en todas letras y facultades, y cómo en la poesía puede muy bien competir con Delfos, museo y sagrario de Apolo".<sup>84</sup>

Respecto del teatro sucede algo similar: se cultiva como un ejercicio didáctico para aprender el latín, pero más tarde se montan obras escritas en español. Pronto sale de las aulas y se representa en otros recintos de la ciudad (*vid. supra*). Sobre este punto resulta ilustrativa la descripción de Armando María y Campos sobre el teatro en los colegios jesuitas:

---

<sup>80</sup> Decorme, *op. cit.*, p. 149.

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 153.

<sup>82</sup> *Apud* Ignacio Osorio, "La retórica en Nueva España", en *Conquistar el eco*, p. 152.

<sup>83</sup> Decorme, *op. cit.*, p. 154.

<sup>84</sup> Balbuena, *op. cit.*, p. 43.

Los estudiantes anualmente presentaban obras para inaugurar la apertura del nuevo curso, ordinariamente el 18 de octubre...; la clausura de la escuela... o el día de la Asunción...; y para celebrar los festivales de la Navidad, de la Circuncisión, la Epifanía y el Día de Corpus Christi. Cada colegio también rendía homenaje a su tutelador o al santo patrono de la ciudad. En manera similar, las escuelas daban la bienvenida a las visitas de altos dignatarios o participaban en la celebración de actos inusitados<sup>85</sup>

La educación jesuita y universitaria en general —se ha dicho— formó hábiles versificadores, pero pocos poetas. No podemos aserir tal dictamen mientras desconozcamos gran parte de la literatura barroca mexicana; pero si podemos asegurar que instruyó a excelentes lectores de poesía. Es innegable que las instancias educativas modelaron la sensibilidad artística de la clase letrada, y que contribuyeron en la consolidación de un horizonte de expectativas homogéneo.<sup>86</sup> Si no todos los que habían pasado por las aulas eran poetas, por lo menos conocían, con cierta amplitud, los mecanismos y tendencias del oficio literario. Como parte de la educación básica, las humanidades fueron —para decirlo en términos modernos— el tronco común de todas las carreras, el cual no caía en el olvido tan fácilmente, al contrario representaba un requisito indispensable en el ideal del hombre culto.

#### 1. 5. APROXIMACIONES FINALES

El horizonte que hoy podamos trazar de la profusa actividad literaria del México virreinal será irremediamente fragmentario. No sólo por la distancia histórica que marca un cambio de sensibilidad y pensamiento entre una época y otra, sino por evidentes lagunas en la producción de textos. Todas las copias manuscritas de poesía lírica y de teatro que circularon en un restringido grupo intelectual, los villancicos que se cantaron en la iglesia o los poemas incrustados en un monumento de arte efímero que no llegaron a la imprenta, los poemas de certamen excluidos y los nunca publicados, en suma: las expresiones literarias que no tuvieron la fortuna de imprimirse y las que habiéndola tenido por distintas causas desaparecieron en el tortuoso camino que va del período barroco a nuestros días, conforman el capítulo ignoto de la historia de la literatura mexicana colonial. Muy distinta fue la actividad literaria de la segunda mitad del XVII de la que hoy conjeturemos a partir de los impresos y los escasísimos manuscritos existentes en nuestros acervos. La actividad

<sup>85</sup> Armando María y Campos, *op. cit.*, p. 51.

<sup>86</sup> Hans Robert Jauss explica que entre texto y la obra se establece una relación dialógica de pregunta y respuesta, por lo tanto dicho texto responde a priori a ciertas preguntas de un público determinado. Esto es posible porque —explica Jauss retomando un concepto de Hans-Georg Gadamer— en el momento de aparición de una obra existe previamente un horizonte de expectativas que condiciona la actitud de los lectores. El horizonte de expectativas está formado por todos aquellos elementos que los lectores de una época esperan encontrar en las obras literarias que leen. Por consiguiente, el conjunto de ideas estéticas e ideológicas, de costumbres y conductas, de preceptivas y creencias de un grupo de lectores es lo que éste busca en la obra. Véase Hans Robert Jauss, *La literatura como provocación*, Ediciones Península, Barcelona, 1976. Al compartir la misma formación cultural, la élite instruida era afín, y por tanto homogénea, en sus gustos literarios.

literaria que hasta ahora hemos reseñado fue notablemente superior a la que reflejan los textos aún conservados, y aunque quizá no recuperemos ni siquiera una mínima parte de este sector desconocido, debemos tomarlo en cuenta para evaluar lo que si se conoce hoy en día.

En el primer apartado de este capítulo, notábamos que la producción poética impresa se orientaba visiblemente hacia un tipo de textos vinculados a acontecimientos sociales, o por mejor decir: festivos. Asimismo era plausible la ausencia de ciertos géneros, tanto en impresos como en manuscritos. En ambos casos esbozamos una explicación y descripción social; hicimos hincapié en las causas que propiciaron y determinaron los derroteros de la producción poética. Al revisar la práctica social de la literatura, encontramos que la omisión de los temas líricos y de otras formas poéticas no se debe a que los escritores desconocieran los códigos estéticos que regían dichos géneros, sino a causas sociales específicas. En otras palabras: una parte de nuestra literatura no pudo llegar hasta nuestros días porque se valía de la restringida y perecedera difusión manuscrita y porque no fue favorecida con el auspicio económico. Por otra parte, razones históricas explican el porqué de la literatura impresa; dan las pautas para entender que en su origen esta literatura satisfacía un horizonte de expectativas y que circunstancias sociales modelaron su estructura.

Frente a la naturaleza de la mayor parte de la poesía impresa en la segunda mitad del setecientos y con el supuesto de un conocimiento parcial, el análisis social de la literatura resulta imprescindible. El contexto que la produjo y la determinó es el punto de partida para su caracterización; en particular debe tomarse en cuenta que la producción literaria impresa está supeditada, en la parte económica, por dos factores: la imprenta y el mecenazgo, ambos complementarios y restrictivos a la vez. Aquella, por una lado, perpetúa la obra y otorga prestigio al autor, características que la hacen un objeto codiciado por los intelectuales; pero, por otro —mas allá de las censuras inquisitoriales— existe la limitación pecuniaria: imprimir un libro en la época resultaba un desembolso considerable, inaccesible al escritor. Sin embargo, esta situación se remediaba en parte gracias al mecenazgo, cuya intervención hizo posible que muchos escritores tuvieran la oportunidad de sacar a luz uno o varios libros... pero sujetos al gusto del mecenas. La característica principal de los mecenas novohispanos —autoridades eclesíásticas y civiles, así como miembros de la aristocracia— es que se interesaron muy poco por la poesía, a menos que ésta versara sobre un acontecimiento relevante para ellos: festejos, exequias, ascética, etcétera; es decir, los textos donde tiene cabida alguna manifestación poética responden por lo general a una petición de los benefactores, de este hecho viene la adjetivación "circunstancial", pues dicha literatura se escribió para y en una circunstancia social. (Esta clasificación —hay que aclarar— es social y no tiene que ver con los géneros desde el punto de vista formal.) Sin embargo, lo que a primera vista parece un acto de tiranía impositiva, debemos verlo como una interacción dialéctica entre productor y consumidor: existe un mercado previo que demanda esa clase de textos. Estigmatizar esta realidad equivale a eludir la perspectiva histórica; pues las relaciones de festejos o villancicos, por ejemplo, se insertan en un horizonte que participa, conoce y gusta de tal tipo de textos, y en ese sentido, satisfacen las expectativas de sus lectores, principiando por los propios mecenas. La aceptación favorable se comprueba mediante un recuento de los libros que a tal efecto se escribieron: el resultado, una abundante bibliografía.

Literatura y fiesta es un binomio indisoluble, por lo menos en lo que respecta a los textos impresos. En efecto, el acontecimiento social que propició esta literatura fue el festejo en sus diversas manifestaciones. La sociedad novohispana conoció múltiples motivos que dieron pábulo a las celebraciones, tanto religiosas como cívicas, y en ellas conjugó diversos medios de expresión simbólica: pintura, arquitectura, música y, por supuesto, poesía. Ya fuera en las festividades de calendario fijo —actos litúrgicos, onomásticos reales, etcétera— o en las eventuales —entrada de jerarcas (tanto de la Iglesia como del Estado), canonizaciones, triunfos militares, exequias, etcétera—, en todas ellas la literatura siempre hizo acto de presencia, participando en la realización global de la fiesta, razón por la cual pensamos que debe considerarse como un elemento más de todos los que componían la celebración, la literatura, como los toros o los cohetes o bien los desfiles, es un componente inexcusable de las fiestas, y cumple —como aquéllos— con una función concreta, que recobra mayor significación al vincularla con los demás componentes. Es por eso que una perspectiva multidisciplinaria ofrece más respuestas tanto para la fiesta en su conjunto como para la poesía en particular.<sup>87</sup>

Así como estaba ligada a la fiesta y ante las dificultades de la imprenta, era natural que la literatura utilizara diversos medios de transmisión. En efecto, en los Siglos de Oro los vehículos de expresión poética fueron amplios y diversificados pero también más efímeros. Un texto poético se transmitía en forma cantada (villancicos), recitada (en loas y oraciones fúnebres), representada (en teatro), además de la forma escrita. Paradójicamente, los primeros abarcaban un público más amplio, aunque su existencia no trascendiera en el tiempo. En cambio, el medio de comunicación más restringido —en cuanto estaba reservado al grupo letrado— gracias a que se plasmó en el papel, logró, no sin lamentables pérdidas, llegar hasta nuestros días. Los espacios donde se transmitía la poesía también fueron variados y múltiples, y van desde las calles, los monumentos de arte efímero, los recintos sagrados, las plazas públicas hasta las salas de Palacio o el entarimado de un corral; generalmente públicos, se emplearon en días de fiesta, excepto el teatro, que tenía un actividad permanente durante todo el año y en todas ocasiones.

#### RECEPTORES Y AUTORES

Una de las fuentes documentales más importantes para conocer a los protagonistas de la actividad literaria han sido los certámenes poéticos. Ahí el estudioso podrá encontrar un exorbitante número nombres y poemas. Aun en los que no conocemos sino por referencias indirectas, sabemos que en este tipo de actos los participantes se podían contar por cientos. Bernardo de Balbuena se ufana de haber sido premiado entre trescientos concursantes. Carlos de Sigüenza y Gongora relata que recibió poemas de unos quinientos poetas. También es socorrido el verso de Esclava que dice que en la Nueva España había más

<sup>87</sup> Esta observación coincide con la que Margit Frenk propone para la literatura de la época en que escribió Fernán González de Esclava. Explica que la "cultura de fiestas públicas" fue la "que propiciaba la producción y difusión masivas de composiciones en verso, como propiciaba la creación y ejecución de obras musicales", *op. cit.* p. 67-68. Y agrega: "En las fiestas cívicas y religiosas la poesía convive con las corridas de toros, las peñas de gallos, el 'correr la sortija', las procesiones engalanadas, la música de chirrías y atabañales... La poesía, como el teatro y junto con él, forma parte de los grandes espectáculos públicos, montados para divertir al pueblo...", *ibidem.* p. 65-66.

poetas que estiércol. Ante datos como éstos y tomando en cuenta que el oficio literario estuvo reservado al grupo letrado, parecería que todos los miembros de la comunidad instruida podían autodenominarse poetas, y por lo tanto, ese mismo y pequeño núcleo social sería el consumidor de su propia obra. Así lo pensó Alfonso Reyes, quien explicaba la relación autor-receptor como un hecho "típicamente colonial, de un grupo selecto que es público de sí mismo".<sup>88</sup> En cuanto a la cantidad de poetas Octavio Paz se sorprende de "la abundancia de poetas, la mayoría clérigos" y concluye que la literatura fue "minoritaria, docta, académica, profundamente religiosa [...], hermética y aristocrática [...]".<sup>89</sup> En fecha más reciente, Margit Frenk disiente de la afirmación de Alfonso Reyes. Llega a la conclusión que la poesía del siglo XVI —en tiempos de Fernán González de Esclava— tuvo un carácter más popular que elitista al estar vinculada a una cultura festiva que la produjo; así "la imagen de una poesía producida por y para 'una sociedad culta y delicada [que] hacia versos para honestar ocios' de 'grupo selecto que es público de sí mismo' no parece guardar relación con los hechos".<sup>90</sup> Como es de notar, la relación autor-receptor es compleja, y un acercamiento certero requiere de un análisis más profundo de la producción y recepción de los textos literarios en toda sus manifestaciones culturales. Por lo pronto y conforme a lo que hemos apuntado en los apartados anteriores, podemos deslindar las siguientes características.

A través de los medios de transmisión se puede inferir a qué público llegaba la poesía. Se pueden distinguir dos tipos de vehículos de transmisión: de difusión masiva y el de difusión restringida. El segundo se dirige exclusivamente a la clase letrada y se propaga por la vía manuscrita; en relación con el resto de la sociedad forma un grupo "minoritario, docto" y homogéneo. El primero es mucho más amplio y heterogéneo, corresponde a toda aquella literatura que fue promovida por las fiestas públicas; sus medios de expresión son diversificados y su público también. En el teatro, por ejemplo, lo mismo se montaba una obra en Palacio por un onomástico real que un auto sacramental al aire libre en la fiesta de Corpus Christi. Los villancicos, dada su composición híbrida de música y poesía, deleitaba a los feligreses: lo que significa que toda la sociedad era un público potencial. Y que decir de los poemas incrustados en los arcos triunfales, en tumulos, cuadros y carros alegóricos, los cuales al ubicarse en lugares públicos estaban a la vista de los transeúntes. O los actos de recitación pública —como los certámenes o las exequias y entradas virreyes o arzobispos— que tenían lugar frente a un nutrido auditorio. Como hemos venido anotando, el público de esta literatura era heterogéneo: tanto letrado como analfabeto. La práctica social de la poesía a través del vehículo de la fiesta logró penetrar en todos los estratos, aun en los menos instruidos. Pero no hay que olvidar que el público que determina la forma y contenido de los poemas es el culto: el letrado siempre está presente e influirá en las diversas manifestaciones literarias, inclusive en las de carácter popular. Ya lo vimos en los villancicos, en los que una forma que hunde sus raíces en la poesía trovadoresca tiene vigencia y goza de estimación entre poetas y receptores cultos, pese a que también sean del disfrute del populacho.

<sup>88</sup> Alfonso Reyes, *Letras de la Nueva España*, FCE, México, 1983, p. 354.

<sup>89</sup> Octavio Paz, *op. cit.* p. 69.

<sup>90</sup> Margit Frenk, *op. cit.* p. 67.

Por otra parte, debido la heterogeneidad de los receptores, la interpretación de las manifestaciones artísticas también será diversificada. Es comprensible que coexistan diferentes grados de comprensión de los poemas. El desciframiento cabal siempre estará del lado de la gente culta. El trasfondo teológico de un auto sacramental (pensemos en la comedia de Sandoval Zapata *Lo que es ser predestinado*, donde los inquisidores temían una falsa interpretación); los emblemas y alusiones mitológicas, aunado a la retorcida sintaxis de los poemas que acompañaban el arco triunfal, el tumulo o el carro alegórico; las metáforas y conceptos de los villancicos; etcétera, sólo podrían haber sido comprendidos por conocedores de dichos códigos, mientras que la gente común apreciaría más el boato festivo-musical. Entre los dos extremos —el público analfabeto y el erudito— existirían capas intermedias, cuya interpretación dependería del grado de cultura que cada una de éstas poseyeran.

En cuanto a los autores, ¿hemos de creer que en realidad la capital de la Nueva España, así como sus ciudades más importantes estaban plagadas de poetas? ¿Se podrá aceptar que el número de participantes de un certamen poético corresponde al de poetas? No lo creemos así. Para la segunda mitad del siglo XVII la mayoría de los poetas eran criollos que habían pasado por las aulas, pero no todos ellos merecían el reconocimiento social de poetas. Para nosotros la cuestión se centra en la distinción entre poetas canonizados, público participativo y mecanismos de canonización.

Por el sistema educativo y por el prestigio social que representaba escribir versos, el conocimiento de los códigos literarios en la clase letrada era común. Se configura así un grupo receptor activo, nos referimos a que no sólo es competente para recibir el mensaje literario sino también es capaz de producirlo. Recordemos que el modelo educativo consideraba entre sus actividades la práctica —así estuviera basada en los autores clásicos— poética y el ejercicio constante de las bellas letras. Sin embargo, no hay que confundir la producción con el reconocimiento; son dos categorías distintas. La primera es importante en cuanto a través de ella se perciben tendencias y modas literarias e ideológicas, pero en conjunto y no a nivel individual. Desde este punto de vista son valiosos aun los textos anónimos. Por otra parte, el reconocimiento es una categoría social que tiene que ver con la distinción pública que las instituciones literarias de la época hacen recaer sobre determinados autores, quienes —a su vez— representan y normativizan la producción literaria de la zona donde son conocidos. Es decir, los escritores canonizados son reflejo y paradigma de los ideales poéticos de un tiempo y lugar específicos, por lo tanto, su número es limitado. Por estas razones no aceptamos la tesis de una pequeña comunidad compuesta exclusivamente de poetas, sino más bien la relación entre un público conocedor y participativo y unos cuantos escritores consagrados. Esto no descarta que los miembros de aquel público lucharan por ascender al estatus de poeta. Al contrario, es en este punto donde operan los mecanismos de consagración.

La misma sociedad, y en particular las instituciones literarias, diseñan sus mecanismos de regulación para dictaminar a quien se le puede otorgar el grado de poeta y a qué el de poesía. En Nueva España (1650-1700), mediante la revisión de algunas de sus más importantes manifestaciones culturales, sabemos que existieron espacios para cada nivel de prestigio. La transmisión de textos manuscritos y la participación en certámenes eran los primeros peldaños de ascenso social; éste era el medio del que todos los aspirantes a poetas se valían. Esto no obstaba a que los escritores conocidos también los utilizaran; para

ellos eran medios de ratificación de su prestigio. Los demás espacios estaban reservados para los más famosos: arcos triunfales, túmulos, villancicos y teatro, así como la impresión de libros. Pero aun en estos últimos se establecen criterios de selección. En efecto, de la conquista de cada uno de ellos es como se consolida el grado de consagración.

Así, de los quinientos participantes del *Triunfo patriótico* sólo pocos —muy pocos— gozaron de la categoría de poetas, aunque todos aspiraran a ello. La gran mayoría pertenece al conjunto de lectores participativos. Existen dos formas para evaluar la recepción de un autor —consagrado o no—: la fama (como categoría social conferida por sus contemporáneos) y las características de su obra, especialmente la publicada (continuidad, reimpressiones, temas, número de obras, etcétera). En este sentido, la lista de poetas verdaderamente notables no es tan grande como sugieren los certámenes poéticos. (Uno de estos poetas es Alonso Ramírez de Vargas, de quien hablaremos en el siguiente capítulo.)

Con todas estas consideraciones resulta más fácil comprender y valorar los textos existentes. La omisión de algunos géneros —justificada históricamente— no resta "ingenio" a los poetas novohispanos reconocidos ni menosprecia la importancia de otras manifestaciones literarias practicadas en el periodo aquí estudiado. Respecto del tema central de esta tesis (y dejando de lado el teatro, la poesía religiosa y los manuscritos), los textos agrupados en el rubro de Relaciones cubren un amplio margen en el panorama global de la producción literaria, aun cuando no todos estos textos estén escritos estrictamente en verso, sino, en la mayor de la veces, altermen poesía y prosa. El valor del género Relación de ninguna manera debe suponerse trivial, al contrario, por lo que hemos repasado sabemos que cumple con una función social e histórica específica en alianza indisoluble con las estructuras del poder: da cuenta de una parte de la actividad literaria de la época (mecanismos de consagración, noticias de poetas, público, preferencias, etc.); también aporta información de otras manifestaciones no literarias como la pintura, la arquitectura o la política. El hecho de que muchas relaciones hayan llegado a la imprenta ya significa que gozaron de aceptación y fueron relevantes para algún grupo social. En cuanto a su valor artístico, éste aún está por comprobarse; mientras no se realicen suficientes análisis que tomen en cuenta los principios estéticos bajo los cuales fueron elaborados sus discursos, no es justa su descalificación. Esto lo remarcamos porque en algunos sectores de la crítica reciente existe una recriminación velada o explícita a nuestra poesía en tanto que predomina —desde una clasificación social— la denominada "circunstancial". En efecto, a algunos estudiosos les parece "indigna" esta poesía de encargo y la sentencian al olvido por carecer, salvo selectísimas ocasiones, de mérito estético. Nos preguntamos hasta dónde tal opinión está influida por apreciaciones modernas y se aleja de los códigos artísticos bajo los cuales fueron escritos mencionados textos; es decir, en qué medida los juicios están sustentados en los criterios de una poética extemporánea a la literatura novohispana y más próxima a los valores de la nuestra como lectores del siglo XX. Algo responderemos con base en la obra de Alonso Ramírez de Vargas en el siguiente capítulo.

## CAPÍTULO II RECEPCIÓN CRÍTICA DE ALONSO RAMÍREZ DE VARGAS

En el capítulo precedente quedó manifiesta la importancia que, desde el punto de vista social, tiene la actividad literaria; y de ella, el conjunto de textos conocidos como Relaciones de fiestas. Ahora vamos a ver qué actitud han tomado los diferentes lectores frente a esa misma actividad y a sus resultados impresos. La finalidad de este capítulo es múltiple. En primer lugar queremos explicarnos por qué las investigaciones sobre literatura novohispana no han sido más exhaustivas. Sobre este punto es posible obtener una respuesta revisando los fundamentos, las características y las aportaciones de la crítica que nos ha antecedido, pues es cierto que la influencia ejercida por los códigos estéticos e ideológicos propios de cada época se proyecta sin remedio a la hora del examen más objetivo, se filtra incluso en los juicios de estudiosos reconocidos por su imparcialidad. Y tal influencia es la que promueve o rechaza la valoración de textos pretéritos y presentes. El interés de emprender una revisión de este tipo es para comprender en qué se cumientan los asertos de la crítica, qué convicción ideológica y estética hay detrás de ellos.

Creemos que el principal óbice por el cual no se ha dado una recepción favorable de la literatura colonial radica en la incompatibilidad entre la naturaleza de los propios textos y los métodos empleados para evaluarlos. Pongamos por caso las Relaciones. Estas, por una parte, contienen numerosos poemas que en la actualidad conforman parte significativa del corpus global de las letras novohispanas; sin embargo, la intención primordial del libro en su conjunto es el de relatar acontecimientos de carácter celebratorio, razón por la cual su contenido trasciende lo literario y se adentra en terrenos de la historia, el arte, la política, etcétera. Por otra, la valoración estética después del periodo colonial ha cambiado sucesivamente: el desarrollo natural de las corrientes literarias, del neoclásico a nuestros días, ha modificado los conceptos de lo literario. En consecuencia, los nuevos criterios que rigen, opuestos en varios puntos a los que normaron la escritura barroca, con dificultad podrán

esclarecer textos del pasado; más aún, los pueden oscurecer. Para decirlo en términos de recepción: existe una incongruencia entre lo que busca el lector moderno en su pregunta y lo que ofrece el texto en su respuesta. De ahí la necesidad de adoptar un método cuyo sustento sea apearse a las intenciones fundamentales de las obras.

Un trabajo de la índole que nos proponemos también contribuye a desvelar el significado implícito de las obras. El papel activo que desempeña el tercer participante en el acto comunicativo de la literatura: el receptor —sobre todo a partir de los postulados de Hans Robert Jauss<sup>1</sup>— resulta indispensable para desentrañar el contenido estético e histórico del proceso literario de cualquier época. En tanto que al lector —receptor— está destinada la obra, sin su colaboración el texto literario no existiría. “En el triángulo formado por autor, obra, público —dice el teórico de Constanza—, este último no es sólo la parte pasiva, cadena de meras reacciones, sino a su vez vuelve a constituir una energía formadora de historia”.<sup>2</sup> Así, el lector completa el acto comunicativo e histórico de la literatura, lo cual implica, en primera instancia, una relación dialogica entre público y obra, al igual que entre receptor y mensaje; o en términos de Jauss: una relación de pregunta y respuesta o de problema y solución. Aunque cabe precisar también los riesgos. Sucede que las soluciones halladas por los lectores extemporáneos se distancian de las intenciones y normas con las cuales fueron concebidos los textos. Entonces esas soluciones responden a otros intereses y criterios. De cualquier manera, las diversas reacciones provocadas por la obra artística siempre son de interés; aun las interpretaciones erróneas proporcionan información si no del texto si de la postura de los investigadores o bien de cómo se realiza el ejercicio crítico en un país, en un tiempo o en un grupo.

Por otra parte, gracias al conjunto de opiniones que conforman la recepción de una obra, sobre todo si corresponde a lectores contemporáneos a ella, es factible reconocer —en la interacción dialéctica entre emisor y destinatarios, quienes comparten un ámbito cultural común (el horizonte de expectativas)— el entramado de aspectos formales y contenidos ideológicos presentes no sólo en una obra determinada sino también en corrientes y géneros literarios de un periodo. De esta forma, el tipo de recepción sirve como indicador para dictaminar artísticamente los textos. Si la categoría de “lo literario” depende de la situación histórica del lector, una recepción favorable nos acerca a los valores literarios de cada etapa, y viceversa, pues “de la manera en que una obra literaria —afirma Jauss—, en el momento histórico de su aparición, satisface las expectativas de su primer público, las supera, decepciona o frustra, suministra evidentemente un criterio para la determinación de su valor estético”.<sup>3</sup> De esta aseveración se desprende una consecuencia: el éxito o el fracaso de una obra son criterios útiles para conocer los códigos estéticos prevalentes del momento de su primera publicación; si “gusto”<sup>4</sup> significa que fue distinguida como literaria; pero si la recepción fue negativa quiere decir que el público le concedió escaso valor.

<sup>1</sup> Hans Robert Jauss, *La literatura como provocación*, Ediciones Península, Barcelona, 1976.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 163.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 174.

<sup>4</sup> Jauss utiliza esta término culinario para explicar la distancia estética entre la obra y el horizonte de expectativas. Si gusto quiere decir que satisfizo el horizonte de expectativas y, por lo tanto, la obra concuerda con los valores artísticos de la época. Véase *Ibidem*, p. 175. Para una definición más amplia del concepto horizonte de expectativas, véase la nota 86 del capítulo 1.

En el repaso de las diversas y contrastantes lecturas históricas de la literatura novohispana se pueden encontrar las causas que expliquen las tendencias actuales de la crítica, cuya señal más visible es la indiferencia (como se demuestra por la poca bibliografía al respecto), la cual manifiesta indirectamente una actitud de rechazo. Por esta vía, también se puede hallar la veta más indicada para continuar con el estudio de la literatura barroca colonial, y, en particular, con el conocimiento de la historia y estructura formal de las Relaciones de fiestas.

Una revisión que abarcara todas las facetas de nuestras letras virreinales sería el camino más idóneo para cumplir con los dos propósitos recién mencionados. No obstante, para salir adelante en esa empresa se requieren múltiples trabajos precedentes de carácter específico, que, como hemos repetido, no tenemos. La solución que adoptamos, arbitraria si se quiere, prefiere el análisis de recepción de un autor paradigmático de la época que venimos estudiando: Alonso Ramírez de Vargas, de quien, más o menos, existe una crítica constante a lo largo de los distintos momentos por los que atraviesa la historia de la literatura mexicana. Respecto a que Alonso Ramírez de Vargas sea escritor modelo, en el curso del capítulo podrá comprobarse. Para tener una visión más amplia, pero también como información necesaria para comprender los efectos de recepción, el primer paso que daremos para conocer a nuestro poeta será mediante su biografía.

## 2.1. VIDA

La identidad biográfica de Alonso Ramírez de Vargas apenas puede delinearse<sup>5</sup>. Hasta ahora, los datos más confiables, si bien escuetos, son los que proporciona el bibliógrafo Mariano Beristáin de Souza en su *Biblioteca Hispanoamericana*:

Natural de Mexico. capitán, alcalde mayor de Misquiguala, hijo de padres nobles, de educación piadosa y de estudios amenos. Fue [sic] muy estimado y honrado de virreyes, arzobispos, cabildos y pueblo de su patria<sup>6</sup>.

De esta cita se desprende, como elementos estrictamente biográficos, que Alonso Ramírez de Vargas fue criollo ("natural de México"), militar ("capitán") y funcionario público ("alcalde de Misquiguala").

Esta escasa información puede verificarse en algunos textos de presentación a sus obras<sup>7</sup> y en determinados poemas que le fueron dedicados. De acuerdo a éstos podemos suponer

<sup>5</sup> Aun es difícil establecer un *corpus* biográfico de los poetas novohispanos. Salvo algunos —sor Juana, Sigüenza y Gongora, Palafox y Mendoza, entre otros—, pareciera que la vida de estos está destinada a permanecer oculta a los ojos de la crítica contemporánea. En la mayoría de los casos tenemos que conformarnos con referencias indirectas o con algunas noticias anotadas apresuradamente por bibliógrafos.

<sup>6</sup> José Mariano Beristáin de Souza, *Biblioteca Hispano-Americana Septentrional o Catálogo y noticias de los literatos*. Ediciones Fuente Cultural, Amecameca, México, 1883, vol. IV, p. 189-190.

Generalmente, las aprobaciones, censuras o encabezados a poemas sueltos constituyen también textos que presentan a la obra y al autor; a veces se proporcionan datos biográficos mínimos como títulos o cargos desempeñados. En el caso de Ramírez de Vargas, estos pequeños fragmentos confirman la información de Beristáin de Souza.

que para 1672 ya era, o había sido, "Alcalde mayor del Partido de Mizquiaguala"<sup>8</sup>, como testifica el autor anónimo de *Festivo aparato* al otorgarle un primer lugar por un soneto en el certamen poético incluido en tal Relación y como lo ratifica uno de los versos de la décima con que lo premiaron:

Confiese todo mortal  
que estás, Alonso, premiado  
en la justa en que has entrado,  
muy a lo *Alcalde mayor*  
pues hoy el lugar mejor  
de justicia se ha dado.<sup>9</sup>

En 1682, en el certamen poético del *Triunfo parténico* (véase apéndice 1), Carlos de Sigüenza y Góngora alude en varias ocasiones su rango militar: "Llevó el primer lugar el dicho capitán don Alonso Ramírez de Vargas"<sup>10</sup>, "mereció el segundo lugar el capitán don Alonso Ramírez de Vargas"<sup>11</sup>, y lo reitera dos veces más<sup>12</sup> en sendas premiaciones. También se menciona indirectamente su trabajo como funcionario. Posiblemente para esas fechas todavía se desempeñaba como Alcalde de Mixquihuala (Estado de Hidalgo, población otomí dependiente del obispado de Tula<sup>13</sup>), pues Sigüenza y Góngora especifica que "el mismo lugar se le dio al capitán don Alonso Ramírez de Vargas, que *en la quietud y el retiro en que se halla*, cantó con elegancia"<sup>14</sup>. ¿Se refería a la lejanía y apacibilidad del poblado hidalguense? Más adelante vuelve a aludir a su trabajo de Alcalde, mediante un equívoco poético en el epigrama con que se le premió otro poema:

La admiración saca frutos  
de tus coplas atractivas;  
son gracias prerrogativas,  
y tus deudas *a-tributos*<sup>15</sup>

Hay otras dos referencias donde se reitera el grado militar de nuestro poeta: los encabezados de dos sonetos encomiásticos: uno dedicado a Felipe Santoyo, autor de *Mística Diana* (1684)<sup>16</sup>, y el otro en honor al virrey Conde de Galve, en "Los epinicios gratulatorios..."

<sup>8</sup> *Festivo aparato con que la provincia mexicana de la Compañía de Jesús celebró [...] la canonización] de Francisco de Borja*, Juan Ruiz, México, 1672.

<sup>9</sup> *Ibidem*, fol. 39.

<sup>10</sup> Carlos de Sigüenza y Góngora, *Triunfo Parténico*, Edit. Noé Hül, México, 1945, fol. 162. Para evitar una farragosa nomina de los títulos de las obras de Alonso Ramírez de Vargas, hemos ordenado cronológicamente toda su actividad literaria —títulos de libros, poemas sueltos, representaciones teatrales— de la que se tiene noticia. Véase apéndice 1.

<sup>11</sup> *Ibidem*, fol. 268.

<sup>12</sup> En el folio 282 ("segundo lugar se le asignó al capitán don Alonso Ramírez de Vargas" y "obtuvo el segundo lugar el capitán don Alonso Ramírez de Vargas"), *Ibidem*, fol. 282.

<sup>13</sup> Humberto Maldonado, *La teatralidad criolla del siglo XVII*, CNCA, México, 1992, p. 169.

<sup>14</sup> Carlos de Sigüenza, *op. cit.*, fol. 267. Las cursivas son nuestras.

<sup>15</sup> *Ibidem*, fol. 282. El subrayado es nuestro.

<sup>16</sup> Felipe Santoyo, *Mística Diana*, México, sin foliar. Véase apéndice 1.

(1692)<sup>17</sup>. En este último se agrega un dato interesante. Anota Carlos de Sigüenza y Góngora: "...Alcalde mayor que fue, por su Majestad, del Partido de San Juan de los Llanos y corregidor de Mizquihuala"<sup>18</sup>. De estas palabras deducimos que también ocupó el cargo de Alcalde de San Juan de los Llanos y que para 1692 ya no fungía como funcionario ni de Mizquihuala ni de San Juan, tal como lo indica el pretérito "fue".

Eguiara y Eguren, por su parte, confirma la nacionalidad del Capitán-poeta en su *Biblioteca...* al apuntar que "fue nacido en México"<sup>19</sup>.

Acercas de sus familiares solo se pueden hacer conjeturas. Eguiara y Eguren menciona, igual que Beristáin, que "gozó de nobilísimos progenitores"<sup>20</sup>; pero hasta ahora no se sabe nada de ellos. Probablemente hayan sido parientes cercanos de nuestro autor los poetas Francisco Ramírez de Vargas y Diego Ramírez de Vargas, hoy poco recordados. De Francisco se conservan una octavas ("Sagrado fuego de vital aliento"), unas redondillas ("Musa, dime ¿en qué metes?") y un romance ("A la Diosa árbitra bella") que fueron premiados en el certamen poético de *Empresa métrica*<sup>21</sup> en 1665. De Diego sólo sabemos que escribió, junto a los poetas Jerónimo de Becerra y Luis de Sandoval Zapata, entre otros, en unas exequias en memoria a Isabel de Borbón.<sup>22</sup>

Recientemente, Humberto Maldonado, basándose en un expediente manuscrito que encontró en Archivo General de la Nación, proporciona, aunque con reservas, más información sobre Ramírez de Vargas. En tal expediente se asienta que el capitán y mercader Alonso de Vargas instituye una capellanía de dos mil quinientos pesos, que estuvo casado con doña María Jiménez, y que gozó de una fortuna considerable que le permitía realizar obras pías: "el día de hoy —expresa ufano— tengo bastantes bienes y haciendas para mi congrua sustentación", además —infiere el investigador— algunas personas que se mencionan en el documento podrían corresponder a familiares cercanos ("¿hijos adoptivos o ilegítimos", se pregunta Maldonado), cuyos nombres son: "Antonio de Vargas, de 15 años; Nicolás de Vargas, de 10; Melchor Camacho, de 11 [...] y Francisco Pérez, ya con 16 bien cumplidos". Este capitán caritativo podría ser el mismo que nuestro poeta, aunque también se podría tratar de un homónimo, como advierte Humberto Maldonado.<sup>23</sup>

<sup>17</sup> Carlos de Sigüenza y Góngora, "Eptuicios gratulatorios...", en *Trofeo de la Justicia española...*, Herederos de la viuda de Bernardo Calderón, México, 1692, pp. 138-139.

<sup>18</sup> *Idem*.

<sup>19</sup> Eguiara y Eguren, *Biblioteca mexicana*, UNAM, México, 1986 (primera edición 1755), vol. 1 (letra A), núm. 132.

<sup>20</sup> *Idem*.

<sup>21</sup> José de la Llana, *Empresa métrica descifrada en números y alegorizada en símbolos...*, Viuda de Bernardo Calderón, México, 1665, fols. 57.

<sup>22</sup> En el libro de Cristóbal Negrete de Vera, *Tumulo, exequias y funeral aparato a la felicísima memoria de la Reina Nuestra Señora doña Isabel de Borbón que el imperial convento de religiosas de Jesús María...*, México, 1648. Anota Tovar de Teresa que "escriben Jerónimo de Becerra, Ramírez de Vargas, Diego, Luis de Sandoval Zapata, entre otros". Véase Guillermo Tovar de Teresa, *Bibliografía novohispana de arte*, t. I, FCE, México, 1988, pp. 136-137. Este mismo autor declara no conocer el libro.

<sup>23</sup> Para este asunto véase Humberto Maldonado, *op. cit.*, p. 170 y ss. Reproduce fácilmente el expediente. A juicio de quien esto escribe, la información dada por Maldonado no es muy confiable por el hecho de que en dicha cedula se consigan a un Alonso de Vargas y no Alonso Ramírez de Vargas. Es difícil suponer que el propio autor omitiera su primer apellido, más aún si era de ascendencia noble; además en todas las referencias de su actividad literaria siempre aparecen los dos apellidos: Ramírez de Vargas.

Por otra parte, en igual carácter dudoso, es posible que en 1677 se le haya nombrado juez. Antonio de Robles apunta que el ocho de enero del mismo año "se eligieron jueces hacedores, y salieron electos D. Alonso Ramírez y el Dr. de la Sierra".<sup>24</sup>

En resumen: de nuestro autor se sabe que fue un militar criollo que desempeñó varios cargos burocráticos: Alcalde de Mixquiahuala y de San Juan de los Llanos, y —tal vez— juez hacedor. Quizás, también fuese mercader, gozaría de una espléndida fortuna, estuviera casado y tuviera hijos —adoptivos o ilegítimos—. Más probable es que Diego y Francisco Ramírez de Vargas fueran parientes cercanos, tal vez tíos o hermanos.

Como se puede advertir, los datos estrictamente biográficos son mínimos. Quedan por aclarar —entre otros aspectos— por qué Beristáin y anteriormente Egulara y Eguren consideraron que Alonso Ramírez de Vargas recibió "una educación piadosa y [...] estudios amenos" y que "fue muy estimado y honrado de virreyes, arzobispos, cabildos y pueblo de su patria". Es difícil responder estas interrogantes cuando no se poseen documentos que lo testifiquen; sin embargo, contamos con las referencias de sus obras y con los comentarios de sus coetáneos, que —ya en el ámbito de la recepción— pueden confirmar las palabras de los primeros bibliógrafos mexicanos.

## 2.2. RECEPCIÓN CRÍTICA

### 2.2.1. PERIODO COLONIAL: UNA TRAYECTORIA DE PRESTIGIO

Pretender una recepción crítica de la obra de Alonso Ramírez de Vargas en el periodo colonial parecería una falacia. No solo porque en ese tiempo no se practicaba la crítica tal como la conocemos hoy, sino porque la información directa que existe, como se ha dicho en el apartado anterior, es mínima. No obstante, por escasos comentarios que se conservan se puede vislumbrar cual fue el estatus de nuestro autor como letrado y cómo fueron recibidos sus textos.

Alonso Ramírez de Vargas publicó por primera vez en 1662<sup>25</sup>, pero la primera opinión a una de sus obras —un centon, para ser más específicos— corresponde a 1665, cuando obtuvo un primer lugar en la justa poética de *Empresa métrica* (véase apéndice 1) y entre los premios que recibió, José de la Llana<sup>26</sup>, secretario del certamen, le dedicó un epigrama.

<sup>24</sup> Antonio de Robles, *op. cit.* p. 209. No es muy seguro que se trate de nuestro autor. De hecho, el nombre de Alonso era muy común; Robles cita, en el primer tomo, con el mismo nombre a un capellán y a un D. Alonso Ramírez de Valdés.

<sup>25</sup> *Descripción poética de las fiestas reales que se celebraron en México por el nacimiento del príncipe Carlos*. Impreso por Juan Ruiz, México, 1662. Los títulos completos de sus obras así como un breve comentario de su respectivo contenido aparece en el apéndice 1.

<sup>26</sup> José de la Llana, haciller, "abogado de la Real Audiencia, colegial del Colegio Viejo de Nuestra Señora de Todos los Santos" (*Empresa Métrica*). "En el catálogo de este colegio se lee, que fue incorporado en el bajo el número 148 el doctor José de la Llana, catedrático de Instituta y Vísperas (es decir, la cátedra que se daba por la tarde) de cánones de la Universidad de México; Medio Racionero y Doctoral de Puebla, el 11 de noviembre de 1665. Según las Gacetas obtuvo en 1681 la dicha media razón. En los Diarios de Robles, de junio 28 de 1673, se ve catedrático de Instituta, y en noviembre de 1682, se dice que se le hizo merced de conogonia de la Puebla" (Vicente de Paula Andrade, *Ensayo bibliográfico mexicano del siglo XVII*, Museo Nacional, México, 1899, núm. 526, nota al pie a *Empresa Métrica*).

(Era una norma premiar con breves poemas jocosos y panegíricos —epigramas, quintillas o redondillas, generalmente— a los triunfadores en este tipo de eventos.) El poema de José de la Llana resalta una cualidad de nuestro autor que lo caracterizará a lo largo de su vida: el ingenio; por tal razón lo transcribimos:

Sólo tu ingenio primero  
pudo en centón, o retazos  
a Góngora hacer pedazos,  
dejándolo tan entero.

Si el verso se dividía,  
desmayaba su pureza;  
más le diste entereza  
igual a la que tenía.<sup>27</sup>

Y aunque publicó varios poemas entre 1665 y 1671 (vease apéndice 1), no fue sino hasta la segunda fecha cuando se tiene nuevamente información directa sobre Ramírez de Vargas. Antonio Morales Pastrana en la Relación que hiciera de los festejos por la beatificación de la Gloriosa Rosa de Santa María, expresó efusivamente que "dispuso las comedias el ingeniosísimo don Alonso Ramírez de Vargas, alumno de las musas, sujeto digno de los mayores encomios, como de los mejores premios"<sup>28</sup>. Su trayectoria intelectual seguramente iba en aumento, pues en dichas fiestas también se desempeñó como Secretario del certamen poético que hubo ("Minerval circo en que los ingeniosos Atletas apostaron competencia con Apolo"<sup>29</sup>).

En 1672, se hace acreedor a dos premios en el torneo poético que se llevó a cabo en las festividades que se realizaron con motivo de la canonización de San Francisco de Borja. El autor anónimo de la Relación relata que se "lleva el tercero lugar segunda vez meritísimamente premiado don Alonso Ramírez de Vargas en estos quebradillos"<sup>30</sup>, y en reconocimiento al soneto que obtuvo el primer lugar del segundo asunto declara:

¡Gran soneto juro a tal!  
vive Apolo que es asombro,  
y puede estar hombre a hombre  
con el más Apologal!<sup>31</sup>

Y un año más tarde, Diego de Ribera<sup>32</sup> remarca su talento para escribir poemas con tema y forma forzados (que para la época era una prueba de ingenio) al exclamar: "y elevándose

<sup>27</sup> José de la Llana, *Empresa métrica*. . . Viuda de Bernardo Calderón, México, 1665, fol. 50r.

<sup>28</sup> Antonio Morales Pastrana, *Solemne plausible pompa, magnífica ostentosa celebridad a la beatificación de la gloriosa Rosa de Santa María*, Impreso por Francisco Rodríguez Lupercio, México, 1671, sin número de folios.

<sup>29</sup> *Idem*.

<sup>30</sup> *Festivo aparato con que la provincia mexicana de la Compañía de Jesús celebra... [la canonización] de Francisco de Borja...* México, 1672, fol. 41.

<sup>31</sup> *Ibidem*, fol. 39.

<sup>32</sup> Sin duda, Diego de Ribera fue uno de los poetas novohispanos más importantes de la segunda mitad del siglo XVII. Nació en la Nueva España, fue bachiller y presbítero del Arzobispado de México (Beristáin).

como siempre el alto numen de Don Alonso Ramírez de Vargas, se llevó a punta de pluma el primer lugar"<sup>33</sup>. Palabras que se refieren a su participación en la justa que se celebró en el estreno del templo de San Felipe de Jesús del convento de las capuchinas.

José de la Llana en el "parecer" de *Sencilla narración* (1677) no escatima elogios tanto para la obra como para el autor. De la primera advierte al futuro lector que

en este aliñado escrito, para los corazones de los leales vasallos, no se necesita más que verle cualquiera en las manos para beberle los renjones, aplaudirle los conceptos, alabarle las voces, celebrarle la cultura, publicarle las elegancias, vocarles las ideas, fecundarse en los elogios y deshacerse en admiraciones.<sup>34</sup>

Y como viejo conocido que era del autor, expresa enfáticamente:

Habla en el [en: el libro] don Alonso con las ideas que anima, con las noticias que alienta, con las historias que aviva, con las liras que pulsa, con los cantos que entona, con las erudiciones que traeiga, con las musas que organiza, con el Parnaso que amena a todo un monte, hace tratable con racional accesibilidad.<sup>35</sup>

Para finalizar, hace hincapié en sus dotes como historiador, actividad que conjuga felizmente la de poeta:

Adviértese en el lo historiador y lo poeta, con tan dulce engage que llena los acentos sin incurrir en el temor de Gracián cuando dijo: que tienen sus engastes los pensamientos, y que no se deben barajar las crisis y ponderaciones de un grande Historiador con los encarecimientos y ponderaciones de un Poeta.<sup>36</sup>

El "sentir" de D. Ignacio de Hoyos Santillana a la misma obra no se queda atrás. Afirma que conviene imprimir tal obra

---

"Era administrador del Real Hospital de San Antonio por 1685, Capellan del Ayuntamiento de Méj. y del Santuario de los Remedios, y Curá de Tacuba en 1688; y murió el 7 de sep. 1692 (Robles)". Méndez Plancarte, nota al poema 202. *Obras completas*..., t.1., FCE, México, 1988, p. 548. Fue autor de más de una docena de libros, la mayor parte de ellos escritos en verso, entre los que destacan: *Poética descripción de la dedicación de la Catedral* (1668, donde sor Juana y Alonso Ramírez de Vargas le escriben sendos sonetos encomiásticos) y *Descripción poética de las honras de Felipe IV y la jura de Carlos II* (1666). Fue, además, Secretario de un certamen poético (*Poética descripción*: 1668) e ideó el arco triunfal con que se recibió al Duque de Veragua (*Historica imagen de proezas*: 1673), entre otras actividades.

<sup>33</sup> Diego de Ribera, *Breve relación de la plausible pompa con que se celebró la dedicación del templo del incito marít. San Felipe de Jesús...*, Impreso por Calderón, México, 1673. Cito por la reimpresión de José Pascual Buxó, bajo el título de *Arco y certamen en la poesía mexicana colonial*, Universidad Veracruzana, México, 1959, p. 131.

<sup>34</sup> "Parecer" de José de la Llana (sin foliación) a *Sencilla narración*... de las fiestas... [por] haber entrado el rey nuestro señor, don Carlos segundo.... Impreso por la Viuda de Bernardo Calderón, México, 1677, de Alonso Ramírez de Vargas. Reproducimos con ortografía y puntuación modernas este texto: véase apéndice 2.

<sup>35</sup> *Idem*.

<sup>36</sup> *Ibidem*, sin foliación.

porque sólo el ingenio peregrino de don Alonso pudo con el diestro pincel de su elocuencia dibujar no en sombras, sino en luces muy clara copia tan grande. Pues para celebrar dignamente su talento no podrá sino pidiéndole prestado el suyo para alabarle consigo mismo.<sup>37</sup>

Si para 1677 era reconocido como un escritor de prestigio ("Ésta y todas sus obras son dignamente perpetuidad de los moldes"<sup>38</sup>, agrega don Ignacio de Hoyos), en 1683 Carlos de Sigüenza y Góngora no duda en calificarlo como "antiguo alumno de las Musas y honra de la Laguna Mexicana".<sup>39</sup> Los calificativos del autor de *Las glorias de Querétaro* se sustentan en las habilidades poéticas y dramaturgicas de Ramirez de Vargas. Ya anteriormente había descollado en esta última actividad, pero no es sino en los festejos a la Inmaculada promovidos por la Universidad donde, por lo que se cuenta en el *Triunfo paténico*, demuestra una madurez y un reconocimiento plenos. En efecto, en 1683, en mencionadas festividades, presentó *El mayor triunfo de Diana*, "auto virginal" en "obsequio del inmaculado misterio", que resultó todo un éxito. Pese a que no se conservó, el testimonio de Sigüenza y Góngora deja ver entre líneas el dinamismo, el artificio y la técnica novedosa de la obra, acompañada, además, de piezas menores.

Salió tan perfecto en las partes de que consta su primeroso artefacto, que juzgando no debérsiele para su representación menos adornos que los que en su todo excediesen a cuantos hasta aquí nos han venido por grandes, se dispuso en el General uno

Cual ya dio Atenas,  
cual ya Roma teatro dio a sus escena  
(Góngora: *panegirico*)

No se advirtió en su estructura laboriosa cosa alguna que no se admirase perfecta, siendo sus apariencias y mudanzas tan instantáneas que dejaban burlados con su presteza a los ojos línces, admirándose estos de las costosísimas galas que a cada paso servían, mientras se suspendían las atenciones todas con las músicas y acordada sonoridad de los instrumentos que, a lo que presumo, remedaban en algo los armoniosos del cielo, sin que faltasen jocosos sainetes, graves sarasos, beliosos toneos y todo lo demás que era consiguiente a grandeza tanta.<sup>40</sup>

<sup>37</sup> "Sentir" en *ibidem*, sin foliación. Ignacio de Hoyos Santillana fue "canonigo magistral de la Iglesia Metropolitana, examinador sinodal del arzobispado, abad de la congregación de San Pedro y calificador del Santo Oficio."

<sup>38</sup> *Idem*.

<sup>39</sup> Carlos de Sigüenza y Góngora, *Triunfo paténico...*, Juan de Rivera, México, 1683. Certamen poético en honor a la Inmaculada Concepción, convocado por la Universidad. Cito por la reimpresión de José Rojas Garduénas, *Triunfo paténico*, Editorial Xochitl, México, 1945, p. 160. Carlos de Sigüenza y Góngora es recordado, sobre todo, como historiador. En su actividad literaria se encuentra *Las glorias de Querétaro* (descripción de un templo), *Teatro de virtudes políticas* (arco triunfal), *Los infortunios de Alonso Ramirez* (relación histórica, aunque la crítica contemporánea la considera con valor literario) y *Triunfo paténico* (certamen poético).

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 135.

Tales características le valieron que el auto se repitiera tres días seguidos, asistiendo a la función los "Señores Virreyes, acompañados de los gravísimos Senados de la Real Audiencia y Ciudad de México; el Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición...; el Cabildo Eclesiástico con la mayor parte de sus... prebendados".<sup>41</sup>

Ahí mismo cuenta Sigüenza y Góngora que en los dos certámenes que se llevaron a cabo en 1682 y 1683, nuestro dramaturgo fue laureado seis veces. Las palabras con las que describe su participación son de elogios desmesurados; citamos algunas de ellas:

Mereció el segundo lugar el capitán don Alonso Ramirez de Vargas, nunca bastante-mente alabado que cuantos admiran sus elegantes numeros, cultisimas cadencias, valiente espíritu y acierto en todo.<sup>42</sup>

Y en el último premio que recibió, ya no le queda sino admitir la insuficiencia de las palabras para describir los talentos del poeta. "en cuyas alabanzas, aunque pudiera ocupar muchas líneas debidamente, siempre reconoce mi afecto quedará corto".<sup>43</sup> Es claro que para estas fechas don Carlos de Sigüenza concede a Ramirez de Vargas, en el mundo de las letras, un lugar preponderante (de ningún otro poeta concursante se expresa igual); talento e ingenio que obedece a una trayectoria intelectual (sus anteriores obras) y, en cierta medida —afirma—, a un don divino. Este reconocimiento, personal pero portavoz de la opinión general de la clase letrada de la época, lo sintetiza en unas cuantas líneas:

Caballero mexicano que, como excelentísimo poeta, ha poseído desde su niñez la llave dorada de los retretes<sup>44</sup> de Apolo, donde le han sugerido las musas cuantos versos varios, cuantos poemas heroicos, cuantas consumidas obras han sido empleo gratisimo de los comunes aplausos, y con razón...<sup>45</sup>

Si bien los comentarios de Carlos de Sigüenza son los más enfáticos y significativos, con el transcurrir de los años no decae la fortuna de nuestro poeta. En 1691, los aprobadores de *Sagrado padrón* consignan como principal aval para la autorización correspondiente el simple nombre del autor: basta con que haya sido escrito por don Alonso para que el libro sea digno de las prensas. Fray Juan de la Rueda explica mediante la analogía de pescador que:

libre está la narración de toda mordaz censura, pues siempre que su descriptor laxa (sic) las redes de su ingenio al dilatado piélago de la mitología, son tripodes de oro sus lances... y aun dormido prendiera aciertos de felicidad de su ingenio.<sup>46</sup>

---

<sup>41</sup> *Ibidem*, pp. 135-136.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 221.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 323.

<sup>44</sup> Retrete: "cuarto pequeño en la casa o habitación destinado para retirarse", *Diccionario de autoridades*.

<sup>45</sup> Carlos de Sigüenza, *op. cit.*, p. 135.

<sup>46</sup> Aprobación de fray Juan de la Rueda a *Sagrado padrón y panegiricos sermones... al suntuoso, magnífico templo y curiosa basilica del convento de religiosas del... abad San Bernardo...* (1691), escrito por Alonso Ramirez de Vargas (sin foliación).

Más llano, pero no menos encomiástico, es el comentario del doctor Joseph de Miranda Villazán:

Es tan dignamente aplaudida y venerada esta pluma, que anticipando al conocimiento de la persona, los respetuosos fueros de su estimación, habra pocos, que sin la fortuna de ver el Dueño hallando muy al vivo en sus poemas copiada su dulce loquela, no haya podido decir lo que yo senti desde mis primeros estudios... En todas ocasiones han sido muy debidos estos aprecioes, pero esta vez es acreedor don Alonso de elevados créditos y gratas admiraciones.<sup>47</sup>

Antonio Morales Pastrana, Diego de Ribera, José de la Llana y Carlos de Sigüenza fueron poetas notables que en diversa forma expresaron un reconocimiento a Ramírez de Vargas; a estas figuras hay que añadir la de sor Juana Inés de la Cruz, quien en una decima reitera la opinión de sus colegas. El poema apareció publicado en 1692, pero se ignora la ocasión y la fecha en que fue redactado. Bajo el título "a un capitán discreto y valiente", la Monja Jerónima realiza un juego conceptista entre valentía e ingenio, entre el militar y el poeta:

#### A un capitán discreto y valiente

Tus plumas que indice infiero  
del valor y discreción,  
no determino si son  
de celada o de tintero.  
Bien muestran en el cimero,  
que —tu discreción armada,  
con tu osadía letrada,  
para hacer de todo suma—  
tu espada cortó tu pluma,  
pluma mide tu espada.<sup>48</sup>

Hasta aquí, los ejemplos de una recepción directa. Antes de pasar a una revisión de la actividad literaria del Alumno de las musas, vale la pena hacer unas consideraciones respecto de los ejemplos que hemos citado.

Al concluir este recuento de fragmentos laudatorios, lo primero que se puede colegir es que nuestro autor gozaba de amplia aceptación y nombradía; no obstante alguien podría sospechar, con justa razón, que estamos frente a un tópico por excelencia barroco: el panegírico. Es verdad que las alabanzas en los Siglos de Oro fueron un lugar común; eran un convenio tácito de mutuos guiños entre los escritores de una pequeña comunidad literaria. Unos a otros se dedicaban poemas y palabras halagadoras, teniendo como factor común la hipérbole. Ejemplificamos esta práctica con los poetas ya citados: sor Juana

<sup>47</sup> Aprobación del doctor Joseph de Miranda Villazán a *ibidem* (sin foliación).

<sup>48</sup> Méndez Plancarte es quien descubre que la decima está dedicada a Alonso Ramírez de Vargas, véase *Poetas Novohispanos*, t. II, UNAM, México, 1949, p. XXXV, y el tomo 1 de *Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz*. Informa el mencionado autor que el poema aparece por primera vez en la segunda edición de las *Obras de Sor Juana* (1692, 292). Cito por la edición de Méndez Plancarte, *op. cit.*, p. 247.

dedicó varios poemas a otros escritores: Diego de Ribera, López Avilés, Francisco de Castro, Carlos de Sigüenza y Góngora, entre otros<sup>49</sup>. Este último en *Teatro de virtudes políticas* expresa un comentario en extremo laudatorio para con la Monja Jerónima, quien, a su vez, responde con soneto cuyos primeros versos son: "Dulce canoro, Cisne mexicano"<sup>50</sup>. Alonso Ramírez de Vargas también corresponde con sonetos panegíricos: dos, a Diego de Ribera; uno, a Felipe Santoyo; y otro, aunque fúnebre, a sor Juana (véase apéndice 1). Con todo, el reconocimiento de don Alonso no sólo es resultado de un tópico, sino una categoría otorgada por la comunidad letrada de la Nueva España. Vistas las citas anteriores desde otro ángulo, cabe una apreciación distinta además de la económicista. Retomando el concepto de institución literaria y a partir de este la importancia que conlleva el prestigio como categoría social, se puede inferir tanto el estatus del poeta como, indirectamente, la aceptación positiva o negativa de sus obras.

El concepto de institución literaria obviamente no existía en el México barroco; sin embargo, otras instancias cumplen con ese papel: es innegable que en buena medida el proceso literario de los Siglos de Oro funciona merced a mecanismos de selección y canonización de autores y obras, y gracias al apoyo de mecenas.

La importancia de las instituciones es capital para comprender el fenómeno literario en su origen, pues éstas se asumen como árbitros que determinan que es y que no es literatura; asimismo tienen autoridad para decidir a quien se le confiere el grado de escritor. En otras palabras, regulan y norman la actividad literaria. De acuerdo con Van Dijk, el carácter institucional de la literatura, es decir, desde un punto de vista social, es de los más confiables para distinguir la literatura de otro tipo de discursos. En efecto, el modo en que se lleva a cabo el fenómeno literario está regulado, como una práctica cultural ya plenamente establecida, por instituciones, las cuales se reconocen por ser entidades sociales facultadas para juzgar asuntos relacionados con la literatura, al mismo tiempo que son un puente entre el texto y el lector real. Como abstractas que son, también es difícil conocer a quienes o que las constituyen, porque muchas veces sus propios miembros niegan desempeñar tal papel.<sup>51</sup> En la época contemporánea pueden ser instituciones literarias —a

<sup>49</sup> Véase los poemas dedicados a hombres de letras en sor Juana Inés de la Cruz, *op. cit.* t. I.

<sup>50</sup> Sobre ambos comentarios véase la opinión de Irving A. Leonard en su *Carlos de Sigüenza y Góngora, un sabio mexicano*, FCE, México, 1984 [1a. ed. en inglés 1939].

<sup>51</sup> Van Dijk llama la atención sobre el carácter institucionalizado de la literatura en tanto que es una actividad reconocida socialmente. En consecuencia, los escritores también deben contar con la categoría o estatus de escritor, la cual es otorgada de varias formas por la institución de su tiempo. Es decir, deben ser reconocidos como escritores por la institución. Solo de esta manera se podrá contar como participe de dicha actividad literaria. En efecto, como dice el prestigiado lingüista: "Aunque la institución de la literatura tiene más carácter cultural que legal o político, existe cierta razón al decir que los textos <<literarios>> son apropiados solamente cuando son escritos por un <<autor>> literario. Bien es cierto que esto puede parecer circular y problemático para los <<primeros>> productos literarios, pero apunta al hecho cultural de que existe una instancia que <<reconoce>> como <<literarios>> al texto y a su autor". Teun A. van Dijk, "La pragmática de la comunicación literaria", en José Antonio Mayoral (comp.), *La pragmática de la comunicación literaria*, Arco Libros, Madrid, 1987, p. 189. Creemos que estas consideraciones son aplicables a la literatura novohispana, sin embargo, deben tomarse en cuenta la circunstancia y los mecanismos particulares y pertinentes de canonización y prestigio. Sobre este punto, también nos ha sido útil las ideas de Alberto Vital, que aunque aplicadas a otra situación totalmente diferente: la recepción de Rulfo en Alemania, de igual manera nos esclarecen algunos problemas en tomo a cómo abordar la literatura novohispana. Véase

juicio de Alberto Vital— críticos famosos, escritores de prestigio, colecciones de libros, publicaciones literarias, academias de lengua y literatura, lectores extranjeros, premios literarios, institutos de investigación y agentes literarios.<sup>32</sup> Pero en la Colonia, donde la actividad literaria está favorecida —y restringida a la vez—, como anotamos en el capítulo anterior, por el mecenazgo, las festividades, la vida cortesana, la educación, etc., no encuadran los mismos criterios, aunque ello no quiere decir que no se diera la institucionalización. Pensamos, por lo ya expuesto (cap. 1), que cumplirían con la función institucional *grasso modo* el aparato eclesiástico y la autoridad virreinal. Atribuir dicha función a estas dos instancias parece una verdad de perogrullo, sabiendo el grado de injerencia que tuvieron en todos los ámbitos de la cultura, bastaría con señalar que la Iglesia, por ejemplo, a partir del Concilio de Trento decreto que las artes deberían estar al servicio del dogma religioso. Lo que es pertinente destacar es bajo qué aspectos particulares incidieron directamente en el quehacer literario. Ya hemos transitado una parte de este terreno al aludir las funciones y características de las escuelas, los certámenes, festividades, etc. (*vid.* cap. 1). Para efectos de este apartado, agreguemos el término de lector privilegiado, y repasemos otras actividades literarias

#### 2.2.1.1. LECTORES PRIVILEGIADOS

Era disposición general que todos los textos antes de su impresión fueran aprobados por las autoridades correspondientes, la civil y la eclesiástica. Los "sentires", los "pareceres" y las "censuras" son elementos extra literarios que, por un lado, presentan el contenido del texto y, por otro, indican el principio de una recepción favorable. Las aprobaciones consiguen que no se han transgredido las normas preestablecidas por la autoridad —que también lo es en materia literaria—, al contrario, testifican su cabal cumplimiento. Los censores generalmente pertenecían a la clase letrada y, por lo tanto, eran también peritos en asuntos literarios y a veces, además, eran poetas reconocidos, como José de la Llana. En suma, constituían un grupo de lectores privilegiados que poseían la capacidad de dictaminar la impresión de una obra. Es frecuente, por tanto, que el censor notifique, por citar un ejemplo, que "por esto [la cualidades artísticas de *Sonella narracion...*] y [por] no tener cosa contra la fe católica y buenas costumbres, se le puede dar la licencia que pide"<sup>33</sup>. Con el simple hecho de que se apruebe su publicación, en un medio tan difícil para hacerlo como el novohispano, se pone de relieve la validez de la obra con la consecuente distinción para el autor. El visto bueno de los inquisidores, pues, es la primera lectura que aprueba el texto en función de los códigos oficiales, aceptados por la mayoría de la comunidad letrada, tanto receptores como emisores. Es indicio del prestigio de Alonso Ramírez de Vargas el que haya publicado, al parecer sin muchos problemas, los libros de contenido celebratorio.

---

Alberto Vital, *El arriero en el Danubio*. Recepción de Rulfo en el ámbito de la lengua alemana. UNAM, México, 1994, pp. 27-37 ("4. Institución y lector privilegiado")

<sup>32</sup> Alberto Vital, *ibidem.*, p. 29. De esta enumeración, el inciso que nos ha servido es el de Lector privilegiado, *vid. infra.*

<sup>33</sup> Parecer de José de la Llana a *Sonella narracion*. Véase apéndice 2.

Con menos condición de guardián de la ortodoxia religiosa, se encuentran los escritores famosos, cuyas opiniones, por provenir de figuras consagradas y, por ende, condecoradas de las artes literarias, son decisivas para orientar una recepción. Dado que son una autoridad literaria reconocida públicamente, representan una institución viva que maneja —y juzga— los cánones aceptados. Es por ello que estos personajes se convierten en lectores privilegiados que evalúan el carácter artístico de una obra. Es significativo que escritores de la talla de José de la Llana, Diego de Ribera, Carlos de Sigüenza y Góngora y sor Juana Inés de la Cruz juzgasen favorablemente la obra de nuestro autor. Comentarios que no son únicamente actualización del tópico panegírico, sino reconocimiento pleno de una institución, más aun si tomamos en cuenta que pocos poetas han merecido en el mundo novohispano elogios semejantes.<sup>54</sup>

Es muy posible que algunos de los autores que emitieran juicios favorables hacia la persona y obra de Alonso Ramírez de Vargas, además de fungir como lectores privilegiados también hayan sido amigos cercanos de nuestro autor y formaran con el si no una academia por lo menos un grupo que compartía los espacios más comunes donde se llevaba a cabo la actividad literaria, y el cual fuera reunido por Diego de Ribera alrededor de 1668. Gracias a la perspicaz observación de Salvador Cruz respecto a los poetas-amigos de Sor Juana se pueden trazar los nexos entre varios intelectuales de la época barroca.<sup>55</sup> La historia comienza en 1668 cuando en el opusculo de *Poética descripción de pompa plausible*...<sup>56</sup> de Diego de Ribera, aparecen doce poetas —Sor Juana, José de la Llana, Bernardo de Río Frio, Juan de Guevara, Miguel de Perea Quintanilla, Cristóbal de Negrete, Blas de Aguirre, Juan Bautista de Cárdenas, Ambrosio de la Lima, Carlos de Sigüenza y Góngora, Jerónimo de Becerra y Alonso Ramírez de Vargas— que dedican poemas panegíricos al autor. Es de especial interés en este impreso el hecho de que Sor Juana, Bernardo de Río Frio, Juan Bautista de Cárdenas, Ambrosio de la Lima y Carlos de Sigüenza y Góngora ahí publicaran por vez primera<sup>57</sup> y porque a partir de ese momento volveremos a encontrar reunidos a algunos de ellos, incluyendo a Diego de Ribera, en impresos posteriores, razones que han hecho suponer a Salvador Cruz que el autor de *Poética descripción* —entonces indiscutiblemente el poeta más afamado, como lo testifica su constante actividad literaria y sus numerosos libros— emprendió la consolidación de un grupo, o cuando menos de una amistad, que perduraría durante varios años. Algunos de sus miembros se encumbrarían como escritores destacados de nuestra literatura sesentista.

El antecedente inmediato de *Poética descripción* es *Empresa métrica* (1665), certamen literario donde convergen José de la Llana, Juan de Guevara, Diego de Ribera, Blas de

<sup>54</sup> En su tiempo sólo dos poetas superarían la fama de nuestro autor: Diego de Ribera y sor Juana Inés de la Cruz, y en la primera mitad del siglo XVII, Luis de Sandoval Zapata y Matías de Bocanegra.

<sup>55</sup> Las observaciones de Salvador Cruz corresponden a notas que tomé en la conferencia que dicté en el simposio internacional "Sor Juana Inés de la Cruz y sus contemporáneos", que se llevó a cabo en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM en 1995. Esperamos contar pronto con la publicación de las memorias para citar con mayor exactitud. Hemos revisado los impresos mencionados por Salvador Cruz.

<sup>56</sup> Descripción en verso de la catedral metropolitana en su estreno. Recientemente fue publicada por Salvador Cruz, quien informa que el único ejemplar que se conoce es el que se encuentra en la biblioteca palafixiana, en Salvador Cruz, *Juana de Asuaje o Asuaje: el verdadero nombre de Sor Juana. Con un facsímil del impreso donde Sor Juana publicó su primer poema (1668)*, BUAP/ Biblioteca José María Lafargua, México, 1995.

<sup>57</sup> Según observación de Salvador Cruz. *Ibidem*, p. 32.

Aguirre y Alonso Ramírez de Vargas; el primero como secretario y los otros como concursantes premiados. (Un dato curioso: en la portada aparece el grabado de un pegaso muy similar a la que usara posteriormente Carlos de Sigüenza y Góngora, ¿será casualidad?) Vuelven a coincidir en la justa de 1673, *Breve relación de la plausible pompa*, que se celebra con motivo del estreno del templo de San Felipe de Jesús (véase apéndice 1), Diego de Ribera y Miguel de Perea Quintanilla (en la organización) con Blas de Aguirre, Ambrosio de la Lima, José de la Llana y Alonso Ramírez (presentes como participantes). Del año de 1680 de todos es recordado los dos arcos que se erigieron a la llegada del Conde de Paredes y Marqués de la Laguna, Virrey de la Nueva España, cuyos autores fueron respectivamente Sor Juana Inés y Carlos de Sigüenza; asimismo son de sobra conocidos los poemas que se dedicaron, los cuales son para algunos prueba de enemistad, aunque nosotros creemos lo contrario: como fuera, el hecho demuestra que en las actividades sociales de mayor boato seguían presentes los miembros de este grupo del 68. El *Triunfo partónico* (1683), ahora en el puesto de secretario Carlos de Sigüenza y Góngora, fue ocasión para que Alonso Ramírez de Vargas, Juan de Guevara, Sor Juana Inés de la Cruz (con seudónimo), Diego de Ribera, Ambrosio de la Lima y Miguel de Perea Quintanilla nuevamente descollaran entre los mejores lugares e incluso los dos primeros dedicando al autor sendos sonetos panegíricos. Por último, ya en el ocaso de todos estos escritores y no solo de Sor Juana, el autor de las *Glorias de Querétaro* vuelve a convocar a viejos amigos para cantar panegíricos al virrey conde de Galve: Alonso Ramírez de Vargas, Sor Juana Inés de la Cruz y Juan de Guevara, en el "Epinicio gratulatorio" (1691) acuden al llamado, entre otros. (Por cierto, José Pascual Buxó llama la atención en que la invitación de Carlos de Sigüenza a la Décima Musa constituyó una muestra de amistad, pues tenía por intención restituirla a la vida intelectual pública después de que hubiera sido reprendida por sus superiores debido a su creciente fama como poetisa.)<sup>58</sup>

Aparte de los puntos de encuentro que hemos mencionado (siguiendo la investigación de Salvador Cruz), nosotros podemos traer a mientes otros ejemplos. En 1672 se encuentran nuevamente en el certamen dedicado a la canonización de Francisco de Borja, reproducido en *Festivo aparato* (véase apéndice 1), Alonso Ramírez de Vargas, José de la Llana y Diego de Ribera, todos ellos premiados. En 1673, Diego de Ribera y Miguel de Perea y Quintanilla firman juntos el arco triunfal *Histórica imagen de proezas*, en honor al virrey duque de Veragua. En *Sencilla narración* (relación que editamos, véase apéndice 2), toca a José de la Llana escribir la aprobación correspondiente. En el cuerpo de la obra, Ramírez de Vargas relata que Sigüenza y Góngora escribió uno de los poemas encomiásticos dirigidos al rey Carlos II, y Blas de Aguirre hará lo propio en octavas reales para descifrar las alegorías del último carro triunfal. Ambas son transcritas en la Relación (véase apéndice). También anota que Miguel de Perea y Quintanilla se hace cargo del prólogo versificado a la comedia *El lindo don Diego*: "llamando —dulcemente docta, con sus siempre canoros números— las atenciones en el prólogo laudatorio, la bien pulsada lira del bechiller Miguel de Perea y Quintanilla", no reproduce el poema. En 1684, el llamado Alumno de las musas vuelve a demostrar su aprecio a Diego de Ribera con el soneto que inicia "Si el ave dulcemente lastimera", y lo propio hace Ambrosio de la Lima con

<sup>58</sup> Véase José Pascual Buxó, "Sor Juana Inés de la Cruz: los desatinos de la Pitonisa", en *Sor Juana Inés de la Cruz: amor y conocimiento*, UNAM/IMC, 1996, pp. 251-274.

"Oh qué bien en tus lágrimas sonoras sí", sonetos que preceden *Concentos fínebres* (véase apéndice 1). Y también a propósito de honras luctuosas, en *Fama y obras póstumas* de Sor Juana aparece un soneto panegírico de don Alonso, quien, dicho sea de paso, fue el único que la acompañó en su primer impreso y en el último: de su primer poema publicado al libro homenaje de despedida.

Como es de notar, hubo entre este conjunto de poetas novohispanos una constante comunicación. Este breve panorama nos da una idea de como se mantenían los nexos entre quienes alentaban la vida literaria novohispana. Nos hace recordar aquella verdad de Méndez Plancarte acerca de que Sor Juana no era una excepción, sino una reina acompañada de una numerosa corte. Y aunque dudamos de la exorbitante cantidad de escritores, se confirma que sí existía un ambiente que justifica la producción de la Jerónima, y, de mayor interés para nuestra tesis, que muchos poetas no tienen porque seguir siendo ignotos; al contrario, ameritan lo más pronto posible estudios confiables. Aun reuniendo a otros poetas importantes que no nombramos porque aquí solo nos referimos al grupo que arrancó por el año de 1668 (y de los cuales no todos trascenderían), seguramente no obtendríamos una muchedumbre que hiciera imposible su catalogación, tampoco sería una lista tan reducida y tan de poca monta que no valiera la pena un estudio. A pesar de ser evidente que los letrados no actuaban en forma aislada sino que sostenían intercambios recíprocos, la crítica ha insistido en ver a los poetas del barroco mexicanos en función de Sor Juana (*vid infra*), con ello, se escamotea el verdadero desarrollo de nuestras letras al omitir la participación de otros autores que, al igual que la Decima Musa y previo a su rotundo éxito tras la impresión de sus obras en España<sup>59</sup>, conservaban un claro estatus de poetas.

Por otra parte, el apretado itinerario bibliográfico realizado conduce a otra reflexión; mejor dicho, confirma las aserciones del capítulo anterior. Se recordará que dudamos seriamente respecto a la creencia según la cual el México novohispano estuvo henchido de poetas (y para algunos, de poetasros). En efecto, siendo muy equivoco el dictamen basado en criterios estéticos cuando se trata de poemas sueltos o anónimos, resulta más confiable para adentrarse a las valoraciones propias de época atenerse a indicadores de índole social: no olvidar los mecanismos de canonización ni la intervención activa de las instituciones. Por ejemplo, de los trece nombres que figuran en *Poética descripción* (1668) sólo algunos lograron mantener una actividad ininterrumpida avalada con cargos y publicaciones de relieve: Diego de Ribera, José de la Llana, Juan de Guevara, Sor Juana y Carlos de Sigüenza y Góngora, hecho que confirma que se daba un proceso de selección y que tan sólo algunos alcanzaban la categoría de poetas, entre los que se contaba nuestro autor, como seguiremos confirmando pero ahora a través de sus otras actividades literarias.

## 2.2.1.2 ACTIVIDAD LITERARIA

<sup>59</sup> Es cierto que Sor Juana venía acumulando un inusitado éxito paulatinamente desde su primer soneto publicado, pero no es sino después de la publicación de sus obras en España cuando su fama llega al punto más alto, incluso al grado de causarle problemas con sus superiores. Véase José Pascual Buxo, "Sor Juana Inés de la Cruz: monstruo de su laberinto", en *Ibidem*, pp. 83-119.

Los comentarios favorables de contemporáneos dirigidos a Alonso Ramírez de Vargas no fueron gratuitos o por simple simpatía: están sustentados en la amplia y constante actividad literaria de nuestro autor durante más de treinta años.<sup>60</sup> Sin temor a equivocarnos, podemos afirmar que Alonso Ramírez de Vargas recorrió reiteradamente la mayoría de los espacios donde tenían lugar las manifestaciones literarias, con los resultados que ello implica. Téngase presente en este breve apartado la función que las diversas manifestaciones literarias desempeñaban en su ámbito cultural, así como su repercusión en términos de prestigio en sus autores, conforme a la explicación dada en el capítulo anterior. Para las referencias completas véase apéndice 1.

Las obras impresas son testimonio de su participación en acontecimientos sociales de gran trascendencia para los poderes civil y eclesiástico; en efecto, se hizo cargo de relaciones de fiestas (arcos triunfales (3), dedicaciones de templos (1), festejos reales (3), procesiones (1)) y de villancicos (2). En comparación con otros escritores, hay que destacar que pocos tuvieron la fortuna de realizar el número de trabajos de esta naturaleza como el autor de *Sagrado patrón*, hecho que ratifica que hubo una deferencia hacia él por parte de los promotores de dichas celebraciones. Con ello, se reiteraba su posición de relator de festejos reales, la cual principia en 1662 con *Descripcion de las fiestas reales que se celebraron en México* y culmina en 1696 con *Zodiaco ilustre de blasones heroicos*, arco triunfal dedicado al Conde de Moctezuma Virrey de la Nueva España, última publicación de don Alonso de la que se tiene noticia. Recordemos que el tipo y la cantidad de ediciones también constituye un indicador para notar el tipo de relación que guarda un escritor con las instituciones literarias. No esta de mas rememorar que para estos casos la Iglesia y la Corte hacen un reconocimiento de carácter electivo. No declaran verbalmente los nombres de los que, en su criterio, eran los mejores autores; sin embargo, al momento de seleccionar a este o aquel para que relate o amenice alguno de sus eventos (fiestas civiles y religiosas, arcos triunfales, exequias, villancicos, obras de teatro, etcetera) la decisión final era premeditada y debía apoyarse en los antecedentes del elegido. Si estas actividades eran de gran trascendencia para dichas instituciones —como ya se dijo—, era menester encargar su relación o solicitar su colaboración a letrados competentes. Era, pues, un reconocimiento implícito. Se advierte, pues, que nuestro autor contó con el apoyo de dichas autoridades.

Como se mencionó en el capítulo anterior, los certámenes son instituciones literarias de gran trascendencia pública. No vamos a repetir lo ya explicado; solo diremos que la intervención de Alonso Ramírez de Vargas en tales acontecimientos realfirmó su fama como poeta; contendió en cinco palestras literarias —la primera en 1665 y la última en 1683— en las que obtuvo varios de los mejores premios, once en total, número difícilmente superado por otros compañeros de oficio.

Y una gran distinción sin duda fue el ocupar el cargo de Secretario en un torneo poético. Se pasaba del estatuto de contendiente a árbitro; de cumplir con las reglas impuestas a idear los asuntos y los metros. Dentro de todo el prestigio que prodigaba el concurso a quienes participaban, el mayor beneficio recaía en el Secretario, ya que resulta obvio que

<sup>60</sup> Obras. 1662- 1696. En este pequeño apartado no describiremos en detalle esta actividad: invitamos al lector a ver el apéndice 1, donde en orden cronológico listamos y comentamos brevemente la bibliografía y las representaciones dramáticas y otras actividades vinculadas al quehacer literario.

en tal puesto se estaba por encima de los contendientes. Pues bien, el certamen que se llevó a cabo en las fiestas de beatificación de Santa Rosa de Lima en la Ciudad de México en 1671, fue presidido por Alonso Ramírez de Vargas (como en otras ocasiones lo hicieron Diego de Ribera, José de la Llana y Carlos de Sigüenza y Góngora), quizás con el pomposo título de "Minerval circo en que los ingeniosos atletas apostaron competencia con Apolo" (véase apéndice 1).

También se sabe con certeza —aunque se desconozcan los textos— de la incursión exitosa de nuestro autor en el terreno de la dramaturgia. El primer testimonio se debe a Antonio Morales Pastrana, quien menciona que la "disposición" de las comedias (¿propias o ajenas?) que amenizaron las festividades de beatificación de Rosa de Lima (1671), corrieron a cargo de don Alonso. El segundo dato viene en el *Triunfo parrénico*, donde se nos revela el nombre de un auto sacramental: *El mayor triunfo de Diana*, éste sí con seguridad de su autoría. Es dable suponer que los trabajos teatrales hayan circulado en manuscritos, como era costumbre transmitir la literatura en los Siglos de Oro. Recuérdese que Sigüenza y Góngora auguraba la edición de todas las obras de su colega y amigo, las cuales —no hay por qué suponer otra cosa— estarían reunidas en hojas manuscritas. Las razones por las que no llegaron a la imprenta han sido explicadas en su lugar (*vid. supra* 1.3).

Por último, completan su actividad literaria unos poemas panegíricos que dan cuenta del grupo de intelectuales que frecuentaba y con quienes compartía y animaba el ambiente cultural de la época.

En suma, la actividad literaria de Alonso Ramírez de Vargas fue extensa y bien acogida por sus contemporáneos: participó en cinco certámenes literarios; probablemente montó dos representaciones teatrales, escribió —y se cantaron— dos libros de villancicos; tres poemas encomiásticos; tres poemas fúnebres; fue secretario de un certamen literario; hizo la relación e ideó tres arcos triunfales, escribió cinco relaciones de festividades cívicas y religiosas. En total publicó diez libros propios y diecisiete poemas en diversas obras, aunque desafortunadamente no toda su producción se conserva. No deja de ser significativo el número de obras que don Alonso logró sacar a luz, sobre todo si tomamos en cuenta la dificultad que existía para ello. Sólo siendo un autor de prestigio se explica que haya mantenido una actividad tan prolífica e ininterrumpida, un reconocimiento que comprendía tanto a la autoridad civil como a la eclesiástica, así como a sus lectores comunes.

Insistir en la fama de Alonso Ramírez de Vargas no es un capricho para forzar una recepción moderna. Nada más lejos de nuestra intención. El prestigio es sólo un indicador para acercarnos al proceso literario en su origen y vislumbrar el ambiente cultural novohispánico, pues como apunta Jauss, "en el éxito literario hay una comprobación y congruencia de intención entre la obra y las expectativas de un grupo social"<sup>61</sup>. En efecto, cuando los textos son recibidos favorablemente opera una comunicación en la que sus interlocutores manejan los mismos códigos, lo cual propicia como consecuencia lógica un entendimiento eficaz de los mensajes de esos mismos textos. En el intercambio de pregunta y respuesta, se pone en marcha el funcionamiento de los mecanismos que mueven y conforman una parte del sistema literario. A mayor aceptación, se actualizan las tendencias predominantes en un momento y lugar dados: se puede apreciar con más amplitud preferencias comunes a una gran mayoría. En este sentido queremos enfatizar que Ramírez de Vargas fue un escritor

<sup>61</sup> Hans Robert Jauss, *op. cit.*, p. 176.

paradigmático del barroco novohispano, pues su trayectoria de prestigio es testimonio de cómo se generaba, en constante comunicación entre autores, receptores e instituciones, el fenómeno literario de su tiempo. En virtud de su obra y de sus diversas actividades en el campo literario, que dan por resultado una extensa gama de géneros cultivados, y que su probado reconocimiento, nuestro autor bien puede representar a su generación. También va a reflejar en recepciones posteriores la suerte no sólo de otros colegas contemporáneos suyos sino de la literatura novohispana en general.

### 2.2.2. SIGLO XIX: UN CAMBIO DE HORIZONTE

En 1696 se publicó *Zodiaco ilustré*, arco triunfal en honor a virrey conde de Moctezuma. Tras este impreso ya no volvemos a tener noticias de nuestro autor sino hasta 1725, cuando se reimprime en Cádiz, España, *Descripción de la venida y vuelta de... Nuestra Señora de los Remedios*, y en 1755 cuando Eguiara y Eguren lo mencione en su *Biblioteca mexicana*. Después vendrá un largo silencio que sólo se romperá en el siglo XIX con el nacimiento de nuestras primeras Historias de la literatura nacionales, época en la que el horizonte de expectativas es radicalmente diferente al del periodo colonial.

Así, la imagen que se conserva de él en el siglo XVIII está representada por una reimpresión y por un registro bibliográfico. Ambas son significativas porque dejan ver la buena opinión que se tenía todavía de su vida y obra. Una reedición siempre indicaba aceptación, más aun cuando esta se realizaba en España. Por su parte, Eguiara y Eguren conserva un grato recuerdo de quien fuera conocido como Alumno de las musas; en la entrada 132 de su *Biblioteca mexicana*, resalta que fue "de un ingenio agudísimo y muy apto para todas las ciencias, destacó en toda clase de erudición, por razón de la cual y por la virtudes que precian a un ilustrísimo, se hizo notable entre los más eruditos y señalados..."<sup>62</sup> Son los últimos testimonios encomiásticos, el arribo de nuevas tendencias y corrientes literarias hará cambiar la percepción que se había mantenido hasta entonces de Alonso Ramírez de Vargas.

Ilustres personajes se encargan de trazar el panorama histórico de la literatura de México previo al siglo XX: García Icazbalceta, Marcelino Menéndez y Pelayo, Francisco Pimentel, José María Vigil y, anteriores a ellos y pilares de la historiografía literaria, Eguiara y Eguren y José Mariano Beristáin.<sup>63</sup> Este último, continuando la tarea inconclusa de Eguiara y Eguren, redacta una de las más importantes bibliografías sobre el periodo colonial, la *Biblioteca Hispano-Americana Septentrional o Catálogo y noticias de los literatos*. Allí da noticia de un dilatada nómina de poetas y de sus respectivas obras. Por su carácter informativo y bibliográfico, así como por la ideología del propio Beristáin, los comentarios so-

<sup>62</sup> Eguiara y Eguren, *op. cit.*, num. 132.

<sup>63</sup> Así es, gracias a estos bibliógrafos se pudieron realizar las sucesivas historias de la literatura y muchas investigaciones modernas. Al respecto señala José Pascual Buxó: "No es enteramente cierto que la literatura mexicana haya tenido en Marcelino Menéndez y Pelayo su primer historiador, puesto que de no existir los estudios pioneros de Eguiara y Eguren, Beristáin y García Icazbalceta, era poco lo que —a finales del siglo XIX— hubiera podido ahondar en el conocimiento de nuestras letras patrias". José Pascual Buxó, "La historiografía novohispana", en *La literatura novohispana: Revisión crítica y propuestas metodológicas*, eds. José Pascual Buxó y Arnulfo Herrera, UNAM, México, 1994, p. 13.

bre el valor literario de las obras son más bien escuetos y sujetos a códigos neoclásicos; por ejemplo, en el prólogo advierte al lector que no espere encontrar en "nuestros primeros escritores muchas obras de lujo literario, sino de primera necesidad y utilidad".<sup>64</sup> Por estas razones, en el párrafo correspondiente a Ramírez de Vargas, proporcionará únicamente los datos biográficos más elementales (*vid. supra* 2.1) seguidos de una lista incompleta de sus libros.<sup>65</sup>

La primera crítica moderna exclusivamente literaria sobre Ramírez de Vargas fue hecha por Francisco Pimentel en las postrimerías del siglo XIX, no obstante, dicha crítica indica una recepción negativa. En 1885, Pimentel da a conocer su obra cumbre como filólogo con el título de *Historia crítica de la literatura y de las ciencias en México desde la Conquista hasta nuestros días*, especificando en el subtítulo que es "... la primera que se publica sobre tan interesante asunto"<sup>66</sup> Y, en efecto, el eminente lingüista tiene el mérito de haber escrito la primera Historia de la literatura nacional de México. La base de los juicios de Pimentel en esta obra son de marcada raigambre neoclásica y romántica, en consecuencia todo lo que esté fuera de estos códigos es de escaso valor literario. Es por eso que afirma que "la mayoría [de los escritores] fueron meros aficionados a las musas y escritores de circunstancias"<sup>67</sup> y por ello sólo menciona a los más destacados y los clasifica en latinistas, poetas líricos, autores de poemas históricos, biógrafos en verso, poetas descriptivos, dramaturgos, traductores y poetas. A Ramírez de Vargas lo encasilla en el género de poesía descriptiva —porque describe monumentos y obras de arte o sucesos festivos— y poesía lírica. Para justificar su nomenclatura cita "Descripción poética de las fiestas reales que se celebraron en México por el nacimiento del príncipe Carlos [1662]", comentando al respecto que "el autor de esta descripción, y de otras semejantes, fue Don Alonso Ramírez de Vargas, natural de México... escribí igualmente unas poesías líricas, como las que se leen en el *Triunfo Patriótico*, premiadas por la Universidad, y en la obra *Festivo aparato*... las cuales también fueron premiadas"<sup>68</sup>, además de haber sido un consumado gongorista. Dentro del género teatral hace las siguientes observaciones: "Alonso Ramírez Vargas [sic], de quien hemos hablado anteriormente, fue también dramaturgo, pues aunque Beristáin no cita ninguna pieza suya, si lo hace don Carlos de Sigüenza y Góngora"<sup>69</sup> y reproduce algunos fragmentos del *Triunfo Patriótico* donde se menciona el auto de *El mayor triunfo de Diana*.

Es evidente que a partir de 1755 la recepción crítica de Alonso Ramírez de Vargas fue negativa. Su obra se encontraba en un horizonte de expectativas totalmente distinto al horizonte que la vio nacer. Es un hecho: el público decimonónico ya no gustaba de la literatura barroca. Hay que tener en cuenta además que las corrientes literarias posteriores a los Siglos de Oro —neoclásico (el "restablecimiento del buen gusto"), romanticismo— e ideológicas —positivismo— se empeñaron en rechazar la literatura barroca, más aún si los

<sup>64</sup> *Ibid* José Pascual Buxó en el prólogo a Guillermo Tovar y de Teresa, *Bibliografía novohispana de arte*, t. 1, FCE, México, 1988, p. 8.

<sup>65</sup> Beristáin, *op. cit.*, vol. 3, p. 3. Sobre las referencias bibliográficas proporcionadas por Beristáin, véase apéndice 1.

<sup>66</sup> Francisco Pimentel, *Historia crítica de la literatura y de las ciencias en México desde la Conquista hasta nuestros días*, Librería de la Enseñanza, México, 1885.

<sup>67</sup> *Ibidem* p. 122.

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 150.

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 153. Véase también p. 154.

textos tenían alguna filiación gongorina. Eran tendencias excluyentes. Por otra parte, las características de las Historias de la literatura nacionales, ordenadas por autores o por corrientes, no permiten comentarios amplios sobre la obra o el autor que se registra, sino que se limitan a señalar los rasgos más sobresalientes y los textos más importantes. Pimentel y Beristáin estaban convencidos de que el período colonial ofrecía un valor estético poco relevante, pero su vocación y deber historiográfico los obligó a anotar un número importante de escritores. El camino trazado por nuestros historiadores, incluyendo sus silencios —Marcelino Menéndez y Pelayo y José María Vigil no incluyen a nuestro Poeta-dramaturgo—, influirá en la crítica del siglo siguiente, en prejuicios y métodos de estudio.

### 2.2.3. SIGLO XX: TITUBEOS Y HETEROGENEIDAD

#### 2.2.3.1. LA HERENCIA DÉCIMONÓNICA

Apegados a los dictámenes prescritos por Marcelino Menéndez y Pelayo<sup>70</sup>, los críticos de principios de siglo continuaron la tradición decimonónica de rechazar todo lo que oliera a poesía de circunstancias o tuviera que ver con recursos, aunque fueran mínimos, culteranistas.<sup>71</sup> Así las cosas, era natural que hubiera una queja implícita —y un rechazo— sobre la obra de don Alonso; pero al igual que sus antecesores, nuestros historiadores modernos antepondrán su vocación histórica y documental sobre sus gustos estéticos, y consignarán —pretendiendo ser imparciales— a nuestro autor en sus respectivas historias.

Abiertamente hostil al culteranismo, Julio Jiménez Rueda en su *Historia de la literatura mexicana* cita una obra, junto a la de otros autores, de Ramírez de Vargas (transformado en Alfonso) para que el lector se dé una idea del dominio que ejercía la poética del Apolo Cordobés; dice: "He aquí los títulos de algunas obras que se publican en ese tiempo: Transformación theopolítica, idea Mythologica del Príncipe Pastor... Debido recuerdo de agradecimiento... por el Dr. Lopez Aviles, Zodiaco ilustre de Blasones Heroicos... por Alfonso Ramirez de Vargas; "Ara de Apolo, asilo asegurado... Años, respectivamente, de 1684, 1696 y 1697."<sup>72</sup>

González Peña en su *Historia de la literatura mexicana* no menciona a Ramírez de Vargas entre los poetas, pero sí lo hace, aunque fúrgazmente, en el apartado de teatro, en la subdivisión de autores dramáticos; textualmente escribe: "Entre los autores del siglo XVII

<sup>70</sup> José Pascual Buxó sostiene esta tesis en el artículo citado: "El imperio ejercido por las ideas de Menéndez y Pelayo sobre nuestra historiografía literaria, no se limitó a los aspectos de valoración estética, sino que se extendió en todo momento a la aplastante legitimación ideológica. Nada de esto, sin embargo, llegó a opacar su caudalosa erudición ni su pomposa perspicacia; pero sí, en cambio, intimidó a los incipientes historiadores de la literatura mexicana, que pocas veces se animaron a rectificar alguno de sus dictámenes por temor a ser juzgados en su propia tierra como críticos anteojadizos y extravagantes". "La historiografía literaria...", p. 15.

<sup>71</sup> Sobre la aversión al gongorismo véanse los trabajos de Méndez Plancarte *Poetas novohispanos*, II, 1, y José Pascual Buxó, *Góngora en la poesía novohispana*, UNAM, México, 1960.

<sup>72</sup> Julio Jiménez Rueda, *Historia de la literatura mexicana*, Ediciones Botas, México, 1946, p. 79, nota 2. La primera edición es de 1928; luego vienen varias reediciones: 1934, 1942 y 1946. Cuando aparece esta última, ya Méndez Plancarte había sacado sus *Poetas novohispanos*. Jiménez Rueda se apoya en varias ocisiones en el Padre, pero no hace ninguna reconsideración sobre nuestro poeta.

citarse los nombres de Juan Ortiz de Torres, Jerónimo de Becerra y Alfonso (sic) Ramírez de Vargas, quienes compusieron autos y loas”.<sup>73</sup> Es notorio el descuido no sólo porque trastoca el nombre de Alonso por Alfonso sino porque la principal actividad de la que se conservan testimonios es la poética.

Siguiendo muy de cerca a Pimentel, Miguel Galindo en *Apuntes para la literatura mexicana* hace dos menciones apresuradas sobre nuestro dramaturgo: la primera cuando lo clasifica —junto a María Medinilla, sor Teresa de Cristo, Diego de Ribera, López Avilés, Felipe Santoyo y Antonio Morales Pastrana— en el género de Poesía épica o narrativa; esto es: aquellas composiciones que “escriben o relatan acontecimientos de actualidad, así como verdaderas historias en verso”.<sup>74</sup> La segunda hace alusión a su actividad teatral, aunque con evidente imprecisión, pues Galindo dice que don Alonso dejó obras teatrales: “Dejaron ensayos dramaturgicos de poca importancia, especialmente loas y monólogos con asuntos casi todos de circunstancias, Juan Ortiz de Torres, Jerónimo de Becerra, Antonio de Medina Solís, Alonso Ramírez de Vargas, y sobre todos, Agustín de Salazar y Torres...”.<sup>75</sup>

Las imprecisiones son notorias y las alusiones, brevísimas. Los juicios son de valor más que críticos, lo cual evidencia el poco interés que se ha demostrado hacia nuestro autor, y en términos generales, hacia todos los poetas novohispanos.

#### 2.2.3.2. MENDEZ PLANCARTE: CAMBIO DE PARADIGMA

Era corriente afirmar antes de la publicación de *Poetas Novohispanos* de Alfonso Méndez Plancarte que sor Juana era la salvedad en un mundo, literariamente hablando, mediocre. Ya lo había dicho Menéndez y Pelayo: exceptuando a la Nonja Jeronima “todo [es] pedantería y aberración”.<sup>76</sup> y con distintas palabras esta idea se venía repitiendo con insistencia en el transcurso del siglo XX. La crítica reconocía la intensa actividad literaria del período pero, por gongorina y circunstancial, la consideraba carente de calidad artística, y todo lo que no fuera sor Juana no era digno de estudiarse, por lo menos de manera específica. Méndez Plancarte, con una rigidez documental extraordinaria y apoyándose en las “modernas perspectivas críticas del barroco y de Góngora”<sup>77</sup> de aquel entonces, invirtió los juicios de valor de la crítica tradicional: “No rastreros esclavos de don Luis —afirmaría—, sino libres discípulos y aun emulos de óptima ley. No una Décima Musa en un desierto, mas una Reina en una Corte lírica que la merece y la realza. Y paralelas al herviente caudal de nuestro barroco...”.<sup>78</sup> La propuesta de su antología era, por un lado, ofrecer una revaloración positiva de las letras virreinales y, por otro, realizar un estudio sistemático de los autores novohispanos. Por su orientación e investigación (hurgó hasta en los acervos más

<sup>73</sup> Carlos González Peña, *Historia de la literatura mexicana. Desde los orígenes hasta nuestros días*, Edit. Porrúa, s.a., México, 1954, p. 141.

<sup>74</sup> Miguel Galindo, *Apuntes para la Historia de la literatura mexicana*, Imprenta El Dragón, Colima, sin año, pp. 181-182. Por referencias indirectas del autor suponemos que es de los años veinte o treinta; seguramente es anterior a la publicación de *Poetas novohispanos* de Méndez Plancarte.

<sup>75</sup> *Ibidem*, p. 82 y 83.

<sup>76</sup> Citado por Méndez Plancarte en *Poetas novohispanos*, t II, 1, p. VII.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. vi.

<sup>78</sup> *Idem*.

recónditos), esta obra de tres volúmenes (1942-1945) planteaba una nueva manera de enfrentar y entender la literatura novohispana; deseaba una modificación en las expectativas de críticos y lectores, objetivo que logró, aunque no con la inmediatez ni los resultados que él hubiera esperado.

Así, con ese ímpetu renovador, la primera opinión que emite sobre Ramírez de Vargas es de carácter reivindicativo; después de varias citas incidentales a lo largo de su introducción, se detiene y le dedica un apartado propio donde asevera: "No oscuro, sino luminoso —y muy justamente—, surge aquí el aludido Capitán D. Alonso Ramírez de Vargas...".<sup>79</sup> A continuación, recopila los pocos datos biográficos que se conocen y enumera la mayor parte de sus obras, las cuales considera que son el mejor testimonio para confirmar las palabras de Eguara y Beristáin, que, como se recordara, situaban al Dramaturgo como "perfectamente docto no sólo en letras humanas, sino divinas, e ingenio agudísimo y floreciente en toda sabiduría", así como estimado y honrado por gobernantes y pueblo en general. Después, hace un rápido repaso sobre el absurdo olvido de la crítica decimonónica. En cuanto a las características de sus escritos también trata, en apretada síntesis, de restituirlos al contexto de las mejores producciones del barroco, por ejemplo, al referirse al "Romance de los rejonadores", incluido en *Secilla narracion*, explica que es "una de las más garbosas relaciones taurinas al gusto de Calderón"<sup>80</sup> Y concluye el erudito colonialista afirmando que, pese a no conocer varias de sus obras ni sus representaciones teatrales, a Alonso Ramírez de Vargas "sobranle firmes títulos para descollar entre nuestros mejores poetas".<sup>81</sup> Opinión que mantiene varios años después, según constatamos en el segundo tomo de las *Obras completas* de Sor Juana Inés de la Cruz, editado en 1952. Ahí, al ubicar a la Monja Jeronima en el contexto de los villancicos escritos en la Nueva España y habiendo ya descrito a los poetas que la precedieron, declara que:

Ya durante los años más estrictos que vieron señorear a nuestra Jeronima en tal dominio [el de los villancicos], varios son los poetas memorables —y aun algunos, nada mediceres— con los que ella vendría alternando

Así el "discreto y valiente" Capitán, D. Alonso Ramírez de Vargas... de cuya multiforme labor poética destacamos en otra oportunidad la subida ley, tiene en sus villancicos de S. Pedro, en Mej... alguna letra tan exquisita como el romancillo que empieza

Soberano Apóstol, / que Amor te subió  
de humilde barquero: a su ser Vice-Dies . . .

y campea, finalmente popular y cultista, a un tiempo, y ducho en juegos melódicos, en los que dedico a la Natividad de Mana...<sup>82</sup>

Volviendo a *Poetas Novohispanos*, es pertinente señalar que Méndez Plancarte concede a nuestro autor un espacio privilegiado. Tanto por sus comentarios críticos como por el número de poemas —o fragmentos de poemas— que antologa, ocho en total: "De la sequía de México en 1668 y venida de N. Señora de los Remedios", "Romance de los rejonadores",

<sup>79</sup> *Ibidem*, p. XXXIV.

<sup>80</sup> *Ibidem*, p. XXXVI.

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. XXXVI.

<sup>82</sup> Introducción a Sor Juana, *Obras completas*, t. 2, FCE, México, 1952, p. XXXVIII- XXXIX.

soneto de "El caballo del Conde del Valle de Orizaba", "La máscara 'del Mexicano Imperio'", "Romance a Carlos II", "Relación de los fuegos" y "Elegía del Capitán D. José de Reta Largache, patrono del templo de San Bernardo" (los títulos fueron dados por el propio Méndez Plancarte), los cuales fueron tomados de cuatro de sus libros, Ramírez de Vargas queda ubicado —con diecisiete páginas—, a juicio del erudito colonialista, como uno de los poetas más representativos del barroco mexicano. Hay que insistir en que el estudio de Méndez Plancarte, independientemente de su actitud reivindicativa, demuestra una solidez documental acompañada de cuidadosas y oportunas anotaciones que no habíamos advertido en ningún otro crítico anterior, y en honor a la verdad, solo en 1992 Humberto Maldonado superará en extensión las páginas que están dedicadas a Ramírez de Vargas en *Poetas novohispanos*.

### 2.2.3.3. LA CRÍTICA POSTERIOR A MÉNDEZ PLANCARTE

Tiene razón José Pascual Buxó cuando afirma que "los años que van de 1942 a 1945 marcaron un cambio decisivo en la historiografía y la crítica de nuestra literatura virreinal".<sup>83</sup> Los estudios posteriores a estas fechas presentan una mayor heterogeneidad en la que confluyen tanto las propuestas de Méndez Plancarte como pervivencias de la crítica heredada del siglo XIX. A partir de estos años cruciales tendremos una crítica más heterodoxa. Méndez Plancarte propuso un cambio radical en la valoración artística y aun histórica de la literatura novohispana, pero la reacción de la crítica subsecuente no tomará, en términos generales, al pie de la letra sus ideas, pese a que nadie puede soslayarlas. *Poetas novohispanos* se convierte en referencia obligada para cualquier estudioso de la literatura novohispana; es una obra que sin duda modificó la percepción de los críticos, pero no lo suficiente como para continuar de inmediato el camino que dejaba abierto a la investigación. Si bien es cierto que se dejan atrás prejuicios —como el antigongorismo— y se revaloran algunos poetas —como Sandoval Zapata—, la vertiente marcada por los continuadores del siglo XIX seguirá, en no pocos casos, influyendo. Por ejemplo, la costumbre de aludir a los escritores virreinales en Historias de la literatura y no en estudios particulares como quería Méndez Plancarte, el rechazo, tácito o abierto, a la poesía desdeñosamente llamada circunstancial —características propias de la crítica del XIX—, se mantienen como formas predominantes en algunos sectores de la crítica. Esta continua pugna entre ambas posturas, aunada a su diversidad metodológica, darán, en un panorama global, la imagen de un lapso titubeante.

Quien primero frenó el entusiasmo de Méndez Plancarte fue Alfonso Reyes en su libro *Letras de la Nueva España*. En él se declara abiertamente deudor de *Poetas novohispanos*, pero hace la observación de "que tampoco es lícito confundir la explicación de un estado social con la incondicional aceptación de la calidad de todos sus productos artísticos".<sup>84</sup> La posición de Alfonso Reyes es, pues, conciliadora. *Letras de la Nueva España* está dividido en épocas y géneros. En el capítulo VI, "Virreinato de filigrana (XVII-XVIII)", tras hacer

<sup>83</sup> José Pascual Buxó, "La historiografía literaria", p. 20.

<sup>84</sup> *Ibidem*, p. 25; también véase Alfonso Reyes, *Letras de la Nueva España*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, t. 12, FCE, México, 1983, p. 356.

un a reflexión sobre la cultura barroca, en el apartado tres resume el panorama teatral con las siguientes palabras: "En general, el teatro del XVII —Bocanegra, Maldonado, Ortiz de Torres, Ramírez de Vargas, etcétera— es teatro de poetas en la escena, teatro lírico y de recitación, sin exceptuar a Sor Juana".<sup>85</sup> Más adelante, en el capítulo V, al ocuparse de la poesía cívica y social, vuelve a incluir a Ramírez de Vargas, destacándolo —junto a otros pocos— en el coro de poetas panegiristas: "Descuellan, en el coro, el ingeniosísimo Salazar y Torres, el lapidario Miguel de Castilla, Ramírez de Vargas con sus fuegos a la dedicación del convento de San Bernardo, romance nervioso; tal vez algunos más".<sup>86</sup> Nuevamente aparece en el subcapítulo de poesía religiosa, al referirse a los villancicos: "Lo cultivan Ramírez de Vargas, en alarde de esdrújulos; Montoya y Cárdenas, en aire de jacara; Soto Espinosa y Gabriel Santillana en Navidades y 'Negros'".<sup>87</sup> Y al aseverar que la vida diaria está impregnada en las letras, no puede eludir citar el soneto cuestre dedicado al duque de Orizaba (incluido en *Secilla narración*) ni la *Descripción de la venida y vuelta...* (a propósito de la sequía de 1668), ambos antologados por Méndez Plancarte. La obra multifacética de don Alonso lleva al autor de la *Visión de Anahuac* a una reflexión en particular, un tanto sorprendido exclama:

A cada paso nos encontramos con Ramírez de Vargas. Y es que su musa era curiosa, fértil en recursos y asuntos, ya se enfrenta con la sequía, ya cante los muy calderonianos rejonés, ya pinte los fuegos de las verbenas. Es Ramírez de Vargas poeta a quien se le siente el timbre de la voz, hasta cuando la alhuca lastimosamente para que México y Vizcaya lloren la Elegía por el capitán Retes Largache.<sup>88</sup>

Fuera del ámbito estrictamente literario, se alza la voz de Francisco de la Maza. En su libro *La mitología clásica en el arte colonial*, cuyo principal cometido es analizar la pintura mitológica en la Nueva España a través de fuentes impresas, en especial de las Relaciones de arcos triunfales y piras funerarias, no podía dejar de figurar en más de una ocasión el nombre de Alonso Ramírez de Vargas, pues como ya hemos anotado, éste realizó la crónica de varios de estos acontecimientos. De la Maza admite que nuestro autor fue de los escritores más importantes de la época ("fecundo poeta y prosista"), pero le interesa más destacar el legado artístico-mitológico de dos de los tres arcos triunfales que escribió: *Elogio panegírico y político* y *Zodiaco Ilustre* (el tercero, *Simulacro histórico político*, declara no haberlo conocido). Entresaca fragmentos descriptivos de escenas mitológicas de gran utilidad para conocer el desarrollo de la pintura en esa materia.<sup>89</sup> La trascendencia del tipo de estudio que ofrece De la Maza no radica tanto en la ponderación de un autor como en hacer notar la importancia de un grupo de textos —relaciones de festejos, de piras y arcos— para la historia del arte mexicano colonial.

<sup>85</sup> *Ibidem*, p. 352. Cabe destacar que la opinión de Alfonso Reyes se tuvo que basar en suposiciones, pues hasta ahora no se ha encontrado ninguna obra teatral de Ramírez de Vargas; sabemos de su actividad como dramaturgo sólo por referencias indirectas. Véase Apéndice 1.

<sup>86</sup> *Ibidem*, p. 357.

<sup>87</sup> *Ibidem*, p. 358.

<sup>88</sup> *Ibidem*, p. 361.

<sup>89</sup> Francisco de la Maza, *La mitología clásica en el arte colonial*, UNAM, México, 1968, pp. 97-99 y 136-140.

José Pascual Buxó en varios de sus múltiples trabajos sobre literatura novohispana se ha ocupado en diversas ocasiones de Ramírez de Vargas, desde *Areo* y *Certamen* —donde transcribe el soneto al duque de Orizaba—, pasando por *Góngora en la poesía novohispana* —donde ejemplifica con sus textos algunos de los recursos más representativos del Apolo cordobés— hasta su ponencia en el simposio internacional “La cultura literaria en la América virreinal” —en el que lee el soneto que empieza “Freno impuso a pirática osadía”—. Sin embargo, aquí, por razones de espacio, sólo traemos a cuenta sus palabras de *Muerte y desengaño en la poesía novohispana*. Al referirse a las características del desengaño en la poesía secular novohispana, explica que este tópico suele presentarse como panegírico a distinguidos mecenas:

Así por ejemplo, el capitán Alonso Ramírez de Vargas (obras: 1662-1696), gozoso relator de las celebraciones con que el virreinato festejó la “mayoridad de don Carlos II”, entusiasta cronista de cuantas fiestas, mascaradas y procesiones y juegos entretuvieron a su ciudad y su corte, llegada la ocasión funebre, rindió su tributo elegiaco al capitán José Retes de Largache, “insigne benefactor de México y de su natal Vizcaya”...<sup>90</sup>

A continuación estudia la “Elegía a Retes Largache”, inscrita en *Sagrado Padrón*, y concluye que tal poema fúnebre “... tiene la enormidad de un monumento barroco”.<sup>91</sup>

Octavio Paz en su libro *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* no sólo entendió el ambicioso proyecto de examinar vida y obra de la Monja Jeronima, sino además extendió sus reflexiones al complejo mundo novohispano, en todas sus interacciones culturales, de la segunda mitad del siglo XVII. De tal suerte que su obra resultó “una vasta reflexión sobre la historia de México y la vida de Sor Juana”.<sup>92</sup> Forzoso era, por lo tanto, que hiciera un repaso sobre los poetas contemporáneos a la Décima Musa. De ellos dirá que hay un número extenso, pero que, aunque bien entonados, ninguno es notable. O en otras palabras: que son “medianos pero dignos”.<sup>93</sup> En ese panorama figuran Carlos de Sigüenza y Góngora, Juan de Guevara y Alonso Ramírez de Vargas. Este último —dice— “fue poeta de festejo y celebración pública”. Y agrega: “Es curiosa su *Máscara del Imperio mexicano*, octavas en las que abundan las alusiones a costumbres y mitos del antiguo México, las palabras indígenas, frecuentes, hacen a veces el oficio de rimas”.<sup>94</sup> Más adelante lo vuelve aludir a propósito de sus villancicos. Su opinión es más aguda y favorable que la anterior:

Mejores que sus versos [los de Francisco de Acevedo] ... son los del capitán Alonso Ramírez de Vargas. Autor de varios centones con versos de Góngora, fue sobre todo epigono del poeta cordobés, aunque también siguió a Calderón, a Quevedo y, en lo festivo, al brillante y desdichado Anastasio Pantaleón de Ribera. Ramírez de Vargas tenía buena dicción y mejor oído, como se ve en este estribillo en el que las sinestrias flotan, por decirlo así, con un oleaje rítmico hecho de la infrecuente combinación

<sup>90</sup> José Pascual Buxó, *Muerte y desengaño en la poesía novohispana* (siglos XVI y XVII), UNAM, México, 1975, p. 41-42.

<sup>91</sup> *Ibidem*, p. 42.

<sup>92</sup> José Pascual Buxó, “La historiografía...”, p. 27.

<sup>93</sup> Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, FCE, México, 1990, p. 237 (1a. ed. 1982).

<sup>94</sup> *Ibidem*, p. 52.

de varios metros de siete, nueve y seis sílabas, terminados por un endecasílabo de gaita gallega.<sup>94</sup>

y cita los primeros siete versos de los *Villancicos que se cantaron en los májines de la Natividad de Nuestra Señora, en la iglesia catedral*, cuyo estribillo empieza "Al aire, al aire, al aire,/ despidan aromas las flores". Por último lo menciona como uno de los poetas que probablemente fueron leídos por sor Juana<sup>96</sup> y como uno de los pocos dramaturgos de la Nueva España.<sup>97</sup>

Y el mismo poema que llamara la atención de Octavio Paz, el que Méndez Plancarte llamó "Máscara del Imperio mexicano", sirve a Roberto Moreno para ilustrar como los criollos "se desempeñaban con mucha mayor soltura en esta apropiación de la lengua de los indios mexicanos"<sup>98</sup>, es decir, del náhuatl. La alusión a Ramírez de Vargas, pues, tiene que ver con la formación ideológica del novohispano y con el desarrollo lingüístico que tuvo lugar en estas tierras y que conjugaba el latín, el español y el náhuatl. No está de más precisar que el poema antedicho hace rima consonante con vocablos nahuas: "Emulo de la esmeralda era el *mayate*, precioso adorno del galán *capile*, el ruidoso dorado *tecomate*" (véase completo en apéndice 2). Moreno de los Arcos transcribe un fragmento. Con igual intención copia unas quintillas que vienen en *Sagrado padrón*.

También ha sido digno de mención en otras modernas Historias de la literatura mexicana. En 1961, Alberto Valenzuela Rodarte, siguiendo muy de cerca las opiniones de Méndez Plancarte (incluso en el nombre del capítulo dedicado a las letras barrocas: "Corte de astros"), lo situa en relación a sor Juana y transcribe dos poemas suyos, el romance de los rejonadores y el soneto al caballo del duque de Orizaba.<sup>99</sup> Pocos años después, Sergio Howland, en su *Historia de la literatura mexicana y su Antología de autores mexicanos*,<sup>100</sup> también se hace cargo fúrgamente de nuestro autor. Recuerda su participación en el *Triunfo Patriótico*, y agrega que "fue poeta eminente de fina expresión barroca —aunque a veces escriba con lisa y festiva galanura—; mas próximo a Calderón que a Gongora, no deja por ello de seguir las huellas de este ingenio español."<sup>101</sup>

Más atención merece *Esplendores y miserias de los criollos* (1989), de José Joaquín Blanco, no sólo porque su tema está especializado en la literatura novohispana de los siglos XVII y XVIII, sino también porque está publicado en una editorial de amplia cobertura nacional —Cal y arena—, y porque ha alcanzado dos reimpresiones, características que revelan su extendida difusión, tanto en los medios académicos como entre los lectores comunes. José Joaquín Blanco piensa que las letras de la Nueva España muestran una gran "flaqueza". A su juicio, nuestro panorama literario virreinal está lleno de miserias y apenas si brillan algunos esplendores. Las razones que expone para sostener tal afirmación son

<sup>94</sup> *Ibidem*, p. 407-408.

<sup>96</sup> *Ibidem*, p. 327.

<sup>97</sup> *Ibidem*, p. 451.

<sup>98</sup> Roberto Moreno, *Los nahualismos en el español de México*. Discurso a su ingreso en la Academia Mexicana. Respuesta de Miguel León Portilla. UNAM, México, 1987, p. 23.

<sup>99</sup> Alberto Valenzuela Rodarte, *Historia de la literatura en México*, Edit. Jus, México, 1961, p. 163.

<sup>100</sup> Sergio Howland Bustamante, *Historia de la literatura mexicana; con algunas notas sobre literatura de Hispanoamérica*, Edit. Trillas, s. a., México, 1965, pp. 81, 100 y 101, y *Antología de autores mexicanos*, Edit. Trillas, México, 1969, p. 225.

<sup>101</sup> Howland, *Historia...*, p. 100.

varias: el grueso de esta literatura carece de interés debido a dependencia con los poderes civil y eclesiástico; por su pedantería criolla; por su timidez ante el acoso del Santo Oficio, etc. De tal suerte que de todo el conjunto —“de entre el basurero de letras de corte, púlpito, salón, colegio o certamen”<sup>102</sup>— sólo son rescatables cuatro o cinco poetas excepcionales, cuyos nombres podrían ser “Sor Juana, Francisco de Castro, Bocanegra, Sandoval Zapata, Salazar y Torres y algunos otros...”, quienes “afirman la existencia minoritaria y disgregada de un fuerte impulso literario barroco”<sup>103</sup>. Suponemos (porque nunca especifica quiénes son “algunos otros”) que José Joaquín Blanco algo de rescatable encontró en la figura de don Alonso, pues lo menciona varias veces. Primero aparece entre los poetas de certamen. Al hablar del que se llevó a cabo en 1665 (recogido en *Empresa métrica*) dice que entre los poetas que se recuerdan está, junto a Sandoval Zapata, Lopez Muñoz y Juan de Guevara, Alonso Ramírez de Vargas. En el apartado de poesía religiosa y cortesana, el comentario de Blanco se centra en la *Descripción de la venida y vuelta de... Nuestra Señora de los Remedios...*; glosa un poco el poema y señala el culto en la Nueva España a la Virgen, a la guadalupana y a la de los Remedios. Más adelante, esboza las características de su persona y de su obra: “El autor del poema de la sequia tiene cierto perfil pintoresco de poeta del siglo XIX. Militar y poeta, con algo de culto y mucho de charro, incansable y ubicuo”<sup>104</sup>. La importancia de la obra de Ramírez de Vargas recae —según Blanco— en su contenido histórico-descriptivo más que en su valor estético. Este tal vez sólo se encuentre en sus villancicos, en los que “acaso sus dotes diversas florezcan mejor...”<sup>105</sup>. A continuación da el mismo ejemplo (el estribillo de un villancico) que citara Octavio Paz en *Las trampas de la fe*.

Cabe señalar que no siempre nuestro autor figura dentro de las modernas Historias de la literatura nacionales, hay muchas de ellas que ni siquiera lo nombran.<sup>106</sup>

En los últimos años, encontramos algunos comentarios críticos que revelan un ligero cambio en la manera de recibir la obra de Ramírez de Vargas. Tal es el caso de Humberto Maldonado, quien en 1992 le concede varias páginas. En *La teatralidad criolla del siglo XVII*, antología de teatro novohispano, recapitula sus escasos datos biográficos y, con reservas, añade otros más (*vid. supra* 2.1), mienta parte de su obra y entresaca algunas opiniones de Octavio Paz, de Sigüenza, de Blanco y de otros. Por las características de sus textos, juzga que

<sup>102</sup> José Joaquín Blanco, *Esplendores y miserias de los criollos*. La literatura en la Nueva España/ 2. Cal y arena, México, 1995 (1a. ed. 1989; 2a. ed. 1990), p. 19. Páginas adelante sostiene la misma aseveración; respecto a los certámenes dice: “Gracias a estas publicaciones quedó mucha basura y algunos textos memorables”, *ibidem*, p. 112.

<sup>103</sup> *Ibidem*, p. 20. Otra opinión: “no solo son pocos los casos de poetas que logran el nivel de Sor Juana o de Babuena, sino también de aquellos que siquiera lo intentan. Es un error crítico suponer en muchos casos que los poetas sobrevivientes de la Nueva España pretendían ser algo más que letras de ocasión a la moda y escritos con intereses inmediatos”, p. 109, n. 19.

<sup>104</sup> *Ibidem*, p. 120. Aclaramos que Blanco nunca precisa en qué basa semejantes analogías (poeta del siglo XIX y mucho de charro), que a nuestro parecer son totalmente gratuitas.

<sup>105</sup> *Ibidem*.

<sup>106</sup> Por citar un caso reciente, Margarita Peña no incluye a nuestro autor, ni siquiera entre los “dignos de mencionar”, en su *Historia de la literatura mexicana*. Período colonial, Editorial Alhambra Mexicana, México, 1992.

resulta válido advertir que el atento capitán-poeta no sólo se preocupó por honrar la figura de sus más celebres coterráneos sino, en igual medida, buscó siempre exaltar su propia imagen al participar y ganar, con algunas composiciones líricas, varios certámenes poéticos.<sup>107</sup>

Y en cuanto a su obra de teatro, apoyándose en las palabras de Sigüenza y Góngora, deduce que

el templo barroco en donde se cantaba a voz en cuello el "mayor triunfo" de Diana (María Vista, de modo temerario, como cazadora), no sólo tenía esos espectaculares anexos arquitectónicos, como ocurría en los *Empiezos de una casa* de la monja Jeronima, sino también —según afirma Sigüenza y Góngora— "todo lo demás que era consiguiente a granduza tanta". En la pieza había "músicas sonoras" que recordaban las armonías del cielo; surgían "mudanzas instantáneas" que de seguro habían palidecer a las tramoyas calderonianas; y, por supuesto, "costosísimas galas" que con seguridad contrastaban con la pobreza periférica al coliseo en donde se representó la obra.<sup>108</sup>

Es interesante esta opinión, pues contrasta con la de Olavarría y Ferrari, quien no creyó de las palabras de Sigüenza, aduciendo para ello que el excesivo artificio de la obra no correspondía a su época.<sup>109</sup> Por otra parte, la razón por la cual Humberto Maldonado antologa un poema y no una obra de teatro se debe a que, como sabemos, el auto virginal está perdido. En su lugar da a conocer en forma íntegra, modernizada y con notas a pie de página la "Elegía al capitán Jose de Retes Largache (ya Méndez Plancarte había seleccionado unos fragmentos)". Este acierto revela la inclinación crítica de publicar los textos recurriendo a las fuentes directas, es decir, consultándolos en su edición original.

En ese mismo sentido se orienta el reclamo de Guillermo Tovar y de Teresa. Desde su *Bibliografía novohispana de arte*, publicada en 1988, ya había llamado la atención sobre la importancia de la obra Ramírez de Vargas tanto para el estudio de las artes —pictóricas o arquitectónicas— como de la literatura, sobre todo en lo que se refiere a las descripciones de templos, como es el caso de *Sagrado Padrón*. En lo que respecta a su actividad literaria, califica a nuestro autor como "un célebre poeta del siglo XVII" y sin duda uno de los más afamados, a lado de Diego de Ribera, a principios de la segunda mitad del siglo XVII (1664, aproximadamente), cuando se publicó *Elogio panegírico*.<sup>110</sup> En 1994, reitera su parecer y hace una observación sobre la suerte de los escritores de Relaciones:

Entre los más destacados autores de este tipo de obras tenemos a Dionisio Ribera y Flores y Pedro Morales en el siglo XVI, Francisco Bramón, Alonso de Medina, Juan de Guevara, Isidro de Saniñana, Diego de Ribera, Alonso Ramírez de Vargas, Sor Juana Inés de la Cruz y don Carlos de Sigüenza y Góngora, en el siglo XVII y a Juan Felipe de Orozco Juan Díez de Bracamonte, José Rivera Bernárdez, Cayetano Cabrera y Quintero y Joaquín Velázquez de León en el siglo XVIII. De todos ellos, sólo Sari-

<sup>107</sup> Humberto Maldonado, *La teatralidad eriolita del siglo XVII*, CNCA, México, 1992, p. 169.

<sup>108</sup> *Ibidem*, 171.

<sup>109</sup> Enrique Olavarría y Ferrari, *Reseña Histórica del teatro en México*, t. 1, Porrúa, México, 1968, pp. 25-26.

<sup>110</sup> Guillermo Tovar y de Teresa, *Bibliografía novohispana de arte*, t. 1, FCE, México, 1988, num. 52 y 52a, pp. 188-191.

ñana, Sor Juana, Sigüenza y Cabrera y Quintero, han merecido atención de los estudiosos y el interés de un público más amplio. Los demás son conocidos solamente por un pequeño grupo de eruditos especialistas.<sup>111</sup>

Tovar y de Teresa explica la necesidad de estudiar interdisciplinariamente este tipo de textos. Toma como ejemplo *Sagrado Padrón* para demostrar su propuesta, descripción en la que descubre analogías entre los tratadistas de arquitectura de ese tiempo, como Caramuel o el padre Villalpando y la poesía. Vinculación que se hace evidente en los términos poético-arquitectónicos utilizados, los cuales "no sólo demuestran facultades literarias sino un deseo por nombrar las novedades ornamentales con precisión matemática y geométrica."<sup>112</sup> De este resultado se desprende que "patronos, órdenes, arquitectos y literatos, se mancomunaron en empresas que buscaban la modernidad artística basada en la matemáticas y la geometría, obligando a un uso propio de voces..."<sup>113</sup>

En cuanto a la edición de textos, que es otra manera de medir la recepción, hemos aclarado en cada comentario cuando algún crítico ha transcrito algún poema o fragmento de él (todavía no se reimprime ningún texto íntegro). Agreguemos, ya para finalizar, que en 1995 con la edición facsimil de *Poética descripción* de Diego Ribera, se da conocer indirectamente (pues el objetivo de la reedición es rendir homenaje a Sor Juana reproduciendo su primer poema que salió impreso) el soneto panegírico al autor que empieza "La que Ebro escuchó, sino pulsada".<sup>114</sup> Más importante para la difusión de las letras virreinales es la antología realizada por José Joaquín Blanco bajo el título *Lector novohispano* (1996). La selección abarca los tres siglos de la Colonia y comprende textos en prosa y en verso. En esta última modalidad, es significativo que incluya la octava constantemente aludida —y en ocasiones citando textualmente algunos de sus versos— "Máscara del Imperio mexicano".<sup>115</sup>

### 2.3. CONCLUSIONES

En palabras de Wolfgang Iser, el problema de interpretación está sujeto a la situación y condición del lector. Por esta razón se puede decir que un texto fue leído "ora testimonio del espíritu de la época, ora como expresión neurotica de su autor, ora como reflejo de las circunstancias sociales o como muchas otras cosas".<sup>116</sup> En este contexto, ¿qué clase de lectores han tenido los libros de Ramírez de Vargas y, consecuentemente, cuál ha sido su interpretación? De acuerdo con lo expuesto, se identifican tres fases: periodo colonial, siglo XIX y época contemporánea.

<sup>111</sup> Guillermo Tovar y de Teresa, "El arte novohispano en el espejo de su literatura", en *La literatura novohispana*, p. 296.

<sup>112</sup> *Ibidem*, p. 299.

<sup>113</sup> *Idem*.

<sup>114</sup> Diego Ribera, *Poética descripción...* (ed. Salvador Cruz), *op. cit.*, s. f.

<sup>115</sup> José Joaquín Blanco (selecc. y pról.), *El lector novohispano*, Cal y arena, México, 1996, p. 626-629 (Los imprescindibles).

<sup>116</sup> Wolfgang Iser, "La estructura apelativa de los textos", en *En busca del texto*, UNAM, México, 1993, p. 101.

El tipo de lectores ideales en la primera fase es fácilmente previsible. Estaba constituido sin duda por el reducido grupo aristocrático e intelectual de la Nueva España de la segunda mitad del seiscientos. El asunto de los libros y su refinado lenguaje barroco apelan a un lector avenido con el régimen hispánico; un lector capaz de descifrar todos los códigos culturales y literarios cultos propios de la edad aurea. Es, pues, insoslayable que la estructura de los textos está dirigida a una élite: ora aristocrática —en Relaciones de festejos por entrada de virreyes o jura de reyes— ora eclesiástica —en dedicaciones de templos o en villancicos—, pero, en suma, destinada a una minoría culta —virreyes, prebendados, mecenas y clase letrada en general— que entendiera de Góngora, de Calderón, de la tradición emblemática, de rituales políticos, de pintura, etcétera. Por otra parte, tanto por su prolífica actividad literaria como por la recepción favorable de sus contemporáneos, Alonso Ramírez de Vargas fue uno de los poetas más connotados de su época. Como autor de prestigio, la obra de nuestro dramaturgo satisfizo las expectativas de sus lectores.

Por otra parte, conforme a como se llevaba a cabo la actividad literaria en los Siglos de Oro (*vid.* cap. 1), los trabajos del poeta no se restringían exclusivamente a la letra impresa en libro ni a la tertulia de salón: salía a las calles a través de los festejos; se plasmaba en los monumentos de arte efímero; se cantaba en los recintos religiosos mediante los villancicos, y pisaba las tablas en las representaciones teatrales. En virtud de que Alonso Ramírez cultivó todas estas modalidades, se puede decir que tuvo también por público a la muchedumbre que acudía a tales acontecimientos, si bien es cierto que ésta no apreciaria todas las sutilezas poéticas sino que la interpretación estaría sujeta a la competencia intelectual y condición social de cada uno sus integrantes.

En el siglo XIX —y finales del XVIII— el panorama cambia. Los lectores son otros y la interpretación también. La lectura de sus libros quedó reducida a un escaso número de especialistas, en especial bibliógrafos e historiadores de la literatura, ya influidos en lo literario por tendencias neoclásicas y románticas, y en lo ideológico por el positivismo. Nuestros primeros historiadores de la literatura —con un horizonte distinto al horizonte en el que se produjo la obra, mas con la convicción ética de trazar una historia que a través de la literatura nos devolviera una identidad nacional— a regañadientes consignaron los textos de Ramírez de Vargas como parte de aquel balbuciente pasado literario. No cabía, pues, la posibilidad de encontrar grandes hallazgos estéticos; todo lo contrario: se cargaba con el pecado de una poesía gongorista y de ocusión social. Es sintomático que Francisco Pimentel transcriba el soneto "Muerto al obsequio, al mundo y al estado" para ejemplificar y demostrar que don Alonso era un "consumado gongorista". Con todo, Pimentel no dejó de reconocer al Capitán como uno de los poetas más activos y representativos del período.

Los lectores del siglo XX son los más heterogéneos y pertenecen a un pequeño círculo académico. Se han ocupado de Ramírez de Vargas historiadores de la literatura: Jiménez Rueda, González Peña, Miguel Galindo, Valenzuela Rodarte, Howland Bustamante, Alfonso Reyes, Joaquín Blanco. También aparece en diversos estudios de especialistas sobre temas coloniales Méndez Plancarte, Paz, Pascual Buxó, Tovar y de Teresa, De la Maza, Maldonado. En ambos casos es poco lo que se ha dicho de nuestro dramaturgo. Añadamos que además de ser muy reducido el número de quienes se han referido a él, la extensión de sus comentarios es más bien breve. Hasta donde fue posible, el recuento anterior trató de ser exhaustivo, con la finalidad de poder comprender los derroteros de la crítica. Presintiendo los resultados, se ratifico que la cantidad de referencias no es abundante y que en la

mayoría de las ocasiones éstas no son rigurosamente críticas: al lado de algunos comentarios agudos y perspicaces, encontramos una excesiva reiteración de conceptos y datos que —intuimos— son herencia decimonónica en muchos casos. Con un poco de atención, es fácil percatarse de que predomina la costumbre de aludir y esbozar los rasgos más generales de su vida y obra, esquivando el análisis profundo o la investigación detallada y seria.

En las Historias de la literatura, su inclusión se advierte obligada ante la visión negativa que tienen sus autores respecto al conjunto global de las letras coloniales. Puesto que se debe presentar una lista de poetas representativos del período —además de Sor Juana—, el nombre de Ramírez de Vargas se vuelve inevitable. Y no obstante, en algunas Historias el Antiguo alumno de las musas no sale bien librado y se omite nombrarlo.

En otro tipo de estudios, siempre se le trae a cuento como parte de un tema o investigación mayor, pero nunca con la intención explícita de indagar particularmente sobre determinados aspectos de su vida u obra. No existe, por ejemplo, siquiera un ensayo que se le haya dedicado exclusivamente. En efecto, se habla de él en trabajos que abordan diversas cuestiones vinculadas a la cultura novohispana: el arte, la poesía, las fiestas, etcétera; pero es de notar que frecuentemente sale a relucir en relación con Sor Juana. A pesar de que ya nadie cree que la Décima Musa haya sido la única poeta de la segunda mitad del siglo XVII, la excepcionalidad tanto de su vida como de su obra ha influido determinadamente en la percepción de la crítica, a tal grado que a los poetas que pertenecieron a su generación, exceptuando a Carlos de Sigüenza y Góngora, se les recuerda en función de ella y no por mérito propio.

Pero para comprender con más precisión la actitud de los críticos contemporáneos, se debe enfatizar en las consecuencias que tuvo la publicación de *Poetas novohispanos*. En primer lugar, demostro que es injustificable soslayar la existencia de una fecunda producción literaria; ciertamente, los voluminosos libros que conforman la antología desmentirían a quien sostuviera lo contrario. Sin embargo, si bien todos los críticos coinciden en la cantidad de los textos, no sucede lo mismo en cuanto al juicio estético. En realidad en *Poetas novohispanos* no se mareaba una diferencia entre cantidad y calidad, observación que si han hecho los críticos sucesores, y no ha faltado quien afirme, incluso, que la vastedad poética que se conserva se podría comparar con un basurero (José Joaquín Blanco). Este hecho ha repercutido en la recepción de Alonso Ramírez de Vargas. Por una parte, la propuesta de restituirlo a la lista de los mejores poetas del barroco ("sobranle firmes títulos para descollar entre nuestros mejores poetas", afirmó categorico Méndez Plancarte), ha sido retomada. Actualmente, con todo y las notables omisiones, Ramírez de Vargas tiene un lugar en la literatura colonial: ha figurado en los libros más representativos al respecto. Pero el llamado implícito de una recuperación más a fondo que continuará con las aportaciones de *Poetas novohispanos* no ha sido acogida con toda la amplitud que hubiera deseado Méndez Plancarte, pues los resultados obtenidos en este sentido, como acabamos de anotar, son exigüos.

En segundo lugar, *Poetas novohispanos* ha sido la fuente principal en la que ha bebido la crítica moderna, quizá con exceso. El hecho de que la antología sacara a luz obras y autores soterrados, tuviera un aparato crítico sólido y proporcionara abundantes ejemplos poéticos, pareciera a los ojos de algunos estudiosos que la consulta de las ediciones originales de donde Méndez Plancarte extrajo su selección fuera prescindible. La antología ha sido decisiva para la crítica posterior, cuyos ejemplos coinciden "casualmente" con los contenidos

en *Poetas novohispanos*. Es evidente, tras una revisión de los poemas mencionados o transcritos por investigadores contemporáneos, que éstos recurrentemente se han basado —y conformado— sólo con los poemas y noticias del erudito colonialista, y no han acudido a las fuentes directas.<sup>117</sup> Hecho que revela poca atención por parte de los estudiosos o, en el mejor de los casos, que la obra de Ramírez de Vargas no encuentra todavía un ambiente propicio de recepción, ni siquiera en los círculos académicos.

Es pertinente señalar los riesgos que conlleva tomar como suficiente el material de *Poetas novohispanos*. Toda antología muestra una doble faz. Por un lado cumple la función de difundir, con el grado de piezas maestras o representativas de un género, autor o corriente, una serie de textos. Por otro, descontextualiza el mismo material que selecciona, pues lo saca de sus contextos originales y lo ubica en otro diferente. Este traslado implica una alteración en su significado, ya que los poemas escogidos al quedar adscritos a un nuevo sistema —la antología— cumplen con otro tipo de relaciones co-textuales y contextuales. Si se modifica el co-texto, cambia la recepción que exige el texto en su integridad. De esta suerte, los poemas antologados comunican, a los oídos del receptor, un mensaje distinto al que comunicaban en su co-texto original. Esto es grave para la literatura novohispana puesto que gran cantidad de poemas están inscritos en textos de prosa que no tiene un carácter únicamente literario, son textos híbridos. Si no se toma en cuenta la naturaleza textual de las fuentes se tergiversa su contenido. Aun con los esfuerzos de Méndez Plancarte en anotar y especificar las referencias bibliográficas para guiar y respetar el sentido primario de los poemas, el lector neófito que lee a Ramírez de Vargas, por ejemplo, tendrá la impresión de estar frente a un poeta, pero no se percatará de su labor como prosista. Y en cuanto a la obra, es obvio que sufrirá una distorsión en su significado. Por citar un ejemplo, el “romance de los rejoncadores” fue escrito a propósito de una corrida de toros en las festividades de la jura de Carlos II. Alude a un acontecimiento real y va precedido de una explicación. Quien lee el romance en *Poetas novohispanos* no repara en esta información, y si a esto añadimos que el poema no está completo, el potencial de significación disminuye notablemente. Estas observaciones no pretenden de ninguna manera descartar a Méndez Plancarte. Estamos conscientes de que *Poetas novohispanos* es un florilegio y como tal es una selección representativa de amplio panorama de la literatura novohispana. Nuestra intención es hacer notar cómo se puede desvirtuar una recepción si ésta se limita a los poemas inscritos en la antología, pues es evidente que la obra de Ramírez de Vargas apenas se ha esbozado en sus rasgos generales.

Con todo, vale preguntarse ¿cuál ha sido la valoración estética de la obra de Ramírez de Vargas? Pese a la escasa bibliografía, quien resume la tendencia de la crítica posterior a Méndez Plancarte —a nuestro juicio— es Octavio Paz. En *Sor Juana Inés de la cruz o las trampas de la fe* hizo una acotación que sintetiza la recepción contemporánea en sus líneas generales: en relación a sor Juana, Alonso Ramírez de Vargas —afirmó— es un poeta mediano pero digno. En efecto, ningún crítico lo descalifica por completo; al contrario han llegado a decir que sus poemas (el soneto al caballo del duque de Orizaba, por ejemplo) son una muestra de como se podían colar producciones bien logradas en un ambiente —como los certámenes o las Relaciones de fiestas— no propicio para ello. Asimismo, se le ha des-

<sup>117</sup> En verdad han sido pocos los que ha acudido a las fuentes directas: Pascual Buxó, Tovar de Teresa, Humberto Maldonado, De la Maza, entre otros.

tacado como uno de los autores más representativos de géneros y corrientes literarias predominantes en el México virreinal, ya en villancicos, ya en gongorismo, ya en calderonismo, etcétera. Pero también es cierto que no se han analizado los aspectos formales de sus textos; todo ha quedado en comentarios generales.

En el siglo XIX, también los enfoques críticos han variado, aunque siguen predominando los literarios. Es extraño porque la obra de don Alonso bien justifica investigaciones de orden histórico o artístico, como en su lugar han demostrado Francisco de la Maza y Guillermo Tovar.

En suma, para caracterizar la tendencia de los lectores de este siglo —especialistas y estudiosos del tema novohispano, no un público amplio diletante de literatura—, se puede decir que éstos se han mostrado titubeantes y reacios ante la obra de Ramírez de Vargas, la cual apenas si se ha esbozado en sus rasgos más sobresalientes. Es decir, ha tenido una recepción heterogénea pero más inclinada hacia el rechazo o indiferencia que a la aceptación. Aunque en los últimos años se percibe una ligera variación en esta tendencia.

Las conclusiones a las que hemos llegado se pueden aplicar al resto de los poetas cuyo estatus sea similar al de Alonso Ramírez, pues el problema radica en la visión que se tiene de todo el conjunto que integra la literatura novohispana y no sólo se refiere a escritores aislados.

Ahora bien, si nuestro autor no ha alcanzado el grado de digno (sin la adversación de mediano) ha sido —a nuestro parecer— por varias razones, algunas de las cuales ya las hemos venido explicando. Uno de los principales obstáculos, creemos, se debe a la naturaleza misma de los textos. La crítica echa de menos una producción que muy probablemente fue cultivada por nuestro autor pero que se perdió. Nos referimos a temas y géneros que gozan de gran estima en nuestra época y de los cuales dan suficiente ejemplo Sor Juana y poetas españoles: poesía amorosa, filosófica, épica, bucólica, obras de teatro, etc. En contraparte, la poesía que sí se conserva, y que constituye la mayor parte de las letras barrocas, no termina de convencer a los críticos modernos. La vinculación social y la dependencia, en algunos casos, a un co-texto en prosa hacen poco atractiva esta poesía. Siendo de esta índole la obra conocida de Ramírez de Vargas, se entiende que demerite a los ojos de los investigadores. En contraste con la fortuna que en el pasado tuvieron las Relaciones (textos de prosa y verso donde aparecen casi todos los poemas del Capitán-dramaturgo), en la actualidad sólo se han tomado de éstas los ejemplos de poesía. En efecto, los estudios literarios hacen una separación marcada entre lo que está dentro de su jurisdicción y lo que pertenece a otras áreas. Sólo así se explica que rara vez se haya resaltado la actividad de Alonso Ramírez como prosista o historiador. Ante esta situación, se debe revisar el concepto de lo literario en función de los textos y contextos que propician una parte considerable de los materiales reconocidos como poéticos. Algo diremos al respecto en el siguiente capítulo.

### CAPÍTULO 3

## LA RELACIÓN DE FIESTAS COMO GÉNERO HISTÓRICO-LITERARIO

En los estudios de la poesía novohispana, resulta una limitación —según conclusiones de los dos capítulos anteriores— ceñirse estrictamente a los aspectos reconocidos como literarios. Desde el punto de vista de la producción de textos, nos dimos cuenta que gran parte de los ejemplos poéticos que conocemos del período colonial están inscritos en libros cuyo contenido versa sobre acontecimientos sociales; desde la perspectiva de la recepción quedó como un hecho palmario que los lectores contemporáneos a Ramírez de Vargas apreciaban en sus obras tanto la dimensión histórica como la literaria, sin que ninguna de ellas excluyera a la otra.

La función desempeñada por el material poético en las Relaciones de fiestas no es puramente estética; también está asociada al discurso histórico, y a partir de tal conjunción los textos eran interpretados por los novohispanos. Sin embargo, el sincretismo entre historia y literatura, que dio magníficos frutos durante tres siglos —prueba de su aceptación—, dejó de ser una peculiaridad básica de exégesis para los estudiosos posteriores al período virreinal, quienes se empeñaron en separar y colocar en su formación textual correspondiente las disciplinas en cuestión, actitud que es secuela directa de las vicisitudes que han experimentado los campos del estudio humanista (literatura, filosofía, historia, etc.), que a través del tiempo devinieron en ciencias autónomas con altos grados de especialización. Los críticos modernos al enfrentarse con textos del pasado, cuyo contenido y estructura está a caballo entre historia y literatura generalmente, sólo se ocupan del aspecto con el cual están familiarizados: los historiadores ven las Relaciones de fiestas como fuentes de información, mientras que los literatos entresacan la parte poética para ejemplificar las características de la poesía barroca novohispana. Como evidencia la recepción de Ramírez de Vargas (*vid. supra* cap. II), los escritores de Relaciones son clasificados con insistencia como poetas y rara vez como historiadores-poetas; asimismo, se antologan los poemas mientras que la

prosa casi nunca se menciona. Hechos como éstos ponen de manifiesto la clara división entre historia y literatura.

En consecuencia, el método que ha privilegiado la crítica moderna desatiende la lectura que exigen las Relaciones de fiestas. ¿En qué basamos este aserto? Como se ha mencionado, al asumir una perspectiva actual frente a una obra pretérita, se corre el riesgo de soslayar la intención primaria con la que ésta fue escrita, pues los criterios de evaluación cambian conforme pasa el tiempo. Esto es lo que ha sucedido con las Relaciones; su lectura ha sido errónea porque, entre otras razones, se han separado los discursos confluyentes en ellas, debido a que se han transformado los conceptos de lo literario y de lo histórico, lo cual deriva en una lectura alejada de sus postulados fundamentales.

Creemos que una aproximación más adecuada debe tomar en cuenta que el texto posee un mensaje cuyo significado está acotado por la intención del autor y por la época. Es decir, para el primer caso, es patente que el autor se propuso comunicar un mensaje en particular a unos destinatarios determinados; en el segundo, es obvio que los códigos de los que se valió para cifrar su mensaje están claramente supeditados a los cánones vigentes del momento que le tocó vivir. Como explicamos en su lugar, los principios de interpretación basados en la intención y época pueden inferirse a partir del conocimiento de las expectativas del público contemporáneo —las cuales el autor suponía explícita o implícitamente, en la medida que compartía con él el mismo lenguaje y ambos pertenecían a un solo entorno cultural—, o estableciendo una comparación entre los modelos y fuentes del texto. En este capítulo estudiamos las Relaciones de fiestas como género, apoyándonos, en la medida de lo posible, en las opiniones de los escritores y receptores contemporáneos, e infiriendo sus rasgos a partir de las similitudes y diferencias entre una serie de Relaciones. Todo ello, considerando que es lo que estas se proponían comunicar en tanto género y bajo qué circunstancias lo hacían.

Como género, la poesía escrita ya sea como relación en verso, ya sea dentro de una relación en prosa, se inscribe en un universo textual más complejo; por eso en su evaluación transponemos las fronteras de lo literario en busca de una solución que responda a las interrogantes globales de las Relaciones de fiestas, incluso de aquellas que sólo están escritas en prosa. No nos referiremos, pues, a la poesía exclusivamente, sino al género en el cual cobra sentido.

### 3.1. HACIA UNA DEFINICIÓN DE GÉNERO.

Desde 1579, con la publicación de la *Carta del padre Pedro de Morales para el muy reverendo padre Everardo Mercuriano* —libro donde se relatan los acontecimientos festivos con motivo de la llegada de reliquias de santos que el Papa Gregorio XIII legó a la Compañía de Jesús—, tuvo lugar en la Nueva España la proliferación de un grupo de textos, impresos y manuscritos, que tienen en común dar noticia de fiestas públicas. Entradas de autoridades al gobierno, casamientos reales, canonizaciones, exequias, estrenos de templos, procesiones, entre otras celebraciones de capital importancia para la sociedad, son el aspecto referencial de tales textos. Escritos en verso, en prosa o verso y prosa, son profusamente descriptivos y se caracterizan por su elaborada —y a veces complicada— escritura. Las afinidades formales, así como las temáticas, permiten agruparlos en torno a un género. Y

refuerza esta hipótesis el hecho de que sean identificadas en su época con el nombre de relación de fiestas (p. ejem. *Breve relación de las fiestas que los artifices plateros vecinos de México celebraron a la Purísima Virgen María el día de la Inmaculada Concepción*).

En la actualidad, no ha pasado inadvertido este aspecto. Coinciden los críticos en reconocer que las Relaciones de fiestas conforman un género bien definido. No obstante, por lo general descalifican su valor como textos. Si por una parte explican que poetas y prosistas de mayor o menor renombre cultivan el género, por otra, hacen notar que lo hicieron "en deplorables escritos, desde el punto de vista literario".<sup>1</sup> Esta asociación ha sido recurrente, por ejemplo, para Antonio Bonet Correa, destacado conocedor de la cultura barroca (en especial del arte) y profundo conocedor de las Relaciones de fiestas ha emitido un juicio severo y con fortuna: al definir los rasgos formales, sentencia:

Obras de literatura laudatoria, en prosa unas y otras en verso [...], sus volúmenes forman un centón de apretados conceptos con formulas estereotipadas. Con latiguillos obligados, pertenecen a un género muy caracterizado de hiperbólicas y elípticas frases, cuya lectura resulta cansina por monótona y pesada repetición, sin proporcionar sorpresas. Quien ha leído una relación puede decir que ha leído todas, aunque precisamente en su calidad de serie, en sus casi insignificantes variantes es donde reside el máximo interés de las distintas versiones de la fiesta, siempre idéntica e igual a sí misma como todos los ritos.<sup>2</sup>

Y por recordar otra opinión, Francisco López Estrada, siguiendo las palabras de A. Bonet Correa, expone ideas muy similares: "no resulta un grupo genérico brillante, pero a él ha acudido la mayor parte de nuestros grandes escritores y se han atendido a las normas generales por las que se encauzaba".<sup>3</sup>

Dejando de lado los juicios de valor, con mayor o menor especificación, bajo el rótulo de género o simplemente dándolo por sentado, otros críticos aceptan que las Relaciones de fiestas presentan su propia peculiaridad como textos. Sin embargo, tal reconocimiento no significa que este aspecto haya sido tratado con profundidad, en realidad —aunque se hayan trazado las líneas generales— no se las ha revalorado como género. Las causas de ello son varias. Sobre la opinión de los literatos ya hemos hablado (*vid.* cap. II). Respecto a los motivos de los historiadores, es palpable que su interés ha sido por el contenido documental; los esfuerzos de análisis se han enfocado en la fiesta barroca, y el texto se ha visto como una fuente —la más importante pero no la única— de información. Francisco López Estrada sintetiza mejor esta situación; al quejarse de la ausencia de ediciones modernas de las Relaciones de fiestas, así como de la de estudios que analicen sus características, explica que "es posible que esto haya ocurrido porque los pliegos y libros impresos y manuscritos que las contienen no han obtenido reconocimiento como piezas literarias y si sólo como datos históricos, válidos para una documentación circunstancial".<sup>4</sup>

<sup>1</sup> José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco*, Ariel, Barcelona, 1990, p. 493.

<sup>2</sup> Antonio Bonet Correa, "La fiesta como práctica del poder", en *El arte efímero en el mundo hispánico*, UNAM, México, 1983 p. 49.

<sup>3</sup> Francisco López Estrada, "Fiestas y literatura en los Siglos de Oro: la Edad Media como asunto 'festivo' (el caso del 'Quijote')", *Bulletin Hispanique*, 84 (1982), p. 300.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 294.

Volviendo al asunto del género, creemos que las escuetas definiciones de la crítica que nos ha precedido esbozan los rasgos distintivos más relevantes; pero la poca sistematización, así como la breve explicación de dichos rasgos, tiene como consecuencia una definición de género demasiado ambigua, que deja sin resolver aspectos importantes. Por ejemplo, se admite que existen relaciones en verso y en prosa, y no obstante no se aclara a cuál formación se adscriben ni por qué se permite esa coexistencia de discursos.

La sencillez formal que se les atribuye —que ha llevado a pensar que leer una Relación es suficiente para comprender las características de todas ellas y catalogarlas en un género— ha parecido razón suficiente para dar por concluida la discusión en este punto, o por lo menos, para justificar que no vale la pena profundizar en él. A decir verdad, ni la determinación de los rasgos de género ni su clasificación son fáciles. Tanto sus particularidades pragmáticas como su complejidad textual hacen elusiva una catalogación precisa. Es importante remarcar que no constituyen un género en el sentido clásico del término. En las poéticas antiguas no figura su definición y sería vano querer encasillarlas en la épica, la lírica o la dramática, o en alguna de sus subcategorías. El género más próximo es la epica, pero apenas se buscan las semejanzas, saltan las diferencias, pues aunque ambas cumplan una función panegírica y ensalcen las hazañas de un santo o un monarca, los principios que las rigen son otros. Bastaría señalar que su formación textual está más cerca de la historiografía que de la literatura o que la intención de estas obras no era solamente estética sino política e ideológica.

Ante este primer problema, surge la sospecha de si es pertinente hablar de género en el caso de las Relaciones de fiestas. Exponiendo algunas nociones teóricas, la sospecha se disipa. En primer lugar, es consubstancial a cualquier obra que los rasgos propuestos en el modelo frecuentemente sean transgredidos o omitidos en la práctica; y al contrario, se introduzcan otros que nunca fueron incluidos en la gestación del género. Esta discordancia es la que ha provocado una desconfianza en la utilidad para valerse de la clasificación genérica en el sentido clásico.<sup>3</sup> Pero ello no significa que otros textos que figuran en las Poéticas no formen un género en un sentido más amplio ni que no se inscriban en una tradición textual reconocida. La pertenencia de una obra con cierto género no sólo se puede realizar a partir de postulados teóricos previamente sancionados por una tradición, también es facti-

<sup>3</sup> En efecto, en los cánones de la tradición clásica, el problema se centra en la existencia de dos niveles que abordan lo mismo: un modelo teórico, por una parte, y múltiples realizaciones concretas de él, por otra. Más que confrontado, de la interacción de ambos resulta una explicación coherente de género. Antonio García Berrio explica que deben considerarse dos categorías: las unidades émicas y los elementos éticos. Las primeras son clases universales genéricas; es decir, es el género en su dimensión teórica. Las segundas son la realización concreta de las unidades émicas: son los textos particulares; las obras literarias que por sus características se ubican en un género específico. Las unidades émicas implican las concepciones teóricas apriorísticas del género; los elementos éticos, la praxis de tales concepciones. En el estudio de los géneros es recomendable mantener una dialéctica entre ambas categorías, pero dando prioridad a la praxis y a la evolución de esa praxis, pues en las realizaciones concretas no siempre se proyectan todos los rasgos de la parte teórica ni se ajustan a todos sus esquemas. Bajo estos supuestos, la identificación de géneros particulares es más flexible, puesto que los rasgos de género "no se reproducen por igual en todos los elementos éticos [...]; existiendo por consiguiente en cada género especímenes más claramente agrupables en él, es decir, más típicos, y otros menos típicos". Antonio García Berrio, *Poética: tradición y modernidad*, Síntesis, España, p. 128.

ble identificarla infiriendo las características semejantes de un grupo de obras. Este segundo método es el que mejor se acomoda a las Relaciones de fiestas. Expliquemos por qué.

Hace un momento mencionamos que los autores orientan su mensaje con una intención específica; ahora es pertinente señalar que también eligen los códigos expresivos en los que han de cifrar ese mensaje. En efecto, todos los textos que quieran entablar una comunicación eficaz con sus lectores se han de apegar —aunque sea para transgredirlo— a un modelo de escritura establecido, o varios según sea el caso<sup>6</sup>, sin importar que haya previamente una conceptualización teórica; es suficiente con que una obra haya tenido éxito y se imiten sus reglas de composición para que se convierta en modelo. (No está de más recordar que la noción de género es *posterior* a la existencia de las obras —como la gramática lo es de la lengua—<sup>7</sup>). Por una parte, el autor ha asimilado una formación escrituraria exclusiva de su tiempo; es decir, tiene —antes de escribir— una experiencia previa de lecturas, que le proporciona los elementos necesarios para iniciar sus propias obras. En tal experiencia halla los modelos más adecuados a su intención comunicativa. Aunque el grado de conciencia del autor varíe en cuanto a que patrones sigue, irremediablemente estos se proyectan en sus textos. Nadie puede decir que inaugura una obra totalmente independiente de otras, a lo sumo, tendrá el mérito de haber intentado un alejamiento, y eso a sabiendas de que siempre habrá nexos de dependencia. Esto por dos razones: la primera es de orden cognitivo dado que el autor sólo puede llevar a cabo un modo de escritura si tiene referencias de como éste se realiza: si los poetas novohispanos escriben Relaciones de fiestas es porque conocen que es una relación. La segunda se justifica en función del destinatario, de no compartir un código común sería inoperante la comunicación con sus lectores, quienes —poseedores de un horizonte de expectativas— no encontrarían los elementos necesarios para apreciar una obra que pretendiera ser absolutamente novedosa. Si partimos de la base de géneros ya establecidos en un momento histórico dado, nos percataremos que estos son los que proporcionan una serie de reglas convencionales de las cuales el autor seleccionará las que más convengan a sus propositos. Los géneros son modelos de escritura siempre concurrentes en todas las etapas de la historia, a los cuales los autores se apegan en mayor o en menor medida; con más o menos grado de conciencia. En suma, existen modelos que orientan la actividad del escritor, éste es el principio que da fundamento a la teoría de los géneros.

Haciendo un ejercicio de simplificación, se puede decir que el objetivo esencial de una teoría que los estudie es clasificar en categorías coherentes y ordenadas las diversas manifestaciones escriturarias.<sup>8</sup> Las categorías están constituidas, a su vez, por una serie de ele-

<sup>6</sup> Tzvetan Todorov, "Géneros literarios" en *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, p. 179.

<sup>7</sup> Procediendo con un método inductivo se llega a un modelo teórico: de la observación de los rasgos afines en un conjunto de obras concretas se determina el género; seguramente cuando Aristóteles redactó su *Poética*, tuvo en mente varias piezas dramáticas de las cuales delató sus reglas y características; después las clasificó en comedias o tragedias. Lo paradójico es que una vez diseñado el modelo teórico es factible que éste se convierta en la base de un método deductivo para esclarecer a qué género pertenece tal o cual obra. Las Poéticas, por ejemplo, proporcionan suficiente información que ha sido explotada tanto por los escritores contemporáneos como por los estudiosos modernos interesados en cuestiones literarias del pasado: ¿cuánto deben los poetas neoclásicos y la crítica moderna a la *Poética* de Luzán? Sin duda, mucho. La clave de este embrollo radica en la consideración de los dos niveles en interacción: a la noción teórica debe seguir la verificación concreta en un nivel diacrónico.

<sup>8</sup> En realidad deberíamos decir manifestaciones literarias, pero debido a que el tema que estamos estudiando rebasa esta especificación, creemos que es posible extender los conceptos aplicados a la teoría de los géne-

mentos afines y verificables en obras concretas. Así pues el género es una entidad abstracta compuesta por un número limitado de propiedades que configura un ideal de texto. El poema épico, por ejemplo, tiene entre sus propiedades la narración de acciones heroicas y extraordinarias realizadas por un individuo o un pueblo. El género como entidad abstracta sólo cobra sentido en su realización práctica; esto es, tales propiedades deben comprobarse en obras particulares. Para seguir con el ejemplo anterior, *La Iliada*, *La Araucana* o el *Bernardo* corroboran los rasgos épicos y por lo tanto pueden catalogarse en dicho género. Visto desde una perspectiva opuesta, también es factible plantear una definición: un conjunto de obras que poseen ciertas características comunes entre sí dan fisonomía a un género. En cualquiera de los dos enfoques, hay que resaltar la noción de categoría en el sentido de agrupación de elementos semejantes.

Pero, ¿bajo qué criterios han de decidirse los rasgos de género? O en otras palabras: ¿de qué naturaleza serán las distintas propiedades que lo componen? Los criterios propuestos por distintas escuelas y épocas sin duda son múltiples y difieren entre sí. Para Tomashevski, por ejemplo, el género se compone de un conjunto de rasgos —procedimientos “que organizan la composición de una obra”—, los cuales podían “ser muy diferentes y referirse a cualquier aspecto de la obra literaria”<sup>10</sup>; son válidas entonces las clasificaciones que atienden criterios temáticos, de lenguaje, de destinatario; etc. Lazaro Carreter, por su parte, piensa que si bien es cierto que en las obras está dispuesto en orden y tensión un variado número de funciones (que se desempeñan a través de elementos significativos: personajes, “comportamientos, lugares de acción”, etc.) para la identificación de un género es posible “su reducción a unas pocas categorías funcionales bien diferenciadas”<sup>11</sup>. La solución más confiable (eclectica si se quiere) es la que toma en cuenta la pertinencia de criterios en cada género específico. En las Relaciones de fiestas, por ejemplo, un aspecto fundamental es el destinatario: el rey o el virrey desempeñan un papel preponderante al definir el discurso apologético (*vid infra*).

Puesto que no hay teoría de generos que incluya las Relaciones de fiestas, debemos proceder mediante un método inductivo para inferir sus propiedades mas relevantes; asimismo, hallar los modelos de escritura en los que están basadas. Todo esto sin olvidar que cumplen unos propositos específicos delimitados por la situación comunicativa en que se ubican.

---

ros literarios a otros tipos discursivos. Esta noción no es novedosa: desde el punto de vista de la lingüística y de la semiótica es preferible hablar de una tipología estructural de los discursos, “de la cual el discurso literario no es sino un caso particular” (Tsvetan Todorov, *op. cit.*, p. 178.). Antonio García Berrio reiterada, aludiendo a la teoría de Pruit, que la “integración de la noción de genero en la semiótica general del discurso, literario y no literario, en el que se establece una tipología que incluye por igual y en el mismo plano los generos literarios y los tipos de discurso o generos no literarios”; A. García Berrio, “La teoría de los generos literarios”, en *op. cit.*, p. 130. La razón por la que continuamos empleando el término genero y no el de tipos discursivos es porque —coincidiendo con Todorov— “esta tipología está relativamente poco elaborada en su generalidad” (*op. cit.*, p. 178.). Además, la terminología tradicional se ajusta más a la naturaleza de los textos novohispanos.

<sup>9</sup> Las propiedades como partes de un conjunto han recibido diversos nombres: rasgos, características, elementos, etc.; nosotros no hacemos ninguna distinción terminológica en esta cuestión, pues nos parece que todos los nombres indican lo mismo: partes de las que se compone un conjunto.

<sup>10</sup> B. Tomashevski, “Temática”, en Tsvetan Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Siglo XXI, México, 1987, p. 229. Véase en particular el apartado “Los generos literarios”, pp. 228-232.

<sup>11</sup> Fernando Lázaro Carreter, “Sobre el genero literario”, en *Estudios de poética*, Taurus, Madrid, 1979, p. 117.

Que no extrañe por lo tanto que dividamos su estudio en dos rubros fundamentales: el temático y el formal.

### 3.2. ASPECTO TEMÁTICO-IDEOLÓGICO

#### 3.2.1. PROPAGANDA POLITICA Y PANEGÍRICO

Coincide la crítica en señalar que los textos que estudiamos son la continuación y conclusión de la fiesta. Escritas casi a la par de los sucesos, con un fausto verbal tan brillante como las diversas funciones, de descripciones prolizas y exaltaciones hiperbólicas, la máxima pretensión de las Relaciones era la "de ser por sí mismas un monumento más, una arquitectura literaria levantada para la sempiterna memoria de tan señalado acontecimiento del que siempre el sujeto era el príncipe o monarca".<sup>12</sup> Su redacción era encomendada a poetas y eruditos para asegurar que a través de la palabra se diera mayor esplendor al acto festivo. De ahí que las Relaciones estén estrechamente ligadas a los objetivos de la fiesta no sólo en cuanto a la enumeración puntual de los hechos referidos, sino en la selección de los pasajes más convenientes y en las formas expresivas *ad hoc* en que estos se habrían de contar. No se trata de un relato imparcial de todo lo que sucedió; al contrario, la intención del texto hace suyos los propósitos de la celebración. Por lo tanto, para analizar, mas que el tema — que sabemos que era la fiesta—, el aspecto ideológico de las Relaciones es conveniente repasar, aunque por la superficie, el de los festejos.

En cualquiera de sus manifestaciones, como es sabido, la fiesta barroca estuvo bajo el control de las instituciones que ostentaban el poder. La monarquía y la Iglesia aprovecharon en beneficio propio la necesidad lúdica del ser humano, y lo que en la antigüedad eran manifestaciones espontáneas de diversión, se transformó en un asunto de Estado y religión, reglamentado, dosificando y proclamándose protagonistas de las fiestas, utilizando, además, todos los recursos a su alcance para ejercer su control sobre la sociedad. Cualquier estudio político e ideológico demuestra que la fiesta estaba bien codificada y servía de vehículo para transmitir mensajes encaminados a reforzar los principios que sustentaban al régimen monárquico-católico.<sup>13</sup> Es muy interesante desde esta perspectiva analizar la fiesta y descubrir bajo el boato claros indicios de manipulación y adoctrinamiento de masas.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Antonio Bonet Correa, "La fiesta barroca como practica del poder", p. 51.

<sup>13</sup> Estas ideas han sido expuestas por la mayor parte de los especialistas en la fiesta barroca. A guisa de ejemplo, entresacamos algunas citas al respecto. Ansel López Cantos afirma que "las fiestas colectivas constituyeron una forma eficaz y acertada de mantener sujeta a un código inflexible, a cierta sociedad estratificada de manera precisa", *Juegos, fiestas y diversiones en la América española*, MAPFRE, España, 1992, p. 20. Para Antonio Bonet Correa, la fiesta es un instrumento de control ejercido por el poder sobre la sociedad hispánica. Ese control tiene diversas expresiones e intenciones, pero todas ellas "vinculadas al poder civil o eclesiástico, cuya finalidad principal era "el mantenimiento del orden de la sociedad estratificada...". "La fiesta barroca como practica del poder", p. 45. Antonio Maravall, por su parte, anota: "para la monarquía, tal vez lo más importante era esudarar frente a las disensiones y hostilidades de dentro, que tantos críticos existaban, contra los cuales se servía aquella de los recursos de permanente adhesión ciega, aturdida, irresponsable de las masas. Uno de los mejores medios era mantenerla en fiestas; por eso sabemos que a fiestas del Retiro se dejaba entrar al pueblo", *La cultura del Barroco*, p. 491. Y de manera similar, otros autores coinciden en estos puntos. Véase además Roy Strong, *Arte y poder*, Alianza, Madrid, 1991; y

Con todo, el divertimento y catarsis públicos tenían lugar en las fiestas, pues de otra manera se perdería el sentido primigenio y los elementos básicos de manipulación serían enfebles. Para ganar la adhesión del pueblo, las autoridades debían mostrarse complacientes y tolerantes ante las expresiones transgresoras del orden establecido, aunque con una cautelosa supervisión encargada de vigilar que las pasiones populares no llegaran a atentar contra el régimen. Es por eso que desde un punto de vista antropológico se pone de relieve que en las fiestas, sin que se rompiera la estructura jerarquizada de la sociedad, el ser humano satisfacía la imperante necesidad de divertirse; de dar rienda suelta a los aspectos irracionales y reprimidos de su vida diaria. La fiesta —se ha dicho— funcionaba como un válvula de escape de las tensiones producidas por la cotidianidad, monótona y agobiante; mientras duraba, hacía olvidar al hombre el lado infeliz de su existencia: su pobreza, sus temores, su opresión, etcétera.<sup>15</sup>

Tanto el punto de vista político como el antropológico han sido advertidos por los estudiosos, quienes con justa razón les han colocado como las funciones esenciales y subyacentes en el festejo barroco, peninsular y novohispano, y de las cuales eran conscientes los encargados de dirigir los destinos del Imperio hispanico.<sup>16</sup> Divertir para dominar era la fórmula infalible desde tiempos romanos; pero ésta siempre se justifica —mejor sería decir, se oculta— con propósitos sublimes. De ninguna manera se deja ver la intención de dominio; ésta ha sido una conclusión a la que han llegado, con base en conocimiento de la época, los especialistas en el tema. En las fiestas barrocas, los motivos que se exponían al público eran diversos, pero se podrían sintetizar en el concepto de homenaje

---

Andrea Sommer-Mathis, *El teatro descubre América*, MAPFRE, Madrid, 1992. En el ámbito novohispano, también se imponen las mismas reglas; como señala Pilar Gonzalbo Alizpuru, "en las fiestas urbanas del México colonial es interesante observar el predominio de los elementos simbólicos, de carácter religioso o civil, que contribuían a fortalecer el ejercicio del poder político", "Las fiestas novohispanas: espectáculo y ejemplo", en *Mexican Studies*, vol. 9, núm. 1, 1993, p. 21.

<sup>15</sup> Esto es evidente porque las fiestas que promueve el poder están "encaminadas a promocionar fidelidades"

(Diez Borque, "Relaciones de teatro y fiesta en el barroco español", en *Teatro y fiesta*, p. 13). Antonio Maravall propone que la fiesta tenía cuatro objetivos fundamentales —los cuales fueron conscientemente instrumentados por las autoridades; a saber, distraer, suspender, atemorizar y sorprender. Véase Maravall, *La cultura del barroco*, cap. 9, *passim*, y "Teatro, fiesta e ideología en el Barroco", en *Teatro y fiesta*.

<sup>16</sup> Ángel López Cantes, entre otros, acepta la doble faz de las fiestas barrocas; afirma que la alegría colectiva sería una espita que aliviara los muchos impulsos contenidos en multitud de personas en las que se cebaba constantemente la fortuna [...] Por algunas fechas las fiestas mudarían la triste realidad de sus vidas, convirtiéndolas en algo extraordinario, cercano a lo maravilloso y fantástico. Toda la sociedad tomaría parte en ellas. Los desheredados endulzarán su monótona vida con algunas gotas de sabor cunsi mágico.", *op. cit.*, p. 19.

<sup>17</sup> Antonio Benet Correa cita al respecto ejemplos muy ilustrativos; por una parte recuerda que algunos tratados políticos dedicaban un espacio para comentar los efectos de las fiestas; en el de Fernández de Navarrete, éste apunta que "estos regocijos públicos [...] con que el pueblo se entretiene, desechando y olvidando la melancolía que le causa la pobreza" son necesarios, pues "conviene regocijar y entretener al pueblo divirtiéndolo del sentimiento de sus cuitas y sus trabajos" pero no en tal cantidad que les impete a la holgazanería", *art. cit.*, p. 57. Y en cuanto a la manipulación que el poder ejercía sobre la población, explica que era tan consciente que en la época barroca había toda una doctrina, "sobre ello basta como pieza justificativa una cita entresacada de la Empresa XXXI de Saavedra Fajardo *Existima nixa* (sustentar la corona de [sic] con la reputación) en la que se lee "el lustre y grandeza de la Corte y las demás ostentaciones públicas acreditan el poder del príncipe y autoriza la majestad", *ibidem*, p. 48.

En efecto, el sentido que se le daba a fiesta era el de homenaje, en su significación más amplia y antigua: "juramento de fidelidad"/sumisión, respeto/acto que se celebra en honor de una persona". En estos términos, un sector de la sociedad se reunía bajo la consigna de celebrar a alguien o algo y para ello preparaba una serie de actos en los que exaltaba al (lo) homenajado y le ofrecía, aunque en forma simbólica, diversos obsequios (uno de los cuales era la Relación). Antes que ofrecer un divertimento al pueblo o hacer evidentes las intenciones políticas, las fiestas barrocas rendían homenajes. Esta característica no es propia del barroco, sino común a todo tipo de fiestas; compárese por ejemplo un fiesta cívica de nuestros días, donde se convoca so pretexto de rendir honores a la patria o a los héroes; o bien, en las celebraciones más sencillas como los onomásticos, las despedidas, los bautizos, etcétera, donde también se verifica dicho esquema.<sup>17</sup>

En el contexto del homenaje, tenían cabida con naturalidad las intenciones políticas: en la exaltación panegírica de las honras estaba implícito el discurso político. En un régimen monárquico y contrarreformista como el hispánico, los motivos de celebración se reducían a los principios que sustentaban tal sistema: la política absolutista y la religión católica, siempre entreveradas.<sup>18</sup> De ahí que varios estudiosos hayan encontrado que el protagonista de casi todas las fiestas fuese el rey. En la fiesta se representaba una relación ideal entre gobernantes y vasallos. Partiendo del supuesto de que todos los reinos estaban en avencencia absoluta con el régimen, en donde los mandatos eran acatados gustosamente por los súbditos, se promovía la imagen de un Imperio triunfante. Y no porque no hubiera disidencia, sino porque estamos hablando de una actividad perfectamente regulada por las autoridades. Los programas ideológicos de los arcos triunfales, piras funerarias, carros alegóricos, certámenes poéticos, desfiles, entre otros actos, dan innumerables ejemplos de cómo se demostraba esa avencencia.

Al enfatizar que la fiesta (el homenaje) era un acontecimiento extraordinario (por mucho que se haya repetido en virtud de su carácter ritual, no hay Relación que no declare que la fiesta referida no tuvo parangón en magnificencia,) se confirmaba dicha relación ideal. El criterio seguido era que un hecho adquiría importancia en la medida que se vinculaba con los principios que identificaban al grupo social, nos referimos a que debía reflejar y magnificar sus valores, creencias, gustos, necesidades, etcétera. En otras palabras: aquello que contuviera principios reconocidos por la sociedad como relevantes, y, además, que se pre-

<sup>17</sup> El *Diccionario de autoridades* define la "fiesta real" como "el festejo que se hace en obsequio de una persona real o en su presencia. Como manifestación social, la relación básica que se establece entre los grupos humanos que participan del acto festivo es de homenaje. De acuerdo a la función que desempeñan, se pueden identificar por lo menos dos "personajes": quien otorga el homenaje y quien lo recibe. Aclaremos que estos "personajes" no aluden en todos los casos a personas reales, sino a las funciones desarrolladas por entidades concretas o abstractas. Suele suceder que los textos mencionen que la Ciudad o el Reino ofrecieron una celebración al rey o al virrey; el primero será el sujeto-destinatario y el segundo el objeto-destinatario. Pero también acontece que el objeto-destinatario sea un santo, un templo o un misterio del dogma católico (el *Corpus*, por ejemplo). No importa que varíen las cualidades o cantidades de los "personajes": la función desempeñada es la misma: un sujeto en relación de homenaje con un objeto.

<sup>18</sup> En las fiestas se funden las intenciones políticas con las religiosas, de tal suerte que no hay fiesta política sin elementos católicos y viceversa; como señala Pilar Gonzalbo "asi se completaba el escenario en el que habrían de desarrollarse los festejos, con su permanente mezcla de elementos religiosos y profanos: lo mismo se destinaban cien toros a las corridas en homenaje a San Ignacio de Loyola que se celebraban misas y sermones especiales como homenaje a monarcas y virreyes en sus cumpleaños y bodas". Pilar Gonzalbo Aizpuru, art. cit., p.39.

sentara esporádicamente, con lo cual se convertía en extra-ordinario. Por ejemplo, la beatificación de un hombre religioso —que sólo acontece de vez en cuando— satisfará los anhelos de santidad de una nación católica, razón por la cual el homenaje estará del todo justificado.

En tanto que la causa que origina la fiesta es considerada como un hecho extra-ordinario, consecuencia natural es que los organizadores y los asistentes expresen sin ataduras sentimientos de admiración, de respeto o de amor a la figura o hecho homenajeado (a), pues en éste ven confirmados o reafirmados sus propios valores y creencias; hay, por lo tanto, un asentimiento en la importancia de la celebración; hay asimismo el desarrollo de un discurso panegírico. Cuando el sujeto de homenaje corresponde a una persona, se manifiesta que ella posee virtudes sobresalientes o que ha realizado acciones notables, lo cual le otorga una categoría superior al comun de la gente, en la que provoca admiración y ejemplaridad. Es el caso de los héroes y los santos. En la entrada de un virrey, por ejemplo, se hacía notar que el nuevo gobernante era un dechado de virtudes políticas y cristianas. Cuando se trata de la celebración de un suceso —una victoria militar o un acto litúrgico—, este debe ser ampliamente significativo para una cultura, y debe resumir una serie de valores fundamentales: la valentía, la piedad, el patriotismo, etcétera.

Dicho en menos palabras: la fiesta barroca tenía las características de un homenaje, lo cual implicaba el desarrollo de un discurso político expresado en términos panegíricos. La intención que motiva una fiesta es la de exaltar —mediante demostraciones de diversos valores y creencias: amistad, lealtad, admiración, respeto, etcétera— a una entidad tangible —una persona— o abstracta —la patria, Dios, etc.—. En una entrada real, por ejemplo, las colonias realizaban demostraciones de lealtad a la Corona.

La constancia del homenaje era el texto. No se quería dejar pasar detalle alguno respecto al discurso político-encomiástico desarrollado en la fiesta. De este modo se explica que las narraciones den prioridad a la descripción de los monumentos de arte efímero, pues ahí se compendia el programa ideológico encaminado a exaltar la figura homenajeada. El puro fin testimonial habría bastado para justificar al texto, pero de haber sido así la enumeración escueta de los hechos, sin ninguna pretensión literaria, habría sido suficiente, y rara vez una Relación se quedaba en ese nivel. El que poetas connotados se hicieran cargo del relato con la finalidad de aderezar la narración con agudeza, erudición y estilización del lenguaje tenía por objeto construir un monumento verbal a la par de los acontecimientos, el cual, sobre todo, se ofrecía como una alabanza, la más importante si tomamos en cuenta que en muchas ocasiones era la única forma de "retratar" (y no es gratuita la analogía) tan fausto suceso. Por eso la Relaciones se escribían y llegaban a las prensas: porque tenían un destinatario preciso a quien complacer: como anota Ángel López Cantos, las Relaciones

son escritas que se redactaban más como panegírico del monarca que se festejaba que como crónicas populares para recuerdo de la comunidad. En la mente de los autores siempre estaba presente que el homenajeado era el rey o, en su defecto, la autoridad metropolitana.

[...] se escribían para que las leyeran las autoridades metropolitanas y comprobaran la gran devoción y, por consiguiente, sumisión del pueblo a su monarca.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Ángel López Cantos, *op. cit.*, pp. 28 y 40.

Pero el asunto no termina ahí. En cierta forma, "la fiesta, civil o religiosa, tenía la virtud de 'honrar' a los participantes, tanto como a aquel en cuyo homenaje se celebraba".<sup>20</sup> Si usáramos la metáfora teatral, podríamos decir que el homenajeado era el protagonista, mientras que los patrocinadores, organizadores y participantes del festejo se desempeñaban como actores secundarios o co-protagonistas. En este sentido las Relaciones constituían un autohomenaje, un recuerdo para sí mismos de su actuación en tan notable suceso. Obviamente, la preparación de un festejo representaba dispendios considerables y mucho tesón, artesanos y artistas de todo tipo, desde poetas, pintores, arquitectos, músicos hasta carpinteros y sastres trabajaban arduamente bajo la supervisión de los organizadores y con los auspicios de los benefactores. El boato tan espectacular de las fiestas barrocas, pero al mismo tiempo tan efímero, sólo podía rescatarse a través de la palabra. Con la publicación veían coronados sus trabajos y tenían la oportunidad de mirarse retratados, ya sea como individuos, ya sea como gremio, ya sea como clase, ya sea como nación. En ese renglón serían espectadores de su propia historia.

Sin embargo, ufanos de la grandiosidad de su obra y habiendo demostrado con creces su adhesión al sistema político-social, quienes tuvieron a su cargo la organización de la fiesta deseaban ver recompensados sus esfuerzos con fama más allá de sus fronteras. Ese era el propósito de dar noticia pública a través de las Relaciones: enterar, aparte del rey, a otras naciones de la magnificencia, lealtad y devoción con que se efectuaban las fiestas en determinada región del imperio español. Andrea Sommer-Mathis es clara al respecto cuando afirma que las Relaciones "servían tanto como el acto festivo mismo para la propaganda política, y no sólo eran entregadas como recuerdo a los participantes, sino que se enviaban por toda Europa para demostrar a las otras cortes y ciudades su poder y grandeza".<sup>21</sup>

Con merecida razón se ha calificado a las Relaciones de fiestas como literatura panegírica; es casi innecesario abundar en ello después de lo dicho. Sólo expliquemos brevemente cómo el discurso laudatorio propio de la fiesta se proyecta en el texto.

Bastaría con decir que el contenido de las Relaciones transcribe los diversos discursos panegíricos generados en la fiesta. Casi siempre, el relator copia literalmente los poemas de certamen, las loas alusivas al homenajeado, o describe minuciosamente las expresiones simbólico-emblemáticas cuyo fin asimismo es encomiástico; o narra los diversos actos litúrgicos, teatrales, de luces, etcétera en honor de la figura celebrada. El hecho relatado es en sí panegírico, por eso se puede decir que aun si sólo predominara la función referencial, el texto sería encomiástico.

Pero las Relaciones rara vez se limitaban a la narración puntual de los hechos referidos; con gran artificio sus autores seleccionaban los recursos que se ajustaran al discurso panegírico. A reserva de ampliar este punto más adelante, digamos por ahora que la escritura de las Relaciones sigue modelos de diversos tipos discursivos, de los cuales toma los elementos que le ayudan a cumplir eficazmente con la finalidad ideológica y estética que pretendía como texto.

<sup>20</sup> Pilar Gonzalbo, *art. cit.*, p. 25.

<sup>21</sup> Andrea Sommer-Mathis, *op. cit.*, pp. 22-23.

### 3.2.2. LA HISTORIOGRAFÍA.

Los escritores de Relaciones eran conscientes de la importancia y delicadeza de sus obras; nada mejor entonces que adscribirlas a una formación textual<sup>22</sup> autorizada: la historiografía. Este hecho podría parecer evidente y obvio; sin embargo, indica la actitud deliberada de elevar a la categoría de historia las fiestas promovidas por las instancias del poder, y a la de historiografía la actividad de narrarlas.

En algunos casos es difícil ubicar ciertos textos dentro de la historiografía, como ha sucedido por ejemplo con las Relaciones de la conquista y del descubrimiento; pero en las Relaciones de fiestas tal identificación no representa mayores problemas. Básicamente sustentan su pertenencia a la historiografía en dos características: la primera, preservar en la memoria —a través de la escritura, se entiende— acontecimientos de suma importancia; la segunda, declarar que la narración de los hechos se apega estrictamente a la verdad. Ambas peculiaridades han sido constantes en diversos discursos históricos.

La noción de que la historia es la memoria de los sucesos más relevantes del pasado es tan antigua como la historia misma. La historiografía indiana ofrece numerosos ejemplos que demuestran que este aspecto es uno de los que fundamentan la labor del historiador.<sup>23</sup> En las Relaciones de fiestas es común que los autores y aprobadores no se cansen de repetir que el fin del escrito es el de rescatar del olvido un glorioso acontecimiento, de gran trascendencia para la sociedad en general. Alonso Ramírez de Vargas, por ejemplo, en *Sencilla narración* expresa:

Muchas cosas memorables padecen de la injuria de ignoradas por falta de curiosas plumas, en cuyos vuelos logren la gloria de conocidas [...]

Lastimosas omisión del descuido padeciera la magnífica pompa, la alta celebridad, el inimitable fausto, que la grandeza mexicana ostento en asunto tan glorioso, sepultado todo en las lobregueces del olvido, a no prevenirlo el superior influjo de vuestra Exce-lencia.<sup>24</sup>

Donde “cosas memorables” y “magnífica pompa” se refieren a la fiesta, y cuya única forma de evitar que sean sepultadas en “las lobregueces del olvido” es mediante la palabra escrita, pero no como una actividad que cualquiera pudiera realizar, sino una reservada a “curiosas plumas”, es decir, a personas letradas conscientes de las exigencias del género. Indirectamente y con falsa modestia, Alonso Ramírez se asume como el sujeto idóneo para realizar la Relación, y directamente señala al virrey como el promotor de la realización del texto. Y lo que es historia tiene todo el derecho de hacerse del conocimiento público, de extenderse en lejanas tierras y perpetuarse en tiempos futuros, pues la historia es orgullo y

<sup>22</sup> Walter Mignolo hace la distinción entre tipos discursivos (que en literatura podrían corresponder a los géneros) y formaciones textuales. Por este último entiende una actividad verbal escrita, cultural e institucionalizada, que “se constituye como unidad mediante los preceptos que la definen como disciplina”. En otras palabras, son los diversos grupos en que se dividen las disciplinas del conocimiento, por ejemplo, filosofía, historia, literatura, arte, etcétera. Walter Mignolo, “Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista”, en Luis Lúigo Madridal (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana*, t. 1, época colonial, Cátedra, Madrid, 1982, p. 58.

<sup>23</sup> Véase Walter Mignolo, *op. cit.*, *passim*.

<sup>24</sup> Alonso Ramírez de Vargas, *Sencilla narración*, Introducción.

ejemplo para las generaciones presentes y venideras; es también —como había dicho Julio César— maestra de la vida, por tanto tiene un fin utilitario y loable. Con ello, el genero Relación de fiestas estaba plenamente justificado y aseguraba su continuidad, por lo menos, durante el periodo monárquico.

Consecuencia directa de la actividad historiográfica es hablar con la verdad. Ya Aristóteles hacía notar que es obligación de los historiadores relatar lo que sucedió, en oposición a los poetas, que se ocupan de lo que podría ocurrir; éstos se sitúan en el ámbito de la verosimilitud, aquéllos en el de lo verdadero. En este punto hay un problema teórico, dado que se escribirían numerosas Relaciones en verso, pero no lo trataremos aquí sino más adelante; por lo pronto, destaquemos que en aras de esa fidelidad respecto de lo acontecido, la fuente de información de los relatores era la observación directa. En efecto, los autores eran testigos presenciales de la fiesta, lo que les daba mayor autoridad para afirmar que todo cuanto se relatava ciertamente había pasado en la realidad. Por lo mismo, no había desconfianza en que el historiador olvidase algunos pasajes, pues las Relaciones se redactaban casi a la par de la fiesta. Para hacer un parangón con un tipo discursivo de la actualidad, se escribirían como si fueran crónicas. No había temor, pues, de que la visión retrospectiva falseara los hechos.

De estas dos características (narración de hechos verdaderos y dignos de memoria), principalmente, se desprende que los autores de las Relaciones sean considerados historiadores. A veces, ellos mismos asumen ese papel, como Alonso Ramírez de Vargas, quien afirma que para escribir *Sencilla narración* "me he habido en toda la Relación con la pureza del historiador". Sin embargo, la noción de historia que reflejan los textos se queda en lo elemental, pues se sobreentiende que su función es preeminentemente laudatoria. Su fin es efectivamente relatar su asunto notable para perpetuar su memoria, pero con ello también se buscaba la fama de quien motivó el festejo y de quienes lo hicieron posible "... y son disposición, que en perpetua duración harán fama inmortal la fama del nombre de Vuestra Excelencia<sup>25</sup>"; dicho en otras palabras, no sólo pretendían loar y aumentar la fama de la figura a quien se rendía homenaje, sino también, a los participantes y organizadores de ese homenaje.

De los pocos comentarios con carácter crítico de los receptores de la obra de Alonso Ramírez de Vargas sobresale uno de José de la Llana. En el "Parecer" a *Sencilla narración*, exalto —aparte del tono panegírico— la virtud de nuestro autor para conjugar historia y poesía en un mismo texto, y también anoto algunas características del estilo.

Advertiese en él lo historiador y lo poeta, con tan dulce engarce que llena los acentos sin incurrir en el temor de Gracian cuando dijo: que tienen sus engarces los pensamientos, y que no se deben barnjar las crisis y ponderaciones de un grande Historiador con los encañecimientos y ponderaciones de un Poeta.<sup>24</sup>

Son significativas las palabras de José de la Llana ya que son un testimonio fidedigno que viene de otro poeta, y resumen la apreciación que los propios lectores tenían respecto de este tipo de obras, lectores reconocían al texto como historiográfico, y a su autor, como historiador. El comentario afirma que no por relatar en versos algunos pasajes, Alonso

<sup>24</sup> *Honorario Túmulo*, s. I. Relación en honor a la muerte de Felipe II.

<sup>25</sup> "Parecer" de José de la Llana (sin foliación) a *Sencilla narración*.

Ramírez ignoraba que estaba realizando una actividad relativa a la historia, en la cual, según la teoría de Baltasar Gracián, hacer crisis y ponderaciones era lo adecuado. El autor de *Agudeza y arte ingenio*, apuntaba que "más que vulgar ignorancia es querer ajustar un historiador a la seca narración de los sucesos, sin que comente, pondere ni censure".<sup>27</sup>

Algunos rasgos de género de los relatos de festejos radican en el tema o el hecho referido (la fiesta con sus implicaciones político-panegíricas); otros pueden inferirse a partir de su estructura y de su estilo. De los primeros ya hemos hablado, pasemos ahora a la estructura.

### 3.3. ASPECTOS FORMALES.

#### 3.3.1. ESTRUCTURA

Preguntar por qué los novohispanos utilizaban el término relación para este tipo de textos parecería una pregunta ociosa en virtud de la naturaleza del hecho referido y del significado actual de la palabra. Un acontecimiento generalmente se "relata" y la palabra relación deriva del verbo relatar. Sin embargo, en los Siglos de Oro también tenía otra acepción que hoy en día está cayendo en desuso: significaba "informe", y llegó a constituir un tipo discursivo específico.

En efecto, desde sus orígenes el término fue utilizado para designar un discurso informativo, rasgo que se refleja en la etimología misma. Relación deriva del término latino *relatio*, cuya traducción de un diccionario latino<sup>28</sup> dice al pie en su primera significación: "relación, informe [ante el senado], declaración", y pone como ejemplo: "*relatio illa salutaris et diligens fuerat consulis*" este informe provechoso y consciente había sido obra del consul".

En el paso del latín al español, el vocablo modificó su sentido y adquirió otros nuevos, pero la acepción de informe se conservó. Como señala Heron Pérez, consultando el *Diccionario etimológico* de Joan Corominas, *relatio* "es simplemente la acción del verbo *referre*", que

Originalmente, significaba "volver a traer o llevar". Es decir, "llevar de nuevo", "llevar de una cosa al punto de partida", "devolver", de allí, por tanto, empezó a ser usado en el sentido de "regresar" y, más tarde, en el sentido de "restituir", "pagar". El desplazamiento semántico del vocablo llegó, así, hasta los límites de nuestra palabra: el verbo *referre*, en efecto, tomó el significado de "replicar", "responder" y de allí "oponer como réplica", "exponer". Se trata de un exponer provocado, de un discurso generado por otro discurso del tipo de un requerimiento: *referre* es exponer como respuesta a una pregunta, a una acusación, a una solicitud. De allí pasó, fácilmente, a significar "dar cuenta", "notificar", "anunciar oficialmente".<sup>29</sup>

Los desplazamientos semánticos se perfilan en el sentido de "dar cuenta", de "notificar"; es decir, informar a petición de alguien, significado que no se modificaria en lo esencial en el

<sup>27</sup> Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, t. 2, Castalia, Madrid, 1980, Discurso LXI, p. 236

<sup>28</sup> *Diccionario Vox latino-español, español-latino*, Bibliograf, Barcelona, 1989.

<sup>29</sup> Heron Pérez, "La estructura de gobierno del antiguo reino p'urhépecha: ensayo de lectura semiótica", en *En pos del siglo*. Introducción a la semiótica, El Colegio de Michoacán, México, 1995, p. 282.

español de los Siglos de Oro. El *Diccionario de Autoridades* consigna varias acepciones que confirman tal uso; entre ellas podemos citar:

- a) "La narración ó informe que se hace de alguna cosa que sucedió [...]: Ambos traxeron á los suyos una misma *relación*".
- b) En lo forense se llama aquel breve y sucinto informe que por persona pública se hace voz ó por escrito, al juez, del hecho de un proceso [...]: Y si el pleito estuviere en interlocutoria, hágase la *relación* de palabra, y si estuviere en definitiva, sáquese por escrito la relación [...]"
- c) "Se llama también aquel romance de algún suceso ó historia, que cantan y venden los ciegos por las calles".<sup>30</sup>

Es claro que la acepción que consigna "la narración o informe que se hace de alguna cosa que sucedió" apunta, más que a una mera definición, hacia un tipo discursivo específico. En cuanto a la definición del inciso b, es de notar la vinculación que se hace con el discurso jurídico-legal, sin duda con reminiscencias del derecho romano; pero básicamente remitiendo a un *deber* informar *ex profeso* a una autoridad. La última acepción corresponde a una práctica muy extendida en la Edad Dorada española: la de pregonar noticias mediante romances, con un carácter divulgativo y cuyos destinatarios no serían los altos jefes ni las rigurosas autoridades, sino el pueblo en general. Si bien cambia el receptor, la misión de informar (o divulgar una noticia) es patente.

Más específicamente la palabra fue utilizada para nombrar textos cuya indole era informativa. Está testimoniado en diversos textos el sentido de informe que se le otorgó al vocablo *Relación*. Se sabe que la escritura del *Diario* de Cristóbal Colón fue propiciada por un mandato de los reyes católicos para que se les notificara sobre los territorios recién descubiertos; en la Carta que los emperadores de España envían al marino genovés con motivo de su cuarto viaje, se lee: "y habeis de informarnos del grandor de dichas islas e facer memoria de todas la dichas islas y de la gente que en ellas hay y de la calidad que son para que de todo *nos traigas entera relación*".<sup>31</sup> Es evidente que por entera relación se entiende un detallado informe. Es de notar que en el tipo discursivo inaugurado por Colón —el de Cartas relacionas en la clasificación de W. Mignolo—, como en otros semejantes, la función pragmática —una orden real— es decisiva para comprender su estructura.

Clasificadas en el mismo tipo discursivo, las *Cartas de relación* de Hernán Cortés obedecen al mismo motivo del *Diario* de Colón. Cortés estaba consciente de que sus misivas eran en realidad extensos informes rendidos a una autoridad sobre sus actividades en tierras mexicanas; en la primera *Carta* explica "envíe a Vuestra Excelencia muy larga y particular relación de las cosas hasta aquella sazón, después de que yo a ellas vine, en ellas sucedidas"<sup>32</sup>, sin embargo, hay que recordar que la escritura no fue *motu proprio* sino propiciada a partir de las órdenes de Diego de Velázquez, quien previamente le había advertido:

<sup>30</sup> *Diccionario de Autoridades*.

<sup>31</sup> *Apud* Walter Mignolo, *op. cit.*, p. 71. Los subrayados son de Mignolo.

<sup>32</sup> *Apud Ibidem*, p. 66.

Trabajaréis con mucha diligencia e solicitud de inquirir a saber el secreto de las dichas islas e tierras, e de las demás a ellas comarcanas y que Dios Nuestro Señor haya sido servido que descubran o descubrieren, así de la manera e conversación de la gente de cada una della en particular, como de los árboles y frutas, yerbas, aves, animales, oro, piedras preciosas, perlas e otros metales [...] e de todo *traer entera relación* por ante escribano [...].<sup>33</sup>

Como se ve, lo que está solicitando Velázquez es un informe preciso de lo que pudiera existir en aquellos lares desconocidos, así como lo que pudiera ocurrir al enfrentarse con hombres y naturaleza ignotos.

En otros casos, el término Relación nombra a un grupo de textos que se caracterizan por su cometido de informar, y de hacerlo bajo un rígido cuestionario diseñado *ex profeso*. Textos como la *Relación general de las poblaciones españolas del Perú* o *Relación de la Ciudad de Guayana y sus términos*, ubicadas dentro de las "Relaciones geográficas", son resultado de un cuestionario elaborado en 1574 por Ovando y Godoy, continuado por Juan López de Velasco, y distribuido por el Consejo de Indias.<sup>34</sup> En dicho cuestionario se pedía a los historiadores locales ciñeran su información a un número limitado de preguntas: etimología de poblados, nombre del descubridor y conquistador, clima, lenguas, etcétera. El propio título de estas obras así como las preguntas del modelo evidencian la finalidad discursiva.<sup>35</sup>

En otra clase de obras, también se repite el idéntico significado de la palabra Relación. En la *Verdadera historia*, Bernal Díaz del Castillo vacila en denominar su obra entre Historia, Crónica o Relación; algunos ejemplos de esta última: "como acabé de sacar en limpio esta mi relación", "las heroicas hazañas que hizo el marqués del Valle en esta relación que escribo", "en el primer capítulo que de mi relación"<sup>36</sup>, etcétera.

Pongamos un último ejemplo. La *Relación de Michoacán*, cuyo posible autor sea fray Jerónimo de Alcalá, escrita hacia 1549, es resultado de una petición del virrey Antonio de Mendoza. El autor expone en su proemio las motivaciones de la obra; dirigiéndose al Virrey, dice: "me dijo dos a tres veces que por que no sacaba algo de la gobernación de esta gente", y más adelante: "Vuestra Señoría me dijo que escribiese de la gobernación de esta provincia".<sup>37</sup> Y respondiendo a tal petición el asunto terminó en "un documento prevalentemente informativo sobre la mitología michoacana".<sup>38</sup>

En el uso corriente de la lengua española de la época, la palabra relación tenía el valor de informe y lo demuestran las acepciones del *Diccionario de Autoridades* y la frecuencia con que es utilizada con ese sentido en diversas clases de textos. Los ejemplos que hemos dado nos parecen muy elocuentes. Es más importante, empero, destacar que emplear dicha palabra para denominar un texto era un acto consciente que implicaba someterse a las reglas del

<sup>33</sup> *Idem*.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 70-75.

<sup>35</sup> *Cfr. idem*.

<sup>36</sup> *Apud* Herón Pérez, *op. cit.*, p. 281.

<sup>37</sup> *Apud ibidem*, p. 284.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 285.

tipo discursivo del informe; es decir, sujetarse a las convenciones de escritura determinadas principalmente por la situación comunicativa de requerimiento.<sup>39</sup>

Es muy significativo que los escritores del siglo de Oro denominaran bajo el nombre Relación al conjunto de obras que notificaban sobre un acontecimiento celebratorio, pues esto indica que eran concebidos como informes. En efecto, la nominación no es nuestra; fue dada por los propios hombres de la época renacentista y barroca; con este nombre señalan su pertenencia al género. Los ejemplos abundan: *Relación de las reales fiestas, cesáreas y augustos regocijos con que solemnizó los felices años del Rey Don Carlos II* (1677, Ignacio de Santa Cruz), *Relación pírica de la solemnidad con que recibió México a su virrey el Conde de Parcdes* (1680, Juan Antonio Ramírez Santibáñez). Cuando la especificación no se consigna en el título es porque se encuentra en el cuerpo de la obra: para Alonso Ramírez de Vargas es muy natural exculparse ante su destinatario por haber dejado la "relación [del "inimitable fausto"] al vuelo flaco de [su] débil pluma". En *Oración fúnebre a las honras* del príncipe Baltazar Carlos, si bien el título no hace alusión alguna, pasando las aprobaciones y licencias la narración inicia con el encabezamiento "Relación de esta funeral pompa". En *Festivo aparato*, en la dedicatoria del autor anónimo, se lee que "acciones heroicamente grandes, no se dejan fácilmente manosear, ni menos comprender de la brevedad de unos malformados renglones cuando les sirviera de corta esfera la corpulencia de abultadas relaciones".

En este contexto, algunos críticos modernos han advertido el carácter informativo de las Relaciones de fiestas. Unos simplemente han señalado que Relación es sinónimo de informe, otros, yendo más lejos, la emparentan con el relato noticioso y el periodismo de reportaje informativo<sup>40</sup>; y en efecto, esta es una característica explícita de todas las Relaciones: todas ellas dan cuenta de diversos acontecimientos festivos. En cierta manera, sus características formales se asemejan, por ejemplo, al relato noticioso o al reportaje, pues el autor, pluma en mano e inmerso en los sucesos, recopila una serie de información que posteriormente ordena y hace pública. De esta forma, da a conocer a sus lectores lo que sucedió, es decir, los mantiene informados. Para continuar con la analogía, el tipo de eventos que tenía que cubrir eran entradas reales, onomásticos, exequias, dedicaciones de templos, entre otros. En *Secilla narración* se relata lo acaecido en la fiesta que la Ciudad de México celebró con motivo de haber tomado posesión en el gobierno Carlos II en 1677. El doctor Ignacio Hoyos Santillana en el "Sentir" resume el contenido de la obra y dice: "he visto esta *Secilla narración* [...] en que da noticias de las plausibles aclamaciones y regocijadas fiestas con que esta Imperial Ciudad de México festejó el feliz auspicio en el gobierno de la cesárea Majestad del rey Nuestro Señor Carlos II". Con todo y las semejanzas, es erróneo atribuir características de discursos modernos a las Relaciones, que ni tenían la libertad de prensa ni se preocupaban de dar noticia de todo cuanto fuera importante para la sociedad; al contrario, los hechos referidos sólo eran de carácter festivo y su narración tenía muy presente a su destinatario y mecenas. Efectivamente tienen la estructura de informe en tanto

<sup>39</sup> Ahora bien, es oportuno aclarar que las semejanzas que pudieran inferirse entre las Relaciones de fiestas y los tipos de textos a los cuales pertenecen los ejemplos citados, no autoriza clasificarlos en un género afín, pues difieren en cuanto al tema así como en lo relativo a la situación e intención comunicativa.

<sup>40</sup> Estas son sólo algunas de las someras definiciones que ha recibido el género. Véase respectivamente, Francisco López E., art. cit.; Antonio Bonet Correa, "La fiesta como práctica del poder" y "Arquitecturas efímeras. Omatos y máscaras"; Díez Borque, "Relaciones de teatro y fiesta en el barroco español".

que recuperan un cúmulo de noticias sobre un hecho y las dan a conocer; pero ello no autoriza emparentarlas con discursos modernos por la simple razón de ser informativos. Para advertir las diferencias es preciso ubicar las Relaciones en su contexto atendiendo cuál era su propósito como texto y qué modelos de escritura seguía.

El proceso comunicativo del informe supone que el emisor transmite en calidad de respuesta una información a un destinatario, quien previamente la había solicitado al destinatario; el informe, pues, es esa respuesta. Dicho en otras palabras y como se habrá podido colegir de los ejemplos anteriores, "se trata [...] de un exoner provocado, de un discurso generado por otro discurso del tipo de requerimiento".<sup>41</sup> El discurso de requerimiento es variable: puede ser verbal o escrito; ser una petición general: "hacer entera relación", como los Reyes Católicos mandaron a Cristóbal Colón, o un cuestionario dividido en una serie de puntos específicos como los cuestionarios de Informe y Memoria que dieron pábulo a las relaciones geográficas.<sup>42</sup> Las características del informe se sujetan en gran medida al tipo de información requerida, y su dependencia será mayor o menor en virtud de la precisión o generalidad con que se demande la información. La sujeción es mayor cuando el requerimiento tiene en cuenta, a través de un cuestionario, no sólo los temas sino el estilo en que se ha de escribir el informe, mientras que es menor cuando simplemente se ordena "hacer entera relación" de alguna cosa. En el segundo caso el escritor tendrá más libertad para disponer el orden y el estilo, por lo menos. Por otra parte, el diálogo que se establece en el proceso comunicativo del informe es de subordinación. El emisor, puesto que "debe" cumplir, somete su discurso a la voluntad del receptor, quien "puede" solicitar el informe. En pocas palabras: los nexos son de mandato y obediencia, respectivamente, toda vez que el discurso informativo en estricto es aquel que responde a lo que se le pide.

Ahora bien, la estructura básica las Relaciones de fiestas cumple con las características del discurso informativo. Los autores explican en sus proemios que la escritura es resultado de un deber de informar ante una previa petición. Así en la Relación de la muerte del Príncipe Baltazar Carlos: *Oración fúnebre a las honras y pompa funeral*, donde los autores ponen de relieve en la dedicatoria que la realización de las exequias y en consecuencia la Relación impresa fueron un mandato del virrey; se lee

Desde el acuerdo que tomó V. Excelencia en cometeros la disposicion destas Exequias se declaro la consecuencia forzosa de ponerlas en sus manos, de donde se colige que el honrar este escrito con su illustre nombre y heroico apellido, no es elección libre que mira a lo indiferente, sino preciso empeno que respeta la obligacion. (Las cursivas son mías)

Y más adelante añaden:

libro en nuestra solicitud el expediente y dirección de esta obra, y así por esta parte parece justo, que ella se presente reconocida con las perfecciones de su ser, a quien se

<sup>41</sup> Herón Pérez, *op. cit.*, p. 281.

<sup>42</sup> Sobre la explicación de estos tipos discursivos véase Walter Mignolo, *op. cit. passim* y del mismo autor "El mandato y la ofrenda: la Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala, de Diego Muñoz Camargo, y las Relaciones de Indias", *NRFH*, 35 (1987), pp. 426-451. Para nuestro acercamiento, retomamos algunos conceptos de estos artículos.

debe los desvelos de sus principios. En ella verá Vuestra Excelencia reflejado el esfuerzo y apostolada la industria [...] así *por ser orden de su Majestad*, en cuya obediencia se cifran todas las atenciones de Vuestra Excelencia y en esta Real Audiencia... (Las cursivas son mías).

Las Relaciones de fiestas se apegan a la estructura del informe en cuanto se declara, real o convencionalmente, que su escritura obedece a una petición *ex profeso*, la cual proviene por lo general del rey o de sus representantes: los destinatarios, o mejor dicho, los solicitantes y receptores del texto; como dicen los autores de *Honorario título* (Relación que versa sobre las exequias de Felipe IV): "vuelve a manos de Vuestra Señoría [el Virrey] la obra de su disposición"<sup>43</sup>, o para decirlo con Isidro de Sariñana (*Llanto del Occidente*): "estas Demostraciones fúnebres vuelven, Señor, a Vuestra Excelencia, relacionadas, para volver bien agradecidas" (véase Apéndice 2); "intentando que de las manos de su Majestad pase a las del Rey Nuestro Señor D. Carlos II". Veamos otro ejemplo de esta regla, al parecer, invariable. *Sencilla narración* tiene diferentes "marcas" de informe rendido a el virrey fray Páyo Enriquez de Ribera, "a cuya alta protección la dirige seguro y la consagra humilde don Alonso Ramirez de Vargas"; y en la introducción, el autor ratifica

... ¿cómo puede faltarme la [grandeza] de Vuestra Excelencia para el patrocinio? Obra fue de su celo en el servicio de su Majestad la festiva demostración que al ingreso del regio ejercicio admiro esta occidental América, y poniéndola a los pies de Vuestra Excelencia, mi pluma podrá decir con el mismo Cerda:  *tuo nomini opus tuum consero, hoc enim tuum potius, quam meum est*. Mas es restitución que obsequio, por eso ha de permitir Vuestra Excelencia que blasone de suya... (Véase Apéndice 2)

Y el final, no puede ser más claro, toda la narración ha sido en realidad un extenso informe ofrecido a la máxima autoridad de la Nueva España

Estas fueron, Señor Excelentísimo, las persuasivas locuciones con que oró el amor en la cátedra de la lealtad. Estas, las declamaciones ardientes del vasallaje que a el senado de la atención profirió el regocijo, desahogando las vivas ansias al desseo. (Véase Apéndice 2)

Tratándose de una obra que relata un acontecimiento real y cuya impresión estaba patrocinada por la Corte, es comprensible la dedicatoria. Pero traigamos a mientes celebraciones de otro asunto. En la Relación que recoge los festejos que se llevaron a cabo en la Ciudad de México en 1672 con motivo de la canonización de Francisco de Borja, se lee en la portada: "dedicado al Excelentísimo Señor D. Antonio Sebastián de Toledo, Molina y Salazar, Marqués de Mancera [...] Virrey, Gobernador y Capitán General de la Nueva España"; y más adelante se explica el porque de la dedicatoria: "Cuyo festejo felizmente nació, creció y se coronó en este Reino con los superiores alientos que a velas le inspiraron las nativas generosidades de vuestra Excelencia y su Excelentísima consorte".

No parece haber duda referente a las condiciones de mandato que propiciaron la escritura de la Relación, las cuales, por cierto, son propias del informe. Sin embargo, cabe pregun-

<sup>43</sup> *Op. cit.* s. I.

tarnos por qué se eligió la estructura del informe en un texto cuya intención era panegírica y se autonabraba histórica, asimismo qué implicaciones tuvo dicha elección. En las siguientes líneas trataremos de responder a estas interrogantes.

En primer lugar, precisemos cuál era el proceso comunicativo de las Relaciones de fiestas. Un grupo social (un gremio, una escuela, una orden religiosa, una nación, etcétera) a través de un intelectual reconocido (poeta-historiador) rinde un informe a una autoridad, por lo general, el rey. Se entiende que el destinatario lo había solicitado y que los destinatores estaban obligados a escribirlo. Ignoramos qué clase de discurso sería "la orden de su Majestad"; qué puntos contenía dicho mandato y si existía un documento que exigiera la relación escrita. Pero tomando en consideración que el hecho referido podía corresponder a festejos promovidos tanto por las autoridades civiles o eclesiásticas como por gremios o aristócratas, sería dudoso afirmar la existencia de un formato institucionalizado sobre aspectos específicos<sup>44</sup>; por lo mucho se quedaría —creemos— en la petición general de "hacer entera relación". De cualquier manera no es el aspecto más importante, porque si bien es cierto que en algunos textos —como en las Relaciones geográficas— el requerimiento determina las características del escrito a tal grado que este se convierte en una respuesta de aquél, en las Relaciones de fiestas los rasgos formales están determinados por modelos e intención diferentes: por una parte se apega a la tradición humanista de escribir los pormenores de los festejos reales; por otra, pretende elogiar al monarca. La Relación se presentaba como el documento probatorio de que se habían cumplido cabalmente las demostraciones de lealtad y obediencia; pero se subrayaba que éstas se había realizado más por convicción propia que por mandato, sin duda, con objetivos encomiásticos. Esto parece contravenir la idea que hemos venido manejando respecto de que las Relaciones de fiestas se inscriben en la clase de textos de carácter informativo, pues todo informe se sujeta a los lineamientos de una petición previa. En realidad no hay contradicción: es verdad que las Relaciones de fiestas se asumen como informes dirigidos a la autoridad monárquica; pero lo hacen como un artificio retórico que refuerza el discurso panegírico y no por disposición jurídica. La función del informe no se ha de cumplir en sentido estricto, pues la situación comunicativa de las Relaciones de fiestas no es del tipo de una comparecencia legal sino la de un homenaje. En tal situación, el texto constituye un obsequio que cumple la función de loar; más que un reporte hecho a petición, se trata de un regalo ("más restitución que obsequio"), y marca con ello una diferencia notable: cambia el sentido de obligación por el de voluntad.

Ciertamente, la situación del homenaje, como la del informe, implica una relación de subordinación del destinatario al destinatario; sin embargo, su realización no obedece a un mandato del segundo hacia el primero, puesto que los vínculos que rigen son de afecto y

<sup>44</sup> Quizás fuera posible en las celebraciones de orden civil puesto que la información recabada podría servir a la Corona para fines políticos o históricos; pero en otro tipo de fiestas, como los actos litúrgicos, es impensable, toda vez que se inscriben en un marco ideológico común de una sociedad. De cualquier manera, no creemos que las características del discurso de mandato que propiciaban la Relaciones fueran demasiado coercitivas, se limitarían a dar la pauta general de "hacer entera Relación"; y los temas y estilo sobrentendidamente seguirían la costumbre. Que lejos se encuentran los textos que venimos estudiando de otros que comparten el discurso informativo, por ejemplo, de las Relaciones geográficas, que se ajustan a un riguroso cuestionario. Los modelos que guiarán la escritura de las Relaciones de fiestas serían los sancionados por la tradición clásico-humanista. En efecto, el género ya tenía una larga historia: había nacido en el Renacimiento, de Italia pasó a España, y de ahí a América.

admiración y no de obligación y temor: bastan los méritos del homenajeado para motivar la celebración, sin que medie orden alguna. Esto es: la finalidad será complacer *mou proprio* con encomios y regalos a una "figura" por sus virtudes y hazañas. Siendo así, ¿no resulta contradictoria la estructura de informe en las Relaciones de fiestas? En verdad no; se trata de un discurso retórico eficaz que intensifica el discurso panegírico: al erigirse como informe, se remarcaban los nexos de subordinación y se ponderaba la autoridad del receptor. ¿Qué mejor alabanza que la reafirmación de la jerarquía superior del destinatario? Por otra parte, el hecho de demostrar que se hacía con extremado gusto lo que era un deber tenía un doble efecto: por un lado, significaba que el mandato era justo; y por otro, que el cumplimiento era desinteresado. El discurso resultante es paradójico pero contundente en términos panegíricos: el deseo de informar priva sobre la obligación, la obediencia es secundaria ante la voluntad, pues en el contexto del homenaje quienes lo ofrecen toman la iniciativa de hacerlo, sin esperar que se les ordene. El resultado de esta confluencia es un mandato cumplido amorosamente, como expresa Isidro de Sariñana:

llegará así tambien al conocimiento de su Majestad la lealtad con que venera Mexico aun las cenizas de sus reyes, que aunque dio a sus demostraciones tanta alma el amor, y fueron tan vivamente sentidas y por eso muy honorificas a su fidelidad, sin la noticia de su Majestad quedaran muertas, y sin el honor que merecen, porque en sentencia de Casidoro: de las acciones de los vasallos, es vida y honor la noticia de sus reyes.

De no mediar la intención panegírica, el texto habría sido escueto informe de carácter confidencial, manuscrito seguramente, y su composición no se habría encomendado a un prestigiado conocedor de los artificios verbales (poeta-historiador). Tampoco se habría elevado el escrito a la categoría de historia.

Hacer pública la Relación también tiene connotaciones panegíricas y políticas. Las causas que dieron pábulo a los festejos públicos son numerosas, pero estas estaban bajo el control de la monarquía y cumplían con propósitos propagandísticos bien conocidos. A través de la y imprenta, los mensajes reforzaban los principales dogmas monárquicos y religiosos, exaltando la imagen todo poderosa de la Corona y la Iglesia, a las cuales los organizadores y los participantes se adherían irrestrictamente. Estas eran razones suficientes enterar a las autoridades ultramarinas. Parece innegable que los relatores tenían muy presente que sus obras serían leídas en la Corte por el rey ("llegará también al conocimiento de su Majestad"), y es de notar que este anhelo se refleja en el contenido y estilo del libro.

En otro orden de ideas y para cerrar este apartado dedicado a la estructura, es frecuente que en las Relaciones de fiestas confluyan otros tipos de discursos generados en la fiesta misma. En efecto, no faltan aquellos volúmenes que bajo un mismo título aglutinen — además de la narración del hecho referido en la voz de un autor que se asume como testigo — sermones, emblemas, certámenes, etcétera. No es una regla aplicable a todas, pues las hay de poca extensión que apenas tienen espacio contar apresurada y llanamente lo más relevante del suceso, sin incluir frase alguna ajena al relator; tal es el caso de *Breve relación de las fiestas que los plateros ... celebraron a la Virgen Maria*, donde el anónimo autor describe lo más importante en dos folios, recto y vuelto. O la Relación Morales Pastrana

en honor a Santa Rosa de Lima, aunque de mayor número de páginas, escrita sólo como un recuento de los hechos.

Mucho más ricas desde el punto de vista textual son las Relaciones que rebasan la exclusividad de un autor único, quien además de desempeñarse como tal, también lo hace como recopilador de otros textos, que sin menoscabo de su propia narración, se incluyen en un mismo volumen. El resultado era la publicación de libros que a ojos modernos tienen un carácter misceláneo. Ahora bien, ¿qué clase de textos eran? De la más variada índole: desde la convocatoria de un certamen poético hasta piezas teatrales. La *Carta al padre Everardo Morales* contiene villancicos, emblemas, poemas de certamen y obras dramaturgicas. *Sagrado padrón y panegíricos sermones*, de Alonso Ramírez de Vargas, reúne diez sermones (ocho dedicados al templo de San Bernardo y dos a la muerte del capitán Retes Largache) de distintos predicadores; la descripción del templo y una elegía en honor a Retes Largache, ambas escritas por Ramírez de Vargas. *Festivo aparato* se presenta con varios sermones, la Relación de los festejos y el certamen poético. A veces los diversos textos, aunque en un mismo libro, están divididos, pero hay otros intercalados en el cuerpo de la Relación. Lo más peculiar es cuando se "citan" textos pequeños: poemas, inscripciones; así, en *Sencilla narración* encontramos, entre otros ejemplos, loas de Carlos de Sigüenza y Gongora y Blas de Aguirre.

Buena parte de la actividad literaria que reseñamos en el primer capítulo se recoge en las Relaciones, y aun otra que no tiene este carácter, como los sermones, cuya naturaleza pertenece a la oratoria sagrada. Cada uno de estos textos "ajenos" se rigen por reglas genéricas propias. No es responsabilidad de este capítulo indagar en ellas. Sólo digamos que con esta característica las Relaciones parecen una obra polifónica toda vez que se entrecruzan gran variedad de voces, las cuales, empero, no discordan de la intención global del texto: constituyen pruebas fehacientes de amor y lealtad al homenajeado y se reafirmaban como género informativo.

### 3.3.2. El ESTILO

Otro aspecto importante para definir los rasgos genéricos de las Relaciones de fiestas tiene que ver con el lenguaje. Los diversos géneros informativos, aunque relaten el mismo suceso, difieren, entre otras cosas, en la elocución. Por ejemplo, mientras Antonio de Robles dedica un párrafo de veintitantas líneas a los festejos en honor a la canonización de San Francisco de Borja, *Festivo aparato*, relación que trata el idéntico asunto, consta de más de 50 folios; el *Diario* comienza:

*Fiesta de San Francisco de Borja.*— Domingo 14, se celebró en la catedral la canonización de San Francisco de Borja, habiendo venido la tarde antes en procesión desde la casa de la Profesa, y habido la noche antes muy buenos y lucidos fuegos. Cantó la misa pontifical el señor arzobispo; predicó el Dr. Ignacio de Hoyos Santillana, canónigo magistral de esta santa iglesia; hubo en las calles cinco altares de grande ostentación; a las cuatro de la tarde salió la procesión de la catedral por una de las tres puertas que miran a la plaza, y fue por Palacio; iban delante con sus insignias y estandartes todas las

cofradías, y luego las religiones llevando a sus fundadores curiosos y ricamente adornados...<sup>45</sup>

#### Y Festivo aparato inicia:

Son las honras pretendientes de los que las huyen, al paso que nadan siempre reñidas con los que las buscan. Y cuando faltaran otros ejemplares, bastaba para su apoyo el Glorioso P.S. Francisco de Borja, que renunciando con generosidad las mayores grandezas, con que suele brindar el Mundo a los suyos, sólo consiguió que al darle de mano a sus pompas se le tomase el Mundo para festejar una Santidad tan grande, y aplaudir a un grande de tan prodigiosa santidad.<sup>46</sup>

Las diferencias son notables. Antonio de Robles enumera escuetamente los diversos actos que compusieron el festejo: en pocas líneas y sin pretensiones retóricas, ajusta su mensaje a los puntos más esenciales. Por el contrario, el autor de *Festivo aparato* antecede la narración con un proemio, enseguida, procede a describir: "trescientos eran (sin el gran número de lacayos de que se hizo reputación y empeño) los que compusieron las cinco cuadrillas desta Maseara; ofreciendo en ellas una como quinquagesima de galas, de preciosidades, y de todo buen gusto..." descripción en la que sobresa la precisión de los datos así como un cuidado lenguaje. ¿Por que tales diferencias entre ambos textos? Porque cada uno tenía su propia intención y situación comunicativas, y por lo tanto seguían modelos de escritura también diferentes. Antonio de Robles tan sólo quería registrar lo más relevante de los sucesos notables; su género era el Diario. En *Festivo aparato*, las circunstancias son las que hemos venido enunciando. Lo que queremos resaltar con esta comparación es que el lenguaje es un aspecto que se debe tomar en consideración a la hora de clasificar un género. Ahora toca preguntarnos que clase de lenguaje utilizan las Relaciones y por que.

Cuando los autores de las Relaciones escriben con falsa modestia que asunto tan glorioso es superior a sus fuerzas y que aun cuando se esmeren en su estilo, éste siempre será inferior a la grandeza del acontecimiento ("Todo lo que desmerece el estilo, compensa con exceso la grandeza del argumento"<sup>47</sup>), se refieren a la concordancia que debía haber entre el plano del contenido y la expresión, recomendación pertinente a todo escrito, aunque mejor sería decir la correspondencia entre la elocución y el asunto o personaje representado. En el lenguaje del Siglo de Oro, tenía vigencia la división de tres niveles de elocución conocidos como estilos: alto, medio y bajo; las Relaciones utilizaban predominantemente el primero.

La teoría de los tres estilos era aplicable tanto en poética como en retórica; es decir, atañía a todo acto lingüístico. Contaba con una larga trayectoria desde la antigüedad clásica, aunque se consolidó en la Edad Media<sup>48</sup>. En el Renacimiento y el Barroco todavía merece

<sup>45</sup> Antonio de Robles, *Diario de sucesos notables (1665-1703)*, t. 1, Porrúa, México, 1972, p. 112.

<sup>46</sup> *Festivo aparato*, f. 1.

<sup>47</sup> Isidro de Sarriana, *op. cit.*, s. f.

<sup>48</sup> En el siguiente resumen histórico de la evolución de dicha teoría, se puede apreciar cómo la teoría fue motivo de reflexión tanto en preceptivas literarias como en manuales de retórica; Antonio García Berrio sintetiza: la doctrina de los estilos "... procede de la división axiológica de estilos: alto, medio y bajo de Teofrasto, con antecedentes en Isócrates y en las diferencias establecidas por Aristóteles en atención al objeto de imitación. Aparece así de manera explícita en la *Rhetorica ad Herennium* y se organiza en el esquema estilístico-jerárquico de Cicerón, que es aceptado en la *Epistola ad Pisones* horaciana. Esta división

atención de los preceptistas. Consistía básicamente en la elección de un vocabulario adecuado para el asunto del que tratara el discurso en cuestión. Si el asunto tenía que ver con acciones y personajes heroicos, se recomendaba un lenguaje elevado; si por el contrario se relataban temas jocosos o cotidianos realizados por gente común, se prefería usar un lenguaje propio de aquélla, es decir, un estilo bajo. Al asunto que estaba a caballo entre los dos anteriores correspondía un lenguaje intermedio. Ya Aristóteles proponía una nomenclatura muy semejante. En la *Poética* afirma que los géneros son fundamentalmente mimesis, sin embargo se distinguen por tres rasgos: medios de transmisión, el objeto representado y forma de imitación. El segundo se refiere a que el objeto de imitación puede ser alto o bajo en cuanto al estatus social de los personajes, y la elocución, por consiguiente, tiene que ser análoga a la posición de aquellos. Así, una clase de poesía se escribiría en forma grave (con "himnos y encomios") porque el objeto de imitación correspondería a "acciones nobles y de gente noble"<sup>49</sup>, y otra estaría escrita en forma baja puesto que mimetizaba a hombres y acciones ordinarias, utilizando para ello la estructura poética del yambo, pues con este metro "se atacaban con burlas unos a otros."<sup>50</sup> Con base en esta clasificación, asocia la épica y la tragedia con el estilo alto, mientras a la comedia, con el bajo. La elocución de la segunda es "a partir de pequeñas fábulas y de un modo de hablar risible"<sup>51</sup>; las primeras, al contrario, deben poseer un "lenguaje sazonado", entendiéndose por este "...al que tiene ritmo y armonía".<sup>52</sup> Como se ve, la construcción del lenguaje acorde con la dignidad del objeto representado juega un papel decisivo en la clasificación de los géneros poéticos.

Con variaciones pero coincidiendo en lo básico, El Pinciano, como otros preceptistas y rétores, reflexiona en torno a esta idea. Como ya hiciera Aristóteles, vincula la clase social con el estilo. Como mimesis, la poesía debe imitar alguno de los tres estatus sociales, a saber: el alto (o patricio), el bajo (o plebeyo) y el mediano (o ecuestre). Del estilo alto dice:

Y así quiera decir vuestro adron (αδρον, estilo alto) crecido, lleno, maduro, grueso, aumentado, robusto, grande, firme, ancho, perfecto, mucho, copioso, abundante no hace al caso; lo que hace y importa es que se entie(n)da que este estilo es con el que se imitan personas principales, como las dichas patricias, y q(ue) quiere decir estilo adron estilo imitador de personas reales, principes y grandes señores.<sup>53</sup>

Se relaciona pues con el hombre noble, suponiendo que su condición social es equivalente a su lenguaje; es decir, quienes tienen nobleza de sangre, manejan igualmente un lenguaje noble (ya que "...ninguna persona grave y principal dize jamas vocablo que te(n)ga alguna

---

de los estilos tiene su formulación en la Edad Media con la *Rota Virgii*, al identificarse con el estilo alto la *Eneida*; con el medio, las *Georgicas*, y con el bajo, las *Bucolicas*", *op. cit.*, 123

<sup>49</sup> Aristóteles, *Poética*, en *Poéticas* (de Aristóteles, Horacio y Boileau), ed. preparada por Anibal Gonzalez Pérez, Editora Nacional, Madrid, 1984.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 65.

<sup>51</sup> *Idem*. Las cursivas son mías.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 69.

<sup>53</sup> Alonso Lopez Pinciano, *Philosophia Antigua Poética*, apud Sanford Shepard, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Gredos, Madrid, 1970, p. 66.

deshonestidad y fealdad..."<sup>54</sup>). La poesía sólo imita esta realidad y a ella la devuelve; así como imita a las "persona principales", este estilo sólo es digno de ser recibido por ellas mismas; se crea un juego especular entre el léxico del estilo y sus destinatarios:

Dignidad en la palabra es q(ue) la palabra q(ue) sigue al estilo alto debe ser digna de ser oyda por las altas personas, y sin verguença parecer delante dellas, como el no(m)bre de fama, virtud, puñidad, grandeza y otros assi, q(ue) son infinitos. Y por el contrario exe(m)plo será más claro lo q(ue) dixi, digo, q(ue) no es palabra digna de parecer de la(n)te de reyes: bacin, estiercol, cogote, colodrillo, ni aun jarro.<sup>55</sup>

En suma, el estilo alto expone un lenguaje refinado, de vocablos selectos y apropiados, que en términos de la época se define como grave, heroico, elevado, etcétera.

El estilo bajo, como el alto, se compone en función del objeto mimetizado, pero en sentido opuesto: imita a los plebeyos con lenguaje humilde. Y sobre el estilo medio no hay que decir mucho dado que es una mezcla de los dos anteriores, de ahí que Pinciano lo considere prescindible: "... si quereys que los estilos sean sólo dos, alto y bajo, y que el medio no haga miembro por sí, por ser una mezcla de ambos, sea como os pareciere".<sup>56</sup>

Como se habrá podido advertir la teoría de los tres estilos —que tiene como modelos principales la *Eneida* (alto), las *Geórgicas* (medio) y las *Bucólicas* (bajo)— toma en cuenta para su identificación y elaboración dos aspectos: el primero, referente a la elocución; el segundo, a la clase social del los personajes imitados, vinculada a tres prototipos de hombre: noble, agricultor, pastor (según las obras de Virgilio) o príncipe, ecuestre y plebeyo (según Pinciano). Esta distinción, como bien señala Tzvetan Todorov, es "literaria (lingüística) y a la vez sociológica".<sup>57</sup> El aspecto lingüístico requería de un gran conocimiento de recursos verbales, principalmente de las figuras de dición y pensamiento, para adecuar el discurso a cada una de las modalidades estilísticas. El aspecto sociológico tiene que verse a la luz de los códigos de cortesana prevaletentes en los Siglos de Oro. En este punto Sanford Shepard es contundente:

Conviene recordar en relacion con estas palabras de Pinciano [relativas al estilo alto] que la vida en el Renacimiento estaba cuidadosamente regulada en casi todos sus aspectos: guerra, amor, relaciones sociales e incluso la conversacion estaban definidos y sometidos a un código cortesano. La literatura, cuyo principal papel era el de educar a los hombres a portarse debidamente, tenía que extremar aún más sus cuidados y ser más rigida que la vida misma.

Hechas las precisiones referentes a los estilos, apenas es necesario decir que las Relaciones de fiestas están escritas, en su mayoría, en el estilo alto. Con todo, expliquemos algo al respecto. Si tomamos en cuenta que para Aristóteles el estilo elevado era imitación de acciones graves y personas nobles, las Relaciones cumplen con este precepto, pues, como ya

<sup>54</sup> *Idem*. Al incluir la epica en el estilo alto, El Pinciano dice: "... la epica es imitación de príncipes y señores grandes; y mirad que los príncipes y señores grandes hablan co(n) gravedad y simplicidad alta...". *Ibidem*, p. 73.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 67.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 66.

<sup>57</sup> Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 184.

lo hemos repetido varias veces, los relatores siempre manifiestan que la fiesta aludida fue un hecho glorioso y sin par; lo dicen de varias formas: "...acciones heroicamente grandes", "materia tan ilustre y grave", asunto heroico u otras semejantes. Por supuesto que no se trata del concepto de mimesis en el sentido estricto en que lo entendía el Estagirita, ya que, como se ha dicho, la formación textual de las Relaciones es más historiográfica que literaria, por lo tanto el hecho narrado es verídico y no ficticio. Pero tomando en cuenta que la teoría de los estilos también sirvió para identificar el lenguaje de otros discursos además del literario (y por eso fue tema de reflexión en diversas retóricas) es pertinente asociar el acontecimiento referido (llamado "asunto" en las Relaciones) con el objeto de imitación aristotélico. Que se otorgaba al asunto una dimensión de suma gravedad es innegable, y que éste era correlativo al lenguaje empleado, también. Los autores lo expresan con falsa modestia; por ejemplo Isidro de Sariñana en *Llanto del Occidente* se disculpa de la siguiente manera:

Todo lo que desmerece *el estilo compensa con exceso la grandéza del argumento*, pues es lo principal de su asunto un epitome de proezas, un compendio de las virtudes que adornaron la vida del Rey: Nuestro señor D. Felipe IV el Grande.<sup>58</sup>

Entendiéndose que el estilo estaba acorde con el asunto. Alonso Ramírez de Vargas en el premio a *Sencilla narracion*, por su parte, trata de justificar la inferioridad de su estilo ante la magnificencia de la fiesta: "Bien pudiera la cortedad de mi *estilo* recelar que dejara agravada *materia tan ilustre y grave*". Tanto Isidro de Sariñana como Alonso Ramírez de Vargas eran consumados maestros del arte de la palabra; es claro que sus comentarios pretendían captar la simpatía de sus lectores al mismo tiempo que magnificaban el festejo; sin embargo, ello no anula la voluntad consciente de usar para tales sucesos un estilo elevado. En efecto, con menos reticencias pero no menos con elogios hacia el autor, los calificadores de las obras en los "sentires", "pareceres" y "aprobaciones" no tienen empacho en declarar que las Relaciones se ajustan perfectamente a los cánones de homologar el estilo con la dignidad social del homenajeado. Francisco de Siles, responsable del "sentir" de *Llanto del Occidente*, sin reparos exclama:

Lo que [Isidro de Sariñana] añade de narracion es tan bueno como la exploracion de las poesias, y todo *estilo conforme a la Real Majestad del sujeto*, y por eso, digno de que también coronen *tan real estilo* estimaciones, y aplausos.<sup>59</sup>

En cuanto al aspecto lingüístico, para demostrar los artificios verbales de que se compone el estilo elevado tendríamos que recurrir a un minucioso análisis retórico, lo cual no es el propósito del presente capítulo; conformémosnos por ahora —y para continuar en el mismo tenor de las páginas y capítulos anteriores— con citar alguna opinión acerca de cómo evaluaban los textos los propios autores y receptores de la literatura novohispana. Pedro de san Simon en el "Parecer" de *Breve relación de la plausible pompa y cordial dedicación [...] del templo del inclito martir San Felipe de Jesús*, escrita por Diego de Ribera, califica

<sup>58</sup> Isidro de Sariñana, *op. cit.*, s. f. Las cursivas son mías.

<sup>59</sup> *Ibidem*, s. f. Las cursivas son mías.

al libro de “doctamente elegante, viste con *estilo majestuoso* los conceptos, dispone con decencia el adorno, suavizando la elocuencia *con decir elevado*, y todo en fin, con inteligencia clara y varia erudición”.<sup>60</sup> Es común, pues, que las Relaciones de fiestas se escriban con estilo alto, en virtud del asunto que tratan y de la intención panegírica del texto, los autores, en consecuencia, eran gente letrada, de preferencia poetas.

Pero si bien el texto en su totalidad era un modelo de lenguaje elevado, esto no impedía que se incluyeran fragmentos en estilo bajo. Porque el asunto de las Relaciones de fiestas no podía ser estrictamente grave; también tenían lugar los momentos lúdicos y de regocijo popular; en estos casos la narración versificada los representaba en el estilo correspondiente, como dictaban los preceptos retóricos y poéticos. La alternancia de estilos es muy frecuente en un mismo texto; por ejemplo, en *Sagrado padrón y panegíricos sermones*, escrito por Alonso Ramírez de Vargas con motivo de la dedicación del templo San Bernardo en 1691, los cuadros que adornan a la iglesia son descritos así:

Ministrale el agua el Hijo,  
y no en vano, que al tocarla  
bien es que yerban las ondas  
donde rebosan las llamas.

Pero cuando llega al episodio relativo a los fuegos pirotécnicos, los versos se toman jocosos y populares:

Los muchachos como potros  
andaban y como avispas,  
dando saítos unos y otros,  
aquéstos diciendo ¡chispas!  
y diciendo ¡fuego! esotros.<sup>61</sup>

Esta característica hace todavía más complejo el aspecto formal. A la conjunción de prosa y verso y a la intromisión de diversos discursos generados en el festejo mismo (como los sermones o los certámenes poéticos, *vid. supra*) hay que sumar la variedad de estilos, que en la parte poética conllevaba gran variedad de metros y tópicos. Todo ello podría hacer pensar que las Relaciones constituyen un género demasiado heterogéneo, y de hecho lo son, pero eso no significa que su planteamiento general sea incoherente. Se admiten otros estilos porque en el festejo convergieron todas las clases sociales y porque algunos de los actos querían manifestar si no diversión si alegría por lo que se celebraba, las manifestaciones de júbilo eran parte del homenaje y requerían un modo particular de ser relatadas. Sin embargo, por la intención global del texto —elevado a la categoría de historia y cuyos protagonistas y destinatarios eran miembros de la aristocracia y clase dirigente—, debía predominar el estilo elevado.

<sup>60</sup> Diego de Ribera, *Breve relacion de la plausible pompa y cordial dedicacion [...] del templo del inclito mártir San Felipe de Jesús*, México, Viuda de Bernardo Calderón, 1673. Las cursivas son mías.

<sup>61</sup> Alonso Ramírez de Vargas, *Sagrado padrón*, fol. 11.

### 3.3.3. NARRAR Y DESCRIBIR

Ya expusimos en el apartado anterior que un rasgo fundamental de las Relaciones de fiestas consiste en su carácter informativo; el libro se ostenta como un informe que se rinde a un destinatario específico. Ahora veamos en qué forma se presenta tal información, porque ésta lo mismo puede consistir en una escueta enumeración de los hechos que constituyeron un acontecimiento o en una prolija narración de los mismos; puede oscilar entre el documento sin atisbos retóricos o literarios hasta los textos de pretensiones historiográficas o artísticas. Un informe puede revestir varias formas: la que adoptan las Relaciones de fiestas —ya lo dejamos ver en los apartados anteriores— es la narrativa; un acto lingüístico que expone encadenadamente una serie de hechos de un suceso. La narración es un criterio importante para definir ciertos tipos discursivos; éste es el modo propio del relato de viajeros, la biografía, la crónica actual, el reportaje, la relaciones de descubrimiento y conquista, etcétera. No se trata de un criterio secundario; al contrario, es una de la principales categorías para clasificar los textos y para descubrir o ubicar filiações genericas; permite diferenciar unos tipos discursivos de otros: por ejemplo, las Relaciones de fiestas son narrativas, pero no argumentativas.

Entre los sinónimos de Relación de fiestas se encontraba el de Narración (*Simplex narración*) y el de Descripción (*Poética descripción*). Esto significa que ambos modos eran un aspecto relevante en la constitución del género. Recordemos que el término relación también se identifica con el sentido de narración o relato. Respecto a los deslizamientos semánticos que sufre el verbo latino *referre*, del que deriva la palabra relación, Herón Pérez explica que “el vocablo latino tiene dos acepciones que parecen prevalecer sobre las demás y que serán decisivas en la terminología del siglo XVI hispánico cuando [...] proliferan una serie de textos a los que se da el nombre de ‘relaciones’: informar y relatar. Primero informar y luego relatar, en ambas, como bien se sabe, se funden muchos de estos textos que, por ello, son relatos informativos”.<sup>62</sup> Es decir, tenía el sentido que hoy en día otorgamos al vocablo relato, el cual por supuesto no era muy frecuente en el habla de los Siglos de oro ya que se prefería usar narración. Aunque la explicación de Herón Pérez se refiere a las Relaciones de descubrimiento y conquista, son válidas para definir la palabra en los siglos XVII y XVIII; asimismo sus observaciones coinciden con la naturaleza textual de las Relaciones de fiestas.<sup>63</sup> Narrar compartía su uso con el de informar; no se trata de dos signifi-

<sup>62</sup> Herón Pérez, *op. cit.*, p. 283.

<sup>63</sup> Esta aseveración podría hacer pensar que tanto las Relaciones de descubrimiento y conquista como las Relaciones de fiestas pertenecen al mismo género. Ciertamente comparten el mismo significado en su origen: el de transmitir un informe con características narrativas. Sin embargo, no es razón suficiente para suponer que de las Relaciones de descubrimiento y conquista (en tanto que las preceden en el tiempo) derivan las de fiestas. No encontramos evidencias que demuestren que los relatores de fiestas tuvieran como modelos los textos de Hernán Cortés, de Bernal Díaz del Castillo u otros semejantes. Creemos que la semejanza radica en que ambas parten de un tipo discursivo de carácter jurídico. Bajo el nombre de relaciones se conocen numerosos documentos que informan a alguna autoridad sobre diversas actividades. Sería absurdo imaginar que una vez terminada la Conquista, los novohispanos no tuvieran más sucesos dignos de relatar que las fiestas. Apenas se comparan las dos clases de textos mencionados surgen las diferencias; por sólo mencionar algunas: discrepan en el hecho referido y en la situación comunicativa en que se producen.

cados opuestos sino de dos acepciones —entre varias— para una palabra, las cuales pueden complementarse para definir un tipo discursivo; en este caso, la Relación de fiestas.

La narración resultaba el modo apropiado a las intenciones del informe, puesto que facilitaba el encadenamiento armónico de hechos o acciones. En las Relaciones de fiestas, la narración seguía un orden cronológico (*ordo naturalis*, en términos de retórica). Iniciaban con el anuncio público de la celebración; enseguida, se daba noticia de los preparativos, y luego, de la realización de los diferentes actos que componían el festejo. Veamos con un ejemplo cómo se disponían secuencialmente los hechos (es decir, se narra) en una Relación:

[...] y saltando en tierra el gentil hombre, en breve tiempo llegó la nueva, tantas veces feliz cuanto son los reinos y vasallos que la esperaban; entrando la majestad augusta de nuestro rey don Carlos II [...] en el gobierno de tan dilatada monarquía.

Fue tanto el alborozo esta nueva [...] que a las primeras alegres voces de la noticia los más recatados semblantes rebosaron a la exterioridad el regocijo [...]

Hicieronse ladinas todas las campanas de la ciudad publicando con lenguas de metal el júbilo [...]

Haciendo consonancias ruidosas y claras, copia bella de luminarias con los estallidos de los leños [...] que tres noches encendieron todas las vecindades [...] siendo no reducible al guarismo las hañas y linternas que en balcones y ventanas mentan orientes nuevos [...]

Salió su Excelencia de Palacio acompañado de los reales ministros y nobleza que a los parabienes le asistía a rendir las divinas gracias a su Majestad Suprema del cielo y tierra.<sup>64</sup>

No es necesario alargar las citas; con los fragmentos citados se advierte a todas luces el discurso narrativo. Como se ve, se eslabonan en un acto verbal una serie de acciones; es evidente también la ordenación cronológica de éstas.

El carácter descriptivo es otro rasgo esencial de las Relaciones de fiestas. Consiste en hacer la disección de un objeto; escudriñar en cada una de las partes de que se compone y explicar cuál es su disposición —su orden— respecto del todo. Cabe mencionar que desde la antigüedad se tenían codificadas diversas formas y técnicas descriptivas: etopeya, retrato, topografía, cronografía, geneografía, clasificación que nos da una idea del grado de conciencia que existía en este punto. Aunque es diferente a la narración (dado que puede haber narraciones sin pasajes descriptivos como descripciones sin asunto narrativo: por ejemplo, se puede describir un objeto aisladamente de una secuencia narrativa), la descripción por lo general constituye un componente básico de aquella, y más todavía cuando se trata de un informe.

La descripción contribuía a hacer más exhaustivo el informe; con ella se pretendía no omitir detalle de todo cuanto sucedió: el vestuario, los incidentes, los preparativos, las ceremonias, etcétera eran objeto de un prolijo recuento, pero en especial los monumentos de arte efímero gozaban de las más precisas y detalladas descripciones. Se entiende la preferencia en virtud de la función que desempeñaban en el contexto del homenaje; en los arcos triun-

<sup>64</sup> Alonso Ramírez de Vargas. *Senella narración*.

fales, las piras funerarias y los carros alegóricos, principalmente, se concentraba el mayor peso de los mensajes panegíricos y propagandísticos: exaltaban las virtudes políticas o religiosas del homenajeado. Por otro lado, como obras de arte, cada elemento tenía una explicación estética que merecía ponerse de relieve; hasta el más pequeño adorno era digno de mención; leamos un fragmento de *Sencilla narración* correspondiente a la descripción de un carro alegórico:

Formóse en una planta de nueve varas de tendido; a la anchura, cinco, y once a la altura de fuera a fuera, dividido en tres cuerpos, siendo el inferior una caja bocelada con su plinto y medias cañas; guarnecida de chercholas, revestida de plata sobre que iba pintado variedad de frutas, angeles, mascarones; ornada de bichas de bulto que iban sosteniéndola, buscando un rolcón que acababa en otro menor, donde iba en un solio sentada la Fama, vestida de preciosa verde tela...<sup>65</sup>

Por otra parte, escribir bajo la coerción laudatoria determina la selección y profusión descriptiva de ciertos pasajes de la fiesta, así como la omisión de otros que no se considerarían pertinentes. Debido a esta situación, la descripción minuciosa de los monumentos de arte efímero se comprende porque en ellos se compendia en lenguaje simbólico el grueso del programa ideológico-panegírico de la fiesta, es por eso que los emblemas y alegorías ocupaban varias páginas en la *Relación*. La escasa o nula atención que merecían al cronista los divertimentos populares —carreras de caballos, bailes— se explica porque éstos poco contribuían al discurso encomiástico; antes bien, discordaban. No pasemos por alto que en las fiestas se configuraba un escenario ideal donde los súbditos, a través de diferentes demostraciones, manifestaban su absoluta conformidad con el régimen político social, y más que conformidad, beneplácito. Siendo el destinatario el responsable de gobernar, lo propio era, primordialmente, reflejar a través del texto las demostraciones de amor y obediencia.<sup>66</sup>

La diferencia entre el escueto informe de carácter legalista y la detallada descripción de las Relaciones de fiestas radica en que las segundas consideraban como verdaderamente memorable el acontecimiento referido, por lo tanto pretendían revivir a través de la palabra todo el fausto; más que enumerar los sucesos, querían pintarlos, y lo más próximo a ello eran las dilatadas descripciones. Quizás revisando algunos títulos podamos apreciar tan pretencioso afán. El título de la *Relación de Ramírez de Vargas* a propósito de los festejos que se llevaron a cabo en la Ciudad de México con motivo de haber entrado en el gobierno Carlos II reza en sus primeras líneas así: *Sencilla narración, alegórico ficel trasunto, dibujo en sombras, diseño escaso de las fiestas grandes con que satisfizo en poca parte al deseo,*

---

<sup>65</sup> *Ibidem*.

<sup>66</sup> Ángel López Cantos hace una interesante observación respecto de los bailes populares, la cual nos gustaría transcribir. Dice que mientras los historiadores de las fiestas, generalmente clérigos con dotes prosaicas y poéticas, "invariablemente relataron con toda clase de detalles los que organizaron las clases dirigentes, cuando se trataba de los bailes populares, sólo hacen una pequeña reseña", precisando, por supuesto, que se habían realizado en perfecto orden y apegados a la moral: "Siempre, todos sin excepción, después de narrarlos, y en ningún caso describirlos, apostillaban que no habían sufrido daño la dignidad, el buen gusto, la moral y las buenas costumbres." Pensamos que no se describían porque algunos movimientos sensuales habrían comprometido el ideal de fiesta que se quería reinar, pues como señala Ángel López la misión de los relatores "no era para contar hechos desagradables, sino para cantar y resaltar un acontecimiento social amable y bello"; *Op. cit.*, p. 75.

en la celebrada nueva feliz de haber entrado el Rey nuestro señor, don Carlos II (que Dios guarde) en el gobierno... Se advierte la correlación entre el sistema verbal (*Sencilla narración*= relación breve) y el pictórico: *fiel trasunto* (retrato objetivo), *dibujo en sombras y diseño escaso*. El paralelismo continúa en el sentir: "... porque sólo el ingenio peregrino de don Alonso pudo con el diestro pincel de su elocuencia dibujar, no en sombras, sino en luces muy claras copia tan grande" (las cursivas son mías). El deseo de informar exhaustivamente en aras de la importancia del suceso tenía sus consecuencias formales, que debían sustentarse en recursos estilísticos canonizados y apropiados al tipo de discurso de las Relaciones. En este caso, los autores apelaban al tópico horaciano de *ut pictura poesis* para respaldar, formalmente, el exceso descriptivo. Alonso Ramírez, tras largas descripciones en prosa y verso hace un mentís que en realidad confirma la presencia del tópico: "Y porque lo referido [...] no parezca antojo de la pintura o licencia de la poesía *Pictoribus atque poetis* [...] mudé de estilo"

El símil entre poeta y pintor ya había corrido mundo, y hallaba su principal fundamento en el horaciano de *ut pictura poesis*. Y no es que siguieran al pie de la letra la alusión de Horacio acerca de que "como la pintura, así es la poesía" sino que las diversas y equivocadas interpretaciones de los humanistas del Renacimiento y Barroco suponían que tanto poesía como pintura tenía la misma finalidad; aunque diferían en los medios de expresión, creían que en lo esencial eran afines, de ahí que se les llamara con insistencia "las artes hermanas". Los paralelismos desembocaban en que la referencialidad de ambas podía ser común: el objeto de imitación y los resultados de ésta eran semejantes; un cuadro de una batalla, por ejemplo, podía estar "pintado" con versos y ser tan colorido y objetivo como si estuviera plasmado en un lienzo. Los poetas, como los pintores, poseían la cualidad de recrear animadamente cualquier asunto, pero en lugar de pinceles usaban palabras y en vez de colores, imágenes. La poesía podía hacer visible, "poner ante los ojos" cualquier referencia icónica; con las palabras hacía imágenes que el lector recreaba mentalmente.

Lograr tal paralelismo requería de artificios verbales. Las descripciones cargadas de imágenes configuraban el ideal pictórico. El recurso estaba codificado en retórica y llevaba por nombre *descriptio* o *ekphrasis*; como el nombre lo indica, era un procedimiento descriptivo minucioso que ponía de relieve las características más importantes de un objeto representado. En este contexto, la *ekphrasis* adquiere relevancia especial en el discurso narrativo.

Lo importante de la trayectoria de este tópico es que tuvo una gran aceptación en los siglos XVI y XVII, a tal grado que influyó no sólo a poetas sino a letrados en general, y propició un amplio desarrollo de literatura descriptiva aplicada a textos escritos tanto en verso como en prosa, cuyo tema podía ser literario, histórico o de otras disciplinas. Este hecho fue sin duda el que motivó que nuestras Relaciones de fiestas se autonombraran —o por lo menos pretendieran ser— "copia fiel" del festejo; es decir, pintarlo más que narrarlo y describirlo<sup>67</sup>; bajo esta licencia poética la descripción encontró terreno fecundo donde

<sup>67</sup> Rensselaer W. Lee recuerda un comentario de Ludovico Dolce, quien declaraba "que no sólo los poetas, sino todos los escritores, son pintores; que la poesía, la historia y, en suma, toda composición de los hombres cultos [...] es pintura". También explica que "no es fácil ver cómo esta asociación de la poesía con la imitación viva u objetiva de la naturaleza externa propia de los pintores podía usarse equivocadamente para fomentar la poesía descriptiva". *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*, Cátedra, Madrid, 1982, pp. 14-15.

explayarse, y de hecho esta característica es de las más sobresalientes de la Relación de fiestas.

#### 3.3.4. LAS RELACIONES EN VERSO

El hecho que más nos inquieta, y que ha sido el motivo de esta exposición, es la inclusión de la poesía en las Relaciones; sin duda éste es el aspecto más problemático tanto para historiadores como para literatos. ¿Por qué se escribían en verso asuntos de carácter histórico?

A primera vista, hay una contradicción con la naturaleza textual historiográfica que hemos atribuido a las Relaciones de fiestas; el discurso literario —en tanto que pertenece a otra formación textual— es incompatible con el histórico, pues las diferencias entre ambos son, en apariencia, son irreconciliables. Ciertamente, desde la antigüedad clásica se habían marcado las fronteras en cuanto a sus funciones respectivas. La principal controversia radicaba en que mientras la historia trataba de las cosas tal y como sucedieron, es decir, su narración era verídica, la poesía disponía los hechos según pudieron haber ocurrido, esto es, su finalidad era la verosimilitud. La historia no podía distorsionar su esencia incluyendo narraciones versificadas: de ninguna manera debía imponerse la verosimilitud sobre la verdad.

No obstante, los poetas siempre reclamaron su derecho a historiar, razón por la cual se suscitó una polémica que estuvo vigente aún en los Siglos de Oro. Polémica que no pasó inadvertida para los autores de Relaciones de fiestas, como confirma este comentario:

en el discurso de la obra vera V. S. el engaño que ha recibido en mandarme que la hiciese [la Relación] pues dexo de ser historiador en callar algunas circunstancias importantes, y poeta en escribirlas en verso (cosa que aunque no está del todo reprovada [sic] no está del todo admitida).<sup>68</sup>

Otro ejemplo es la alusión de José de la Llana en el sentido de que Alonso Ramírez de Vargas cumple ambas tareas: “advirtiese en él lo historiador y lo poeta con tan dulce engarce que llena los acentos sin incurrir en el temor de Gracián”.

Pese a estos puntos de contradicción, las relaciones en verso tenían su propia justificación amparadas en otras vertientes textuales avaladas por la tradición.

En primer lugar, el refinamiento elocutivo de la historiografía del siglo XVII, que daba un lugar preponderante a los aspectos narrativos en el estilo elevado, hacían menos aspera la inclusión de la poesía. En segundo, el tópico del *ut pictura poesis*, además de alentar la literatura descriptiva, se convirtió en una licencia aprovechada por los historiadores para “retratar” en verso aquellos pasajes considerados como sublimes.<sup>69</sup>

<sup>68</sup> *Ibid.* Francisco López Estrada, art. cit., p. 321.

<sup>69</sup> En efecto, uno de los cambios de la historiografía del XVII frente a la del XVI consiste en una mayor conciencia de los escritores en lo que se refiere al lenguaje. Con un sólido sustento retórico, los textos históricos consideraban primordial la unidad y la armonía de la narración; como señala Walter Mignolo “el lenguaje ha cambiado; y es en este cambio de lenguaje donde encontramos evidencias de la importancia que la armonía discursiva adquiere en la historiografía”. (Walter Mignolo, *op. cit.* p. 93) Asimismo, tanto la narración como la descripción habían sentido sus raíces en la historiografía, y, como se menciona en el apartado anterior, en cierta forma tenía cabida la licencia del *ut pictura poesis* y la teoría de los tres estilos.

Pero la justificación más contundente estaba relacionada con ciertas formas métricas que llevaban un largo camino recorrido en lo que se refiere a narración, descripción, panegirico y relato noticioso (las características que hemos atribuido como rasgos del género Relación). Nos referimos al romance y a la octava real.

Este género, característico y común de la literatura española, de origen popular, pero posteriormente revalorado y empleado por los poetas cultos, había tenido un predominante sentido narrativo y descriptivo. Se había empleado para contar todo tipo de historias, reales o ficticias, de ahí que haya tenido gran aceptación en el teatro por ser una composición que se adapta al diálogo, así como que se haya difundido como un medio de información a través del romance noticioso.

También cabe decir que la cualidad narrativa del romance tradicional permitía relatar cualquier tipo de asunto y hacerlo en su estilo correspondiente. En el periodo barroco experimentó diversas transformaciones.<sup>70</sup> Nos interesa resaltar ahora aquella que podríamos llamar de adjetivación: la combinación métrica y estrófica —antes bien reglamentada— que dio pábulo a la proliferación de romances heroicos, endecasílabos, de arte mayor y descriptivos, entre otros, que se prestaban para la narración panegirica. Bajo la designación de romance heroico se encontraban los escritos en versos endecasílabos o italianos (de ahí que también fueron conocidos como "endecasílabos" genuinos), los cuales, según varios preceptistas de la época (Rengifo, Luis de Alfonso Carvallo, Gonzalo Correa) es el adecuado para tratar propiamente "cosas altas y fumosas",<sup>71</sup> y otros nombrados también heroicos que lo son, sin embargo, únicamente por el asunto: bodas reales, nacimientos, canonizaciones. Este tipo de romance es el que se "sintió" mas apropiado para exaltar a "altos personajes, encomiables por su heroica sangre o por su heroico dinero, o bien por sus heroicas virtudes de santidad"<sup>72</sup>; es decir, que vale tanto para la nobleza como para los santos y hazañas militares, y que en el fondo posee un alto sentido laudatorio. Notamos entonces que el término "romance heroico" obedece a la ocasión (asuntos de tono elevado) de la poesía y a la intención (panegirica) de la misma.

Como podemos ver, el romance es una forma adecuada perfectamente a los propósitos que hemos tratado respecto de las Relaciones de fiesta: la mayor parte de las Relaciones en verso que conocemos estan escritas en alguna de las variantes del romance.

---

Ciertamente, una de las peculiaridades de la historiografía de XVII "apunta hacia la armonía de la narración y [...] tiene, en la descripción del paisaje (se refiere a la Historia moral), uno de los ejemplos característicos." (*Ibidem*, p. 94) Antonio de Solís es buen ejemplo de ello, en su *Historia de la Conquista de México* (1648) explica que los tres estilos tienen cabida en la actividad historiográfica: "a tres generos de darse a entender con palabras reducen los Eruditos el Character, o Estilo [...] y todos caben o son permitidos en la Historia. El humilde o familiar [...], el Moderado [...] y el Sublime ó mas elevado." (*Apud* Mignolo en *idem*.) Cada uno de ellos era pertinente según el asunto tratado en cada parte de la narración histórica; el sublime —"que sólo es peculiar a los poetas"— "se puede introducir con debida moderación en las Descripciones que son como unas pinturas o dibujos de la Provincias, o lugares donde sucedió lo que se refiere, y necesitan de algunos colores para informacion de los ojos." (*Idem*.) Características que bien podían ser desempeñadas por la poesía, en tanto que tenían un sustrato retórico común. Había un paso entre la descripción en estilo elevado y la descripción poética.

<sup>70</sup> Véase Antonio Alatorre, "Avatares barrocos del romance. (De Góngora a sor Juana Inés de la Cruz)", en *NRFH*, 26 (1977).

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 350.

<sup>72</sup> *Ibidem*, 458.

En el artículo de Antonio Alatorre pueden apreciarse numerosos ejemplos de romances entresacados precisamente de relaciones. Nosotros sólo citaremos dos casos. Antonio delgado y Buenostro titula su obra "Romance endecasílabo, en que se describen las obras que hizo el ilustrísimo y excelentísimo señor doctor don Manuel Fernández de Santa Cruz..." Inicia la obra con cuartetos endecasílabos

No humana ya, divina dulce Clio,  
noble mi afán afectuoso invoca,  
no para elucidar, para escribir  
de príncipes sagrado excelsas obras

Después de quince cuartetos endecasílabos siguen las más variadas formas métricas: sonetos, décimas, octavas, silvas, ovillos, etcétera, pero combinándolos con romances. Se trata sin duda de un poema escrito en romance heroico, tanto por su asunto como, en algunas estrofas, por su metro.

Por otra parte, en *Sencilla narración* las formas métricas más recurrentes son romances de tipo tradicional, seis en total: "Yo que formo las ideas", "Llego el esperado día", "Su luz el sol despenó", "Monarca ardiente del día", "Excelso príncipe grande" y "Soberano excelso príncipe". (Véase Apéndice 2)

La octava es una forma métrica de ocho versos endecasílabos: los seis primeros con rimas alternas y los dos últimos forman un pareado. Desde siempre se ha considerado como idónea para temas altos. Como explica Rudolf Baehr, "es una forma de poesía elevada y noble, especialmente propia para la épica y la lírica de gran aliento",<sup>73</sup> razón por la cual —agregaríamos nosotros— se adecua fácilmente a los asuntos panegíricos. Por otra parte, también se ha caracterizado por ser una forma propicia para la poesía narrativa.<sup>74</sup> Por eso, su función es muy parecida a la de los romances. Por todo ello, las octavas reales fueron muy socorridas en las Relaciones de fiestas. El texto que editamos trae en la forma métrica mencionada los siguientes poemas: "Oh tu, monstruo de pluma vagaroso", "Pico soy, ave rey, deidad valiente", "Concavo el teponaztle resonaba" y "Esta, señor, que vuecelencia mira". (Véase Apéndice 2)

### 3.4. CONCLUSIONES

Las afinidades temáticas y formales —panegírico, historia, descripción, informe, etcétera— comunes a un grupo de obras que se autodenominan Relaciones de fiestas permite establecer con toda confianza un género. No es, empero, un género canonizado ni por las preceptivas literarias ni por la historiografía, pese a que comparte, en muchos casos, características de ambas disciplinas. Se trata de un género heterodoxo cuyos modelos son tomados de diversos tipos discursivos, que van desde el informe hasta los estilizados metros del romance. En virtud de ello, requiere una exégesis que tome en cuenta los principios e intenciones, estéticos e ideológicos, con los que fueron escritos.

---

<sup>73</sup> Rudolf Baehr, *op. cit.* p. 288.

<sup>74</sup> *Idem.*

La complejidad textual de la Relaciones de fiestas evidencia el alto grado de conciencia creadora en el momento de su producción; es decir, los autores y los receptores tenían presente el valor estético e ideológico de estos textos. Es insostenible, por lo tanto, afirmar que es un género mediocre literariamente hablando. Podrán no coincidir nuestros criterios estéticos modernos con los utilizados en las Relaciones; pero esto no significa que hayan sido escritas con descuido y pobreza de recursos, todo lo contrario, según hemos visto. La pobreza que se les atribuye se debe, creemos, a un problema de recepción; las lecturas posteriores al momento de su publicación, al dividir los campos de conocimiento confluyentes en estos textos y con otras perspectivas, se han desviado de los fines estilísticos que estas querían comunicar.

Todo parece indicar que las Relaciones de fiestas fueron escritas, en su mayoría, con la expresa intención de crear un monumento literario, tanto en la prosa como en los versos, esto sin que se excluyera su inherente condición historiográfica. Tal confluencia nos permite calificar esta clase de textos como pertenecientes a un género histórico-literario.

## CONCLUSIONES GENERALES

Siempre que el investigador moderno se enfrenta a autores y textos no canonizados por la crítica se impone una amplia justificación del porqué se toma como objeto de estudio aquello que se rechaza explícita o implícitamente. En nuestro caso, propusimos la reivindicación de una serie de poetas novohispanos y la revaloración de un género histórico-literario: la Relación de fiestas. En cada capítulo hemos dado las conclusiones correspondientes, por lo que aquí no vamos a repetir las. Sólo destacaremos algunos aspectos relacionados con la recepción crítica de la literatura novohispana en nuestros días.

Es evidente que la historia de la literatura novohispana debe revisar sus conceptos y criterios. La institución literaria —críticos, docentes, editoriales, escuelas, etcétera— determina qué y quiénes pertenecen al ámbito literario. Para ello, operan mecanismos de selección y canonización, tanto de autores y obras como de perspectivas y metodologías. En este sentido, ¿qué camino ha seguido la historia literaria colonial? Limitando la respuesta a la segunda mitad del siglo XVII, los únicos autores canonizados, con sus respectivas obras, han sido Carlos de Sigüenza y Góngora y Sor Juana Inés de la Cruz. Los criterios que justifican tal selección son varios, pero —a nuestro juicio— se ha ponderado la calidad estética, las "piezas maestras", las cuales, por otra parte, deben ser compatibles con los "gustos" literarios del siglo XX. Con estos criterios, quedan fuera un número considerable de escritores, como Alonso Ramírez de Vargas.

Hemos insistido a lo largo de esta tesis que es deseable que los mecanismos de selección y canonización incluyan otros factores además del artístico. En particular, debe tenerse en cuenta la actividad literaria de la época: los festejos públicos, la educación, la vida cortesana, la imprenta, etcétera. Y con este marco de referencia, examinar la producción y actividad literaria en casos particulares: obras impresas, recepciones favorables, continuidad, prestigio, etcétera.

Nos hemos percatado de que el concepto —tal y como lo conocemos ahora— de lo literario resulta insuficiente para catalogar diversos tipos discursivos. En primer lugar porque

hay las manifestaciones poéticas cuya escritura es resultado de ciertos acontecimientos sociales; en segundo y más complejo aún, porque encontramos textos en los que —pese a su declarada intención literaria— confluyen otros discursos, como puede ser el histórico.

Ante textos de esta naturaleza, los estudios de carácter exclusivamente literario son parciales porque sólo atienden un aspecto de su contenido. Una interpretación más justa y próxima a las intenciones con que fueron escritos, requiere de la interrelación de los diferentes discursos que en ellas confluyen. Se necesita, pues, una interpretación filológica, puesto que con ese propósito fueron creadas.

El concepto de lo literario debe ajustarse a los cánones propios de la época. Este aspecto sólo ha quedado esbozado en nuestra tesis, pero merece mayor atención para apreciar a cabalidad diferentes clases de textos, sobre todo aquellos escritos en prosa, pues este aspecto es el menos tratado en las Historias de la literatura.

## APÉNDICE 1

**ACTIVIDAD LITERARIA, BIBLIOGRAFÍA Y REPRESENTACIONES TEATRALES  
DE ALONSO RAMÍREZ DE VARGAS (ORDEN CRONOLÓGICO)**

**1662:** *Descripción poética de las fiestas reales que se celebraron en México por el nacimiento del príncipe don Carlos, por D. Alonso Ramírez de Vargas.* Imp. por Juan Ruiz, México.

Primer libro de Ramírez de Vargas del que se tiene noticia. Sólo lo conocemos por el título; no hemos logrado ver ningún ejemplar.

**Referencias:** Andrade, núm. 508 (toma la referencia de Beristáin).  
Beristáin, t. III, p. 3.  
Méndez Plancarte, *Poetas*, t. II, p. xxxiv (no lo conoció).  
Medina, núm. 899, p. 361.  
Solano, núm. 1504.

**1664:** *Elogio panegírico, festivo aplauso, iris político y diseño triunfal de Eneas verdadero, con que la muy noble y leal Ciudad de México recibió al Excelentísimo Señor Don Antonio Sebastián de Toledo y Salazar, Marqués de Mancera, Señor de las Cinco Villas y de la de Marmol, Caballero de la Orden de Alcántara, Administrador perpetuo de Puerto Llano, del Consejo de Guerra, Virrey Gobernador y Capitán General de esta Nueva España, y presidente de su Real Cancillería, & c., a quien lo consagra don Alonso Ramírez de Vargas. Con licencia en México, por la vinda de Bernardo Calderón. Año de 1664.*

El tema que trata este libro es la relación y descripción del arco triunfal que la Ciudad de México erigió en honor al virrey Antonio Sebastián Toledo, marqués de Mancera. Se establece la analogía entre Eneas y el nuevo virrey. Cabe mencionar que el libro contiene, además, poemas cortos (quintillas, sonetos, décimas, etcétera), poemas latinos y versos de la *Eneida*.

La BNM cuenta con un ejemplar en copia xerox con la clasificación: R/ M868.108/ M15.1.

**Referencias:** Andrade, núm. 520.  
Beristáin, t. III, p. 3.  
Eguiará, núm. 132, p. 296 ("en el tomo 92 de nuestra colección").  
Maza, Francisco de, *La mitología clásica*, p. 97.  
Medina, t. II, núm. 927, p. 373.  
Méndez Plancarte, *Poetas*, t. II, p. xxxv.  
Pascual Buxó, *Impresos*, p. 53 (tx vi: G2972.02 M312).  
Tovar y de Teresa, núm. 52.  
Solano, núm. 1600.

**1665:** Un centón en José de la Lana, *Empresa métrica descifrada en números y alegorizada en símbolos, que excitó a los Cisnes de Apolo para que, librando en sus sutiles plumas y dulces voces vuelos y las armonías, decantasen a la más sagrada Vesta María Santísima*

*con el fuego de la Gracia original en el muy honorífico templo que con título de la Concepción le dedicó el más católico Rómulo de América, el Excelentísimo Señor D. Fernando Cortés de Monroy, primer Marqués del Valle, y a los discretísimos lustros de comenzado renovó sus estremos la devoción de Jesús Nazareno N. Señor. En diez de octubre de 1665, al Excelentísimo Señor D. Hector de Aragón Pinatelo, Duque de Terranova, Príncipe de Castil-Verrano, de Acuña y de Fabara, Conde de Yugueto, & c., patrón de dicho templo. El bachiller Joseph de la Llana, abogado de esta Real Audiencia, Colegial del Colegio Viejo de Nuestra Señora de Todos los Santos, que discurrió este certamen. Año de 1665. Con licencia. En México. Por la Viuda de Bernardo Calderón.*

Con motivo de la renovación del templo de la Concepción (más comúnmente conocido como templo de Jesús Nazareno, por estar anexo al Hospital del mismo nombre), se convocó a un certamen poético, que salió impreso en 1665. En esta justa, Alonso Ramírez de Vargas fue premiado con un primer lugar por un centón de Góngora dedicado a la inmaculada Concepción.

Méndez Plancarte es quien da la noticia de este poema. Afortunadamente, contamos con un ejemplar de *Empresa metrica* en la BNAH, con la clasif. FC/ VII, 8, 16/ OCOG, y copia en microfilme en el SCLN.

**Referencias:** Méndez Plancarte, *Poetas*, t. II, p. xxxv.

**1668:** Un soneto en Diego de Ribera, *Poética descripción de la pompa plausible que admiró esta nobilísima Ciudad de México en la suntuosa dedicación de su hermoso templo, celebrada jueves 22 de diciembre de 1667 años, Consagrada en el feliz y tranquilo gobierno el Excelentísimo Señor Don Antonio Sebastián de Toledo Molina y Salazar, Marques de Mancera, Virrey y Capitán General desta Nueva España, y Presidente de la Real Audiencia y Cancillería que en ella reside, & c. Escrita por el Br. D. Diego de Ribera, Presbítero que obsequiosamente la dedica al Capitán Joseph de Retes Largacha, Apartador General del Oro de la Plata deste Reino por su Majestad. Con licencia en México. Por Francisco Rodríguez Lupercto. Año de 1668.*

Cuando se inauguró la catedral metropolitana de México, el templo fue descrito en verso por Diego de Ribera. Ahí varios escritores elogian al autor del poema, entre ellos Sor Juana y Ramírez de Vargas.

Aunque Méndez Plancarte conoció el libro, no menciona el soneto de Ramírez de Vargas ni en sus *Poetas novohispanos* ni en el tomo 1 de las *Obras completas* de Sor Juana Inés de la Cruz. No obstante, Guillermo Tovar y de Teresa, al registrar el mismo libro en su *Bibliografía novohispana de arte*, sí menciona que existe un poema panegírico de Ramírez de Vargas. Ambos autores, Méndez Plancarte y Tovar y de Teresa, así como Toribio Medina (*La imprenta en México*, num. 1035), coinciden en señalar que un ejemplar se encuentra en la Biblioteca Palafoxiana de Puebla, como efectivamente es cierto, pues de este Salvador Cruz ha editado una edición facsimilar en *Juana Inés de Asuaje o Asuaje*, BUAP, México, 1993.

**Referencias:** Tovar y de Teresa, num. 58.  
Salvador Cruz, *Juana Inés de Asuaje o Asuaje*.

**1668a:** *Descripción de la alegre venida y vuelta de la milagrosa imagen de Nuestra Señora de los Remedios a esta Ciudad de México el año de mil seiscientos sesenta y ocho, por*

*causa de la gran sequedad y epidemia de viruelas, & c. Sácala a luz en esta nueva impresión D. Joseph de Barreda. Cádiz. Impresa por Jerónimo Peralta, 1725.*

Relación en verso de una de las "Venidas" de la Virgen de los Remedios a la Ciudad de México. El libro tuvo su primera impresión en 1668. Al final, aparecen unas décimas al "desengaño de la vida humana" de Isidro de Sariñana. Hemos localizado tres ejemplares, todos en la reimposición española: BNM (612/ LAF), CONDUMEX (082.172/ V.A.) y BNAH (FC XIII, 4, 23/ OCOG).

Al parecer, el único que logró ver la edición de 1668 es Eguiaira y Eguren, quien consigna las dos ediciones: "México, 1668, y en Cádiz, en Jerónimo Peralta 1725". Andrade, citando a Beristáin, menciona la edición de 1668 y la de 1725, sin embargo declara que él posee únicamente la de 1725: "En mi biblioteca solo tengo esta 2ª edición".

**Referencias:** Andrade, núm. 573 (citando a Beristáin)

Beristáin, t. III, p. 3.  
Eguiaira, núm. 132.  
Medina, núm. 1003, p. 412.  
Méndez Plancarte, *Poetas*, p. xxxvi.  
Solano, núms. 1425a y 1490.

**1670.** *Descripcion poética de la mascarera y fiestas que a los felices años, y salud restaurada de el Rey Nuestro Señor, Carlos II (que Dios guarde), hizo la nobleza de esta imperial Ciudad de México, cuya disposición logró el ciudadano de el muy ilustre Señor Conde Santiago de Calimaya, Adelantado de las Islas Filipinas & c. y del Señor Don Diego Espejo Maldonado, Alguacil Mayor que fue de la Contratación de Sevilla y Corregidor actual de esta de México. Celebrando en los años de su Majestad los deseados a la prorogación del Excelentísimo Señor Marqués de Mancera, Virrey de esta Nueva España. Que escribía D. Alonso Ramirez de Vargas. Consagrada a su Excelencia. Con licencia. Impreso en México. Por Juan Ruiz. Año de 1670*

"4". Port. -v. con la aprob. del doctor Isidro de Sariñana. Mexico, a dos de diciembre de 1670.- Ded. del autor. 1 hoja s f. -Texto, 6 hojas a dos cols. -Romance octosilabo." (Toribio Medina)

Todo parece indicar que se trata de una relación en verso. El opúsculo es registrado por Toribio Medina, quien hace la observación de que también lo registra Eguiaira y Eguren pero con el nombre de "Carlos", asimismo informa que un ejemplar se conserva en la Biblioteca Palafoxiana. Francisco Solano también lo consigna. No conocemos ningún ejemplar.

**Referencias:** Eguiaira, p. 88  
Medina, núm. 1035, p. 428  
Solano, núm. 1671.

**1671:** Posiblemente, dos comedias en los festejos de la beatificación de Santa Rosa de Lima.

Antonio de Robles apunta en su *Diario de sucesos notables* (t. 1, p. 95) que el mes de marzo de 1671, con motivo de las fiestas de beatificación de Santa Rosa, "hubo dos comedias". Antonio Morales Pastrana, en relación a la misma festividad, menciona en su *Solemne plausible pompa [...]*

a la beatificación [...] que "dispuso las comedias el ingeniosísimo D. Alonso Ramírez de Vargas. La palabra "dispuso" es ambigua; tal vez sólo las haya montado, aunque no fueran de su creación. De cualquier manera, se evidencia la labor dramaturgica de nuestro autor.

**Referencias:** Morales Pastrana, s.f.

**1671a:** En la misma celebración, Alonso Ramírez de Vargas se desempeñó como secretario de un certamen poético.

Dice Antonio Morales Pastrana en la citada Relación: "Siendo [los jueces] de esta justa poética los señores Conde de Santiago, Conde del Valle y Don Diego de Salcedo Maldonado y Espejo, Caballero de la Orden de Santiago [...], fiscal, don Jose Dorantes, y secretario, don Alonso Ramirez de Vargas" (s.f.). Sobre el certamen dice "Círco metrico, en que los lucidos, agonales ingenios de este mexicano Pindo contenderan en la ninerval palestra". Hasta donde sabemos, no se imprimió

**Referencias:** Méndez Plancarte, *Poetas*, t. II, p. XXXIV.

**1672:** Dos poemas (un soneto y unos quebradillos) en *Festivo aparato con que la provincia mexicana de la Compañía de Jesús celebra, en esta imperial Corte de la América Septentrional, los inmarcesibles lauros y glorias de San Francisco de Borja, grande en la pompa del mundo, mayor en la humildad de religioso y maximo en la gloria de canonizado*. Juan Ruiz, Mexico 1672.

Entre los festejos que se llevaron a cabo en la Ciudad de Mexico por la canonizacion de Francisco de Borja, se encuentra el certamen poético que la Compañía de Jesús convocó; se recogió en *Festivo aparato* y Alonso Ramirez de Vargas obtuvo el primer lugar del segundo asunto por un soneto dedicado al santo jesuita; y en el tercer asunto, se le concedió el tercer premio por unos quebradillos.

Hay un ejemplar de *Festivo aparato* en BNM (R/ 1672/ M4JES)

**Referencias:** Méndez Plancarte, *Poetas*, t. II, p. XXXV.

**1673:** Dos poemas (unas rondallas y un romance) en Diego de Ribera *Breve relación de la plausible pompa y cordial regocijo con que se celebró la dedicacion del templo del inclito marín San Felipe de Jesús, titular de las religiosas capuchinas, en la muy noble y leal Ciudad de México. Erigido a expensas de sus bienhechores que afectuosos han ofrecido para la obra como competencia de espiritual emulación copiosísimas limosnas. Escribela el bachiller D. Diego de Ribera, Presbítero, y la dedica rendidamente afectuoso al Eminentísimo y Excelentísimo Señor D. Pascual de Aragón, Cardenal de la Santa Iglesia Romana, del título de S. Balvina, Arzobispo de Toledo, Primado de las Españas, Canciller mayor de Castilla, del Consejo de Estado de su Majestad, y de la junta de Gobierno universal de la Monarquía, Coronel del Rey N. Señor Carlos II, su Virrey lugarteniente, y Capitan General que fue del Reino de Nápoles. Costeó la impresión el Dr. Juan de la Peña Butrón, Racionero de esta Santa Iglesia metropolitana y Catedrático en propiedad de prima de Teología en esta Real Universidad. Con licencia. En México. Por la Viuda de Bernardo Calderón, Año de 1673.*

En 1673, se realizó otro certamen poético, esta vez con motivo del estreno del templo de San Felipe de Jesús del convento de las capuchinas. La justa se incluyó en la Relación de Diego Ribera. Los poemas de Ramírez de Vargas obtuvieron un primer y tercer lugares.

Conocemos tres ejemplares: BNM (574/ LAF y 1344/ LAF) y CONDUMEX (0.82.172/ V.A.); además hay reimpresión moderna realizada por José Pascual Buxó con el título *Arca y certamen en la poesía mexicana colonial*, Universidad Veracruzana, México, 1959 (PQ7256/ P37 en las bibliotecas Samuel Ramos y Central, de la UNAM).

**Referencias:** Méndez Plancarte, Poetas, t. II, p. xxxv.

**1677:** *Sencilla narración, alegorico fiel trasunto, dibujo en sombras y diseño escaso de las fiestas grandes con que satisfizo en poca parte al deseo, en la celebrada nueva feliz de haber entrado el Rey Nuestro Señor Don Carlos Segundo (que Dios guarde) en el gobierno, el Ilustrísimo y Excelentísimo Señor M. D. Fray Payo Enriquez de Ribera, del consejo de su Majestad, dignísimo Arzobispo de México, Virrey, Gobernador y Capitán General de esta Nueva España y Presidente de la Real Audiencia que en ella reside, a cuya alta protección la dirige seguro y la consagra humilde don Alonso Ramirez de Vargas. Con licencia en México. Por la viuda de Bernardo Calderón. Año de 1677.*

Es una relación que narra los festejos que se llevaron a cabo en la Ciudad de México en ocasión de la toma de gobierno de Carlos II. En el relato, se alterna prosa y poesía, y se establece la analogía con las fiestas cireneas de la antigüedad, sirviendo como guías de la narración las nueve musas.

Sólo conocemos un ejemplar: BNAH (FC/ LBS/ F1231/ R173s); el SCLN cuenta con una reproducción en microfilme.

**Referencias:** Andrade, núm. 690.

Beristáin, t. III, p. 3.

Eguíara, p. 88.

Medina, p. 499.

Méndez Plancarte, Poetas, t. II, p. xxxvi.

Solano, núm. 1512.

**1683:** Seis poemas en Carlos de Sigüenza y Góngora, *Triunfo patético que en las Glorias de María Santísima Inmaculadamente concebida, celebró la Pontificia y Regia Academia Mexicana en el bienio, que como su rector la gobernó el doctor Juan de Narváez, Tesorero General de la Santa Cruzada en el arzobispado de México, y al presente Catedrático de prima de Sagrada Escritura. Descríbelo D. Carlos de Sigüenza y Góngora, mexicano, y en ella Catedrático propietario de matemáticas. En México. Por Juan de Ribera, en el Empedradillo. MDC LXXXIII.*

Libro que agrupa dos certámenes poéticos, el de 1682 y el de 1683, en honor a la Concepción de la Virgen María. El primer poema es un soneto panegírico, los demás, poesías premiadas en el concurso: una canción laureada "extrajudicialmente" ("por haberse escondido entre los muchos papeles"), tres poemas en primer lugar, y otros dos, en segundo.

Existe reimpresión moderna: *Triunfo patético*, ed. de José Rojas Garcidueñas, Edit. Xóchitl, México, 1945 (biblioteca Central: LE7/ M649/ M1682).

**Referencias:** Beristáin, t. III, p.3.

Medina, núm. 1297, pp. 565-566.

Méndez Plancarte, *Poetas*, t. II, p. xxxv.

Sigüenza y Góngora, *Triunfo patémico*, pp. 159-162, 221, 267-268, 280-282.

**1683a:** Representación de *El mayor triunfo de Diana* en la Ciudad de México.

Auto sacramental que se representó en los festejos ofrecidos a la Inmaculada (véase ficha anterior) en 1682. Carlos de Sigüenza y Góngora es quien proporciona la información, poniendo de relieve el artificio de la obra, lo que le valió un rotundo éxito; pero no la reproduce en su Relación.

**Referencias:** Méndez Plancarte, *Poetas*, t II, p. xxxv.

Sigüenza y Góngora, *Triunfo patémico*, p. 135.

**1684.** Un soneto en Felipe Santoyo, *Mística Diana, descripción panegirica de su nuevo templo que con la advocacion de Nuestra Señora Antigua, de Santa Teresa de Jesús de Carmelitas descalzas, erigió el fervoroso celo del Capitán Esteban de Molina Mosquera, que escribía don Felipe Santoyo y la consagra humilde a la Soberana Reina de los Angeles Maria Santísima de la Antigua. Con licencia en Mexico. Por Juan de Ribera. Año de 1684.*

Poema panegirico dedicado a Felipe Santoyo. Conocemos dos ejemplares del libro: BNM (1227/LAF) y CONDUMEX

**Referencias:** Humberto Maldonado, *La teatralidad en olla*, p. 171.

**1684a:** Un poema en Diego de Ribera, *Concentos fúnebres, métricos lamentos que explican demostraciones públicas de reconocidos afectos, en los funerales debidos al ilustrísimo, reverendísimo y excelentísimo Señor Maestro D. Fray Pavo Enriquez de Ribera, dignísimo Arzobispo que fue de esta Ciudad de México, Virrey y Capitán General en ella, que descansa en paz. Escríbelos D. Diego de Ribera, Presbítero, y los dedica por la razón de justos títulos al Excelentísimo Señor Conde de Paredes, Marqués de esta Nueva España, y Presidente de la Real Audiencia y Cancillería. Con licencia. En México. Por la Viuda de Bernardo Calderon, 1684.*

Poema encomiastico dedicado a Diego Ribera, cuya Relación en verso trata de las exequias de Pío Enriquez.

Hay un ejemplar en BNAH (FC/ 6, 24/ OCOG); el SCLN tiene copia en microfilme.

**Referencias:** Medina, núm. 1324, p. 580

Tovar y de Teresa, núm. 81.

**1685:** *Villancicos que se cantaron en la Santa Iglesia Metropolitana la noche de maitines del príncipe de los apóstoles San Pedro, que dotó y fundó el Señor Dr. Simón Esteban de Alzate y Esquivel (que Dios haya), Maestro-escuela de dicha Santa Iglesia. Con licencia en México. Por la Viuda de Bernardo Calderon. Año de 1685.*

"4º –Port. al v. empieza el texto, que ocupa 6 pp. más s.n." (González Cossio). En estos villancicos no se imprimió el nombre del autor, pero Francisco González Cossio, en un ejemplar que tuvo en sus manos, anota: "Al pie de la portada, manuscrito: "Los compuso don Alonso Ramirez de Vargas"". Ratifica la noticia Méndez Plancarte: "anónimos, pero identificados por una nota ms. en el ejr. González Cossio".

No hemos podido ver ningún ejemplar, pero, por lo que sabemos, probablemente se encuentre uno en la Biblioteca del Tecnológico de Monterrey o en la biblioteca privada del hijo de Gómez Orozco, el Ing. Carlos Gómez Figueroa. Méndez Plancarte señala que la biblioteca de Francisco González Cossio pasó a ser la de Salvador Ugarte. Esta, según consta en un documento de la BNAH "fue vendida al Tecnológico de Monterrey": una colección de manuscritos sobre Puebla, a CONDUMEX; sin embargo, Gómez Orozco "conservo para sí valiosos libros ... que están en propiedad de su unico hijo, el Ing. Carlos Gómez Figueroa."

**Referencias:** González Cossio, núm. 232.

Méndez Plancarte, *Obras completas de Sor Juana*, t. II, p. xxxviii-ix.

**1688:** *Simulacro historico-político, idea simbólica del héroe Cadmo, que en la suntuosa fábrica de un arco triunfal dedica festiva y consagra obsequiosa la ilustrísima imperial iglesia metropolitana de México Excelentísimo Señor D. Gaspar de Sandoval Silva y Mendoza, Conde de Galve del Consejo de su Majestad, Caballero del Orden de Alcántara, Comendador de Salamanca en la misma orden, Gentilhombre de la Cámara de su Majestad, Virrey lugarteniente del Rey Nuestro Señor, Gobernador y Capitán General de esta Nueva España y Presidente de su Real Cancillería & c. Discursado por D. Alonso Ramirez de Vargas. Con licencia en México. Por la Viuda de Francisco Rodriguez Lupercio. Año de 1668.*

"4º. Port. orl. v. en bl. 21 hojas s f Las tres primeras páginas con la dedicatoria de la Iglesia Metropolitana de México al virrey, encabezada por el escudo de armas de éste, sin fecha. Las cuatro últimas hojas con la explicación del arco, en verso" (Tovar y de Teresa).

Este libro estuvo en manos de Eguiana, pero en la actualidad no se sabe su paradero. Tanto Méndez Plancarte como Tovar y de Teresa y Francisco de la Maza, no localizaron ninguno; nosotros, tampoco.

**Referencias:** Andrade, núm. 895

Beristáin, t. III, p. 3.

Eguiana, núm. 132. ("en el tomo 65 de nuestra colección")

Maza, *La mitología clásica*, p. 135.

Medina, núm. 1420.

Méndez Plancarte, *Poetas*, t. II, p. xxxv.

Tovar y de Teresa, núm. 89.

Solano, núm. 1614.

**1688a:** Loa en la entrada del virrey conde de Galve.

Anotación de Armando María y Campos, que textualmente dice: "Al arribo del virrey Gaspar de Sandoval Silva y Mendoza, conde de Galve, la Iglesia Metropolitana manda que delante del arco

triumfal se recite una loa alusiva compuesta por Alfonso [sic] Ramírez de Vargas", *Guía de representaciones teatrales en la Nueva España, siglos XVI al XVII*. Seguramente se trata del poema que explicaba el arco. Era una costumbre que una persona se encargara de explicar al virrey el contenido del la "fábrica". Es probable que dicha loa se haya incluido en la Relación arriba mencionada (1668). No la conocemos.

**Referencias:** María y Campos, *Guía de representaciones*, p. 98.

1689: *Villancicos que se cantaron en los mañitines de la Natividad de Nuestra Señora, en la Iglesia Catedral de México. Escribidos D. Alonso Ramirez de Vargas. Compuestos en metro músico por Antonio de Salazar, maestro de capilla de dicha santa iglesia. En México. En la imprenta de Antuerpia de los herederos de la Viuda de Bernardo Calderón. Año de 1689.*

La BNAH cuenta con un ejemplar: FC/ 4, 23/ OCOG, el SCLN tiene copia en microfilme.

**Referencias:** Méndez Plancarte, *Poetas*, t. II, p. xxxvi.

Méndez Plancarte, *Obras completas de Sor Juana*, t. II, p. xxxviii-ix.

1691: *Sagrado padrón y panegiricos sermones a la memoria debida al suntuoso, magnifico templo y curiosa basilica del convento de religiosas del glorioso Abad San Bernardo, que edificó en su mayor parte el Capitán don José de Retes Largache, difunto, Caballero de Orden de Santiago, y consumaron en su cabal perfección su sobrino, Don Diego de Retes, y Doña Teresa de Retes y Paz, su hija, en esta dos veces imperial y siempre leal Ciudad de México, con la pompa fúnebre de la traslación de sus huesos. Que erige en descripción histórica panegírica D. Alonso Ramirez de Vargas, natural de esta Ciudad. Dedicado a el muy ilustre Gabriel Meléndez Avilés, Caballero de Orden de Alcántara, Conde de Canalejas & c. Con licencia. En México. Por Rodriguez Luperco.*

Es un libro colectivo que contiene diez sermones (ocho de los cuales están dedicados al templo de San Bernardo y dos a la muerte del capitán José de Retes Largache, patron del templo) y la Relación de Ramírez de Vargas de dicha iglesia. Al final del libro se anexa una obra poética de Ramírez de Vargas titulada "Fama postuma y gloriosa que le negociaron sus heroicis y plausibles obras. Elegía", poema fúnebre dedicado a Retes de Largache.

Conocemos tres ejemplares: BNM (R/ 1691/ M4 RAM), CONDUMEX (252/ RAM) y BHAH (FC/ XIV, 1, 14); José Pascual Buxó reporta uno más en Estados Unidos.

**Referencias:** Andrade, núm. 950.

Beristáin, t. III, p. 3.

Eguiara, núm. 132.

Méndez Plancarte, *Poetas*, t. II, p. xxxvi.

Pascual Buxó, *Impresos*, p. 83 (véase por Núñez de Miranda; sutro: 252 48 v-1)

Solano, núm. 955.

Tovar y de Teresa, núm. 93.

Solano, núm. 955.

1692: Un soneto en Sigüenza y Góngora, "Epinicio granulatorio con que algunos de los cultísimos ingenios mexicanos, vaticinándole con numen poético mayores progresos en el felicísimo tiempo de su gobierno" en *Trofeo de la justicia española en castigo de la alevosía francesa... En México. Por los heredero de la Viuda de Bernardo Calderón. Año MCXCI*, pp. 138-139.

Poema encomiástico al virrey conde de Galve por la victoria de la armada de Barlovento sobre la flota francesa. Carlos de Sigüenza escribió la Relación de dicho triunfo, y llamó a los más reconocidos poetas (entre ellos Sor Juana, Juan de Guevara y Ramírez de Vargas) para que escribieran poemas en alabanza del virrey.

Cito por *Obras de Sigüenza y Góngora* (con una biografía escrita por Francisco Pérez de Salazar), Sociedad de Bibliógrafos Mexicanos, México, 1928 (BNM: R/ 972. 021081/ SIG.0), pp. 149-244.

**Referencias:** Información proporcionada por José Pascual Buxó.

1695: Un soneto en Sor Juana Inés de la Cruz, *Fama y obras póstumas del Fénix de México. Décima Musa. Poetisa americana, Sor Juana Inés de la Cruz, religiosa profesora en el convento de San Jerónimo de la Imperial Ciudad de México, que sacó a luz el doctor Juan Ignacio de Castorena y Ursúa... En Madrid. En la Imprenta de Antonio González de Reyes. Año de 1714*. Fol. 281.

Como homenaje a la poetisa a su muerte (1695), en este libro Castorena y Ursúa recopila poemas fúnebres que los poetas más connotados, tanto españoles como criollos, escribieron a la Décima Musa. Los poemas de criollos fueron seleccionados por Castorena de las "Exequias mitológicas. llantos piedad y coronación apolínea", una recopilación del presbítero González de la Sancha.

**Referencias:** Méndez Planearte, *Poetas*, t. II, p. xxxvi.

1695a: Una canción en *Panegíricos fúnebres del ilustrísimo señor D. Juan Cano Sandoval, Obispo de la Santa Iglesia de Yucatán...* Universidad Real y Pontificia, México, 1695.

Poema de fúnebre. En la muerte Cano Sandoval, la Universidad le preparo un homenaje luctuoso, que incluyó sermones y poemas, uno de ellos de Ramírez de Vargas. Méndez Planearte declara no haber conocido el libro ni el poema.

Un ejemplar se conserva en CONDUMEX (252.9.72/ VA)

**Referencias:** Méndez Planearte, *Poetas*, t. II, p. xxxv

1696: *Zodiaco ilustre de blasones heroicos, girado del sol politico, imagen de principes que ocultó en sus Hércules tebanos la sabiduría mitológica. Descifrado en poéticas ideas y expresado con colores de la pintura que en el festivo aparato de el triunfal arco en el más fausto día dispuso y erigió al Excelentísimo Señor Don Joseph Sarmiento Valladares, Caballero de la Orden de Santiago, Conde de Moctezuma y de Tula, Vizconde de Lluacan, Señor de la villa de Monterrosano y de la Pesa, del Consejo de su Majestad, Virrey Gobernador y Capitán General de esta Nueva España, y Presidente de la Real Audiencia y Cancillería que en ella reside, la Iglesia Metropolitana de México. Compuesto y ahora*

*descrito por D. Alonso Ramirez de Vargas. Con licencia en México. En la imprenta de Juan Joseph Guillena Carrascoso. Año 1696.*

"4° Port. v. en bl. e hojas s.f. con la dedicatoria de la Iglesia Metropolitana al Virrey, encabezada por su escudo de armas. 31 hojas s.f. y las últimas ocho con un romance de la explicación del Arco Triunfal" (Tovar y de Teresa). La última obra de Ramírez de Vargas de la que se tiene noticia.

Existe un ejemplar en la Biblioteca de Toribio Medina, en Santiago de Chile, del cual tiene una copia en microfiche la BNM (roll: 151 item: 4). Por José Pascual Buxó (*Impresos novohispanos en las bibliotecas públicas de Estados Unidos de America, 1543-1800*, UNAM, México, 1994) sabemos que existen otros tres libros: rpb (mf 8.9: A 44-4361), dlc, txu (G 282.042 V428 v. 2, no. 5).

**Referencias:** Andrade, num. 1047.

Beristáin, t. III, p. 3.

Eguiara, núm. 132 ("en el tomo 86 de nuestra colección").

Maza, *La mitología clásica*, p. 136.

Méndez Plancarte, *Poetas* t. II, p. xxxv.

Pascual Buxó, *Impresos*, p. 95.

Solano, núm. 1617.

Tovar y de Teresa, num. 102.

#### SIGLAS:

BNM: Biblioteca Nacional de México, UNAM.

BNAH: Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, Eusebio Dávalos.

CONDUMEX: Biblioteca de CONDUMEX.

FC: Fondo conventual de la BNAH.

FR: Fondo reservado.

SCLN: Seminario de Cultura Literaria Novohispana, IIB, UNAM.

#### OBSERVACIONES:

Las referencias de los poemas sueltos corresponden únicamente a los registros que hayan dado cuenta de ellos y no a la obra en donde se encuentran. También se incluyen aquí aquellos títulos que informen sobre la existencia o paradero de alguno de los libros o poemas. La ficha bibliográfica completa de los libros citados en las Referencias puede verse en la Bibliografía de esta tesis.

## APÉNDICE 2

## Criterios de edición

El criterio fundamental que rige la edición de *Sencilla narración, alegórico fiel trasunto* es la de presentar un texto accesible y confiable. Modernizamos la ortografía y la puntuación, pero respetamos las estructuras fónicas; es decir, únicamente actualizamos las grafías. Se respetan arcaísmos, cultismos, contracciones, vacilaciones, etcetera. Acentuamos todas las palabras de acuerdo a las normas vigentes; lo mismo hacemos con la puntuación. Las palabras que aparecen entre corchetes son restituciones nuestras. En cuanto a los poemas, cuando no se especifica la división estrofica, nosotros la hacemos de acuerdo a la forma poética de que se trate. Acompañamos el texto con notas a pie de página con numeración arábiga. Las notas que siguen una numeración alfabética o con asteriscos corresponden a apostillas del propio texto. En nuestras notas, utilizamos las siguientes abreviaturas:

DA: *Diccionario de Autoridades.*

DRAE: *Diccionario de la Real Academia.*

DArq: *Diccionario de arquitectura.*

DMunC: *Diccionario del Mundo Clásico.*

DMitC: *Diccionario de mitología.*

DMIA: *Diccionario manual ilustrado de arquitectura.*

DLC: *Diccionario de la literatura clásica.*

Las referencias bibliográficas completas aparecen en la Bibliografía de esta tesis.

Sencilla narración, alegórico fiel trasunto, dibujo en sombras y diseño escaso de las fiestas grandes con que satisfizo en poca parte al deseo, en la celebrada nueva feliz de haber entrado el Rey, nuestro señor, don Carlos II. (que Dios guarde) en el gobierno. El ilustrísimo y excelentísimo señor M. D. Fr. Payo Enriquez de Rivera, del consejo de su majestad, dignísimo Arzobispo de México, Virrey, Gobernador y Capitán General de esta Nueva España y Presidente de la Real Audiencia, que en ella reside, y a cuya alta protección la dirige seguro y la consagra humilde don Alonso Ramírez de Vargas. Con licencia en México Por la viuda de Bernardo Calderón. Año de 1677.

Al ilustrísimo y excelentísimo señor maestro don Fray Payo Enriquez de Rivera, del consejo de su majestad, dignísimo Arzobispo de México, Virrey, Gobernador y Capitán General de esta Nueva España y Presidente de la Real Audiencia, que en ella reside, etcétera.

### Excelentísimo señor:

Muchas cosas memorables padecen la injuria de ignoradas por falta de curiosas plumas a cuyo vuelo logren la gloria de conocidas, o con rasgos corrientes de la mano en el campo extendido del papel<sup>1</sup>, o con grabados caracteres del plomo en inmenso pielago<sup>2</sup> de los moldes.<sup>3</sup> ¿Qué fuera del milagroso hijo de Mavorte y Ilia<sup>4</sup> —decía Horacio<sup>5</sup>— si envidioso el silencio opuesto sepultara en el Leteo<sup>6</sup> de sí mismo sus hazañosas heroicidades?

*Quid foret Ilie,  
Mabortisque puer, si taciturnitas  
Obstaret meritis invida Romuli*

Teniendo el propio por memoria más perpetua la de la pluma que la de los simulacros<sup>7</sup> y pinturas como obras muertas.

Lastimosa omisión del descuido padeciera la magnífica pompa, la alta celebridad, el inimitable fausto, que la grandeza mexicana ostento en asunto tan glorioso; sepultado todo en las lobregueces del olvido, a no prevenirlo el superior provido influjo de Vuestra Excelencia, si bien que destinada su Relación al flaco vuelo de mi débil pluma, acostumbrada sólo a deslustrar altos argumentos<sup>8</sup> con desaseados borrones. Bien pudiera la cortedad de mi estilo recelar que dejara agravada materia tan ilustre y grave. Digolo con Enodio<sup>9</sup>, orat. 13: *nam qui claritudinem non styli luce commendat, obnubilat, et sicut ingenio facundorum crescent modica; ita fecitate devenustantur amplissima*. Padeciendo sin duda la fortuna de la elección, a no ser el asunto tan grande que no ha menester para explicarse colores que lo hermoseen, flores que lo fecunden, hiperboles que lo encarezcan: *vera bona ex se ipsis naturaliter vocem eminentium citam, si*

<sup>1</sup> Es decir manuscritas.

<sup>2</sup> Aquella parte de njar que dista ya mucho de la tierra y se llama regularmente altamar. Por semejanza se llama todo aquello que por su abundancia y copia, es dificultoso de numerar o contar. (D.A.)

<sup>3</sup> Síncodoque de imprenta: "Llaman en la imprenta al conjunto de letras o formas ya dispuestas para imprimir" (D.A.)

<sup>4</sup> Romulo; legendario fundador de Roma y hermano de Remo. Mavorte es sobre nombre de Marte, e Ilia, de Rea Silva.

<sup>5</sup> Quinto Horacio Flaco (65-8 a. C.), poeta latino nacido en Venusia. Autor de odas, épicos, sátiras y epístolas.

<sup>6</sup> O Lete: fuente ubicada en la región del inframundo a donde los muertos beben para olvidar su vida anterior.

<sup>7</sup> Imagen hecha a semejanza de alguna cosa venerable o venerada. (D.A.)

<sup>8</sup> Asunto o materia de que habla algún libro. (D.A.)

<sup>9</sup> Obispo de Pavía (473-521), escribió un panegírico al rey ostrogodo Teodocio. (DMundC)

*sileant*; este consuelo de Plinio el menor<sup>10</sup> alentó el ánimo con la obediencia, tomando por idea<sup>11</sup> los juegos circenses, que antonomásticamente se distinguen de los demás que celebró la antigüedad por grandes, como pondera el P. Cerda: *vidisti in hoc excarsu quare hi ludi dicti magni, sed certe hac magnitudo non aliunde melius elicit que at quam ex verbis Tertuliani de spectaculis*. \* Y siendo éstos los que sólo pueden ser paralelos a aquéllos, si su grandeza me sirve de consuelo, ¿cómo puede faltarme la de Vuestra Excelencia para el patrocinio? Obra fue de su celo en el servicio de Su Majestad la festiva demostración que al ingreso del Regio ejercicio admiró esta occidental América; y poniéndola a los pies de Vuestra Excelencia, mi pluma podrá decir con el mismo Cerda: *tuo nomini opus tuum consecro, hoc enim tuum potius, quam meum est*. \*\* Más es restitución que obsequio, por eso ha de permitir Vuestra Excelencia que blasone<sup>12</sup> de suya, aunque lo contradiga mi insuficiencia, que a esta sombra correrá sin recelo por la ardua pesquisa del crítico más melindroso<sup>13</sup>, vuelto en veneración el examen. Guarde Dios a Vuestra Excelencia como hemos menester.

**Excelentísimo señor.**  
Besa los pies de Vuestra Excelencia,  
don Alonso Ramirez de Vargas.

PARECER DEL DOCTOR DON JOSE DE LA LLANA, CATEDRATICO DE INSTITUTA EN ESTA REAL UNIVERSIDAD, ABOGADO DE LA REAL AUDIENCIA Y COLEGIAL QUE FUE DEL INSIGNE COLEGIO VIEJO DE NUESTRA SEÑORA DE TODOS LOS SANTOS.

**Excelentísimo señor:**

Vi la *Sencilla narración y dibujo en sombras de las fiestas grandes*, celebradas por orden de Vuestra Excelencia a la nueva del gobierno del Rey nuestro señor, don CARLOS SEGUNDO (que Dios guarde), escrita por don Alonso Ramirez de Vargas. Asunto que tan luego llamó los sentidos a la atención, que embargó la libertad al discurso, negando para el examen solicitudes porque sólo tuvo para la admiración impulsiones. Éstas obran en un pensamiento sin pensar, en un instinto sin escoger y en un impetu sin sentir, porque quien dentro de sí atesora exhortaciones para empeñarse no aguarda consejos para moverse; siendo alma del entender el empleo del obrar, porque son tardos los pensamientos cuando están impresionadas las afecciones, y pasan plaza de juicios sin atender a consultas. Vístese el ánimo de nuevos movimientos, en escondidas vehemencias, porque poseído encierra más ardientes las persuasiones. No es menester más en él amor para inflamarse, en la ira para encenderse y en los achaques para rendirse, que sus

<sup>10</sup> Plinio el Joven (62-114 d. C), sobrino del Viejo. Fue político y escritor latino. Escribió el *Panegirico de Trajano* y *Epistolas*.

<sup>11</sup> Planta e hilo del discurso que se sigue en una declaración u oración. (DA)

\* P. Cerda, in Virgilio, .En 8.

\*\* Tom. i, in Epist, ad Com. Syl.

<sup>12</sup> Blasonar: hacer ostentación de alguna cosa gloriosa con alabanza propia; preciarse de haber hecho o dicho alguna cosa digna de ser loada. (DA)

<sup>13</sup> El que afecta demasiada delicadeza en las acciones o el modo. (DA)

existencias. Sintiólo todo el Príncipe de la Retórica<sup>14</sup>, lib 2, de inventione: *impulsio est, qua sine cogitatione per quamdam affectionem animi facere aliquid oritur, ut amor iracundia, aegritudo et omnino omnia, in quibus animus ita videtur et id quod fecit impetu quodam animi porius quam cogitatione fecerit*. Así, en este alhñado escrito para los corazones de los leales vallasos no se necesita más que verle cualquiera en las manos para beberle los renglones, aplaudirle los conceptos, alabarle las voces, celebrarle la cultura, publicarle las elegancias, vocearle las ideas, secundarse en los elogios y deshacerse en admiraciones, que los impulsos del corazón a el empleo substituyen crisis<sup>15</sup> a la censura, porque ¿quién —viendo festejada la Majestad augusta, obedecida a la Excelencia Ilustrísima, convocado todo el Parnaso<sup>16</sup>, unidas todas la nueve musas<sup>17</sup>, que alternando las dulces cláusulas de la melodía entre los suaves discursos de la narración, que hacen ladino<sup>18</sup> al molde y parlero<sup>19</sup> al papel— no se hará sin sentir impetus y pensamientos para la veneración? En cuyas hojas valientes y animados plomos, las plumas —derramando números al aire para la organizacion y sílabas al mundo para la posteridad, émulas del jaspé y bronce, en canoros alientos de llorados caracteres del numen— eternizan la memoria con la inmortalidad de los versos: *carmina morte carent*, cantaba Ovidio.<sup>20</sup>

Altérmase en este discurso la oración suelta de la prosa (siguiendo el hilo de la historia) con la encadenada trabazon de los poemas; púlsase con inimitables concientos<sup>21</sup> la citara dócil de Apolo<sup>22</sup>, en que con vuelos sonoros corre la mano diestra de las cuerdas y excita en varios y nuevos números las consonancias, ya en heroicis sonetos, ya en quívocacos quintillas, ya en espirituosos<sup>23</sup> romances, y ya en delicadas liras, y ya en silvas apacibles

*non immitabilibus plectrum concentibus urget.  
Namque manu perfila volat, simul?os simulillos  
explorat numeros.*

En la diferencia de la cuerdas hace lucir la variedad de las Musas, logrando en sus vocales cláusulas<sup>24</sup> sus geniales modulaciones.<sup>25</sup> Y viendo este aseado papel, todo delicias de las nueve hermanas, me acordé en don Alonso de Justo Lipsio,<sup>26</sup> de quien un cultísimo jurisconsulto de nuestros tiempos dijo: *delicium novem suorum Iustus Lypsius*.<sup>27</sup>

<sup>14</sup> Cicerón.

<sup>15</sup> Juicio que se hace de alguna cosa por lo que se ha observado o reconocido de ella. (DA)

<sup>16</sup> Monte Parnaso: Fue considerada la morada de Apolo y de las Musas.

<sup>17</sup> Las nueve musas, divinidades de toda clase de poesía o bien del arte en general. Habitan el Monte Parnaso y están precedidas por Apolo; son Calliope, Clío, Erato, Euterpe, Melpomene, Polimnia, Talía, Terpsicore y Urania.

<sup>18</sup> El que con viveza o propiedad se explica en alguna lengua o idioma. (DA)

<sup>19</sup> El que habla mucho. "El que lleva chismes o cuentos de una parte a otra." (DA)

<sup>20</sup> Publio Ovidio Nasón (43-17 d.C), poeta latino autor de las *Metamorfosis* y el *Arte de amar*.

<sup>21</sup> Canto cordado armonioso y dulce que resulta de varias voces concertadas. (DA)

<sup>22</sup> Hijo de Júpiter y Latona. Nacido en Delos, es dios de los oráculos, la música y las artes poéticas. Preside el coro de las Musas. Es considerado patrón de las Bellas Artes.

<sup>23</sup> El que tiene o muestra gran valor, denuedo y espíritu en sus acciones. (DA) Es decir, romances heroicis.

<sup>24</sup> Oraciones.

<sup>25</sup> Suavidad, armonía y variedad de la voz en el canto. (DA)

<sup>26</sup> Humanista flamenco (1547-1606), cuya filosofía se inspira en el estoicismo.

Solemnizase esta descripción con las observaciones de los juegos circenses. Llámense las semejanzas y adelantanse las correspondencias, hallando en cada proporción nuevo realce a la sutileza, ¿quién en los juegos ha discurrido tan de veras a lo juicioso, de qué suerte producirá en los asuntos de la seriedad a lo profundo? Todo brota discreciones, todo dictámenes de razón y alma de leyes, por eso practicó Vuestra Excelencia con su comprensivo conocimiento la única del lib. II, del código tit. 41: *expens ludor publicos* (que también se trata en nuestro derecho civil destes juegos.<sup>16</sup> Ordena la ley que estos y sus representaciones se celebren después de restituida la Ciudad a su composición metódica, a su hermosura en las fábricas<sup>17</sup> de sus aseos,<sup>18</sup> como lo ha hecho Vuestra Excelencia, Ibi: *Et solenne certaminis spectaculum post restitutam muorum fabricam, iuxta veteris consuetudinis legem celebrabitur, ita enim et tutelæ civitatis instructæ murorum præsidio providebitur et instaurandi agonis voluptas, confirmatis his, quæ ad securitatis cautionem spectant insecuti temporis circuitione repræ representabitur.*<sup>19</sup> Siendo la festiva pompa a el aplauso, desempeño de la gala, aliño de la lealtad, engaste de la obediencia.

Bien pensó don Alonso en convocar todas las Musas para tan mayores armonias, porque de otra suerte no pudieran soltearse<sup>20</sup> los menores compases, y tanta descripción aún parece no cupiera en las caudalosas cadencias del divino Homero.<sup>21</sup>

*Cui vix exaudans divini carmen Homeri  
sufficeret.*

Todas las juntó para obedecer mejor y más compuestamente, y como quien las saluda para la invocación les recuerda el mandato para el influjo, según cantaba Ovidio:

*Pandite mandati memores Heliconis alumna*

Y como dedica su ingenioso trabajo a las aras de Vuestra Excelencia y concibe la valiente prole de sus acentos para sus oídos sagrados, no es mucho que con todas ellas cante; decialo cortesantemente Gónitó de otro poeta:

*Namque Heliconidum carmen, beatis concipit auribus.*

Habla en él [libro] don Alonso con las ideas que anima, con las noticias que alienta, con la historias que aviva, con la liras que pulsa, con los cantos que entona, con la erudiciones que trasiega, con las musas que organiza, con el Parnaso que amena a todo un monte; hace tratable en racional accesibilidad. No sigue a secas la narración: comenta, censura, compara, pondera,

<sup>16</sup> El señor doctor Juan de Arizana y Casas, alcalde del crimen y juez de la provincia de esta Nueva España, en sus extemporáneas comentaciones, en la comentacion a la construccion de los Cesares Honorio y Teodosio, en la ley primera *C. de suentiarum et decursionibus coron*, lib 10.

<sup>17</sup> Leg. circensium 20, C. de Decuvionibus lib. 10, Ig eos qui C. de spec. lib. II.

<sup>18</sup> Fábrica: se toma regularmente por cualquier edificio suntuoso. (DA)

<sup>19</sup> La compostura de alguna cosa con curiosidad y limpieza. (DA)

<sup>20</sup> El señor doctor don Francisco de Amaya, en la dicha ley circensium, dice que estos espectáculos de la única se entienden de juegos circenses.

<sup>21</sup> Sortear.

<sup>22</sup> Poeta épico griego, autor de la Iliada y Odisea.

aprecia, conceptúa y verifica. Advuértase en él lo historiador y lo poeta, con tan dulce engarce<sup>31</sup> que llena los acentos sin incurrir en el temor de Gracián<sup>32</sup> cuando dijo que "tienen sus engastes los pensamientos", y que "no se deben barajar las crisis y ponderaciones de un grande historiador con los encarecimientos y paronomasias de un poeta".<sup>33</sup> Quien lo llena todo, en nada falta. Por esto, y [por] no tener cosa contra la santa fe católica y buenas costumbres, se le puede dar la licencia que pide. Éste es mi parecer, salvo el acertado que es de Vuestra Excelencia. México, y enero 27 de 1677.

**Excelentísimo señor.**  
Besa la mano de Vuestra  
Excelencia,  
doctor José de la Llana.  
México, 30 de enero de 1677.  
Imprimase  
con una rúbrica de su excelencia.

\*\*\*

**SENTIR DEL DOCTOR Y M. D. IGNACIO DE HOYOS SANTILLANA, CANONIGO MAGISTRAL DE ESTA IGLESIA METROPOLITANA, EXAMINADOR SINODAL DEL ARZOBISPADO, ABAD DE LA VENERABLE CONGREGACIÓN DE SAN PEDRO Y CALIFICADOR DEL SANTO OFICIO.**

De orden y comisión del señor doctor don Juan Diez de la Barrera, chantre de esta Santa Iglesia Metropolitana, juez provisor y vicario general del arzobispado, he visto esta *Sencilla narración y dibujo en sombras*, compuesto por don Alonso Ramirez de Vargas, en que da noticias de las plausibles aclamaciones y regocijadas fiestas con que esta Imperial Ciudad de México festejó el feliz auspicio<sup>33</sup> en el gobierno de la cesárea majestad del rey nuestro señor Carlos II, en cuya dichosa entrada, pronosticando felicidades a sus Reinos, le diría la Reina Nuestra Señora su madre lo que Virgilio<sup>34</sup> cantó de otra coronación en sus Principios:

*En huius, nate, auspicijs illa inclita Roma  
Imperium terris, animos equabit olimpo\**

Y confieso que nunca vi tan hermanadas en el oficio las sombras con las luces, pues en aquéllas descubre el autor a lo claro el lucimiento de las fiestas; cuanto en las otras se vio la majestad en

<sup>31</sup> Encadenación, trabazon de una cosa con otra, la cual se ejecuta por medio de un hilo de oro, plata o alambre./ Metafóricamente se usa por la unión y dependencia que tienen entre sí algunas cosas incorpóreas. (DA)

<sup>32</sup> Baltasar Gracián, escritor de los Siglos de Oro. Autor de *Agudeza y arte de ingenio*.

<sup>33</sup> En el lib. titulado *Agudeza y arte de ingenio*, disc. 60.

<sup>34</sup> Anuncio de felicidad.

<sup>35</sup> Poeta latino (80- 19 a. C.), autor de la *Eneida*, las *Bucólicas* y las *Geórgicas*.

\* Virg. *S. Aen.*

\*\* San Gregorio, lib. 19, *Mor.*

lo serio y se admiró la riqueza en las galas, compitiéndose con amorosa lealtad los vasallos sobre cuál había de exceder en el gasto por acreditarse de más fino en el rendimiento, calidad generosa de los ánimos mexicanos, que, como tan amantes de su rey y Señor, desean las ocasiones de su servicio para desahogar en liberalidades la voluntad: *Numquam est vacuas manus aminere, si arca cordis repleta est bona voluntate*\*\*, dice en sus *Morales* san Gregorio. Y en esto es cierto que si México no excede a todos los reinos juntos de la Corona de España, ninguno por lo menos le podrá sobrepujar<sup>35</sup> en la lealtad y amor de su Rey: *Impera quid vis*\*\*\*. Le está diciendo siempre esta rendida y enamorada ciudad: *neque tibi ero in mora, amor est in me*. Bastantes demostraciones<sup>36</sup> tienen calificada esta verdad. Y cuando no estuviera con tantas experiencias conocida por única su calificación, fuera desempeño de su lealtad y cariño el gozo que mostro en la dichosa nueva de haber entrado el Rey nuestro señor en el gobierno, celebrándole a todo gasto y festejándole con sumo gusto; bastando sólo la menor insinuación del Ilustrísimo Prelado y excelentísimo virrey, el señor Fray Payo de Ribera (en cuya mano no sólo están las jurisdicciones unidas, sino siempre los aciertos hallados), para que todos se convocaran al regocijo, sin que de lo más noble se excusara alguno en demostraciones y bizarrías ni de lo más ordinario en ostentaciones y galas; y los que por su necesidad no pudieron salir a lo público de las mascararas<sup>37</sup> y las fiestas, el fuego de amor que ardia vivamente en sus corazones sacaron a las calles en luminarias<sup>38</sup>. Motivo debió también de ser para este regocijo común ver en su Pastor y Príncipe tan singular regocijo: *subdit quantum licet Principum sequuntur cupiditates idque lex eis est et honor quod Principibus visum est*\*\*\*\*.

Pero, ¿que intento pasarme a referir las fiestas cuando sólo me toca calificar el escrito? Uno y otro es muy desigual a mis fuerzas, porque sólo el ingenio peregrino<sup>39</sup> de don Alonso pudo con el diestro pincel de su elocuencia dibujar, no en sombras, sino en luces muy claras copia tan grande. Pues para celebrar dignamente su talento no podre sino pidiéndole prestado el suyo para alabarle consigo mismo. Esta y todas sus obras son dignas de la perpetuidad de los moldes, por ser ésta, como todas, seguras en la verdad de la fe, limpias en la pureza de las costumbres, suaves en la melodia de las voces, raras en la destreza de la poesía y singulares en la agudeza de los conceptos; de quien sólo pudo decir con mucha razón Homero:

*Honestum est audire Poetam  
Talem qualis hic est dijs similis in voce*

Éste es mi sentir. Salvo &c. , México y de febrero 3 de 1677.

<sup>35</sup> Exceder una cosa a otra en cualquier linea. (DA)

\*\*\* Plaut. in. *Polyp. ver Rex*

<sup>36</sup> Demostración: "se toma también por señal que hace físicamente evidencia a los sentidos de alguna cosa / Vale también muestra, señal de agrado o de indignación según el semblante con que se ejecuta / Se suele usar por celebridad, regocijo o aplauso". (DA)

<sup>37</sup> O mascaradas. Festejo de nobles a caballo, con invención de vestidos y libras, que se ejecutan de noche con hachas, corriendo parejas. (DA) *Vid. infra*. Desfiles.

<sup>38</sup> Fogatas que se hacían en las calles en los días de fiesta. "La luz que se pone en las ventanas, en las torres y calles, en señal de fiesta o regocijo público". (DA)

\*\*\*\* Niceph. lib. 2.

<sup>39</sup> Extraño, raro, especial en su linea, o pocas veces visto. (DA)

**Doctor don Ignacio de Hoyos Santillana**

Concedió licencia el señor provisor mediante el parecer por auto de cuatro de febrero de este año ante Francisco de Villena, notario publico.

\*\*\*

Decrépita ya la edad del septiembre, por horas aguardaba a sucederle la niñez del octubre (siendo el fin caduco de aquel alentado principio de este) cuando surto<sup>40</sup> el navio de aviso, aferrando los arpeos,<sup>41</sup> libre de los peligros del mar, saludaba alegre el puerto con este verso de Horacio:

*Incolumen tibi me prestant septembribus oris*

Y saltando en tierra el gentilhombre,<sup>42</sup> en breve tiempo llevo la nueva, tantas veces feliz cuantos son los reinos y vasallos que la esperaban; entrando la majestad augusta de nuestro rey y señor Don Carlos II (que Dios guarde largas edades) en el gobierno de tan dilatada monarquía.

Fue de tanto alborozo esta nueva para su Excelencia como a quien tanto le toca y tanto se desvela en que su Majestad sea bien servido, y, generalmente, [fue de tanto alborozo esta nueva] para todo este orbe occidental, que a las primeras alegres voces de la noticia, los mas recatados semblantes rebosaron a la exterioridad el regocijo, desahogado por las claraboyas de los ojos como fieles parleros del corazón.

Hicieronse ladinas todas las campanas de la Ciudad publicando con lenguas de metal el júbilo, que aun lo insensible descubrió movimientos a la animacion del placer; y en las resultas del oido, no heria: lisonjaba armónico el festivo estruendo:

*Sonitu canoro tintinant aures.\**

haciendo consonancias ruidosas y claras, copia bella de luminarias con los estallidos de los leños y desasosiegos trémulos de las llamas que tres noches encendieron todas las vecindades, compulsas del amor sin necesidad del precepto, siendo no reducible al guarismo las hachas y linternas que en balcones y ventanas mentan orientes nuevos por donde se asomaba el sol o despuntaba el aurora.

PÚBLICA DEMOSTRACIÓN DE ACCIÓN DE GRACIAS QUE A LA MAJESTAD SOBERANA CONSAGRÓ EL  
PLADOSO CELO Y RELIGIÓN EJEMPLAR DE SU EXCELENCIA

<sup>40</sup> Fondeado, anclado. "Part. pas. del verbo surgir, lo así dado fondo". (DA)

<sup>41</sup> Garfio utilizado para rastrear o aferrarse dos embarcaciones. (DA)

<sup>42</sup> Persona de distinción que se despacha al rey con algun pliego de importancia para darle noticia de algun suceso. (DA)

\* Catulus ad Lesbia.

Salió su Excelencia de Palacio acompañado de los reales ministros y nobleza que a los parabienes le asistía a rendir las divinas gracias a su Majestad Suprema del Cielo y tierra; mezcladas en ellas [en las gracias] ardientes deprecaciones por los felices progresos de la Corona; trocándose las hostilidades en universal paz y concordia entre los cristianos reinos con los himnos y jaculatorias que acostumbra la Santa Iglesia.

Acción de gracias (aunque a deidades mentidas) hizo primero Rómulo<sup>43</sup>, pasando después a la celebración de los juegos circenses, como refiere Valerio Máximo:<sup>44</sup> *Iaque placandi numinis gratia compositis carminibus vacuas aures praeiuit, usque ad id tempus Circensium spectaculo contento, quod primus Romulus Consulium nomine celebravit.*<sup>45</sup> Llamaronse consules estos juegos por [ser] consagrados a Conso o Neptuno Ecuestre<sup>46</sup>, dios de consejos.

Así fueron los que celebró esta muy leal Ciudad de México, dimanados del consejo y real acuerdo; con asistencia de su Excelencia que los consagro a la deidad mejor de los consejos: a Carlos II, Neptuno ecuestre, dueño dignísimo de ambos mares, cuyo imperioso tridente no hay istmo que no penetre, no hay golfo que no avasalle.

#### PRIMERA FESTIVA FUNCION

Impaciente el deseo no sosegaba de fino en su Excelencia hasta dar principio el desahogo en la públicas demostraciones del regocijo. Siendo la primera una función comica, destinada a una hermosa galería que engrandece y adorna lo interior del Palacio; para que la noche seis de noviembre se recitase una comedia de tan buen gusto y proporcionada elección que medida al júbilo no padecio los extremos de seria, antes parece la ideó solamente su autor con el numen de vate para el festejo. Era su fabuloso argumento *El lindo don Diego*,<sup>47</sup> cuyo epigrafe califica lo referido: con felicidad ingeniosa; conseguida la *prothesis*, *epithestis* y *cathastrophe* (invención, trama y disolución, partes necesarias de la comedia para su última perfección); con la mediocridad del estilo<sup>48</sup>, calzando el zueco<sup>48</sup> sin levantarse al coturno<sup>49</sup>. Adornose el teatro de los dos precisos atavíos que hacen primorosa la contextura:<sup>50</sup> de curiosidad y riqueza; ésta, hermosa prolijidad del gusto, aquélla, majestuosa ostentación del poder. Los prevenidos

<sup>43</sup> Rey mítico fundador de Roma, hermano de Remo e hijo de Marte y Rea.

<sup>44</sup> Escritor romano contemporáneo de Tiberio Autor de *Factorum et pictorum memorabilium libri IV* compilación de dichos y hechos de personajes célebres de la historia romana. (DMunC)

<sup>45</sup> Valer. Max. lib. 2, num. 12

<sup>46</sup> Deidad romana del mundo subterráneo. Tenia su altar enterrado en el centro del Circo Maximo de Roma. Durante las fiestas celebradas en su honor se exhumaba su altar y se disputaban carreras de caballos y mulos. DMunC.

<sup>47</sup> Comedia de Agustín Moreto Cabana.

<sup>48</sup> Se refiere a que está escrita en estilo medio.

<sup>49</sup> Calzado de madera utilizado en las comedias griegas. Figuradamente significa estilo medio.

<sup>50</sup> Calzado de suela muy alta utilizado en las tragedias griegas. Figuradamente significa estilo alto.

<sup>50</sup> Trabazon, composición o contenido de una historia, discurso o cosa semejante. (DA)

adherentes<sup>51</sup> que la rodearon de discantes,<sup>52</sup> músicas, bailes, entremeses, mojjigangas, etcétera,<sup>53</sup> dispusieron con su variedad el plato al gusto; entreteniendo la diversión a lo antojadizo con hacer suaves y deliciosas las distancias de tres jornadas; llamando —dulcemente docta, con sus siempre canoros números— las atenciones en el prólogo laudatorio, la bien pulsada lira del bachiller Miguel de Perea Quintanilla, promotor fiscal de este arzobispado. Dio lugar la vistosa capacidad del Salón a bastante junta de luces, con cuyos resplandores, sin trabajo, examinaba perspicaz la vista el más imperceptible asejo del Teatro, engrandecido su esmero con la asistencia de los señores de la Real Audiencia y demás Tribunales, a cuya discreta atención lució el natural garbo y propiedad de los caballeros que la representaron; criados que asisten a su Excelencia, tan adaptadas las ricas galas y trajes a los sujetos, que afectaban, y las insignias por donde se conocían que excedieron con su primor el antiguo [primor] de los estrucosos y romanos en fiestas escénicas que con los juegos circenses hacían<sup>54</sup>; usando también los bailes, danzas y movimientos ligeros, hijos de su natural aire y agilidad.

Los [bailes, danzas y movimientos ligeros] que se vieron en lo grave del sarao y alternos combates del torneo que clausuraron las tres partes, fueron de deleitable suspensión al más crítico Zoilo<sup>54</sup> en los donaires de Terpsicore.<sup>55</sup> Éste, con la descuidada agilidad de las mudanzas, siendo, más que embarazo, airoso desgair<sup>56</sup> el peso de las antorchas, que, a los diestros compases del pie, movía la observación de la mano. Aquel, con la uniformidad del marcial retintín y la dulzura de los instrumentos músicos, tan correspondientes que se vio la atención equivocada en nuevo metamorfosi [sic], dudando músico a Marte<sup>57</sup> o belicoso a Orfeo.<sup>58</sup>

No fue de menos ponderación la concurrencia de este día con la del agosto natal<sup>59</sup> de nuestro gran Monarca (en cuya posteridad dichosa no se ciñan a cálculos las edades), auspicio próspero en la entrada de su gobierno y costumbre también de los romanos hacer fiestas a el día que se les entregaba el gobierno, teniendo por el mismo [día] en que habían nacido; así Cicerón,<sup>60</sup> *Post reditum adquirites. Aparentibus (id quod necesse erat) parvus sum procreatus, a vobis natus sum Consularis*. Y el P. Roa de Nat. Saer. & Phonan. *Cotta in oratione apud Salutium, bis semgentum dicit, quod imperium (cambio de folio 3v) adeptus esset*. Y en el mismo lugar, *apud Hispanos frequens locutio: ha nacido rey. Natal fue de su majestad, que entraba al regio*

<sup>51</sup> Instrumentos.

<sup>52</sup> Concierto de música, especialmente de instrumentos de cuerda. (DA)

<sup>53</sup> Representaciones breves de temas jocosos y burlescos.

<sup>54</sup> Diego López, Coment. de Val. al Max. lib. 2. n.12.

<sup>54</sup> Crítico literario, historiador y gramático griego del siglo IV a. C. Vivió entre los años 400 y 320... Se hizo famoso por sus trabajos de crítica literaria acerca de las obras de Homero, la *Iliada* y la *Odisea*, muy dura para el autor, al que acusa de falsear la historia con relatos apócrifos y leyendas... Sus obras se han perdido... Su nombre a quedado como ejemplo del crítico arabiliano y envidioso, y en la literatura ha servido para designar con alguna frecuencia al censurador maligno y presumido de obras ajenas. (DMuNC)

<sup>55</sup> Musa de la música y la danza.

<sup>56</sup> Desaliño, desaire en el manejo del cuerpo y en las acciones que regularmente suelen ser afectadas.

<sup>57</sup> Dios de la guerra.

<sup>58</sup> Hijo de Caliope y Egeiro; se le identifica con la música y la poesía. Tocaba la lira, regalo de Apolo, y fue inventor de la cítara o, por lo menos, el que añadió dos cuerdas más a las siete ya existentes. Con sus dulces cantos amansaba a las fieras y hacía que los árboles y las rocas se inclinaran ante él. (DMuNC)

<sup>59</sup> Día de nacimiento.

<sup>60</sup> Marco Tulio Cicerón (106-43 a. C.). Político y retórico latino, autor de las *Catilinarias* y de varios tratados de elocuencia. *De oratore, De finibus, De legibus, De republica*, entre otras.

ejercicio, celebrado como Adriano,<sup>61</sup> que no desechó para lo solemne de su día los juegos circenses, como dice Aelio<sup>62</sup>: *Circenses Natali suo non respuit.*<sup>C</sup> Y porque hiciese suave esta relación el influjo de las Musas, viéndose mano sobre mano en el Monte Parnaso, les acusara de omisas el culto si no vinieran prontas a tener parte en el obsequio, haciendo mérito el rendimiento. Dióles noticia la Fama<sup>63</sup>, nunca más dignamente parlera, a cuya imperiosa voz — calzada plumas y vestida abriles—, como a quien le competen los aplausos del teatro, ufana de tenerse por primera en el festejo, se trasladó placentera Talia<sup>64</sup> desde el bipartido escollo de Fosis hasta el opulento sitio de la aula, y a los melosos pasajes del plectro<sup>65</sup> [Talia] cantó así:

Yo que formo las ideas  
con tan sutil labirinto,  
que las soluciones todas  
suspensas tengo de un hilo;

yo que doy aclamaciones  
a mis legítimos hijos  
y con voces populares  
a los intrusos castigo;

yo que juntando la acción  
con el carácter ladino  
ocupo gloriosamente  
los teatros y los libros;

estando a mi voz pendientes  
más ojos y más oídos  
que ánimo rápido vuelo,  
o música atroz deshizo;

puesto que desde mi alcázar  
me trujeron sucesivos  
el primor y el argumento,  
éste, obsequioso, aquél, motivo;

nobles bizarros garzones,<sup>66</sup>  
que no pudo competiros,

<sup>61</sup> Publio Elio Adriano (76-138), emperador romano sucesor de Trajano

<sup>62</sup> Quizás el mismo Adriano.

<sup>C</sup> *Aelius Spartanus* in Adriano, ilustrat. a Roa de die Natal. c. 15.

<sup>63</sup> Hija de la esperanza y mensajera de los dioses. Su misión era la de difundir por todas partes lo que fuera digno de mención. Se la representa iconográficamente haciendo sonar una larga trompeta. (DMunC)

<sup>64</sup> Musa de la comedia y la poesía ligera.

<sup>65</sup> Instrumento para tocar la lira.

<sup>66</sup> Se entiende por garzon "el joven, mancebo o mozo bien dispuesto". (DA)

desengañada en cristales  
la verdad de Narciso<sup>67</sup>;

a daros a un tiempo vengo  
dos parabienes distintos:  
el uno le toca al fausto,  
como el otro al albedrío.

Si: que según el deseo  
fue la pompa y el estilo,  
pues donde trabaja el gusto  
aciertos dobla lo fino.

¡Que bien tradujo la mente  
del autor<sup>68</sup> al labio, al vivo  
afecto de las acciones  
cada sujeto entendido!

A el cadáver de las prensas  
vivificó el arte limpio,  
y el natural, bien que aqueste  
tuvo en el otro dominio.

Si el que concibió sus partos  
los recitara, imagino,  
que (dándoles toda el alma)  
viera otro animar distinto.

La elección de la comedia  
os dictó a mi claro arbitrio,  
que estuvo mi providencia  
de parte de vuestros juicios.

¡Qué bien su cándido margen  
deleitables requisitos  
guarnecieron! No a mis fuentes  
orlen ya el clavel y el lirio.

La prefación<sup>69</sup> laudatoria  
obedeció los destinos

---

<sup>67</sup> Joven de extremada hermosura que al mirarse en una fuente se enamoró de sí mismo.

<sup>68</sup> Agustín Moreto Cabaña, autor de *El lindo don Diego*.

<sup>69</sup> El discurso u oración que se pone al principio de algún libro o escrito, para aclaración de su argumento. (DA)  
Se refiere a la loa de Miguel de Perca y Quintanilla.

de mi influjo; yo dictaba  
y me iba hallando en lo escrito.

Todo fue esmero; mas cómo  
no había de ser lo que digo,  
cuando según es el blanco  
son los aciertos del tiro.

Celebrad en hora buena  
asunto tan peregrino,  
¡Oh, jóvenes! sin que el tiempo  
os haga injurias de siglos.

Dijo, y otra vez del aire  
cortando el diáfano, el rizo  
penacho, de cuyas plumas  
tales formó Cupidos.<sup>70</sup>

se estuvo y se fue de Apolo  
al claro, al fecundo sitio,  
volviendo de ceremonia,  
y quedándose de oficio.

### Circo máximo

Feroces bestias eran las que contendían en la arena de los anfiteatros,<sup>71</sup> y particularmente el toro, sacrificado a Neptuno;<sup>72</sup> así Siliio Itálico<sup>73</sup>:

*Principio statuunt aras cadit ardua taurus  
Victima Neptuno.*<sup>74</sup>

Y Virgilio, *Eneida* 2:

*Laocon ductus Neptuno forte Sacerdos*

<sup>70</sup> Cupido: hijo de Venus y deidad del amor. Se le representa como un alado niño armado de arco y flechas.

<sup>71</sup> En la época clásica se llamaba así al edificio donde se celebraban las fiestas de gladiadores, las naumaquias y las venatorias.

<sup>72</sup> Dios de los mares; también, de los juegos equestres.

<sup>73</sup> Tiberio Cacio Asconio Siliio Itálico (c. 26-c101 d. C.), poeta latino autor de *Punica*, el poema latino más extenso.

<sup>74</sup> Lib. 15.

<sup>E</sup> P. Cerda, in expositio ne Virgilio lib. 8. *A Ergo Ludi Magni Romani, Consuales, Circenses, Plebeij idem sunt ludi.*

*Solemnes Taurum ingentem mactabat ad Aras.*

Festivo empleo fue para el vulgar alborozo el juego de los toros, que con intermisión<sup>74</sup> de mayores ostentaciones duró seis días. Esta orden se observaba en los juegos circenses, dando lugar a la plebe para el vulgar regocijo, de donde también se llamaron *plebeyos*, sin dejar de ser grandes.<sup>E</sup>

Fue intimación<sup>75</sup> de su Excelencia a la acertada y siempre plausible disposición del señor don Fernando Altamirano de Velasco y Castilla, conde de Santiago, adelantado de las Islas Filipinas, señor de la Casa de Castilla y Sosa, inmediato heredero del marquesado de Salinas, como a corregidor actual desta Ciudad de México, siendo [don Fernando de Altamirano] unico comisario de todas las fiestas que (con sus discretas ideas, partos nobilísimos de magnanimidad generosa y vigilante anhelo, que acostumbra en el servicio de su Majestad) sazónó la mas grande, la más solemne pompa, dividida en luchas que vieron las pasadas edades y que pudieron calificar de insuperables los reinos más famosos. Con cuya resolución [la de don Fernando Altamirano] se escogió sitio bastante para la erección de los tablados, siéndolo la plazuela que llaman del Volador; ilustrada por la parte del oriente con la Real Universidad; por la del poniente, con la hermosa casería; por la del sur, con el Colegio de Porta Coeli, y por la del norte, con el Palacio. Ideose la planta [de los tablados] por los maestros, ejecutada en cuadro suficientemente proporcionado. Descollóse despues a la altura competente, quedando fabricado un labirinto hermoso de madera, tan bien discernido y commensurado<sup>76</sup> en gradas<sup>G</sup>, aposentos<sup>H</sup>, escaleras<sup>I</sup>, separaciones<sup>K</sup>, toldos<sup>L</sup>, puertas<sup>N</sup> y descombramiento, que el menos ingenioso Teseo<sup>77</sup> (aun con la muchedumbre que lo ocupaba), sin necesidad de conductores, los distinguiera, y sin auxilios industriosos los penetrara. Fábrica tan conforme a la de los anfiteatros de los juegos circenses, que la hicieron una aun sus mejores requisitos, segun la descripción rigurosa de Lipsio y los demás autores, cuya contextura (oh, erudito lector) te pongo al margen para que no deseches el símbolo.

No se echó de menos la plaza mayor para circo, que lo despejado y alegre de ésta se pudo adaptar, bien que no a la grandeza que la ilustraba; saliendo a ella [a la plaza] desde el Palacio

<sup>74</sup> Interrupción o cesación de continuación en alguna cosa que luego se ha de proseguir. (DA)

<sup>E</sup> P. Cerda, in expositio ne Virgilio lib. 8. *Aerzo Ludi Magni Romani, Consuales, Circenses, Plebeij idem sunt ludi.*

<sup>75</sup> Notificación, aviso o noticia dada. (DA)

<sup>F</sup> Medir con igual o debida proporcion.

<sup>G</sup> Lipsio Libro de Anfiteatro c. 13.

<sup>H</sup> Gradus et c. eorum forma.

<sup>I</sup> Divisi accuratè in suas partes Pulsilla in us

<sup>J</sup> Praeictiores.

<sup>K</sup> Auditus via. Cunes Cathedra.

<sup>L</sup> Porticus & Martialis Illustratus in Liptio. *Ibidem et inter ipsas paene tertius sellas.*

<sup>M</sup> *Discrimine aequodinter Tisnera et Scalaria*

<sup>77</sup> Héroe de la región Atica, de quien se cuentan numerosas aventuras. Venció al Minotauro del laberinto de Creta. Logra salir de éste gracias al hijo de Ariadna

<sup>N</sup> Lipsius et Amphitrua c. 14. *Populi enim Romani ut seix prisca divisio, in Sensum, Equitem Plebem. His discreta in spectaculis sua loca, et graa Etmfra. Senatuy in Amphiteatris quoque suam sedem fuisse; suam Aequiti, suam plevi. Tha Orchestra dixerat alteram Equestria tertum popularis.*

(que está contiguo) su Excelencia, asistida de los señores de la Real Audiencia, en su carroza que tiraban seis bien remendadas pias, seguida de otras de su noble y virtuosa familia. Engrandeció su Excelencia un tablado ricamente adornado como suficientemente extendido, para que lo autorizasen los demas Tribunales; asignándose todos los asientos conforme a las dignidades y personas.<sup>78</sup>

Seguíase otro [tablado] —no menos espacioso y aderezado— convertido en un hermoso jardín, mejor que los que hicieron celebre a Chipre, cuyo campo enriquecía fértil copia de racionales flores en cada matrona conjugal Vesta.<sup>79</sup> Si no era bello multiplicado Oriente de tantas auroras, cuantas eran las señoras que lo hermosearon —como las otras vestales que cuenta Lipsio—, ennoblecían con su asistencia los espectáculos.<sup>80</sup>

Ocupó otro tablado capacísimo, y con admiración vestido de ricas xxxxxxxx, el muy ilustre, muy noble y docto Cabildo de esta metropoli, cuyos sujetos llenos de méritos son dignos del mas alto cayado<sup>81</sup>, de la púrpura<sup>82</sup> mas eminente, celebrando el motivo de tanta fiesta y asistiendo a tan debidos aplausos.

Continuábase en otro [tablado] bien aliñado la Real Universidad, ilustrada de tan grandes talentos que puede competir con las mayores [universidades] del orbe, con quien no le basto ser antes a la de Atenas. No faltando tan grave concurso en los otros antiguos juegos, confirma Quintiliano<sup>83</sup> 15, *Inludo fuit, Et fuerunt, et Doctores, et Medici, et Ministri*.

Señalaronse otros [tablados] para los abogados, relatores y demas ministros de la Real Audiencia desta Corte.

Otros para los Colegios, como el Real de Cristo, etcetera, que hasta en esta distribución y concurrencias se emularon estos juegos con los magnos o consuales, como admiró Tertuliano:<sup>84</sup> *Quod Colegia, quod Sacerdotia, quod officia moneantur*.

No estaba con menos aseo el circo o plaza, regada con tan menudo cuidado que el polvo se retiró humilde a la tempestad de lluvias con que los aguadores lo sujetaron, pagando en olor barrisco el ultraje de la repulsa; quizá por observar en esto la limpieza e industria con que se regaba en los anfiteatros con aquellas conducciones o fistulas<sup>85</sup> que traen varios autores, y mejor al intento Séneca,<sup>86</sup> Epist. 91: *Num quid dubitas, quin sparsio illa quae ex fundamentis mediae,*

<sup>78</sup> Deidad virgen del fuego y del hogar.

<sup>79</sup> Lipf. lib. Amphit. c. II *Tu uxorem qui ex adversa collocat Vestales. Ea aut ad podium Prudent. Ad quamiam Podii militare imparie sedentes spectam. Et ibidem Lipf. Nam Femina, et Pulati xxxc flex superiore xxx spectabam.*

<sup>80</sup> Baculo. Símbolo de obispos por considerárselos pastores de la Iglesia.

<sup>81</sup> Color de la vestiduras de cardenales.

<sup>82</sup> Marco Fabio Quintiliano (35-110 d. C.), famoso hispanorromano autor de *De institutione oratore*.

<sup>83</sup> Quinto Septimio Florente (160-220 d. C.). Escolástico latino. Autor de *Apologética*.

<sup>84</sup> Cañon por donde sale el agua. (DA)

<sup>85</sup> Lucio Aneo Séneca (4-65 d. C.), filósofo estoico nacido en Cordoba. Escribió *Epistolae morales y diversos tratados*.

<sup>86</sup> P. Cerdá in Virg. Aen. Ver. 636.

<sup>87</sup> *Alaeni Circenses aliquos cum finitimi convenirent non solum viri, sed femina, et. c.*

<sup>88</sup> Sueton. Calig. c. 26 *Gratuita in circo loca et c.*

<sup>89</sup> Lips. Lib. Amphit. c. 15: *Loca pretio aliquo distributa, & plautinus in antologio: vel as pro capite dent, si id facerem quent Dumum, abeat.*

<sup>90</sup> Viagilius

*Arenae crescens in summam altitudinem Amphitheatri per venit, cum intentione aquae fiat? Y Antonio Musa apud Senecam, qui sparsiones odoratos imbres dixit.\**

Lenos ya los asientos con innumerable y vario concurso de la ciudad y sus contornos<sup>85</sup>, que a la fama de tanta fiesta incitó la curiosidad y trujo el deseo; acomodados<sup>86</sup> de gratis los conocidos<sup>87</sup> o con estipendio los extraños a el alegre señuelo del templado sonoro metal para dar principio a los juegos.

*Atuba cominosis media canit aggerre ludos.*<sup>88</sup> Entró a despejar la plaza el señor conde de Santiago —como a quien tocaba por corregidor—, agobiando con su dispuesta gentileza la espalda a un bien formado bruto, con ferocidad hermoso y con reporte soberbio<sup>89</sup>, excelencias que las hacía parecer mayores la airosidad del impulso, la ocupacion del dueño<sup>90</sup>, que, procurando imitar su gravedad y denuedo, gallardeaba ufano una rica gualdrapa<sup>91</sup> de negro terciopelo en cuyo campo se opuso para mas gala lo blanco de unas randas<sup>92</sup> o franjones de plata para que, resaltando con la guarnición<sup>93</sup> lo atezado<sup>94</sup>, luciera, a pesar del color de su ventura, lo oscuro. Equivocó sagazmente lo caballero con lo ministro con un vestido de negro terciopelo aprensado a labores, que animaba su natural aire con la perfecta disposición de cuerpo y talle, sobresaliendo a la noche del vestido los argentados celajes de los cabos<sup>95</sup> bordados de menuda plata, hilada de la prolijidad para desempeño del arte. Brillaba sobre la segunda noche del sombrero todo un firmamento de estrellas de toda magnitud en un cintillo<sup>96</sup> de diamantes, que los prohijara envidioso el Ceilan<sup>97</sup>, partos de sus serranias por el oriente y pureza de sus fondos como por lo precioso de sus quilates. Asistiale por delante copia de inferiores ministros de vara, respetados cocos<sup>98</sup> de la plebe, a quienes seguia el numero de veinte y cuatro lacayos, vestidos de bien costosas y sazoadas libreas<sup>99</sup>, oculta casi la tela de un rico paño ala de mosca con lo recamado de la plata en randas escogidas para el intento por demás primor y aprecio. (Bandas de puntas de plata, cabos de lo mismo, que sobre anteado encendido se daba la mano uno y otro para mayor lucimiento: espadas al pavón<sup>100</sup> argentadas.) Sirviéndole de grave respecto dos pajes

<sup>85</sup> Sobre un caballo (perifrasis).

<sup>86</sup> El conde de Santiago.

<sup>87</sup> La cobertura de seda o lana que cubre y adorna las ancas de la caballería hasta cerca de los pies, y sirve para defender al que va a caballo de la salpicadura del lodo y del sudor y pelo de la bestia. (DA)

<sup>88</sup> Adorno que se suele poner en vestidos y ropas y es una especie de encaje labrado con aguja o tejido, en el cual es mas grueso y los nudos mas apretados que los que se hacen con palillos. Las hay, de hilo, lana o seda. (DA)

<sup>89</sup> Adorno que para mayor gala y mejor parecer se pone en las extremidades o medios a los vestidos, ropas, colgaduras y otras cosas semejantes. (DA)

<sup>90</sup> Lo que tiene color negro. (DA)

<sup>91</sup> Se llaman antiguamente los hilos que pendian en las telas y cintas, que eran como tapacejor de la misma trama / En el vestido se llama todo lo que no es tela principal de que se hace, y asi se contiene el forro, entretelas, guarnición, etc. (DA)

<sup>92</sup> Cordoncillo de seda labrado con sus flores a trechos, y otras labores hechas de la misma materia, que se suele usar en los sombreros. También se hacen de cerdas, plata, oro y pedrería. (DA)

<sup>93</sup> Actual Sri Lanka, isla situada al sureste de la India.

<sup>94</sup> Una de las acepciones de coco era la de "figura espantosa y fea, o gesto semejante al de la mono que se hace para espantar y contener a los niños." (DA)

<sup>95</sup> Librea: "Vestuario, uniforme que se daba a los criados, debe tener los colores de las armas del señor. Suele hacerse bordado o guarnecido con franjas de varios tipos." Por semejanza, se llama el vestido uniforme que usan las cuadrillas de caballeros en los festejos publicos". (DA)

<sup>96</sup> De color azul oscuro, semejante al color del plumaje del pavoreal.

inmediatos al freno, vestidos garbosamente a la chamberga<sup>97</sup>, que eran el blanco del buen gusto. Con esta gala y señorío pasó la plaza, a cuya respectosa y agradable vista —sin necesidad del amago, a la dulce violencia de su aspecto, descombrado el circo— sobró el de su garbo para despejo. Apenas desocupó la plaza, encaminándose al tablado dispuesto para la nobilísima ciudad mexicana, cuando haciendo reseña los clarines para que se echase toro,

*Iam placidae dant signa tubae: ta sortibus ardes,  
Fumat Arena sacris.*<sup>98</sup>

Diose al primer lunado bruto<sup>99</sup> libertad limitada, y hallándose en la arena, que humeaba ardiente a las sacudidas de su formidable huella, empezaron los señuelos y silbos de los toreadores de a pie, que siempre son éstos el estremo de su furia burlada con la agilidad de hurtarles —al ejecutar la arremetida— el cuerpo, entreteniéndolos con la capa intacta de las dos aguzadas puntas que esgrimen; librando su inmunidad en la ligereza de los movimientos, dando el golpe en vago, de donde alientan más el coraje, doblando embestidas, que, frustradas todas del sosiego con que los llaman y compases con que los huyen, se dan por vencidos de cansados, sin necesidad de heridas que los desalienten.

Siguieronse a estos [los toreadores de a pie] los rejoneadores<sup>99</sup>, hijos robustos de las selvas, que ganaron en toda la lid generales aplausos de los cortesanos de buen gusto y de las algarazas vulgares. Y principalmente las dos últimas tardes, que siendo los toros más cerriles, de mayor coraje, valentía y ligereza, dieron lugar a la destreza de los toreadores; de suerte que midiéndose el brio de éstos con la osadía de aquellos, logrando el intento de que se viese hasta donde rayaban los primores, pasaron más allá de admirados porque saliendo un toro (cuyo feroz orgullo pudo licionar<sup>100</sup> de agilidad y violencia al más denodado parto de Jarama<sup>101</sup>), [y] al irritarle uno con el amago del rejon<sup>102</sup>, sin respetar la punta ni recatear<sup>103</sup> el choque, se le partió [el toro] furioso redoblando rugosa la testa. Esperole el rejoneador sosegado e intrépido, con que a un tiempo aplicándole éste la mojarra<sup>104</sup> en la nuca y barbeando en la tierra; precipitado el otro, se vio [el toro] dos veces menguante su media luna<sup>105</sup>, eclipsándole todo el viviente coraje.

Quedó tendido por inmóvil el bruto y aclamado por indemne el vaquero, no siendo éste sólo triunfo de su brazo que al estímulo de la primera suerte saboreado; saliendo luego otro toro — como a sustentar el duelo del compañero vencido—, halló en la primera testarada igual ruina, midiendo el suelo con la tosca pesadumbre y exhalando por la boca de la herida el aliento.

<sup>97</sup> "Casaca ancha cuya longitud pasaba de las rodillas, su aforro volvía sobre la tela de que era la casaca, con un a faja de cuatro a seis dedos de ancho de arriba abajo por ambos lados" y de mangas anchas. (DA)

<sup>98</sup> Statius lib. 3. Silv.

<sup>99</sup> Perfrasis del primer toro.

<sup>99</sup> Toreros a caballo.

<sup>100</sup> Aleccionar, entrenar.

<sup>101</sup> Región de España famosa por la bravura de sus toros.

<sup>102</sup> Especie de lanza hecha de pino, de vara y media de largo, con su empuñadura de la misma madera, desde donde empieza lo más grueso y a proporción va disminuyendo y adelgazando hasta el otro extremo, en el cual hay un hierro acerado en forma de lengua que sirve para herir los toros.

<sup>103</sup> Lo mismo que regatear: evitar.

<sup>104</sup> Cuchillo ancho y corto.

<sup>105</sup> Alusión a la testa del toro.

Ardió más el deseo de la venganza con el irracional instinto en otros dos, no menos valientes, que sucesivamente desocuparon el coso como explorando en el circo [a] los agresores, y encontrando[se] con otros igualmente animosos y expertos; hallaron súbitamente a dos certeros botes, castigado su encono y postrada su osadía, sirviendo tanto bruto despojo de común aclamación al juego.

Admirado juzgó el concurso no haber más qué hacer, así en la humana industria como la natural fuerza, y a poco espacio se vio la admiración desengañada de otra mayor que ocasionó el espectáculo siguiente.

Fulminóse a la horrible palestra<sup>106</sup> un rayo en un bruto cenceño y vivo, disparando fuego de sus retorcidas fatales armas<sup>107</sup>, a cuyo bramoso estruendo, opuesto un alanceador montaraz tan diestro como membrudo<sup>108</sup>, a pie y empuñada una asta<sup>109</sup> con las dos manos, cara a cara, le sesó con un silbo a cuyo atractivo<sup>110</sup> se fue el animal con notable violencia; y el rústico, prendiéndole el lomo con osadía y destreza, firme roca en los pies, sin apelar a fuga o estratagemas, se testereó con él, deteniéndole con el freno<sup>111</sup> por tres veces el movimiento, sin que el toro —más colérico cuanto más detenido— pudiese dar un paso adelante; tan sujeto que, agobiando el cuerpo para desprenderse del hierro, se valió deste efugio<sup>112</sup> para el escape, dejando al victorioso [torero] por más fuerte, que no contento aspiraba a más triunfo buscándole la cola para rendirlo, acompañado de otro [torero], que con una capa —imperturbable— lo llamaba y axil lo [sic] entretenía. Afixiose [sic] en su greñado espacio, y dando a fuerza de brazos en el suelo con aquella ferocidad brumosa, se le trabaron ambos [toreros] de las dos llaves; y concediéndole la ventaja de levantarse, le llevaron como domesticado de aquella racional coyunda<sup>113</sup> a presentar a su Excelencia, con tanto desenfado que —ocupado el uno en quitarse la melena de los ojos— lo llevó sujeto el otro sin haber menester compañero por algún rato, siguiéndose a esto, que caballero el uno sobre el toro, sin mas silla que el adusto lomo ni mas freno que la enmarañada cerviz, rodeó mucha parte de la plaza, aplaudidos entrambos con victores y premios; siendo estos muy parecidos a los [juegos de toros de los] tesalos<sup>114</sup>, que concurrían en el *Circo Máximo*, como cuenta Suetonio<sup>115</sup>: *Præterea Thesalos equites, qui feros tauros perspacia circi agunt, insiluntque de fœsis et ad terram cornibus detrahunt.*<sup>V</sup>

Ni por el festivo juego sólo en la orgullosa fiera de los toros, valor y maestría de los rejonistas (que fueron premiados con los mismos despojos de su brazo), sino que sirvió también de admiración entretenida ver a uno destes correr una tarde no menos regocijada que las demás

<sup>106</sup> El sitio o lugar donde se lidia o lucha. (DA)

<sup>107</sup> Alusión a los cuernos del toro.

<sup>108</sup> Formido, robusto y grande de cuerpo y miembros. (DA)

<sup>109</sup> Lanza.

<sup>110</sup> Entendiéndose llamado.

<sup>111</sup> Sinedoque de lanza.

<sup>112</sup> Evasión, salida, medio término o recurso para huir la fuerza de la razón contraria y salir de alguna dificultad. (DA)

<sup>113</sup> Correa con que se atan los bueyes al yugo. (DA)

<sup>114</sup> De Tesalia, región al norte de Grecia.

<sup>115</sup> Escritor romano (70 d.C.). Trató diversas materias (entre ellas los juegos de los griegos y los espectáculos de los romanos). Destacó como biógrafo; escribió la vida de Terencio, Horacio, Persio, Lucano, Juvenal, Plinio, entre otros. También escribió la *Vita duodecim Caesarum*. (DMUnC)

<sup>V</sup> Suetonius lib. 5. in Tit. Clau. Aes. n. 21.

en un ligero caballo hijo del viento; y en el mismo arrebatado curso, saltar de la silla al suelo y del suelo a la silla por varias veces, ya a la diestra, ya a la siniestra, sin que le estorbase la velocidad al bruto, ni el jinete le impidiese la carrera; antes sí, lo paró y sujetó cuando quiso. Este ejercicio de agilidad conseguían felizmente los romanos, licionados en unos équeles<sup>116</sup> de madera; haciendo esto con estudiosa continuación, por donde estaban sueltos y prestos a bajar y subir sin tardanza en las escaramuzas y tumultos de la guerra, como toca Virgilio.

*Corpora saltum  
Subiiciunt in equos.*

Y especifica Vegetio<sup>117</sup>. *Non tantum a trombis, sed etiam a stipendiosis militibus salitto equorum districte semper est, exacta. Quem usum usque ad hanc aetatem, licetiam cum dissimulatione, periculis manifestum est. Equitiligni hieme sub tecto, aestate ponebantur in campo super hos iuniores primo inermes, dum consuetudine proficerent, demum armati cogebantur ascendere. Tantaque cura erat ut non solum a dextris, sed etiam a finistris et insilire, et desilire condiscerent, evaginato etiam gladios vel contos tenentes. Hoc enim assidua meditatione faciebant scilicet ut in unum praelii sine mora ascenderent, quibus studiose excercebantur in pace.* No despreciando esta prenda la grandeza de Pompeyo<sup>118</sup> ni la majestad del César.<sup>119</sup> x

De grande gusto y entretenimiento fueron las cinco tardes que duraron estos juegos *plebeyos*, ejercitados a uso deste nuevo mundo; pero de mayor estimación y aprecio para los cortesanos políticos, [fue] otra [tarde] de las mas plausibles que puede ocupar sin ponderaciones la Fama y embarazar su trompas.<sup>120</sup> En que a uso de Madrid, mantuvieron solos dos caballeros airosos y diestros en el manejo de el rejón quebradizo y leyes precisas de la jineta<sup>121</sup> en el caso: D. Diego Madrazo, que pasó de la Corte a estos reinos en los preludios de su juventud, y D. Francisco Goñi de Peralta, hijo deste mexicano pais, dos personas tan llenas de prendas cuantas reconoce esta ciudad en las estimaciones con que los mira. Y porque *Polimnia*<sup>122</sup> significa la memoria de la Fama (según Diedma)<sup>y</sup>, cuidadosa de que las verdinegras ondas del Lete no escondieran en la profundidad del olvido los aseos robustos con que desempeñaron valientes la lid mas trabada que las que admiro Italia (en sus espectáculos venatorios); pidiendo la venia al Delfico Padre,<sup>123</sup> pasó con invisible vuelo desde las amenas frescuras del Premeso hasta los sudores ardientes del circo cantando así:

<sup>116</sup> Artefacto de madera que asemeja un caballo

<sup>117</sup> Flavio Vegetio Renato, escritor latino del siglo IV d. C. Autor de un *Epitome rei militaris*.

<sup>118</sup> Pompeyo Magno (106-48 a. C.), general y emperador romano, formo, junto con Craso y Cesar, el Triunvirato. A la muerte de Craso, se enfrentó con Cesar, por quien fue derrotado.

<sup>y</sup> Plutarco in Pomp.

<sup>119</sup> Cayo Julio Cesar (100-44 a. C.), emperador romano. Dejo los escritos de *Comentario sobre La guerra de las Galias* y *De bello civili*.

<sup>120</sup> Trompetas

<sup>x</sup> Plutarco in Caesar.

<sup>121</sup> Cierta modo de andar a caballo recogidas las piernas en los estribos, al modo de los africanos. (DA)

<sup>122</sup> Musa de los himnos: se le asocia a Mnemosina, deidad de la memoria.

<sup>y</sup> Doct. Ioan. Vill. Died. in Com. Orat.

<sup>123</sup> Apolo.

Llegó el esperado día  
de aquel planeta ligero,  
que con la lira y las plumas  
azota y halaga el cierzo;<sup>124</sup>

cuando (al desp[er]narse el sol,  
Faetón<sup>125</sup> menos indiscreto,  
Eridiano<sup>126</sup> más glorioso  
hacia el húmedo Reino)

salió (como siempre) el Conde<sup>127</sup>,  
y con novedad, supuesto  
que salir como ninguno  
era lucir como el mismo,

en una viviente nube,  
que preñada de su aliento  
relámpagos fulminaba  
en pies, en manos y en cuello;

obediente al grave impulso,  
templaba los ardimientos  
y en sus mismas inquietudes  
iba buscando el sosiego

con el natural instinto,  
sintiendo el garboso imperio,  
(aun bulliciosa) aprendía  
la gravedad de su dueño.

La copia de los lacayos  
mendigo al número hicieron  
y a cuantas fecundas minas  
metales conciben tersos.

Entró a despejar la plaza;  
pero fue un ocioso intento,

<sup>124</sup> Viento del norte frío y seco.

<sup>125</sup> Hijo de Apolo que condujo el carro del sol; al no poder controlarlo, fue fulminado por Júpiter con uno de sus rayos.

<sup>126</sup> Río mítico, hijo del Océano y de Tetis. Se identifica con el río Po o el Ródano. Eridiano recogió a Faetón después de que Júpiter lo derribara con un rayo. (DMitC)

<sup>127</sup> Conde de Santiago.

pues cuanto iba despejando  
embarazaban sus siervos.

Y llevándose de todos  
los ojos y los afectos  
en sus atenciones propias,  
quedaban con vista y ciegos.

Salióse, quedando el circo  
tan regado y tan compuesto  
que juró obediente el polvo,  
desde allí, de ser aseo.

La palestra quedó sola,  
donde entraron al momento  
dos garzones tan bizarros  
en la gala y el denuedo  
que los envidiara Jove<sup>128</sup>  
para el dulce ministerio  
mejor que al que arrebatado  
del Frigio monte soberbio  
por hacer su mesa noble  
escogió para copero.<sup>129</sup>

Gallardamente mandaban  
dos vitales Mongibeos,  
que en mal mordidas espumas  
tascan<sup>130</sup> nieve y viven fuego.

Ocho lacayos delante,  
costosos a todo resto  
en gala, les servían  
de admiración y respeto.

Aire y experiencia unían,  
que caben a un mismo tiempo,  
como en el arte lo airoso,  
en lo natural lo diestro.

---

<sup>128</sup> Júpiter: El más importante de los dioses romanos, equivalente a Zeus. Fue hijo de Cronos y regía a los dioses del Olimpo.

<sup>129</sup> Alusión a Ganimedes, joven que fue raptado en el monte Frigio por Júpiter y que en el Olimpo se desempeñaba como copero de los dioses.

<sup>130</sup> Tascar el freno: frase que vale morder los caballos o mover el bocado entre los dientes. (DA) .

Para contienda tan ardua  
dieron el primer paseo,  
asegurándose el triunfo  
a vista de tanto objepto. [sic]

Si: que bastaba el influjo  
dimanado del primero  
asumpto, pues si era Carlos  
todo habia de ser trofeos.

Dióse la seña, y al punto  
el coso a la lid abierto,  
como quien en opresiones  
cólera estaba haciendo.

Salió un feroz bruto, josco  
dos veces en ira y pelo;  
el lomo encerado y  
de Ícaro<sup>131</sup> el atrevimiento;

la testa tan retorcida  
en el greñudo embeleco,<sup>132</sup>  
que de cometa crinito<sup>133</sup>  
juró, amenazando el cerco.

Si: que en la frente erigia  
(mortal pronóstico siendo)  
de los dos lunados rayos  
el semicírculo negro;

la cola, encima del anca,  
formaba desde su centro  
un víbora enroscada  
de más eficaz veneno.

A suerte los contenedores  
su valentia tuvieron,  
que alcanza mayor victoria  
donde obra más el esfuerzo.

---

<sup>131</sup> Ícaro: Hijo de Dédalo. Fue encerrado en el laberinto de Creta junto con su padre; para poder huir, Dédalo construyó unas alas con las que padre e hijo pudieron salir del laberinto. Sin embargo, Ícaro se aproximó demasiado al sol, el cual derretió la cera que fijaba a su espalda las alas, y se precipitó al mar.

<sup>132</sup> Embuste, fingimiento engañoso. (DA)

<sup>133</sup> Con cauda.

Haciendo juguete airoso  
de su furia y de su ceño  
con esperalle el cuidado,  
le castigaba el desprecio;

hasta que precipitado,  
en ondas de sangre envuelto;  
deshecha la cera a rayos,<sup>134</sup>  
llamarónle el Mar Bermejo.

Con los demás fue lo propio:  
domellados los descuellos,  
que sólo la audacia noble  
libro en el yerro el acierto.

No tan rápido Jarama,  
se precipita soberbio  
sobre el escollo mas firme,  
sobre el roble mas entero,

y con undosos bramidos  
puebla el páramo de estruendo,  
esgrimiendo en los cristales  
sus dos retorcidos cuernos;

hechos pedazos sus vidrios,  
a heridas que le da el cerco,  
ligero pasa, y pretende  
sólo el escapar huyendo,

donde, encontrando la grama,<sup>135</sup>  
parece que va paciendo  
su esmeralda; recelando  
los choques y los encuentros,

a cuyo valiente impulso  
que allí le resiste opuesto,  
sangre cándida derrama  
por su enmarañado cuello:

---

<sup>134</sup> Alusión a la caída de Ícaro en el mar.

<sup>135</sup> Hierba.

como cada fiero bruto,  
que por lo bruto y lo fiero,  
se arrojaba a sólo ser  
en tantas partes deshecho,

cuantos eran los rejonos  
que fulminaban sangrientos  
Peralta, escollo en la silla,  
y Madrazo, bien puesto

roble; en cuya ardiente lucha,  
coral la cerviz vertiendo,  
en Aqueloós<sup>136</sup> undosos  
a los brutos convirtieron.

Nunca estuvieron grabados  
a la sujecion del duelo,  
que no padece fortuna  
el arte cuando es perfecto.

Aras le erijan los que  
hicieron peligro el riesgo,  
que sólo pueden los dos  
hacer primor el empeño.

Purpúreo lo publicaba  
el fresno errado en fragmentos,  
que siendo la astilla azote,  
era consistencia el yerro.

Curioso lector, aquí  
con más atención te quiero,  
verás aquesta vez sola  
hacer gala lo sangriento

Salió el robador de Europa,<sup>137</sup>  
mentido en un tosco gesto,  
mostrando en valor y orgullo  
lo fulminante y lo excelso.

---

<sup>136</sup> Aqueloos: Hijo de Oceano y Tetis. Río que tenía la facultad de transformarse en serpiente, rayo o toro. Alude al pasaje en que Aqueloos, metamorfoseado en toro, luchando con Heracles, perdió uno de sus cuernos.

<sup>137</sup> Toro. Alusión a Júpiter que en forma de toro robó a Europa.

Llamóle Madrazo, a cuyo  
impulso, el rejón deshecho,  
con quedar medio en la nuca,  
voló al aire el otro medio.

Admiróse; mas Peralta,  
viendo embarazado el centro  
de la testa, en ambos lados  
le dejó otros dos suspensos,

tan igualmente quebrados,  
con tal fortaleza impresos,  
que un penacho de carmin  
todos los tres parecieron.

hasta que el bruto, mirando  
era (más que adorno) juego  
de plumaje tan pesado,  
quiso desasirse presto,

y de la frente sañuda,  
los dos troncos sacudiendo,  
despidió a encender los otros  
allá en la región del fuego.

Quebró veinte y seis rejones,  
y (según iba) de fresnos  
dejara la selva libre,  
quedara el bosque desierto:

y —a ser la piel de Cartago<sup>138</sup>—  
en cada animal horrendo,  
reino la hiciera de puntas  
con repúblicas de abeto.

No fueron menos los que  
logró en su valor don Diego,  
que el número es ceremonia  
si lo supone el aliento.

---

<sup>138</sup> Región ubicada al norte de África, cuya fundación se atribuye a Dido, quien al salir huyendo de Tiro acompañada de su hermana y algunos subditos leales llegó a Cartago donde logró convencer al rey Jarbá que le cediera un pedazo de tierra que abarcara la extensión de una piel de toro. La piel, que fue cortada en tiras muy delgadas y atadas entre sí, abarcó un territorio muy grande, donde fundó Cartago.

No se le atrevieron todos,  
que al amago sólo atentos,  
recelando su ruina,  
hicieron sagrado el miedo;

viéndolo tan cortesano,  
hipócritamente huyendo  
para obligarlo cobardes,  
se valieron del respecto.

La tarde, toda a porfía,  
hábito el tesón hicieron,  
con tantos actos heroicos,  
que les hizo agravio el tiempo,

porque envidiosas las sombras  
tendieron su manto denso;  
pero no pudo la noche  
estorbar sus licimientos (sic)

Los hipóboles cesaron;  
aquí lugar no tuvieron;  
sirvan alla discurredos  
sólo al encarecimiento.

Terminó las métricas graves cláusulas Polimnia encomendando a la inmortalidad el aplauso y obligando al tiempo a hacer una caución juratoria<sup>139</sup> de que, a pesar del desmedido inconstante vuelo, grabaría, en las imperceptibles alas, la perpetuidad de sus nombres.

\* \* \*

#### MÁSCARA GRAVE. LUCIDA SIN INITACION. COSTOSA SIN EJEMPLAR. DE LA NOBLEZA DE MEXICO

A los repetidos lucimientos de seis días, opuesta otra vez pero noblemente envidiosa, la noche pretendió acreditar de claras sus sombras con el inmenso oceano de antorchas que inundaron sus tinieblas en la majestuosa festiva máscara que se dispuso; y se saliera con ello a no descender el firmamento al concurso, alegando el derecho de propiedad con todo el innumerable séquito de sus luces. Y por pertenecer esta luminosa translacion y prodigioso movimiento a Urania:<sup>140</sup>

*Urania Caeli motu scrutatur et Astra;*

<sup>139</sup> Es la obligacion que luce el pobre que no tiene fiador para salir de la carcel, jurando volverse a ella cuando se le mandare. (DA) Aquí, simplemente promesa.

<sup>140</sup> Musa de la astronomia.

examinando lo portátil de sus resplandores y los influjos que los animaban, regaló los céfiros y suspendió las aves cantando así:

Su luz el sol despeñó  
entre lóbregos desmayos,  
y como en el mar cayó,  
todo el oro de sus rayos  
sal y agua se volvió.

La noche quiso oponer  
sus sombras al ardimiento,  
y por no poderlo ver  
a todo su lucimiento,  
se lo quiso oscurecer.

En fin, llegóse a apagar  
en el píelago que inquiera  
este ardiente luminar,  
que cada día se muere  
y vuelve a resucitar.

Cuando en el parque se vio  
toda la caballería  
y de allí a plaza, salió  
con tan grande bazarria,  
que igualada se excedió.

De todos el gasto a posta<sup>141</sup>  
compeña en el empeño,  
y llegaron por la posta<sup>142</sup>  
al puerto del desempeño  
andando de costa en costa.

Tan bien puestos y ajustados  
de la jineta<sup>143</sup> a los modos  
salieron con desenfadados,  
que con ser tan vivos todos  
me parecieron pintados.

<sup>141</sup> Los caballos que están prevenidos o apostados en los caminos, a distancia de dos o tres leguas, para que los correos y otras personas vayan con toda diligencia de una parte a otra. (DA)

<sup>142</sup> Traslaticamente se explica de prisa, la presteza y la velocidad en que se ejecuta alguna cosa. (DA)

<sup>143</sup> Cierta modo de andar a caballo recogidas las piernas en los estribos, al modo de los africanos. (DA)

Bien que a muchos esta vez  
la brida<sup>144</sup> les ajustaba,  
y con igual interés  
cada cual se acompañaba  
con otro de su jaez.<sup>145</sup>

Repartiós singular  
un iris de mil primores  
porque pudiesen campar,<sup>146</sup>  
que no es siempre haber gozar  
esto de salir de colores.

Cuatro les dio la fortuna  
y el gusto sin eligirlas,<sup>147</sup>  
y con excusar ninguna  
al llegar a repartirlas  
todos se hicieron a una.

Mas porque todos estéis,  
oh, lectores importunos,  
en el caso y lo admiréis,  
fue la color de unos  
*blanca, como ya sabéis.*

A otros cupo la *encarnada*,<sup>148</sup>  
y juraré por mi vida  
que viéndolos a la entrada  
con ser gente tan lucida,  
fue aquésta la más grabada.

Mas si el purpúreo clavel  
con artificio lucido  
de aquéste forma un vergel,  
*ambar espira*<sup>149</sup> *vestido*  
*dél blanco jazmin aquél.*

---

<sup>144</sup> Freno de caballo con todos sus aparejos de cabezada, riendas y bocado. (DA)

<sup>145</sup> Adorno de cintas en forma de cáirel, hecho con primor, para los caballos de jineta, en alguna singular función de gala o fiesta. (DA)

<sup>146</sup> Ponerse el ejército en campaña, tomando campo para formarse y estar en disposición de poder obrar en lo que dijere de sí el tiempo. (DA)

<sup>147</sup> Elegirlas.

<sup>148</sup> Teñido de color carne.

<sup>149</sup> Espira.

Color muerto no lo ha habido  
ni apagado en el decoro  
de ejército tan lucido,  
porque iba en ascuas de oro  
el *anteado*<sup>150</sup> encendido.

Lo cerúleo<sup>151</sup> es bien se apreste,  
pues lugar al gasto dio,  
y sacando ufanos éste,  
en el *azul* se cumplió  
lo de cueste lo que cueste.

El matiz estuvo raro  
en su consono<sup>152</sup> esplendor,  
mas si en mi elección reparo,  
el azul fue lo mejor,  
y lo digo por lo claro

Escogidos con desvelos  
fueron para la ocasión  
todos cuatro sin recelos,  
pero el azul sin ficción  
me pareció de los cielos.

De dos en dos sin rumor,  
compañeros en la gala,  
salieron, y en el primor,  
porque cada uno se iguala  
con otro de su color.

Los lacayos de mil modos  
vestidos iban galanes  
en diversos trajes todos:  
*esguizaros*<sup>153</sup> y *alemanes*,  
*cimbrios*, *lombardos* y *godos*.

<sup>150</sup> Especie de color dorado bajo como el que tiene la piel de ante adobada de donde se forma. (DA) Ante: se llama también la piel de danta o bufalo adobado de suerte que con dificultad la pasa la espada u otra arma de acero. (DA)

<sup>151</sup> De color azul.

<sup>152</sup> En consonancia. "Vale también conveniente, correspondiente, concordante y conforme con otra cosa." (DA)

<sup>153</sup> El hombre de poca o ninguna suposición en el juicio y estimación común. Usase regularmente esta voz junta con la palabra pobre, y así para decir que uno es un pobre hombre y de poca consideración en la república, se dice que es un pobre esguizaro. (DA)

Otros ricamente ufanos  
con aplaudidos decoros  
por de-sastres inhumanos,  
siendo unos buenos cristianos,  
iban vestidos de moros.<sup>154</sup>

Con estudios placenteros,  
cada lacayo se ensaya  
en los trajes noveleros<sup>155</sup>  
de los reinos extranjeros,  
que el festin paso de raya.

Otros vistieron despues  
la francesa con desgarro,<sup>156</sup>  
mas según el humor es,  
porque un español bizarro  
parecia mal francés.

De naciones exquisitas  
iban otros (embrazado  
el arco, doylas escritas  
aqui, que siempre he excusado  
el poner al margen citas).

Vestidos de cortesanos  
unos Negros se veían  
con crédito y altiveces  
*negros tan negros, que hacer podían  
tórrida<sup>157</sup> la Noruega con sus teceas,  
y blanca la Etiopia con sus manos.*

Solo el traje del indio sobre  
que ninguno lo ha vestido,  
mas como vive entre el robre,<sup>158</sup>  
*lo dejó por escondido  
o lo perdonó por pobre.*

Dando a los ojos delicia.

---

<sup>154</sup> Árabe. "Tómase regularmente por el que sigue la secta de Mahoma" (DA)

<sup>155</sup> Amigo de las novedades, ficciones y cuentos. (DA)

<sup>156</sup> Se da también por además de braveza, fiero, fanfarronada, afectación de valentía. (DA)

<sup>157</sup> Muy ardiente o quemado; aplicase regularmente... a la zona situada enmedio de la esfera de un trópico a otra y dividida por la equinoccial. (DA)

<sup>158</sup> Roble.

cada librea acabada  
salir pudo sin malicia  
con el pleito de pasa  
puesta en tela de justicia.

Fueron leales ambiciones  
el sacar diversos trajes  
de que sigan sus pendones,  
rindiéndole vasallajes  
al Rey todas las naciones.

Llegó lo rico y galante  
a lo imposible —confieso—,  
pues diciendo allí delante:  
¿hay exceso semejante?  
Hubo semejante exceso.

Los brutos que a mi sentir  
llegaron a gobernar,  
con ellos no hay competir,  
que frío se ha de quedar  
el señor Guadalquivir,<sup>159</sup>

pues si dicen que a engendrallos  
va allí el Bóreas<sup>160</sup> sin sosiego,  
y nacen para admirarlos  
el regañón<sup>161</sup> y el gallego<sup>162</sup>  
en figura de caballos,

acá, lozanos y prestos,  
del fuego y aire que cruza,  
son partos<sup>163</sup> graves, dispuestos,  
aunque no tengan aquestos  
*aquella estrella andaluza,*

que con una hacha saliera  
el uno y otro a ordenalles  
se vino, porque se viera,  
y lucieron en las calles

<sup>159</sup> Río de España, situado en la región andaluza.

<sup>160</sup> Viento del norte.

<sup>161</sup> Se llama también el viento septentrional por lo molesto y desabrido que es. (DA)

<sup>162</sup> El viento cauro porque viene de la parte de Galicia. (DA)

<sup>163</sup> Por extensión se toma por cualquier producción física. (DA)

por una y por otra cera.

Con esta gala y decencia  
para salir no se atrasa  
de alguno la diligencia,  
y yendo allá su Excelencia,  
decían todos plaza, plaza.

Describebilla será error,  
aunque el precepto me incita,  
porque fue de tal primor  
su adorno que necesita  
de más ardiente orador.

Mas si al superior amago  
un súbdito no sosiega  
—aunque no veo lo que hago—,  
parece que satisfago  
con una obediencia ciega.

El palenque claro está  
que bien enramado fue,  
pues dirigido hacia allá  
florecia a vista de  
la Ribera de Alcalá,

dicha de nuestro horizonte,  
que en verdes floridas señas,  
aunque lloren en el monte,  
sólo ahí estaban risueñas  
las hermanas de Faetonte.<sup>164</sup>

Veinte columnas, no escasa  
luz —brillaban oportuna—,  
con quien la del sol se atrasa;  
sí: que tenía cada una  
bien asentada su basa;

pues donde llegó a rayar  
no hay cjemplar en ningunas,  
muy bien se pueden llevar  
el *Non plus* estas columnas,

---

<sup>164</sup> Las Heliades, quienes lloraron amargamente en la muerte de Faetón.

que hasta allí pudo llegar.

Tanta luz, tanto farol  
al circo se entró de tajo,  
que en obsequioso arrebol  
sin bastardías del sol  
el cielo se vino abajo.

Aun lo insensible de veras  
gustos reboso logrados  
con sus luces placenteras,  
que votivos<sup>165</sup> tablados  
todos se hicieron lumbreras.

Y en el aplauso fiel  
de asumpto tanto (que eternas  
edades ciña el laurel)  
innumerables linternas  
hicieron mucho papel.

No admiró en su antigüedad  
Roma tanta llama fina,  
bien que sin voracidad,  
que lo que allá fue ruina,  
acá fue celebridad.

Y como se había bajado  
a la plaza el firmamento  
—de lucero amontonado  
tanta copia—, a lo que siento,  
era del cielo un traslado.

Sitio bastó a sus centellas  
con tener más resplandores,  
vanidad haciendo dellas,  
porque bajar las estrellas  
antes fue alzarse a mayores.

Trocóse el curso sucinto  
del sol al festivo amago,  
y en raro labirinto,  
siendo del santo distinto,

---

<sup>165</sup> Lo que se ha ofrecido por voto. (DA)

fue este día de Santiago.

Aquel airoso traslado  
de su padre en lo lucido,  
de si mismo en lo ajustado,  
el que es en todo medido,  
siendo tan Adelantado.

El que por luz superior  
está al desengaño asido,  
el que anda con fino ardor  
de si proprio corregido  
para ser Corregidor.

Pintarle no he de escusallo,  
antes el deseo crece,  
sólo podré dibujallo  
cuando pintado parece  
el Conde sobre un caballo.

Aunque el afecto a mi ver  
me lleva, corto he de andar  
porque esto que llevo a hacer  
no es pintar como querer;  
si, querer como pintar.

Atiende al pincel más rudo  
en tan altas perfecciones,  
oh lector, yo no lo dudo,  
que sólo el objeto mudo  
está llamando atenciones.

Garboso el talle, el brazo descuidado,  
suelto a el aire, que el mesmo se hacia,  
pues si diestro dos veces lo ejercia,  
iba en ocios galantes ocupado.

Nunca siniestro, el otro era entregado  
al gobierno de un céfiro<sup>166</sup> que ardia:  
un tordillo<sup>167</sup> galán; a quien habia  
uno y otro elemento organizado.

<sup>166</sup> Viento del poniente, también llamado favonio. Se caracteriza porque sopla apaciblemente.

<sup>167</sup> Caballo cuyo pelaje es blanco y negro.

El rostro grave bien que descubria  
visos lo afable, con lo serio unido,  
haciendo opuestos corona armonia.

En todo tan discreto<sup>168</sup> y tan lucido,  
que de su imperio, gala y bizzarria  
hasta el bruto se dio por entendido.

En tan cándidos empleos  
de los colores que dio  
para sí, por más trofeos  
la divisa que eligió  
fue el blanco de sus deseos.

Y porque fuera perfecto  
a la Majestad que exhala  
el fausto (que bien electo),  
fueron los cabos de gala  
y el vestido de respeto.

Pero a decir me acomodo,  
que uno solo lo igualaba  
en la grandeza, en el modo,  
en las libreas, que en todo  
Vivero le acompañaba.

Y porque fuera imperfecto  
este borrón material,  
sólo bosquejarlo aceto,<sup>169</sup>  
que quedara desigual  
a no hacerle este soneto.

Iba de el Valle el Conde esclarecido,  
honor de los Viveros generoso,  
en un bridón, aborto<sup>170</sup> prodigioso,  
de su misma violencia detenido.

Por boca y narices, encendido,  
desahogar quisiera lo fogoso.

---

<sup>168</sup> Cuerto y de buen juicio, que sabe ponderar y discernir las cosas y darle a cada una su lugar./ Se llama también el que es agudo y elocuente bien en lo que habla o escribe. (DA)

<sup>169</sup> Acepto.

<sup>170</sup> Se toma frecuentemente por cosa prodigiosa, suceso extraordinario y portentoso raro. (DA)

y hace —al tascar el freno impetuoso—  
copos de espuma el alacrán mordido.

Por la falda de el anca y por la cumbre  
del bien crinado cuello, demostraba  
nieve en sudor su ardiente pesadumbre.

El fuego en sus quietudes ocultaba;  
y viendo nieve expuesta, oculta lumbre,  
era el volcán, sin duda, de Orizaba.

\*\*\*

Cada lacayo un brinquito  
parecía sayagues;  
vistiendo —¡qué lindo aliño!—,  
*la pureza del armiño*<sup>171</sup>  
*que tan celebrada es.*

Con aquesta majestad  
fueron capitaneando  
la nobleza y la lealtad,  
y hasta la brutalidad  
iba de gusto danzando.

Los clarineros sin tretas  
por delante engalanados,  
vistiendo galas tan netas,  
iban todos muy hinchados,  
siendo unos pobres trompetas.

Entraron con gran placer  
en la plaza, y no cabía,  
del concurso, a mi entender,  
un alguacil, que no había  
donde echar un alfiler.

Nuestro Visorrey, que espera  
tanta pompa, alborozado  
celebra al Rey, que en su esfera  
es de un Príncipe el cuidado  
y es el afán de Ribera.<sup>172</sup>

<sup>171</sup> Pequeño mamífero de color blanco, considerado símbolo de la pureza.

<sup>172</sup> Alusión a Fray Payo Enriquez de Rivera.

El que por alta moción,<sup>173</sup>  
del redil con la influencia,  
del gobierno con la unión,  
es dos por jurisdicción  
y único por Excelencia.

Cada Licurgo<sup>174</sup> ajustado  
no tenía más negocio  
que el objeto celebrado,  
pues, sirviendo en el cuidado,  
le festejan en el ocio.

Asistian sus anhelos  
con los demás Tribunales,  
viendo en sus leales celos  
de Ministros los desvelos  
vuelos en fiestas reales.

De matronas se seguía  
un Oriente en un tablado  
donde el sol amanecía,  
y a excesos multiplicado  
hicieron la noche día.

A tanta vista, a atención  
tanta, la Real presencia  
viendo en representación,  
se iban acercando con  
muchísima reverencia;

tanta que, sin ser desaire,  
las hachas con que lucian  
en tan garboso donaire,  
viendo con el que la hacian,  
se las apagaba el aire.

Mas fueron substituidas [sic]  
de joyas en cada broche,  
y en todas tan excedidas,  
que nunca se vio la noche

---

<sup>173</sup> La acción o pasión en virtud de la cual una cosa se mueve por sí, o es movida por otro. (DA)

<sup>174</sup> Famoso legislador de Esparta.

con tinieblas más lucidas.

Prosiguieron el paseo  
con tal serie y prevención,  
que en el discreto rodeo  
no vio el militar empleo  
tan bien dispuesto escuadrón.

Esta pompa repitieron  
otro día cuando el coche  
del sol<sup>175</sup> más templado vieron,  
que tanto asunto quisieron  
celebrar de día y de noche.

Esta tarde hizo alarde  
del gusto la bizarría;  
mas quisiera no cobarde  
que así fuese cada día,  
pero no de tarde en tarde.

Hasta las nubes por ver  
tanta fiesta —alborotadas  
del susto, aunque de placer  
como estaban tan preñadas—  
se les antojó llover.

Cuyos húmedos efectos  
gustaron, que así lo fragua,  
lo franco; y en los sujetos,  
cala bobos no era el agua,  
antes fue cala discretos,

que intentaron destruir  
las libreas brilladoras  
y cuanto vino a lucir,  
porque galas tan señoras  
no volverán a servir.

Ningunos se detuvieron  
ni llegaron a encubrir,  
pues tan nobles anduvieron  
que sin reboso lucir

---

<sup>175</sup> Alusión al carro del sol, que conducía Apolo.

y sin máscara pudieron.

\*\*\*

Hasta aquí llegaban los acentos de Urania cuando (interrumpidos de un escuadrón de caballeros que, dejando la máscara, quisieron hacer más finas muestras de júbilo en un equestre certamen) suspendió la armonía dando lugar a la carrera, lograda en lo angosto de un palenque que atravesaba el centro del circo; mirando el asiento de su Excelencia y señores de la Real Audiencia; tan prolijamente enramado que blasonó de bosque o se acreditó de selva, como dice Crinito 21 hablando de los juegos o espectáculos en el triunfo de Probo Emperador<sup>176</sup>: *Totusque circus ad silue speciem consitus gratiam novis viroris obtulit* Z. Bucéfalos<sup>177</sup> airoso o huracanes animados eran los que sin el aviso del acicate se vibraron veloces a la meta; gobernados diestra y galanamente de los jinetes, donde se notó lo suelto del partir, lo ligero del correr, lo airoso del parar; pareciendo inmóviles<sup>178</sup> simulacros en la silla, sin ser ocupacion, antes gala en la diestra mano, el hacha flecha de luz o rayo de cera fulminada igualmente al aire, que corrido de abrasada pretendió apagarles lo espléndido, ajándoles lo lucido, haciendo cómplice de su grosería a la noche. Si bien la tarde siguiente, repetido en mas número y no menos aclamaciones el curso, con serenidad atento, el día acuso las descortésias del viento y apoyos de la obscuridad. Con este dejo remataron los dos días tan célebres como los juegos Magnos, en que la nobleza romana lucía festejando a sus principes; así Angelo Policiano: *Ut que; Circensium cere alium ludierum pluribus equitum cursibus celebraretur* A Y Ovidio en sus *Fastos; Circus crit pompa celebr, numerosque Deorum. Primaque ventosis palma petetur equis*.

Siendo el motivo de la celebradad la duracion del gobierno por donde Claudio César<sup>179</sup> les dio renombre de Maximos; así Suetonio: *Ludis, quos pro aeternitate Imperi susceptos appellari maximos voluit* B

La magnitud espléndida de riquezas, galas, etcétera que aquella noche y tarde se vieron no cabe en la estrecha precisión de los números; sólo pudieron contarse los individuos, que fueron doscientos y cuarenta, con dos lacayos cada uno, hachas, setecientos y veinte, que, juntas con las luces que esclarecieron los tabladros y plaza, llegaron a cuatro mil. No lucirian tantas en el natal regio, que celebra Persio<sup>180</sup>.

*Dispositae pinguem nebulam vomere lucernae. C*

Siendo los cuatro colores que se eligieron para las cuadrillas casi los mismos que lucian en las facciones o cuadrillas de los circenses, como refiere Juvenal<sup>181</sup> y su escoliador explica: *Erant*

<sup>176</sup> M. Aurelio Probo (232-282), emperador romano.

<sup>177</sup> Clint. lib. 12. de hons. Discipl. c. 7.)

<sup>178</sup> Nombre del famoso caballo de Alejandro Magno.

<sup>179</sup> Lo que no se puede mover. (DA)

<sup>180</sup> Pollitán. Misel. Cir. Ovid. 4 Fas

<sup>181</sup> Tiberio Claudio César Augusto (10-54 d. C.), emperador romano.

<sup>182</sup> Suet. Lib. 6. n. 1. 1.

<sup>183</sup> Poeta latino (34-62), autor de *Sátiras*.

<sup>184</sup> Pertuis Nat. Reg. Hond.

<sup>185</sup> Poeta latino (60-130), autor de *Sátiras*.

<sup>186</sup> Juve. vct. Scoli. Sat. II. 196

*autem quatur agitatorum factiones Veneta, Albata, Rosea, et denique Prasina*<sup>D</sup>; habiendo emulación en la libreas hasta en los que miraban, porque unos favorecían a los que llevaban una librea, otros defendían el gusto o elección del color de otra. Son los versos de Juvenal:

*Totam hodie Romam circus capit, et fragor aures  
Percutit, eventum viridisquo colligo panni,*

donde muestra que era apasionado de los que llevaban librea verde.

Y porque lo referido —aun en la cárcel del metro— no parezca antojo de la pintura o licencia de la poesía: *Pictoribus atque Poetis*,<sup>182</sup> etcétera; protestando que me he habido en toda la relación con la pureza de historiador, mudé estilo en la función siguiente, observando fuesen las rigurosas descripciones en la libertad extendida de la prosa, dejando lugar a las restantes ninfas del Pierio<sup>183</sup> para oficios menos prolijos.

## MÁSCARA SEGUNDA

No cabía en el pecho el gusto, y estaba como en corto vaso anhelando a rebosar en mas festivas señales; y como el deseo caminaba más allá de lo posible sin terminarse, acusaba de cortas las más finas, las más solemnes, ejecuciones. ¿Quién dijera (habiendo visto las referidas) que le restaba más al cuidado o que tenía mas que hacer el desvelo, uniéndose lo poderoso con lo magnífico? Muchos lo dijeran —y yo lo esperara—, que tengo bastantemente conocidos los generosos ánimos y xxx<sup>184</sup> empenada lealtad de cuantos en este nuevo orbe saludan con infantes arrullos al sol, desde la cuna en la pira antártica donde muere para renacer Fenix<sup>185</sup> después al polo contrapuesto donde renace.

Bien se experimentó en la segunda y última función de la máscara con que los gremios desta ciudad mostraron su amor y obediencia. No pondero ahora la grandeza, porque su narración —sin afecto— dirá cuanto fue el fausto. Que mucho si había sido como las demás disposiciones y estudio del señor conde de Santiago, cuyos altos dictámenes son como suyos siempre, pues, según dijo Séneca de Alejandro<sup>186</sup>, no concibe sino cosas de grande: *Qui nihil animo nisi grande concepit*. E Envío a llamar a los veedores<sup>187</sup> y con la afabilidad que acostumbra —heredada de su nobilísima sangre— hizoles la proposición con razones eficaces por suaves, previniéndoles que aquella insinuación no la abrazaran como precepto, sino como incentivo de su lealtad; y que midiéndose con sus caudales hiciesen lo que pudiesen como fieles vasallos, ayudando los gremios ricos a los menos pingües, y no estando con actitud alguno dellos por descaecido<sup>188</sup> en

<sup>182</sup> Alusión al tópico horaciano del *Ut pictura poesis*: la poesía como pintura

<sup>183</sup> Monte Pierio: morada de las Musas.

<sup>184</sup> Ilegible en el texto.

<sup>185</sup> Ave mitológica que renace de sus propias cenizas.

<sup>186</sup> Alejandro Magno (356-323), emperador macedonio que conquistó vastos territorios.

<sup>187</sup> Sénec. lib. de Benef. c. 16.

<sup>188</sup> El que está señalado por oficio en las ciudades y villas para reconocer si son conformes a ley y ordenanza las obras de cualquier gremio u oficina de bastimentos. (DA)

<sup>189</sup> Lo que está bajado o reducido a menos vigor. Se toma también por débil y falto de fuerzas. (DA)

los accidentes del trato, que, desde luego, lo daba por excusado; y que sería acción que tendría en la memoria toda la vida, para en lo que pudiese recompensarla; ofreciéndoles para alentarlos jaecces, caballos, tiros de mulas, vestidos y cuanto pudiera servir de su casa que fuese a propósito para el intento. Esta oración y, lo que más es, lo bien quiso<sup>189</sup> y bien querido que está su Señoría en todos estos reinos, por sus altas prendas, nobleza y apacible condición, movieron tanto que con honrada resolución salieron de allí dispuestos a hacer cuanto se vio, pues dejó muda la admiración para que hablase callando.

Y como mucho aparato pide prevención mucha y tiempo no poco, con éste hubo treguas algunos días, hasta el [día] más solemne en que se celebra la inmunidad y limpieza de la Emperatriz de cielo y tierra: Maria Santísima en el primer instante de su Concepcion privilegiada. Concurrencia feliz, y no menos misterioso pronóstico, que dio que hacer a la piadosa consideración, siendo este inefable misterio el blanco purísimo del devoto piadoso afecto de Filipo IV el Grande, nuestro rey y señor, que descansa en inmortal reino.

Y siendo también anhelante afectuoso empeño de su Excelencia, como lo testifican las estudiosas vigiliat en que ha empleado su altísima capacidad, defendiendo en el volumen apologetico que eternizaran las prensas, respetaran los siglos, la indemnidad<sup>190</sup> prodigiosa de la mejor Madre.

Este día clausuló<sup>191</sup> el periodo a las fiestas cerrando con llave de oro el panegirico más glorioso, con muda persuasiva, con retórica callada, distinta en colores, epigrafes flores, empresas, jeroglíficos, ornamentos, emblemas, motes, con que oro acompañado de la fineza el silencio.

Las tres eran de la tarde en que el sol vanamente corrido iba a precipitar su carro en las alcobas de Amfitrite<sup>192</sup> por no verlo [el carro] excedido de los seis triunfos<sup>193</sup> xxx<sup>194</sup> que hicieron separación y pomposo remate a los gremios, cuando saliendo su Excelencia en su carroza quiso blasonarse de carro triunfal en que celebraba con su generosa presencia el día, paseando la plaza, mostrando en el agradable rostro el alegría que rebosaba de fina a tanto culto, dispensándole la seriedad, excitando los animos con su estimable complacencia a tan arduas liberales empresas; quizá porque se ajustase el número de siete carros, que era el de las siete magnas, según Gelio<sup>195</sup>:  
*Et curricula ludorum Circensium solemnia septem esso* F

\*\*\*

Ocupados los puestos, fue entrando con lentos movimientos un carro que más parecía Atlante de Espartos o Olimpo<sup>196</sup> de carizos (exquisitamente tramado, donde el artificio había obrado engasadas<sup>197</sup> maquinas en varias invenciones de fuego), tirado —al parecer— de dos gruñidos abrenunciados, jurados principes de la montaña, tan bien artificiaados que, al crujir aquel Etna

<sup>189</sup> Querido, apreciado y estimado. Juntase regularmente con los adverbios bien o mal.

<sup>190</sup> Exención de dano u mal en lo físico o moral. (DA)

<sup>191</sup> Clausular: concluir y dar fin al discurso; terminar la oración o rason que se estaba diciendo, o materia que se discurtia. (DA)

<sup>192</sup> Esposa de Poseidón, dios del mar.

<sup>193</sup> Carros alegóricos, también llamados carros triunfales

<sup>194</sup> Ilegible en el texto

<sup>195</sup> Aulio Gelio (125-175?), escritor latino. Dejó una obra enciclopédica de 20 volúmenes.

F. Aul. Gel. lib. 3. c. 10.

<sup>196</sup> Monte Olimpo: lugar donde moraban los dioses.

<sup>197</sup> Engasar: trabar, encadenar una cosa con otra, unuendolas entre sí por medio de un hilo de oro, plata o alambre.

escondido o Vesubio disimulado<sup>198</sup>, engañaban tal vez al oído con lo rugiente; y a los ojos, con lo sañudo; presumiendo que desuncidos<sup>199</sup> del plastro<sup>200</sup> de Cibeles<sup>201</sup> los había trasladado la obediencia en aquella rodadora giraloa<sup>202</sup>. Fue esta invención de singular recreo a la vista, y después a la noche —de no menos gusto que descubriendo en la plaza mayor lo hipócrita con otras varias figuras (como sierpes, castillos, voladores, etcetera)— exhaló estruendosamente todos los ocultos alquitrines en bombardas, cohetes, buscapiés, ruedas y demás fogosas travaduras<sup>203</sup> de que se construyó. Observándose en todo la propiedad y alegría con que la antigüedad solemnizó a sus príncipes. *Horatio* de Mecenas.

*Sordidum flamme trepidant rotantes*

*Vertice summum G*

Seguíase a este curioso y bien laborado armatoste un copioso y bien dispuesto escuadrón de a caballo, que eran los gremios de los curtidores, tratantes de ganado y panaderos, vestidos a la romana de varias telas de oro y plata; coronados —en lugar de laurel— de ricas perlas y cuanta preciosidad de matices en estimables piedras colora el sol en el lienzo de la tierra; convidando el traje a más costo y gala; prolongando el manto o capa hasta encubrir a los caballos toda el anca, que pagados del adorno y de cada rico jaez que vestían, ruaban<sup>204</sup> y braceaban dos veces galanes, levantando centellas al chapalear en las guijas. Con esta bizarria fueron haciendo un medio círculo hasta acercarse al asiento de su Excelencia, y hecha la reverencia iban saliendo. Duró mucho rato este paseo por su compostura y muchedumbre; a quien remataba un carro triunfal, cuya estupenda hermosa estructura es la que sigue.

Fórmose en una planta<sup>205</sup> de nueve varas<sup>206</sup> de tendido, a la anchura, cinco, y once a la altura de fuera a fuera; dividido en tres cuerpos<sup>207</sup>, siendo el inferior una caja bocelada<sup>208</sup> con su plinto<sup>209</sup> y medias cañas<sup>210</sup>; guarnecida de chorcholías; revestida de plata sobre que iba pintado variedad de frutas, ángeles, mascarones<sup>211</sup>, ornada de bichas<sup>212</sup> de bulto que iban sosteniéndola, buscando un precioso que acababa en otro menor, donde iba en un solio<sup>213</sup> sentada la Fama, vestida de preciosa verde tela: el manto de primavera y sus insignias, como Ovidio y Virgilio la

<sup>198</sup> Alusión a los volcanes italianos.

<sup>199</sup> Quitar el yugo a las mulas o bueyes.

<sup>200</sup> Un tipo de carro utilizado por los romanos.

<sup>201</sup> La madre de los dioses.

<sup>202</sup> La veleta de la torre, hecha en forma de estatua, que se mueve toda la figura al soplo del viento. (DA)

<sup>203</sup> Diversos tipos de fuegos artificiales.

<sup>204</sup> Orat. lib. 4. Od. II.

<sup>205</sup> Ruar: pasar la calle cortejando y sirviendo a las damas especialmente. (DA).

<sup>206</sup> Cada uno de los pisos o alto de un edificio. (DRAE)

<sup>207</sup> Medida de longitud equivalente a 835 milímetros y 9 décimas.

<sup>208</sup> Cada una de las partes en que se divide alguna obra de arquitectura. (D.A)

<sup>209</sup> Con bocel.

<sup>210</sup> Elemento cuadrado que forma la parte inferior de la base de una columna. (DMIA)

<sup>211</sup> Columna hundida hasta la mitad en un muro. (DARq)

<sup>212</sup> Cara grotesca o fantástica que se usa como ornamentación en ciertas obras de arquitectura, disponiéndose a veces en arjetas, claves, recuadros, etcetera. (DARq)

<sup>213</sup> Figura fantástica que se emplea como ornamentación. (DMIA)

<sup>214</sup> Trono o silla real.

describen; las cuatro ruedas conmensuradas a su tamaño, que iban en el aire, revestidas, según la caja, con cuatro mascarones de bulto. El plan<sup>214</sup> principal iba cubierto con goteras, donde iban pintadas las proezas y victorias del cesáreo emperador Carlos V; sirviendo la sombra de capa para no verse o simularse las ruedas que a la verdad movían aquella deletable pesadumbre. El segundo cuerpo tenía por plinto un ochavo<sup>215</sup> con media caña y bocei<sup>216</sup> revestido de hojas, cogollos<sup>217</sup> de colores sobre plata; con cuatro remates<sup>218</sup> de plata en las esquinas, sobre que paraba un solio de plata, con dos gradas de a media vara de talla<sup>219</sup> de plata; revestido de cuatro ángeles de a medio relieve de plata; coronando otros dos en lo superior un vivo simulacro de aquel magnánimo emperador<sup>220</sup>, que iba sentado en una silla armado de punta en blanco; grabadas las armas de oro y pavonadas de negro; en la mano derecha llevaba un estandarte con las armas del Imperio, de roja tela con puntas de plata; en la izquierda, empuñado el cetro; resplandeciendo sobre la gola<sup>221</sup> de toisón de oro.<sup>222</sup> Sustentaban cuatro entrenzadas columnas<sup>223</sup> con sus basas<sup>224</sup> y capiteles<sup>225</sup> una hermosa cúpula<sup>226</sup> ([la] que adornaban por la parte superior diez y seis remates) en forma piramidal, de plata; en cuyo medio se descollaba un florón<sup>227</sup> a quien hacia remate una figura de plata que representaba la Fe: llevando en la mano derecha una cruz y en la izquierda un cáliz; vendados los ojos, de quien pendían cuatro bandas de lama<sup>228</sup> de colores que venían bajando a las bichas del solio, [y] que sostenían la cúpula, arriadas a las columnas de atrás, [había] dos bichas de plata de talla, de cuyo centro salían dos roleos<sup>229</sup> en forma de medio punto<sup>230</sup>, que iban buscando las basas de las columnas delanteras, revestidos de hojas y frutas, y en los medios, unos mascarones de oro hacían rosas, de cuyas bocas salían unas hermosas bandas de colores que se distribuían o paraban en las cabezas de las bichas de la caja principal. El respaldo cargaba sobre la caja del primero cuerpo, con su plinto y dos roleos sobresalían de dos varas y cuarta, orlado<sup>231</sup> arriba con el frontispicio<sup>232</sup> y su pirámide de plata, oro y colores. De los dos roleos salían cuatro bandas de lama de primavera, yendo a terminarse

<sup>214</sup> El primer suelo o plano de alguna cosa. Dicese regularmente de los navíos. (DA)

<sup>215</sup> De ocho lados.

<sup>216</sup> Pequeña moldura cilíndrica, circular y convexa. (DMIA)

<sup>217</sup> Son una especie de adorno que se echa en los frisos y vaciados, con bichos, faunos y otras sabandijas. (DA)

<sup>218</sup> Lo que se sobrepone en las fabricas de arquitectura u otras cosas, para terminar o entrespar las extremidades de ellas, sirviendo de adorno y hermosura. (DA)

<sup>219</sup> Obra de escultura en madera o piedra formando varias figuras que sobresalgan del fondo. (DA)

<sup>220</sup> Retrato de Carlos II.

<sup>221</sup> Arma defensiva que se pone en el peto para cubrir y defender la garganta.

<sup>222</sup> Insignia de la orden de caballería del mismo nombre.

<sup>223</sup> Probablemente salomónicas: "la(s) que tiene(n) el fuste contorneado en espiral" (DRAE)

<sup>224</sup> Basa: asiento o pedestal sobre el que pone la columna o estatua. (DMIA)

<sup>225</sup> Parte superior, generalmente moldurada o esculpida, de una columna.

<sup>226</sup> Boveda de planta circular, elíptica o poligonal regular. (DMIA)

<sup>227</sup> Ornamento de techo colocado en el centro como punto principal, como los encuentros de los nervios de un arcosonado o crucería. (DMIA)

<sup>228</sup> Cierta tela de oro o plata que hoy se llama restaña. (DA)

<sup>229</sup> Roleo: motivo de ornamentación formado de volutas enrolladas en espiral, en sentidos diversos. (DMIA)

<sup>230</sup> El trazado por media circunferencia.

<sup>231</sup> Adornado con guarnición al canto. Orlar: motivo ornamental con que se enmarca algo. (DA)

<sup>232</sup> Fachada o delantera de una construcción. / Remate triangular de una fachada. Frontón. (DRAE)

en la caja. En el centro de ellos se extendía una tarja en que iba pintada con curiosidad y aseo una empresa última de ocho que orlaron el carro.

De la Fama a la Fe corría este verso:

*Unum pro cunctis Fama loquatur opus.*

Del simulacro del Señor Carlos V, corría éste:

*Huc quoque Cesarei pervenit Fama triumph.*

Conducido de tres tiros de mulas (adornadas con apreciables y raras guarniciones) que gobernaban dos bien engalanados cocheros, [el carro] hizo alto, acercándose al puesto que ennoblecía su Excelencia, donde la Fama (que la significaba un bien dispuesto mancebo) delineó —en bien trabajados versos— su fábrica, belleza y aplicación. Eran las que alegórico contenía hazañas póstumas, ya rejuvenecidas<sup>233</sup> en la sucesión más gloriosa, materia tan de la musa Clío<sup>234</sup>:

*Clío gesta canens transactis tempora reddit.*

Que vuelta a la Fama como pregonera de tanto heredado triunfo, le llamó la atención con la música:

Oh tú, monstruo de pluma vagaroso,  
que en la mitad del orbe hallaste asiento,  
tan veloz en tu curso presuroso,  
que creces con tranquilo movimiento;  
tú, pequeña al principio, al temeroso  
rumor que atiendes con orejas ciento,  
y después el incendio de tu llama  
desde el Bóreas a el Austro<sup>235</sup> se derrama.

Alta progenie a tu clarín alienta,  
alma es tuya el blasón de su memoria,  
que si sus hechos tu clamor obstenta,  
ellos te dan el ser con tanta gloria:  
alas y voces son tuyas sin cuenta  
cuanto carácter estampó la historia,  
que a no animarte asumpto peregrino,  
mudo estuviera tu metal ladino.

Aunque digas que Zeucis<sup>236</sup> y Timantes,<sup>237</sup>

---

<sup>233</sup> Rejuvenecidas

<sup>234</sup> Musa de la historia y de la poesía épica.

<sup>235</sup> Bóreas, viento del norte y Austro, del sur.

Zenodoros<sup>238</sup>, Lisipos<sup>239</sup>, Praxisteles<sup>240</sup>,  
ministros tuyos fueron elegantes,  
que a las líneas fiaron; y cinceles  
gloria inmortal en las láminas constantes;  
y por ti cada estatua con laureles,  
en alas, voz y aliento que recibe,  
muda habla, vuela inmóvil, muerta vive.

Mas no, que a tanto honor, a lustre tanto,  
sales hoy a mostrarte agradecida,  
pues el lago<sup>241</sup> del reino del espanto  
en olvidos te hollara sumergida;  
mal digo: nada fueras, porque en cuanto  
hay materia, recibes de ella vida,  
dándote héroe tan alto en claras pompas,  
lenguas, plumas, orejas, ojos, trompas.

Aquesta invicta sucesion valiente  
te sacó del no ser al dilatado  
inmenso espacio, que del rubio ardiente  
al obscuro nadir se ha propagado.  
Su[s] proezas, su valor de gente en gente,  
tanto en tanto laurel te han elevado,  
que en otro Carlos, que aplaudir previenes,  
y ha de volar, donde volar no tienes.

Inmediato venia otro dilatado y lucido escuadrón —compuesto en hileras— perteneciente al gremio de los sastres, que —representando a los hijos o alumnos del sol— les dio lugar la ficción a echar el resto en galas de oro y sedas, que bizarreaban la vestidura antigua con que pintan a este hermoso planeta. Ceñiales la cabeza —bañandoles la espalda en cada cabellera— todo un golfo de ofir en ondas, todo un Potosí<sup>242</sup> en rayos; cuyas resplandecientes oblicuidades los figuraban tan vivos que se dieron a temer de las más apacibles mareas, recelando ser mariposas de sus llamas. Los más de los criados imitaban el traje, que tambien dio campo suficiente para grandes lucimientos. Muchos a la jineta con corazas de encarnada tela, ribeteadas<sup>243</sup> con randas de plata y oro. A los caballos que regian faltaba sólo el color jovero<sup>244</sup>

<sup>238</sup> Zeuxis de Heraclia: famoso pintor de la antigua Grecia a finales del siglo V a. C. representante de la escuela jónica.

<sup>239</sup> Pintor griego de la segunda mitad del siglo V a. C., representante de la escuela jónica.

<sup>238</sup> Escultor del siglo I d. C.

<sup>239</sup> Lisipo de Sición: famoso escultor romano hacia 390 a. C.

<sup>240</sup> Praxisteles: Escultor romano que vivió en la segunda mitad del siglo IV a. C.; celebre por sus obras en bronce.

<sup>241</sup> El Lete.

<sup>242</sup> Minas de Potosí. En sentido figurado: abundante riqueza

<sup>243</sup> De ribete: cinta o cosa análoga con que se guamece y refuerza la orilla del vestido, calzado, etc. (DRAE).

<sup>244</sup> De Jove, es decir: Jupiter.

para no ser tenidos por flegontes<sup>245</sup>, mas tan bien reportados que desechaban toda la fogosidad en los airosos borneos<sup>246</sup> que formaban; levantando los espejos de las herraduras para que se mirasen sus dueños, lisonjeándoles la gala. Afectaba toda esta autorizada prole del rubio dios<sup>247</sup> un carro que movían seis mulas, cuya cumbre ocupaba —resplandeciendo en la tierra edad de su oriente tan al vivo, representado en un niño vestido de radiantes ascuas de oro, que andaba arqueando las cejas el reparo, teniendo la similitud por admirable, ya que no por original— el traslado.<sup>248</sup> La montea<sup>249</sup> del carro es la siguiente.

Descollóse su estructura siete varas la eminencia; tres a la anchura; cinco a lo largo, dividida en dos cuerpos. El primero, seisavado;<sup>250</sup> dispuesto sobre el plan con su banco<sup>251</sup> en media caña, y su basa en sus biehas, y mascarones por frente y costados; fingido en varias colores, el juego y ruedas; éste, afectado en su jaspe; aquellas, con follajes de colores que hacían resplandecer a los rayos. Iba este primero cuerpo revestido de resplandor azul y plata; su guarnición, de oro y anteado, guardando este adorno los florones, con mascarones de lo mesmo. Dilatábase en tres ángulos o nichos<sup>252</sup>, ocupados de tres ninfas, que eran las Horas o Eonas<sup>253</sup>, tenidas en la antigüedad por hijas del Sol; llevaban por insignias simbólicas en las manos la una la copia de Amaltea<sup>254</sup>, vestida de primavera, la otra, un peso y una espada desnuda, vestida de verde y plata; la tercera, una blanca paloma en la mano izquierda, vestida de tela blanca. Y porque el preciso ingenio del Br. D. Carlos de Sigüenza y Gongora, catedrático dignísimo de matemáticas en esta Real Universidad, discurre la alegoría —en el romance de adelante— con tanta deluzura y ajuste, me pareció dejar pendiente la atención hasta que la sazón su descifra. Volaba despejado el cornisaje<sup>255</sup> con todos los requisitos de tocadura, cuarto bocel<sup>256</sup>, talón<sup>257</sup>, filete<sup>258</sup>, friso<sup>259</sup> y alquitrabe<sup>260</sup>, y aunque pedía (según el arte) el preciso ornamento del ensamblaje, por excusar lo gravoso, servían en su lugar nubes de azul y plata, tan bien fingidas que acreditaban de cielo un globo cerúleo, salpicado de estrellas y guarnecido de rayos de oro, que hacían segundo cuerpo, sobre [el] que iba el Sol, sentado en una silla romana, esmaltada de oro; fajeada<sup>261</sup> de plata, espaldar<sup>262</sup> y concha de lama anteada, con volantes de tornasol azul y plata. Desde los extremos

<sup>245</sup> Río de fuego situado en el mudo subterráneo.

<sup>246</sup> Borneo: la vuelta o acción de volver alguna cosa. (DA)

<sup>247</sup> Apolo en su advocación de sol.

<sup>248</sup> Imitación propia de alguna cosa, por la cual se parece mucho a ella (D.A.). Entiendase el retrato de Carlos II.

<sup>249</sup> La descripción o planta de alguna obra, dibujado el cuerpo de la fábrica con sus alturas (D.A.)

<sup>250</sup> De seis ángulos.

<sup>251</sup> Sotabanco: hilada sobre la cornisa para el arranque de un arco o bóveda.

<sup>252</sup> Concavidad en el espesor de un muro, para colocar en ella una estatua, un jarrón u otra cosa.

<sup>253</sup> Ninfas hijas de Zeus y Temis. Simbolizan las horas del día y las estaciones del año.

<sup>254</sup> Cornucepia

<sup>255</sup> Conjunto de molduras que coronan una obra arquitectónica

<sup>256</sup> Moldura en forma de cuarto de círculo.

<sup>257</sup> Extremo doblado de hierro de brida o anclaje destinado a engarfiarse en la pieza sujeta.

<sup>258</sup> Moldura lisa muy fina y de sección cuadrada.

<sup>259</sup> Franja horizontal decorativa que forma parte del entablamiento en los órdenes clásicos, entre el arquitrabe y la cornisa.

<sup>260</sup> Arquitrabe: parte inferior del entablamiento.

<sup>261</sup> Con fajas.

<sup>262</sup> Respaldo

de la cornisa<sup>263</sup> donde remataba el primer cuerpo, volaban para el segundo dos arbotantes<sup>264</sup> con tan airoso artefacto que le daban el ser de primorosa a la fábrica; sustentando, por la parte de atrás, la repisa un orbe terrestre; revestida de plata, con cartelas guarnecidas de laminilla de oro; y por remate, un bien imitado piramid [sic] (que pudo ser segunda maravilla) delineada de aquella primera que le dio tan famoso renombre a Menfis.<sup>265</sup> Iba, delante en un pedestal del primer cuerpo, sentado el que nos vence huyendo: la polilla invencible de los pórfitos<sup>266</sup> y los bronces, el padre de la Verdad: el Tiempo —digo—, que —calzado de plumas y adornado de alas, con la segur inexorable en la mano izquierda, fatal insignia de sus estragos—, le servía a la deidad febea [de] indefectible cálculo de su curso. Con esta esclarecida pompa, pausadamente conducido, llegando ya a reconocer próxima la generosa atención de su Excelencia y señores de la Real Audiencia, desató los nudos a aquel misterioso enigma con una oblativa alusión el Tiempo en la recitación destes versos, a cuyos acentos cesaron los de la música que se oía dentro del carro.

Monarca ardiente del día,  
que en cristalinas esferas  
si mares de luces corres,  
selvas de turquí<sup>267</sup> navegas;

tú, que de el líquido espacio  
a quien voluble te entregas  
mariposa inquieta, gira<sup>268</sup>  
la eclíptica que bogeas;

heroico cetro de luces,  
aunque en la azul transparencia  
topacio rubio te finjas  
o terso rubi te mientas:

cuyos brillos luminosos  
tan activos centellean  
que en lóbrega noche fría  
sirven de sol las estrellas;

pára tu curso veloz,  
detén tu volante rueda,  
no al horizonte te inclines  
a buscar tumba de perlas.

<sup>263</sup> Conjunto de molduras con el que remata una obra.

<sup>264</sup> Arco que une el contrafuerte con la pared a la que sirve de soporte.

<sup>265</sup> Antigua capital de Egipto, hoy Cairo, donde se encuentran varias pirámides.

<sup>266</sup> Tipo de mármol de color rojo con verde.

<sup>267</sup> De color turquesa. "Se aplica al color azul muy subido, tirante a negro" (D.A.).

<sup>268</sup> Del verbo bogar: remar.

Ceja el plaustro, que conduce  
el ardor con que fomentas  
cuanto Arabia suda en gomas<sup>269</sup>,  
cuanto Ceilán da en centellas.

Atiende a mi voz. Oh, cuánta  
lisonja del gusto fuera  
que (sincopadas distancias)  
fuera Carlos no su idea,\*

que en tres lustros, en tres horas,  
festivamente risueñas,  
pasó de cuna de luces  
a regir campos de estrellas.

Yo el tiempo soy, y a mi instancia  
la vaga región etérea,  
con las plumas que me incitan,  
cándidas horas alterna;

ésas que al Delio monarca<sup>270</sup>,  
con sumisiones, veneran,  
arbitrando a los mortales  
radiantes luces febeas.

Mientras que, en trono de ardores,  
a la alta cumbre se eleva,  
donde rayos y zafiros  
alternaron primaveras,

cetno luminoso empuña,  
ardiente cíñe diadema,  
tributándole deidades  
benéficas asistencias.

Dice que de la justicia,  
representando severa  
la inconstable [sic], fiel

<sup>269</sup> Licor o jugo que se exprime de la simiente, hijas y fruto de un arbusto espinoso llamado acacia, el cual es muy útil en la medicina. (D.A.)

\* Orat. lib. 4. ad Aug. Caesar. Orat. lib. 4. *Fortuna lusiro prospera tertio. Belli secundos reddidit exitus: Landemque, et optatum per actis Imperijs decus arrogavit.*

<sup>270</sup> Apolo, nacido en Delos.

inmóvil, balanza recta,  
quiere ser primera aurora,  
imperial hora primera,  
que del siempre agosto Carlos  
rija la temible diestra;

domellando<sup>271</sup> dilatadas  
a su heroica planta tierna  
fertilísimas provincias,  
que otomana luna argenta,

o cuantas frances intonso<sup>272</sup>  
con pasos marciales huella,  
cuantas el rebelde usurpa,  
cuantas el traidor revela,

que, entonces, solio abreviado  
será el imperio de Rea,  
del sol oriental austriaco  
a la celsitud suprema;

sin que el antártico ignore  
polo frío sus centellas,  
aunque sus convexidades  
al sol material no atiendan.

De tanta causa festivo,  
plausible efecto, la bella  
*Trene* sere, a quien mucha  
cándida paz lisonjea,

que no es bien que cuando el sol  
pompa de rayos ostenta  
de durable se acredite  
marcial negra nube densa,

sino que en reinos de Juno<sup>273</sup>  
sus matizadas banderas  
tremole Taumancia hermosa,

---

<sup>271</sup> Domeñar: sujetar, rendir y hacer tratable alguna cosa. (D.A.)

<sup>272</sup> Intonso significa también ignorante, necio o rústico. (D.A.)

<sup>273</sup> Divinidad romana esposa de Júpiter y madre de Marte.

risueñamente halagueña.

Del dios bifronte<sup>274</sup> la llave  
niegue las bélicas puertas,  
a cuantas las solicitan  
lóbregas furias leteas.

Ciña pacífica oliva  
la imperiosa frente regia,  
porque divide con Palas<sup>275</sup>  
jurisdicciones Minerva<sup>276</sup>.

Esto del iris simboliza  
luminoso etéreo emblema,  
que supone tempestades  
que el sol de Carlos disuelva.

De esta unión, desta conforme  
de paz y justicia alterna  
convenencia a entrambos mundos  
¡oh, cuánta dicha se aumenta!

Jovial Eunomia<sup>277</sup> felice  
de Carlos Hora tercera,  
purpúreo empeño de Flora<sup>278</sup>,  
desempeño de Amaltea<sup>279</sup>.

felicidades tribute,  
tribute cuantas contenga  
de Pomona<sup>280</sup> y de Vertumno<sup>281</sup>  
fértiles copias la esfera.

Débale al sol, que ocupando  
esta radiante eminencia,

<sup>274</sup> Jano, deidad asociada a la guerra y que preside todo lo que se abre y todo lo que se cierra. Sus atributos son la llave y el báculo.

<sup>275</sup> O Atenea, hija de Zeus y Metis. Es considerada diosa de la sabiduría, de las artes, de las ciencias y de la industria.

<sup>276</sup> Diosa equivalente a Atenea entre los romanos.

<sup>277</sup> Nombre de una de las Horas.

<sup>278</sup> Divinidad latina que representa el eterno renacer de la vegetación en primavera.

<sup>279</sup> La cabra que amamanta a Zeus en Creta o la ninfa que alimenta a Zeus con leche de una cabra.

<sup>280</sup> Diosa protectora de frutos y flores; experimenta al igual que ellos, ciclos de envejecimiento y rejuvenecimiento.

<sup>281</sup> Dios de los árboles frutales, esposo de Pomona.

rayo a rayo la ilumina,  
luz a luz la lisonjea;

débale prosperidades,  
y todo el mundo le deba  
las que, en las alas que incito,  
excelsas glorias se encierran.

Quizá por esto festiva  
la gran metrópoli excelsa  
de la América anticipa  
la paga de tanta deuda.

Al centro de luz se encumbra  
águila imperial discreta,  
porque a instintos soberanos  
impulso mayor la lleva.

El corazón que la informa  
le rinde, en votiva ofrenda,  
porque a tantos beneficios  
ya gratitudes sucedan.

Este que consagra triunfo  
del ceptro a la agusta estrena,  
en el mismo sol que aplaude,  
felicidad interesa;

qué mucho, si afectuosos  
cuantos sus dichas celebran,  
todos de su luz se visten,  
todos de su ardor se llenan.

Yo, en juveniles retoños,  
depuesta la inculta greña,  
nuevas horas solicito,  
a nuevo sol horas nuevas;

porque me deba su vida  
prolongación tan eterna  
que sus años del guarismo  
se acrediten competencia.

Ya corro, ya el vuelo animo

porque a dichas que se esperan  
de etérea fama canora  
elocuyente voz suceda.

Descomedida licencia fuera de las nueve hermanas si alguna osara tomar la lira delante de la majestad de Apolo que las influye:

*Mentis Apolline ac vis has movet undique; Musas.*

Así, mudas de obedientes, colocaron sus discursos donde la oportunidad los llamaba. Pero, ¿qué bélico rumor va alterando la retaguardia al luciente escuadrón de Febo, oponiendo a los suaves acentos de la lira los desapacibles ecos del parche? ¿Es, acaso, despique de la envidia que pretende con remedios contrarios sanar su necesidad incurable, desabrumados ya los javanes<sup>282</sup> miembros de Encélados<sup>283</sup> y Tifeos<sup>284</sup>, con nueva invasión a los dioses y al de Delos<sup>285</sup> por más lucido? No, que no llega esa hija adúltera de la necesidad a los respectados umbrales del Olimpo. Antes, hacen consonancia a la oblación el apacible estruendo del canto con la sonora música de Mavorte, que si lleva al Tiempo delante, le va halagando el oído con los ruidosos para que tenga siempre —a pesar de su fuga— presentes las hazañas con el aplauso. Bien explicaba esta duda otro numeroso escuadrón galanamente horrible de los hijos de Marte, que cupo a los gremios de pintores y mercaderes de plaza, que, contentos de el acaso u de la suerte, estimaron el traje por galán y robusto, lucido y propio con los ornamentos, que vestían de yelmos<sup>286</sup>, celadas<sup>287</sup>, petos<sup>288</sup>, coseletes<sup>289</sup>, etcétera; grabados con los esmaltes rubios del oro y bruido candor de la plata, ocupada también en puntas; que guarnecían el calzón, ajustado porque saliese más a lucir la blanca bota. Los mantos militares de ricas telas y varios tejidos, escorizadas<sup>290</sup> en flores de hombro a hombro, daban campo a que las enriqueciesen joyas de todo aprecio, cuyas fimbrias<sup>291</sup> bajaban a igualarse con las cernias<sup>292</sup> de los caballos, que danzando al son de los clarines, pifaros<sup>293</sup> y atambores, a el quererlos precipitar el ruido, los compasaba el gobierno, los reducía la maña; cuyos briosos ordenados descuellos seguían bailando en el aire los penachos de los morriones, remontada crespas volatería de plumadas garzotas<sup>294</sup>, que ondeando floretas les llevaba con suave, blando murmureo los compases el céfiro, ufano de entrar también en la danza.

<sup>282</sup> Robustos y fuertes.

<sup>283</sup> Gigante que lucha contra Atenas.

<sup>284</sup> O Tifon: hijo de la Tierra y de Tartaro. Dios gigante de rasgos monstruosos que lucha contra Zeus.

<sup>285</sup> Apolo, nacido en Delos.

<sup>286</sup> Especie de casco.

<sup>287</sup> Pieza de la armadura que servía para cubrir y defender la cabeza.

<sup>288</sup> Armadura que protege el pecho.

<sup>289</sup> Armadura del cuerpo, compuesta de gola, peto, espalda, escorcelas, brazaletes y celada. (DA)

<sup>290</sup> Escorzar: Representar, acortándolas, según las reglas de perspectiva, las cosas que se extienden en sentido perpendicular u oblicuo al plano del papel o lienzo sobre que se pinta. (DRAE)

<sup>291</sup> El canto o remate más bajo de la vestidura. (DA)

<sup>292</sup> Cernija: manojillo de cerdas cortas y espesas que tienen las caballerías sobre las cuartillas de pies y manos.

(DA)

<sup>293</sup> O Pifano: Flauta pequeña.

<sup>294</sup> Ave muy semejante a la garza.

La variedad de transformaciones que se vio en los criados —sin faltar al orden de lo lucido— denotaban los feroces cultos del dios guerrero: vestidos unos de lobos voraces; mentidos otros en osos membrudos; envainados otros en leones rapantes. De suerte que con las crespas ramas de los plumeros, diversidad de colores, simulado concurso de animales, pareció las dos tardes la plaza portátil bosque o animada floresta. Iba por último haciendo escolta a aquella armada huestre<sup>295</sup> el beligerio dios<sup>296</sup>, como lo pinta Germano:

*Primus honor Marti. Clypeo Marcc fulget, ense, et  
Germanamque manu francam tenet.*

en un carro, cuya bella máquina dirá su riguroso delineamiento

Construyóse su montea sobre una media caña de vara y media de alto y tres cuartas de relieve; se figuró una batalla (donde el cincel le dio tantas almas al campo, que ocupó con sus líneas cuantos eran los vivos que triunfaban, desanimando a un tiempo a los cadáveres con tanta propiedad que allí se conoció ser primor no sólo esculpir o pintar al vivo, sino al muerto); a quien servía de ornamento un frondoso laurel, equivocado lo verde con lo rubio del oro; acompañándole de afuera dos dragones de plata en las esquinas, de vara y media de alto, y dos tercias de anchura; a las vueltas entraban dos caulículos<sup>297</sup> con dos mascarones de plata, dando la vuelta en cuadro a buscar su orden<sup>298</sup> de arquitectura en uno de los costados donde se figuró otra batalla con no menos viveza que la dicha. Servíale de repisa<sup>299</sup> en la parte inferior dos roleos encontrados, buscando la circunferencia [sic] de la rueda; y en el espacio de a dentro, una lucha de animales, victoriosos siempre los consagrados a este planeta; observando lo mismo en el costado opuesto. Servía a la media caña del primer cuerpo, cornisa y alquitrabe de dos tercias de alto con sus dentellones<sup>300</sup>, todo de oro. De banco de este primer cuerpo, se encontraban por todos los cuatro ángulos diversos caulientos<sup>301</sup> de oro, guardando el orden de las ruedas. Continuado el laurel de una tercia de ancho, en la fachada principal deste primer cuerpo, se formó una águila de vara y media, toda de oro, abiertas las alas sobre el tunal, que ocupaba el ancho del carro, que eran cinco varas. Y siendo esta ave y árbol las armas mexicanas, coronaba su real cresta este agudo alusivo epigrama

*Graciam inter gentem dicor Iovis ales amica,  
Sed nunc me Marti, Mexicus attribuit.*

De allí bajaban diez gradas cubiertas de terciopelo carmesí, y en el espacio de la cantidad de longitud que quedaba —que eran cuatro varas—, en la parte inferior —que hacia plaza de armas—, se ocupó con brazaletes, trompas, escudos, morriones, flechas, lanzas, piezas de

<sup>295</sup> Hueste.

<sup>296</sup> Marte.

<sup>297</sup> Vastagos que surgen de las hojas de un capitel corintio y sostienen las volutas. (DA)

<sup>298</sup> Se refiere al orden de arquitectura corintio

<sup>299</sup> Miembro arquitectónico, a modo de ménsula, que tiene más longitud que vuelo y sirve de piso de un balcón, púlpito, etc., o para sostener un objeto. (DNIA)

<sup>300</sup> Parte saliente de la adaraga (entreda de un muro incompleto). (DNIA)

<sup>301</sup> Caulículos.

artillería, etcétera. El remate inferior fenecía con dos roleos de oro de a tres cuartas. Recibía un grifo<sup>302</sup> de plata que contenía dos varas, y como este monstruo [sic] animal ave es el pico: *Quod Pici Gryphes dicuntur a latinis, ut Sphinges Phices: Autore Hefichio*<sup>H</sup>. Y éste es consagrado a Marte: *Marti sacra existimata*.<sup>I</sup> Siendo (antes de su transformación) rey de los latinos, peritísimo en las cosas futuras, como fabulizan los poetas y canta Ovidio<sup>K</sup>; llevaba una tarja en la tosca aduana<sup>303</sup> mano, donde se veía esta octava, en que mostró su delicado fecundo ingenio (como en los demás epígrafes y loa que tocan a este carro) D. Joseph Ramirez Dorantes, caballero tan calificado como docto, canoro cisne de estas lagunas mexicanas:

Pico soy, ave rey, deidad valiente,  
a quien dio ceptro Italia y aras Roma;  
igual a Marte en culto reverente,  
ave de amor que dura al aire doma,  
y del Marte español culto valiente  
luego que a mi presencia se le asoma,  
no de Aris griego la soberbia entienda,  
de quien fui igual deidad, hacerme ofrenda

Componiase el segundo cuerpo (sirviéndole de zóclo<sup>304</sup> el primero) de un derrame en forma de media caña de tres varas de alto con sus arbotantes de oro, que recibían en medio un mascarón de plata de vara y media, de cuya boca salían diversas bandas de tafetán de colores que iban haciendo ornamento enlazándolo todo. De frente estaba un asiento de tres varas cubierto de terciopelo carmesí, que paraba sobre la cabeza del águila mexicana; coronábanlo hermosamente sañudos a uno y otro lado dos leones de oro, cada uno de vara y media, y en medio, Marte sentado, sculpto [sic] en un vivo simulacro, puestos los pies sobre sus guedejudas<sup>305</sup> cervices. De encima deste asiento, nacia un cortezón, en que paraba una figura de talla ricamente vestida de siete colores, que a no significar la pintura la hubieran tenido por la ninfa Iris<sup>306</sup> o por la consorte de Titon<sup>307</sup>, por la variedad hermosa de celajes y arrebóles con que resplandecía. En cuyos siete colores mostraba servirse de las siete artes liberales<sup>308</sup>, llevando en la mano derecha un laurel con que iba coronando a Marte, en la izquierda, la paleta y pinceles que la denotaban, un compas, una regla y un cuadrante, con cuya sinécdoque explicaba la geometría y demas artes subalterradas en ella. Sobre el trono de Marte, acompañaban a la pintura dos niños de oro de a

<sup>302</sup> Animal fantástico mitad águila, mitad león.

<sup>H</sup> Pater Lalius Bisciol. *Societ. Iesu* lib. 5. c. 20

<sup>I</sup> Amb. Calep. *Verb. Pisc.*

<sup>K</sup> Ovid. lib. 13. *Meteb.*

<sup>303</sup> Lo mismo que corvo o encorvado. (DA)

<sup>304</sup> Síncopa de zócalo: "la parte cuadrada del basamento que se pone debajo del pedestal en la fábrica, para levantar la arquitectura." (DA)

<sup>305</sup> La melena del león.

<sup>306</sup> Diosa mensajera que personifica al arcoiris.

<sup>307</sup> Eos, la personificación de la aurora.

<sup>308</sup> Aritmética, música, geometría, astronomía, gramática, retórica y dialéctica.

vara cada uno encima de la corteza, y por timbre<sup>309</sup> un estandarte real de damasco nácar con las armas de su majestad bordadas de oro y sedas, con flecos y bortas de oro y seda. De arriba bajaban doce gallardetes<sup>310</sup> de damasco de colores de a diez varas de largo, y doce banderas españolas que rodeaban el carro, que tiraban seis mulas vestidas de color y figuras de osos; los cocheros, de grifos, tan propios y galanes que se admiró hacerse compatible lo pulido con lo horroroso. Las faldas de aquel galeón rodante o plastro naval eran de lienzo, donde se fingieron unas ondas cerúleas, como las que surcaba; oyéndose dentro, en el hueco de el bocelón<sup>311</sup> del primer cuerpo, cajas marciales, clarines, pifaros; cuya armonía valiente lisonjeo deleitosamente las orejas de todos, por extraña de las que se iban escuchando suaves en los demas carros. Con esta robusta música, llegó donde su Excelencia residía, y cesando los instrumentos bélicos, un armado Joven, que hacia a Marte, recitó este romance:

Excelso principe grande,  
tu, que admirando dos orbes<sup>312</sup>  
severo y prudente esgrimes  
dos cuchillos con un corte:

Marte soy, a quien debieron,  
sosegando los rigores,  
escamas, plumas y pieles,  
el mar, el aire, y el monte.

A cuyo valiente brazo  
tantos triunfos dieron nombre,  
que acusaban los estragos  
tal vez la intencion de torpe.

Robusto y tierno me vieron  
con igual valor de los dioses:  
Cupido me hirió desnudo,  
armado me temió Jove.

Cuántos ciega al grande Carlos,  
invicto sagrado joven;  
la antigüedad hurtó triunfos,  
le restituyó blasones.

Vano de humilde me rindo  
al Marte español a voces,

<sup>309</sup> Escudo.

<sup>310</sup> Cierta género de banderilla partida, que semeja la cola de la golondrina, y se pone en lo alto de los mástiles del navío o embarcacion o en otra parte para adorno o para demostracion de algun regocijo. (DA)

<sup>311</sup> Bocel de gran tamaño.

<sup>312</sup> América y Europa: Nuevo y Viejo mundo, respectivamente.

que para mi gloria basta  
haberle vivido el nombre.

Aquí, Señor, la pintura  
como quien, en firmes bronce,  
los altos timbres imprime  
de los inclitos héroes.

vanamente me corona  
de los que adúltero nombre  
me prohibió, bien hoy a Carlos  
por dueño suyo conoce.

El águila imperial dispone  
volar sacrificio, para  
subir cera y bajar bronce

Esas batallas y ese  
de triunfos grave desorden,  
en no caber en el lienzo,  
bien que son suyos exponen.

solos dirán mudamente  
las victorias de Mavorte,  
si quiere prestar la Fama  
el aire a tantos pendones.

Este es el carro, perdona  
de augustino águila noble,  
que a quien no se dan tus plumas  
despiden tus atenciones.

Apenas acabó Marte en la última copla los métricos acentos, cuando se oyeron repetir los marciales del carro, que saliendo espaciosamente dio lugar a la demás pompa que se esperaba. Y atendiendo a los innumerables despojos y trofeos que ofrecía a nuestro verdadero invencible Marte hispano de sus enemigos, tocando a Melpómene<sup>313</sup> celebrar la tragedia, que esperaba tanta arrogancia loca sujeta al yugo de su imperio, cantó así:

Consagre en hora buena,  
oh bélica deidad, Marte robusto,  
tú, majestad serena,  
desde el blanco francés al indio adusto,

---

<sup>313</sup> Musa de la tragedia.

a Carlos las victorias  
que suyo es el valor, tuyas sus glorias.

En dos mundos no cabe,  
tanto es su ceptro, tanta su grandeza,  
y de Jano la llave  
puede usar su rigor y nobleza,  
en cuyo esfuerzo fundó  
que para que avasalle, falta mundo.

Esas fuertes batallas,  
que cortos esculpieron los cinceles,  
ya en campos, ya en murallas,  
siempre verdes serán claros laureles  
de sus progenitores,  
renovados en el tantos verdes.

Pruebe, ya domeñada  
la obstinación rebelde y atrevida  
de su fatal espada,  
el filo ardiente en púrpura teñida,  
en cuyas manchas funda  
el decoro mayor con que se inunda.

Dio lugar Melpómene a los dorados nervios del violín para que prosiguiese la máscara, siguiéndose los hijos de nuestra América, que tocó a los gremios de confiteros y cereros: copiando las ricas antiguas propiedades del mexicano imperio con tanta abundancia de lucente pedrería y variedad de plumas que lastimaban a un tiempo y recreaban sus reflejos a los ojos; remedando el majestuoso gentil traje de los caciques o señores de México, y, para ponderarlo más bien, iban vestidos a ejemplo y gala del memorable Moctezuma<sup>314</sup>, que señoreaba opulentamente gallardo a aquel animado abril de colores o volante escuadrón de celajes con perfección imitado del que lo trasuntó, pues en talle, gentileza, gravedad de semblante, opulencia y adorno resucitó las memorias difuntas de los barbaros anales o mapas del otro. Ayudaban a la semejanza con cacles o coturnos de tela encarnada, bordados de perlas, oro y lantejuela<sup>315</sup> que ceñían la media nacarada con delicadeza, bordada de oro; calzón ancho cuadruplicado. El primero, exterior, de tela rosada y blanca; el segundo, de tela verde y oro; el tercero, de tafetán nacar con puntas de Milán; el cuarto, de cambrey<sup>316</sup> con punterías de Flandes, sobresaliendo a campar con los demás. Armados de la misma encarnada tela, las mangas triplicadas a la usanza, unas rosadas, verdes otras, otras de lama anteaada, sembradas de flores de plata con guarnición de puntas. Y como en aquella sencillez rústica no hacían concepto, que el adorno mujerial podía

<sup>314</sup> Moctezuma II (1466-1520), décimo emperador azteca

<sup>315</sup> Lantejuela: planchita redonda de metal u otro material brillante, que se cose en los vestidos como adornos. (DA)

<sup>316</sup> Especie de lienzo blanco y sutil. (DRAE)

menoscabar el crédito al varonil sexo, llevaba ceñidas las gargantas de las manos con unas pulseras de riquísimas perlas, y todos los dedos, de sortijas de aquilatados diamantes. La tilma o capa también triplicaba. La primera de afuera, de tela de joya, encarnada con flores de oro y plata, todas [las flores] hasta el talar<sup>317</sup>, arrebujada<sup>318</sup> ésta en dos rosas que se formaban en los hombros, a donde opuestos al sol brillaban otros finos diamantes que guarnecía[n] a esmaltes el oro, ceñéndolos [el oro a los diamantes] tímido de que no se le fuesen por que estaba luciendo [el oro] a sus expensas. Las otras dos [tilmas] eran curiosamente deshiladas de cortados de Campeche; a la exterior adornaba en el medio una águila bordada de netas perlas, oro y lantejuela; sirviéndole otra [águila] —en la vestidura— de pectoral, bordada también de no menos preciosas perlas sobre el tunal donde lucía una toalla<sup>319</sup> rica de todo genero de puntas sobre lama anteaada, de que usaba aquel poderoso monarca. Pendiale del lado derecho una cadena de oro, en cuyo extremo resplandecía todo un octavo cielo en una joya. sobre una colonia rosada a quien hacia otra correspondencia brilladora, ceñiendo por enmedio un lienzo encarnado, que era airoso adorno del cuello [A]Demás de la corona, que lucidamente ennoblecía sus sienes, le llevaba un paje a pie otra [corona] en una fuente de plata sobre un cojin de lana. con además de rendirla a nuestro rey y señor Carlos II, enriquecida [la corona] de grande suma de diamantes y de cuantas finas piedras se le reconocen subditas; salpicada a trechos de diversas formas de joyajes; toda orlada de perlería de tanto bello oriente que fueran emulas suyas vanas las [joyas] que el mar rubio engendra en sus conchas eritreas.<sup>320</sup> Tanta era la copia de preseas esmaltadas del bermejo metal con que iba formada [la corona], que había menester el paje todas sus fuerzas para sustentarla, a no ayudarlo las matizadas plumas que pendían de la diadema con un volante de lama anteaado, flores de plata y puntas de oro, que parecía querían volar de soberbias, ayudadas del viento que corría, con la vanidad de verse tan bien colocadas; resaltando en medio de su rizada primavera un risco precioso de rubies. Fue esta alhaja de tanto agrado a la vista y de tanto concepto al juicio, que obligó a la discreta curiosidad de la señoras a examinarla mas de cerca, haciéndola subir al tablado donde la rigurosa pesquisa subió de punto la admiración. Denotaba tambien la Majestad en un ceptro de oro que empuñaba la mano derecha, dando lugar a la izquierda a sujetar con gravedad y maña lo brioso de un castaño obscuro<sup>321</sup> que ufano de tanto dueño, aun aparente, movía las cuatro ramas de pies y manos tan al compás que parece le templaba serena el aura los movimientos; con tantos erizos de crespa plata sobre lama anteaada [d]el tocado del clin<sup>322</sup> y cola, que le ajustó bien el ser castaño, puesto al descuido un plumero en la oreja izquierda, cuyas plumas eran alas con que se engreía; elevando mas las corvetas<sup>323</sup> y escorceos<sup>324</sup> con que pretendía lucir lo galan. Iba a la brida sobre una silla de anteaada lama y flores de rosada tela; llevábanle el caballo dos criados con dos bandas pendientes del bozal, sirviéndole otro el quitasol, que era una águila sobre el tunal, timbre mexicano, cuyas abiertas alas le hacían hermosa extendida sombra. Otro [criado] guiaba de diestro un cisne cuadrupedante

<sup>317</sup> Traje o vestidura que llega hasta los talones. (DRAE)

<sup>318</sup> Envolver una cosa con otra, y lo mismo que arrollar, no con orden, sino confusamente. (DA)

<sup>319</sup> Paño de lino o lienzo. (DA)

<sup>320</sup> Del Mar Rojo.

<sup>321</sup> Caballo de color castaño.

<sup>322</sup> Crin.

<sup>323</sup> Movimiento que se enseña al caballo, haciendolo andar con los brazos en el aire.

<sup>324</sup> Escorceos: tornos y vueltas en forma circular que suelen dar los caballos cuando están lozanos y fogosos. (DA).

en un caballo de respecto —con no menos aparatoso adorno que el castaño—, cubierto con telliz<sup>325</sup> de cortados de Campeche, aforado<sup>326</sup> en tela nácar. Otros dos le ministraban; un banquillo el uno para que subiese; el otro, un quetzal de plumas todas verdes con extremos de oro, y el ayacastle<sup>327</sup>, de plata bruñida. Llevando, inmediatos por delante, ocho reyes de que se servía este poderoso emperador: cuatro a pie y cuatro a caballo, medida la gala con la majestad que referían. Seguíanse a estos, otros veinte criados, caciques o grandes de su imperio, vestidos a su modo con toda propiedad, costa y aliño de varios géneros de colores, con ayacastles, quetzales y copiles (que son mitras) que les ceñían las frentes.

No quisieron dejar de tener parte en el festivo reconocimiento los indios naturales, alegres de la ocasión, para asistir en el festejo con la América su madre, porque a la fama que corría por los pueblos Vinieron veinte de Santiago Tlatilulco, principales con ricos adornos a su estilo, a quienes capitaneaba el valeroso *Ecatzin*,<sup>328</sup> reconocido de ellos como antiguo señor, que le representaba un indio de gentil disposición, vestido de pieles, cuya espantable armazón denotaba su belicoso natural con un estandarte en la mano izquierda y en la derecha una espada desnuda, que con la que empuñaba la ninfa o Flora, que simbolizaba a la justicia, se ajusta la circunstancia de los juegos circenses, llamándose así: *Quia inter enses et flumina agebantur*.<sup>L</sup> Este iba bailando con ademán o son de guerra, siguiéndole los demás con aquella fingida milicia; componiendo su aparato belico de macanas, dardos, [a]dargas, copiles y brazaletes dorados; en quienes se descollaba al viento verde intrincado follaje de plumerías. Estos iban rodeando como de escolta el carro triunfal que les pertenecía.

Otros ciento vinieron de la ciudad de Xuchimilco, que iban por delante de Moctezuma. Unos, desnudos con carcajes al hombro, arcos y flechas en la manos. Otros, cargados con leones, tlaconomistlis<sup>329</sup>, tejones y varios animales de la tierra. Otros —empuñadas las macanas—, vestidos en forma de águilas, tigres, osos, etcétera, causando deleitable horror lo vivo de semejantes transformaciones. Otros llevaban instrumentos como teponaztlis, tamborcillos, sonajas, pitos, ayacastlis<sup>330</sup>, a cuyo son iban danzando con un modo de acometidas y retiradas militares; enfureciéndose alborozados a los incitantes ecos de los adufes<sup>331</sup> y zamponas<sup>332</sup>, para las que ya parecían verdaderas invasiones, asaltos, combates y escaramuzas, en cuya alegría y fervor se les conocía bastante no haber venido mandados, sino movidos de la natural propensión en festejar a su rey y señor (que Dios nos guarde).

Parecióle a Tesciorec [sic] que era su lugar<sup>M</sup> éste, y vistiéndose en los afectos del ropaje indiano, usando de las voces del país, discurrió por la danza cantando deste modo:

<sup>325</sup> Paño con que se cubre la silla del caballo. (DA)

<sup>326</sup> Cubierto.

<sup>327</sup> Sonaja.

<sup>328</sup> Ehécatl, una de los nombres de Quetzalcóatl, divinidad y gobernador mítico.

<sup>329</sup> Casiodot. lib. 3. var.

<sup>330</sup> Ocelotes.

<sup>331</sup> Ayacastle: sonaja.

<sup>332</sup> Pandero.

<sup>333</sup> Tipo de flauta.

<sup>334</sup> Calepin. verb. *Ther. Hoc est delectadis choreis unde qui busdam dicitur Citbaritria.*

Cóncavo<sup>333</sup> el teponaztle<sup>N</sup> resonaba  
al perezoso golpe repetido  
de dos duros ocotes, con que daba  
a el eco voz, a la montaña ruido:  
no tanto de Cibeles alteraba  
el ronco adufe, de la mano herido,  
cuando al estruendo de troyano monte,  
para tanto rumor faltó horizonte.

Al grave son del bárbaro instrumento,  
acento melancólico seguía  
de la junta cacique, que al intento  
circular en baile jubiloso hacia:  
cuyo compás en las mudanzas lento  
igualaba ruidosa la armonía  
de las dos manos, que ocupaba en sumas  
el ayacastle con la blanda pluma.

Emulo a la esmeralda era el mayate,  
precioso adorno de galán copile,  
el ruidoso dorado tecomate<sup>334</sup>  
pudo envidiar hidrónica Erifile<sup>335</sup>,  
la rica manta del tejido ayate,  
y el matizado engaste del guipile<sup>336</sup>  
con las varias colores que lucían,  
iris artificiosos parecían.

A los del baile, en las medidas tramas<sup>337</sup>,  
el peso no agobiaba de las fieras,

<sup>333</sup> Que tiene la superficie más deprimida en el centro que en el borde.

<sup>N</sup> Instrumento de palo, huicco.

Ocote: es el encino.

Mayate: es una avecilla de alas verdes a modo de conchuelas duras.

Ayate: tejido de hilos del maguey.

Tlamama: cargador. Mecapale: red de esparto.

Quimámas: manta con que cargan.

Matachín: bailarín.

Tezcucano, etcétera: todos son sones.

Meceguál: plebeyo.

Nahual: hechicero.

Ahuizote: agujero.

Tecolote: buho

<sup>334</sup> Fruto del árbol de tecomate (Daz), utilizado, quizás, como sonaja.

<sup>335</sup> Personaje de la *Odisea*, esposa de Antifano y madre de Alcnoón.

<sup>336</sup> Huipil: especie de blusa sin mangas.

<sup>337</sup> En el sentido de argumento; sinécdoque de representación.

que —escogidos por ágiles tlamamas—  
riscos son para ellos cargas ligeras:  
porque sin mecapale ni quimamas  
fiando sólo al brazo las panteras  
variaban saltantes matachines,  
tezcucanos, huastecos, tocotines.

Victima eran los fieros animales,  
que a su Rey y Señor sacrificaban:  
desde los nobles a los maceguales  
tan dulce yugo alegres celebraban.  
canalla no de mágicos nagueales,  
que del monte las grutas ocultaban,  
siendo en su voz sortilego ahuiizote  
triste, presago, ronco tecolote.

Prosiguiera Tersicore [sic], saboreada del pegajoso idioma, si no la ejecutara el progreso de la fiesta con un desmesurado obelisco, que como de prodigio rodaba. Acredite la proporción su encumbreada compostura y costosa simetría: formose su elevación sobre el juego extendido a lo largo: de eje a eje, cinco varas; a lo ancho, dos de cruz, donde se levantaba un andén de cinco varas y media, por cuya inferioridad movía las ruedas delanteras. Subía sobre el andén un bocelón en forma de talón de vara y tercia de alto, por cuya inferior parte daban vuelta las ruedas de atrás; siendo de alto de siete cuartas, abrigándose con el bocelón que volaba por [en]cima de ellas espacio de cuatro varas: tres en largo y una que quebraba en ochavo, de donde bajaba jugando el bocel en disminución hasta fenecer en la proa en media vara de alto, que todo de popa a proa tenía siete varas a la longitud, que se adornaban de follajes. El bocel era corvo, haciendo senos por los medios. En los cuatro ángulos se veía una bicha de todo relieve, con sus aletas y cola que revolvía con el ochavo otras dos donde fenecía el bocel, con una concavidad o seno capaz a poderse formar una barca. En los espacios de ángulo a ángulo guarnecían otras bichas, guardando el orden de las primeras, que todas eran doce en su repartimiento, llevando entre cada una un mascarón grande de todo relieve, y desde el ochavo donde acababa la disminución del bocel bajaban jugando hasta el fenecimiento de la proa, que eran por banda cuatro, y en toda la andanza de ellas, que era de popa a proa, que la circundaban les salían de las bocas unas bandas nacaradas que, volteando de mascarón a mascarón, fenecían estremando en la cola de cada bicha. Las vueltas y cabos de las bandas remataban con una lazada grande en dos cartones, que hacían toda vuelta de roleo en la proa, haciendo enmedio de los cartones un hermoso bien imitado peñasco en cuya cumbre parecía un tunal, con no menos arte fingido, sirviendo sus pencas de asiento a una aguilá de media vara de alto, blasón y armas de la América. De la popa a lo bajo desde el medio de los mascarones nacían unos pinos con forma de hojas, a quienes extremaba un jazmin de una sesma de cuadro, de todo relieve. Al pie de los pinos (que nacían de encima del juego donde hacía pie el bocelón) remataba con una moldura relevada en cuarto bocel, y en ella follados de relieve unos ovalones y medio lazo, haciendo seno los bocelos en la parte baja y alta del bocelón. Al pie deste bocel tallado pendía una colgadura encarnada que caía hasta el alto de las ruedas, orlandola encima muchas vueltas arqueadas de sayasayas con que

concluía el bocelón, toda obra de relieve. Las bichas, los rostros encarnados, los altos de su follaje de oro y el fondo de plata. [estaban] sin perfil ni color. Levantáronse sobre el bocelón unos hermosos corredores en la misma vuelta, que hacia el bocelón corvo de balaustres<sup>338</sup>, todos de plata con solera<sup>339</sup> y cornisa de oro, y corriendo por el ochavo que quebraba, [los corredores] remataban en cada ángulo con un cebollón de oro, quedando cuatro a los ángulos y dos a los ochavos. De los cuatro ángulos [se] levantaban cuatro pedestales en alto de una tercia, observando el alto de el corredor. En cada uno estaba una figura de talla, de vara y cuarta, que representaban la Plata, el Oro, la Grana<sup>340</sup> y las Piedras preciosas que rinde la América a su rey y señor. La del lado derecho figuraba un indio vestido a su traje de pies a cabeza, [la figura] hecha una ascua de oro, con una tarja en la mano donde se veía esta redondilla:

Para mostrar el primor  
de mi afecto peregrino,  
en el oro doy lo fino,  
lo más fino en el amor.

En el lado izquierdo era la segunda imagen una india con su propia vestidura, toda de plata, de cuya mano derecha pendía otro tarjón con otra redondilla:

Si mi afecto se aquilata  
en la plata que le ofrece;  
a mi lealtad se parece  
en la pureza la plata.

Seguíase atrás otra figura, dada un baño de grana sobre plata que la resaltaba, en forma también de india, que mostraba ser la grana, y en la tarja que embrazaba esta redondilla:

En víctima cortesana  
mi pecho muestra fiel,  
que la sangre que hay en él  
ha de dar como la grana.

Haciafe lado a esta figura otra en su tamaño como las demas, que era un indio de anciano aspecto (cuyo ropaje era todo de azul finísimo, con rostro, pies y manos, al natural, asentados sobre la vestidura, muchos corazones; y en sus medios, piedras preciosísimas de todos géneros) que simbolizaba la lealtad con esta copla en el tarjón que tenía en la mano:

Para mostrar mis blasones,  
doy en piedras lo lucido;  
pero lo más escogido

<sup>338</sup> Soporne del pasamanos. (DArQ)

<sup>339</sup> Parte de la cubierta. Es un madero colocado en la parte superior de un muro para recibir los extremos de los cabios. (DArQ)

<sup>340</sup> El ingrediente que da color púrpúreo a las sedas y paños, el cual se extrae de la cochinilla.

ofrezco en los corazones.

De los cuatro ángulos donde paraban estas efigies nacía una media caña, yendo a fenecer debajo de una cornisa perspectiva, que recibía un solio donde iba la América. Corría por el ángulo de la media caña, en sus cuatro partes, cuatro cuartos que el roleo recibía. La cornisa, viniendo a rematar sobre el bocelón, guarnecía las medias cañas por sus tres partes con relieves en cuyos centros había bichas que cogían toda la media caña de alto a bajo, recibiendo con las cabezas la cornisa perspectiva, asentando sus aletas en lo concavo de la media caña, revolviendo la cola hasta sentarla sobre el bocelón. Hacía lado a cada bicha un tarjon que en el medio por ser sus altos de oro relevaba un óvalo, que en fondo de plata esmaltaba un verde finísimo. Extremaba la tarja en lo alto y bajo con un jazmin de oro y el corazón de plata. Reservóse una de las medias cañas de los cuatro ángulos para la inscripción dedicatoria, escrita en campo de plata orlada en contorno de una cuarta de ancho, toda de un lazo de oro en campo encarnado (haciendo correspondencia a la cornisa) en que frontaba, por relevar cada parte de los cuatro en el friso a cinco bandejas o metopas<sup>341</sup> que ondeaban sus movimientos al nacer de un floroncillo que hacía el medio. Era toda de oro limpio, orla de plata y el fondo como se dijo. Elevábase desde encima del bocelón hasta debajo de la cornisa esta media caña, vara y sesma, en cuyo medio parecía este soneto con su inscripción:

*Auspiciousque Deis, tanti cognominis aeres  
Omne suscipiat quo pater urbis onus.\**

Del mundo soy la cuarta parte ufana,  
y todas juntas ser sola quisiera,  
porque mi amor a Carlos ofreciera  
cuanto se rinde a la potencia humana.

No América gentil, ya si cristiana,  
olvidado lo impuro de mi hoguera,  
de fe y lealtad en lúces reverbera  
cuanto holocausto le tributo vana.

Hoy, que pasa, Señor, a vuestra mano  
un imperio de glorias tan fecundo  
no teme, no, del tiempo lo inhumano,

que la felicidad del nuevo mundo  
asegura el influjo soberano  
desde el primero Carlos al Segundo.

<sup>341</sup> Espacio que media entre triglifo y triglifo, en el orden dórico.

\* Ovid. I. Fast.

Toda esta fábrica correspondía a la primera, siendo solos sus altos de oro y fondos de plata sin perfiles. Tenía la planicie —que coronaba esta media caña con la cornisa— dos varas en cuadro; levantándose en este plan el solio, que empezándose a descubrir por tres gradas de punto redondo hacia asiento en ellas el trono donde iba la América formado de dos cartelones transparentes; saliendo de toda vuelta unos cartones roleados que descansaban cada uno sobre una cabeza de águila de medio relieve, en cuyo recortado se formaba el pecho y garra que estribaba sobre la última grada. Correspondiale en lo alto por cada lado otro roleo (que enlazando en medio del respaldo de la América soltaba vueltas de lazos transparentes) que orlaba una águila imperial de dos cabezas, relevándole en el pecho una tarja que la enlazaba, y en su medio hacia un óvalo esmaltado en verde. Coronaba el águila (desde el fenecer del respaldo, en punto esférico su pavimento que lo orleaba) una gotera<sup>342</sup> de terciopelo carmesí, a quien guarnecía una punta de oro de Milán de una cuarta en su crecimiento. Remataba este solio en un escudo de las armas reales, que venían aplomar con el respaldo de todo follaje, cartones, castillos, leones y corona imperial, de obra transparente a dos haces por jugar con el respaldo que guarnecían dos arbotantes, parando al pie de la grada primera y subiendo en disminución, empezando por la parte baja por media vara en ancho y feneciendo en una sesma de obra tan transparente, porque en sus vueltas y roleos entraban dando vuelta unas lazadas de las cortinas que bajaban del solio que eran de ormesi<sup>343</sup> encarnado con guarnición de oro. El trono de la América era de plata sobre andas de lo mismo, costumbre de sus emperadores cuando salían en público. La vuelta de este respaldo (que jugaba con el escudo en la parte correspondiente al águila frontando por los dos haces) relevaba un mascarón que de su circunferencia soltaba lazos, jugando por alto y bajo, y, al fenecer al peso del solio, formaba una venera<sup>344</sup>, recibida de una bicha de todo relieve, agobiada como que recibía o cargaba el asiento de la América. Teniendo las aletas sobre el respaldo, le nacían dos roleos por el lado de las aletas —cogiéndola en medio—, que estribaban en el respaldo caído a la popa; naciendo los roleos del bocelón primero, en que se elevaba el carro, enlazándose con la cornisa perspectiva y subiendo hasta el respaldar.

En la planitud donde se levantaba la grada redonda para el solio, le cogían en medio dos águilas reales algo agobiadas: las alas a medio abrir como forcejeando a desprender el vuelo; asentadas en el medio dos columnas de vara y media con dos coronas reales, rodeándolas un cartón con el *Plus ultra* encima de la dedicatoria, que caía a recibir el solio, por donde subía una tarjuela con esta redondilla, epílogo de las cuatro referidas, con este mote:

*Attolens oculos diversa tuentes.  
Aspexit toto quidquid in orbe patet.*

De mi opulento tesoro  
mirando la variedad  
rindo a tanta Majestad,  
Grana, Plata, Perlas, Oro.

<sup>342</sup> Gota o lágrima: elemento decorativo cilíndrico y piramidal con su basa mayor hacia abajo, usada especialmente en el orden dórico.

<sup>343</sup> Tela de seda.

<sup>344</sup> Motivo decorativo consistente en una gran concha.

La América iba sentada en el trono (hacia a un niño con mucha propiedad), vestida de un rico guipil, que es forma de ungarina<sup>345</sup>, tejido de sedas de varios colores, oro, plata y pluma blanca; llevaba en lugar de maztlahuas (que es dividido el cabello, recogiéndolo un lazo antes de llegar a los hombros) un copile lleno de perlería y joyas; con una pluma en la mano, sustituyendo el abanillo.<sup>346</sup> La materia de que se componía el solio era como la primera: la grada, toda de plata; el bocel que la guarnecía, de oro; el trono, de plata con perfiles de oro, con todo lo que le pertenecía. Desde el asiento de las ruedas hasta la corona donde terminaba el escudo tenía en alto todo el carro ocho varas y dos tercias; de ancho, cuatro. Adornándole, ciento y ochenta piezas de todo relieve, de que se compuso su follaje, su tiro fue de seis mulas con gualdrapas de seda, orladas con fluco<sup>347</sup> de los mismo, con dos indios cocheros ricamente aderezados. Con esta grandeza caminaba, cantando encubiertos en el seno del bocelón músicos diestros con variedad de instrumentos, hasta que llegando delante de su Excelencia paro; cesando la música y bajando la América de su trono tres gradas hasta el plan, recitó una loa cuyo autor merece muchas por sus letras, erudición, agudeza de ingenio y gracia del numen: el bachiller Blas de Aguirre, presbitero, a cuyo cuidado estuvo toda la alegoría del carro.

Esta, (Señor) que Vuecelencia mira,  
pompa triunfal, que America presenta,  
donde su afecto a tantas luces gira,  
y en tesoros crecidos los ostenta,  
son cuidados del sol que se retira  
en senos de los riscos, donde cuenta  
el oro y plata que formó fecundo  
vasallos fieles de mi indiano mundo.

La *grana* aqui se muestra peregrina,  
y en ella la pureza declarada  
de la sangre que ofrece más que fina,  
sin que deje ninguna reservada.  
Aqui, preciosas piedras con divina  
luz, a la luz del sol equiparada,  
rinden para ilustrar hoy mis blasones,  
más que piedras lucidas, corazones.

El amor y lealtad con obsequiosa  
demostración a su Monarca Hispano  
entregan [sic], a su mano poderosa,  
el peso grave del imperio indiano:  
que sustendra deidad majestuosa

<sup>345</sup> Especie de casaca hueca. (DA)

<sup>346</sup> Abanico pequeño.

<sup>347</sup> Cierta género de pasamanos tejido que se hace de hilo, lana u otra cosa, y sirve de guarnición en los vestidos u otra ropa pegándose a las orillas. (DA)

desde el agosto solio castellano,  
dilatando a inmortales esplendores  
la gloria que heredó de sus mayores.

Todo el tesoro que en mis senos mora  
por víctima a tus aras sacrifica,  
y todo cuanto el sol, cuanto la aurora,  
me concedieron para hacerme rica,  
generoso presenta y rinde ahora  
con la lealtad y fe que no se explica,  
que esta dirá mejor que la elocuencia  
la estimación (Señor) de Vucelencia.

Costumbre era también entre los romanos concurrir al circo máximo todo género de poetas, donde se representaban sus versos, como trae Diego López en los comentarios de Valerio Máximo. Y como a los dulcísimos cisnes de este concurso dictó Caliope<sup>348</sup>: *Quia a bonitate vocis dixere Caliope*; encomendando a la perpetuidad los moldes sus heroicos números<sup>349</sup>: *Carmina Caliope libris heroica mandat*; Erato<sup>350</sup>, que es la musa del amor según Ovidio,

*Nunc Erato, nam tu nomen amoris habes.*

viendo hoy a la América toda amor y lealtad en sus festivos cultos, le cantó así:

Cuarta porción del orbe celebrada,  
que en el ave de Jove<sup>351</sup> transformada  
en cada puro ardiente  
subdelegado fulminante rayo  
ministra la justicia sin desmayo,  
timbre fiel de tu virtud valiente,  
provoca jubilosa en los escollos  
a tus bizarros pollos  
que ejerciten las plumas,  
y en las tranquilas candidas espumas  
de sus lagunas bellas,  
(vidrios donde se miran las estrellas)  
con tan célebre día  
su juventud renueven a porfía.

Y el árbol tierno —símbolo suave  
de tu docilidad que el mundo alabe—

<sup>348</sup> Musa de la poesía lírica y de la elocuencia.

<sup>349</sup> Poesía heroica.

<sup>350</sup> Musa de la poesía amorosa.

<sup>351</sup> El águila

crezca por blasón tuyo floreciente  
al influjo del sol que dora a España,  
y en la verde campaña,  
entre ásperas cortezas, por tributo  
opimo rinda sí sabroso fruto:  
que aun en sus ruinas,  
darlo saben estériles espinas.

Tu Fe lo solemnice, y tu alegría  
—que tuyo antonomástico es el día—  
de tu lealtad renombre sin segundo  
en ella antiguo, siendo nuevo mundo.

Acabada la loa, volvieron a animar los sonoros instrumentos tocando el son memorable del *tocotín*,<sup>322</sup> que bailaba Moctezuma, a cuyo compás —desde la barca o forma de canoa que se extendía en el plan del carro— salieron danzando seis niños en trajes de indios, costosísimamente aderezados (mostrándolo en pechos y copiles, joyas y perlas de subida estimación), con tanto donaire y ajuste, que se señaló esta entre las cosas singulares que en todas la fiestas se notaron.

\*\*\*

Mas vuelta al carro —que ya asoman los españoles, hijos verdaderos de Marte—, ya van hermo세ando la plaza con el rico aparato que descubren ¡Y qué costosamente galanes! ¡Qué bien luce sobre lo negro del vestido el oro o plata del boton y cabos: éstos, laborados a lo prolíj[o] del borde; aquél, al engaste de la feligrana! ¡Oh cómo acompaña el penacho y tocado lo rubio del oro con lo encendido del anteado! Todo es primor, hasta el jaez no se aparta del orden que guardan los extremos. No hace menos consonancia el tropel de joyas que cercan el cintillo, ya con el blanco ondear del diamante, ya con el vivo purpurear del rubí, extendiéndose el maridaje a la joya (que extrema en lo inferior el martinete) a la bota y espuela. ¡Qué bien rúa la gala que viste el bruto agradecido al que lo manda, turbando el bozal y equivocando al tascar el freno la plata con la espuma, y el oro, con el brío! Todo es oro y plata lo que brilla. Si que es la platería la que luce, que con sus atenciones nobles el señor conde de Santiago (dejándole como acción libre la demostración, respecto a los grandes privilegios e inmunidades de que se decora, ejecutoriados en tantas reales cédulas)\*\* obró al fin como tan obligada y ufanamente gloriosa de la suerte que le cupo. Así fueron entrando sus artifices en crecido número, siguiéndose las tres órdenes de los arqueros que asisten a su Majestad: guardas de tudescas, alemana, española,

<sup>322</sup> Baile de los indígenas mexicanos.

\*\* Dejando aparte las honras particulares que le fueron dadas de los antiguos emperadores Valente, Valentiniano y Graciano, el señor Carlos V, año de 1555, les dio poder vestir seda, y mando no fuesen llamados oficiales sino artifices en Valladolid Año de 1582: ganaron ejecutoria para no ser comprendidos en los repartimientos de danzas y fiestas públicas. Año de 1619: la majestad del señor Felipe III les dio ejecutoria, renovando la antigua que tenían para poder entrar en cualesquiera oficios de república, alcaldes, tenientes, procuradores generales, regidores y diputados, y todos los demás sin exceptuar ninguno, sin otros muchos y grandes privilegios que se pueden ver en la vida de S. Eloy obispo de Noyons lib. 1. cap. 2.

observando sus lugares cada una con su capitán de la guarda en bien enjaezados brutos, a toda costa galanes, con propiedad y alioño; vestidas la guardas según las naciones, que con profunda atención y respecto iban delante del carro triunfal, cuya agigantada rica montea fue ésta:

Su longitud, siete varas de fuera a fuera; su latitud, cuatro; teniendo de elevación ocho, desde el plan a la superficie. Fundóse sobre un bragetón<sup>353</sup> con sus resaltos a la parte de las ruedas, siendo el cuerpo primero una *cipula* revestida de talla y escultura con varias figuras (como águilas, bichas, y sátiros, que recibían el segundo cuerpo); [la *cipula*] dorada y estofada<sup>354</sup> de varios colores de brutesco<sup>355</sup> realzado a su correspondencia de florones de plata maciza cincelada y bruñida.

El segundo cuerpo se componía de un pedestal pintado, bocetes, cuadrados y medias cañas: revestidos todos los florones de plata sólida, en cuyas juntas hermozeaba —guarneciéndola— un fleco de oro fino. Encima del pedestal llevaba un arbotante que volaba a la parte de afuera dos varas en el aire, con sus roleos.[y] cartones, y en los centros, unos mascarones de escultura dorados; guarnecida toda su circunferencia de flores de plata a cincel grabada. Dio campo suficiente el pedestal a un regio asiento, llevando por respaldo el sitial una concha de tres varas de alto; dentro, dorada, y nacarada, afuera. La silla, de terciopelo carmesí, bordada de oro, con clavazón dorada, llevando a los lados dos leones, como que la tenían. Desde el trono real hasta la proa se extendía vistoso un telliz carmesí guarnecido a encajes de plata; respectivo solio a la majestad que lo ocupaba de Carlos II nuestro rey, que Dios guarde, a quien representaba un mancebo de la misma edad (con poca diferencia), talle, hermosura y pelo; vestido al propósito de capichola<sup>356</sup> negra, bordado de perlas de subido valor; el cintillo y broche del sombrero no podía ser menos que de subidísimos diamantes: desde donde se descollaba a que lo peinase el favonio<sup>357</sup> un crespo penacho de plumas blancas vistosisimas; con aderezo de espada y daga de plata.

Notóse mucho la gravedad y señorío de este tierno joven, teniéndola los entendidos mas por natural mesura que por afectada soberanía. Del arbotante que iba sobre el pedestal bajaba una cuerda jugando con la misma obra, de cantones y resaltos, hasta la proa, rematando en un cartón que ataba la obra: todo lo referido, guarnecido de plata maciza y fleco de oro fino. En los centros de [los] cartones y roleos de esta cuerda, resalian mascarones dorados de escultura, cuya circunferencia se guarnecía de plata, observando lo mismo todas las frentes de la cuerda.

Fábrica fue esta que pudo ser entre las maravillas del mundo no la menor por su garbo, por su dilatación, por su riqueza, donde entraron cerca de mil marcos de plata; cuyas hechuras, a no obrarlas los mismos artifices, costaran mucha suma de dinero. En el dilatado seno del bocelón se iban oyendo melosos y diestros discantes de diferentes órdenes de chirrimias, que no faltaban en los espectáculos, según Suetonio. Con este lucimiento, llego donde admiró su Excelencia tanto la grandeza del carro como la imperiosa seriedad del joven, levantándose en veneración y respecto

<sup>353</sup> Arco cuya bóveda de cruzera se voltea desde los ángulos a las claves secundarias.

<sup>354</sup> Estofar: rae con la punta del gartío el color dado sobre el dorado de la madera, formando diferentes rayas o líneas para que se descubra el oro y haya visos entre los colores con que se pinto.

<sup>355</sup> Grutesco: adornos de figuras caprichosas.

<sup>356</sup> Tejido de seda ordinaria y de capullo, algo vasta y retorcida a manera de burato, de que suelen hacer vestidos largos los clérigos. (DA)

<sup>357</sup> Viento del poniente; igual que céfiro.

de lo que representaba, a quien la musa Euterpe<sup>358</sup> (por concurrir en ella todo el concerto de las demás: *Euterpe a suavitate concertus*, empleo digno de tanto asunto), venerando el original en el retrato, cantó así:

Soberano excelso Joven,  
robusto y tierno gigante,  
que donde el valor anima  
anticipa las edades,

pues antes de tu oriente  
heredaste el ser tan grande,  
que no cabiendo en dos mundos,  
en ti solamente cabes.

Esta nunca vista pompa  
a tus pies rinde constante  
la América, y lo que rinde  
erige a mayor realce.

Los juegos scenicos [sic] fueron  
de la Fe vistosos ensaye,  
que en las representaciones  
mostró el alma sus verdades.

Victimas a tu gobierno  
la arena —ardiente de amante—  
sudó, muriendo de obsequio  
más que del fresno al herraje.

Indicio fue del triunfo  
que esperan tus estandartes,  
ver —cuando a reinar empiezas—  
las medias lunas menguantes.

La máscara en cada antorcha  
lució una hoguera flamante,  
que a la lealtad encendida  
en muchas lamparas arde.

Preludios de tus empresas  
los carros fueron triunfales,  
que rodarán tus laureles

---

<sup>358</sup> Musa de la música.

desde el ocaso al levante.

Si: que del amago al miedo,  
ocupar no sería fácil  
britano buque tus costas  
ni turca vela tus mares.

Cuando el morrión encumbres,  
o la celada levantes,  
la dorada gola juegues,  
el luciente escudo enbraces;

cuando el brazalere animes,  
la dura manopla<sup>359</sup> calces,  
el grabado peto ajustes  
y el limpio acero descargues;

cuando el andaluz oprimas,  
que al Betis la grama pace,  
siendo — en virtud de su dueño—  
la herradura corvo alfanje,

temerán los Federicos  
al mesmo Carlos de Gante,  
confesando la ruina  
lo que negaba el alarde.

Ya es tiempo, Señor, ya es tiempo  
en que invictamente mandes  
rayo, tridente y estoque  
de Sol, de Neptuno y Marte.

Llegue a sustentar el hombro  
tanto peso, infatigable,  
imperio siendo y no angustia  
ser de dos orbes Atlante.

Vive cuanto importas, vive  
usando —duro y afable—  
para el tendido la venia,  
para el soberbio el coraje.

---

<sup>359</sup> Armadura con que se guarnece o cubre la mano.

Y en tanto, admite propicio  
de tantos pechos leales  
corta oblación a tu culto,  
mucho afecto a tus altares.

Dijo y no dijo, pues viendo  
que en todo el decir no cabe  
lo más inmenso, calló de atenta  
y no cesó de cobarde.

No era para un día tan aparatosa ostentación: por eso dispuso la providencia se repitiese el segundo, donde se hizo más famoso el fausto, con estrenos de exquisitas galas, cabos, jaeces, caballos, libreas, etcétera, viéndose hasta en los carros y sus simulacros nuevos ricos adornos que ha haberlos visto Tertuliano dieran más alta materia a su pluma que la que dieron los otros: *Sed Circensium paulo pompator suggestus, quibus propriam hoc nomen pompa procedit, quorum sit in semetipsa probans de Simulacrorum scriu, de Imaginum agmine, de curribus de thestis de armamaxis, de sedibus, de coronis, de exuvijs*. Salio este día a caballo —dejando el solio del carro— el hermoso joven que representaba la Real Persona, en un castaño oscuro que ufano de llevar encima una majestad, aun en apariencia, celebraba la suerte bromeando pies y manos con tanta gala, compas y bno que parecía obediencia al influjo, que aun en retrato lo dominaba. Acertado variar ya en carro, ya a caballo para dar a entender que entraba su Majestad en el gobierno; pues en las sagradas letras era las más cierta señal, como lo trae el P. Fernández en las visiones del Viejo Testamento<sup>360</sup>, donde dice: *Observatum quoque est, superuubi, si ue curru, sive equo, insigne esse Imperij, et Regiae Maiestatis Videre Id est primum in Ioseph, qui in Aegypto Principatum inijt curru vectus*. Gens. 41. 43. Siendo el carro que llevaba a su Majestad el más propio jeroglífico de su entrada al gobierno: *Principatum inijt curru vectus*.

Estas fueron, Señor Excelentísimo, las persuasivas locuciones con que oro el amor en la cátedra de la lealtad. Estas, las declamaciones ardientes de vasallaje que en el senado de la atención profirio el regocijo, desahogando las vivas ansias del deseo. De cuyos afectuosos ornamentos se compuso una patética<sup>361</sup> oración<sup>P</sup> con que alborozados los animos salieron de sí, mostrando de lo que adolecía el rendimiento fino en las cordiales, públicas demostraciones en aplauso de N. rey Carlos II (que Dios guarde), ya con ejercicio. Este es el superior objeto a que miró la rendida sencillez de los indios en danzas, bailes, transformaciones, cortesjos; en los caballeros a embozar y encubrir la gravedad en máscaras, carreras, festines, los motivos en los juegos venatorios, los incentivos en los artífices para admirar esta corte con sus opulentas finas ostentaciones, los estímulos en los gremios, que con tanta magnificencia mostraron el gozo de su fe, y el argumento del celo amante de Vuestra Excelencia a quien se debe todo como a primer superior impulso, claro está; pues como alla los juegos circenses se ennoblecían dando lugar a su

<sup>360</sup> Primera parte de la Biblia

<sup>o</sup> P. Fernan. *Visiones* 35. sect. 1. n. 2

<sup>361</sup> Lo que seriamente mueve los afectos y excita al ánimo a la alegría o a la tristeza. (DA)

<sup>P</sup> Pxxxos, *Tropus. seu figura*. Alteratio animi. Cic. Tuscul et Gellius affectus

<sup>o</sup> Virg. *Georg.*

\*\*\* Claudianus

pompa la Ribera del Albula o el Tiber, según todos los autores, y Servio sobre Virgilio Q: *Olim in litore fluminum Circenses agebantur*; acá quien los había de ilustrar y engrandecer para que fuesen máximos sino una Ribera tan grande que transformada en la púrpura del clavel y rosa hermosee con eminencia al Tiber: *Quem populi plausu, procerum quem voce petebas, Aspice, Roma viram.*\*\*\*

Guarde Dios a Vuestra Excelencia felizmente en los puestos que necesitan de sus altas direcciones, prudencia, rectitud y piedad.

\*\*\*S.C.S.M.E.C.R.\*\*\*

## BIBLIOGRAFÍA

- ACEVEDO, Francisco de, *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres* (1684), en Humberto Maldonado, *La teatralidad criolla del siglo xvii*, CNCA, México, 1992.
- ALATORRE, Antonio, "Avatares barrocos del romance (De Góngora a sor Juana Inés de la Cruz)", *NRFH*, 26 (1977), pp. 341-459.
- ANDRADE, Vicente de Paula, *Ensayo bibliográfico mexicano del siglo XVII*. Museo Nacional, México, 1899.
- ARISTÓTELES, *Poética*, en *Poéticas* (de Aristóteles, Horacio, Boileau), ed. preparada por Anibal González Pérez. Editora Nacional, Madrid, 1984.
- BERISTAIN DE SOUZA, José Mariano, *Biblioteca Hispano-Americana Septentrional o Catálogo y noticias de los literatos*, vol. IV. Ediciones Fuente Cultural, Amecameca, México, 1883.
- BAEHR, Rudolf, *Manual de versificación española*. Gredos, Madrid, 1989.
- BALBUENA, Bernardo de, *La grandeza mexicana y Compendio apologetico de la poesia*. Porrúa, México, 1990.
- BLANCO, José Joaquín, *Esplendores y miserias de los criollos*. La literatura en la Nueva España 2. Cal y arena, México, 1989.
- , selección y prólogo, *El lector novohispano*. Cal y arena, México, 1996 (Los Imprescindibles).
- BONET CORREA, Antonio, "La fiesta barroca como práctica del poder", en *El arte efímero en el mundo hispánico*. UNAM-IE, México, 1983.
- BRAVO, Dolores, "El arco triunfal novohispano como representación", en *Espectáculo, texto y fiesta*. Juan Ruiz de Alarcón y el teatro de su tiempo, ed. José Amezcua y Serafín González. UAM, México, 1989.
- CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Obras completas* t. 1, lírica personal, ed. Alfonso Méndez Plancarte. FCE, México, 1988.
- , *Obras completas*, t. 2, villancicos, ed. Alfonso Méndez Plancarte. FCE, México, 1952.

- , *Obras completas*, t. 4, comedias, sainetes y prosa, ed. Alberto G. Salceda. FCE, México, 1952.
- , *Fama y obras póstumas de la Fénix de México...*, ed. facsimil de la de 1700.
- CRUZ, Salvador Juana de Asuaje o Asuage: el verdadero nombre de Sor Juana. *Con un facsimil del impreso donde Sor Juana publicó su primer poema (1668)*, BUAP/ Biblioteca José María Lafragua, México, 1995.
- Diccionario de arquitectura*. Alianza, Madrid, 1980.
- Diccionario de Autoridades*, ed. facsimil, 3 t. Gredos, Madrid, 1990.
- Diccionario de la literatura clásica*. Alianza, Madrid, 1991.
- Diccionario manual ilustrado de arquitectura*. G. Gili, México, 1981.
- Diccionario del Mundo clásico*, 2. t. Labor, Madrid, 1954.
- Diccionario de la Real Academia*, 2 t. Espasa-Calpe, Madrid, 1992.
- DIEZ BORQUE, "Relaciones de teatro y fiesta en el teatro español", en *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*. Serbal, Madrid, 1985.
- DIJK, Teun A. van, "La pragmática de la comunicación literaria", en José Antonio Mayoral (comp.), *Pragmática de la comunicación literaria*. Arco Libros, Madrid, 1987.
- DUROT, Oswald. Tzvetan TODOROV, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Siglo XXI, México, 1991.
- EGUIARA Y EGUREN, Juan José de, *Biblioteca mexicana*, coord. general Ernesto de la Torre Villar. UNAM, México, 1986, t. 1, letra A [1a. ed 1755].
- FRENK, Margit, véase GONZÁLEZ DE ESLAVA.
- Festivo aparato con que la provincia mexicana de la Compañía de Jesús celebró [... la canonización] de Francisco de Borja*, Juan Ruiz, México, 1672.
- GALINDO, Miguel, *Apuntes para la Historia de la literatura mexicana*. Imprenta El Dragón, Colima.
- GARCÍA BERRIO, Antonio, *La poética: tradición y modernidad*. Síntesis. España, 1991.
- GONZALBO ALZAPURU, Pilar, "Las fiestas novohispanas: espectáculo y ejemplo", *Mexican Studies*, vol. 9, núm. 1, 1993, pp. 19-45.
- GONZÁLEZ COSSIO, Francisco, "Prólogo" a Francisco de Florencia, *Historia de la Provincia de la Compañía de Jesús*. Editorial Academia Literaria, México, 1955.
- GONZÁLEZ DE ESLAVA, Fernán Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas, ed. Margit Frenk. El Colegio de México, México, 1989 (Biblioteca Novohispana 1).
- GONZÁLEZ PEÑA, Carlos, *Historia de la literatura mexicana*. Desde los orígenes hasta nuestros días. Edit. Porrúa., México, 1954.
- GRACIÁN, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, t. 2. Castalia, Madrid, 1980.
- DÁVILA, Julián Gutiérrez, *Memorias históricas de la Congregación de el oratorio de la Ciudad de México*. Imprenta Real del Superior Gobierno, México, 1736.
- DECORNE, Gerald, *La obra de los jesuitas mexicanos, 1527-1767*. Jus, México, 1941.
- HOWLAND BUSTAMANTE, Sergio, *Historia de la literatura mexicana: con algunas notas sobre literatura de Hispanoamérica*. Edit. Trillas, México, 1965.
- , *Antología de autores mexicanos*. Edit Trillas, México, 1969.
- ISER, Wolfgang, "La estructura apelativa de los textos", en *En busca del texto*. UNAM, México, 1993.

- JAUSS, Hans Robert, *La Literatura como provocación*. Ediciones Península, Barcelona, 1976.
- JIMÉNEZ RUEDA, Julio, *Historia de la literatura mexicana*. Ediciones Botas, México, 1946 [1a. ed., 1928].
- LÁZARO CARRETER, Fernando, "Sobre el género literario", en *Estudios de poética*. Taurus, Madrid, 1979.
- LEE, Rensselaer W., *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*. Cátedra, Madrid, 1982.
- LEONARD, Irving A., *Don Carlos de Sigüenza y Góngora: un sabio mexicano del siglo XVII*. FCE, México, 1984 [1a. ed. en inglés, 1929].
- , *La época barroca en el México colonial*. FCE, México, 1990 [1a. ed. en inglés, 1959]. (Colección popular, 129).
- LÓPEZ CANTOS, Ángel, *Juegos, fiestas y diversiones en la América española*. MAPFRE, Madrid, 1992.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, "Fiestas y literatura en los Siglos de Oro: la Edad Media como asunto 'festivo' (el caso del 'Quijote')", *Bulletin Hispanique*, 84 (1982), pp. 291-327.
- LLANA, Joseph de, *Empresa métrica Viuda de Bernardo de Calderón*, México, 1665.
- MARÍA Y CAMPOS, Armando, *Guía de representaciones teatrales en la Nueva España*. Siglos XVI al XVII. Costa-Amic, México, 1959.
- MEDINA, José Toribio, *La imprenta en México, 1539-1820*, 2do. vol. Santiago de Chile, 1907.
- MORALES PASTRANA, Antonio, *Solemn, plausible, pompa, magnífica ostentosa celebridad a la beatificación de la gloriosa Rosa de Santamaría*. Francisco Rodríguez Lupercio, México, 1671.
- MALDONADO, Humberto, *La tetralidud criolla del siglo XVII*. CNCA, Mexico, 1992 (Teatro mexicano, historia y dramaturgia, 7).
- MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco*. Ariel, España, 1990.
- , "Teatro, fiesta e ideología en el Barroco", en *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*. Serbal, Madrid, 1985.
- MARISCAL, Beatriz, "El espectáculo teatral novohispano: los jesuitas", en *Espectáculo, texto y fiesta*. Juan Ruiz de Alarcón y el teatro de su tiempo, ed. José Amezcua y Serafín González. UAM, México, 1989.
- MAZA, Francisco de la, *La mitología clásica en el arte colonial*. UNAM, México, 1968.
- , *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México: grabados, litografías y documentos del siglo XVI a XIX*. UNAM, México, 1946.
- MENDEZ PLANCARTE, Alfonso, *Poetas novohispanos*. Segundo siglo, parte primera. UNAM, México, 1943.
- , *Poetas novohispanos*. Segundo siglo, parte segunda. UNAM, México, 1945.
- MIGNOLO, Walter, "Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista", en Luis Iñigo Madrigal (coord), *Historia de la literatura hispanoamericana*, t. 1, época colonial. Cátedra, Madrid, 1982, pp. 57-116.
- , "El mandato y la ofrenda: la Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala, de Diego Muñoz Camargo, y las relaciones de Indias", *NRFH*, 35 (1987), pp. 451-478.
- MILLARES CARLO, Agustín *Introducción a la historia del libro y de las bibliotecas*. México, FCE, 1986.

- MORENO DE LOS ARCOS, Roberto, *Los nahualismos en el español de México*. Discurso a su ingreso en la Academia Mexicana. Respuesta de Miguel León Portilla, UNAM, México, 1987.
- , "Introducción a los arcos de triunfo de Joaquín Velázquez de León" en el Suplemento (núm. 5, 1978) del *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, 11 (1974), 7-24.
- OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique, *Reseña Histórica del teatro en México*, t. 1. Porrúa, México, 1968.
- OSORIO, Ignacio, "El género emblemático de Nueva España", en *Conquistar el eco*. La paradoja de la conciencia criolla UNAM, México, 1989, pp. 173-208
- , "La retórica en Nueva España", en *Conquistar el eco*, pp. 135-171.
- , "Un tocotín del siglo xvii", en *Boletín de la Facultad Filosofía y Letras*, México, num. 6, septiembre-octubre, 1995.
- PASCUAL BUXÓ, José, *Arco y certamen en la poesía mexicana colonial* Universidad Veracruzana, México, 1959.
- , "La historiografía literaria novohispana", en *La literatura novohispana* Revisión crítica y propuestas metodológicas, eds. José Pascual Buxó y Arnulfo Herrera. UNAM, México, 1994.
- , *Muerte y desengaño en la poesía novohispana*. UNAM, México, 1975.
- , *Impresos novohispanos en las bibliotecas públicas de los Estados Unidos de América, 1543- 1800*. UNAM, México, 1994.
- , *Sor Juana Inés de la Cruz: amor y conocimiento*. UNAM, México, 1996.
- PAZ, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. FCE, México, 1990.
- PENA, Margarita, *Historia de la literatura mexicana*. Periodo colonial. Editorial Alhambra Mexicana, 1992 [1a ed. 1989].
- PÉREZ, Herón, "La estructura de gobierno del antiguo reino de P'urêp'cha según *La relación de Michoacán*: ensayo de lectura semiótica", en *En pos del signo*. Introducción a la semiótica. El Colegio de Michoacán, México, 1995, pp. 277-304.
- PÉREZ SALAZAR, Francisco, "Los concursos literarios en la Nueva España y el *Triunfo Parthénico*", en *Revista Mexicana de Literatura*, núm. 2 (octubre-diciembre), 1940.
- PIMENTEL, Francisco, *Historia crítica de la literatura y de las ciencias en México desde la Conquista hasta nuestros días*: siendo la primera que se publica sobre tan interesante asunto. Librería de la Enseñanza, México, 1885.
- REYES, Alfonso, *Letras de la Nueva España*, en *Obras completas*, t. 12. FCE, México, 1983, [1a ed., 1946].
- RIBERA, Diego de, *Poética descripción de la pompa plausible*. Francisco Rodríguez Lupercio, 1668. (de facsimil en Salvador Cruz, *Juana de Asuaje o Asuago: el verdadero nombre de Sor Juana*)
- ROBLES, Antonio de, *Diario de sucesos notables (1665-1703)*, t. 1, 2, 3. Porrúa, México, 1972.
- RODRÍGUEZ-MONINO, Antonio, *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos xvi y xvii*. Madrid, Castalia, 1968.
- SANDOVAL ZAPATA, Luis de, *Obras*, ed. y estudio de José Pascual Buxó. FCE, México, 1986.
- SIQUENZA Y GÓNGORA, Carlos de, *Triunfo parthénico*. Editorial Xóchitl, México, 1945.

- , “Epinicio gratulatorio con que algunos de los cultísimos ingenios mexicanos, vaticinándole con numen poético mayores progresos en el felisísimo tiempo de su gobierno” en *Trofeo de la justicia española en castigo de la alevosía francesa...*, en *Obras de Sigüenza y Góngora*. Con una biografía escrita por Francisco Pérez de Salazar. Sociedad de bibliógrafos mexicanos. México, 1928 [1a. ed., 1692].
- , *Teatro de virtudes políticas/ Alboroto y motin de los indios de México*. UNAM-Porrúa, México, 1986.
- , *Paraíso occidental*, prólogo al lector, sin foliación.
- SOLANO, Francisco de, *Las voces de la ciudad. México a través de sus impresos (1539-1821)*. CSIC, Sevilla, 1994.
- SOMMERS-MATHIS, Andrea, *El teatro descubre América: fiestas y teatro en la Casa de los Austrias*. MAPFRE, Madrid, 1992.
- SHELLY, Kathleen y ROJO, Grinor, “El teatro hispanoamericano colonial”, en *Historia de la literatura hispanoamericana*, t. I, época colonial. Madrid, Catedra, 1982.
- SHEPARD, Sanford, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de oro*. Gredos, Madrid, 1970.
- STRONG, Roy, *Arte y poder*. Alianza, Madrid, 1990.
- TENORIO, Martha Lilia, “La ‘Cancion famosa’: fama y fortuna”, *NRFH*, XI (1992), núm. 1, 523-541.
- TOMASHEVSKI, Boris, “Temática”, en Tzvetan Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Siglo XXI, México, 1987, pp. 199-232.
- TOVAR Y DE TERESA, Guillermo, *Bibliografía novohispana de arte*, t. 1. FCE, México, 1988.
- , “El arte novohispano en el espejo de su literatura”, en *La literatura novohispana*. Revisión crítica y propuestas metodológicas, eds. José Pascual Buxó y Arnulfo Herrera. UNAM, México, 1994.
- VALENZUELA RODARTE, Alberto, *Historia de la literatura en México*. Edit. Jus, México, 1961.
- VENTURA CRESPO, Concha, “El teatro español y novohispano a través de las fuentes documentales (1530-1810)”, en *La cultura literaria en la América virreinal. Concurrencias y diferencias*. UNAM, México, 1996.
- VITAL, Alberto, *El arriero en el danubio*. Recepción de Rulfo en el ámbito de la lengua alemana. UNAM, México, 1994.