



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**LA EMBLEMÁTICA BARROCA EN EL
TÚMULO DE FERNANDO EL VI, EL JUSTO**

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
**LICENCIADO EN LENGUA
Y LITERATURAS HISPÁNICAS**
P R E S E N T A :
ROCÍO DE MONSERRAT BARRERA TAPIA

ASESOR:
JOSÉ ARNULFO HERRERA CURIEL



MÉXICO D.F

2007



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Dedicatoria

A Fernanda y Alonso

A mi hermana Ana María

Índice

Introducción

Capítulo I

La Cultura de las imágenes	1
a) El emblema como objeto de estudio iconográfico, como sistema lingüístico. Sus múltiples definiciones	7
b) La mitología grecolatina y el mundo cristiano sincretizado en el emblema. Su difusión como medio propagandístico de los valores cristianos	18
c) Algunas fuentes sobre emblemática	25
d) Ceremonias y fiestas públicas. La vulgarización de la mitología a través del emblema	28

Capítulo II

La Nueva España. La asimilación del emblema español a la cultura novohispana. La poesía elegíaca en la Nueva España	35
a) El túmulo de Carlos V	45

Capítulo III

El Túmulo de Fernando VI, “El Justo”	55
--	----

a) Breve mención sobre la imprenta en la Nueva España	56
b) La ceremonia luctuosa. El rito fúnebre, los tópicos y la constitución de las imágenes	62
c) Los emblemas en el Túmulo	67
Conclusión	121
Bibliografía	123

INTRODUCCIÓN

El propósito de este estudio está en destacar la importancia bibliográfica y cultural de conservar un túmulo mortuario íntegro entre la producción literaria Novohispana, hecho que nos hace notar Francisco de la Maza en su *Pira de Fernando VI*. México. 1762 trabajo en el que señala:

Una de las piras barrocas más interesantes del siglo XVIII fue, indudablemente, la del rey Fernando VI, grabada de manera egregia por Antonio Moreno^A

Así mismo, Santiago Sebastián en su estudio titulado *Los jeroglíficos del catafalco mexicano de Fernando VI* hace notar que:

El catafalco levantado a la muerte de Fernando VI no sólo fue uno de los más importantes desde el punto de vista arquitectónico sino por la rica serie de grabados que acompañan al texto a manera de jeroglíficos..."^B

Podemos localizar también una breve referencia sobre el plano de este cenotafio en la obra de Diego Angulo y por supuesto podemos encontrarlo incluido en la obra de José Toribio Medina^C y de los demás bibliógrafos que le precedieron.

El hecho de encontrarnos entre la numerosa bibliografía mexicana con un texto funerario sin mutilaciones, en buen estado, ilustrado y del que se conoce incluso el plano arquitectónico, es un suceso singular que merece nuestra atención. Además de la descripción física de la pira, se alude, en el texto, con lujo de

^A Maza, Francisco de la., *Las Piras funerarias en la historia y en el arte de México, seis grabados, litografías y documentos del siglo XVI al XIX*, México, UNAM, 1946. (Anales del Instituto de investigaciones estéticas) pág. 97

^B "Los jeroglíficos del catafalco mexicano de Fernando VI", en *Arte Funerario Coloquio Internacional de Historia del Arte...* Santiago Sebastián pág. 232.

^C MEDINA, JOSÉ TORIBIO. *Historia de la Imprenta en los antiguos dominios españoles de América y Oceanía. prólogo de Guillermo Feliu Cruz. Complemento bibliográfico de José Zamudio*. Santiago de Chile, Imprenta y litografía Universo, 1958, 2v.

detalles, a la construcción del emblema. El mote, la imagen y el epigrama gozan de una explicación privilegiada. Se agregan también, de forma minuciosa, detalles que parecerían inocuos, pero que gracias a ellos, hoy nos podemos dar cuenta del esplendor que debió cobrar en su monumento este catafalco.

El texto comienza con una dedicatoria al Rey don Carlos III y sigue en este orden: un soneto introductorio, una dedicatoria al lector, la narración de los lutos y pompa funeral y por último una explicación del uso e intención de los emblemas. La narración esta hecha en verso, la mayoría son octavas reales, pero encontramos también sonetos y liras, composiciones que tienen en común hacer alusión al enorme poder de la monarquía española.

La producción artística funeraria o de túmulo que se elaboró en el México Colonial fue abundante, pero son pocos los textos conservados; de ahí la importancia de este estudio. En ella podemos observar una gran cantidad de discursos cuyo fin principal fue la exaltación fastuosa del pasado regio del difunto, si era éste miembro de la casa reinante, o bien la exaltación de las buenas obras, en el caso de los personajes sobresalientes en la vida religiosa, política y social.

Esta literatura, de amplia difusión en Europa, llegó a ser con el tiempo un discurso panegírico de exaltación y de adoctrinamiento con claros fines propagandísticos propuestos por la iglesia católica. Al difundirse éste género en la Nueva España sufre sólo pequeñas modificaciones, el ritual funerario en las posesiones españolas de este lado del mar acentúa su carácter festivo, derrochador, suntuoso y vano conservando los tópicos literarios y artísticos propuestos por la Europa de los siglos XVI y XVII que siguieron vigentes en la América de fines del XVIII, como en el caso de Fernández de Lizardi, cuya obra tiene la tarea de exponer y criticar los tópicos banales, que en su época figuraban ya como lugares en exceso comunes, herencia de esta cultura de elogios suntuosos y desmedidos.

La literatura fúnebre del siglo XVIII en México, traducida en los emblemas, no fue sino una continuación, una actualización de tópicos y autores del siglo XVII. En el siglo XVIII cobran nueva vigencia las décimas de Isidro de Sariñana, algunos sonetos de Sandoval Zapata, y algunos tópicos que van dejando a las ceremonias fúnebres vacías de contenido real. Así mismo no encontramos aportaciones significativas en el ámbito de la imagen, los mismos esquemas y moldes europeos interpretados por los artistas del siglo anterior se prolongan sin dificultad en éste, los tópicos visuales de la anterior centuria parecen inmutables,

y los encontramos presentes en todos lados como en el túmulo de Toluca, el de Taxco y en el políptico de Tepoztlán.

Para identificar las figuras que integran el cuerpo del emblema y algunos de sus motes, en el presente trabajo se hará un estudio, en otros géneros artísticos, basado en los autores más sobresalientes de la emblemática, para tratar de ubicar y seguir en lo posible las imágenes que se encuentran en los grabados del Túmulo a Fernando VI. ^D

^D PRAZ, MARIO. *Imágenes del Barroco, estudios de emblemática*, tr., José Ma. Parreño. Madrid. Siruela, 1989.

CAPÍTULO I

La cultura de las imágenes

LA CULTURA ESPAÑOLA popular del Siglo de Oro se caracterizó por la importancia que dio a las imágenes simbólicas. En esta cultura la moda general fue hacer alusiones, referencias y alegorías mediante la combinación del lenguaje figurativo y el literario. Estrategia dominada a la perfección por la gente de la época, pues este ejercicio cotidiano implicaba un juego de interpretación exacta o compulsiva entre el lenguaje escrito y el lenguaje plástico. Este divertimento tan extendido en la sociedad, fue parte sustantiva de su universo intelectual, ya que se relacionaba con todas las conductas sociales, morales, políticas y científicas del momento.

Esta combinación de lenguajes se concretaba en alusiones y alegorías que podían leerse en casi cualquier lugar: podían estar bordadas en las ropas, pintadas en las paredes, moldeadas en las portadas de las iglesias, impresas en las carátulas de los libros o formando parte de la tramoya para un escenario, dando la bienvenida a un personaje importante en algún arco triunfal o recordándonos el dolor por la muerte de algún príncipe o algún otro personaje importante en las piras o monumentos funerarios. Evidentemente la cultura de las imágenes tenía su origen en una soterrada cultura libresca que fue saliendo a la superficie en la medida en que la imprenta comenzó a difundirse y,

con su difusión, a revolucionar la vida de los europeos. En un texto tan temprano como el de *Horapolo*, 1505¹, del que Aldo Manunzio hizo la primera impresión traducida al latín

por Filippo Fosanini en 1517, se hablaba ya de que estas aplicaciones, además de ser prácticas y decorativas, eran benéficas para todos aquellos *curiosi homines* que desearan decorar con “símbolos” y “lemas” objetos tales como espadas, anillos, campanas, lechos, puertas y techos.

La cultura simbólica en este siglo fue tan importante que los pintores, los escritores, los sabios y los impresores tenían, en un primer momento, que renovarse y estar a la vanguardia tanto de lo que se leía como de lo que se veía, puesto que las imágenes y las frases cambiaban según la moda o la impresión que causarían al público en general; muchas de las frases o *motes* empleados en este lenguaje simbólico provenían de la cultura clásica griega y latina, y era corriente su mención en el lenguaje popular mucho antes que aparecieran las primeras manifestaciones impresas de este género. Formaban lo que se conoce como *aurea-dicta* de la época. Para obtener una renovación del uso de estos moldes clásicos los hombres cultos del siglo XVII volvieron sus ojos constantemente a Francia e Italia, incluso desde el siglo XV, en el que este tipo de literatura tuvo su verdadera cuna. Esta necesidad propia del mundo

¹ A este texto se le llegó a conocer bajo muchos títulos y a su autor bajo muchas variantes de su nombre y de su gentilicio tales como: Horapolo u Horus-Apolo (Horapollo, Horus-Apollo, Horapollon, Hieroglyphico). Existe una versión traducida al latín por el P. Mercier que figura en la edición greco-latina de Jacob-Kerver, ilustrado e impreso en París en 1551. También llamado Horapoilón, Orapolo Niliaco, fue uno de los libros base de los emblemistas europeos. La edición consultada fue: Colona, Francesco. *Hypnerotomachia Polophili*, edición crítica y comentario de G. Pozzi y de L. Ciapponi, 2 vols., Padua, 1964, reimpresión 1981.

intelectual por estar a la vanguardia en cuanto a las imágenes y a los conceptos es hoy descrita por observadores de ese periodo y cito como episodio común lo sucedido con las publicaciones del *Mundus Symbolicus* (1679)² tomado de la versión latina de Agustín Erath que sustituyó al *Hieroglyphica* de Piero Valeriano (1556):

La suerte del *Mundo simbólico* de Picinelli es muy parecida a la de tantos “libros máquina” que inundaron las bibliotecas de los hombres del Renacimiento y el barroco. Por su naturaleza de fuentes secundarias, de compendios de sabiduría resumida y ordenada que dispensaba la lectura directa de los autores, muchos la utilizaban sin mencionarla siquiera, [...] Así, los falsos sabios de entonces (y seguramente los sabios Auténticos) también acudían a los *Florilegios*, las *Polianteas*, los *compedios de Aurea Dicta*, los *Diccionarios* históricos, las Mitografías, las *Officinas*, las *Cornucopias*, Las *misceláneas*, las *florestas* y, desde luego, los libros de emblemas, empresas y jeroglíficos. Oradores, predicadores, académicos, poetas, pintores, arquitectos, escultores, grabadores y demás amantes de la sabiduría antigua se beneficiaban de estas obras y casi nunca consignaban el crédito correspondiente.³

El uso cotidiano de esta terminología gráfica y verbal sugirió una expresión humanística que surgió de la combinación entre imágenes y frases que llevan implícito un sentido moral y son asequibles a la colectividad, se le da el nombre de literatura

² *Mundus Symbolicus* de Filippo Picinelli. Versión latina de Agustín Erath. México, Colegio de Michoacán, 1999.

³ Herrera, Arnulfo. “El mundo simbólico. Serpientes y animales venenosos. Los insectos”. De Filippo Picinelli. En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México, UNAM, 1998. Número 73. Págs. 219-224.

emblemática. A partir de esto podemos definir a la literatura emblemática como un sistema de comunicación, es decir, un lenguaje, pues se basa en un conjunto de signos regidos por “ciertas reglas de combinación”, además de disponer de un medio de difusión que hizo de esta literatura un sistema válido de comunicación. Luego entonces, la literatura emblemática combina tres lenguajes que son: imágenes, literatura y moralidad, las dos primeras se acentúan en la “forma” (en la “expresión” más bien) y la tercera lo hace en el “contenido”⁴.

La palabra *emblematura* fue usada ya por Francesco Colonna a finales del siglo XV, en su *Hypnerotomachia Poliphili*⁵, en la que tenía el significado de “trabajo de mosaico”, cabe señalar que este libro fue de gran influencia en el origen y afición a los *emblemas*. Pero fue Andrea Alciato, con sus divulgados *Emblemata*⁶, quien los formuló por primera vez y los dio a conocer en toda Europa desde 1531. Esta palabra fue utilizada como equivalente de los jeroglíficos egipcios porque éstos fueron erróneamente interpretados por los humanistas de aquellos siglos, quienes se habían fundado en los testimonios de Plinio, Tácito, Plutarco, Apuleyo, Clemente de Alejandría y otros autores que, a su vez, pensaban que los jeroglíficos eran una forma de escritura puramente ideográfica con la que los sacerdotes egipcios anunciaban los designios

⁴ Habría que justificar por qué son lenguajes. “Básicamente se dice que hay un lenguaje cuando se dan tres elementos: a) un conjunto de signos, b) ciertas “reglas de combinación”, para ese conjunto de signos (sintaxis), c) un medio de difusión donde esos signos y esas reglas son “pertinentes” y tienen un “dominio de validez”. Benveniste, Émile. “La Comunicación. Semiología de la lengua” en *Problemas de lingüística general II*, trad. De Juan Almela. 17ª. ed., México, Siglo XXI, 2004. Págs. 47-69.

⁵ Colonna, Francesco. *Hypnerotomachia Poliphili*, Venecia, 1499. *El Sueño de Polifilo*, Murcia, 1981.

⁶ Alciato, Andrea, *Emblemata*, Augsburgo, 1531. Otras ediciones son las de Lyon, 1549, Padua, 1661 y Madrid, 1781. En español se puede consultar como *Emblemas*, ed. y comentario de Santiago Sebastián; prólogo Aurora Egido, tr. actualizada de los emblemas de Pilar Pedraza, Madrid, Akal, 1985.

divinos. La mayoría de sus textos hacen alusión a sus viajes a la India, Egipto, Persia y Alejandría y a una gran variedad de temas como la historia, biología, botánica, zoología terrestre y marina (en la que se incluía una gran variedad de monstruos marinos), astrología y por supuesto la moral, por lo que fueron considerados como poseedores de un saber milenario y oculto que aportó imágenes sensibles a la ágil mente de los emblemistas. Éstas se tradujeron en visibles y “cristianas” representaciones del mundo, que reinterpretaban textos como *La Naturalis Historia* de Plinio, las *Quaestiones Naturales*, *Moralia*, *Isis et Osiris* de Plutarco, *El asno de oro* de Apuleyo entre otros muchos textos. Estos escritores siguieron la interpretación ideográfica confiados en que la mayoría de los filósofos griegos habían recurrido al saber hieroglífico. Como hace notar José Pascual Buxó

Los comentaristas de Alciato han vinculado su invención con el notorio interés de los humanistas del Quattrocento por encontrar un equivalente simbólico de los jeroglíficos egipcios, que ellos interpretaban como si se tratase de formas ideográficas de escritura usadas por los antiguos sacerdotes con el fin de guardar en secreto su conocimiento de las cosas divinas. Esta equívoca interpretación se vio justificada por los *Hieroglyphica*, tratado supuestamente escrito “en lengua egipcia” por Horapollo, un alejandrino de los siglos IV o V, y traducido al griego por un tal Filipo, en el que se revelaban las misteriosas correspondencias existentes entre ciertos animales y determinadas nociones religiosas o filosóficas [...] ⁷

⁷ Buxó, José Pascual. “El resplandor intelectual de las imágenes: jeroglífica y emblemática” *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*. México, CONACULTA, 1994. Pág. 32 Ver nota 1.

Otros escritores como Casiodoro y Rufino vieron en estos signos de los antiguos egipcios prefiguraciones de la doctrina cristiana.

a) **El emblema como objeto de estudio iconográfico, como sistema lingüístico. Sus múltiples definiciones.**

NO ESTÁ DE más reiterar el hecho de que para los emblemistas del siglo XVI, pero, sobre todo, para los emblemistas del XVII español, toda imagen poética contenía un símbolo potencial. Por eso, en aquel momento la reproducción gráfica de casi cualquier pensamiento era tenida no sólo como necesaria, sino prácticamente como norma cotidiana, para alcanzar la cumbre de su expresión humanística. De modo tal que este discurso simbólico sirvió como parte indispensable y cotidiana, no sólo de la poética y del arte sino como piedra fundamental del discurso propagandístico religioso.

A pesar de esta gran riqueza – o precisamente por esta abundancia – no existe una delimitación simbólica ni una definición clara del término *emblema*. De ahí que surja una gran discusión entre los mismos tratadistas del siglo XVII, pues incluso ellos no coincidían en un límite de significación para referirse al *emblema* y lo confundían con otros elementos como *pegma*, *empresa* o *divisa* y *mote*. Las teorías sobre la delimitación simbólica del *emblema* eran seriamente discutidas, tomando en cuenta criterios lingüísticos, religiosos, históricos e incluso arqueológicos, para poder obtener y valorar la existencia de estos *juegos de agudeza*. La definición y delimitación de cada uno de estos elementos dio origen a varios textos que tratan no sólo de dar una significación correcta sino de justificar sus abundantes usos. No existía libro que definiese el emblema y otras figuras que antes no se apoyase en un cúmulo de citas bíblicas y gentiles, de antepasados ilustres, de contemporáneos respetados, parecía incluso que competían en el número de citas y referencias para justificar sus teorías. Teorías que

definían los límites y requisitos que estos “signos” debían cumplir. De las fuentes que citaban los numerosos libros no hay ejemplar que suprima los nombres de los clásicos griegos y latinos como Homero, Aristóteles, Sócrates, Pitágoras, Jenofonte, Herodoto, Pausanias, Platón, Horacio, Ovidio, Cicerón, Plutarco, Persio, Marcial, Juvenal, Séneca el Viejo. No escaseaban las citas de escritores greco-latinos de la decadencia como Eusebio, Higino, Macrobio, Apolodoro, Alejandro de Nápoles, Flabio Josefo, Fulgencio, Marciano Capella. A pesar de tantas alusiones, siempre sobresalían Ovidio, Virgilio, Homero, Horacio, Cicerón, sin olvidar las fuentes cristianas que estaban en los Libros Sagrados y en los escritos de los padres de la Iglesia. Sin embargo, no todo era discusión insalvable, la mayor parte de los tratadistas coincidían en encontrar en los jeroglíficos el origen de los emblemas y en proclamar de manera absoluta la imperfección del hombre al que hay que educar despertando todos y cada uno de sus sentidos, dando a través de la imagen una lección de sabiduría que represente de manera simbólica el lenguaje de Dios, y que justifique ampliamente, de este modo, la existencia del lenguaje cifrado, al que fue adicta la Europa de estos siglos. Gracián, en su *Agudeza y arte de Ingenio*, expresa:

Entendimiento sin agudeza ni conceptos, es sol sin luz, sin rayos y cuantos brillan en las celestes lumbreras son materiales con los del ingenio. Esta urgencia de lo conceptual, es igual a la prosa y al verso. ¿Qué fuera Agustino sin sus sutilezas y Ambrosio sin sus ponderaciones, Marcial sin sus sales y Horacio sin sus sentencias?⁸

⁸ Gracián, Baltasar “Panegírico al arte y al objeto”. Discurso I, en *Agudeza y arte de ingenio*, por Juan Sánchez, Madrid, 1642 en la edición de Evaristo Correa Calderón, Madrid, Clásicos Castalia, 1969, volumen I. pág. 51

Así, por ejemplo, Sebastián de Covarrubias, en su *Tesoro de la Lengua Castellana*, Madrid 1611, nos dice que el *emblema* solía confundirse con el *símbolo hieroglífico*, con el *pegma*, con la *empresa*, con la *insignia*, con el *enigma* y con otros más, error en el que él mismo incurría al confundir el *emblema* con el *mote*

Metafóricamente se llaman emblemas los versos que se suscriben a alguna pintura o talla, con que significamos algún concepto bélico, moral, amoroso o en otra manera ayudando a declarar el intento del emblema y de su autor⁹

Cristóbal Suárez de Figueroa, en su *Plaza Universal*¹⁰, confundía los emblemas con los símbolos *hieroglíficos* y en ellos coincide con la definición de el Padre Menestrier en su *L'Art des Emblemes...*¹¹ Gracián en su *Agudeza y Arte de ingenio* asemeja el significado de *emblema* con el de *concepto* declarando que

Es un acto del entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos. La misma consonancia o correlación artificiosa exprimida, es la sutileza objetiva¹²

⁹ Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana*. Madrid, 1611. Se consultó el *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Turner, 1984, pág. 506.

¹⁰ Suárez de Figueroa, Cristóbal. *Plaza Universal...*, Madrid, 1615.

¹¹ Menestrier, P.C.F., S.J., *L'Arts des Emblemes...*, por J. de la Caille, París, 1648, se conocen las ediciones de Lyon, 1662, y la de París de 1684.

¹² Cfr. Supra nota 8. Discurso II, pág. 55

y más adelante cita:

Esta correspondencia es genérica a todos los conceptos y abraza todo el artificio del ingenio que aunque éste sea por contraposición y disonancia aquello mismo es artificiosa conexión de los objetos¹³.

Pero no sólo el *emblema* fue el que careció de una delimitación de significado sino también y por consiguiente los otros elementos con los que se le solía confundir. Por ejemplo, el *mote* se definía como un verso que acompañaba y explicaba una pintura o escultura simbólica. El *símbolo* se identificaba con un precepto moral no determinado a una sola persona, era una figura o imagen que se empleaba para significar un contenido moral, un vicio, una virtud u otro concepto abstracto, señalando con esto, que el signo de reconocimiento no era su objeto, sino la correspondencia legible entre una apariencia y un contenido moral.

También era muy común la confusión del *emblema* con las *empresas* o *divisas*, orillada esta identificación quizá por las imágenes, puesto que las *empresas* también se servían de ellas. Pero las *divisas* provenían de las insignias o signos de reconocimiento y su principal fin fue siempre el gusto personal. Nuestra definición actual de la *empresa* se concluyó de la que da Juan de Horozco y Covarrubias en sus *Emblemas morales*¹⁴, sin embargo, difiere en otorgarle a la *divisa* un valor colectivo y no individual y en

¹³ *Ibíd.* pág. 56.

¹⁴ Horozco y Covarrubias, Juan de. *Tres libros de los Emblemas morales*, Segovia, 1589. (hay edición de Madrid, 1591). Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, pág. 217.

distinguir la de la *empresa*. Así, la *empresa* estaba constituida, para él, por los *signa* de los estandartes que llevaban los capitanes romanos y las *divisas* por las insignias de los soldados que integraban las distintas legiones, por lo que el origen de las *empresas* fue individual basado en signos de reconocimiento cuyo fin fue el gusto personal. De esta última nos dicen Juan de Horozco, en sus *Emblemas morales* y tiempo después su hermano Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la Lengua castellana*, que de las *empresas* surgirán posteriormente los blasones de las familias nobles

...porque los cavalleros andantes acostumbraban pintar en sus escudos, recamar en sus sobrevestes, estos designios y sus particulares intentos, y también los capitanes en sus estandartes quando yvan a alguna conquista. De manera que empresa es cierto simbolo, o figura enigmática, hecha con particular fin, enderezada a conseguir lo que se va a pretender y conquistar o mostrar su valor de ánimo...¹⁵

Sin embargo la confusión también se presentaba en la forma y el contenido, cuando abarcaban funciones literarias. Es el caso del *mote* y del *epigrama*, que a pesar de no ser elementos iconográficos, forman parte de la “pintura parlante” que orientaba el contenido alegórico del *emblema*. La definición de estas figuras literarias representó para los tratadistas varias explicaciones sobre su utilización como parte del ánimo (lo que nos significa), que no del cuerpo del *emblema* (lo que se nos representa de manera gráfica), la discusión giraba en torno a la posición del *mote* dentro del *emblema*, si éste debiera ser parte del ánimo o del cuerpo y qué era lo que debía expresar. Subrayaban su

¹⁵ Covarrubias, Sebastián de. *Emblemas morales*, Madrid, 1610, se consultó la edición facsimilar de los *Emblemas morales*; ed. e introducción de Carmen Bravo Villasante; Fundación Universitaria Española, Madrid, 1978.

correcto uso, determinando al *mote* como parte integrante del *emblema* y al *epigrama* como la declaración de la enseñanza.

“La confusión reinante entre los tratadistas de los siglos XVI y XVII sobre las funciones semióticas correspondientes al *mote* y al *epigrama* fue escuetamente superada por Alonso López Pinciano al afirmar en su *Philosophia antiqua poética*¹⁶, que la letra o *mote* es sobrepuesta a la pintura y que ésta es “entendida” y “declarada” por el “*epigrama didascálico*” que “enseña doctrina moral casi siempre” o “natural” algunas veces. El *mote*, pues, indica el carácter significativo (convencional) de la imagen, no sólo por el hecho de que selecciona en principio la forma verbal que mejor convenga al tópico principalmente implicado por la *res significans*, sino por determinar también los temas o conceptos filosóficos, religiosos, morales, políticos, históricos, o mitológicos a los que la figura puede representar una vez que sus componentes icónicos sean reconocidos como portadores de determinados valores, iconográficos... el *mote* o *inscriptio* no traduce todas las instancias de significación susceptibles de ser identificadas en la imagen, sino que indica de manera compendiada y tal vez ambigua su contenido simbólico-ideológico preponderante”¹⁷.

La *alegoría* designaba la personificación, bajo una forma ordinariamente humana, de los atributos característicos de una virtud, un vicio, una tendencia o inclinación de un ser abstracto o colectivo o simplemente un resultado moral, y su diferencia con el

¹⁶ Alonso López Pinciano. *Philosophia Antigua Poética*, Madrid, 1596.

¹⁷ Buxó, José Pascual. “Mudez y facundia de las imágenes” en *Juegos de ingenio y agudeza, la pintura emblemática de la Nueva España*, catálogo de la exposición, México, Museo Nacional de Arte, 1994, págs., 39-40.

símbolo consiste en que éste prohíbe la figura humana, entendiendo como aclara Julián Gállego al símbolo como una “figura o imagen empleada como signo de una cosa”¹⁸.

Los ejemplos de alegorías abundan en la cultura española del XVI pero sobre todo en el XVII, pues es en este período que mediante libros y cuadernillos la mescolanza entre religión y mitología pagana se vulgarizó, de modo que, toda persona de mediana cultura era capaz de comprender porqué la alegoría de Hércules estaba relacionada con la fundación y la monarquía de la casa española, pues era tomada como símbolo de fuerza, elocuencia y poder. Toda la mitología grecolatina tiene una representación válida en este presente español para el que ahogarse entre alegorías era un estado común. Libros como *Las Metamorfosis*¹⁹ de Ovidio que traducido al español por Jorge Bustamante, tuvo tal éxito que provocó un gran número de ediciones y posteriormente el *Ovidio Moralizado*,²⁰ eran lecturas obligadas de este mundo cortesano. Pero no sólo la literatura contribuye a esta difusión de la mitología pagana y su traducción a alegorías cristianas; también lo hace, y en gran medida, la pintura. Era común que se encontrasen pinturas de paisajes paganos aludiendo a historias bíblicas y pasajes religiosos, y era cotidiano para un Rey o para un personaje principal la adquisición de obras de arte que contribuyeran a la piadosa elevación del alma a través de la contemplación de estos pasajes o *alegorías*. La mayoría de estas obras tenía una

¹⁸ “Terminología y fuentes de una cultura simbólica” en *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Julián Gállego, Cátedra, Madrid, 1987. Capítulo I pág. 32.

¹⁹ Sobre las *Metamorfosis* de Ovidio existen muchas ediciones españolas, la más popular fue la de Jorge Bustamante, Amberes, 1551 y 1595, con reediciones en Évora, 1574, Toledo, 1556 y 1578. Burgos. 1557. Madrid 1622 y 1624. La de Antonio Pérez Sigler, Salamanca, 1580, Felipe Mey, Tarragona, 1586, la del licenciado Viana, Valladolid, 1589.

²⁰ El *Ovidé moralisé*, según manuscrito del siglo XIV, Amsterdam 1915-1938. Y *Ovidé moralisé*, en la traducción de Ludovico Dolce de 1554.

minuciosa planeación por parte de sus autores, su disposición dentro del palacio o casa a los que estuvieran destinados era tomada en cuenta para la elección del tema ya que este reducido grupo de compradores obtuvo el monopolio de este tipo de pintura y había que adaptarse a sus gustos y necesidades. Julián Gállego nos comenta que para la decoración del Alcázar de Madrid, que cuenta con un gran número de lienzos con temas mitológicos, colaboraron pintores extranjeros y españoles entre ellos El Bergamaso y Gaspar Becerra que pintan las fábulas de Medusa y Mercurio, los boloñeses Mitelli y Colonna que pintan la alegoría del Día, La Noche y de Faetón; Carreño Miranda trazará las historias de Júpiter, Vulcano, Prometeo y Pandora; a Velázquez se le atribuye el plan para decorar el Alcázar²¹. con ejemplos semejantes muchos de los pintores españoles o radicados en España contribuyen a la propagación de estas *alegorías mitológicas* de las que se conocen hermosos ejemplos.

En cuanto al *hieroglífico*, éste se identificaba muy a menudo con los *emblemas* y las *empresas* y se entendía como una pintura que escondía una verdad moral con intenciones didácticas. Los *hieroglíficos* así vistos eran utilizados frecuentemente en festividades pero sobre todo en las exequias de cualquier gran personaje. Su origen fue tenido sin duda como oculto, representante de un saber esotérico dirigido a unos pocos.

Para nosotros, los emblemas representan un lenguaje que se expresa combinando la “pintura muda” que es el grabado, la “pintura parlante”, mote y epigrama, que son la descripción literaria y la “pintura de significación” o simbólica que otorga significados

²¹ Supra. Ver nota 18.

morales y religiosos, que dan a los emblemas una cualidad didáctica indiscutible, que estimula en el espectador la meditación a través de las imágenes, y le transmite conceptos piadosos verdades éticas y religiosas.

Pero no sólo existe el problema de su definición, ampliamente subsanado en nuestra época, otro de los problemas es la interpretación iconográfica correcta de las figuras antes mencionadas, para ello es necesario establecer un código de interpretación en el que estén presentes todas las formas de reconocimiento para su exacta descripción, es decir, se deben tomar en cuenta la forma de expresión de las figuras, el lenguaje y su contenido simbólico y sobre todo aquello que hayan querido significar en su tiempo.

Erwin Panofsky propone un sistema que analiza cada uno de los lenguajes expuestos en la obra de arte. La iconografía, como un sistema de símbolos perfectamente comunes y aprehensibles en su tiempo, parte de los siguientes postulados:

La imagen iconográfica u “objeto de interpretación” debe ser estudiado desde tres puntos de vista, el primero se refiere al contenido temático, que Panofsky define como primario o natural, en esta primera etapa el observador reconoce o identifica determinadas formas sin necesidad de aplicar sus conocimientos, simplemente es un acto inmediato, a este reconocimiento instantáneo de ciertas formas comunes al espectador, le denominó “significado fáctico”, el equivalente a la *res picta* para los artistas del XVII. Una vez identificadas esas formas en el banco de imágenes del observador, éste pasa al siguiente plano de identificación, ahora unirá su primera

impresión al reconocimiento de las acciones que él identifique como actitudes, en su experiencia práctica. Debiendo entender de antemano que el observador debe estar relacionado y tener cierta familiaridad con los objetos y acciones que en esa obra se presenten, pues si el espectador carece de esa familiaridad, lo que se le muestre carecerá de significado. El contenido temático en esta primera etapa está representado por formas y acciones cotidianas traducidas a formas artísticas y su percepción es de naturaleza sensible.

El siguiente punto es nombrado por Erwin Panofsky como “contenido temático secundario o convencional”, en él están presentes las imágenes, la historia y las alegorías. En esta fase el espectador atento y curioso deberá adquirir familiaridad con los temas y conceptos específicos que estén en estrecha relación con la imagen, a través de fuentes literarias, así como con el pensamiento y convenciones específicas que estén de moda en ese momento, para poder entender por qué esos temas o conceptos fueron expresados por los objetos y acciones que contempla con el fin de lograr un acertado análisis iconográfico.

El tercer punto de análisis es nombrado “significado intrínseco o contenido”, *res significans* para los tratadistas, que constituye el mundo de los valores “simbólicos” este punto abarca un sentido más profundo pues requiere de cierta familiaridad con las tendencias esenciales de la mente humana, condicionadas por la psicología personal, que abunda en los valores simbólicos determinando la selección de las imágenes y temas que bajo condiciones históricas diferentes se expresan de una manera específica.

De modo tal, que para cualquier personaje español de esta época era relativamente sencillo leer estas alegorías que se nos complican y ocultan, y que llegan incluso a carecer de todo significado para un espectador de nuestros días, en el caso que nos ocupa el mundo de los símbolos acertó en la forma de atacar el alma. La conciencia del observador produjo en él la necesidad de un mundo cifrado en símbolos.

Podemos concluir que todas las definiciones coincidían ciertamente en lo que hoy entendemos como características del emblema y que son: la unión de una imagen plástica, un mote o *inscriptio*, apoyados de una imagen literaria – sonetos, octavas reales u otro tipo de versificación – que homologaba ambos sistemas de signos; su sentido colectivo, pero sobre todo el sentido moral y didáctico asequible a la sociedad y presente en su significado.

b) La mitología grecolatina y el mundo cristiano sincretizados en el emblema. Su difusión como medio propagandístico de los valores cristianos.

EL EMBLEMA TIENE como fin enseñar una verdad moral, difundir el conocimiento de las virtudes y atrapar a su observador para mostrarle una verdad innegable: la gracia de Dios, que debe ser del conocimiento y gozo de toda la creación. Para que brotaran todas estas verdades los autores y grabadores se vieron en la necesidad de impactar a su público con imágenes que lograran atraer su atención, en un primer momento; pero que después los condujeran de manera sencilla, en ocasiones, al conocimiento y aceptación de esa verdad moral. Para ello se valieron de toda clase de figuras paganas induciéndoles significados cristianos que las convertían en ejemplos de virtudes como la humildad, la honestidad, la bondad, la caridad, la fe, la fidelidad. De este modo las fábulas e historias de los antiguos griegos y romanos estaban al servicio y difusión del cristianismo, ayudando lo mismo al pueblo a entender alguna alegoría, que ayudando a reyes y príncipes para su mejor desempeño.

Cuando observamos, como espectadores modernos, algunos de estos emblemas, no hace falta un conocimiento exegético de las figuras paganas para darnos cuenta de que estas alegorías están plagadas de Cupidos, amorcillos, Hércules, torres, castillos, templos, esferas, nubes, diosas y dioses del Olimpo, elementos de la fauna y la flora tan extraños para nosotros como comunes en su época, así podemos encontrar serpientes, dragones, quimeras, delfines, leones, elefantes, cocodrilos, cigüeñas; como olivos, fresnos, laureles, manzanas, melocotones, vides. Todas las cosas terrestres y celestiales

recreadas por medio de la alegoría, y usando a la mitología grecolatina como parte esencial en esta interpretación cristiana del mundo.

Esta interpretación alegórica del mundo participaba de un origen ambiguo que a los tratadistas, grabadores y espectadores, no parecía molestarles. Esta ambigüedad consistía en la representación de personajes cristianos con las características típicas de los dioses del Olimpo, asimismo el empíreo cristiano podía situarse de forma cabal en el Olimpo clásico, las virtudes teologales eran representadas con figuras paganas, las características del Zeus clásico eran idénticas a los posteriores rasgos del Dios cristiano. Pero, para justificar estos excesos se tuvieron que cometer otros, tuvo que hacerse una reinterpretación de todo el pensamiento clásico justificando e incrustando su concepción del mundo a la cosmogonía cristiana, por ejemplo el movimiento neoplatónico desarrollado en Florencia, del que Marsilio Ficino, Pico della Mirandola, Cristóforo Landino y Angelo Poliziano, fueron los más destacados representantes, se dio a la tarea de difundir a través de traducciones los textos clásicos haciéndolos accesibles mediante epítomes y comentarios, crearon un sistema de relaciones coherente entre la antigüedad clásica y su presente histórico, que fue capaz de infundir un nuevo significado cultural a todas las ciencias; pero sobre todo adaptaron el método Platónico a la religión cristiana. Para las mentes de estos periodos, las armonizaciones de este tipo no eran tenidas como excesos sino como verdaderos trabajos arqueológicos y de investigación que servirían para la mejor comprensión de este mundo dual (pagano-cristiano).

El sistema simbólico al que hacemos referencia no fue una invención del Renacimiento o del Barroco, si bien es aquí donde encuentra una mayor difusión, este

simbolismo se hizo presente en la cumbre de la Edad Media, en los siglos XIII y XIV. Desde etapas tempranas, en Europa existió un gran interés por la historia del arte, en Italia, por ejemplo, hubo gran inquietud por descubrir los orígenes del arte clásico e indagar la manera que tiempo después pudo servir de base al arte cristiano; historiadores como Lorenzo Ghiberti y Giorgio Vasari suponían que el arte pagano había sido desterrado en la Era Cristiana y que sólo se revaloró tiempo después en el periodo del Renacimiento. Lo cierto es que varias de las disciplinas clásicas habían sobrevivido a través de la Edad Media. Estas disciplinas aún tenían ecos en la literatura, la filosofía y las ciencias pero sobre todo en el arte, la iconografía mitológica había logrado subsistir hasta esta etapa; lo curioso es que las imágenes clásicas no se representaban con temas clásicos y los temas clásicos no correspondían a imágenes clásicas, es decir, los ejemplos que quedaban del arte clásico eran seguidos en sus moldes por artistas medievales, pero su interpretación ya no era la misma, pues a estos grabados, tallas o vestigios del arte clásico, se les revistió de una nueva significación cristiana, las alegorías paganas fueron modificándose y adaptándose a las nuevas necesidades. Incluso muchos de sus cambios fueron hechos por necesidades de composición. Cuando estas imágenes se hacen comunes a los individuos en la época medieval, proyectan una clara alusión religiosa y no el sentido mítico de la figura en cuestión, es así que, un personaje sagrado estaba representado por una imagen pagana, pero su total representación, su signo y su símbolo, eran interpretados con valores diferentes.

“El espectador de la alta Edad Media podía apreciar una bella figura clásica si se la presentaban como la Virgen, y podía apreciar una bella

Tisbe representada como una muchacha del siglo XIII sentada en una tumba gótica. Pero una Tisbe clásica, sentada junto a un mausoleo clásico, hubiera sido una reconstrucción arqueológica más allá de su capacidad de comprensión”²²

En cuanto a la supervivencia de la mitología clásica puede decirse que ésta se infiltró a través de escritos tardíos, en los que se hacía una interpretación alegórica de los personajes del Olimpo, títulos como *Las Nuptiae Mercurii et Philologiae*, de Marciano Capella, *Las Mitologiae* de Fulgencio, pero sobre todo el *Comentarii in Virgilio Opera* de Servio,²³ aseguraron la permanencia de la mitología pagana en el mundo medieval, de forma tal, que estos textos eran incluso más leídos y conocidos que las fuentes directas. Estas fuentes fueron usadas por poetas y artistas contemporáneos que accedían a ellas por medio de las Enciclopedias, desarrolladas y comentadas por escritores como Isidoro de Sevilla y Rabano Mauro entre otros. Uno de los tratados más utilizados en la alta Edad Media fue el conocido como *Mythographus III*²⁴. Estas colecciones proveían de un carácter moralizador a todas las figuras paganas propagando con esto toda una alegoría moralizante del mundo clásico. Pero este fenómeno había comenzado a darse en los últimos periodos de la cultura helénica; de hecho los últimos filósofos griegos habían empezado a interpretar a los dioses y semidioses paganos como simples personificaciones de fuerzas naturales, cualidades morales o seres humanos

²² Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, 6ª. ed. Madrid, Alianza Editorial. 1984, (Alianza Universidad, 12), Capítulo I, pág.35.

²³ Servio, *Comentarii in Virgilio Opera*, edición de Estrasburgo hacia 1473 y otra edición en Milán de 1475.

²⁴ *Mythographus III* atribuido al inglés Alexander Neckhamd, hacia 1200.

deificados posteriormente, estas creencias aumentaron en el último siglo del Imperio Romano. Incluso los mismos ciudadanos romanos se habían alejado tanto de sus divinidades que tenían que aprender de enciclopedias, poemas didácticos, novelas y tratados de mitología.

Lo anterior vigoriza esta unión pagano-cristiana de elementos dando origen a una importante corriente iconográfica, que supo de su importancia como difusora de valores religiosos y que sin desdeñar ni una sola de sus posibilidades comenzó a corroer los espíritus de las sociedades europeas. Se supo que la transmisión y ejemplificación de las ciencias, artes, la divulgación de valores cristianos y métodos de adoctrinamiento eran comprendidos a cabalidad si estaban respaldados por un icono, que completara el discurso, es así como la transmisión de estos valores podía ser adquirida por niños y adultos sin que hubiera necesidad de aprender otras ciencias, pues era un medio accesible a todos por sus cualidades.

Pasado el tiempo, ya en los siglos XVI y XVII, el emblema, gracias a sus cualidades didácticas, se convirtió en una de las armas propagandísticas preferidas de la Compañía de Jesús, pues ayudaban a entender e imaginar tanto la mieles celestiales como los tormentos del infierno. San Ignacio de Loyola en sus *Exercitia spiritualia*,²⁵ y posteriormente todas las congregaciones de la compañía, sugerían a los fieles concentrar todas sus energías en una inefable tensión del espíritu de acuerdo con la *vía purgativa* de los místicos excitando hasta el punto máximo cada uno de los sentidos, mortificándolos

²⁵ San Ignacio de Loyola, *Exercitia spiritualia*, Roma, 1548 y Madrid, 1956.

para lograr un estado psicológico propicio a la llamada de Dios. Estimulada a través de las imágenes se trataba de preparar al alma por medio de ilustraciones agradables que le condujeran hacia la meditación para descubrir la esencia, lo útil, del mensaje. El emblema cumplía a cabalidad con estos fines, la inamovilidad de la imagen emblemática resultó sumamente sugestiva para los intereses de la Compañía.

Los jesuitas explotaron todas las posibilidades de comunicación del emblema, lo mismo le dedicaban piadosos y floridos ejemplos de fe a la monarquía, que creaban hermosas imágenes para la salvación del vulgo. Aprovechaban cualquier eventualidad para dar a conocer hermosas imágenes alegóricas, de la misma forma que organizaban unas exequias imperiales, dedicaban todo su saber para crear un arco triunfal en la ascensión de un nuevo rey, de la misma forma que dedicaron sus esfuerzos a la educación. Participaron como productores teatrales, ingenieros, artífices, poetas y tratadistas haciendo instrumento de su propaganda religiosa a todo el humanismo pagano, así como a las ciencias y las artes de su tiempo. La Compañía logró penetrar en todos los ámbitos y a todos los niveles de la sociedad gracias a su maravillosa capacidad de análisis. Se esforzaban por adaptar su propaganda religiosa a las costumbres de países diferentes y volcaban sobre ellos su mensaje.

“El punto débil de los Europeos en los siglos XVI y XVII era la representación visual, en ceremonias suntuosas, en obras de teatro, ópera, ballet, empresas ingeniosas en las que el pasado caballeresco llegó a atrofiarse, elegantes emblemas en los que los preceptos de los autores clásicos, filósofos y poetas del amor, eran destilados y cristalizados. Eran siglos sensuales y, sobre todo, visuales. El último Renacimiento hizo sonar todas sus broncas trompetas, y cada nota

encontró su eco en el bajorrelieve de un arco del triunfo romano devuelto a la vida. Vistas de rotondas, columnatas, obeliscos y estatuas desvaneciéndose en la lejanía. Héroes de barba rizada con antiguas armaduras y cascos, espadas, petos y borceguíes adornados con camafeos, caracoleando majestuosamente en caballos monumentales, agitando sus penachos multicolores entre bosques de lanzas y racimos de banderas. Un clasicismo colosal en estilo romano y enjoyado en la versión alejandrina, masivo, refrenado y al mismo tiempo abigarrado como un mármol raro, cambiante como los ópalos o las amatistas; ésa fue la señal distintiva de esa época refinada y pretenciosa”²⁶.

Los jesuitas perfeccionaron a tal grado este sistema que podían comunicar cualquier cosa, servirse de cualquier historia o alegoría. atribuirle características gentiles a un personaje divino, participar y divulgar su mensaje a través de todo medio que estuviera a su alcance, haciendo de la emblemática una ciencia.

²⁶ “Lo agradable y lo útil” en *Imágenes del Barroco (Estudios de emblemática)*, de Mario Praz, Madrid, Siruela, 1989, Capítulo IV, págs. 197-198.

c) Algunas de las fuentes sobre emblemática.

PARA ESTE PERIODO resultó primordial adquirir el arte de inventar empresas y emblemas, por lo que los libros que hablaban sobre estas *agudezas del ingenio* tuvieron varias ediciones, todas ellas bastante numerosas para la época y las condiciones de reproducción de las imprentas. Muchos de estos libros tuvieron esmeradas ediciones, grabadores espléndidos y numerosas traducciones, otros no corrieron con esta suerte y su publicación se tomó como un hecho efímero, muchas de las instrucciones que sus autores daban a las imprentas no eran tomadas en cuenta o simplemente eran ediciones pobres en contenido. Algunos libros sobre emblemática no tenían una sola imagen entre sus páginas, otros por el contrario eran abundantes en ellas pero no encontraron grabadistas expertos que pudieran expresar la intención de sus autores. Aún con todo, los tratados de emblemática parecían brotar y estaban presentes prácticamente en todas las bibliotecas personales de los artistas europeos; ésto daba indicios de su importancia, no sólo en la vida cotidiana, sino en la vida artística para la que marcaban los tópicos a seguir. Pero no sólo los artistas participaron de la lectura de estos ejemplares, la casa real, los hombres de ciencia, los poetas y escritores, claro está, y los hombres de mediana cultura conocieron y divulgaron el contenido de estos textos. Lo que menos debe sorprendernos no es la cantidad de las publicaciones sino la cantidad de gente a la que estos textos resultaron accesibles, es muy significativo el hecho de que esta cultura se divulgara de forma tan profunda, la misma gente que se unía para elaborar, apreciar y leer las imágenes de un arco triunfal se unía para admirar con la misma algarabía e interés unas exequias fúnebres, de hecho no importaba el suceso, lo que realmente agitaba estas mentes era la forma en que se fuese a desarrollar, de qué emblemas se valdrían, cómo estarían dispuestos, cuál sería el plano arquitectónico, si habría o no

convocatoria para participar con empresas y emblemas. La imaginación de estos hombres, la producción y el tamaño de sus obras, la cantidad de saber acumulado en sus memorias, asombraría y con razón, a cualquier persona de nuestra época. Una persona culta debía saber latín, en ocasiones griego, casi todas francés, italiano, portugués y español, para poder darse como un entendido en la materia, además tener a flor de boca referencias y alusiones simbólicas de las que haría gala en la reuniones de Academia, que con bastante frecuencia convocaban a lo más granado de esta sociedad. Cualidades que sin embargo no eran requisito indispensable al común de la gente, ya que, lograr una lectura correcta de los emblemas era ejercicio cotidiano y ordinario en esta sociedad.²⁷

Las fuentes que los eruditos tenían el deber de conocer eran amplísimas y abarcaban como hemos ya mencionado desde la antigüedad clásica hasta sus contemporáneos, debían conocer también sus reediciones, comentarios, y agregados de cada una de éstas en el caso de que las hubiera, un libro singular que nos señala una importante cantidad de textos es el *Primer Libro de Arquitectura de Vitrubio*,²⁸ en su extensa bibliografía cita cinco de los más notorios libros sobre emblemática. Las *Epístolas familiares*,²⁹ los ya mencionados *Emblemata* de Alciato, los *Jeroglíficos* de Horapolo, los *Hyeroglyphica, sive de Sacris Aegyptorum aliarumque gentium litteris commentarii*, de Piero Valeriano,³⁰ las *Symbolicarum Questionum. De universo genere*

²⁷ Ver. *Infra*, “Ceremonias y Fiestas Publicas. La vulgarización de la mitología a través del emblema”, en este capítulo.

²⁸ L. Velasco de, *Primer libro de arquitectura de Vitrubio*, sin edit, sin año.

²⁹ Fray Antonio de Guevara, *Epístolas familiares*, Amberes, por Juan de Meurcio, 1633.

³⁰ Piero Valeriano, *Hyeroglyphica, sive de Sacris Aegyptorum allarumque gentium literis commentarii*. Basilea por Thomas de Guarinus, 1575, la primera edición aparece en 1556.

quas ferio laudebat, de Acchille Bocchi,³¹ de Pierre Coustau, *Petri Costali Pegma cum narrationibus philosophicis*.³² Un texto imprescindible sobre mitología greco-latina la *Philosophia Secreta*, de Juan Pérez de Moya,³³ *Las Auroras de Diana*, de Pedro de Castro, 1613. De Alonso López Pinciano, *Philosophia Antigua Poética*.³⁴ Un muy conocido texto, citado por los posteriores creadores de emblemas, y que logró más traducciones y ediciones que cualquier otro La *Iconología* de Cesare Ripa.³⁵ Los ejemplos que nos brindan los hermanos Covarrubias, Juan de Horozco y Covarrubias publica *Tres Libros de los Emblemas morales*, Segovia, 1589.³⁶ Y Sebastián de Covarrubias publica años después los *Emblemas morales*, Madrid, 1610.³⁷ Con tal cantidad de textos los impresores de Venecia, de Lyon, de Augsburgo, de Amberes, propagan más allá de las fronteras un lenguaje común, en el cual “la imagen y el texto van tan indisolublemente unidos como el alma y el cuerpo.”³⁸

³¹ Acchille Bocchi, *Symbolicarum Questionum. De universo genere quas ferio laudebat*, edición de la Societatem Typographie Bononiensis, 1547.

³² P. Coustau, llamado Petrus Costalius. *Petri Costali Pegama cum narrationibus philosophicis...* Lyon, por Mathieu Bonhomme, 1555.

³³ Juan Pérez de Moya, Juan. *La Philosophia secreta donde debajo de historias fabulosas se contiene mucha doctrina provechosa a todos estudios. Con el origen de los ídolos, o dioses de la gentilidad. Es materia muy necesaria para entender poetas, y historiadores.* Alcalá de Henares, por A. Sánchez de Ezpeleta, 1611.

³⁴ Cfr. *Supra*. Nota 16.

³⁵ Cesare Ripa, *Nova Iconología* Roma 1573, Roma 1603, Siena 1613, Padua 1618, Perugia, Venecia 1645, 1764 esta edición aumentada por Cesare Orlandi. (Ripa Perugino, Cesare., *Iconología*, tr. del italiano por Juan Borja, Yago Borja; tr. del latín y griego Rosa María Merino Sánchez-Elvira, Fernando García Romero. Madrid, Akal, 1987, 2v.).

³⁶ Cfr. *Supra* nota 14

³⁷ Cfr. *Supra* nota 15

³⁸ Ver nota 15. pág. 32.

d) Ceremonias y fiestas públicas. La vulgarización de la mitología a través del emblema.

ESPAÑA SE AFICIONÓ de tal manera a los emblemas que fueron parte imprescindible de sus ceremonias y fiestas públicas; de este modo, los arcos triunfales, las fuentes y las perspectivas de las fachadas, hechos para festejar la llegada o las bodas de algún príncipe, reflejaban la cultura de esta época que hacía extraordinarias combinaciones al unir la cultura literaria grecolatina con la cosmogonía cristiana. Estos arcos eran construcciones efímeras repletas de versos latinos y castellanos, *empresas*, *emblemas*, *hieroglíficos* y *alegorías*. En su elaboración participaba prácticamente la sociedad entera. Se solicitaba la ayuda de los sabios, los arquitectos, los pintores, los escultores, los dibujantes y los poetas que mezclaban tal cantidad de símbolos, dioses y personajes históricos que en poco tiempo no sólo estaba terminado el diseño del arco sino que incluso faltaba espacio para tan exagerada producción.

Ahora, el pueblo español se refirió no sólo al mundo festivo sino que también y en ocasiones en forma acentuada al tema de las pompas fúnebres que:

“demuestra claramente el desarrollo y extensión a todas las capas sociales de la España del siglo XVII de una cultura teatral, gestual, llena de alusiones y símbolos, más superficiales que profundos, –acentuando aquí la importancia que cobrará después como rito vacío, en la que los elementos de una iconografía europea, fabricada

con modelos antiguos y estilo moderno por la compañía de Jesús,
se reúnen ‘*ad maiorem Dei gloriam*’.”³⁹

Este ambiente mueve a crear catafalcos como el de la emperatriz María de Austria, elaborado por la compañía de Jesús.⁴⁰ El de la Reina Isabel de Borbón, en los Jerónimos de Madrid,⁴¹ el del príncipe Baltasar-Carlos en Zaragoza, el de María Luisa de Orléans, en el Real Convento de la Encarnación de Madrid.⁴² Todos estos catafalcos nos demuestran todo el aparato desarrollado para llevar a cabo este tipo de celebraciones, a las que acudía el pueblo en general, que conocía y manejaba a la perfección este sistema de símbolos y que estaba familiarizado con palabras como urna, monumento, pira, obelisco, pirámide. Ya que esta cultura que en un principio fue para pocos dejó de serlo convirtiéndose en un instrumento de persuasión y publicidad, haciendo de estos ritos algo más cotidiano y, como señala Julián Gállego, degenera en un *rito vacío*, superficial, de manera que, en muy poco tiempo los catafalcos no pierden su suntuosidad pero sí su sentido primero, de modo que, las ceremonias fúnebres son casi alegres.

³⁹ “Propagación por todas las manifestaciones culturales de un lenguaje visual simbólico” en *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Julián Gállego, Cátedra, Madrid, 1987. Capítulo IV pág. 149.

⁴⁰ *Libro de las Honras que hizo el Colegio de la Compañía de Jesús de Madrid a la M. C., de la Emperatriz Doña María de Austria, fundadora de dicho Colegio, que se celebraron a 21 de abril de 1603*, Madrid por Luis Sánchez, 1603.

⁴¹ *Pompa funeral, honras y exequias...*, Madrid, por Díaz de la Carrera, 1651.

⁴² Juan Vera Tassis y Villarroel, *Noticias historiales de la enfermedad, muerte y exequias [sic] de D.a M.a Luisa de Orleans...*, Madrid, por Francisco Sanz, 1690.

La combinación de mitos paganos y cristianos utilizada en la decoración de los arcos triunfales y de las piras funerarias, refleja la compleja y aguda mentalidad del barroco español. La adaptación de la mitología greco-latina al ritual y las costumbres cristianas comienza a verse con los alegoristas que no hacen más que justificar los mitos paganos a la religión oficial. Uno de los alegoristas italianos más importante y más conocido en España fue Judas Abravanel o León Hebreo cuyo tratado *Dialogi d'Amore*,⁴³ fue muy conocido en la Península al grado de que tuvo cuatro ediciones castellanas en 1590. León Hebreo nos propone en su tratado cuatro interpretaciones posibles de la mitología al servicio del dogma. Señala la primera como la capa más superficial o corteza exterior en donde se nos cuentan historias dignas de recuerdo; la segunda por su cercanía con el centro de la alegoría representa el aspecto moral, contemplado desde un punto de vista maniqueísta, del cual deben extraerse ejemplos para la vida humana; la tercera está aún más oculta a nuestros sentidos y nos da a conocer las cosas de la tierra o del cielo, es decir, los conocimientos teológicos o astrológicos. Y en el corazón, bajo todas estas capas o cortezas, quedan otras significaciones “científicas”, los sentidos medulares que nosotros llamamos alegorías.

Esta “licencia de interpretación” da pie para que se saquen moralejas de Homero o que surjan ediciones como el *Ovide moralisé*,⁴⁴ que contenían explicaciones alegóricas al final de cada capítulo. Y que incluso se asegure que las pinturas mitológicas puedan interpretarse simbólicamente, sin ofrecer peligro al vulgo que las contemple. También

⁴³ León Hebreo. *Dialogi di amore, composti per Leone medico, di natione hebreo e dipoi fatto christiano*, Venecia, 1541.

⁴⁴ Ver nota 20.

surgen explicaciones adaptadas a la creación como la que da el mismo León Hebreo en la que dice que los amores de Júpiter corresponden a los seis días de la creación y que además contienen sendas moralejas alegóricas en las que Leda simbolizaba el amor casto y virtuoso, Europa, el amor concupiscente y Danae, un ejemplo viviente de la caritativa distribución de las riquezas.

Ahora bien, León Hebreo no es el único tratadista alegórico que se lee en España, pues en la Península se cuenta con una amplia bibliografía, de la que ya hemos hablado, en la que intervienen no sólo los tratadistas o estudiosos de los emblemas, por el contrario, una gran diversidad de hombres con ocupaciones e intereses diversos como historiadores, pintores, clérigos, escritores, de todo género, y todo aquel que creyera dar alguna luz sobre el origen, disposición y utilización de emblemas, jeroglíficos, alegorías y empresas para una mejor interpretación y educación del hombre en su relación con Dios. Toda esta producción bibliográfica, abundante para la época si se toman en cuenta los métodos de producción y distribución del material bibliográfico en este periodo de Europa Occidental, trataba de interpretar la vida del hombre en relación con Dios, intentaba explicar su origen y fin, en esta tierra, en el aspecto práctico y en el espiritual, utilizando para ello criterios diversos e incluso encontrados, como los religiosos o paganos buscó para ellos un canal de sincretización que se mostrara firme y coherente. En breve tiempo produciría y alentaría sobre manera todo un aparato de imaginaria que alcanzaría su mejor momento en el Barroco acentuándolo como una cultura dirigida. Participan como hemos ya mencionado autores como Juan Pérez de Moya, con su tratado *Philosophia secreta*,⁴⁵ considerado como uno de los mejores tratados escritos en

⁴⁵ Cfr. Supra nota 33

lengua castellana. Moya aprovecha el sentido didáctico de las fábulas y lo aplica a la mitología, atribuyendo las características de las primeras para el mejor entendimiento de la segunda, así, lo literal, lo alegórico, lo anagógico o conocimiento que lleva a Dios, lo tropológico o conocimiento que alienta a las almas para las buenas obras y lo físico o natural, sirven para educar al vulgo y conducirlo por medio de las alegorías a una vida ejemplar. Es clara la influencia de León Hebreo no sólo en Moya sino en todo el pensamiento alegórico de los españoles, pues con estas características se podía interpretar cualquier mito de manera alegórica en los Siglos de Oro.

Toda esta producción literaria utilizada en la ornamentación de los arcos triunfales, las fuentes y los monumentos funerarios contribuyó para que la mitología se vulgarizara y que cualquier persona pudiera, en determinado momento, leer, interpretar y aun explicar cualquier tipo de alegoría a la que aludieran los emblemas, motes o empresas en toda ceremonia, demostrando el desarrollo y extensión de una cultura simbólica a todas las capas sociales de la España de los siglos XVI, XVII y XVIII y acentuándola como una cultura teatral, gestual, llena de alusiones y símbolos más superficiales que profundos, sobre todo en lo concerniente a las ceremonias funerarias, como ya he señalado antes.

Estas ceremonias carecían en un principio del sentido característico de las otras: el ambiente festivo, en su inicio, porque después se caracterizaron como ritos carentes de toda alusión luctuosa. Los catafalcos, procesiones y recibimientos de restos mortales, fueron simples ritos vacíos, carentes de toda significación real en una cultura funeraria. A pesar de que las pompas fúnebres se constituyeron prácticamente en un arte, en el la

agonía se expresaba en el *ars moriendi* y la muerte en el *memento mori* ⁴⁶ español propio de la Contrarreforma, al que contribuyeron los más destacados miembros de esta sociedad.

La sociedad española tuvo una especial predilección por lo fúnebre y elaboró las piras funerarias, las ceremonias de beatificación y las de recibimiento de restos mortales con la misma algarabía y participación con la que contribuyó para fabricar los arcos triunfales, acudía también a estas celebraciones el pueblo en general y así como manejó los símbolos festivos manejó también los símbolos mortuorios; de este modo, la gente estaba familiarizada con palabras, hechos y actos que acentuaban su gusto por lo fúnebre, haciendo de este rito algo más cotidiano, convirtiéndolo en un instrumento de persuasión y publicidad al servicio del dogma.

Este *ars moriendi* se prolongó naturalmente a la Nueva España con las características de la ritualidad peninsular, es decir, que las pompas fúnebres fueron desde su inicio en la Colonia ritos vacíos, que de fúnebres sólo tenían la suntuosidad de la Pira, representando más que una pena un motivo adicional para este ambiente constante de fiestas. Se introdujo también todo este sistema simbólico, iconológico y por supuesto religioso, del que se elabora una cronología festiva compuesta por exequias, misterios de fe, entradas de virreyes y obispos en las principales ciudades de la capital de la Nueva España, dedicación de templos católicos o imágenes sagradas.

⁴⁶ En: "A rey muerto, rey puesto" *Imágenes del derecho y del Estado en las exequias reales de la Nueva España (1558-1700)* de Salvador Cárdenas Gutiérrez. En: *Las dimensiones del arte emblemático*. Editores Bárbara Skinfill Nogal, Eloy Gómez Bravo. Zamora Mich. : El Colegio de Michoacán: CONACYT, 2002.

Impuesta en las Colonias toda esta imagería desarrollada en España, la sociedad novohispana no hace más que seguir fiel a las ceremonias y piras españolas inspirándose en los grabados, ritos, sermones y sonetos que llegaban de la Metrópoli. Después estos ritos adquirieron características propias, e incluso solían llevarse a cabo para competir con las ceremonias peninsulares. Para ello las piras estaban diseñadas y construidas con extravagancias costosas, se hacían celebraciones a la menor provocación y participaba en ellas, por supuesto, la Iglesia, además de los Tribunales y la Universidad, sin evitarse entre ellos una colaboración envidiosa. También se editaban libros que contarían con lujo de detalles las ceremonias elaboradas en este Nuevo Mundo.

CAPÍTULO II

La Nueva España. La asimilación del emblema español a la cultura novohispana. La poesía elegíaca en la Nueva España.

LA VIDA DE la Nueva España, como hija ejemplar de la Vieja España, adopta cortésmente después de la conquista los modos y usos que le fueron impuestos, lo mismo en el estilo de gobierno que en la religión y las artes. En poco tiempo reprodujo los cánones de la Europa Occidental, estaba sembrada de grandes fiestas como recibimientos, beatificaciones, túmulos, dedicaciones, certámenes literarios; todo lo que concernía al ciclo vital de los ritos políticos y religiosos de la casa reinante, nacimientos, desposorios, ascensos, triunfos y logros tanto militares como religiosos que, con el tiempo, fueron parte esencial y cotidiana de la vida colonial. Se exageró con mucho a las mismas expresiones españolas y se quiso con esto distinguir y acarrear a alabanzas el ánimo peninsular del que, en alguna manera, dependía, ya que la sociedad novohispana comenzó a formarse con una genealogía no muy destacada, por cierto, pues estaba compuesta en su mayoría por aventureros, ladrones, vagabundos y algunos hidalgos pobres, por lo que la Colonia necesitaba mucho de la aceptación europea.

Esta sociedad recibió en un primer momento el reconocimiento de la corona expresado en títulos nobiliarios, posesiones territoriales, encomiendas y hábitos militares, que con el tiempo, se les fueron limitando hasta serles negados pues se oponía a este trato la antigua nobleza, los eclesiásticos e incluso la corona misma, ya que, consideraban a los conquistadores y a su descendencia como advenedizos, a más de representar un peligro

para la gobernabilidad de las colonias. Con todo, los nuevos súbditos lograron distinguirse y admirar al Viejo Mundo destacando y encumbrando sus mejores hábitos: la ostentación, el derroche, su espíritu bullicioso y el reconocimiento a su Dios y patria haciendo de cada fiesta o fecha religiosa un desfile original en riqueza, religiosidad, competitividad intelectual y nobiliaria.

En este ambiente, de entre todos los festejos, las fiestas del clero fueron creciendo en cuanto a boato y ostentación. Fueron muy concurridas primero por ser las más frecuentes y segundo por democratizadoras, ya que, en ellas la estricta jerarquía colonial era hecha a un lado. De estas ceremonias, las exequias imperiales constituyeron un evento principal, pues servían para alentar a los criollos en su sentir peninsular, para que se consideraran parte de este *teatro* monárquico como entes sociales y sobre todo para hacer gala de sus mejores recursos fabricando grandes piras con un sin fin de *jeroglíficos* y *emblemas* moralizantes, valiéndose de los grandes tópicos del Barroco, en estas piras perpetuaban la imagen del monarca alabando sus virtudes y gritando a grandes voces que el rey había muerto para la vida terrena pero la muerte no había triunfado pues el monarca vivía una vida celestial a pesar de la muerte. Este tópico hizo del Túmulo la representación de un rito no de muerte sino de renovación.¹ Organizaban

¹ Con el fin de aclarar este rito de renovación cito: “En algunos túmulos mexicanos se recurre a la metáfora del ave fénix para expresar esta idea de muerte y sucesión sin solución de continuación en el poder, es decir, de soberanía; el fénix, al decir de Ferrer de Valdecebro, era un extraño y prodigioso pájaro que según el mito clásico fabricaba su nido cuando se sentía cansado de vivir para prepararse a morir dejándose abrasar por el sol. Pasado el tiempo, de sus cenizas renacía un nuevo Fénix. Esta ave imaginaria sirvió como metáfora e la inmortalidad desde los tiempos de Plinio, Tácito y Séneca. Los juristas extrajeron de esta mitología ornitológica ficciones aplicables al pensamiento jurídico. Se empleó como símbolo de la inmortalidad y renovación de la *persona ficta* o artificial, a través de la relación del Fénix muerto con su sucesor vivo. [...] la metáfora del Fénix resultaba adecuada para ilustrar la naturaleza de la *Dignitas quae nunquam moritur*. En: “A rey muerto, rey puesto” Imágenes del derecho y del Estado en las exequias reales de la Nueva España (1558-1700) de Salvador Cárdenas Gutiérrez. En: *Las dimensiones del arte emblemático*. Editores Bárbara Skinfill Nogal, Eloy Gómez Bravo. Zamora Mich. : El Colegio de Michoacán: CONACYT, 2002, pp. 167 – 195.

también procesiones en las que participaba el pueblo entero, componían loas y elegías alabando siempre y en todas ellas a “el mejor de los príncipes”. Todo elaborado según lo dictara aquella Península Europea; pero sin perder nunca el sello característico que le había impuesto la Colonia.

La literatura funeraria tuvo un gran significado en la vida novohispana, tanto que, uno de los primeros libros impresos de importancia fue *El Túmulo Imperial de la gran Ciudad de México*, escrito por Francisco Cervantes de Salazar a la muerte de Carlos V y publicado un año después de concluidas las exequias, en 1560.² Pero esta literatura de lamentaciones, transportada a las Indias, había cobrado con el tiempo un uso panegírico de exaltación fastuosa que se sirvió de muchos de los tópicos imperantes en la Europa de los siglos XVI y XVII, que le sirvieron para aumentar su eficacia catequística. Así, los libros de exequias editados en las Indias contienen tópicos tan antiguos como el de morir para nacer a una nueva vida, imprecaciones a la divinidad, hado, parca o muerte, en los que no faltan el escarnio o el insulto a la parca, el desengaño, la necesidad de despojar a la muerte de su carácter negativo, encontrar la gloria póstuma, el tópico de la poca tierra y un sin fin de metáforas expresadas a través de animales, plantas, vicios, virtudes, piedras preciosas entre otras muchas en las que la muerte representa sólo un tránsito a mejor vida. Con todo esto pareciera que los autores mexicanos carecieron de originalidad y sus trabajos consistieron en trasladar el ingenio español al Nuevo Mundo; lejos de esto, la agudeza y el ingenio creador de los nuevos súbditos indianos creó en poco tiempo una singularidad distintiva que le permitió en gran medida servirse de

² Francisco Cervantes de Salazar. *Túmulo imperial de la gran Ciudad de México*, por Antonio de Espinoza, México, 1560.

nuevas imágenes, usos e incluso nuevas propuestas, que renovaron los cánones europeos y dieron a la Nueva España una bibliografía original y abundante.

Por esto la elaboración de las exequias fúnebres para la vida novohispana constituía un motivo más para el constante júbilo, pues eran organizadas con sumo cuidado tratando de incluir a lo más lucido de su sociedad. La demostración de este júbilo se manifestaba, entre otras cosas, en la hechura de estos aparatos de los que Francisco de la Maza hace la siguiente descripción “eran las piras de madera, pintadas de aceite, imitando mármoles, jaspes o canteras; las estatuas copiaban también mármoles o bronces, e iban algunas veces policromadas, estofadas o vestidas... Se cubrían con magníficas telas y alfombras, y se adornaban con candelabros, incensarios y macetones de verdad, así como con centenares de velas de la mejor cera... Constaban casi siempre de tres cuerpos. El primero, el ‘zócalo’, llevaba pinturas, esculturas, incensarios e inscripciones, así como escaleras y balaustres. El segundo contenía el féretro o urna que llevaba o recordaba al difunto, también con estatuas pinturas o inscripciones, y el tercero remataba en forma piramidal con escudos o símbolos funerarios y, en ocasiones, con una estatua o busto en la cúspide. Las velas por cientos y aun millares, se repartían por todo el monumento, recordando, al encenderse, el fuego que consumía las antiguas piras clásicas”.³ Incluso el hecho mismo de anunciar un deceso constituía un rito en sí mismo

“Cuando llegaba la noticia de la muerte de una persona real a la Nueva España, lo primero que se hacía era “publicar los lutos” por medio de una

³Francisco de la Maza, *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México*, pág. 14.

pregonero y música, con solemnes visitas de la Audiencia al virrey, del virrey al arzobispo, de este a la Audiencia... Se procedía luego a la preparación de las honras fúnebres, de las cuales se encargaban, casi siempre, algunos oidores, que llamaban al arquitecto o pintor más importante para que diseñase la pira, así como a los poetas y doctores universitarios para los versos, inscripciones y epitafios, pidiendo a las altas autoridades eclesiásticas eligiesen al predicador de los sermones y elogios de la real carroña... Si el ilustre personaje moría en México, se instalaba la capilla ardiente en su casa o en los respectivos palacios si era virrey o arzobispo, trasladándose después a la catedral o iglesia donde debían celebrarse las exequias”.⁴

Trabajaba cada quien para su mejor lucimiento, otorgando el honor de disponer estas conmemoraciones a lo mejor de su sociedad, ya que por lo precipitado de la noticia y la calidad del evento éste no podía ser sometido a concurso, se elaboraba la pira repleta de emblemas, se componían elegías, se armaba un ostentoso desfile que pretendía parecer severo y doloroso. En el que participaban el Virrey, el Cabildo y las distintas órdenes religiosas que tenían asiento en la Nueva España, también participaba, desde luego, el pueblo entero para el que, a fin de cuentas, era dirigido y representado este desfile funerario.

Con el tiempo estos formulismos van tomando carácter propio, la necesidad de una creación individual de formas de expresión logran que en un lapso muy breve las Colonias propongan nuevos *ideogramas*, *hyeroglyphicos* y *emblemas*, nuevas *alegorías*,

⁴*Ibíd.* pág. 22

dotadas de un marcado simbolismo prehispánico, sirviéndose para ello de los elementos naturales que se les ofrecían a manos llenas en estas tierras. Incluyeron en sus invenciones la fauna y la flora locales y lograron con ello originales y hermosas creaciones, pero lo más importante es la unión que hicieron de la historia militar y de los gobernantes mexicanos con la cultura de las imágenes tan en boga en Europa. Los más importantes autores de las Indias conocieron y asimilaron la cultura emblemática, circulaban en la nuevas tierras ediciones de Alciato, Moya, las obras de Piero Valeriano, se conocían títulos como *El sueño de Polifilo*⁵ y el *Pia Desideria*⁶ el *Horapolo*.⁷ Todo el periodo de la sincretización pagano-cristiana fue asimilado de forma vertiginosa por las mentes indianas, el alta Edad Media, el Renacimiento y el Barroco se transportan a nuevas tierras dónde no sólo eran bien recibidas sino que se le busca origen y símiles en las expresiones precolombinas de estas nuevas ciudades.

Las figuras del poder político y religioso del virreinato siguieron los perfiles del funcionario español, eran hombres fieles a las instituciones castellanas, obedientes al Patronato de la casa Real, asunto que facilitó en gran medida el gusto por la emblemática ya que estos hombres habían sido formados en instituciones en las que esta cultura dirigida estuvo vinculada a los programas de la corte, es decir, los funcionarios, religiosos y mentores conocían a la perfección los dictámenes y beneficios de los juegos de agudeza, muchos de ellos conocían el pensamiento ignaciano y su relación con esta cultura de representaciones alegóricas y alusiones morales, sin dejar a un lado que

⁵ Cfr. *Supra* nota 5.

⁶ Hugo, Hermann. *Pia Desideria Emblematis Elegiis et Affectibus*, Typis Henrici Aertssenii. 1624.

⁷ Ver *supra*. nota 1.

muchos de los miembros destacados de esta sociedad eran jesuitas, hecho singular que determinó la gran afición a la emblemática de este Nuevo Mundo. La afición de los grandes escritores del virreinato a este tipo de literatura se manifestaba al presentarse una gran cantidad de trabajos cuando se ponía a concurso algún recibimiento, desposorio o cualquier tipo de liturgia religiosa o política, pero la predilección y participación de estos autores iba en aumento cuando se trataba de un concurso literario donde la poesía festiva, amatoria o la oratoria panegírica y moral, se ponían a su servicio para el lucimiento personal, donde la erudición, el uso de sentencias, el mérito propio de la originalidad, el ingenio y la agudeza eran instrumentos de adorno que mantenían su estatus intelectual. Autores como Francisco Cervantes de Salazar, Francisco de Terrazas, Arias de Villalobos, Juan de Palafox y Mendoza, Francisco de Castro, Luis de Sandoval Zapata, Isidro de Sariñana, Carlos de Sigüenza y Góngora, Sor Juana Inés de la Cruz, Juan José de Eguiara y Eguren, Cayetano Javier de Cabrera y Quintero, y muchos otros participan con entusiasmo en estos certámenes literarios en los que las muestras de sus variadas inventivas podían concretarse en emblemas. Otro ejemplo visible de la originalidad de las agudezas estuvo a cargo, claro está, de la pintura emblemática, parte esencial de su forma de expresión y difusión. Ésta surge también con hermosas características lejanas de la realidad mezclando diversas corrientes históricas en una sola imagen que se daba a conocer a través de esas magníficas piras, sus autores al igual que los mejores intelectos de esta sociedad estaban conscientes de que su producción sería el híbrido de dos culturas. Andrés de Concha, Pedro Ramírez, José Rodríguez Carnero, Miguel Cabrera y José Joaquín Magón, fueron en periodos diferentes los mejores representantes de este género. Además de una buena cantidad de hombres prominentes que se encargaban de cubrir los gastos, intelectuales, físicos y económicos que generaban estas elaboradas y efímeras construcciones.

Las nuevas características que fue adquiriendo la emblemática novohispana fueron muchas, muy variadas y en algunos casos llegaron a romper con los tópicos comunes imponiendo nuevas formas que expresaran las necesidades de un mundo que apenas nacía pero que ya contaba con los más viejos conflictos de los pueblos de allende el mar. El primer interés de los criollos fue el de pasar a la historia con las mismas características antropológicas que sus antecesores, pretendían gozar de una antigüedad clásica que los orilló a volver los ojos hacia el pasado inmediato, buscando y resaltando en él pasajes históricos, supuestos orígenes épicos, leyendas, mitos de la religiosidad precolombina, traduciendo y catalogando las numerosas lenguas en nuevas gramáticas, conservando la literatura que podían rescatar, buscado entre ruinas una identidad propia, algo que los identificará como un ente social con rostro propio y que al mismo tiempo les diera pie para ingresar a la Historia universal. Así, muchos de los símiles buscados por estos pensadores pueden parecerse temerarios; v. gr. el gusto por los emblemas y jeroglíficos permitió el uso de analogías en las que aparentemente la escritura egipcia tenía grandes coincidencias con la escritura de las tierras descubiertas, estudiosos como Sigüenza se dedicaron con gran ahínco a buscar este tipo de analogías y sustentaban esta tesis en la escritura de los naturales, pues su forma de comunicación escrita antes de la conquista se juzgó como un sistema pictográfico, simbólico o metafórico de lo que pretendían escribir, siendo ésta una de las interpretaciones más conocidas de los jeroglíficos españoles, coincidencia feliz para los criollos, porque estos jeroglíficos prehispánicos pasaron a formar parte de tan buscada identidad. La originalidad de esta tesis equivalía a poder dar un justo valor a las *invenzioni* de cada pueblo, es decir, España hizo una interpretación propia de sus juegos de agudeza, de los que se gozaba en estas tierras, pero que por circunstancias evidentes no serían tenidos como propios, para los súbditos mexicanos esta analogía significó la apropiación y reconocimiento

territorial que tanto necesitaban⁸. Ya comenzaba a dibujarse el rostro de una Nación, pero faltaban dos elementos para lograr una semejanza completa con el Imperio debían contar también con una imagen que personificara al reino y un escudo de armas que la distinguiera. El 17 de diciembre de 1523 el rey de España, Carlos V decide otorgarle a la ciudad un escudo que la distinga y para ello dispone:

“que tengan, por sus armas conocidas un escudo azul, de color de agua, en señal de la gran laguna, en que la dicha ciudad está edificada, y un castillo dorado en medio, y tres puentes de piedra de cantería [...] que van a dar en el dicho castillo [...] y en cada una de las dichas dos puentes [...] un león levantado, que haga con las uñas de dicho castillo, de manera que tengan los pies en la puente y los brazos en el castillo, en señal de la victoria que en ella ovieron los dichos christianos; y por la orla, diez hojas de tuna, verdes, con sus abrojos, que nacen en la dicha provincia, en campo dorado [...] las cuales armas y divisas damos a la dicha ciudad por sus armas conocidas, porque la podéis traer, poner, e tengáis en los pendones y sellos, y escudos y vanderas de ella”.⁹

⁸ La cultura simbólica que se establece al iniciar el virreinato y que dura hasta la independencia fue para España un difusor de imágenes y discursos monárquicos y contrarreformistas, pero también le sirvió a los criollos como instrumento que canalizó la progresiva, aunque tímida, concienciación política del criollismo. Estas ideas se construyen paulatinamente y culminan en el XVIII. En esta etapa los criollos transforman y reinterpretan las imágenes emblemáticas, buscado las raíces de su propia identidad. Las referencias habituales fueron a los emperadores incas o aztecas, la reivindicación de Cetubalia, la exaltación guadalupana, la reinterpretación simbólica del águila mexicana, incluso las complejas analogías que se establecen entre la América prehispánica y el Egipto milenario o a través de la relación entre los ideogramas faraónicos y los sistemas pictográficos precolombinos. “La emblemática Novohispana” de Víctor Minguéz. En: *Las dimensiones del arte emblemático*. Editores Bárbara Skinfill Nogal, Eloy Gómez Bravo. Zamora Mich. : El Colegio de Michoacán: CONACYT, 2002. pp 139-166.

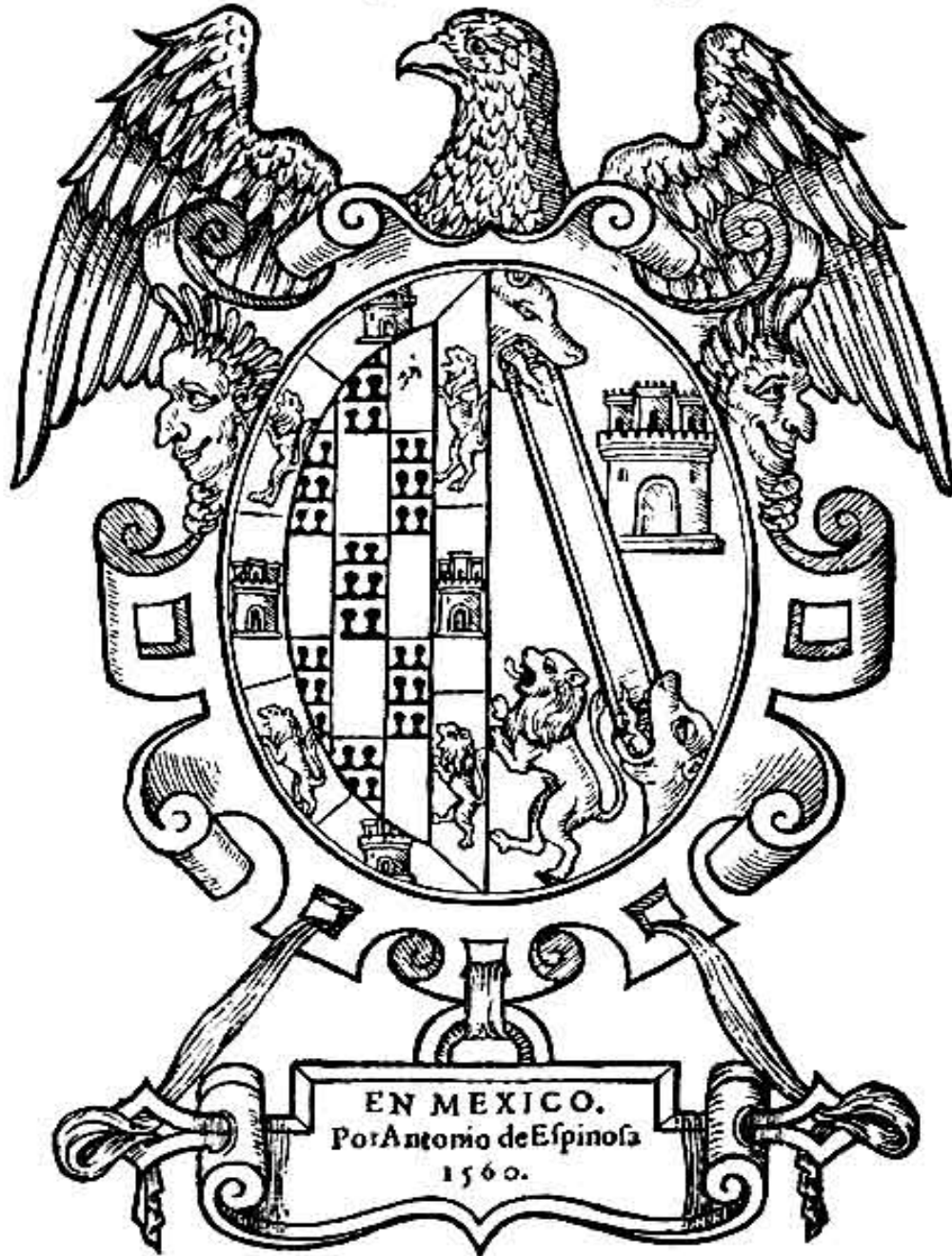
⁹ Como puede leerse y verse en la imagen que se muestra, el escudo gozaba más de una simbología peninsular, pues el peso de la imagen estaba centrado en la heráldica hispana, esta simbología era inaceptable para el nuevo



a) El túmulo de Carlos V.

pensamiento criollo, que requería de imágenes que le recordaran verdaderamente su glorioso pasado indígena, por lo que este escudo estuvo muy lejos de agradar a los criollos. González Angulo, en: Florescano, Enrique *La bandera mexicana. Breve historia de su formación y simbolismo*, México, FCE, 1998. Págs. 37-38

TVMVLO IMPERIAL
de la gran ciudad de Mexico.



LA FORMACIÓN INTELECTUAL de la nueva sociedad permitió el conocimiento y difusión del lenguaje de las imágenes, esta divulgación estuvo a cargo de instituciones muy importantes, entre ellas, la Real y Pontificia Universidad y los colegios mayores que se fueron estableciendo en la Colonia. Este saber se difundió de forma inmediata en las aulas, los estudiosos que ahí dictaban cátedra tenían en su memoria literaria y visual los más bellos ejemplos de la iconología Ibérica, conocieron y transmitieron los formulismos metódicos necesarios para la elaboración de los emblemas, contaban para ello con su formación religiosa, muchos eran jesuitas y resultaba evidente su liga y predilección por este sistema de comunicación. Uno de los catedráticos que formaron parte del primer claustro universitario de 1551 fue el humanista Francisco Cervantes de Salazar, que fungió además como cronista de la Ciudad. En 1559 fue llamado por el virrey Luis de Velasco para que se encargara de la declaración de las imágenes para la pira de Carlos V, el trazo y la montea estuvo a cargo del alarife Claudio de Arciniega que ideó un mueble serliano de cruz griega dispuesto en dos cuerpos, asentado sobre un zócalo escalonado y terminado con vistosos remates piramidales. Se designó, por razones de espacio y lucimiento, que El Túmulo y la procesión se representaran en el monasterio de San Francisco, en la capilla de San José de los Naturales, la importancia de citar este monumento mortuario, en especial, es hacer notar la modernidad de la arquitectura empleada por Arciniega, la originalidad de los jeroglíficos allí representados, el uso del lenguaje literario y figurativo, el significado de los nuevos temas históricos que exponían por vez primera el supuesto origen épico del pueblo novohispano y la representación de los gobernantes mexicanos al lado de los dioses del Olimpo, bajo la tutela de la monarquía Española. Estas características hacen de este obelisco una muestra única en su tiempo, pues proponía nuevos y originales moldes, al mismo tiempo que surgía como ejemplo para la elaboración de los Túmulos que lo

sucedrían. Cervantes de Salazar dispuso de modo tal la trama moral de los jeroglíficos expuestos que pudo mezclar en ellos las enseñanzas virtuosas de Alciato¹⁰ las ineludibles citas de Ovidio¹¹ y las novedosas empresas militares del emperador indiano¹², sumando a esto el papel decisivo que tuvo la conquista del Anáhuac para el engrandecimiento personal del emperador español. Otro aspecto significativo fue la participación de los artífices indígenas en la tareas de realizar, armar y colocar los jeroglíficos y emblemas, le dieron forma a los motes y epigramas propuestos por el humanista toledano, es importante destacar el hecho de que indígenas y españoles trabajaran juntos en un proyecto español con temas americanistas, con un concepto histórico pleno de sincretismo y modernidad. El Túmulo fue tan original que el mismo Cervantes declara:

“El cual...fue diferente de las trazas que en España y en otras partes se hicieron, y procuróse en esto y en otras muchas cosas, no concurrir, con los otros túmulos, porque la pompa fúnebre con esta diferencia y novedad, fuera de la majestad que en ella hubo, fuese más grata á los que la viesen y oyesen.”¹³

La modernidad de estas exequias y la amalgama de conocimientos que reunió permitió la creación de emblemas que narran la conquista y el beneficio que

¹⁰ Ver nota 6 del Capítulo I.

¹¹ Ver *supra*, notas 19 y 20.

¹² La emblemática en los túmulos novohispanos, de la casa de los Austrias, manejó propagandísticamente dos tópicos interesantes. En primer lugar el de un rey creador de leyes y de un orden social justo, esta imagen fue la base difusora de la idea de obediencia al poder, pues su legitimidad radicó en la justicia del régimen, que sirvió para que al morir el rey los lazos de fidelidad se conservarían no sólo institucionalmente, sino por la seguridad que daba un gobierno en manos de un rey justiciero. A la propagación de una imagen monárquica de juicios rectos se unió el tema de la justicia a los indios, pues esta sombra real se proyectaba como recta y bienhechora cubriendo incluso hasta los indígenas, los más pequeños de sus vasallos. Ver nota 46

¹³ *Op. Cit.*, pág. 363. Ver *supra* nota 48.

obtuvieron, según el pensamiento conquistador, los indígenas mexicanos al entrar en contacto con la cultura Occidental, se observan en la narración de los iconos las heroicas hazañas de Hernán Cortés, el privilegio de ser vencidos para nacer a una nueva vida religiosa como vencedores, otros declaraban a los indígenas como amantes súbditos del emperador que al escuchar la noticia de su deceso quedaban en la más completa orfandad. La sincretización lograda entre los tópicos occidentales y las nuevas aportaciones americanas consiguieron la vigorización de los tópicos europeos y atrajeron la atención de los naturales que comenzaron a reconocer en ellos elementos de su cultura; este hecho hizo que su sentido ejemplar fortaleciera su función de adoctrinamiento.

Algunos de los siguientes emblemas del Túmulo expresan, no sólo la originalidad de que gozaron, sorprendiendo a propios y extraños con sus declaraciones, sino la capacidad de sincretización de los hombres de esta época que lo mismo se adaptaban al pensamiento de la antigüedad clásica que al nuevo mundo que se les ofrecía. En uno de los cuadros del túmulo se leía

“estaban muchos indios enlutados, con candelas encendidas en las manos,
mostrando con los rostros tristes gran sentimiento por la muerte del César”.¹⁴

En otro emblema se declaraba

¹⁴ *Loc. cit.*, pág 372.

“Estaba el Emperador y D. Hernando Cortés delante dél, armado con la espada desnuda en la mano, y á par dél muchos indios; daba á entender esta figura haber Hernando Cortés, en ventura del César y con su favor, conquistado el Nuevo Mundo y llamado al sancto Evangelio innumerables gentes.”¹⁵

Le seguía otro que decía:

“Al otro lado, hacia la capilla mayor, estaba la ciudad de México sobre una laguna con muchos ídolos quemados y quebrados arrojados del templo, y al otro lados muchos indios hincados de rodillas, adorando una cruz rodeada de rayos de sol, dando gracias á Dios porque en el tiempo de César y con industria de Hernando Cortés, fueron alumbrados de la ceguera en que estaban”.¹⁶

En este se puede leer:

“Estaba el emperador sentado, armado de todas armas, en silla imperial, y aquellos afamados capitanes, Alejandro. Aníbal, Pirro, Cipión Africano, las cabezas descubiertas, armados, cogendo yerba del campo en señal de vencidos”¹⁷

¹⁵ *Loc. cit.*, págs. 373 y 374.

¹⁶ *Loc. cit.*, pág. 376.

¹⁷ *Loc. cit.*, pág. 377.

No hay que perder de vista el ingenio utilizado para unir la tradición europea al pensamiento de la Nueva España, como en la siguiente cohorte de emblemas

“el emperador sentado con el cetro tendido, y Montezuma y Atabaliba, emperadores en este Nuevo Mundo, hincados de rodillas, tendidas las manos tocando en el cetro con rostros alegres, manifestaban que habían sido vencidos, para vencer al demonio que los tenía vencidos”¹⁸

Más adelante

“La Fama con las alas en los brazos y piés, llena de ojos y lenguas; salía de un mundo abierto, tocando... Abajo estaba aquella señalada batalla naval que los españoles tuvieron con los indios en la laguna, cuando prendiendo a Guauhtimutzi, subcesor de Moteczuma, acabaron de tomar la ciudad de México, significaba esta figura cómo los demonios, ... por las furias, incitaban a los indios á que no quisiesen paz con los nuestros. Por lo cual cuanto fué más larga y más reñida, tanto después de vencida fué más gloriosa”¹⁹

Este túmulo fue novedoso no sólo por la sincretización demostrada, sino por la dimensión histórica que cobran los nuevos personajes

“Don Hernando Cortés   caballo con la bandera real en las manos con otros algunos, y los demás   pie marchando la tierra adentro. Los navíos en que

¹⁸ *Loc. cit.*, págs. 377-378.

¹⁹ *Loc. cit.*, págs. 379-380.

pasó, quemados y echados al través. Daba á entender esta figura, cómo Don Hernando Cortés acometiendo en los dichosos días de César el más grande hecho que capitán en el mundo emprendió por principio maravilloso en tierra. Tan larga, tan poblada de gente no conocida, dio con los navíos al través, poniendo ánimo á los suyos con quitarles la esperanza de la vuelta”²⁰

En este lee

“Don Hernando Cortés armado en lo alto del templo del demonio mayor, que llamaban Uchilobos, decorándole de su lugar y haciéndole pedazos. Había por las gradas cuerpos de indios sacrificados”,²¹

Finalizó la mención con esta singular adaptación

“estaba la Ciudad de México, y sobre los muros el dios Apolo coronado de laurel, con un libro en la mano, dando á entender que para doctrina y lumbre destos naturales erigió César Universidad en México”.²²

En lo que se refiere al diseño arquitectónico de la pira, su concepción fue siempre la de un mueble, que en ausencia de los despojos mortales, no sólo servía como sustituto de la urna funeraria sino como un gran emblema, todo este aparato significaba a los dolientes conceptos como el del arrepentimiento, la idea de justicia divina, de

²⁰ *Loc. cit.*, pág. 381.

²¹ *Loc. cit.*, pág. 382.

²² *Loc. cit.*, pág. 390.

renovación o renacer, pero cuando este mueble servía de depósito mortuorio de algún gobernante o personaje destacado no implicaba solamente ideas de conducta moralizante, implicaba, en un muy acentuado sentido la idea de inmortalidad y trascendencia tan codiciado en toda sociedad y, sobre todo, propagaba la idea de conservación del orden institucional del imperio al que se servía. El túmulo estaba diseñado por lo general en uno o varios cuerpos que se unían a un zócalo central a través de desniveles o escalinatas, cada cuerpo o capilla, en caso de que los hubiera, contaba con una serie de columnas, con sus pedestales, basas, capiteles y arquitrabes, frisos y cornisas, además de contar con candelabros para iluminar el monumento durante las exequias, todo él se cubría con empresas, emblemas y jeroglíficos que narraban de forma grandilocuente los sucesos principales de la vida del difunto. El Túmulo de Carlos V se diseñó

“á manera de crucero... Tenía cuatro capillas colaterales que abrazaban una capilla mayor donde estaba la tumba de S. M., todas fundadas sobre doce columnas de orden dórico. Tenía la capilla mayor veinticuatro pies en cuadro, y por cada una de las cuatro capillas subían con catorce gradas á la capilla mayor donde estaba la tumba.”²³

Uno de los elementos originales fue el diseño en crucero, cada una de las cuatro capillas que rodeaban a la urna representaban los cuatro puntos cardinales, que, como un emblema más, señalaba la bondad del monarca derramada por todo el orbe, en el que dominaba; los cuerpos de la pira estaban rematados por obeliscos en forma de agujas

²³ *Loc. cit.*, págs. 367-368.

piramidales que se colocaban sobre los pedestales del mueble. En cuanto a esta pira como mueble funerario, que representa la erudición del arquitecto Claudio de Arciniega. Jaime Cuadriello explica:

“El orden ascensional de los cuerpos piramidales o de los obeliscos-candelabros no sólo denotaba la observancia de una vieja tradición funeraria arraigada desde el antiguo Egipto sino también el carácter virtual que tenía la “pira” ígnea como vehículo de renovación. Pero algo más: la simbología renacentista restituyó a la pira-pirámide su vieja geometría divina: el triángulo isósceles –en tanto una epifanía del dios Ra– implicaba también una irradiación solar proyectada o “cristalizada” sobre el globo terráqueo. De tal suerte la ceremonia de “incendio”o “prendimiento” de cientos de luminarias no sólo revivía el antiguo rito mortuorio de la cremación sino que proyectaba a la luz misma como un signo de distinción celeste. El erudito Antonio Brixiano ya había convenido en esto, otrosí de su carácter de aparato político cuyos ‘influjos benéficos se derramaban hacia las cuatro partes del mundo’.”²⁴

²⁴ Jaime Cuadriello., “Los jeroglíficos de la Nueva España”, *Juegos de ingenio y agudeza, La pintura emblemática de la Nueva España*, catálogo de la exposición, México, Museo Nacional de Arte, 1994. pág. 89. Me parece oportuno agregar a la cita anterior el origen occidental de las piras con el fin de comprender el sentido de grandeza implícito en todo túmulo. Francisco de la Maza, al referirse a los orígenes de los monumentos funerarios explica «El último homenaje a los muertos fue, desde la niebla del mundo prehistórico, la encendida pira que consumía sus restos. En los principios estos monumentos funerarios fueron solamente un simple hacinamiento de maderas, pero Grecia les dio importancia al elevarlos en forma de pirámide, en cuya cúspide iba el muerto y en los costados los trofeos y las víctimas sacrificadas a los dioses manes...Cada día fueron adquiriendo mayor importancia los túmulos funerarios, de tal manera que Platón creyó necesario reglamentar, en la República, su erección, recomendando, sencillez y buen gusto, así como que solamente diez obreros se ocupasen de elevarlos. Como ya entonces llevaban epitafios y versos, Platón los redujo a pocas líneas, como previniendo el abuso a que llegarían en la decadencia helenística...En Roma obtuvieron las piras solemnidad mayor. Se cubrieron de telas y se rodearon de hachones y objetos de arte...una nueva y emotiva ceremonia añadieron los romanos en sus funerales, la de soltar un águila real, que estaba atada a los pies del muerto, en el momento que comenzaba a arder la pira. Esto fue la «apoteosis» o sea el símbolo del espíritu que se escapaba al empíreo mientras el cuerpo se volvía cenizas». en *La historia y el arte de México*, *Op. cit.* págs. 11-12.

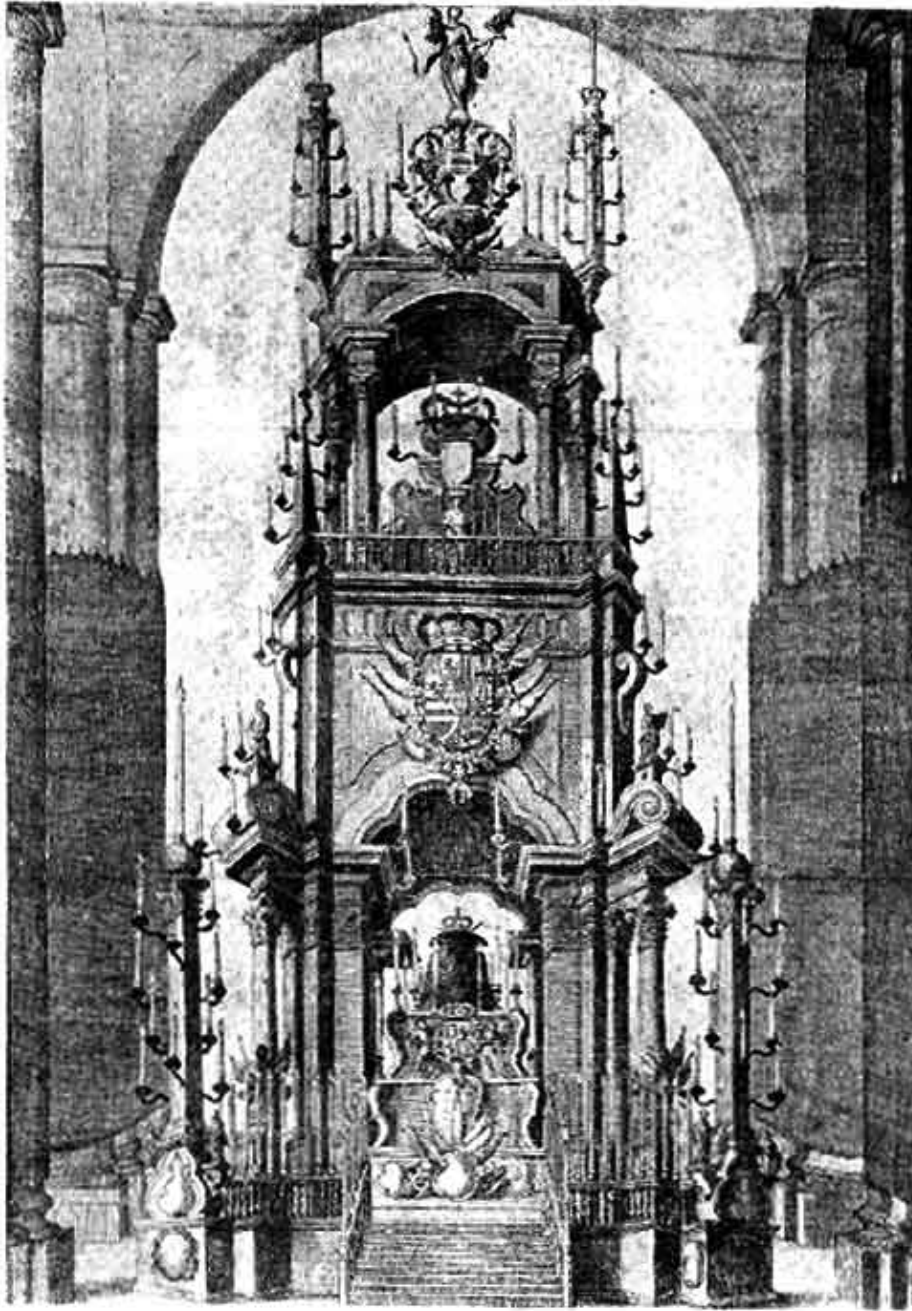
El uso de un determinado orden en la composición arquitectónica también intentaba reflejar una cualidad o carácter inherente al insigne difunto: y cita la relación de Cervantes sobre el Túmulo Imperial “Todos los miembros que llevaba este cuerpo eran de género dórico, porque convenía así para la grandeza del Túmulo de tan gran señor, y por ser este género robusto y fuerte”.²⁵ Esta fue la imagen y el mensaje que recibieron los primeros mexicanos congregados alrededor de la pira observando con asombro las alegorías expuestas en ella y todo el aparato luctuoso que se encargaron de seguir al pie de la letra, como grandes actores en su mejor representación, las autoridades políticas y religiosas del virreinato organizando unas exequias como se disponían en las mejores ceremonias españolas.

Fueron tan notorias estas honras fúnebres que se tomaron como un modelo ejemplar para las siguientes ceremonias, todas las honras de la casa de Habsburgo e incluso para la casa entrante de los Borbones siguieron el lineamiento general propuesto por este diseño, adoptaron la inclusión de la historia de los naturales, mezclaron con gran ingenio la cultura emblemática y las costumbres mexicanas, propusieron innovadores diseños arquitectónicos y, sobre todo, elevaron a calidad de Reino a la Nueva España, ésta aparecía en muchos de los jeroglíficos significada con ricos atuendos de la realeza indígena y con penachos o abanicos de pluma que tanto asombraron a los españoles, esta figura se representaba al lado de la alegoría ideada para la Península.

²⁵ *Loc. cit.* pág. 368.

CAPITULO III

El Túmulo de Fernando VI, “El Justo”.



13. Pira de Fernando VI. México, 1762

a) Breve mención sobre la imprenta en la Nueva España

LA IMPRENTA EN la Nueva España comenzó a funcionar a finales de 1539 a cargo de Juan Pablos, empleado de Juan Cromberger, impresor español. Su temprana introducción se debe al cúmulo de temas reunidos, es notorio señalar la gran cantidad de títulos y la variedad temática que abarcaron los libros producidos por las mentes novohispanas, que exigían una imprenta cercana, ya que los viajes a la Península provocaban en el mejor de los casos una impresión tardía de los textos. Para cuando la imprenta logró su establecimiento el trabajo acumulado exigía una marcha acelerada del proceso de impresión. Esto nos da una idea del enorme trabajo intelectual que marca desde su inicio a la vida en la Colonia. Un siglo después, en 1639, se establece en La Puebla de los Angeles la segunda casa de impresión. Para 1720 se estableció la imprenta en Oaxaca, pero ésta dejó de funcionar cinco años después de haber sido fundada para, nuevamente, reiniciar sus funciones en la centuria siguiente. Las primeras casas de impresión dejan de tener el dominio en la materia y a éstas se les suman las casas de los impresores independientes y las de los Colegios del lugar, a cada Colegio se le otorgaron licencias especiales de impresión para que pudieran contar con el número necesario de textos dentro de sus aulas y para que se hicieran cargo de sus propias publicaciones.

Es tal la cantidad de bibliografía producida por las imprentas de la Colonia que incluso es difícil de superar por el resto de los dominios españoles en América.¹

Es curioso encontrar entre esta literatura propagandística y panegírica al servicio de la casa Real, manuscritos como el de Luis de Sandoval Zapata que nos da los pormenores de la vida y muerte de dos personajes alejados de la Casa Real *Relación fúnebre a la infeliz, trágica muerte de dos caballeros*,² texto que sí bien no era “común” a los oídos de la casa reinante, sí era un reflejo del pensamiento criollo, forjado en el resentimiento de los descendientes de conquistadores hacia la prepotencia de las autoridades peninsulares. Para éstos las políticas españolas fueron sumamente perjudiciales. Puesto que, estas acciones redujeron los privilegios de los que gozaron en un principio, si añadimos a esto que se administraba e impartía justicia de forma arbitraria, generalmente en contra de los conquistadores y sus descendientes, además de que los mejores puestos en el virreinato les eran negados, es claro el malestar de esta sociedad criolla a la que no se le permitía figurar ni alcanzar las posiciones que los obsesionaban.

La afición de los criollos a todos los actos relacionados con la liturgia religiosa y política permite a la imprenta sacar a la luz una gran cantidad de títulos en los que se

¹ Toribio Medina, *Historia de la imprenta en los antiguos dominios españoles de América y Oceanía*. prólogo de Guillermo Feliu Cruz. *Complemento bibliográfico de José Zamudio*. Santiago de Chile, Imprenta y Litografía Universo, 1958, 2v.

² Luis de Sandoval Zapata, *Relación fúnebre a la infeliz, trágica muerte de dos caballeros de lo más ilustre desta Nueva España, Alonso de Ávila y Álvaro Gil González de Ávila, su hermano, degollados en la nobilísima Ciudad de México a 3 de agosto de 1566*, manuscrito.

reflejó el gusto generalizado por estas ceremonias, además del citado *Túmulo de Cervantes de Salazar* se publicaron títulos como: *Sermón que predicó...en las honras que esta insigne Ciudad hizo de la muerte de la Católica Majestad Felipe III, nuestro Rey y Señor en 11 de septiembre de 1621 años en la iglesia Catedral*³, *La imperial àguila renovada para la inmortalidad de su nombre en la fuente de las lágrimas que tributó a su muerte, despojo de su amor y singular argumento de su lealtad esta mexicana corte, restituyendo otra vez sobre la móvil fugacidad de su lago, el águila que durmió en el Señor... La Reina nuestra Señora Doña Mariana de Austria*,⁴ *Real Mausoleo y Funeral Pompa*,⁵ *Fúnebre memoria de la muerte del Rey N. Señor D. Felipe IV el grande ... Panegírico Cenotaphio...*,⁶ esta afición unida al ánimo de destacarse se vio proyectada en la publicación de exequias, a un solo personaje, en varias de las provincias de la Nueva España, estableciéndose un ánimo de competencia en el arte funerario, esto se refleja en las ceremonias efectuadas a la muerte de Carlos II, de la que cito tres honras fúnebres. *Grano de Trigo fecundado de virtudes en la vida*,

³ Grijalva, Juan de. *Sermón que predicó...en las honras que esta insigne Ciudad hizo de la muerte de la Católica Majestad Felipe III, nuestro Rey y Señor en 11 de septiembre de 1621 años en la iglesia Catedral*, México, ex. Off Bacalauri Manis de Alentar...

⁴ Ezquerria, Matías de, Manuel de Escamantes Colombres y José Vidal de Figueoa Mendoza, *La imperial àguila renovada para la inmortalidad de su nombre en la fuentes de las lágrimas que tributó a su muerte, despojo de su amor y singular argumento de su lealtad esta mexicana corte, restituyendo otra vez sobre la móvil fugacidad de su lago, el águila que durmió en el Señor... La Reina nuestra Señora Doña Mariana de Austria, cuyas fúnebres pompas ejecutó el Exmo. Señor Don Juan de Ortega Montañés, Obispo de la Santa Iglesia de Valladolid, Virrey de esta Nueva España...* Con licencia en México, en la Imprenta de Juan Joseph Guillena Carrascoso, año de 1637.

⁵ *Real mausoleo y funeral pompa*, escrito a la muerte del príncipe Baltasar Carlos por el conde de Salvatierra, en 1647.

⁶ Echevarría, Juan de, *Fúnebre memoria de la muerte del Rey N. Señor D. Felipe IV el grande... Panegírico Cenotaphio... en: Relación de la Pompa Funeral y regias exequias que la Santa Iglesia Catedral de Durango, de la Nueva Vizcaya celebró con la Ciudad a la debida memoria del Rey Católico y Magnánimo monarca D. Felipe IV el Grande, Nuestro Rey y Señor que esté en gloria. Dispúsose con el Teniente Gobernador y Cabildo de la Ciudad: por orden del Illm^o y Revm^a Señor Doct. Juan de Horospe y Aguirre...*, en México, por la Viuda de Bernardo Calderón, año de 1667.

fecundísimo por la sucesión en la muerte, La Católica Majestad del Rey Nuestro Señor, Don Carlos II que Dios haya...⁷ Caminos de Verdad mansedumbre y justicia. Señales que dejó en ellos la S.A.C. y R., Majestad del Señor D. Carlos II, Rey de las Españas. Sermón... en las honras que le hizo el Imperial Convento de N. P. S. Francisco de la Ciudad de Tlaxcala el día 11 del mes de agosto del año 1701⁸ y El segundo Josías Carlos II, sin Segundo como él y sin Primer. Oración Fúnebre Panegírica que por la Seráfica Religión dijo en su Convento Grande de Querétaro el día 21 de junio del año pasado de 1701.⁹

En lo que se refiere a los arcos elaborados para el recibimiento de grandes personajes, podemos citar como ejemplos el libro publicado en el recibimiento del nuevo mitrado, don Francisco de Aguiar y Seijas, *Transformación Theopolítica*.¹⁰ Otros dos hermosos ejemplos los encontramos en *Theatro de Virtudes Políticas*, de Carlos de Sigüenza y Góngora¹¹ para recibir al Marqués de la Laguna, y el *Neptuno Alegórico*,

⁷ Gómez de Parra, Joseph. *Grano de Trigo fecundado de virtudes en la vida, fecundísimo por la sucesión en la muerte, La Católica Majestad del Rey Nuestro Señor, Don Carlos II que Dios haya...Asunto Panegírico funeral que predicó a la fúnebres exequias, que en su magnífica Iglesia Catedral celebró el Illm^a Señor Venerable Eclesiástico Cabildo Sede Vacante, a expensas de la Nobilísima Imperial Ciudad de Puebla de los Ángeles de la Nueva España...*, En la Puebla, por los Herederos del Capitán Juan de Villa Real en el Portal de las flores, año de 1701.

⁸ López de Pro, Maximiliano. *Caminos de Verdad mansedumbre y justicia. Señales que dejó en ellos la S.A.C. y R., Majestad del Señor D. Carlos II, Rey de las Españas. Sermón... en las honras que le hizo el Imperial Convento de N. P. S. Francisco de la Ciudad de Tlaxcala el día 11 del mes de agosto del año 1701.*⁸ En Puebla, en la Imprenta del Capitán Sebastián de Guevara y Ríos, en el Portal de las Flores, año de 1701

⁹ *El segundo Josías Carlos II, sin Segundo como él y sin Primer. Oración Fúnebre Panegírica que por la Seráfica Religión dijo en su Convento Grande de Querétaro el día 21 de junio del año pasado de 1701*, en México, por la Viuda de Francisco Rodríguez Lupercio en la puente de Palacio. Año de 1702

¹⁰ *Transformación theopolitica ydea mythologica del principe pastor, sagrado Proteo, alegorizada en imágenes, descifrada en números, en el aparato magnífico del triumphal Arco*, México, 1683.

¹¹ Carlos de Sigüenza y Góngora, *Theatro de virtudes políticas*, México, 1680.

Océano de colores, de Sor Juana Inés de la Cruz, de 1680, para el mismo recibimiento.¹² En cuanto a los festejos dispuestos a la llegada de algún personaje importante a tierras americanas me parece oportuno referirme a lo que Cuadriello hace notar:

“en la capital de la Nueva España, el aparato mismo del arco era un símbolo de anexión provincial. Durante la recepción que se hacía a un virrey o arzobispo se mantenían, como en la antigüedad, algunos conceptos simbólicos aunque reciclados desde el Renacimiento y enriquecidos visualmente por el efectismo barroco: franquear las puertas de una ciudad como forma de capitulación y triunfo, trasponer el claro de un arco como ingreso de un nuevo gobierno en el orden temporal y, finalmente, el tránsito o remedo de la aspiración espiritual que se alcanza con la llegada del pueblo a la *Jerusalem Celestial*.”¹³

Siguiendo con esta literatura de catafalco, en el siglo XVIII, podemos señalar textos como el que da a conocer el Obispo de Oaxaca, antes Antequera, Isidro de Sariñana. Él publica *Llanto de Occidente en el Ocaso del más Claro Sol de las Españas*.¹⁴ A la muerte de Carlos II se publica *El Sol eclipsado antes de llegar al*

¹² *Neptuno alegorico, océano de colores, simulacro político, que erigió la muy Esclarecida, Sacra y Augusta Iglesia Metropolitana de Méjico en la lucidas alegóricas ideas de un Arco Triunfal..., a la feliz entrada del Excmo. Sr. D. Tomás Antonio Lorenzo Manuel de la Cerda, Manrique de Lara, Enríquez Afan de Ribera, Protocarrero y Cárdenas, Conde de Paredes, Márques de la Laguna..., Virrey, Gobernador y Capitán General de esta Nueva España...: Que hizo la Madre Juana Inés de la Cruz, Religiosa del Convento de S. Jerónimo de esta Ciudad.-Con licencia.-En Méjico, por Juan de Ribera en el Empedradillo, 1680.*

¹³ “De arzobispos y virreyes” en *Los jeroglíficos de la Nueva España*, de Jaime Cuadriello, pág. 101. Ver nota 70.

¹⁴ Isidro de Sariñana, *Llanto de Occidente en el ocaso del más claro sol de las Españas*, s.e. 1666.

zenid.¹⁵ *Tristes ayes del águila mexicana*,¹⁶ dedicada a la muerte de la Reina María Bárbara de Braganza, esposa de Fernando VI.

¹⁵ MED-EG 4-51 Ft. Andrés de San Miguel, *El sol eclipsado antes de llegar al zenid, Real Pira que encendió a la apagada luz del Resy N. s. D. Carlos II el Exm^o. Sr. D. Joseph Sarmiento de Valladares... A la Católica Majestad del rey N.S.D. Philippo V (que Dios guarde)...*, México, s. e. 1701. fs. 58v y 59.

¹⁶ *Tristes ayes del águila mexicana*, México, s. e. 1759.

b) La ceremonia luctuosa. El rito fúnebre, los tópicos y la constitución de las imágenes.

Todas estas ceremonias tenían un gran sentido para la parafernalia cortesana de la que dependió la Nueva España, pues con estas ceremonias políticas y religiosas daba cauce a la enorme inventiva de sus habitantes y se lograba contener, además, gracias a estas representaciones, la incomodidad general en la que vivía el pueblo. La gran cantidad de títulos creados para conservar estas efímeras representaciones se multiplica con facilidad, ya que, como hemos comentado, cada ciudad importante, además de la capital del Virreinato, hacía publicar la ceremonia que elaboraba para la misma conmemoración.

A la muerte de Fernando VI, acaecida en 1759, las exequias que le fueron dedicadas fueron celebradas en toda la Colonia, y la única distinción entre ellas es la dimensión del elogio al monarca. Muchas de éstas no tuvieron el cuidado de impresión que requerían, ya por ser de autores menores o por provenir de lugares lejanos y sin importancia. Las mejores ceremonias luctuosas estaban, por obvias razones, a cargo de las principales ciudades y provincias como la Capital del Virreinato, La Puebla de los Ángeles, Oaxaca, Guadalajara, entre las más connotadas. Para la fecha que nos ocupa las imprentas ya estaban establecidas y pertenecían, como hemos ya señalado, a una diversidad de casas de impresión. Entre los años de 1759 y 1762 que es el año en que se registra la más tardía impresión de estas exequias, las imprentas del Real y más Antiguo Colegio de San Ildefonso y las de la Bibliotheca Mexicana a cargo de José de Eguirra y Eguren son ampliamente reconocidas y publican varias de las exequias que se le dedican

a Fernando VI. En cuanto a la constitución de las imágenes y los temas creados para esta ceremonia, las referencias que tenían relación con la conquista y la historia de estas nuevas tierras ya no están presentes, para este momento los tópicos americanistas antes mencionados eran del dominio público y su presencia ya no era necesaria a los criollos como seña particular de sus trabajos, en general las exequias dedicadas a la casa de los Borbones están más apegadas a la mitología ovidiana y los libros de emblemas como el de Sebastián de Covarrubias.¹⁷ Las alegorías que dominan en este catafalco son las de la justicia, la paz, la fortaleza de ánimo, que siguen fielmente los moldes mitográficos presentes en Alciato y posteriormente en los *Emblemas Morales*, del citado Covarrubias. Si bien muchas de las figuras utilizadas en la creación de los emblemas tenían ya siglos funcionando como un lenguaje perfectamente establecido y claro para la gente que los observaba. Al momento de trasladarse a las colonias había gozado también de una gran predilección, ya que la asimilación de este lenguaje cifrado fue casi inmediata. Cada libro de emblemas se basaba en los símbolos presentes en los más importantes tratados sobre emblemática. Toda nueva producción daba un nuevo significado y una nueva explicación a los símbolos o jeroglíficos que pretendían dar a conocer. Este significado no se alejaba demasiado de su sentido original, por ejemplo, en el caso del Olivo que aparece en el presente Túmulo se le da un significado regio que implica la idea de sabiduría, pero se le tenía también como símbolo de misericordia.¹⁸ El León era tenido

¹⁷ Ver nota 15, Capítulo I.

¹⁸ Otro ejemplo sobre lo variado que podía ser esta significación lo encontramos en *Viaje del rey Nuestro Don Phelipe IV a la frontera de Francia*, Imprenta Real, Madrid, 1667. De don Leonardo del Castillo, este libro se publica después de muerto el Rey, se le representa a éste, al nuevo rey Carlos II, al rey de Francia y a su esposa María Teresa y su madre Ana de Austria. Felipe IV lleva la sierpe de Horapolo, símbolo de eternidad, entre cetro y caduceo, y dos manos enlazadas de las que sale un *olivo* con dos coronas, símbolo de la alianza entre España y Francia. Julián Gallego. *Op. cit.* pág. 138 “Símbolos y alegorías en la vida española. Su importancia en las ceremonias y fiestas.”

como empresa no sólo del Reino de León sino que tiempo después, con la unificación de los reinos, fue parte importante del escudo de armas español. Era de todos conocido su significado moral como alegoría del valor, de la fortaleza de ánimo y de realeza; su representación en la pira declara ese mismo valor de ánimo puesto al servicio de la corona española. El arco iris fue el puente de unión entre Dios y los hombres, símbolo de alianza. Del árbol podemos decir que destacó las estrechas raíces del hombre con la tierra a semejanza de un árbol enraizado, por lo que fue fácil trasponer en él la vida humana como significado de su permanencia en la tierra. Para nuestro autor sirvió tomando su sentido primero como puente de unión entre el mundo y su soberano que está en los cielos. Se le daba a cada imagen un sentido específico, se dirigía la conciencia del espectador de estas representaciones mediante emblemas que conducían a declarar la intención de estos monumentos. Es claro que estas imágenes no eran espontáneas, por lo que el proceso de creación individual estaba en acomodar las alegorías que se pretendía que demostraran la intención del autor. De modo tal que pudiera servirse de este lenguaje modificándolo no en su esencia, pero sí en su intención.

Lagrymas de la Paz,¹⁹ es el título que lleva el texto que nos ocupa, pues anexa para este catafalco los emblemas utilizados en la pira fúnebre. Otros de los textos que se publicaron para conmemorar esta fecha fueron de los siguientes autores: Francisco Fernández Vallejo, hace publicar su *Oración fúnebre*.²⁰ De Mateo José de Arteaga se conoce *El Josías [Josaías] de la ley*.²¹ De Diego Carbajal, *Cortesano desengaño*.²² Francisco Serrano da la imprenta *Demostración, que en solemnes magnificas exequias, consagró la lealtad*.²³ Otro pequeño texto sobre estas exequias es el escrito en latín por Luis Antonio de Torres, *Laudatio Funeris Fernandi VI*.²⁴ Estas publicaciones hacen una puntual relación de las ofrendas póstumas dedicadas al rey Fernando VI, siguen

¹⁹ *Lagrymas de la Paz vertidas en las exequias del señor D. Fernando de Borbón. por excelencia el justo, VI. Monarcha. de los que con tan esclarecido nombre ilustraron la Monarquía española.* Imprenta del Real y mas antiguo Colegio de San Ildefonso, México, 1762. En esta edición están presentes varios de los grabados que fueron colocados en el Túmulo, pero no se encuentra la imagen del plano, ni el de la pira, pues con el paso del tiempo muchas de estas imágenes fueron arrancadas de los originales. Respecto a esto, Toribio de Medina nos sugiere en la clasificación bibliográfica del túmulo que se encuentra en La imprenta en México (1539-1821), Santiago de Chile, Impreso en casa del autor, 1952 lo siguiente: «el reclamo a la página 16 no corresponde a la 17 de modo que, tengo para mí, que entre ambas páginas debía ir la vista del túmulo de que carece mi ejemplar». Plano que afortunadamente podemos observar en la obra de Diego Angulo, Planos de documentos arquitectónicos de América y Filipinas existentes en el Archivo de Indias, Laboratorio de Arte, Sevilla, 1933-1939, 3v. Tomo tercero págs. 227 y 269, lám. 226.

²⁰ Francisco Fernández Vallejo, *Oración fúnebre en las solemnes exequias, que en la muerte de la Magestad del Sr. D. Fernando de Borbón Rey de las Españas, sexto de este nombre se celebraron en la santa iglesia Cathedral Metropolitana de México...* México, Imprenta del Real y mas Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1760.

²¹ Mateo José de Arteaga, *El Josías de la ley gracia D. Fernando VI el Catholico, el justo, el piadoso, Rey de España y de las Indias. Oracion fúnebre, que en las sumptuosas exequias celebradas a su imperial memoria por la Real Audiencia de Guadalaxara, predicó en su Santa Iglesia Cathedral....* Bibliotheca Mexicana, 1760.

²² Diego Carbajal, Diego. *Cortesano desengaño y rústico advertido christianos funestos sentimientos, político morales, discurso sobre la tan justamente llorada muerte del Rey Nuestro Señor Don Fernando VI, en un brevísimo diálogo.* Mexico, Bibliotheca Mexicana, 1759.

²³ Serrano, Francisco. *Demostración, que en solemnes magníficas exequias, consagró la lealtad, el respeto, la gratitud, la veneración del Illmo. Tribunal y Real Audiencia, de la contratación a Indias a la tierna, y dolorosa memoria del Señor Don Fernando de Borbón, sexto de este nombre,* en Cádiz, Gómez de Requena, 1759.

²⁴ Torres, Luis Antonio de. *Laudatio Funeris Fernandi VI Hispaniarum et Indiarum regis. Habita Mexici pridie idus martias Regalis Cancellariae Pro Rege Gobernantis...* México, 1762.

fielmente la estructura ceremonial que llevaba ya varios siglos funcionando: relatan las obras reales como hechos de gobierno, nos dan a conocer el valor litúrgico de éstas, necesario para la elaboración de las imágenes, todos los textos muestran con elogios la gran cantidad de obras pías que efectuó en vida el monarca y concluyen con esa gran enseñanza aleccionadora para el resto de los mortales, el desengaño barroco, el gran temor a la muerte física, que no espiritual, pues ésta se garantizaba y prometía por medio de este *rito fúnebre*, que como un gran emblema mostraba, además de su carácter moralizador, su carácter de adoctrinamiento que confirmaba la existencia eterna después de la muerte. Esto se hacía valiéndose de tópicos que ya habían logrado filtrarse en las mentes mexicanas a través de su uso constante. Al no aparecer ya las referencias del pasado prehispánico en los túmulos de mediados del XVII y XVIII, éstas se sustituyen por las señas de las ciudades que las efectúan, los cronistas hacen una clara y extensa relación de la Ciudad que dio a la luz esas exequias, es muy importante para los autores novohispanos no perder esa calidad de Imperio – en el sentido intelectual y no de poderío, esto no implicaba una idea de independencia total de la Corona –, que había adquirido la Colonia, ésta se había distinguido ya por una historia y unas letras mexicanas que la identificaban e incluso buscaban los criollos, igualarlas a las producidas por la Península, por lo que hacen presente en todos los textos esa referencia constante a la ciudad que elabora y edita las honras fúnebres para realizar un homenaje no sólo al difunto sino a la región que organizaba tales ceremonias.

c) Los emblemas en el TÍTULO

LA MAYORÍA DE los grabados que se encuentran en las primeras obras impresas en México, como algunos frontis, de estampas de santos, escudos de órdenes religiosas y una gran cantidad de abecedarios que servían como letras capitales de adorno a las portadas o inicios de página, eran en su mayoría, traídos de Occidente, al conservar estas placas los impresores ahorraron, además de los costos de los grabados, tiempo en los procesos de impresión. Si algo convenció a los impresores para publicar este tipo de literatura y hacer nuevas ediciones en distintos idiomas fue el hecho de poder conservar las placas buriladas, a las que sólo se anexaba la traducción. Éste también era el caso de las portadas o de las empresas de cada orden religiosa, es por esto que muchos de estos grabados pudieron conocerse e imprimirse en las ediciones mexicanas. Toribio Medina en su *Historia de la imprenta en América y Oceanía*,²⁵ hace mención de la *Dialectica Resolutio* de Fray Alonso de la Veracruz, en la que el frontis utilizado se imprimió inicialmente en Inglaterra y se exportó posteriormente a México.

²⁵ *Supra nota 72*



Pero no todos los textos se formaron de grabados extranjeros. Evidentemente se requirió de abridores de lámina o grabadores que cubrieran la necesidad de ilustrar con imágenes un texto Colonial, si se hablaba de elementos desconocidos para el Occidente se requería que las láminas reflejaran la imperiosa necesidad de ilustrar lo que el autor describía con letras. Los abridores de láminas en el siglo XVI tallaron empresas y emblemas en placas de distintos materiales. Gran parte de estas placas estaban trabajadas en madera y los artistas que las elaboraban generalmente no firmaban sus obras. Tiempo después se comenzaron a usar en América planchas de plomo y cobre, de uso poco común en España. Estas técnicas fueron introducidas por extranjeros como Samuel Estradamus, natural de Amberes. Estradamus trabajó con planchas elaboradas ya, en su natural Amberes, lugar en el que llegó a publicar hermosas ediciones, aproximadamente de 1606-1622. Posteriormente, la necesidad de ilustrar los textos de temas coloniales requirió de un grabado *ex profeso* para la obra en cuestión. Estas láminas en su mayoría carecen de firma, pero es indudable, por los temas tratados en las mismas, que hubo grabadores en la Colonia que no sólo abrieron láminas para estos libros, sino un caudal de técnicas y diseños que contribuyeron en forma importante a la vulgarización y preservación del arte emblemático en la Nueva España.

Las noticias de los grabadores mexicanos son muy escasas, primero porque, como ya hemos mencionado, muchos de ellos no firmaban sus láminas y segundo porque las noticias de sus trabajos no tuvieron la misma trascendencia y seguimiento que el de las obras que ilustraron. En cuanto a los autores que firman sus obras, se les puede localizar en la segunda mitad del siglo XVII, y hacer una biografía a partir de las ilustraciones que elaboraron. Antonio Onofre Moreno es el abridor que ilustra el catafalco de Fernando VI, el Justo, que se publica en el año de 1762. Éste es uno de sus

más reconocidos trabajos, aunque elaboró también las imágenes para la pira de Felipe V, el retrato de la monja Gallegos en 1752, las estampas que se encuentran en la *Práctica de los ejercicios* del P. Izquierdo, que se publicó en 1756; pintó el retrato del arzobispo Cuevas Dávalos y se tienen noticias de que trabajó por lo menos hasta 1774.²⁶ Éstos son los datos que generalmente se pueden obtener de los artistas plásticos del XVI, XVII y XVIII, los grabadores eran parte de este aparato que conformaba y hacía realidad la liturgia y el boato de los ciudadanos novohispanos aficionados a estas ceremonias efímeras, su importancia como creadores estaba supeditada a la calidad del trabajo en su concepción total.

Lagrymas de la Paz, es el título que resume el tema que representaba la pira de Fernando VI, ésta fue dispuesta por el licenciado Domingo Balcarcel y Formento, “cavallero del Orden de Santiago”, quien diseñó el Túmulo de Felipe V, colaboró con él para estas exequias el licenciado Feliz Venancio Malo, de los que se lee en la portada “oydores de la Real Audiencia”, infortunadamente no se tienen más noticias sobre estos personajes. El virrey que convocó la hechura de la pira fue Don Agustín de Ahumada y Villalón, marqués de las Amarillas y constituyeron estas honras fúnebres uno de sus últimos actos de gobierno, pues su muerte ocurrió en 1760, unos cuantos años después de haber llegado al gobierno de la Nueva España. La ceremonia luctuosa del Rey se llevó a cabo en el “Augusto Metropolitano Templo de esta Imperial Corte de México”. El texto comienza con una dedicatoria de la Real Audiencia mexicana al Nuevo Rey Carlos III, y estuvo listo para su impresión un año después de celebradas las exequias,

²⁶ “los grabadores” en *La Imprenta en México* (1539-1821), Santiago de Chile, Impreso en la casa del autor 1907-1912, de Toribio Medina. *La imprenta en México*, (1539-1821), Francisco González de Cossío, 510 adiciones a la obra de José Toribio Medina, en homenaje al primer centenario de su nacimiento. México, UNAM, 1952.

como se dice en la dedicatoria al lector “Sale más tarde de lo que yo persuadí esta Relación: pero la culpa ha estado en el escultor, que retardó hasta ahora las láminas de los Hieroglificos...”²⁷ Por lo que se imprime hasta el año de 1762, por cierto, con una mayor calidad en las estampas.

La narración de las pompas fúnebres está hecha en verso “por hazertela con la amenidad del metro, o menos ingrata o más gustosa”, como señala su autor. En esta relación se refleja de forma clara la sincretización que hicieron las eruditas mentes novohispanas de toda esta cultura arraigada en la Península, de la que ya he hecho mención, con la cultura indígena. Sin embargo, para esta época, las alusiones sobre cultura prehispánica se hicieron a un lado “tal parece que con los Austrias terminan las referencias iconológicas y emblemáticas de dominación hispánica y con la sucesión borbónica se abre paso de lleno a las asociaciones cósmicas, astrológico-zodiacales y mitológicas.”²⁸ Tal como lo explica esta breve cita, los emblemas de este Túmulo hacen referencias mitológicas, elementos del Olimpo están presentes en esta narración, existen en ella numerosas citas de la mitología grecolatina, unidas a hermosas descripciones de ciudades mexicanas, descritas como edenes o arcadias cortesanas. Un ejemplo lo encontramos al inicio de la narración de los lutos, donde se comunica al virrey, que a la sazón estaba en Cuernavaca, la muerte de Fernando VI.

²⁷ En la dedicatoria “al lector” en *Lagrymas de la Paz*. Sobre la confusión entre emblemas y jeroglíficos ver el capítulo I.

²⁸ *Supra* nota 70. *Op. cit.* pág. 100.

“Es Quernavaca Villa lisonjera,/ (Quauhnahuac en su lengua el indio entona,)/ En quien
 forman estable primavera/ Con agua, y frutos Thetis y Pomona: / Allí la Cornucopia se
 venera,/ Ceres allí de espigas se corona,/ La Abeja ofrece en cada Roble hendido/
 Todo el Hybeò trasladado á un Nido./ A estos Jardines transplantarse quizo/
 El Señor Excelente de Amarillas, / Pòr morir à una fuente, reàl Narciso,/ Quien
 humedas lloraran sus orillas:/ De su vida anhelaban à el aviso/ La flores, fuentes,
 plantas y avesillas,/ Solo el Fresno fatàl, funebre Thèa,/ Prognostica infortunios,
 y yà humea.”²⁹

Estas relaciones mortuorias a pesar de seguir en su construcción fielmente los cánones establecidos por la ya larga tradición de catafalco a la que era afecta la sociedad española en su conjunto, los escritores no dejan de renovarse encontrando la manera de hacer de cada pira un hecho único, cada gobernante al morir debía exaltarse, como si en todo el orbe sólo hubiese existido él, como el más grande soberano, del anterior rey sólo se hablaba para recordar que todos sus logros fueron superados por el difunto monarca y del rey que subía al trono se decía debía aprender el arte de gobernar que había ejercido con gran acierto y grandes triunfos aquél que le cedió, de forma inesperada, el derecho al trono.

Es claro que una buena cantidad de los tratados sobre emblemática y los libros de emblemas más conocidos en Europa circularon también desde tempranas épocas en el virreinato, que fueron conocidos por los autores mexicanos y reproducidos en su esencia en los textos elaborados para conservar parte de estas efímeras representaciones. Toda

²⁹ Supra nota 90. *Op. Cit.*, pág. 2.

narración y pira que se elaboraba debía cumplir con un número abundante de citas que confirmarían la erudición del escritor que elaboraba el monumento, incluía también una versificación luctuosa que generalmente estaba saturada de referencias clásicas, cósmicas y astrológicas, reflejo de toda esta cultura adquirida y asimilada en forma directa de estas fuentes. En este texto, además de lo ya mencionado, se manejan gran cantidad de fenómenos naturales, a los que haremos alusión, pues predominan en los emblemas y por consecuencia en el texto. La estrecha relación de la naturaleza con la muerte de Fernando está dicha en *la acomodación de las alegorías*, gracias a esta declaración se ayudaba a entender el simbolismo del aparato o monumento a la gente que sabía leer para que ésta, a su vez, ayudara a expresar el significado exacto de los jeroglíficos a las personas que no sabían leer; o bien a aquellas que no leían latín. Y gracias también a ello podemos ahora conocer el tema que cubrió de emblemas el monumento mortuario. Ahí se hace mención de lo que significó el reinado de Fernando VI, amante de la Paz y de cómo, ésta última, al morir Fernando, quedó desamparada, sin ningún personaje de “importancia divina” que la sustentara. Se explica también cómo fue traducido esto a imágenes en la pira. La descripción inicia hablando de Felipe V, padre de nuestro soberano, dice de él

*“Era terror de las Campañas áun el ecco del respetable nombre de Phelipe,
y hacía funesto estrago en los exercitos enemigos, primero el miedo que
su brazo.”*

y agrega sobre el difunto rey

“Sucedíole en el mando el gran

Fernando VI, y es pasmo de la admiraciòn, que siendo hijo de un rayo de la guerra, dejará descansar, como dejó, en una imperturbable quietud las armas de su Imperio, Empuño el Cetro, quando la gloriosa ambición de nuestros triumphos, excitaba los nobles ánimos de los Españoles á nuevas baterias; pero con grande paz convirtió luego à todo su conmovido Reyno en un Olympo, y se vieron florecer en su tiempo los dorados siglos.”³⁰

Con lo que es sencillo concluir el tema: el florecimiento y abundancia que atrae la Paz y la grandeza del soberano que la impulsa; de hecho no debía ser difícil encontrar el tema, no olvidemos que los libros de emblemas pretendían por un lado adoctrinar a un mayor número de personas, por lo que tenían que ser claros en sus propósitos aleccionadores, muchas de estas relaciones convocaban al lector desde el primer momento dándole la trama principal para ayudarle al mejor entendimiento de las agudezas, por otro lado provocaban su interés y ejercitaban sus conocimientos a través de los juegos del ingenio.

Más adelante se lee:

“...Justo fue nuestro Esclarecido Soberano, y Justo lo acredita aquél genial amor, que tuvo siempre a la virtud, acompañado con odio irreconciliable a todo vicio: amó la justicia, y aborreció la iniquidad; pero por eso mismo lo ungió el Señor con aquel óleo (fruto de la Oliva, y por eso símbolo de la paz).”³¹

³⁰ “Acomodación de la alegorías, y declaración de las poesías” *Loc. cit.*, pág. 17.

³¹ *Loc. cit.* pág. 18.

La presencia del Olivo en los emblemas se justifica con la cita anterior, la representación de Fernando VI se ejemplifica por sus actos pacíficos con el Olivo. Es en la paz que todo brota y florece; por esto es que, además de encontrar las consabidas citas de la mitología clásica, encontramos en esta relación una importante cantidad de elementos y fenómenos naturales que enriquecen la narración y nos dan un claro ejemplo de las bondades que genera la naturaleza en la Paz.

También es interesante observar la amalgama de citas del mundo clásico y cristiano que conforman el texto, y cómo el resultado final nos ofrece un mundo en donde estas “realidades” conviven pacíficamente. Estos versos son un claro ejemplo de la sincretización de pensamientos de la que ya he hablado:

*“Qué es esto, ó Dios! En la espaciosa Esfera/ Reyna el espanto? Brama el viento
solo,/ Emudece su voz la ave parlera,/ Azora con sus truenos polo a polo:/
Con lágrimas, que bebe, el mar se altera,/ Entre lutos su luz esconde Apolo;/
Ah triste corazón! Según barrunto,/ El Rey de España yace ya difunto*

Y del mismo modo para la disposición de la exequias nos señala:

“Más a este fin, y en lanze tan estrecho,/ Siete sabios se juntan, que ál de Athenas/

*Docto Aeropago, casi por derecho/ Mejorarle pudieran sus almenas:/ Desfallece
la voz, sosobra el pecho,/ Corre la helada sangre por las venas;/ Y aun fue mucho
que nueva tan sentida/ Los dejase siquiera con la vida/. [...] Con el señor Vi-Rey
sintió la Audiencia,/ Pos mostrarse en sentir con Excelencia./ Pero yà este Señor,
que màl herido/ Iba la posta màs velòz, que el viento,/ De la sañuda Parca conducido/
A Regiòn màs feliz, á otro elemento;/ A su cruso diò fin esclarecido,/ Siendo à sus
passos meta el firmamento,/ Donde su mejor parte, y las màs bella/ Eternamente brilla
á fuèr de Estrella."/32*

Para estas exequias los diputados tuvieron que reunirse a disponer los lutos igual que el consejo de los arcontes atenienses, la Parca y la vida eterna, del rey, en el cielo son los elementos que hacen destacar en esta sincretización.

Y más adelante, en la acomodación de la alegorías y declaración de las poesías se lee:

*“Quizo David; pero por más que quizo, no pudo levantarle a Dios una
Casa: porque, aunque Rey tan Santo, era muy dado a las armas, y había
regado con sangre, después de haber sembrado los campos con cadáveres.
Nació Salomón, y éste sí, que por Pacífico, pudo edificarle a Dios el
Templo, que no había podido fabricar David por Belicoso.”33*

³² *Loc. cit.*, pág. 4

³³ “Acomodación de la alegorías, y declaración de las poesías” *Loc. cit.*, pág. 19.

Mi intención al referirme a estos pasajes es la de mostrar esta amalgama de conocimientos, donde claramente podemos observar la convergencia de tan distintas “realidades”. Debemos tomar en cuenta que este modo peculiar de expresar con símbolos paganos una religiosidad tan acentuada como la española se modifique al momento de trasladarse a la corte mexicana, tenida ésta como dominio subordinado a la Península, sigue al pie de la letra los ritos que le eran impuestos, pero al irse formando una conciencia pública y propia en esta sociedad virreinal se acrecienta y enriquece este mundo, los nuevos súbditos conscientes de sus servicios a la realeza, por conquistar para el emperador gran cantidad de tierras y vasallos, conscientes también de sus servicios a la iglesia, pues ayudaron a desterrar de estas tierras la idolatría y atrajeron hacia Dios y su soberano una gran cantidad de almas, comienzan a reconocerse no como ciudad colonial habitada por hombres sin mayoría de edad, dependientes en gran margen de la Corona, sino como hombres “independientes” capaces de crear y aportar letras e imágenes que vigorizaran el mundo simbólico español del que se apropian modificándolo al mismo tiempo que respetan los cánones de la imaginería Occidental.

Los emblemas del Túmulo tienen como protagonistas principales al Olivo, como alegoría del soberano, a la muerte y a la Paz haciendo alusión clara del tema fúnebre. Los primeros emblemas muestran el tránsito necesario de la vida terrestre a la vida celestial. La muerte está personificada en un esqueleto que con distintas armas trata de vulnerar el cuerpo de Fernando. A pesar de sus defensores, el soberano, cae rendido ante lo inevitable. La disposición de estas alegorías tenía absoluta relación con la arquitectura del mueble cuyo diseño era el siguiente:

“Tiene tres cuerpos bien definidos, audaces, compitiendo con las pilastras de la catedral... El zócalo por necesidad de poca altura, lleva cuatro obeliscos con velas que corresponden con los salientes del primer cuerpo. Éste es de orden corintio, sostenido por pilastras, y en las esquinas cuatro columnas resaltadas que sostienen estatuas sobre gruesas, demasiado gruesas molduras. En el segundo cuerpo que arranca de la enorme cornisa por arcos muy *suigeneris*, trilobulados, se ostenta un decorativo escudo imperial y el tercero es un templete sostenido por columnas también corintias y techado por medio de arcos rebajados sobre las exageradas cornisas. Tanto en la urna del primer cuerpo, como dentro del templete, como en el remate de éste se ven coronas reales, la última sosteniendo una estatua, la de la Paz, con su ramo de olivo en la mano siniestra”³⁴.

Colocado en la parte principal del Túmulo se distinguía el zócalo, donde fue colocada la urna y cuya cara principal daba hacia el poniente, en el centro se encontraba un epitafio en latín que aludía a las virtudes del monarca, a cada lado del epitafio se colocaron los siguientes emblemas:

³⁴ "Pira de Fernando VI. México, 1762" en Francisco de la Maza, *Las Piras funerarias en la historia y en el arte de México, grabados, litografías y documentos del siglo XVI al XIX*, México, UNAM, 1946. (Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas).



El primero, que puede verse en la pág. 24, muestra a un león, en actitud protectora, abrazando a un olivo que está siendo atacado por una muerte arquera, en la escultura³⁵ se muestra un mote en latín que se lee “PAX VITA CHARIOR EXSTAT”, y en seguida el epigrama en latín.

En el lado opuesto del epitafio se colocó la imagen, de la página 26 que ejemplificaba lo siguiente: un olivo coronado cuyas raíces se extendían hacia una gran

³⁵ Estoy usando la palabra *escultura* como símil de las imágenes grabadas por los abridores de láminas, escultura como equivalente a trabajo manual, aludiendo a trabajo de tallado, no sobre piedra, sino sobre placas buriladas.

esfera que alojaba a otra más pequeña; al lado una muerte que con segur trata de darle fin al olivo.



Respecto a las imágenes que aparecen en estas alegorías, el León se distinguía ya como símbolo de valor y Majestad en Alciato y posteriormente en la *Iconografía* de Cesare Ripa donde se le atribuyen los significados de iracundia, furor y fiereza; al referirse al león, Julián Gállego anota “Los escritores españoles del Siglo de Oro van tomando tal costumbre de relacionar las palabras león y español que terminan pareciendo casi equivalentes”³⁶ y nos recuerda que el Salón de Reinos del Buen Retiro estaba decorado con doce leones de plata, para el Palacio Real edificado para Carlos III se crearían

³⁶ “Interpretación simbólica del objeto real”, capítulo II, pág. 225, Julián Gállego, *Op cit.*

leones de bronce dorado que serían colocados en las gradas del trono. Y muchos de sus soberanos, al momento de encargar una pintura sobre su persona tenían por cierto el hecho de que el pintor incluiría las figuras de águilas y leones, como signos de reconocimiento imperial, en sus cuadros. En cuanto a la muerte, digamos que tiene una posición “vital” en todas las representaciones de exequias fúnebres de los grandes personajes del mundo de Occidente y el Nuevo Mundo, ésta no podía faltar, no sólo por representar en sí misma el hecho que se conmemoraba en cada pira, sino por ser el suceso más trascendente del hombre durante su vida.³⁷ Se tienen registros donde se

³⁷ La figura de la muerte en los catafalcos reales se registra desde épocas muy tempranas en toda Europa. El origen de la muerte tal como la conocemos, me refiero claro está, a su aspecto descarnado y los motivos que la suelen acompañar como su segur o su hoz y; tiene orígenes lejanos a nuestro presente. El arte medieval se había ido apropiando de los motivos clásicos sin reflexionar demasiado respecto al destino de las imágenes de origen grecorromano que tomaba en préstamo dándoles un significado cristiano sin abundar en el pasado de significación iconográfica de los panteones clásicos. El Renacimiento trata de profundizar más sobre el origen clásico de las imágenes que transitan hasta su época y trata de justificar su utilización devolviendo a éstas parte de su antigua significación pero sin limitarse sólo a la esfera clásica buscan también una síntesis entre el cuerpo de las imágenes y el significado emocional que pretendían que éstas proyectaran. El resultado final fue una mezcla entre el pasado pagano y el presente renacentista de corte cristiano. Una de la figuras que transitan por estas épocas y que llegan hasta nuestros días es la de la muerte. Pero el paso de la figura que representa a la muerte como se perfiló en los túmulos imperiales debió recorrer un gran trecho para ser reconocida como tal y adquirir su significado pleno en las *vanitas*, como ejemplo del desengaño Barroco. Erwin Panofsky en sus *Estudios sobre iconología*, 1984, desarrolla el tema del padre tiempo y su derivación posterior hacia la significación de muerte. Localiza sus orígenes clásicos en dos fuentes relacionadas con la significación del Tiempo. La primera es la identificación del Tiempo con el concepto expresado por Kairos, el momento breve y decisivo que se ilustraba generalmente con la Oportunidad, figura vulgarmente conocida. A la Oportunidad se le representaba como a un hombre joven, con un movimiento de fuga, con alas en los hombros y tobillos, tenía como atributos una balanza en equilibrio sobre el filo de un cuchillo, posteriormente se le añadirán dos ruedas. Como característica esencial en su cabeza aparecía un largo mechón de pelo único medio de atrapar a la Oportunidad generalmente calva, esta figura, así delimitada, sobrevive hasta el siglo XI, después se mezcla con la Fortuna. La otra figura que hace alusión al Tiempo, es el concepto iriano de Aion, principio divino de creación eterna e inagotable, Panofsky menciona dos de los posibles cultos con los que estaba relacionada esta tradición, el primero es el culto a Mithra, que se representaba mediante una figura severa y alada con la cabeza y garras de león, rodeada por una serpiente y con una llave en cada mano. La otra se refiere a la representación de la divinidad órfica, conocida como Fanes, esta divinidad casi siempre era un bello joven alado, rodeado por el zodíaco y equipado con atributos referentes al poder cósmico, circundado también él por los anillos de una serpiente. Ahora bien para el Renacimiento y el Barroco el Padre Tiempo se representaba generalmente con alas, es un hombre maduro de aspecto severo, al que generalmente se le representa desnudo, sus atributos más comunes son una guadaña o una hoz, en algunas ocasiones un reloj de arena, una serpiente o un dragón que se muerde la cola, el zodíaco y en algunos casos muletas. En cuanto a la guadaña, la hoz, las muletas, el reloj de arena, símbolos de destrucción y decadencia, no estaban presentes en las representaciones clásicas, la asociación de elementos negativos o de destrucción fue el resultado de la combinación de atributos

representa a la muerte en textos tan tempranos como en los evangelios de Uta, de principios de siglo XI, y en la Biblia de Gumpert, anterior a 1195, el arte macabro francés que sigue la tradición de los *transi* medievales y las Danzas de la Muerte. En España se tienen no pocos ejemplos en literatura y en pintura de este *ars moriendi* del que gustó sobremanera el pueblo español. Las representaciones de la Muerte con guadaña, hoz u otros atributos se presentan desde la época Medieval se le menciona ya en los *Triumphus Temporis* de Petrarca. Aparece también en Alciato y en Sebastián de Covarrubias.³⁸ En cuanto al Olivo, se utilizaba ya como símbolo de alianza y paz.

Seguían a éstos un par de emblemas que fueron ilustrados con las siguientes imágenes páginas 28 y 30 respectivamente La primera mostraba una muerte encapuchada con una segur dando a tierra con el olivo, frente a ella una doliente doncella que representaba la Paz, las dos figuras estaban bajo un cielo ardiendo en llamas, su declaración o epigrama se expresaba mediante una octava en español. *Cessat sine Fomite Flama*, es el mote que la distingue. Sobre este mote en la Centuria III emblema 22 (pág. 222) de *Los emblemas morales*, aparece la imagen de una ardiente flama que simbolizaba “el resplandor que resulta de los ilustres hechos del valeroso en

entre Chronos, que era la expresión griega dada al Tiempo y Kronos, el más viejo y temido de los dioses, patrón de la agricultura y portador por tal motivo de una hoz. En las dos mitologías aparecía como un hombre viejo al que en épocas posteriores se le agregan las características de lento, ceñudo y decrepito y en algunas ocasiones se le añadía el uso de muletas, acentuando además su carácter de cruel y sanguinario, provocado por el ciclo de procreación y destrucción que le atribuye el medioevo. Del mito se destaca la parte antropófaga, la anécdota de Saturno devorando a sus propios hijos y se le atribuye también como característica el concepto del tiempo, que se justificó por las representaciones en las que era común observar un reloj de arena. Gracias a estas características, pero sobre todo al sentido negativo de destrucción que le fueron dando todos estos atributos se le asoció cada vez más con la Muerte, que para el siglo XV ostentaba ya como propio un reloj de arena y una guadaña. “*El Padre Tiempo*”, en *Estudios de Iconología*, de Erwing Panofsky, Alianza Editorial, Madrid, 1984. Capítulo 3, págs. 93 a la 138.

³⁸ Para Alciato ver nota 6 y para Sebastián de Covarrubias ver nota 15, ambas en el capítulo I.

prendas y virtud,” cuando se requería simbolizar no sólo los grandes hechos de un ilustre personaje sino la envidia de que era objeto, se utilizaban las imágenes flamígeras que acentuaban las virtudes por sobre la envidia, o, como en este caso, por encima de la muerte, pues estos hechos de justicia servían a decir del autor como óleo para que el fuego eterno no se apagase. Como dato curioso, en esta tercera lámina, se alcanza a leer en el margen inferior derecho el apellido del escultor: Moreno.³⁹



³⁹ El nombre de Antonio O. Moreno puede leerse también en el margen inferior derecho de las siguientes láminas 28, 35, 39, 43, 45, 47, 49, 70, donde por error se lee 55, y en el emblema 85.

El emblema siguiente estaba expresado mediante una octava y nos muestra un par de doncellas sosteniendo un diálogo, éstas representaban, en primer plano, una, a la Paz⁴⁰ siendo consolada por Urania⁴¹, quien le muestra el destino de su amado Olivo en la esfera celeste, ésta señala hacia el derribado olivo pero después, con gesto dulce, muestra a la Paz un cielo resplandeciente por las llamas, donde se encuentra su llorado Olivo de pie otra vez y coronado.

“Assi la Pàz, para desahogar en quejas justas la amargura de su dolòr: pero saliendo Urania Musa (cuyos pensamientos son de gloria) â la demanda, la

⁴⁰ En la mencionada obra de Cesare Ripa la Paz es representada por “una hermosa joven coronada de Olivo, que sostiene con la diestra una figura de Pluto, llevando en la siniestra una gavilla de espigas. Así es como resulta de los escritos de Pausanias. La corona de olivo y las espigas de trigo son símbolo apropiado de la paz, pues sólo abunda la cosecha de estos frutos cuando la paz permite que los hombres se dediquen al cultivo de la tierra, que se queda infecunda con la guerra e inútil por completo. Lo mismo quiso explicarnos el Poeta cuando, hablando del Buey, le llamaba maestro de todo lo pacífico. También Minerva fue loada por Júpiter en las Antiguas Fábulas, como parto directo de su cabeza divina, por haber sido inventora del Olivo, como Neptuno lo fue los caballos, sirviendo el uno como sustento de la Paz, y los otros en cambio para ser fortalezas de las guerras. De aquí provienen que el Príncipe deba inclinar a su Pueblo antes que a la guerra a la paz, que es el fin y el objetivo de la lucha. Pues en efecto la Paz aumenta y conserva la riqueza, pintándose por ello con una estatua de Pluto, que era Dios y protector de las riquezas y los bienes, según decían los Antiguos”. Es importante señalar que en estas líneas se encuentra resumido el sentido de la pira, que estamos describiendo, pues en la mayoría de los emblemas se manifiesta la pena de la Paz, que llora la pérdida de quién la defendiera. 183- 187 pp. Supra. Ver nota 35.

⁴¹ Recordemos que para la mitología griega **Urania**, Οὐρανία es la celestial. Es la musa de la Astronomía y la Astrología. Según diferentes fuentes es hija de Urano, engendrada sin madre o de Zeus y Mnemósine. Urania es la madre de Lino cuyo padre era Apolo. Comúnmente se representa vestida de azul, color que simboliza la bóveda celeste, teniendo cerca de sí un globo terráqueo, en el cual mide posiciones con un compás que lleva en una de sus manos. Tiene una corona o diadema formada por un grupo de estrellas, de las que también su manto va repleto. A sus pies, se encuentran esparcidos algunos instrumentos matemáticos, razón por la que algunos la consideran musa de las matemáticas y las ciencias exactas. En su *Iconología*, Cesare Ripa manifiesta: Llevará una corona de relucientes estrellas, apareciendo vestida de azul, y sosteniendo con la mano un globo que representa las esferas celestes. La Musa de que tratamos es llamada Celeste por los Latinos, pues Urano es lo mismo que el Cielo. Y aún sostienen algunos que recibe este nombre porque eleva hasta el Cielo a los hombres más doctos. – Como vemos en el presente estudio, pues Urania es la doncella que indica a la Paz el destino de su amado Olivo – 109 -119 pp. Op. Cit, supra nota 90

*consolaba, y satisfacìa, dandole â ver vèr al mismo Olivo, que lloraba tronco
cadáver en la tierra, fresco floreciente, y hermoso en un Cielo galanamente
iluminado, y encendido. Lloraba la Paz amargamente; pero anunciándole
la gloria inmortal del gran FERNANDO, le señalaba al Cielo Urania,
significándole, que en el Cielo gozaba de mejor trono, y daba a la caridad
fomento más eficaz, más noble y mas brillante.”⁴²*

Esta imagen podía entenderse rodeando al Olivo, con la llamas a las que ya me he referido, se expresaba también uno de los tópicos funerarios más recurrentes, el de la vida después de la muerte.

⁴² *Loc. cit.*, pág. 29.



Ante la muerte del Rey, la siguiente cohorte de emblemas nos muestra el consuelo que debe buscar el alma ante tan duro golpe, el adoctrinamiento que está presente en la pira⁴³ y que ayudaba a aceptar la vida celestial como un hecho irrevocable, se manifiesta a través de un conjunto de esculturas en las cuales el Olivo aparece coronado en el cielo, algunas veces rodeado de llamas y por último la muerte vencida que busca por todos los medios matar no ya el cuerpo sino la fama. Tópicos que se divulgaron con las ediciones ilustradas que se hicieron de los *Trionfi* de Petrarca, en

⁴³ Es importante observar también la función de adoctrinamiento político que cumplían estos catafalcos, pues propagaban las glorias austracistas, borbonas o hispanas implicando una continuidad dinástica garantizada y dirigían al espectador a conservar una lealtad al orden establecido. Víctor Mínguez. *La emblemática Novohispana*. En: *Las dimensiones del arte emblemático*. Editores Bárbara Skinfill Nogal, Eloy Gómez Bravo. Zamora Mich. : El Colegio de Michoacán: CONACYT, 2002. pp. 139-166

los que la Castidad triunfa sobre el amor, la Muerte sobre la Castidad, La Fama sobre la Muerte y el Tiempo sobre la Fama. Gracias a la “libertad” de la que gozaron tanto emblemistas como ilustradores, se logró hacer una adaptación de las imágenes que sirviera a las necesidades de cada texto en forma particular, actualizando y adaptando, las sentencias de los Padres de la Iglesia, de la cultura Clásica griega y latina, de Petrarca, de Alciato y de muchos otros a las necesidades temporales de las obras en cuestión.

Así tenemos que, el emblema quinto de la Centuria tercera, (pág. 205) en la obra de Sebastián de Covarrubias muestra una mano que representa a la muerte, ésta sostiene un hacha que da reiterados golpes a un árbol para derribarlo, estos golpes significan avisos para despertarlo y prepararlo para su muerte. Covarrubias menciona en el epigrama que esa comparación se encuentra en San Mateo, capítulo 3, y que el mote se tomó de Ovidio, libro 10. La imagen, que no el texto, nos recuerda las que encontramos en nuestro libro fúnebre, en donde la Muerte ataca al Olivo intentando dejarlo sin vida como en los emblemas de la página 26, 28, 35, 39 y 73. En la centuria I, emblema 6, (pág. 6) encontramos un árbol, que a pesar de haber tenido grandes y profundas raíces en la tierra, pudo ser derribado por un fuerte viento arrancándolo desde la raíz., el mote *Ibi Manebit*, está tomado del *Eclesiastés*, capítulo 2. Imagen que se asimila a las esculturas de las páginas, 28, 30, 41, 43, 47, 51, 53, 55 y 57, lo curioso es que en este libro ninguna de las imágenes aparece desenraizada, todas conservan la raíz como algo que las ata con la vida terrena; quizás sea símbolo del eterno recuerdo de sus súbditos, de donde pudiera concluirse que el Rey no abandona totalmente su vida terrena pues vive en el recuerdo de su pueblo.

En esta parte principal, pero del lado opuesto, en la cara que daba hacia el Oriente, se colocó otro epitafio, también en latín. Al igual que en la cara principal a cada lado del epitafio se colocaron los siguientes emblemas. En el primero, página 35, se pintaba a la muerte en un amplio paraje donde se podían observar troncos segados y árboles coronados, en primer plano la Muerte segando la vida del Rey, figurada en un Olivo coronado, con el lema que a continuación se lee⁴⁴.

⁴⁴ Se lee idéntico en Picinello, *Mundos*, I, p 323.



En el epigrama se lee: “La memoria de los impíos se sepulta con ellos; no así la de los justos, que a pesar de la muerte se eternizan inmortales en el sólido recuerdo de su Heroicidad.” La Parca pretendía justificar su acción con el alegato de transplantar al Rey para que reverdeciera en un mejor sitio. Al otro lado del epitafio se veía a la Muerte provocando una gran tormenta con rayos, truenos y granizo para atacar un arco iris⁴⁵ que

⁴⁵ Es importante destacar que en este túmulo los emblemas 37, 66, 87 y 89 forman una cohorte interesante, pues todos tienen como elemento principal el Arco Iris, curiosamente es la imagen que más destacó en el arco triunfal dedicado a la ascensión al trono de este mismo rey Fernando VI, la idea del mueble fue diseñada por los médicos novohispanos y su relación quedó asentada bajo el título de *El iris, diadema inmortal. Descripción de los festivos aplausos con que celebró la feliz elevación al trono de N.º. Rey, y Señor el Sr. D. Fernando Sexto, Catholico Monarca de las Hespañas, y Augusto Emperador de las Indias. El real tribunal del protomedicato de esta Nueva Hespaña: a dirección del fidelissimo zelo del Dr. D. Nicolas Joseph de Torres, presidente de dicho Tribunal, y Cathedratico Jubilado de Prima de Medicina, que le dà à luz para eterno Padrón de su lealtad, y la consagrara a la reina nuestra señora. Escribiala el Dr. Don Juan Gregorio de Campos, y Martinez, Promotor Fiscal del mismo Tribunal.* Con licencia de los superiores: En México, por la Viuda de D. Joseph Bernardo de Hogal. Año de 1748. En este arco se levantaron, entre otras, doce empresas de gran tamaño que llevaban como hilo conductor la imagen del Arco Iris, y con esta figura se establecieron dos relaciones interesantes y cito el trabajo de Víctor Múnquez en

representaba los hechos de paz que había logrado conseguir el monarca, pero quedó burlada porque entre la tormenta y el Cielo se formó otro arco aún más grande que simbolizaba al cielo como patria de Fernando imitando al mote que decía *Exulat in Patriam*. Éste corresponde a la página 37. En él quedaba confirmado otro lugar común de los grandes catafalcos: La Fama que triunfa sobre la Muerte.

el *Rey Sanador: Meteorología y Medicina en los Jeroglíficos de la Jura de Fernando VI*: “círculo celeste, cuya mitad inferior se entierra en el suelo como las raíces de la planta mientras la otra mitad superior preside el cielo como “rey de los astros”. Una segunda relación entre el arco y la realeza – expuesta por el mismo Campos – viene dada por el hecho de que el Arco Iris lo produzca la refracción y reflexión de la luz solar en las gotas de lluvia, circunstancia que permite establecer una sugerente relación entre el motivo de los jeroglíficos y el astro diurno, emblema por excelencia de los monarcas absolutos del siglo XVIII. El argumento definitivo sería el siguiente: Fernando VI, rey solar, “rey de los planetas”, “emperatriz de las esferas”, “príncipe del cielo” y “rey de dos mundos”, no es coronado hasta haber formado con sus gestas un iris, “que fuese diadema inmortal de su Corona. [...] Tradicionalmente el Arco Iris ha sido considerado en las distintas culturas el símbolo del puente entre el cielo y la tierra, entre dioses y hombres. La fuente clásica se centra en Iris, hija de Taumante y Electra, que desempeñó, al igual que Hermes, el papel de mensajera de Júpiter y Hera. No existen apenas representaciones del arco divino en los libros de emblemas, pero sí en los jeroglíficos urbanos confeccionados para las fiestas públicas y que eran divulgados en las correspondientes crónicas. Los “Iris” novohispanos se rodean de nubes, tempestades, luces, soles, gotas de vapor y figuras que representan al nuevo monarca y a América. Estas composiciones ponen de manifiesto las virtudes de Fernando VI: su fortaleza, su liberalidad, su benignidad, etc. Así, uno de los más típicos muestra el arco celeste tras la tormenta, con la que de este modo, metaforiza la paz que proporciona Fernando VI a sus súbditos tras las inquietudes políticas”. El *Rey Sanador: Meteorología y Medicina en los Jeroglíficos de la Jura de Fernando VI*. En: *Juegos de ingenio y agudeza: La pintura emblemática de la Nueva España*, catálogo de la exposición, México, Museo Nacional de Arte, 1994, 182-192 pp. A pesar de su extensión esta cita el vital, pues con ella quiero acentuar los emblemas, que tiempo después, aparecerán en el cenotafio de este rey y que tienen el mismo sentido. En este emblema el número 37 vemos un Arco Iris, expuesto a la furia de la Parca y, que como dice Mínguez, aparece entre nubes y tempestades que, además nos envía el mensaje EXULANT IN PATRIAM, aquí, gracias al mote podemos decir que el iris conserva su misión de puente entre los designios divinos y los hombres. También es importante señalar en esta serie que todos los iris exponen el tópico de la muerte burlada, además todos ellos manifiestan la voluntad divina de llevar a la vida eterna el alma de un rey pacífico y justo.



Le seguían a éstos otro par de emblemas, con idéntica construcción en el lado poniente, ambos lados formaban el dosel que cubría la urna real. Las declaraciones de las esculturas se expresaban en octavas rimas. La primera imagen, localizada en la página 39, mostraba a la Paz consternada y llorosa al ver el instante mismo en el que la parca le había dado muerte al Olivo, este yacía sobre el suelo ante la inconsolable mujer mientras que en el cielo se encendían grandes llamas.



“Por ilustre que sea, hermosa, y bella/ la luz y claridad del virtuoso,/ procura , cuanto puede, escurecerla/ con su humo infernal el envidioso/,” se declaraba en el epigrama del emblema 22, Centuria III, al que ya me he referido. Explica la imagen de la página 41. Un Olivo coronado que se encuentra en el cielo rodeado de llamas, venciendo a la envidiosa muerte. De lo que el Amor divino, en cuerpo de doncella, trataba de hacer entender a la Paz, se observa en el suelo bajo el Olivo encendido, el tronco seco que guardaba la vida de Fernando.



Todos estos emblemas que rodeaban el zócalo principal, formaban una gran alegoría sobre los beneficios de la Paz que se ven perdidos al morir el que los protegía⁴⁶.

Del monumento salía una escalera, que daba al coro del Templo, a cada lado de la escalera se colocaron las siguientes alegorías. La primera estaba expresada por una octava en la página 43, se representaba entre peñascos a la Paz lamentándose de su suerte al ver muerto y seco al Olivo que amaba, en el cielo se le mostraba un hermoso

⁴⁶ Las exequias reales fueron también un medio para lograr la fidelidad de los nuevos vasallos y la construcción de una memoria colectiva, pues valiéndose de esta imaginaria, se aseguró la supervivencia de un estado monárquico en la Colonia. Salvador Cárdenas Gutiérrez. *A rey muerto, rey puesto*. En: *Las dimensiones del arte emblemático*. Editores Bárbara Skinfill Nogal, Eloy Gómez Bravo. Zamora Mich. : El Colegio de Michoacán: CONACYT, 2002. pp. 167-195

vergel en el que sobresalía robusto, frondoso e inconfundible, el Olivo. La Paz al contemplarlo exclamaba *ID SUPERIS RESTABAT*, y la paz quedaba sin esperanza de recuperar tesoro tan preciado.



De esta forma se expresaba otro de los tópicos que se fueron formando para estas ceremonias, en donde se hacía hincapié en las grandes e insuperables cualidades del monarca que lo hacían merecedor de otras esferas, me refiero al tópico de la poca tierra. Se puede encontrar un símil en el emblema 52, Centuria III (pág. 252) que explica “Un grande personaje colocado/ En sublime lugar, gobierno y mando,/ El que lo conoció en otro estado,/ Con suma admiración le está mirando./ Necio, no veces que el tiempo le ha mudado,/ y su valor se ha ido acrecentando?/ Como la vara de una tierna planta,/ Que en

árbol acopado se levanta./ Se señala también en éste su descendencia de Ovidio que es señalada por el autor del Tesoro de la Lengua castellana.

El emblema colocado al otro lado de las escaleras, correspondiente a la página 45, declaraba su sentido en una octava, a la Paz sentada, ya sin ninguna esperanza de recuperar a su amado Olivo, frente a ella en actitud conciliadora y señalando al cielo la Esperanza misma⁴⁷, convencía a la Paz de obtener los frutos del Olivo, aunque éste viviera ahora en otra esfera.

⁴⁷ Como he venido comentando en las últimas notas, para ilustrar muchos de estos emblemas se tuvo en cuenta el trabajo de Cesare Ripa. Es un hecho que su *Iconología* fue conocida y consultada por las mentes novohispanas. Acerca de la Esperanza Divina y Certera, aclara Ripa, que ésta debe representarse como una “ Jovencilla con traje largo, transparente y desceñido. Tiene las manos juntas y levantadas hacia el Cielo, y dirigidos los ojos igualmente a lo alto. Al contrario que el mundo y que los hombres, que como mortales e inseguros de la duración de sus vidas no pueden producir efectos que lo sean con absoluta certeza y seguridad, Dios, que es dador de todo Bien, es también el verdadero fundamento de las humanas esperanzas, dándolas y poseyéndolas en sí mismo del modo más perfecto. Por dicha razón se pinta esta figura con las manos juntas y los ojos levantados hacia el cielo; pues bien llama el Profeta Bienaventurados a quienes, evitando poner los ojos en la vanidades y falsas locuras del mundo, ponen su mente y toda su nobleza de su intención en desear y esperar aquellas cosas incorruptibles, que no están sujetas a las mutaciones de los tiempos ni sometidas a los accidentes de la vida de los mortales. Diremos por último que se pinta en figura de jovencita, porque toda Esperanza debe ser sana, gallarda, fundada y agradable; pues no es posible esperar lo que no se ama, ni tampoco amar lo que en sí no contiene esperanzas de bien y de belleza. Pues no consiste la Esperanza, según dice San Jerónimo en la quinta de sus Epístolas, sino en la expectativa que tenemos de alcanzar aquellas cosas de las que estamos sedientos”. 353-356 pp. Supra. Ver nota 35



Este par de emblemas forman la misma alegoría, y es curioso el hecho de que se hallen colocados en las escaleras que suben hacia la urna, queriendo significar las cualidades del monarca por las que subió al reino de Dios.

Y sobre esto se declaraba en esta octava:

“Si el Cielo â su Plantèl a transferido
 Tu Olivo coronado de la Hespaña,
 Y en sus vegas descolla engrandecido,

A pesár de la rigida guadaña;
Contèn el llanto, acalla tu quexido,
De tu pecho la pena desentraña;
Qué si tu Olivo, ô Pàz, està en el Cielo,
Darà por fruto, pazes en el suelo.”⁴⁸

Del otro lado de la pira, en oposición a las escaleras que daban al coro, estaban otros escalones que daban hacia el Altar Mayor del Templo, las dos escaleras daban al zócalo principal del monumento, en éstas se colocaron cuatro emblemas cuya alegoría central se expresaba a través de árboles, los cuatro emblemas así colocados daban hacia la urna y estaban declarados en octavas todas en español. A los dos primeros ya me he referido, de los dos siguientes, el primero hacia alusión al desconsuelo sufrido por la Paz y que ya se había mostrado en las esculturas anteriores, el Olivo coronado yacía muerto y seco, la Paz observaba los retoños frescos de los cipreses, de los que no tenía ningún buen presagio, pues el ciprés era tenido desde añejo como árbol funesto, puede verse en la página 47.

⁴⁸ *Lagrymas de la Paz vertidas en las exequias del señor D. Fernando de Borbón. por excelencia el justo, VI. Monarcha. de los que con tan esclarecido nombre ilustraron la Monarquía española.* Imprenta del Real y mas antiguo Colegio de San Ildefonso, México, 1762. Pág. 45.



Del otro lado de los escalones se veía a la Paz consolada por la Fe cuyos ojos están vendados.⁴⁹ La fe muestra en un claro del cielo al Olivo y le pide a la Paz que se

⁴⁹ Sobre el origen de la venda en los ojos de personajes como Cúpido, la Muerte, la Fortuna, hay en los ya citados *Estudios sobre Iconología*, de Panofsky, en el capítulo 4 "Cupido el ciego" una extensa explicación sobre el uso de la venda en estos personajes, sin embargo no existe en Panofsky referencia a la Fe ciega o vendada, pero sí hace mención sobre los autores de emblemas y comenta que éstos le dieron a la venda sobre los ojos un uso intencional y un nuevo significado. En Ripa podemos encontrar ejemplos en donde la Fe cubre su rostro y ojos, por ejemplo, cuando Ripa se refiere a la Fe en la amistad explica, "ésta deberá representarse como una Mujer Vieja y canosa, cubierta con un blanco velo llevará extendido el brazo diestro, envolviendo igualmente con un velo la mano del brazo que decimos. Tiene cubierta pues la diestra mano, según lo dispuso Numa Pompilio, Rey de los Romanos, para el sacrificio de la Fe se dedica, dando a entender con ello la fidelidad y sinceridad extremas que al amigo se deben; pues fides (según dice Pitágoras) est amoris fundamentum qua sublata amicitiae lex, ius, ac ratio peribit... Se representa como vieja y canosa porque así la imagino Virgilio, extremo que nos aclara uno de sus intérpretes cuando dice que mayor Fe y Fidelidad se encuentran en los hombre de mayor experiencia por los muchos años que alcanzaron; añadiéndose aún que con ello se muestra que no basta con conservar la Fe por algún tiempo, sino que es preciso que ésta sea perpetua y verdadera. Acrón añade que sacrificando a la Fe el Sacerdote, no sólo cubría su diestra con el blanco velo, sino también el rostro y la cabeza, y casi todo el cuerpo, mostrando así la candidez del ánimo, imprescindible compañera de la Fe en la amistad". En Cesare Ripa Perugino, *Iconología*, traducción del italiano Juan Borja, Yago Borja. Op. Cit. Pág. 405 v 1.

olvide de esos funestos presagios que le fueron provocados por la visión de los cipreses, página 49.



En los cuatro ángulos que se formaron en el zócalo principal⁵⁰ se colocaron emblemas que hacían alusión a los cuatro elementos, el hilo que los unían estaba en el

⁵⁰ La cruceta que resultaba de este diseño seguía la tradición iniciada en el ya citado Túmulo Imperial, ver capítulo II, y que sirvió de base para las piras siguientes, en donde se hace mención de la moderna arquitectura del monumento que proponía cuatro caras que daban hacia el zócalo principal, éstas hacían alusión a las tierras de los cuatro continentes bajo el dominio español.

desconsuelo resultado de la muerte del soberano, en todas estas imágenes estaba representada también inconsolable la Paz, eterna compañera del monarca. Todas las esculturas estaban explicadas a través de epigramas escritos en latín. En el primer emblema, el de la página 51, se encontraban la Paz con el olivo muerto a sus pies, como empresa, indicando su linaje y condición. A su lado estaba sentada entre flores una mujer que representaba el primero de los cuatro elementos. La tierra sostiene sobre su mano derecha un enorme globo cubierto de enredaderas, el mote expresaba en sí mismo el sentido de la alegoría *COMMUNIS CAUSA DUOBUS*.



El siguiente turno le fue dado al fuego, emblema presente en la página 53, éste se mostraba en el grabado, en su carro de fuego, lanzando estrepitosas llamas, a su lado estaba la Paz llorando a su soberano muerto.



El agua, cuya imagen podía contemplarse en la página 55, tenía rostro de mujer y bogaba por el grabado en un delfín que le servía de carro, al fondo, el mar y navegando en él una pequeña embarcación, a la orilla del mar la Paz y el segado olivo a sus pies.



Por último, el viento, que respondía a la real imagen de Eolo⁵¹, página 57, que devolvía los suspiros lanzados por la inconsolable Paz a su olivo muerto.

⁵¹ Volvamos a la *Iconología* de Ripa. Que sobre Eolo, Rey de los Vientos, nos dice. “Hombre vestido con un regio manto, y provisto de alas en los hombros. Ha de aparecer con los cabellos revueltos y levantados, llevándolos ceñidos mediante una corona. Tendrá además infladas las mejillas, mientras con ambas manos va sosteniendo un freno, en actitud altiva y orgullosa. Se pinta con la corona y con el freno por cuanto los Poetas consideran a Eolo



Ya habían expresado su sentir sobre esta trágica muerte los cuatro elementos, por lo que en cada esquina del dosel se colocaron cuatro enormes estatuas que representaban las cuatro partes del Mundo conocido, páginas 59 y 60, abajo de cada una de éstas se expresaba el sentir de cada continente por medio de octavas, que carecían de emblemas, Europa, Asia, África y América lloraban junto a los cuatro elementos la muerte de su soberano, así el orbe todo mostraba su pesar por esta injusta muerte.

como Rey de los Vientos, y además de esto por el modo en que lo describe Bocaccio, en su libro XIII y Virgilio en el libro I de la Eneida". Pp. 411-417.

En la parte exterior del Túmulo, alrededor de zócalo principal, estaban colocadas otras cuatro estatuas que representaban cuatro de las más apreciadas virtudes del soberano, y que al igual que las anteriores carecían de esculturas o grabados. Estaban declaradas, en la página 62, en décimas españolas y respondían a los nombres de Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza, todas ellas muestran su pesar por medio del llanto.

En medio de las cuatro partes del mundo y de los cuatro elementos, se dispuso el lugar para los siguientes emblemas que declaraban su intención en décimas españolas. El primero de esta serie, puede observarse en la página 64, mostraba a la Paz convencida de que el soberano muerto gozaba de mejor vida en el Cielo, sentada entre rocas y con el Olivo en su regazo trataba de encontrar la paz para sí misma.



Los siguientes emblemas hacen escarnio de la muerte, como consecuencia natural de los hechos descritos. La repentina muerte del soberano, el dolor causado en todo el orbe, las promesas de una vida celestial, y la paz que logra encontrarse con el tiempo conducen al escarnio contra esta muerte vencida de sí misma. La siguiente alegoría, en la página 66, hace alusión a este añejo tópico, la muerte arrastrando una bayeta que pretendía lanzar hacia el iris del rey muerto, intentando cubrir la gloria de Fernando VI, al no encontrar el iris puesto que éste ya se había mudado al firmamento donde la muerte no podría cubrir su fama con su pequeña bayeta, la descripción de las siguientes alusiones referidas a esta muerte burlada, podría muy bien parecernos una charada, un escarnio cruel hacia la muerte.



La alegoría presente en la página 68, mostraba a la muerte tratando de derribar el firme Templo de la Paz dando golpes con su segur, que sólo derriba vidas, pero que ante las virtudes del soberano que formaron este Templo, sólo es ésta un arma irrisoria. En la explicación dice “sacar a misa es frase, con que explica nuestro castellano un afecto impetuoso, con que significamos el acto de venganza, a que nos sentimos provocados tal vez de algún agravio.”⁵²

⁵² Sobre el lema CONATUS PERDIT INANES, es importante señalar el parecido con el que puede leerse en Pichinelli, Mundus, 1 p. 600: INANES CONATUS.



El último emblema localizado en la página 70, por error 55, de esta serie convocaba con burla a la muerte para que percibiera lo absurdo de su cometido, al encontrarse rendida por el gran esfuerzo hecho al querer derribar el templo de la Paz, *“cuando ella ya rendida, y, más que rendida, absorta, y asustada; quando toda empeñada en escapar el peso, que la amenazaba, era el de todo el Cielo que se le venía abajo con violenta precipitación; entonces le avisaba la idea la vanidad de su atentado, y le hacía saber, que aún era empresa menos ardua, la de arrojar en tierra al Cielo, que al Templo”*.



En la base que sostenía esta estructura, en el pedestal, en el centro de cada lado, bajo el crucero formado por las alusiones a los cuatro elementos y a las cuatro partes del orbe, se colocaron estas dos imágenes descritas por sonetos en latín. En el primero, correspondiente a la página 72, observamos a la muerte tratando de derribar a empellones el Templo de la Paz con ella dentro: “otra, y muchas veces queda ésta afrentosamente avergonzada con los conatos irritos, y vanos de su empeño.”



La siguiente escultura, correspondía al emblema de la página 73 y muestra la subordinación de la muerte a hados más poderosos que ella, sobre el piso se ve parte de la esfera en la que se afianzan las raíces de Fernando, el Olivo coronado sobresale de esta esfera pero sobre él pende el hilo de Cloto, una de las moiras o parcas que tejía el destino de los hombres; peleando el derecho sobre el monarca se encuentra la muerte que intenta cortar con su segur el hilo de la vida que pende sobre el Olivo, sin darse cuenta que ella misma está al servicio de un hado más poderoso, en el lado opuesto se encuentra a la Paz llorando consternada al ver la disputa de la que es objeto su amado soberano.



El emblema de la página 76 mostraba una enorme esfera que simbolizaba a la tierra, en ella un gran olivo tenía sus raíces pero su copa había sobrepasado en mucho el tamaño de la esfera, y como inmenso Atlante, la superaba en tamaño, queriendo significarnos, que las acciones son más grandes y poderosas que muchos años de vida en la tierra.



En la cara que daba hacia el Altar Mayor se colocó un soneto en español, sin escultura, página 77. La siguiente serie comenzaba con un grabado que representaba a la Paz Española, página 79, con su escudo de armas al pecho, sosteniendo en la mano izquierda al Olivo, una espada envainada, un arca derramando sus riquezas y que se expresaba a través de un epigrama en latín.⁵³

⁵³ Sobre el lema PAX BELLO POTIOR – la paz es preferible a la guerra – , Es importante señalar el parecido con el que puede leerse en Pichinello, Mundus, 1 p. 288. que puede leerse PAX META BELLI EST.



En este emblema, correspondiente a la página 81, la Paz había ya recostado al rey en su regazo, creyendo que con esto podría descansar, en esto estaba, cuando ve en un espejo,⁵⁴ frente a sí, a la razón que la consuela.

⁵⁴ El espejo para la tradición emblemática representó entre otras cosas un símbolo de status, de riqueza, apareciendo en los retratos de reyes y personajes importantes, por ejemplo el que se encontraba formando parte del mobiliario del Alcázar de Madrid, en el llamado salón de los espejos, de los Reyes Católicos. Se encuentra presente también en los retratos que Carreño hace sobre Carlos II. Significó también, un instrumento para conocerse a sí mismo, como ejemplo del esplendor de Amor Divino. Símbolo también del alma devota en estado de contemplación, de la constancia y del Tiempo, el espejo era por sus atributos un emblema de desengaño, pues reflejaba de forma objetiva y sincera las características de aquel que se miraba en él. Es atributo de la verdad y de la prudencia y como tal era representado en el emblema ayudando a expresar la alegoría contenida en este. De forma tal que el espejo podía significar según fuera el caso “Autoconocimiento, Amor de Dios, Verdad, Prudencia, Virginitad, Desengaño, Constancia, Ejemplaridad, Justicia.” en “Interpretación simbólica del objeto real”, Capítulo II, de *Visión y Símbolos... Op. cit.*, págs. 223 y ss.



En la siguiente imagen, página 83 del texto, se observa el interior del Templo donde aparece una urna en la que está depositado el Olivo, a sus pies yace muerta la Paz que decide acompañar al soberano, acción que queda dicha en este mote: *HAEC CAPIT URNA DUOS*, suceso que se ejemplifica con la amistad que existió entre Niso y Euríalo. Su declaración se encontraba en un epigrama en latín.



El último de esta serie, página 85, también se expresa mediante un epigrama en latín, y nos muestra la misma escena del emblema anterior, pero en esta ocasión cede por el amor que siente hacia el monarca y cae muerta a su lado, en el mote se lee *CEDAMUS AMORI*.



El ataúd está presente en la cultura emblemática desde tiempos de Alciato, se le podía representar como una mísera caja o como urna rica y artísticamente tallada, cuyo contenido podía ser regio o plebeyo, simbolizó al igual que la muerte el rasero de la humanidad, pues sin importar lo rico de la cama mortuoria, presagiaba a todos los hombres el mismo destino.

La última serie se expresa con octavas en español, el primero de esta cohorte, página 87, muestra “una mujer rabiosa, y toda presa de culebras, que encarnizadas se la comían, fue símbolo de la envidia.”⁵⁵

⁵⁵ Sobre la envidia podemos leer en la *Iconología*: Mujer vieja, fea, pálida, de cuerpo seco y enjuto y ojos bizcosos. Va vestida del color de la herrumbre, destocada y con los cabellos entreverados de sierpes. Irá comiéndose su propio corazón, que sostiene agarrado entre las manos. Se pinta vieja, porque por decirlo con pocas



Esta mujer acompañaba a la Muerte que portaba arco y flechas, entre los dos intentaban acabar con el iris que representaba la figura de Fernando. El arco fue blanco fácil, la envidia triunfa sobre la justicia.

palabras, larga y antigua enemistad con la virtud mantiene. Lleva la cabeza repleta de sierpes, en lugar de cabellos, simbolizándose así sus malos pensamientos, que la mantienen permanentemente entregada y atenta al daño ajeno, y siempre dispuesta a difundir su veneno en el ánimo de las gentes – única actividad que la mantiene tranquila y en reposo – . Y va devorando su propio corazón, por ser este castigo más propio de la envidia. 341-343 pp.



Pero el Tiempo triunfa sobre la envidia, se levantó en el cielo otro iris, que brillaba más que el anterior, significando el triunfo de la Fama sobre la Muerte. Esto se declaraba en el emblema de la página 89 cuyo mote decía *ORITUR POST NUBILA*, haciendo referencia al emblema anterior, éste último se expresaba con una octava en español. En Sebastián de Covarrubias está presente la imagen del iris como en el emblema 3, de la Centuria III (Pág. 203), donde se lee: Aquel celestial arco, que tocando/ Con ambas puntas a raíz del suelo,/ Sube su corva línea levantando/ Sobre las nubes al empíreo cielo:/ Con lo alto lo bajo va igualando,/ Señal cierta de paz y de consuelo,/ A la puesta del sol, que en el se puso,/ Quando el mundo quedó ciego y confuso.

El siguiente emblema, página 91, enseña el gozo que representó para el hado fiero la muerte de Fernando, ésta de forma irónica lanza a los pies de la Paz la segur que dio fin a la vida del Monarca. La Paz llorosa se quejaba de la acción cometida con este mote *GAUDET QUIA FLERE VETATUR*. La imagen se explicaba en octavas españolas a modo de epigrama.



La gran enseñanza del Túmulo se expresó con el emblema cuyo mote fue: *PACIFICA IRATUM PLACABIT VICTIMA NUMEN*, página 93, las figuras representaban una tempestad, grandes nubes, fuerte lluvia y rayos, de entre la nubes cae un rayo que de un golpe derriba el tronco de un árbol, la octava a modo de epigrama expresaba: Esta nube, que vez disparar rayos,/ Ese rayo, que troncaba al real Olivo,/ Ese

Olivo, que al golpe da en desmayos,/ Y esos desmayos del dolor más vivo;/ No de infortunios creas, que son ensayos,/ Sí de dichas a España indicativo,/ Que víctimas de Paz por su eficacia/ Al cielo más airado caen en gracia.



El autor de la exequias nos señala la disposición de cuatro composiciones más que rodeaban la urna, hacia el oriente y el poniente de la “Tumbilla” se colocaron dos epigramas más en latín, páginas 94 y 95, sin imágenes, en el norte y el sur de las misma dos liras más en español, página 97, que ponían fin a lo declarado en el Túmulo. En la última página se anexaba un soneto más en español, con dedicatoria de la Nobilísima Corte Mexicana a su soberano muerto.

CONCLUSIÓN:

ES UN HECHO QUE que la literatura producida en la Nueva España contó con un marco de apoyo del que fueron ejemplo sus numerosos Colegios y su Universidad, por supuesto estuvieron presentes con su trabajo intelectual o dictaron cátedra en ellos los mejores exponentes de la cultura española, tanto laicos como religiosos, desde Cervantes de Salazar, Bernardo de Balbuena Francisco de Terrazas, Luis de Sandoval Zapata, Sor Juana Inés de la Cruz, Carlos de Sigüenza y Góngora hasta los jesuitas como Matías de Bocanegra, que se encargaron de introducir las formas expresivas en voga en la Europa Occidental. Recordemos también que a nuestro territorios llegaron las “últimas novedades” en cuanto a libros de emblemas como *los Emblemata* de Alciato, el *Hypnerotomachia Polophili* o *El Sueño de Polifilo* de Francesco Colona, el *Mundus Symbolicus* de Filippo Picinelli, *Tres Libros de los emblemas morales* de Juan de Orozco y Covarrubias, *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias, entre muchos otros, y que es un hecho que muchos de los túmulos creados por el ingenio criollo fueron ejemplo de la adquisición de una cultura simbólica vanguardista que se empleó en la creación de estos monumentos efímeros. La cultura de los símbolos buscó, en América, la forma de perpetuarse, hecho que logró al identificarse con una sociedad en donde el rito, la apariencia, el boato y la exageración fastuosa y efímera otorgaron soporte y material para su permanencia.

Es importante retomar lo ya dicho sobre el Túmulo Imperial de Cervantes de Salazar, pues es un hecho que innovó y modificó la estructura y los contenidos de la

emblemática Occidental. Este túmulo fue la base arquitectónica e ideológica de los cenotafios posteriores.

La literatura funeraria tuvo un gran significado en la vida novohispana, esta literatura de lamentaciones, transportada a las Indias, cobró con el tiempo, como lo mencionamos ya, un uso panegírico de exaltación fastuosa que se sirvió de muchos de los tópicos imperantes en la Europa de los siglos XVI y XVII, que sirvieron para aumentar su eficacia catequística. Así, los libros de exequias editados en las Indias contienen tópicos tan antiguos como el de morir para nacer a una nueva vida, imprecaciones a la divinidad, hado, parca o muerte, en los que no faltan el escarnio o el insulto a la parca, el desengaño, la necesidad de despojar a la muerte de su carácter negativo, encontrar la gloria póstuma, el tópico de la poca tierra y un sin fin de metáforas expresadas a través de animales, plantas, vicios, virtudes, piedras preciosas entre otras muchas en las que la muerte representa sólo un tránsito a mejor vida. Con todo esto la agudeza y el ingenio creador de los nuevos súbditos indianos creó en poco tiempo una singularidad distintiva que le permitió, en gran medida, servirse de nuevas imágenes, usos e incluso nuevas propuestas, que renovaron los cánones europeos y dieron a la Nueva España una bibliografía original y abundante.

La cultura de la imágenes encontró en las posesiones españolas en América una fuente inagotable de temas y situaciones que parecían renovar y acentuar el uso de los símbolos, situación que sin embargo duró muy poco, puesto que los tópicos e imágenes propuestos tendían a una originalidad demasiado peligrosa para el pensamiento occidental, los tópicos utilizados en la Europa de los siglos XVI y XVII cobran importancia y nueva vigencia, fueron copiados y traducidos con nuevos esquemas para

su mejor difusión en estas tierras. Es por esto que los emblemas que podemos encontrar en el presente túmulo fueron recreados y adaptados a las ideas y necesidades de sus nuevos poseedores, podría pensarse que muchos de ellos carecen de originalidad, individualidad y al igual que un emblema europeo de siglos anteriores sólo repetían viejos tópicos. Pero esto no fue así en su totalidad, fueron una vertiente innovadora y prácticamente inagotable de la expresión de los criollos en la Nueva España, fueron un medio excelente de adoctrinamiento político-religioso para ambos gobiernos. Mientras que para la Península tuvieron lo mismo una utilidad práctica de educación en la fe, fueron objeto también de imposición de modelos políticos que buscaban una permanencia incuestionable, por otro lado para las mentes criollas, fueron un magnífico vehículo de aceptación e interiorización de su realidad social y después de su independencia intelectual y política¹ al fortalecerse en la re-adaptación de los modelos clásicos ahora al servicio de los pobladores de la Nueva España.

De lo anterior podemos concluir que hubo una gran afición a la cultura simbólica urbana en la Nueva España, que el pensamiento criollo aporta una gran variedad de elementos y combinaciones simbólicas que logran consolidarse como un lenguaje iconográfico de características propias, que aunque siguen los tópicos europeos, incluso los que ya han dejado atrás los artistas e impresores, sirvió para mantener vivo un ritual funerario e introducir una serie nueva de códigos iconográficos que, aunque fiel a todas las disposiciones protocolarias europeas ya añejas, acentuaba sin embargo una identidad y una independencia intelectual sobre la Península que llega hasta principios del siglo XIX.

¹ Recuérdese lo ya comentado en cuanto al Túmulo Imperial, en el que se habló de la presencia del mundo indígena. Tómese en cuenta también las observaciones hechas sobre la permanencia de un sistema político a través del mundo de las imágenes.

BIBLIOGRAFÍA:

1. ALCIATI, ANDREA. *Emblemas*, Ed. y comentario Santiago Sebastián, pról. Aurora Egido. tr. actualizada de los emblemas Pilar Pedraza, Madrid, Akal, 1985.
2. ANGULO ÍÑIGUEZ, DIEGO. *Historia del arte hispanoamericano*, Barcelona, Salvat edit., 1950. 3v.
3. ----- . *Planos de documentos arquitectónicos de América y Filipinas existentes en el Archivo de Indias*, Sevilla, Laboratorio de Arte, 1933-1939, 3v.
4. *Arte funerario, Congreso Nacional de Historia del Arte*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1987 (Cuadernos de historia del arte 41-I).
5. BENVENISTE, EMILE. *Problemas de lingüística general*, tr. de Juan Almela, 2a. ed. México, s. XXI, 1977. 2v.
6. BLANCO, JOSÉ JOAQUÍN. *La literatura en la Nueva España, conquista y Nuevo Mundo*, México, Cal y Arena, 1989.
7. ----- . *Esplendores y miserias de los criollos, la literatura en la Nueva España*, México, Cal y Arena, 1989.
8. BURK, MARKUS, *Pintura y escultura en la Nueva España, El Barroco*, trad. de Mirta Ripol, México, Grupo Azabache, 1992, 194 págs.

9. CAMACHO GUIZADO, EDUARDO. *La elegía funeral en la poesía española*, Madrid, Gredos, 1967.
10. CHECA, FERNANDO. *Pintura y escultura del renacimiento en España, 1450- 1600*, Madrid, Cátedra, 1988.
11. COVARRUBIAS OROZCO, SEBASTIÁN DE. *Emblemas morales*, ed. e introd. de Carmen Bravo-Villasante; Madrid, Fundación Universitaria Española, 1978 (Publicaciones de la Fundación Universitaria Española, Facsímiles, 3).
12. -----, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Turner, 1984.
13. GÁLLEGO, JULIÁN. *Visión y símbolos en la poesía española del siglo de Oro*, 2a. ed, Madrid, Cátedra, 1987.
14. GONZÁLEZ COSSÍO, FRANCISCO. *La imprenta en México (1553-1820)* 510 adiciones a la obra de José Toribio Medina en homenaje al primer centenario de su nacimiento. México, UNAM, 1952.
15. GRACIÁN, BALTASAR *Agudeza y arte de ingenio*, Edición y notas de Evaristo Correa Calderón, Madrid, Clásicos Castalia, 1969. 2t.
16. HORAPOLO, *Hieroglyphica*, edición de Jesús María González de Zárate, traducción de María José García Soler, Madrid, Akal, 1991 (Arte y Estética, 25).
17. *Iconografía e iconología del arte novohispano*, México, Grupo Azabache, 1992 (Colección Arte Novohispano).
18. *Juegos de ingenio y agudeza: La pintura emblemática de la Nueva España*, catálogo de la exposición, México, Museo Nacional de Arte, 1994

19. KANTOROWICZ, ERNST, H. *Los dos cuerpos del rey, un estudio de teología política medieval*, versión española de Susana Aikin Araluce y Rafael Blázquez Godoy., Madrid, Alianza, 1985.
20. *Las dimensiones del arte emblemático*, Editores Bárbara Skinfill Nogal, Eloy Gómez Bravo. Zamora Mich., El Colegio de Michoacán: CONACYT, 2002
21. MAZA, FRANCISCO DE LA. *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México. Grabados, litografías y documentos del siglo XVI al XIX*, México, UNAM, 1946.
22. MEDINA, JOSÉ TORIBIO. *Historia de la Imprenta en los antiguos dominios españoles de América y Oceanía*, prólogo de Guillermo Feliu Cruz. Complemento bibliográfico de José Zamudio, Santiago de Chile, Imprenta y litografía Universo, 1958, 2v.
23. MILLARES CARLO, AGUSTÍN. *Don Juan José de Eguiara y Eguren y su biblioteca mexicana*, México, UNAM, 1957.
24. PANOFSKY, ERWING. *Estudios sobre iconología*, 6a. ed. Madrid, Alianza Editorial, 1984 (Alianza Universidad, 12)
25. PRAZ, MARIO. *Imágenes del Barroco, estudios de emblemática*, tr, José Ma. Parreño, Madrid, Siruela, 1989.
26. RIPA PERUGINO, Cesare, *Iconología*, tr. del italiano Juan y Yago Borja; tr. del latín y griego Rosa Ma. Marino Sánchez-Elvira, Fernando García Romero, Madrid, Akal, 1987, 2v. (Arte y estética números 8-9)
27. SEBASTIÁN, SANTIAGO. *El barroco iberoamericano; mensaje iconográfico*, Madrid, Encuentro Ediciones, 1990.

28. STRONG, ROY. *Arte y poder, fiestas del renacimiento 1450-1650*, versión española de Maribel de Juan, Madrid, Alianza, 1988.
29. WIND, EDGAR. *La elocuencia de los símbolos estudios sobre arte humanista*, ed a cargo de Jaynie Lloyd Jones, Madrid, Alianza, 1993.