

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

El bosque simbólico:
La emblemática en el teatro de
de Fernán González de Eslava

TESIS

Que para obtener el grado de

DOCTOR EN LETRAS
(LITERATURA MEXICANA)

Presenta

Édgar Alejandro García Valencia

Asesora

Dra. María Dolores Bravo Arriaga

México, 2008

No se traza una línea sin intención... si la poesía no admite una sola letra que sea insignificante, así la pintura no admite un grano de arena ni una brizna de hierba insignificantes, mucho menos una mancha o marca insignificantes.

WILLIAM BLAKE

Esta tesis fue posible gracias a una beca del Conacyt para estudios de doctorado, 2004-2006.

*A Nelly y a Pablo, quien viene a esta
aventura que ocurre mientras hacemos
planes.*

AGRADECIMIENTOS

El presente trabajo pudo concretarse gracias a la valiosa ayuda de varias personas e instituciones. Primero quisiera mencionar a la Dra. Dolores Bravo Arriaga, quien me hizo acelerar la entrega de resultados y corregir la ruta de mi investigación. La tutela reflexiva del Dr. Jaime Cuadriello fue fundamental, además de consejos y orientación me propinó una excelente bibliografía. El Dr. Enrique Flores tuvo una valiosa disposición desde que comencé el proyecto, incluso antes de haber sido aceptado por el programa de doctorado. El Dr. Arnulfo Herrera, con su conocimiento de la literatura novohispana del siglo XVI me hizo ver las aportaciones de este trabajo que yo no alcanzaba a distinguir. Sus visión de la poesía novohispana y sus clases en la maestría en la Universidad Veracruzana me dieron los ánimos suficientes para sumergirme en las aguas profundas y apasionantes de la literatura de la Colonia. El Dr. Alejandro González Acosta me brindó su atenta e indispensable lectura y sus amistades, entre ellas la del maestro Guillermo Tovar de Teresa, a quien le debo valiosa información de archivo. A la Mtra. Rosario Inés Granados Salinas, con quien coincidí en mis pesquisas sobre la ermita de Nuestra Señora de los Remedios, le debo información y una perspectiva desde la historia de arte que no hubiera conseguido solo.

No quiero dejar de agradecer a la gente del Posgrado en Letras, quienes siempre me brindaron su ayuda en cada una de las etapas del doctorado. De igual manera agradezco al Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antro-

pología Social, a su directora general, Dra. Virginia García Acosta, y a la gente que labora en el área de la Subdirección de Difusión y Publicaciones, por su apoyo indiscutible y su amistad más allá de los ámbitos laborales.

También quiero dejar mi reconocimiento a la Biblioteca Cervantina del ITESM, campus Monterrey, donde me permitieron generosamente disponer de la única edición en México del libro de Fernán González de Eslava.

CONTENIDO

Tabla de Ilustraciones	9
Agradecimientos	11
Preliminares	13
1. La emblemática, género y derivaciones	19
1.1. Emblemas y jeroglíficos: distinciones	19
1.2. Estructuras	23
1.3. Orígenes	24
1.4. Las mitografías e iconografías	34
1.5. <i>Ut pictura poiesis</i>	35
2. La emblemática en el ámbito hispánico.	
Apogeo y aplicaciones en el arte efímero	41
2.1. Breves notas respecto a la emblemática en España	41
2.2. La emblemática en la Nueva España	45
2.3. Arte efímero	61
2.4. Retórica y causa eficiente: la figura de Benito Arias Montano	70
2.5. Teatros, imagen y memoria	74
3. Drama y representación por medio de emblemas	83
3.1. La representación	83
3.2. Las didascalias y su contribución icónica al drama	87
3.2.1. Deslindes	88
3.3. La representación religiosa	95
3.4. Icono y representación	98
3.5. El vínculo icónico-lingüístico de la representación	100
4. Fernán González de Eslava y su obra	113
4.1. Preliminar	113
4.2. Sus orígenes	114
4.3. Los problemas delatan su edad	117
4.4. El origen judío en un poema	119
4.5. La estancia en la ermita de Nuestra Señora de los Remedios	125
4.6. La obra	133

5. Alegoría y representación	143
5.1. Una voz conocida	143
5.2. La representación alegórica y el teatro	145
5.3. La educación de las retóricas	147
5.4. “De preguntar no te hartes”	149
5.5. Vestuarios y escenografías	154
5.6. Representación escenográfica del retrato alegórico	157
5.7. Recapitulación	163
6. La manifestación emblemática en el teatro. El Coloquio 5	165
6.1. Fronteras	165
6.2. La obra	173
6.3. Estructuras	175
6.4. Las referencias	181
7. Las puertas del emblema. El Coloquio 16	185
7.1. Umbral	185
7.2. La obra	186
7.3. Los jeroglíficos sacramentales	194
7.4. Las implicaciones para el Corpus	208
7.5. Escribir con signos mudos	209
Conclusiones	215
Bibliografía	219

TABLA DE ILUSTRACIONES

Figura 1: Inscripciones jeroglíficas en el <i>Sueño de Polifilo</i>	26
Figura 2: <i>Pictura</i> del emblema “Ex litterarvm stvdiiis immortalitatem acqviri”	36
Figura 3: Frontispicio del libro de emblemas de Aneau, <i>Picta poesis</i> (1564).	39
Figura 4: Emblema LXIII de Otto Vaenius, “Cada qual cumpla con su officio”	39
Figura 5: Frontispicio del <i>Theatre de bons engins</i> (ca.1536).	44
Figura 6: Águila devorando a un escorpión (detalle), tercena de Metztitlán, sin fecha.	47
Figura 7: Emblema de Alciato “Iustia vltio”, en la versión de Daza Pinciano (1549)	47
Figura 8: Triunfo de la castidad, convento de Metztitlán (ca. 1577)	49
Figura 9: Alegorías de la Paciencia y la Fortuna, convento de Metztitlán (ca. 1577).	49
Figura 10: Inmaculada con excelencias jeroglíficas, convento de Metztitlán	51
Figura 11: Permiso del virrey Martín Enriquez al impresor Antonio Ricardo (1578)	56
Figura 12: Emblema de Alciato en versión de Daza Pinciano	58
Figura 13: Emblema de Alciato: “In Deo Laetandvum”, edición de Amberes (1608).	75
Figura 14: Empresa de la Memoria en Lorenzo Ortiz (1677).	80
Figura 15: Fragmento de <i>El lavatorio</i> , de Tintoretto	86
Figura 16: Frontispicio de la primera edición (1610)	137
Figura 17: Viñetas manieristas de la edición de 1610	139
Figura 18: Viñetas manieristas de la edición de 1610	139
Figura 19: Corazón de la orden agustina y marca tipográfica	140
Figura 20: Juan de Palafox y Mendoza, por Zendejas. Siglo XVIII.	143
Figura 21: Grabado de Juan de Palafox y Mendoza por N. Ramírez,	

siglo XVIII	159
Figura 22: Los chichimecas instruidos por el misionero	172
Figura 23: Primera página del Coloquio 5.	172
Figura 24: Emblema XXIX de Juan de Horzco y Cobarrubias (1591).	174
Figura 25: Emblema LXXXIII de Georgette de Montenay.....	182
Figura 26: Empresas de Lorenzo Ortiz, Memoria (1677).	191
Figura 27: Empresas de Lorenzo Ortiz, Entendimiento (1677).	191
Figura 28: Empresas de Lorenzo Ortiz, Voluntad (1677).	191
Figura 29: El fénix en su representación medieval del <i>Bestiario de Oxford</i>	197
Figura 30: El hálito que resucita. <i>El Fisiólogo atribuido a San Epifanio</i>	200
Figura 31: Imagen de la grulla en en el <i>Bestiario de Oxford</i>	204
Figura 32: Marca tipográfica de Enrico Martínez (1606)	204

PRELIMINARES

El propósito de este trabajo es estudiar el contenido simbólico de la obra de uno de los más importantes dramaturgos novohispanos del siglo XVI y tratar de comprenderlo a la luz de un género contemporáneo: la emblemática. Se dice que uno de sus primeros introductores en la Nueva España fue Francisco Cervantes de Salazar, autor del túmulo imperial dedicado a Carlos V, quien hace partícipe al virreinato de una tradición peculiar, el *ars moriendi*, manifestada en catafalcos de gran magnitud, dispendio y escasa perpetuidad.¹ El teatro, arte efímero en lo que respecta a la puesta en escena, no sería ajeno a la

¹ El túmulo imperial se erige en 1559; al año siguiente se imprime en México por Antonio de Espinosa. Santiago Sebastián, en el X Coloquio Internacional de Historia del Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas (1988) dio a conocer por primera vez la influencia de Alciato en el túmulo, *cfr.* “Los libros de emblemas: usos y difusión en Iberoamérica”, en Jaime Cuadriello (ed.), *Juegos de ingenio y agudeza*, México, Munal, 1994, pp. 56-82. Ignacio Osorio también había advertido tal presencia en la pira de Cervantes de Salazar, él nos dice: “El aprecio por el emblema en Nueva España fue enorme; podemos afirmar que el género se cultivó desde 1560, año en que Francisco Cervantes de Salazar describe las ‘figuras y emblemas’ del Túmulo imperial”. Véase “El género emblemático en la Nueva España”, en *Conquistar el eco*, México, UNAM, 1989, p. 175; así como José Pascual Buxó, “Francisco Cervantes de Salazar y Sor Juana Inés de la Cruz: el arte emblemático en la Nueva España”, en *El resplandor intelectual de la imágenes*, México, UNAM, 2002, y José Quiñones Melgoza, “Algo más sobre la influencia que los *Emblemas* de Alciato ejercieron en el *Túmulo imperial de la gran ciudad de México*”, en prensa.

emblemática: ésta sale a la calle en objetos de gran teatralidad² como un arco triunfal, un túmulo o una representación. Entre los inmediatos seguidores novohispanos del género iniciado por Alciato, podemos incluir a Fernán González de Eslava. En algunos de sus coloquios existen muestras claras del uso de la emblemática como un importante instrumento escénico y simbólico.

Estudiaremos aquí las relaciones de los coloquios de Fernán González de Eslava con los emblemas, lo que éstos aportaron a su propuesta escénica y los antecedentes de las alegorías presentes en su obra. Existen en sus coloquios rasgos notables que nos parecen innovadores: a) el empleo de las alegorías en el Coloquio 3;³ b) las cualidades mnemotécnicas de los jeroglíficos utilizados; c) el adelanto a la emblemática cristiana que se dio en la Península, iniciada por los jesuitas con quienes él probablemente se educó,⁴ y d) la organización compositiva de su Coloquio 16 como una propuesta de *emblemata sacramental*, una manera de *emblema viviente* para la escena, y cuya estructura ha desconcertado a sus críticos más recientes.⁵ Se decía que el Coloquio 16 guardaba una desproporción entre sus dos únicas jornadas, y se pensaba que el autor cometió un error en su elaboración por la premura de concluirlo quizá para un concurso.⁶ Con nuestro trabajo observaremos lo contrario: el “capricho” de organizar su largo coloquio en sólo dos jornadas, de dimensiones dispares, posee una función específica. A la luz de la emblemática es posible realizar una lectura con mayores elementos para su comprensión.

² Coincidimos con José Luis García Barrientos en que la teatralidad está inscrita ya en el texto, se encuentra en la obra escrita. *Cfr. Drama y tiempo. Dramatología I*, Madrid, CSIC, 1991, p. 15.

³ Nos referiremos a los coloquios por medio de un número arábigo, no por su nombre completo.

⁴ Como lo señalaremos en el capítulo 3.

⁵ *Cfr.* Rojas Garcidueñas (1958), Tovar (1988) y Arróniz (1998).

⁶ Othón Arróniz, “Estudio introductorio”, en González de Eslava, *Coloquios espirituales y sacramentales*, México, UNAM, 1998, p. 111.

La importancia de la obra de González de Eslava, por sus muchos méritos, sigue vigente. Su publicación en un solo volumen fue algo poco visto entre los dramaturgos y poetas del siglo XVI.⁷ Aunque los coloquios fueron editados casi 10 años después de su muerte, su escritura y representación suponen una contemporaneidad con los libros de emblemas que se escribían en España. De acuerdo con las fechas que se han propuesto para la representación de sus obras⁸ se piensa que el Coloquio 16 se escenifica hacia 1578; su drama es contemporáneo de ediciones fundamentales de la emblemática católica en España, como la del jesuita Juan de Borja, de quien se editan sus *Empresas morales* hasta 1581. Recordemos la cercanía de la edición comentada de los emblemas de Alciato en 1573⁹ por Francisco Sánchez de las Brozas, “El Brocense”, además de la existencia de una edición mexicana del boloñés de 1577, por la imprenta de Antonio Ricardo, texto en latín y sin grabados encargado por los jesuitas para sus colegios.¹⁰ Lo anterior nos habla del ambiente intelectual de

⁷ Muy pocos dramaturgos y poetas del siglo XVI tuvieron el privilegio de que sus obras circularan en un volumen exclusivo.

⁸ Se ha determinado el periodo de 1565 a 1590 para la escenificación de los coloquios. Remito a las cronologías que han establecido Othón Arróniz (1998) y Octavio Rivera (2006). El tiempo promedio de escritura para una obra de encargo era de aproximadamente un mes. En las Actas de Cabildo del siglo XVI se habla de los preparativos de la fiesta de Corpus Christi casi 30 días antes. Todavía hasta el siglo XVIII, en 1746, en la edición de las empresas del arco triunfal al virrey Juan Francisco de Güemes y Horcasitas, se menciona en los preliminares que su autor “apenas ha gozado el de un mes para disponer, y dar idéa; mudar (y con no poco detrimento del Artifice) los Lienzos ya trabajados, hazer y ajustar á ellos las Poesias del arco”. *Triumphal pompa, y festivo aparato en que bajo la idea del dios Apolo, se sombrearon las heroicas empressas...*, p. 3.

⁹ Existía, desde 1549, una traducción al castellano de Alciato, y en 1571, la publicación de los *Monumentos de la salud del hombre*, de Arias Montano, libro de emblemas cristiano *sui generis*, tema que abordaremos en el capítulo 1.

¹⁰ Beatriz Mariscal señala que la edición del libro fue realizada por el Padre Lanuchi, “Introducción”, en la *Carta del Padre Pedro de Morales*, México, El Colegio de México, 2000, p. xxix. Santiago Sebastián nos dice que: “el virrey Martín Enríquez dio licencias en 24 de diciembre de 1576 y en 16 de febrero de 1577 al arzobispo Pedro Moya de Contreras para que autori-

la época en ambas orillas del Atlántico y de la innegable actualidad de González de Eslava en el programa iconográfico propuesto en su obra.

Es fundamental mencionar el ambiente simbólico literario que los libros de emblemas propiciaron y difundieron, llegando desde la biblioteca del erudito hasta la calle en la fiesta pública. Por ello el primer capítulo estará dedicado a estudiar y delimitar ese contexto. En el segundo se revisará su difusión tanto en España como en la Nueva España, así como su relación con la retórica, vista como un sistema académico que vinculaba el teatro con los emblemas.

En el tercer capítulo veremos algunos ejemplos de la aplicación de la emblemática en la literatura dramática del Siglo de Oro y cómo esto es relevante para la teatralidad. La manera en que la emblemática se articula en la puesta en escena tiene mucho que ver con su carácter alegórico; el lugar donde esto se manifiesta, en el texto dramático, es la didascalía.¹¹

El cuarto capítulo estará dedicado a revisar datos biográficos de González de Eslava, así como la obra estudiada, y a contextualizar su entorno. El quinto capítulo destacará los aportes escénicos de su arte dramático (decorados y vestuarios), los retóricos y estructurales, y la manera en que Eslava construye sus alegorías.

Finalmente, los dos últimos capítulos estarán dedicados a los aspectos que nos parecen más significativos de sus coloquios, y lo que más nos interesa para el tema de esta tesis, la alusión y la inclusión de emblemas en sus obras. Estudiaremos dos coloquios: el 5, que trata simbólicamente el problema de la guerra chichimeca del norte minero de la Nueva España en la tercera parte del siglo XVI (pensamos que este drama se puede leer como un emblema); anali-

zase la impresión". *Op. cit.*, p. 60. Nos referiremos a esto con más detalle en el apartado 2.2, correspondiente a la emblemática en la Nueva España.

¹¹ Utilizo el término didascalía por resultar más completo que el de acotación, además de que ha sido estudiado con relación al teatro del Siglo de Oro español, afín a nuestro autor. *Cfr.* Hermenegildo (2000).

zaremos también el Coloquio 16, que manifiesta una gran influencia del género emblemático, pues en su composición el dramaturgo emplea los bestiarios y otros tratados simbólicos.

Un estudio como el que proponemos supone una relectura de nuestros autores novohispanos y peninsulares atendiendo a elementos aparentemente menores pero que han resultado fundamentales para su comprensión actual. Esto se refleja en el creciente interés por la presencia de la emblemática en todas las latitudes académicas, precisamente por sus implicaciones para fijar el sentido del discurso.

Sólo queremos señalar que el territorio simbólico es frágil. Conscientes de ello nos remitimos a rasgos concretos para indicar la presencia de emblemas, más aún cuando estamos ante un texto que no contiene imagen alguna. Las consecuencias de la sobreinterpretación son graves, sabemos que detrás de cada elemento de un emblema, de cada animal de un bestiario, existe una tradición muy arraigada y le corresponde a un significante una gran cantidad de significados, en ocasiones contradictorios. El camino que pensamos válido es el de la hermenéutica, leer el símbolo desde el texto mismo. Cuando realicemos un rastreo de los antecedentes simbólicos no es nuestro objetivo agotar sus significados, sino realizar un cotejo con los libros de emblemas de su tiempo.

1. LA EMBLEMÁTICA, GÉNERO Y DERIVACIONES

1.1. Emblemas y jeroglíficos: distinciones

El lector contemporáneo que quiera distinguir entre un libro de jeroglíficos, de empresas o de emblemas encontraría el mismo problema si viviera hace cuatrocientos años, cuando estos textos hicieron su aparición y comenzaron a circular con amplitud. A partir de su inicio oficial, en el primer tercio del siglo XVI, no existió consenso para diferenciar entre voces tales como “emblema”, “empresa”, “divisa”, “enigma”, “insignia” o “jeroglífico”, pues compartían elementos en común y se diferenciaban por sutiles variaciones.¹² La emblemática no es sólo un género literario,¹³ nos encontramos con textos que disponen

¹² Cfr. John Manning, “Renaissance and Baroque Symbol Theory: Some Introductory Questions and Problems” y Pedro F. Campa, “Terminology in the Spanish Tradition”, ambos en Peter Daly, *Aspects of Renaissance and Baroque Symbol Theory, 1500-1700*, Nueva York, AMS, 1999. Luis Alfonso de Carvallo, quien se basó en un emblema de Alciato para escribir *El cisne de Apolo* (1602), se refiere al emblema como “una emblema”, y en otras ocasiones como “una insignia”, seguramente influido por el mote del emblema que origina su libro.

¹³ Alison Saunders indica que el fenómeno del emblema se extiende en un amplio rango de áreas más allá de lo puramente literario. *The Seventeenth-Century French Emblem*, Ginebra, Dros, 2000, p. XI. Nosotros llamaremos género a la cultura emblemática, y subgéneros tanto a las “empresas”, “jeroglíficos”, “divisas”, “símbolos”, “pegmas”, “enigmas”, como a los mismos “emblemas”, siguiendo a Praz (1989, cap. 1), y a J. M. Blecua, en el prólogo a Aquilino Sánchez Pérez (1977). Referimos también el apartado “El género en sus formas”, de Fernando de la Flor (1995, p. 52 y ss.).

de otras disciplinas, donde cada una de sus partes puede encontrar su antecedente tanto en la literatura como en las artes plásticas. Si bien existía una distinción liminar entre los textos que ahora se conocen por lo general como “libros de emblemas”, cada autor manifestaba su normativa, sus leyes y razones del género de acuerdo a sus fuentes. Es en las últimas dos décadas del siglo XX cuando ha sido posible revisar y establecer esas tenues divisiones estructurales, que acaso no pudieron ver todos sus cultivadores.¹⁴

En su *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), Sebastián de Covarrubias anota bajo la voz “Emblema” al “entreteximiento o enlaçamiento de diferentes pedrecitas o esmaltes de varias colores”, pero añade más adelante:

Metafóricamente se llaman emblemas los versos que se subscriben 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 autor. Este nombre se suele confundir con el de símbolo, hieroglífico, pegma, empresa, insignia, enigma, etc. Verás al obispo de Guadix, mi hermano, en el primer libro de sus Emblemas, a donde está todo mui a la larga dicho, con erudición y distinción.¹⁵

¹⁴ Cirilo García ha clasificado los motes por su ubicación en el cuerpo del emblema, demostrando con esto la variedad en la disposición de sus elementos y cómo la integración entre imagen y letra no era algo unívoco o tenía una sola resolución. *Actas del III Seminario de Emblemática Filippo Picinelli*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2001 (en prensa). Por otro lado, Manuela Gómez Sacristán estableció una bibliografía extensa sobre los libros que “hablan”, los que “confunden” y los que “establecen diferencias” entre los “enigmas” y los “jeroglíficos”; se trata de una labor útil para distinguir a los autores de sus epígonos, determinar posibles influencias y percatarnos de la pervivencia de una literatura que residía más allá de sí misma, en su aspecto práctico y funcional. *Cfr. Enigmas y jeroglíficos en la literatura del Siglo de Oro*, 2 tt., col. Tesis Doctorales, Madrid, Universidad Complutense, 1989.

¹⁵ Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española* [1611], Martín de Riquer (ed.), Barcelona, Alta Fulla, 1998.

Covarrubias utilizaba una sinécdoque que seguramente era común a su tiempo, los versos por los tres elementos que conformaban al emblema; y es que encontramos también libros de emblemas que carecen de grabados, ya que no todos contenían ilustraciones.¹⁶

La definición de Emmanuele Tesauro, uno de los preceptistas más importantes y leídos, se basaba en la estructura del emblema e indicaba sus manifestaciones:

Por EMBLEMAS propriamente entienden hoy los Humanistas, un símbolo popular, compuesto de figura; y de palabras, que significaban, por medio de argumentos algún documento perteneciente a la vida humana, y por eso es puesto por foso, y ornamento en los quadros; en las salas, en los aparatos, en las Academias, o impreso en los libros con imágenes y explicaciones para la pública enseñanza del Pueblo; en donde por popular y por Pueblo no debe entenderse la ignorante plebe, sino aquellos medianos ingenios, que puramente entiende latín.¹⁷

El emblema habitaba diversos espacios, no se sometía sólo al ámbito impreso. Poseía una función social, como nos indica la definición anterior, pues servía para la enseñanza; característica que lo llevó a su gran difusión en una amplia variedad de objetos. Nos encontramos ante un género que admite su empleo en diversos discursos: desde el libro hasta el arco triunfal, por mencionar tan sólo dos ejemplos. Como la emblemática se nutrió de diversas fuentes es difícil encontrar una uniformidad en los criterios para su composición. No fueron

¹⁶ Las ediciones de los *Emblemas* de Alciato no se encontraban del todo ilustradas. De la edición latina de 1548, con 201 emblemas, sólo 128 tienen grabados. Cfr. Rafael Zafra, “Problemas en la recepción del *Emblematum liber* de Andrea Alciato en España”, en *Florilegio de estudios de emblemática*, A Coruña, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 2004, p. 685.

¹⁷ Emmanuele Tesauro, *Cannocchiale aristotélico: esto es, antejo de larga vista, o idea de la agudeza e ingeniosa locución que sirve a toda arte oratoria, añadidos por el autor dos tratados conceptos predicables y emblemas* [1670], Miguel de Sequeiros (trad.), t. 2, Madrid, Antonio Marín, 1741, p. 261.

pocas las poéticas que incluían definiciones y recomendaciones para usar emblemas y jeroglíficos.¹⁸ Alonso López Pinciano, en su *Philosophia antigua poética* (1596), distingue: “la emblema y la empresa son ficciones con lenguaje y que se pueden permitir entre los poemas; mas el hieroglyphico, que solo tiene pintura y ficción sin lenguaje, [...] el tal no es otra cosa que una pintura de animales especialmente; por los cuales los egypcios antiguos mostraban sus conceptos”. Del emblema dice enseguida:

La emblema es poema por la razón sobredicha. La cual diría yo es una especie de epigrama didascálico, porque enseña doctrina moral casi siempre [...]. El cual no está atado a doctrina alguna, solamente se ata el autor de la emblema a poner ánima y cuerpo en ella: cuerpo es la pintura y ánima, la letra que es sobrepuesta, por la cual es entendida y declarada; átese también a no ser tan claro, que todos lo entiendan, ni tan oscuro, que de todos sea mal entendido; ha de mostrar su concepto como entre vidriera.¹⁹

En este ámbito de las poéticas el caso más sorprendente es *El cisne de Apolo* (1602),²⁰ de Luis Alfonso de Carballo, cuyo título se basa en un emblema de Alciato que lleva por mote *Insignia poetarum*. El autor nos indica:

El primero motivo que tuve fue que, leyendo latinidad en villa de Cangas, mi patria ingrata; me pidieron algunos amigos que les declarase la insignia poética, que es un blanco cisne en un escudo pintado, de que hace Alciato una emblema, y comenzando por poco vine a declaralla

¹⁸ Consideremos que durante la segunda mitad del siglo XVI se publicaron cinco poéticas en España, dos de ellas perdidas, y ocho más en la primera mitad del XVII. *Cfr.* Luis Albuquerque, *El arte de hablar en público. Seis retóricas famosas*, Madrid, Visor, 1995.

¹⁹ Alonso López Pinciano, *Philosophia antigua poética* [1596], Biblioteca Castro, Madrid, 1998, p. 164.

²⁰ Citamos por la edición de Alberto Porqueras Mayo, *El cisne de Apolo* [1602], Kassel, Reichenberger, 1997.

con la largueza que en esta obra se contiene, que toda ella no es otra cosa sino declaración desta insignia.²¹

Como vemos, la emblemática además de ser un tópico en algunas poéticas del momento llegó a inspirarlas de forma definitiva.

1.2. Estructuras

La estructura original de un emblema se conoce como *triplex*, por componerse de tres elementos indispensables:

Inscriptio: conocida también como lema o mote (*titulus, motto, lemma*). Es una sentencia críptica que da título al emblema. Fue motivo de diversas recomendaciones entre las que destacaban el origen de sus fuentes –principalmente la Biblia o los clásicos grecolatinos–, y la lengua en la que debía estar escrita, de preferencia en latín o en griego; además se recomendaba la oscuridad de su sentido para que lo completara la imagen. Puede encontrarse sobre el grabado o dentro de él, como un elemento más de la *pictura*, delimitada dentro de una filacteria.

Pictura: llamada también *res picta, icon, imago* o *symbolon*; es la figura que ilustra o aludía al lema. Por lo general se ubicaba entre la *inscriptio* y la *subscriptio*. Es el cuerpo del emblema, fundamental para que el precepto quede “grabado” en la memoria.

Subscriptio: conocida también como epigrama, declaración, comentario o glosa; era un texto explicativo que discernía la relación entre *inscriptio* y *pictura*.

²¹ Luis Alfonso de Carballo, *El cisne de Apolo* [1602], Alberto Porqueras Mayo (ed.), Kassel, Reichenberger, 1997, pp. 61-62.

Esta fue en un inicio breve, en verso, pero alcanzó en prosa extensiones considerables.²²

La estructura del emblema, entonces, se basa en tres elementos: lema, cuerpo y epigrama, para algunos; mote, *res picta* y *subscriptio*, para otros, serán el común denominador de una estructura triple que se diseminará a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII en las más diversas geografías de la cultura occidental. Tres elementos que condensan dos sistemas: el lingüístico y el icónico. Imagen y palabra, ojo y voz, se complementan en una relación inseparable, generadora de sentidos, actualizando símbolos que poco a poco se gastaban hasta el grado de llegar a formar —en el siglo XVII— enciclopedias, compendios de imágenes y motivos propios para oficios como la pintura, la escultura, la literatura o incluso los sermones.²³

1.3. Orígenes

Los orígenes de la emblemática no se deben a un libro aislado, sino a una cultura simbólica acrecentada en el Renacimiento italiano. Podemos nombrar tres

²² Cfr. Filippo Picinelli (1997), Fernando de la Flor (1995) y Sagrario López Poza (1999, introducción).

²³ Tal es el caso del *Mundo Simbólico* de Filippo Picinelli, compuesto precisamente como repertorio de emblemas, según lo indica su mismo impresor, puesto que “hombres famosos por su ingenio, elocuencia y conocimiento de las artes nobles y liberales juzgaron utilísima para los estudios generales”. En su frontispicio se lee: “*El mundo simbólico, / formado por un conjunto de emblemas, explicado e ilustrado con erudiciones y con sentencias tanto sagradas / como profanas; que ofrece innumerables / conceptos a los oradores, predicadores, / académicos, poetas, etcétera*”, traducción de Alberto Carrillo Cázares al tomo 2, “Los instrumentos eclesiásticos”, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2006, p. 127. Consultamos la edición de Picinelli, *Mundus Symbolicus*, Colonia, Hermanni Demen, 1694, que se encuentra en la Biblioteca Librado Basilio del Colegio Preparatorio, en Xalapa; aunque nos hemos valido, para las citas, del ingente trabajo de traducción y edición que se realiza desde hace más de una década en El Colegio de Michoacán.

textos como los fundacionales, en el sentido de las posibilidades que inauguraron y de la influencia que ejercieron: el *Sueño de Polífilo* (1499) de Francesco Colonna, la *Hieroglyphica* (1505) de Horapolo, y el canónico *Emblematum liber* (1531) del jurisconsulto italiano Andrea Alciato.

a) Francesco Colonna

El *Sueño de Polífilo* (1499) es el más bello libro impreso bajo el sello de la casa de Aldo Manuzio. En él, Francesco Colonna propone una asimilación de lo que fueron los antiguos jeroglíficos egipcios durante el trayecto onírico de su protagonista, Polífilo, en busca de su amada Polia. Son muy conocidos los jeroglíficos del capítulo cuarto.²⁴ Allí Polífilo da cuenta de estatuas y obeliscos, en especial de un pedestal:

Cuando por fin regresé a la plaza, vi en el pedestal de pórfido, dignísimamente cincelados alrededor, estos jeroglíficos: primero un bucráneo con dos instrumentos agrícolas atados a los cuernos; y un altar sostenido sobre dos pies de macho cabrío y con una llama ardiendo en su frente, un ojo y un buitre; luego una jofaina, y un aguamanil; siguiéndole, un ovillo de hilo atravesado por un huso; y un vaso antiguo con la boca tapada. Una suela con un ojo y con dos ramas atravesadas y hermosamente atadas, una de olivo y otra de palma; un ancla y una oca; una lámpara sostenida por una mano; un timón antiguo con un ramo de olivo atado; luego, dos garfios, un delfín; y, por último, un arca cerrada. Eran estos jeroglíficos escrituras realizadas en óptima escultura. Medité sobre estas antiquísimas sagradas escrituras y las interpreté así: EX LABORE DEO NATVRAE SACRIFICA LIBERALITER, PAVLATIM REDVCES ANIMVN DEO SVBIECTUM.

²⁴ Algunos trabajos han indicado la relación de estos jeroglíficos con las inscripciones de la Universidad de Salamanca, específicamente el texto de Pilar Pedraza, “La introducción del jeroglífico renacentista: los ‘enigmas’ de la Universidad de Salamanca”, en *Cuadernos Hispánicoamericanos*, núm. 394, 1983, pp. 5-42.

FIRMAM CVSTODIAM VITAE TVAE MISERICORDITER
GVBERNANDO TENEBIT, INCOLVMEN QVE SERVABIT.²⁵



Figura 1: Inscripciones jeroglíficas en el *Sueño de Polifilo*.

Este es sólo un ejemplo de la écfrasis y la interpretación que realiza el autor de los frisos u objetos encontrados a su paso, es quizá uno de los ejemplos más crípticos de la tradición de la lapidaria como recurso meditativo. El nombre “jeroglífico” lo atribuye Aquilino Sánchez Pérez a una rara obra en diez tomos acerca de la cultura egipcia, escrita por León Batista Alberti y publicada en 1485.²⁶ El mundo renacentista no sólo miró a la antigua Grecia, sino también a

²⁵ Francesco Colonna, *Sueño de Polifilo*, Pilar Pedraza (ed. y trad.), Barcelona, El Acantilado, pp. 119-120. Citamos la versión de Pilar Pedraza: “Sacrifica a Dios con generosidad los dones de la naturaleza obtenidos por su trabajo. Así, poco a poco irás conformándola con misericordia, y te conservará incólumne”. La interpretación que otorga sería la siguiente: “bucráneo= ‘ex labore’, ojo= ‘Deo’, pájaro= ‘naturae’, altar= ‘sacrifica’, páttera= ‘liberaliter’, oவில்= ‘paulatim’, aguamanil= ‘reduces’, vaso= ‘animun’, suela= ‘subiectum’, áncora= ‘firmam’, oca= ‘custodiam’, lucerna= ‘vitae’, mano= ‘tuae’, olivo= ‘misericorditer’, timón= ‘gubernando’, ganchos= ‘tenebit’, delfín= ‘incolumem’, cintas= ‘que’, cofre= ‘servabit’”. p. 727n.

²⁶ Aquilino Sánchez Pérez, *La literatura emblemática española*, Madrid, SGEL, 1977, p. 35.

las sabidurías africanas. Marsilio Ficino tradujo en 1483 *De Mysteriis Aegyptiorum*, de mayor influencia y entusiasmo hacia la sabiduría de los egipcios.²⁷ Tesauro acudía a este conocimiento milenario y nos decía:

También el mismo Dios quiere algunas veces parecer Poeta y hablar Agudezas, para enseñar a los Hombres, y a los Ángeles, con varios motes y símbolos, figurados, sus altísimos conceptos. [...] Y por tanto, delante de las puertas de los Templos solían colocarse las imágenes, de las *Esfinges*, (Monstruo así llamado por los Poetas) para dar a entender, (como explicó el erudísimo Plutarco) que la Divina Sabiduría se revela a los Sabios por vía de Símbolos, y agudísimos enigmas.²⁸

b) Horapolo y Valeriano: las Hieroglyphicas

Por su parte, el texto de Horapolo continuó con el cultivo de una sabiduría hermética y ancestral cifrada en un lenguaje oculto, en animales, reales o fantásticos, y con un potenciado halo de misterio en su descubrimiento. Al igual que el libro de Colonna, también fue impreso por Aldo Manuzio hacia 1505. Esta primera edición se encontraba en griego e incluía las fábulas de Esopo. La primera traducción al latín, y la más popular, se dio hasta 1515 (Augsburgo).²⁹ El libro había sido objeto de un largo periplo desde que el eclesiástico Cristóforo Buondelmonti, quien viajaba por Grecia, consiguió una copia de la *Hieroglyphica* en 1419 y la llevó a Florencia, donde la tradujo.³⁰

²⁷ *Loc. cit.*

²⁸ Emmanuele Tesauro, *op. cit.*, t. 2, p. 49.

²⁹ Este libro se reeditó por lo menos en seis ocasiones y en la última (1626) se añade como apéndice la *Hieroglyphica* de Valeriano.

³⁰ José Julio García Arranz indica que los jeroglíficos: “responden en parte la necesidad de restituir con imágenes la naturaleza icónica de los jeroglíficos egipcios. Sin embargo [...] se observa una total indiferencia por parte de los ilustradores hacia los verdaderos jeroglíficos: los personajes presentan atuendos a la moda europea de inicios del s. XVI, y los paisajes y construcciones carecen habitualmente de reminiscencias egipcias”. “La imagen jeroglífica en la

Su influencia en la emblemática se conoce por los textos que directamente adoptaron ese nombre; el más conocido es la *Hieroglyphica* de Piero Valeriano (París, 1551), quien abreva directamente de las alusiones animalísticas concretadas por Horapolo. Valeriano es considerado el primer humanista que conecta los jeroglíficos renacentistas con la alegoría cristiana, siguiendo la tradición medieval del bestiario.³¹ Quizá su influencia más destacada reside en el nombre mismo: por jeroglífico fue conocido un gran número de emblemas hechos para adornar un arco triunfal o un túmulo. Se llamó así a los emblemas que contenían en su representación un animal, real o fantástico, y cuyas cualidades ejemplificaban una ilustración.

Julían Gallego nos dice del libro de Valeriano:

Esta pequeña enciclopedia, con sus índices de autores sacros y profanos y de materias, permite a todo lector con medianos conocimientos del latín el componer jeroglíficos. [...] Valeriano, muy seguido por los autores españoles contribuye de este modo a la fijación de ciertos símbolos que han llegado hasta nosotros. A partir de su libro, la Oveja será la Inocencia; el Sol, la Verdad; la Palma, la Victoria, etc.³²

cultura simbólica moderna. Aproximación a sus orígenes, configuraciones y funciones”, en Antonio Bernat y John T. Cull, *Los días del Alción*, Barcelona, Olañeta, 2002, pp. 238-239. Véase también el libro de Jurgis Baltrusaitis, *En busca de Isis. Introducción a la egiptomanía*, Madrid, Siruela, 1996, en especial el capítulo dedicado a la vinculación entre Egipto y las Indias Occidentales, pp. 207-231.

³¹ José Julio García, *Ornitología emblemática*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996, p. 117.

³² Julian Gallego, *La pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 1996, p. 43. Como antecedente de esta idea Alonso López Pinciano había escrito: “[...] los egypcios antiguos mostraban así sus conceptos; como si, para mostrar simplicidad; pintásemos una paloma; y, para la astucia, una serpiente o raposa; y, para la ira, un cisne; porque, en esto tenían los egypcios gran prudencia que, sabiendo las naturalezas de los animales, daban a entender los vicios, o virtudes, o cualidades que querían por ellas; esto antes de que supiesen letras para escribir”, *Philosophia antiqua*

El jeroglífico significó el hallazgo de un mundo simbólico, oculto, que se develaba sólo a algunos iniciados. Paradójicamente, fue uno de los recursos más utilizados en la fiesta pública: un decir y no decir contradictorio y aparentemente abierto, y su declaración cerraba la interpretación para un asunto específico.³³ García Arranz propone al jeroglífico humanista como un ideograma dotado de recónditos significados morales y religiosos, usados por los viejos sacerdotes egipcios de una manera críptica en inscripciones que se encontraban en templos y tumbas:³⁴

Se recupera en primer lugar la vieja noción de que el antiguo Egipto había sido un centro de profunda teología y poderosa magia natural, y que los signos jeroglíficos constituyeron una forma ideográfica de escritura usada por los sacerdotes para velar los *mysteria et arcana sapientiae* a fin de preservarla del profanamiento de la gente común, incapaz de soportar el resplandor luminoso de la Divinidad.³⁵

poética, op. cit., p. 164. Si bien los jeroglíficos de Valeriano dejaron establecidos estos símbolos, no eran únicos. Los significados variaban conforme a sus atributos o a la disposición de un elemento. El león representa la fortaleza, pero también la vigilancia, la fuerza del espíritu, o la fuerza corporal, el furor, la dominación, la venganza, la clemencia y una larga lista de cualidades. Para esto remitimos a cualquier edición de Valeriano; nosotros consultamos la facsimilar editada por Garland, *Les hieroglyphiques* [1615], Nueva York, 1976. Un trabajo que prolonga el espíritu de Valeriano, al investigar los posibles significados de un mismo animal en diferentes representaciones, es el erudito libro de José Julio García Arranz, *op cit.*

³³ José Julio García Arranz nos dice: “Mario Praz insiste en la idea de que los emblemas se crearon como una tentativa humanística de formular un equivalente moderno de los jeroglíficos tal y como fueron erróneamente interpretados desde la Antigüedad y los primeros cristianos”. “La imagen jeroglífica en la cultura simbólica moderna...”, p. 230.

³⁴ *Ibid.*, p. 232.

³⁵ *Ibid.*, p. 233.

No casualmente dos antecedentes directos de la emblemática denominaron “jeroglíficos” a sus textos, pues Colonna y Horapolo muestran una búsqueda de ese lenguaje críptico y antiguo:

La significación que Colonna confía al dibujo no es de orden icono-simbólico, sino verbal. Además, en la *Hypnerotomachia* cada dibujo, de la misma manera que el significante lingüístico, conlleva un solo concepto, en tanto el emblema o la divisa pueden portar varios conceptos en una sola representación icónica.

Una concepción muy diferente encontramos en el tratado de Horapolo. Se trata de un amplio repertorio estructurado y sistemático de supuestos jeroglíficos, articulándose cada capítulo —jeroglífico— de acuerdo a un esquema constante.³⁶

Cualquiera que fuera su esquema, el jeroglífico se unió a la literatura de manera armónica. Ernst Robert Curtius anota: “La ‘escritura cifrada’ y los ‘jeroglíficos’ aparecen yuxtapuestos en muchísimos pasajes de Calderón, y también, muy a menudo, en la literatura teológica”.³⁷

En congresos recientes se ha adoptado la voz de jeroglífico para todas aquellas manifestaciones emblemáticas fuera de los libros, construidos específicamente para la fiesta.

c) Andrea Alciato

La genealogía de la literatura emblemática tiene su fundación con el célebre texto del juriconsulto italiano Andrea Alciato.³⁸ Como una distracción a sus

³⁶ *Ibid.*, p. 238.

³⁷ Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, t. I, México, FCE, 1955, p. 488.

³⁸ Sobre la paternidad del género, remitimos a la excelente edición que nos dejó Santiago Sebastián (Alciato, *Emblemas*, Madrid, Akal, 1984), y a los estudios de Fernando Rodríguez de

ocupaciones legales, se dedicaba a escribir epigramas, acompañados de una frase lapidaria a la manera de los *Adagia* de Erasmo.³⁹ En 1531 dedicó una colección de 105 epigramas a su amigo y consejero imperial Conrado Peutinger, éste a su vez los hizo llegar al impresor Heinrich Steiner para que los imprimiera, y al encargado de la edición le pareció adecuado ilustrarlos con grabados originales de Breuil.⁴⁰ Esta decisión editorial creó el género y su armazón semiótica. Aunque algunos lo hayan visto como una “forma degenerada de la alegoría”, su “hija bastarda” o un “substituto objetable”;⁴¹ sin querer, por accidente o capricho editorial, la composición *triplex* nació aquí. Antes habíamos tenido una fascinación humanista por los símbolos, por un saber oculto, por un lenguaje críptico, de no fácil acceso. Con Alciato se había encontrado una fórmula declaratoria, el molde perfecto para su difusión.

El lenguaje de la emblemática es deudor de diversos campos donde lo simbólico adquiere propiedades doctrinarias; puede rastrearse en la manera de cargar de significación los escudos, yelmos, banderas u otros soportes bélicos: “El emblema tiene en la guerra al parecer su origen último, porque es en la guerra donde las imágenes simbólicas alcanzan su más preciso sentido mitológico, totémico o simplemente funcional”.⁴²

la Flor (1995), Jaime Cuadriello (1996), sin dejar de mencionar las pesquisas realizadas en los siglos XVI y XVII por los mismos emblemistas, quienes realizaron una verdadera teoría del emblema.

³⁹ En 1529 se publica la *Selecta epigrammata graeca*, que contiene 30 epigramas traducidos por Alciato del griego al latín. Véase Rafael Zafra, “Introducción” a los *Emblemas de Alciato* traducidos en rimas españolas, Barcelona, Olañeta, 2003, p. 15.

⁴⁰ Alciato, una vez que llegó el libro a sus manos, decidió realizar una edición bajo su propia supervisión con el impresor francés Christian Wechel. Véase Rafael Zafra, *op. cit.*, p. 16.

⁴¹ Daly anota cómo fue vista: “a degenerate form of allegory, one of the allegory’s ‘bastard children’, ‘an objectionable substitute’ and more mildly ‘a second cultural phenomenon’”. *Emblem theory, recent german contributions to the characterization of the emblem genre*, Nendeln/Liechtenstein, KTO Press, 1979, p. 11.

⁴² Fernando de la Flor, *op. cit.*, p. 81.

Como parientes cercanos estarían la empresa y la divisa; en la primera se da una “revalorización del papel del *motto*, o lema, a menudo único segmento lingüístico, al descartarse para estas formas —pero sólo en la teoría— la existencia de un comentario en prosa o de un epigrama”.⁴³ La empresa tuvo en España una gran aceptación.⁴⁴ Baste recordar el popular libro de Diego de Saavedra Fajardo. La *Idea de un príncipe político cristiano representado en cien empresas* (1649) se reeditó incluso durante el siglo XIX, cuando el apogeo del género ya había quedado atrás hacía casi dos siglos. Algunos preceptistas encontraban ciertas desventajas. Tesauro escribía:

después de la Empresa ningún símbolo es más agradable en las Academias, que la Emblema, así para el Pueblo, en los *aparatos festivos*, en los frisos de las salas, en los ornamentos de los Arcos, y en mil otras apariencias públicas, los Emblemas merecen mayor aplauso, que las Empresas, las cuales solamente hablan con los ingeniosos, de singulares pensamientos, y privados, y por tanto, dificultosos de penetrarse.⁴⁵

La divisa, por su parte, “actúa como un símbolo de reconocimiento personal”.⁴⁶ Se trata de un elemento, un escudo, que resume las cualidades de aquel que representa. Juan Calvete de Estrella describió, en su célebre texto sobre Felipe II,⁴⁷ las divisas que colgaban de los arcos triunfales erigidos para el recibimiento del príncipe durante su recorrido por Europa. No sólo las armas o

⁴³ *Loc. cit.*

⁴⁴ De la Flor, *op. cit.*, p. 53. Curtius también vincula su origen a la práctica bélica; las campañas militares de Carlos VIII y Luis XII llevaron esta moda a Italia, donde evolucionó el género. Véase *Literatura Europea y Edad media latina*, México, FCE, t. 2, 1955, p. 487.

⁴⁵ Tesauro, *op. cit.*, t. 2, p. 260.

⁴⁶ De la Flor, *loc. cit.*

⁴⁷ Juan Cristóbal Calvete de Estrella, *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso Príncipe don Phelippe* [1552], Paloma Cuenca (ed.), Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.

el instrumental del guerrero denotaban un signo de pertenencia, también adquirieron otros significados metafóricos que encuentran su “formalización en los escudos de armas y blasones”,⁴⁸ género, este último, ya fijado e incluso ampliamente teorizado.⁴⁹

Capítulo aparte merecerían los bestiarios medievales y las diferentes versiones del *Physiologo* que se impusieron como un repertorio animalístico. El dominico fray Andrés Ferrer de Valdecebro, en su *Gobierno General, Moral, y Político, hallado en las aves más generosas y nobles...*,⁵⁰ imbuido de toda una cultura contrarreformista y emblemática, veía a las aves como “empresas vivas” de la gracia de Dios. Leía el mundo como un libro de filosofía moral; un mensaje divino manifestado en la naturaleza para quien fuera capaz de leerlo.⁵¹ Los bestiarios fueron empleados eminentemente en el orbe religioso, que encontró más provecho divulgativo en las propiedades míticas de ani-

⁴⁸ *Ibid.*, p. 88. El gusto por este tipo de lenguajes cifrados en la Nueva España no era nuevo. Es curiosa la presencia de una corona y debajo de ella una R y una S, inscripción en los vasos y jarras de barro que mandó hacer Alonso de Ávila para el bautizo del hijo de Martín Cortés: “No creo, habían empezado la comida cuando ya una de aquellas tenían los olores, y decían que quería decir la cifra *Reinarás*”, Juan Suárez de Peralta, *Tratado del descubrimiento de las Indias*, México, SEP, 1949, p. 122.

⁴⁹ Véase el texto sobre los blasones que Georges Mounin presenta en *Introducción a la semiología*, Barcelona, Anagrama, 1972.

⁵⁰ Madrid, Díaz de la Carrera, 1668. Editado por Vicente Roig Condomina, Valencia, Llorens, 1989. Ahí cita a Francisco de Garau, quien escribió en *El sabio instruido en la naturaleza, en quarenta máximas políticas y morales* (Madrid, 1677): “Es cada Naturaleza de las criaturas, un jeroglífico: y en cada jeroglífico se cifra un documento de bien vivir. Por eso la llamó san Cirilo a la naturaleza universal. Escuela de la Sabiduría, donde [con] sagrados dictámenes de prudencia se instruye el hombre en la Ética Política verdadera” (pp. 21-22). Para una genealogía de los bestiarios véase Ignacio Malaxecheverría, *Bestiario medieval*, Madrid, Siruela, 1999, así como Santiago Sebastián, *El Fisiólogo*, Madrid, Tuero, 1986.

⁵¹ En la “Invocación a Dios”, el impresor del *Mundo simbólico* de Picinelli, cita al eremita San Antonio cuando dice que él podía vivir sin necesidad de libros: “¿Para qué, necesito de libros?, he aquí este mundo visible y en la naturaleza el libro de las cosas creadas está abierto ante mí, en el cual puedo leer continuamente, porque en él Dios se pintó y expresó en vivo”. *Op. cit.* p. 70.

males reales y fantásticos, plenos de cualidades sacramentales y portadores de un mensaje crístico y redentor.⁵² Estos libros influyeron de manera significativa a la emblemática, dotándola de símbolos y referencias moralizadoras que poseían los animales; cualidades muy establecidas en la cultura occidental para ser ignoradas.

1.4. Las mitografías e iconografías

Todo resumen de la antigüedad, que proveyera de sabiduría de una manera rápida y precisa, era de gran valía para el encargado de los conceptos festivos. Aquí las enciclopedias mitológicas condensaban el panteón pagano⁵³ debidamente sintetizado e ilustrado para fácil acceso de sus lectores.⁵⁴

Fueron populares el *De Deis gentium varia et multiplex historia* (1548), de Lilio Gregorio Giraldo, la *Mythologiae* (1551) de Natale Conti y el *Imagini delli Dei de gl'antichi* (1556) de Vincenzo Cartari, uno de los tratados mitográficos más difundidos del siglo XVI.⁵⁵ Mucho más tarde, pero inspirado en los anteriores, llegó la *Iconología* de Ripa (1593), que se volvió de inmediato el repertorio de alegorías por excelencia. Estos textos eran recursos simbólicos de gran vitalidad, muy en contacto con su entorno cultural; Ripa tomaba algunas de sus alegorías de las representaciones y mascaradas a las

⁵² Un ejemplo magnífico de esto lo tenemos en el libro de Louis Charbonneau-Lassay, *Le bestiaire du Christ : La mystérieuse emblematicque de Jesus-Christ*, Milán, Arché, 1940.

⁵³ En ocasiones se incluía a algunas divinidades prehispánicas, como es el caso de Vincenzo Cartari. Para una explicación de estos vínculos véase el libro ya citado de Jurgis Baltrusaitis.

⁵⁴ Uno de los autores que influyó la descripción mitológica fue Filóstrato, con sus *Imágenes*, quien explica las pinturas de una sala a un hipotético niño y, así, a los lectores. *Cfr.* Filóstrato el Viejo, Filóstrato el Joven, Calístrato, *Imágenes*, Luis Alberto de Cuenca (ed.), Madrid, Siruela, 1993.

⁵⁵ Así lo menciona Roy Strong, *Arte y poder. Fiestas del renacimiento, 1450-1650*, Madrid, Alianza, 1988.

cuales asistía;⁵⁶ la representación en escena de una alegoría no podría ser recordada si sus atributos cambiaran de manera constante. Estos libros fijaban los símbolos en su manera más reconocida y más clara, establecían una metodología de aplicación. Ripa partía de que la Antigüedad había encontrado los medios perfectos para figurar conceptos, y quien no siguiera estas normas erraría, al no imitarlas por ignorancia o por presunción.⁵⁷

El vínculo de estos textos con la emblemática lo establece Ripa en su proemio: existen dos tipos de conceptos por alegorizar –los relativos a acontecimientos naturales y los inherentes al hombre mismo–. Los primeros harían un mayor uso de la alegoría, así los antiguos crearon imágenes de los dioses. Los segundos constituyen un terreno donde el concepto es de aprobación o de rechazo moral, son un campo ya probado por empresas y emblemas.⁵⁸

El ámbito de estos libros se alimentó sin duda de la emblemática. El impresor de Cartari en el proemio de la edición de 1647 reconoció las aportaciones de Horapolo, Valeriano y Alciato, aunque de este último lamentó los diseños, pues “si Alciato resucitara, no los reconocería por los errores en cuanto al decoro y a la verdad”.⁵⁹ Ripa, por su parte, en la dedicatoria a su protector Filippo D’Averardo Salvati, escribe que en la *Iconología* continuaría uno de sus primeros trabajos realizados en materia de “figuras jeroglíficas”.⁶⁰

1.5. *Ut pictura poesis*

La fiesta, tanto la religiosa o como la del Estado cívico-militar, fue pródiga en manifestaciones donde la pintura y la poesía se ostentaron de manera paralela.

⁵⁶ Aldita Allo Manero, “Introducción”, en Cesare Ripa, *Iconología*, Madrid, Akal, 2002, p. 16.

⁵⁷ Cfr. Cesare Ripa, *op. cit.*, p. 45.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 46.

⁵⁹ Vincenzo Cartari, *Imagini delli dei de gl’antichi* [fac. 1647], Walter Koschatzky (pról.), Graz, Akademische Druk-Verlangsanstalt, 1963, p. 5r.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 43.

No faltan en las pinturas versos estampados en el lienzo, filacterias, inscripciones en tarjas, explicaciones o biografías a los pies del retrato de algún importante personaje. Aunque el tópico fue definido por muchos poetas, la verdad es que quienes estaban más interesados en argumentar a favor fueron los propios artistas, como lo demuestran majestuosamente los *Diálogos de la pintura* (1633), de Carducho.⁶¹



Figura 2: *Pictura* del emblema “Ex litterarvm stvdiis immortalitatem acqviri”, en la edición de Leiden, 1608.

El tópico *ut pictura poesis* tuvo una primera formulación con Simónides, en el siglo V a. C. En las *Vidas paralelas* de Plutarco es citado para describir la pintura como una poesía silenciosa y a la poesía como una pintura que habla. Una novedosa concepción del mundo al tratar a la poesía como un “arte”: una cuestión de destreza técnica, tal como la pintura. Esto fue un cambio necesario para que la poesía dejara su oralidad y anonimato –y su diálogo directo con los dioses–, pues con la escritura el poeta ya podría firmar sus versos, o incluir su

⁶¹ Javier Portús Pérez, “*Ut pictura poesis* en la España del Barroco: una aproximación desde su iconografía”, p. 180.

nombre en el poema para ser agraciado por la fama.⁶² No está de más recordar el conocido emblema CXXXIII de Alciato, donde un tritón suena su corno rodeado por el jeroglífico del *ouroborus*. El lema no podía ser más explícito: “*Ex litterarvm stvdiis immortalitatem acqviri*”,⁶³ la inmortalidad se adquiere por el estudio literario, nos advertían unos versos completados por una imagen, como si demostraran con ello la afortunada conexión de códigos históricamente separados.

La propuesta de Simónides podría sugerir el sentido inverso: *ut poiesis pictura*, que tendría diversos matices hasta encontrar en Horacio (*Ars Poetica*, v. 361) su forma definitiva.

Conocedores de su potencial, el tópico fue cultivado por los mismos emblemistas, pues encontramos el libro *Picta poiesis* (1564), de Barthélemy Aneau. Incluso existe un afortunado emblema de Otto Vaenius,⁶⁴ con el lema “*Cuique suum studium*”, en el que muestra a un pintor y a otro personaje que escribe en un papel viendo con interés, acaso extraordinario, lo que el otro pinta. Sin duda, si Vaenius participa de este tópico lo haría a su manera, y el pintor no vería con envidia a su contraparte verbal, el lema dice: “Cada cual cumpla con su oficio”.

Para José Pascual Buxó el tópico se difundió gracias a la *Hieroglyphica* de Horapolo, donde se resume todo un discurso en una sola figura “única y estable”:

⁶² Recurrimos para esto al detallado estudio de Neus Galí, *Poesía silenciosa, pintura que habla*, El Acantilado, Barcelona, 1999, *cf.* pp. 19-20.

⁶³ Cito el epigrama traducido por Pilar Pedraza: “Tritón, trompetero de Neptuno –cuya parte inferior de monstruo marino y cuya apariencia indican que es un dios del mar–, está encerrado en medio del círculo de una serpiente que se muerde la cola introduciéndosela en la boca. La fama sigue a los hombres de talento singular y a sus acciones ilustres, y manda que se les conozca en todo el mundo”. Alciato, *Emblemas*, Akal, Madrid, p. 172.

⁶⁴ Cito la moderna versión anónima que editó Santiago Sebastián, “Theatro Moral amorum emblemata”, en *Publicación del Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar*, núm. XVI, Zaragoza, 1983.

De hecho, pues, todos y cada uno de los elementos que concurren en la formación de una determinada figura se constituyen como verdaderos predicados relativos a la entidad conceptual expresada por medio de esa abigarrada agrupación, pero –al contrario de lo que ocurre en el habla o la escritura– cada uno de esos componentes “predicables” es expresado y percibido, no de manera sucesiva, como en los textos verbales, sino de forma simultánea, esto es, simple y completa, que es el modo intelectual que los neoplatónicos atribuían a la divinidad.⁶⁵

El enorme influjo que ejerció el libro de Horapolo entre humanistas y gente de cultura se extendió también a los pintores que vieron en los jeroglíficos un medio expedito para condensar, en unas cuantas imágenes significantes, un considerable caudal de nociones referentes a muy variados aspectos de la realidad.

⁶⁵ José Pascual Buxó, “Góngora y Sor Juana: *Ut pictura poiesis*”, en *Prolija memoria. Estudios de cultura virreinal*, México, Universidad del Claustro de Sor Juana-Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, núm. 1, noviembre, 2004, p. 40.

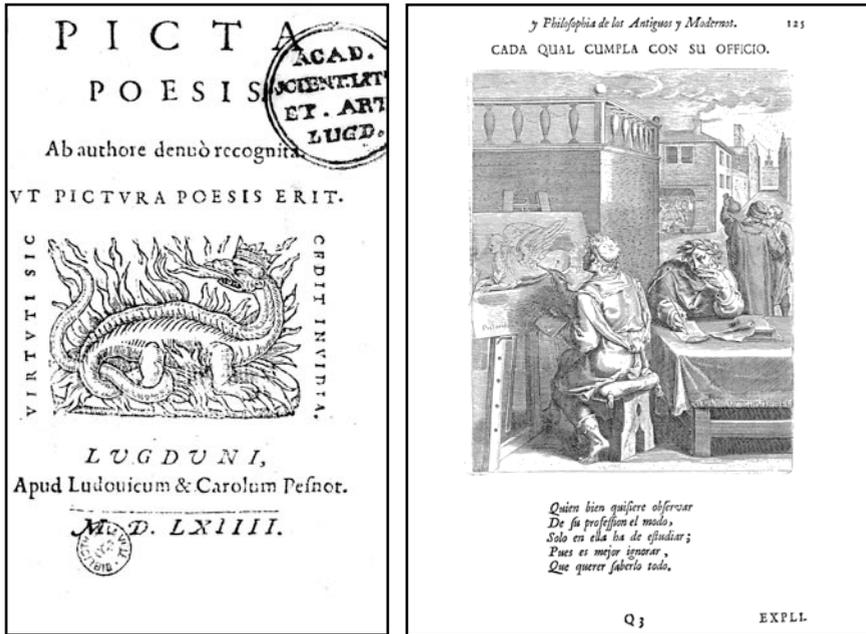


Figura 3: (Izq.) Frontispicio del libro de emblemas de Aneau, *Picta poesis* (1564).

Figura 4: (Der.) Emblema LXIII de Otto Vaenius, “Cada qual cumpla con su officio”.

2. LA EMBLEMÁTICA EN EL ÁMBITO HISPÁNICO.

APOGEO Y APLICACIONES EN EL ARTE EFÍMERO

2.1. Breves notas respecto a la emblemática en España

Sagrario López Poza afirma: “En España la influencia de la emblemática se dejó sentir, antes de que los autores españoles escribieran libros de emblemas, en la fiesta pública que empleaba emblemas para las decoraciones de arcos triunfales, túmulos funerarios, rodela de caballeros y adornos bordados”.⁶⁶ Los emblemas de Alciato entraron a España gracias a los juristas aragoneses, quienes los conocieron casi de inmediato; incluso existe testimonio de uno de ellos que regresó de Bolonia con el libro bajo el brazo.⁶⁷ Su traducción se dio de manera tardía gracias a Bernardino Daza Pinciano, quien la vio publicada en 1549. Una traducción apresurada, algo pobre en sus rimas, “y, a veces, muy pobre”.⁶⁸ Destaca una traducción con comentarios, una obra realmente filoló-

⁶⁶ “De ello nos ha llegado noticia a través de las *Relaciones de sucesos festivos* que a menudo describen o (con menos frecuencia) reproducen los emblemas, empresas, jeroglíficos que se emplearon en la fiesta”. Sagrario López Poza (ed.), *Estudios sobre literatura emblemática española*, A Coruña, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 2000, pp. 5-8.

⁶⁷ Santiago Sebastián, “Los libros de emblemas: usos y difusión en Iberoamérica”, en Jaime Cuadriello (ed.), *Juegos de ingenio y agudeza*, p. 59.

⁶⁸ Aquilino Sánchez Pérez, *La literatura emblemática española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, SGEL, 1977, p. 37.

gica, que emprendió Francisco Sánchez de las Brozas y la publicó en Lyon hacia 1573. Pero el verdadero interés por Alciato fue más allá, pues rebasó la imitación para dar paso a la creación de emblemas “originales”. Allí se encuentra Benito Arias Montano, de quien hablaremos más adelante, como el primer emblemista español con su *Humanes salutis monumenta* (1571).

La emblemática confluyó de manera natural entre los eruditos, políticos, religiosos y demás artesanos que hicieron de este género un cartabón de difusión ideológica, así como un instrumento retórico y mnemotécnico para diversos propósitos didácticos, morales, amorosos, militares o políticos con un espíritu pleno de intenciones persuasivas.

Baltasar Gracián mostró ser un intérprete inmejorable:

a él se deben observaciones fundamentales para la historia de la poesía barroca en relación con la emblemática [...] Gracián ponía por delante de cualquier consideración de orígenes y fuentes el sistema conceptual operativo de los emblemas, tan parecido al de la poesía de su tiempo, que buscaba la semejanza y la translación de lo mentido a lo verdadero. En ello consistía la agudeza.⁶⁹

No estaba errado el aragonés en los preceptos de su poética, pues Tesauro escribió décadas después, en el inicio de su *Cannocchiale*,⁷⁰ que la agudeza daba vida a los arcos, túmulos, mármoles y estatuas: “Es agudeza leer en la naturaleza símbolos, y jeroglíficos, hasta en lo mal facturado o contrahecho, existía algo qué decir”.⁷¹ En su *Agudeza y arte de ingenio*, Gracián llamó a los emblemas “pedredría preciosa al oro del fino discurrir”; articuló sus capítulos

⁶⁹ Aurora Egido, “Prólogo. Sobre la letra de los emblemas y primera noticia española de Alciato”, en Alciato, *Emblemas*, Santiago Sebastian (ed.), Pilar Pedraza (trad.), Madrid, Akal, pp. 12-13.

⁷⁰ Tesauro, *op. cit.*, t. 2, p. 49.

⁷¹ Tesauro, *op. cit.*, t.1, p. 66.

en *El Héroe* en torno a la *écfrasis* del emblema, e incluso mencionó a Alciato y a Paolo Govio en su obra magna, *El Criticón*, lo que demostraba su conocimiento acerca del tema y sus autores más influyentes.⁷²

Para contextualizar la historia de la emblemática en España y la Nueva España respecto a otras latitudes bastaría decir que el primer libro de emblemas en Inglaterra data de 1586, *Choice of emblems*, de Geoffrey Whitney. En Francia, mientras la primera edición de Alciato data de 1534, su aplicación, el *Theatre des bones engins* de Guillaume de la Perrière, se publica en dos partes entre 1536 y 1540.⁷³ Esto demostraría la aceptación que tuvo la emblemática no sólo en gran parte de Europa, sino principalmente en la península hispánica donde encontró receptivos humanistas que hicieron suya la tarea de traducir, luego anotar, aplicar y crear sus propios programas emblemáticos, para posteriormente trasladar sus mecanismos a otros géneros.

Curtius señaló que los emblemas de Alciato se divulgaron en más de ciento cincuenta ediciones,⁷⁴ estableciéndose como uno de los códigos principales de la literatura y la erudición. Incluso Lope de Vega, en *Iusta Poética y alabanza iustas que hizo la insigne Villa de Madrid al bienaventurado San Isidro...* (Madrid, 1620), habla de lo apropiado y gozoso que es el uso de jeroglíficos para fiestas, en concreto para las fiestas de santos. Y muchas de las portadas de Quevedo, que ya han sido objeto de estudios,⁷⁵ muestran una críptica relación con el género.

⁷² Baltazar Gracián, *Agudeza y arte del ingenio*, discurso LVIII. Remitimos a los trabajos de Aurora Egido y Sagrario López Poza sobre la presencia de la emblemática en Gracián. Véase bibliografía.

⁷³ Véase Bernard F. Scholz et al. (eds.), *The European emblem, selected papers from the Glasgow conference, 11-14 august, 1987*, Leiden, E.J. Brill, 1990, p. 55.

⁷⁴ Curtius, *op. cit.*, p. 487.

⁷⁵ Fernando de la Flor nos recuerda: “Gracias a A. Rothe, conocemos el dato de que todas las portadas de obras de Quevedo, a partir el año 1620, se configuran siguiendo modelos extraídos de las colecciones de emblemas en boga en el momento. Quevedo incorpora no sólo el grabado de carácter emblemático, sino también la inserción de un lema, como sucede en las primeras



Figura 5: Frontispicio del *Theatre de bons engins* (ca.1536).

Gómez Sacristán anota que las publicaciones o manuscritos que ofrecen jergológicos en los siglos XVI y XVII en España, de mayor a menor número, son: 1) honras fúnebres, 2) beatificaciones y canonizaciones, 3) libros religiosos, 4) temas varios, 5) entradas, 6) Santos, 7) traslaciones de Vírgenes o reliquias, 8) a la Concepción Inmaculada, 9) nacimiento de príncipes, y 10) procesiones.⁷⁶ Esto habla de la gran cantidad de autores que utilizaban la emblemática, además de ilustrar la idea de su diverso empleo en los festejos.

Hacia 1596 la *Philosophia...* de Alonso López Pinciano mencionó a la emblemática entre los recursos del poeta. Definió y expuso las dudas que im-

ediciones de la *Política de Dios, La cuna y la sepultura, Doctrina moral.*”, *Emblemas, lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza, 1995, p. 75.

⁷⁶ Véase Manuela Gómez Sacristán, *op. cit.*, p. 658.

peraban en el momento; pues si se pensaba que el emblema y la empresa eran útiles a la poesía, el jeroglífico, por su parte, era “una pintura de animales especialmente, por los cuales los egipcios antiguos mostraban sus conceptos”.⁷⁷ El jeroglífico poseía un saber de doble filiación simbólica: ya por los egipcios, que cifraban en él su lenguaje divino; ya por la zoología moralizada presente en los bestiarios y cuyos significados —vicios, virtudes y cualidades— se pensaba que eran dominados e impuestos por la cultura egipcia; sin llegar a ver escritura en él, sino una “metáfora viva”.

2.2. La emblemática en la Nueva España

La emblemática tuvo un considerable apogeo durante la colonia, y si bien en sentido estricto sólo se imprimió un libro de emblemas, éstos eran conocidos por los habitantes del virreinato gracias a las manifestaciones efímeras ordenadas por el poder civil o religioso.

En la Puebla de los Ángeles vivió fray Vicente Ferrer de Valdecerbo, autor del *Gobierno general, moral y político hallado en la naturaleza de las fieras* (Madrid, 1670).⁷⁸ Dominicó natural de Teruel, fue lector de teología en el Colegio de San Luis, en Puebla (1645). Permaneció en la Nueva España hasta 1660. A su regreso a la Península fue lector de teología moral en Alcalá y calificador de la Inquisición. Beristáin escribió sobre él generosamente:

Si se considera la multitud y variedad de sus escritos, fue sin duda uno de los más eruditos y laboriosos hombres que han pisado el reino de México, si se atiende a la propiedad, fluidez y hermosura de su estilo, fue de los mejores escritores castellanos; y si se consulta al juicio que formó de los in-

⁷⁷ Alonso López Pinciano, *op. cit.*, p. 295.

⁷⁸ Véase el estudio biográfico que presentan Antonio Bernat Vistarini y John T. Cull en Andrés Ferrer de Valdecebro, *El porqué de todas las cosas*, Mallorca, UIB-Olañeta, 2007.

genios y estudios de los Españoles americanos, y a los elogios que de ellos esparció por todas sus obras, deberemos consagrarle un monumento eterno en el Templo de la Gracitud.⁷⁹

Publicó ocho títulos en Puebla, entre 1650 y 1657. Según nuestros propósitos y fechas, es tardía la aparición de Valdecebro, aunque es posible que haya comenzado a escribir su afamado libro en estas tierras, el cual circuló profusamente tanto aquí como en la península, y tuvo varias reediciones. Por otro lado, es una magnífica muestra del ambiente intelectual y simbólico que se generó en la Nueva España durante el siglo XVII.

La cultura emblemática se vivió de manera temprana en la Nueva España. En la década intermedia del siglo XVI se materializa la edificación del túmulo dedicado a Carlos V, ideado por Francisco Cervantes de Salazar, que es, por unanimidad,⁸⁰ la primera muestra fehaciente del uso de “figuras y emblemas”⁸¹ en el virreinato. De ser así, lo que podemos observar, a casi treinta años de la creación de este género, es el logrado intento de Cervantes de Salazar por construir sus propios significados ajustados al contexto local. No es la copia de emblemas ya publicados lo que impera en este túmulo, sino la adecuación: el género estaba consolidado; los humanistas disponían de su conocimiento, del arte de sus pintores y de sus plumas para crear significantes nuevos a partir de un acontecimiento fortuito.

⁷⁹ José Mariano Beristáin de Souza, *Biblioteca hispanoamericana septentrional* (ed. facs.), México, UNAM-Claustro de Sor Juana-Instituto de Estudios y Documentos Históricos A.C., 1980.

⁸⁰ Cito los trabajos de Sebastian (1994), Osorio (1989), Quiñones Melgoza (1996, 1999) y Pascual Buxó (2002).

⁸¹ Cervantes de Salazar, *México en 1554 y Túmulo imperial*, México, Porrúa, 1963, p. 184.



Figura 6: Águila devorando a un escorpión (detalle), terciena de Metztitlán, sin fecha.

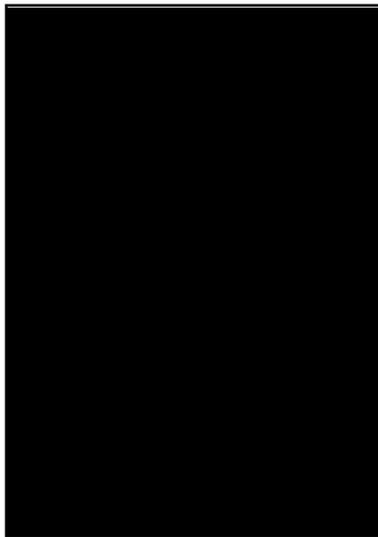


Figura 7: Emblema de Alciato "Iustia vltio" en la versión de Daza Pinciano (1549).

José Pascual Buxó menciona, como antecedente de dicha influencia en la pintura novohispana, la decoración del muro principal de la terciena de Metztitlán,

edificado alrededor de 1540. Allí se aprecia una pintura policroma de un águila que devora a un escorpión, una posible réplica del emblema CLXXII de Alciato, “*Iusta vltio*”, que representa la venganza de los débiles al picar el escorpión a un cuervo mientras éste lo devora. Al parecer, la tercena no era un depósito, como lo indica su nombre, sino un lugar de reunión del cabildo indígena; por lo que este tipo de decorados en los muros podría mantener su original carácter didáctico y moral.⁸²

Desafortunadamente no se conoce fecha de realización de las pinturas. Sin embargo son un ejemplo interesante de cómo más allá del orbe religioso se conformaron programas iconográficos con influencia de la emblemática. Por otro lado, a unos pocos metros de esa construcción, el convento agustino de Metziltán posee frescos con un alto contenido alegórico; especialmente, el cubo de la escalera al segundo nivel. Allí se encuentran, con serios daños, las alegorías de la Fortuna y la Paciencia, en un extremo; mientras que en el otro se alcanza a distinguir una escena del triunfo de la Castidad. Se trata de un tema petrarquista difundido en grabados flamencos ideados por Martín van Heemeskreck (1565), que inspiraron estas escenas para la meditación diaria de los monjes acerca de sus principales objetivos en el claustro: paciencia y castidad.⁸³

⁸² Cfr. José Pascual Buxó, “Presencia de los emblemas de Alciato en el arte y la literatura novohispanos del siglo XVI”, en *El resplandor intelectual de las imágenes*, p. 82. Pascual Buxó cita a un inquietante artículo de Juan B. Artigas, en la revista *Cuadernos de Arquitectura Virreinal*. Según la última edición del DRAE la tercena es un almacén del Estado para vender al por mayor tabaco y otros efectos estancados.

⁸³ Cfr. Santiago Sebastián, *Iconografía e iconología del arte novohispano*, México, Azabache, 1992, pp. 111-112.



Figura 8: Triunfo de la castidad, escalera del convento de Metztlán (ca. 1577).

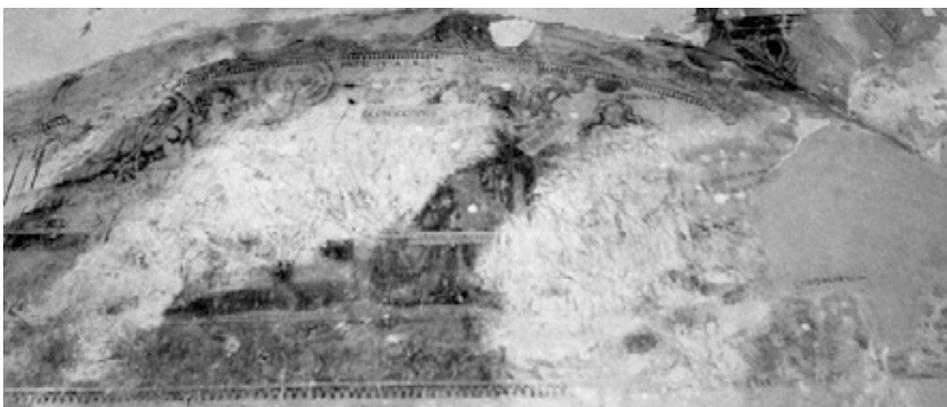


Figura 9: Alegorías de la Paciencia y la Fortuna, escalera del convento de Metztlán (ca. 1577).

Las imágenes de la tercena se encuentran prácticamente desaparecidas, sólo queda un fragmento de lo que Juan Benito Artigas identificó como una aplicación del emblema de Alciato,⁸⁴ pero incluso la filacteria es imposible de descifrar. Lo que no nos atreveríamos a suponer, aunque la propuesta es atractiva, sería que las pinturas fueron hechas el mismo año de la construcción de la tercena, en la década de 1540.

⁸⁴ Juan Benito Artigas, *op. cit.*

La única fecha, presente en los muros del convento que puede ayudarnos a datar estas pinturas, es la de 1577. La fecha se encuentra en un fresco de la portería del edificio que representa el tema del árbol de la vida. Por medio de este árbol, que es Cristo en la Cruz, se imparten los sacramentos como frutos de su generosidad.⁸⁵

Al lado derecho del mural se encuentra una pintura de la Virgen María, en la que se encuentra rodeada de diez excelencias o símbolos jeroglíficos.⁸⁶ La imagen de la Virgen corresponde a la iconografía más desarrollada a fines del XVI, sin el Niño en brazos y con la mirada baja.⁸⁷ Las capillas abiertas, al igual que las porterías y atrios,⁸⁸ tenían una funcionalidad predicadora: “a la vez que se usaban para prácticas procesionales y escenificaciones teatrales”.⁸⁹

⁸⁵ Un magnífico estudio del árbol de la vida o *stemma* en la Nueva España, se encuentra en Santiago Sebastián, *Iconografía e iconología novohispana*, 1996, y el más reciente de Linda Báez, *Mnemosine novohispánica. Retórica e imágenes en el siglo XVI*, México, UNAM, 2005, pp. 306-317.

⁸⁶ El estado de esta imagen contrasta con la pintura vecina, además de incluir un cromatismo que no tiene el *stemma*; por lo que debe fecharse quizá en la primera parte del siglo XVI. Jaime Cuadriello indica que asociado al tema del Árbol de la Vida, figurado como *ordo renascendi* y asociado a las genealogías mendicantes, se encuentran generalmente rematados por la Mujer del Apocalipsis o la Inmaculada para significar el triunfo final de la Iglesia como humanidad renacida a la vida eterna. En el caso de Metztitlán está asociada por encontrarse en el mismo espacio. *Cfr.* Jaime Cuadriello, “Virgo Potens. La inmaculada Concepción o los imaginarios del mundo hispánico”, artículo inédito, 2007, p. 24. Santiago Sebastián nos indica que este tipo de representaciones de la *tota Pulcra* se difundieron por medio de grabados y aparece María rodeada de símbolos como el espejo, la ciudad, el pozo, el árbol, el lirio, el templo, el sol, la estrella, la luna, la puerta del cielo, el jardín cerrado, la torre de David, la palma, etc. El ejemplo más notable es el del claustro del convento de Huejotzingo, en Puebla. Véase *Iconografía e iconología del arte novohispano*, México, Azabache, 1992, p.43.

⁸⁷ *Cfr.* Cuadriello, *op. cit.*, p. 9.

⁸⁸ Coincidimos con Linda Báez en la funcionalidad significativa y teatral de los espacios. Imágenes que servían para fijar en la mente del espectador el sermón. *Op. cit.*, p. 305.

⁸⁹ *Loc. cit.*



Figura 10: Inmaculada con excelencias jeroglíficas, convento de Metztlán, sin fecha.

Quizá el programa iconográfico eminentemente emblemático en un templo del siglo XVI sea el de la ermita de los Remedios, ubicada en lo alto de un cerri- llo en Naucalpan. De éste tenemos una detallada relación en el libro de fray Luis de Cisneros, *Historia de el Principio y origen de la Santa Imagen de N. S. De los Remedios, extramuros de México* (1621), texto que compensa en parte la pérdida total de las pinturas.⁹⁰ En el capítulo XII, dedicado a la descripción

⁹⁰ El libro es de difícil acceso. No existen ejemplares en bibliotecas de México, pero por fortuna existe una edición de El Colegio de Michoacán en 1999. Uno de los primeros en dar cuenta de la existencia del libro, y por lo tanto de las pinturas, fue Federico Gómez de Orozco, “Las

de las imágenes, Cisneros da cuenta de los jeroglíficos y sus respectivas letras dispuestos en los muros, acordes a los gustos de la época y, quizá, de sus benefactores: el doctor Pedro López y el Cabildo de la Ciudad de México. Los jeroglíficos se referían a la aparición y milagros de la Virgen de los Remedios y fueron encomendados al pintor Alonso de Villasana. El encargado de idear el programa iconográfico fue, sin duda, el vicario de la ermita: José López, hijo del benefactor. La decoración abarcó los muros laterales de la iglesia y se compuso de diez frescos;⁹¹ éstos contenían milagros de la Virgen, tanto en España como en el virreinato, y dentro de cada uno se encontraban jeroglíficos. Creemos necesaria la inclusión íntegra de lo que él llama el “primer cuadro”, como ejemplo de la disposición y contenido de los frescos:

En el primer cuadro de la mano izquierda está pintado el milagro de cuando nuestra Señora apareció en la conquista el día que se recogieron los conquistadores a aquel lugar, rotos y desbaratados, con tan gran pérdida como fueron cuatrocientos y cincuenta españoles, cuatro mil indios amigos, que no siguieron los mexicanos el alcance porque la Virgen los cegaba con tierra, que les echaba en los ojos, con que les atajaba los pasos e intentos [...] debajo de este cuadro en medio del pedestal está una tarja dedicada a la presentación de la Virgen con una letra que dice: *Sacrum divinae Virginis Praesentationi*. La letra española dice así:

Tan tierna viene al jardín,
 porque sin pagar tributo
 A de dar a Dios por fruto.

pinturas de Alonso de Villasana en el santuario de los Remedios”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 14, vol. II. Al citar el texto nos referiremos a la reedición de Francisco Miranda.

⁹¹ Para la época en que Cisneros escribió su relación habían desaparecido ya varias de ellas. Una desapareció para abrir una puerta. El autor se valió de los borradores de Villasana para la descripción del capítulo XII.

Del otro lado de manera que coge en medio al elogio de la Presentación de la Virgen, está otra tarja con un jeroglífico, tiene un templo con un altar y sobre él puesto un fuego: el mote dice: *Recedant vetera*. Es de dos dísticos latinos.

Debajo de la columna de las dos que ciñen el cuadro, está una octava que declara el milagro que contiene el cuadro, dice así:

Aquí fue el peligroso trance, cuando
 El invencible ejército cristiano
 Iba el preciso punto dilatado
 Huyendo el furor bárbaro e insano,
 Siguió su amor inmenso no olvidado
 No trocarás las fuertes y la mano
 Dando a su caro pueblo la victoria
 Con un milagro digno de memoria.

La columna que corresponde a ésta y ciñe el cuadro tiene en el mismo lugar otra octava el mismo propósito que dice:

Y fue, que en ocasión era forzoso,
 Volver los campos con su sangre rojos
 La Virgen por no ver hechos despojos
 Sus cristianos de el indio victorioso
 De arena y polvo les cegó los ojos,
 Ganando en tal jornada esta Señora
 Pronombre insigne de Conquistadora.

En lo alto de una columna de estas dos está pintada la Esperanza con esta letra: *Spes*, y encima de ella una escala pintada y la letra *Scala Coeli*, y junto un ángel con una tarja en la mano y dentro esta letra: *Spes immium finium terrae* (ps. 64).

Sobre la otra columna correspondiente está sentada la Templanza con su nombre *Temperantia*, encima pintado un pozo, la letra *Puteus aquarum*, y luego un Ángel que corresponde al del otro lado

con una tarja que dice: *miscui vinum et posui mensam.*

En medio del cuadro por la parte alta cogen estas dos figuras de virtudes una pintura de Judith, con la cabeza de Olofernes en la mano, y por el mote, que coge por la parte baja la pintura, esta letra: *per te ad nihilum redegit inimicos Judith.*

En el encasamiento que está entre las columnas del primero y segundo cuadro, está una Sibila que coge de alto a bajo todo lo que dije la estatura de las columnas, bien dibujada en hábito de Sibila, al pie esta letra: *Sibila Tiburina Virginem Dei Matrem... nunciabit.*

Sobre la Sibila está una tarja en que está pintado el dios Vulcano sobre una salamandra en medio del fuego y debajo esta letra: *Lampades eius lampades ignis.*⁹²

La realización de este programa iconográfico fue en 1595. Los emblemas en la Nueva España ya tenían décadas de existencia, por lo que esta obra no debió representar algo desconocido para los asistentes al templo. Sobre esta ermita, su mecenazgo y su posible relación con González de Eslava volveremos a tratar en el capítulo cuarto.⁹³

Se sabe de la existencia de una edición mexicana de Alciato en el año de 1577 por la imprenta de Antonio Ricardo: *Omina domini Andrae Alciati emblemata*, texto en latín y sin grabados, encargado por los jesuitas para el

⁹² Fray Luis de Cisneros, *op. cit.*, pp. 80-81.

⁹³ No es aquí el lugar para tratar la simbología emblemática de la imagen de la Inmaculada en Metztlán, pero es significativo que dos de los jeroglíficos citados en la primera pintura de la ermita de los Remedios correspondan con los presentes en el mural del convento agustino. Creemos ver el templo con el altar y el fuego, cuya filacteria es ilegible en la pintura; pero encontramos el pozo y la letra "*Piteus aquarum*", así como la escala pintada y la letra "*Scala Coeli*". No suponemos una influencia, sólo que se tomaron antecedentes comunes. Queremos llamar la atención sobre la posible semejanza de los jeroglíficos pintados en la ermita, con los de la portería del convento en Metztlán. Tales excelencias se han seguido utilizando hasta en imágenes de la Inmaculada en el siglo XX.

Colegio de San Pedro y San Pablo.⁹⁴ No faltó, según consta en los registros advertidos por Irving Leonard, la entrada de libros de emblemas como los de Alciato, Sambucus, Ruscelli, Camilli, Horapolo y Valeriano, así como *El sueño de Polífilo*;⁹⁵ junto con estos libros de emblemas, posiblemente entraron mitografías como la *Mytologiae* de Natale Conti y el conocido *Delle Imagini delli Dei dell'Antichi* de Vincenzo Cartari, por mencionar a los más populares.

⁹⁴ Uno de los primeros en estudiar esta edición fue Ignacio Osorio (“Tres joyas bibliográficas para la enseñanza del latín en el siglo XVI”, en *Nova Tellus*, núm. 2, México, 1984, pp. 192-200). Una edición que muy pocos han visto, pues el único ejemplar conocido se encuentra en la British Library. Este Alciato novohispano es cercano a la edición comentada por El Brocense de 1573, y es contemporáneo de la versión de Cristobal Plantino, en Amberes. El volumen, en cuarto, lo reporta Enrique Wagner con 41 páginas numeradas, un ejemplar único e incompleto. Véase *Nueva bibliografía mexicana del siglo XVI*. También se encuentra en Medina, *La imprenta en México*, t. I, núm. 77. Nosotros encontramos los permisos en la *Introductio indialecticam Aristoteles*, de Francisco de Toledo, que se localiza en la Biblioteca Cervantina del ITESM en Monterrey.

⁹⁵ Irving Leonard, *Los libros del conquistador*, México, FCE, 1979. Los libros son los siguientes: János Zsámboky, *Emblemata: cum aliquot nummis antiqui operis Joannis Sambuci*, 1564; Girolamo Ruscelli, *Le impresse illustri*, 1583; Camillo Camilli, *Impresse illustri di diversi coi discorsi*, 1586; y Pierio Valeriano, *Hieroglyphica*, 1557. En un artículo de Leonard (1949), se puede apreciar que el mercader de libros Alonso Lossa, solicitó en 1576, año significativo para la época en que Eslava escribe y presenta sus coloquios, nueve emblemas de Alciato a 4 reales (p. 27), lo que indica que el libro no era de un precio elevado y que podía circular de manera amplia. A comparación de la *Hieroglífica* de Piero Valeriano, que en el mismo pedido figura una edición *in folio* a 38 reales. Los precios, por otra parte, son realmente bajos, muy accesibles para el comercio de este tipo de libros ilustrados.

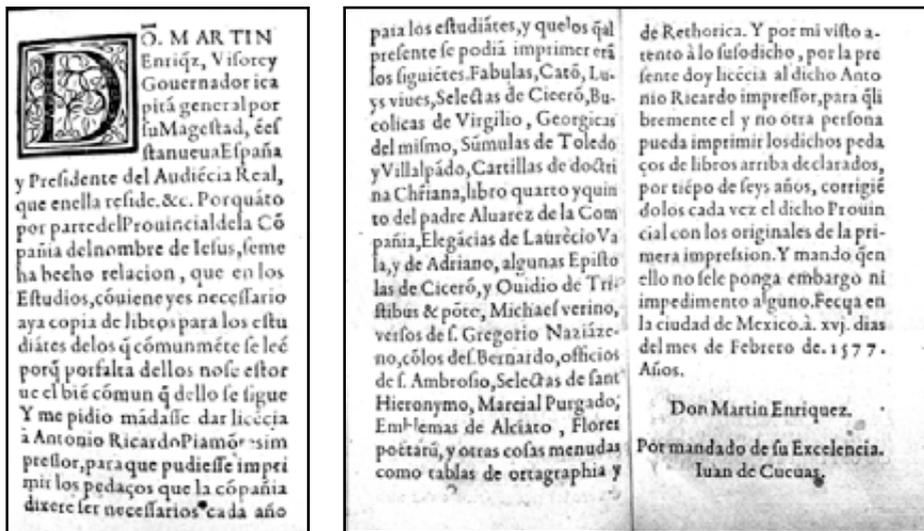


Figura 11: Permiso del virrey Martín Enríquez al impresor Antonio Ricardo para el programa educativo de los jesuitas en la ciudad de México, páginas que se encuentran en la *Introductio indialecticam Aristoteles*, de Francisco de Toledo (México, 1578) y donde se observa la inclusión de los *Emblemas* de Alciato para el año escolar.

En aquel año de la edición novohispana de Alciato, se recopilaba un código con versos de distintos poetas de la Península y del nuevo reino: las *Flores de baria poesía* (1577). Además de incluir varios poemas de González de Esclava, contenía dos sonetos de un tal Lagareo, una aparente mala transcripción de Lagarto, pintor sevillano que llegó a Puebla para ilustrar los libros del coro de la catedral.⁹⁶ En una de las notas finales de su estudio sobre el arte de los Lagarto, Guillermo Tovar de Teresa indica que en 1603 el Cabildo de Puebla, ciudad donde acaso vivía el pintor desde 1594, encargó a Luis Lagarto iluminar un “libro de emblemas”. Se consigné que se le dedicaría al marqués de Montesclaros, y que se incluirían “estampas en un cuadernito las figuras y hieroglí-

⁹⁶ Guillermo Tovar de Teresa, *El arte de los Lagarto*, Madrid-México, Turner-El Equilibrista, 1988, y José Pascual Buxó, *loc. cit.*

ficos que pusieron en el arco y portada que se le hizo para su recibimiento, lo cual se ha concertado con Luis Lagarto, vecino, iluminador, en precio de ciento treinta pesos”.⁹⁷ Los jeroglíficos no eran desconocidos para el pintor, quien fue encargado por el ayuntamiento de la ciudad de México, durante 1591, 1592 y 1593,⁹⁸ de las representaciones para las festividades del Corpus. Si es él quien figura en las *Flores* con el nombre de Lagareo, de su autoría es este soneto:

Una abeja hirió en la blanca mano
al dios cupido, porque le tomava
la dulce miel de un panal que obraua
la simple con las flores del verano.
Y él, viéndose herido como insano,
a su hermosa madre se quexava,
y el dedo de la mano le mostrava
pidiéndole remedio muy temprano.
Y díxole: “¿es posible que hiriendo
da tanta pena, y tanto sentimiento,
un animal de tan pequeño pico?”
Respóndele la mandre sonriendo,
gustando de sus quexas y lamento:
“y tú ¿qué obras hazes, siendo chico?”⁹⁹

El soneto tiene su antecedente, como ya han observado varios investigadores,¹⁰⁰ en el emblema con mote “Que a las vezes las cosas dulces se buelven

⁹⁷ *Op. cit.* Tomado del Libro de Cabildos, n. 13, f. 243. Archivo del ayuntamiento de Puebla., p. 229. Luis Lagarto también era poeta, pues recibió dinero del ayuntamiento para la escritura de chanzonetas (véase Guillermo Tovar de Teresa, *op. cit.*, p. 230).

⁹⁸ Como consta en las actas de cabildo del 27 de febrero de 1592, 14 de mayo de 1593, por las que cobró 1000 pesos por tres autos y 300 para una danza de gigantes, y el acta del 2 de mayo de 1594, en donde le dan 1300 pesos para las fiestas del Corpus.

⁹⁹ *Flores de baria poesía*, Margarita Peña (ed.), SEP, México, 1992, poema 287, p. 426.

¹⁰⁰ El mismo Tovar de Teresa había supuesto, junto con Margarita Peña y José Pascual Buxó que este Lagareo era Luis Lagarto. Arnulfo Herrera (2006) también lo valida. El emblema lleva por mote en el original “Fere simile ex Theocrito”, y corresponde a un pasaje del poeta latino.

amargas”,¹⁰¹ en versión de su primer traductor al español, Daza Pinciano, con acentos agudos, propios de los cajistas franceses:

A su madre dexando el Lydio infante.
 Por yrse à robar miel de vna colmena
 Pensando que tu abeja semejante
 Fueras en condición que en tu obra buena,
 Mas bivora jamas con tal semblante
 Como tu hiziste, executò su pena,
 Pues por tomar la miel saliò picado.
 No ay bien que con dolor no estè mezclado.¹⁰²



Figura 12: Emblema de Alciato en versos de Daza Pinciano, 1549.

¹⁰¹ Hay que recordar que el número de emblemas de Alciato varió significativamente, ora porque el mismo autor añadiría otra centena, ora porque los impresores suprimían algún emblema (como por ejemplo el del hombre defecando, “Adversus naturam peccantes”) o cambiaban su orden. Tanto en los talleres de Bonhomme como de Rouillé, se imprimieron entre 1548 y 1551 una serie de Alciatos cuyo número de emblemas fue variable. *Cfr.* Karl Ludwig Selig, “The Spanish Translations of Alciatos’s *Emblemata*”, en *Modern Languages Notes*, vol. 70, núm. 5, mayo, 1955, p. 355.

¹⁰² Cito la edición facsimilar de 1549, editada en Oleñeta por Rafael Zafra, 2003.

Es atractiva la idea de que algunos humanistas, quizá entre ellos el mismo Lagarto, fantaseaban con una propia versión del *Emblematum liber*. Arnulfo Herrera tiene una interesante hipótesis al pensar que Lagarto realizaba para sus amigos hojas sueltas con emblemas de Alciato, como pudo ser el caso del poema citado; y Herrera piensa que era muy atrayente, para ciertos círculos novohispanos, la idea de imprimir un libro de emblemas de Alciato con sus propias ilustraciones y comentarios, como habían sido los de Daza (1549) y de El Brocense (1573).¹⁰³ Pero tampoco es fácil pensar que este soneto del pintor vecino de la Puebla pudiera llegar a formar parte de ese proyecto. Para la fecha que marca la recopilación de las *Flores*, Luis Lagarto contaba, a lo mucho, con 21 años y aún no vivía en la Nueva España. Aparentemente llegó hacia 1585 y vivió aquí, quizá, hasta 1624.¹⁰⁴

No nos preocupa tanto la juventud de Lagarto para la época del cancionero, pues Bernardino Daza publica su traducción del *Emblematum Liber* a esa misma edad.¹⁰⁵ ¿Lagarto conoció el libro de Alciato por medio de la traducción de Daza Pinciano? Esto pudo ser, pero también se considera que el autor se formó en Italia, y también es posible que conociera el famoso libro de primera mano. De cualquier manera, su fecha de nacimiento y la inclusión de este poema en las *Flores...*, abre interrogantes sobre la forma en que se compuso este manuscrito y la manera en que se incorporaron, de manera tardía, sus poemas en la citada recopilación. Pues, si el poema es de Luis Lagarto, se incorporó en México después de 1585, o en España, antes de que su supuesto autor viajara al virreinato.

¹⁰³ Como lo escribe en su tesis *La literatura novohispana del siglo XVI*, 2006, p. 203.

¹⁰⁴ Guillermo Tovar de Teresa, *op. cit.* pp. 20-21.

¹⁰⁵ Incluso se ha dicho que existe una versión de 1540, cosa completamente improbable, pues Bernardino Daza contaba con 12 años. Daza fue a Toulouse a estudiar leyes y allá encontró una edición de Alciato anotada de su propia mano, lo que lo llevó a realizar su propia traducción. Véase Karl Ludwig Selig, *op. cit.*, pp. 345-354.

Este breve recorrido no desestima lo asentado por Ignacio Osorio al afirmar que la emblemática, en la Nueva España, fue un género propagandístico, con un verdadero uso ascético-místico. Retornaba a su linfa vital el carácter meditativo del género, un interés propio de la Contrarreforma diferente de su uso europeo, éste más destinado a la educación de los poderosos, con una marcada tendencia cortesana, ya fuera civil o religiosa.¹⁰⁶

A esta observación podemos agregar que la emblemática en la Nueva España se cultivó de manera importante, aunque dispersa. Llegó a los libros indirectamente, en algunos casos por medio de la relación o de la publicación de los textos del festejo. No se caracterizó por la copia, sino por la adaptación; tal es el caso de Cervantes de Salazar. Faltan páginas para una conclusión, pero podemos adelantar que si el origen de los emblemas fue un “pastiche”¹⁰⁷ –imagen sobre palabras, palabras antiguas sobre palabras nuevas–, así se dio también en la Nueva España al reescribir y adaptar los emblemas en artefactos y representaciones teatrales. No se contaba en México en esos años con imprentas de tradición y calidad, como las de Amberes o Lyon; fue en esos núcleos culturales donde se imprimió el mayor número de libros de emblemas; tan sólo en Francia la bibliografía de dicho género durante el siglo XVI es abundante. De hecho las primeras aplicaciones religiosas al género fueron impresas por ellos, con una calidad de grabados que iba desde cuadros de historia sagrada hasta los emblemas domésticos más elementales.¹⁰⁸ ¿Los novohispanos hicieron suyo un lenguaje simbólico? Si los jeroglíficos se manifestaron como una cultura oculta, proveniente de la sabiduría egipcia, es de notarse que “los mexicanos siempre han gustado de los jeroglíficos, porque los

¹⁰⁶ Osorio, *loc. cit.*

¹⁰⁷ Basados en el término de Gerard Genette (1994).

¹⁰⁸ Me refiero a los textos de Claude Paradin, *Quadrins historiques de la Bible*, Lyon, Jean de Tournes, (1555), y de Gilles Corrozet, *Les blasons domestiques contenantz la décoration d'une maison honneste, et du mesnage estant en icelle, invention joyeuse et moderne*, París, Gilles Corrozet (1539).

naturales, antes de sujetarse a la dominación de España, escribían notas simbólicas”.¹⁰⁹ Una nota sugestiva, si pensamos que el lenguaje iconográfico de los indígenas se cultivó casi a la par que los emblemas. Por lo cual las imágenes utilizadas, podríamos aventurar, fueron aceptadas con poca dificultad.¹¹⁰

2.3. Arte efímero

Uno de los acontecimientos en los que la emblemática encuentra empleo es la ceremonia pública, festiva o luctuosa. Allí se erigían construcciones onerosas, destinadas sólo para esa ocasión. En los arcos triunfales no se reciclaban las pinturas ni las inscripciones; a veces se volvía a usar la estructura para una celebración futura, pero gran parte del aparato era desechado. Quedaban los testimonios escritos, las descripciones del acto, como los que conocemos de Carlos de Sigüenza y Góngora y de sor Juana dedicados al marqués de la Laguna.¹¹¹

Los túmulos, por su parte:

Instalados, por regla general, en los cruceros y naves de las iglesias proyectaban una compleja argumentación laudatoria sobre el difunto, aunque bien es verdad los recursos literarios utilizados fueron muy similares en todas las celebraciones fúnebres. Los *ingenios*, emblemas y jeroglíficos ideados para ensalzar la figura del soberano se convirtieron en tópicos y se mantuvieron hasta el periodo ilustrado, época en la que el género

¹⁰⁹ Justificación citada por Francisco de la Maza, *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México*. México, UNAM, 1946, p. 17.

¹¹⁰ No hay que olvidar que una gran cantidad de códices fueron realizados posteriormente a la conquista; uno de los casos más célebres es el Códice Mendocino, ca. 1541. Consonante con esta idea, Linda Báez nos recuerda a Diego Valadés: “la memoria será amplificada o más fácilmente, cultivándola a la manera de los indios”, “La expresión tiene su clara razón de ser, puesto que su escritura era pictográfica, por lo que los evangelizadores creyeron ver en ella un paralelo con las pinturas y los jeroglíficos mnemotécnicos de su tiempo”. *Op. cit.* p. 317.

¹¹¹ Un caso aparte en el siglo XVII es el del *Llanto de Occidente, en el ocaso del más claro sol de las Españas*, escrito por Isidro de Sariñana y Cuenca para las exequias de Felipe IV en 1666.

emblemático decae y su operatividad ideológica tiene ya escasa validez. Desde el punto de vista arquitectónico, los catafalcos fueron ante todo unas estructuras compositivas de lenta evolución cuyo barroquismo perduró durante todo el siglo XVIII.¹¹²

Pocos “monumentos” de arte efímero se conservaron:¹¹³ casi todos los túmulos, toda escenografía mortuoria, de recibimiento o armatoste teatral, desaparecieron. Partimos de la descripción de sus figuras, inscripciones y diseño final:

El término de arte “efímero” se ha restringido para denominar las manifestaciones plásticas utilizadas en ciertos momentos celebrativos y festivos: recibimientos, entradas reales, festividades religiosas públicas, triunfos, etc. En estas ocasiones se emplean variadas manifestaciones arquitectónicas, escultóricas o pictóricas, que tienen una duración limitada al tiempo que dura la manifestación y después son destruidas, porque el material utilizado en su confección se preveía con un destino fugaz, temporal y efímero. Sólo en algunos casos ciertos elementos permanentes como esculturas, máscaras y vestidos se conservan para otras celebraciones, porque son elementos permanentes en la representación del rito celebrativo.¹¹⁴

Dos libros, informa Gómez Sacristán, han sido los que difundieron y sirvieron de base a los arcos triunfales en España; uno es el de Juan Cristóbal Calvete de

¹¹² Victoria Soto Cabra, “Maquinaria efímera dieciochesca. Persistencia barroca y reiteraciones en los monumentos funerarios granadinos”, *Boletín de Arte*, núm. 9, Málaga, Universidad de Málaga, 1988, p. 119. Cabe anotar aquí la aplicación funeraria de los emblemas en algunas iglesias de Europa, por ejemplo en la catedral de San Esteban, en Viena, en la cual se puede seguir una evolución de los epitafios que circundan los muros de la iglesia por el exterior y que muestran una influencia de la emblemática, tanto en su diseño como en su estructura.

¹¹³ Al decir “conservaron” me refiero a la Pira funeraria de El Carmen, Toluca (s. XVIII), referida en Jaime Cuadriello, *op. cit.*

¹¹⁴ José Fernández Arenas (coord.), *Arte efímero y espacio estético*, Barcelona, Anthropos, 1988, p. 10.

Estrella, *El felicísimo Viage del muy alto y muy poderoso Príncipe Don Philippe* (Amberes, 1552), otro el de Juan de Mal Lara, *Recibimiento que se hizo en Sevilla a Rey D. Phillippe* (Sevilla, 1570).¹¹⁵

El de Calvete de Estrella es un libro donde se narra el viaje de Felipe II por varios países de Europa,¹¹⁶ con sus entradas, festejos, torneos y parafernalia de la futura corte. El texto se convirtió en una preceptiva del género de *joyeuses entrées*,¹¹⁷ junto con el de Juan de Mal Lara, quien hace explícita la aparición de jeroglíficos en los arcos triunfales. Calvete en su *Viaje...* reconoce la presencia de uno de los más importantes emblemistas que aquí nos ocupa, y no dudó en reconocer su mérito; así, indica que la universidad y la escuela estaban ornadas con:

dos de los más excelentes y celebrados varones en letras que ay en nuestros tiempos y más conocidos por sus obras y libros que han escrito y publicado con inmortal fama suya. El uno, el doctor Andrea Alciato, jurisconsulto, y el

¹¹⁵ Roy Strong menciona lo común que era observar en los arcos triunfales la influencia de la emblemática; por ejemplo, la entrada que hizo en París Enrique II, con un espectáculo concebido para demostrar a Europa el poderío y el prestigio francés frente al poderoso imperio de Carlos V. También se utilizaron escenas de Alciato en la entrada de Lyon en 1595. La entrada de Ana de Austria en Segovia, en 1570, se basó principalmente en el libro de Valeriano. Strong, *op. cit.*, p. 39.

¹¹⁶ Se tienen noticias de que la etiqueta bogoñona estaba en funciones en la corte española desde 1547, para asegurar la grandeza del príncipe y el lugar de cada miembro de la Casa Real. El uso de ceremonias mantenía la distancia del rey con su gente. Charles C. Noel dice que “el emperador intentaba hacer de su hijo un heredero borgoñón convencido, particularmente, de sus posesiones en los Países Bajos [...] La imposición del estilo borgoñón en casa de Felipe fue intencionada para inculcar a los futuros súbditos la continuidad de la autoridad de los Valois y para asociar a su nombre el esplendor y el éxito de sus ancestros ducales”, en “La etiqueta bogoñona en la corte de España (1547-1800)”, en *Manuscripts*, núm. 22, 2004, pp.143.

¹¹⁷ Como las identifica Fernando Checa, “Imágenes para un cambio de reinado: Tiziano, Leoni y el *Viaje* de Calvete de Estrella”, en Juan Cristóbal Calvete de Estrella, *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso Príncipe don Philippe* [1552], Paloma Cuenca (ed.), Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, pp. CXV-CLXXVIII.

otro, Gerónimo Cardano, famoso médico y matemático, a los cuales, por ser tan señalados, los fueron a ver muchos hombres doctos cortesanos. El siguiente día, el Alciato hizo en palacio a su Alteza una oración en latín breve y muy elegante.¹¹⁸

Conviene señalar que el viaje de Calvete se inicia casi al mismo tiempo que la aceptación “oficial” de la emblemática en España, con la traducción de los *Emblemas* de Alciato en 1549; sólo que la relación del viaje fue publicada hasta 1552. El autor se sorprende no sólo de los artefactos de bienvenida, sino también de los autores literarios que los idearon en una ciudad de los Países Bajos, y que los vinculaban directamente con el espectáculo teatral:

Aquellos rhetores son una profesión de hombres en los Estados de Brabante y Flandes, que tienen por officio de hazer comedias y farsas, y representarlas en su lengua flamenca, y tienen su confradía y insignias de armas, como los otros officios, y son muy estimados generalmente en todas las ciudades, villas y lugares principales de aquellos estados, los quales tienen muchos más privilegios y libertades que ninguna de las otras confradías. Tiénelos entre los otros officios de la República por de muy honesto officio de policía, y assí se exercitan muchos en ello, y regocijan al pueblo con las farsas y comedias que componen y representan en los tiempos de fiestas y días solenes, y recibimientos de Príncipes. Hazen otras comedias llenas de doctrina y devoción, las quales representan en la quaresma, en que reprehenden los vicios y halaban las virtudes; finalmente ponen delante de los ojos la vida humana, como lo hizieron los atenienses y romanos en sus comedias griegas y latinas.¹¹⁹

Es destacable la función social que ocupaban estos rētores en los Países Bajos, así como la justificación histórica de su oficio en la antigüedad grecolatina.

¹¹⁸ Juan Cristóbal Calvete de Estrella, *op. cit.*, p. 57.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 166.

Especialmente, subrayamos su papel como dramaturgos así como los temas abordados en sus comedias, enfocadas en la *psycomaquia*, enfrentados en el gran teatro del mundo.¹²⁰

La desaparición de estas ceremonias de entrada se dio de manera paulatina, pues todavía encontramos arcos triunfales neoclásicos en el siglo XIX pero prácticamente desprovistos de todo antecedente emblemático.¹²¹ La emblemática, como todo gusto que pasa de moda, se alejó paulatinamente de las manifestaciones políticas del poder civil y religioso.

La publicación de libros de emblemas fue escasa a finales del siglo XVIII. Su influencia en el arte efímero también se verá disminuida, mas no extinta; quizá resultaba más fácil y accesible diseñar el programa iconográfico de un arco o esbozar un túmulo que darse a la tarea de publicar un libro de este género. En 1759, para las honras fúnebres a Fernando VI, se erige en Granada

¹²⁰ La lucha entre virtudes y pecados se conoció como *psycomaquia*, pues éste fue el nombre con que tituló Prudencio su poema en donde esbozó esta batalla. Esta lucha entre virtudes y pecados se produjo en siete ámbitos: la fe contra la idolatría, la castidad contra la lujuria, la paciencia contra la ira, la humildad contra la soberbia, sobriedad contra lascivia, caridad contra avaricia y concordia contra discordia. Cfr. Rogelio Jiménez Marce, *La palabra reprimida. El control social sobre el imaginario del más allá. Siglos XVII-XVIII*, tesis de doctorado en antropología, CIESAS, 2006. Véase también, para el caso de la Nueva España, el artículo de Pablo Escalante, “Pintar la historia tras la crisis de la conquista”, en *Los pinceles de la historia. El orgien del reino de la Nueva España*, México, Munal-Banamex-UNAM, 1999, p. 36. En el testamento de González de Eslava anota que entre los libros que tenía prestados estaba: “una de las partes de *Vicios contra virtudes*”. Humberto Maldonado encuentra cuatro posibles candidatos al título de este libro: *Memoria de las virtudes o Tratado de la virtud*, de Alonso Cartagena; *Comparaciones a símiles para los Vicios y Virtudes: muy útil y necesario para predicadores y otras personas curiosas* (1584), o el texto de Prudencio, *Psychomaquia: Batalla o pelea del ánima entre las Virtudes y Vicios*, traducida al castellano desde 1559. Véase Humberto Maldonado, “Testamento y muerte de Fernán González de Eslava”, en *Hombre y letras del Virreynato*, México, UNAM, 1995, p. 46.

¹²¹ Como se observa en el cuadro anónimo Solemne y pacífica entrada del ejército de las Tres Garantías a la Ciudad de México el 27 de septiembre del memorable año, 1821. Museo Nacional de Historia, INAH.

un túmulo en el que, aunque se hayan modificado algunos de sus componentes físicos, disposición de los cuerpos, cambio de columnas y fustes: “se ha duplicado la representación de esqueletos y la crónica manifiesta todavía un apego irresistible a los emblemas y jeroglíficos, al asunto intelectual del funeral adorno”;¹²² estos emblemas no se aprecian en los grabados que han llegado hasta nuestros días.

En la Nueva España los túmulos y los arcos triunfales tuvieron manifestaciones diversas.¹²³ En un principio fueron, según Francisco de la Maza, “un trasunto de las españolas”.¹²⁴ Nada de preocuparse si la ceremonia se enmarcaba en una conmemoración “global”, en donde el difunto, en muchas ocasiones no se encontraba o había muerto meses atrás.¹²⁵ Destaca el grado que alcanzó la palabra escrita en este tipo de monumentos efímeros, pues llegaban a estar sobrecargados de versos y letreros;¹²⁶ estos monumentos fueron el lugar ideal para el emblema, donde la imagen y la palabra se conjugaban para dar una lección moral y cantar la fama del difunto. La costumbre de saturarlos llegó a molestar, pues, según un testimonio recopilado por Francisco de la Maza, “cargar demasadamente las piras de versos y enigmas, es arrebatar a ellas toda atención de quienes las miran y quitar el lugar a los primores del

¹²² Victoria Soto Cabra, *op. cit.*, p. 127.

¹²³ Este tipo de construcciones se daba hasta en los terrenos más alejados del virreinato, se sabe de la construcción de piras funerarias en Zacatecas desde 1582, dedicada a Ana de Hasburgo (1549-1580), y en 1599 dedicada da a Felipe II. Véase Alicia Bazarte Martínez y Miguel Ángel Priego Gómez, *El gran teatro de la muerte. Las piras funerarias en Zacatecas*, Fondo Estatal para la Cultura y las Artes, Zacatecas, 1998, p. 20.

¹²⁴ Francisco de la Maza, *op. cit.* p. 13.

¹²⁵ *Loc. cit.*, en referencia al célebre túmulo dedicado a la muerte de Carlos V.

¹²⁶ Francisco de la Maza indica que esta era una costumbre muy “mexicana” hasta finales del virreinato. *Op. cit.* p. 16.

pincel y de la arquitectura, y perder, tal vez, con la muchedumbre de los versos, aquella seria magnificencia que demanda un túmulo”.¹²⁷

Es curioso que uno de los poemas más recordados de Miguel de Cervantes sea el soneto de desencanto al túmulo de Felipe II en Sevilla,¹²⁸ que él mismo tuvo en “honra principal de sus escritos”. La escritura estaba presente tanto en el túmulo como en su derredor, tal es el caso de este poema alusivo; y al final, cuando eran publicadas las memorias de la honra fúnebre y se añadían los versos que contenía la edificación.

Es significativo destacar que en las dos más importantes muestras impresas de piras funerarias del siglo XVI en la Nueva España, la dedicada a Carlos V por Francisco Cervantes de Salazar (1560), y la de Felipe II por Dio-

¹²⁷ *Op. cit.* p. 17. Se refiere aquí a la pira levantada para los funerales de la reina Isabel Farnesio, en 1767. Un gran ejemplo para observar el cambio de gusto entre la época barroca y neoclásica.

¹²⁸ Cito el soneto con estrambote de la edición de Vicente Gaos, *Viaje del Parnaso. Poesías sueltas*, Madrid, Castalia, 2001, p. 264.

¡Voto a Dios, que me espanta esta grandeza
y que diera un doblón por describilla!
porque ¿a quién no suspende y maravilla
esta máquina insigne, esta braveza?

¡Por Jesucristo vivo! Cada pieza
vale más que un millón, y que es mancilla
que esto no dure un siglo, ¡oh, gran Sevilla!,
Roma triunfante en ánimo y riqueza!

Apostaré que la ánima del muerto,
por gozar este sitio, hoy ha dejado
el cielo, de que goza eternamente.”

Esto oyó un valentón y dijo: “Es cierto
lo que dice voacé, seor soldado,
y quien dijere lo contrario, miente.”

Y luego, encontinente,
caló el chapeo, requirió la espalda,
miró al soslayo, fuese, y no hubo nada.

nio de Ribera (1600), contienen una marcada influencia de la emblemática que ambos textos recrean y citan en sus declaraciones.¹²⁹

El uso público de esta “tecnología” simbólica tendrá su fin con la Ilustración.¹³⁰ Nuevos paradigmas se suscitan en el pensamiento español y novohispano con la entrada de distintas posturas científicas y artísticas. Además, el aspecto económico influyó de forma negativa, pues todas estas fábricas representaban un dispendio. Dinero que se esfumaba —nunca mejor dicho— en el acto. La fidelidad y devoción a la Corona siguieron otros caminos y símbolos. Ya a finales del siglo XVIII sobrevino una crisis acorde con la influencia de Lessing y su *Laocoonte*, relativamente tardía en España.¹³¹ Un gusto diferente se dejaba sentir en todas las artes:

1789 es síntoma de una crisis en el género decorativo de las exequias. El descrédito de los modelos y de la parafernalia barroca, su costosa elaboración no fueron argumentos capaces de plantear una nueva estética para la maquinaria fúnebre. Por el contrario, se optó por el tipo de estructura más económica y a la vez por el símbolo más arcaico de la inmortalidad del soberano.¹³²

El silencio mortuorio y el jolgorio festivo cambiarían su rostro; los autos sacramentales se prohibieron en la segunda mitad del siglo XVIII, incluso por un

¹²⁹ Remito a Dionisio de Ribera Flores, *Relacion historiada de las exequias fynesales de la Majestad del Rey D. Philippo II Nvestro Señor* [fac. 1600], Sociedad Mexicana de Bibliófilos, A.C., México, 1999, y a Francisco Cervantes de Salazar, “Túmulo imperial”, en *México en 1554 y Túmulo imperial*, Edmundo O’Gorman (est., pról. y notas), México, Porrúa, 1963, pp. 173-211.

¹³⁰ Todavía en 1701 se tiene noticia de un raro túmulo erigido por los indígenas en Coatepec, Puebla, a la memoria de Carlos II, con una muestra simbólica que aplicaron por los naturales en honor del monarca fallecido. Alejandro González Acosta, “Un insólito túmulo del Barroco popular novohispano”, en Antonio Bernat Vistarini y John T. Cull (eds.), *Los días del Alción. Emblemas, literatura y arte del Siglo de Oro*, Mallorca, Olañeta-UIB, 2002, pp. 295-302.

¹³¹ Como lo indica en su texto José Checa, *op. cit.*, pp. 41-59.

¹³² Victoria Soto Cabra, *op. cit.*, p. 128.

purismo tanto literario como moral: la reputación de los cómicos no era la más adecuada para representar las virtudes o las Potencias del Alma. El “buen gusto” dejaba atrás al Barroco y sus manifestaciones. Uno de los mejores ejemplos en México del final de este tipo de manifestaciones simbólicas lo tenemos en *La Quijotita y su prima*, de Joaquín Fernández de Lizardi. En el capítulo xxv, relativo a las exequias en honor de la perrita Pamela, el autor satiriza las honras fúnebres con versos y jeroglíficos que aparecían en la pira:

En el lienzo o costado principal se leía la siguiente inscripción latina:

PAMELAE
 NOBILISSIMAE CANI
 OPTIMOE. STIRPIRITIS. ATAVIS. PROGENITAE
 ANGELOPOLI, NATAE
 OPPIDO. ACAXATENSI. EDUCATE
 PRECLARIS. FACTIS. MEXICO. CORUMSCANTI
 INIBIQUE. OMNIUN. LACRIMIS
 IMMATURA. MORTE. PEREMPTAE
 SEculo. XVIII. PRORANTE
 SUA. DOMUS
 MAXIMO. MOERORE. CONJECTA
 MUNIFICENTISSIMUM. HOCCE. MAUSOLEUM
 IN AMORIS. MONUMENTUM. PERENNE
 EREXIT.

En la frente opuesta se grabó la misma inscripción vertida al castellano, para que la entendieran todos, pues, aunque en este idioma no se han usado jamás, pareció que en obsequio de una perra se debía dar principio a una moda tan importante:

A PAMELA
 PERRITA FINISIMA,
 DESCENDIENTE DE ABUELOS DE LA MEJOR RAZA
 NACIDA EN PUEBLA,
 CRIADA EN ACAXETE.

ADMIRADA EN MEX. POR SUS ESCLARECIDOS
HECHOS,
Y ALLÍ MISMO CON UNIVERSAL SENTIMIENTO
ARREBATADA POR UNA MUERTE TEMPRANA,
AL ACABAR EL SIGLO XVIII.
SU CASA,
OCUPADA DE LA MAYOR TRISTEZA,
PARA PRUEBA PERPETUA DE SU AMOR
LE ERIGIÓ ESTE MAGNÍFICO MAUSOLEO.¹³³

2.4. Retórica y causa eficiente: la figura de Benito Arias Montano

Las partes del discurso que contemplaba la retórica se fueron simplificando hasta reducir su concepto al “ornato” del discurso.¹³⁴ A la saga de la *inventio*, la *dispositio* y la *elocutio* quedaron dos importantes complementos que se vieron igualmente aislados: la *memoria* y la *actio*.¹³⁵

Los autos sacramentales, propuestos para expandir un mensaje de suma importancia evangelizadora, no dejaron de usar para perfeccionar sus fines los elementos de la retórica.¹³⁶ Se sabe que los estudiantes de los colegios jesuitas en la Nueva España, en sus clases de retórica, tenían por cometido el escribir una obra de teatro.¹³⁷ No dudamos de la importancia que le dieron a la

¹³³ *La Quijotita y su prima*, México, Cámara Mexicana del Libro, 1942, pp. 357-358.

¹³⁴ Cfr. Luis Albuquerque, *El arte de hablar en público. Seis retóricas famosas*, Madrid, Visor, 1995.

¹³⁵ Linda Báez nos aclara: “Arias Montano planteaba, de nueva cuenta, el rescate de la preceptiva de la retórica clásica en el campo de la acción corporal y, por lo tanto, teatral: entonces no hay movimiento de la mente humana, que no siga una mano con signos particulares. [...] Montano asumió su papel humanista de educador, mediante la transmisión de la imagen corporal que encerraba todo un sentido pedagógico”. *Op. cit.*, p. 255.

¹³⁶ Ignacio Arellano recuerda también estos ejercicios teatrales que pretendían mezclar lo útil con lo dulce, entretener y enseñar. Véase *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 2002, p. 25.

¹³⁷ Recordemos los diálogos de Bernardino de Llanos de finales del siglo XVI, traducidos y editados por José Quiñones Melgoza (1982).

poderosa herramienta de la *actio*, ni de la búsqueda por hacer perdurar su mensaje en los espectadores. Allí, la imagen cobraba un gran sentido convocante para recordar al poeta la organización de su discurso; y para qué también los presentes asimilaran los conceptos y no los olvidaran. La imagen emerge aquí como un sugerente elemento cohesionador que encuentra en la emblemática su repertorio más pleno. Fernando de la Flor dice:

Una de las operaciones en las que ésta se basa [la retórica] en su formulación clásica, es la memoria, la memoria artificial, encargada de estabilizar para siempre en el recuerdo los resultados de la *inventio* y la *elocutio*, se presenta indudablemente conectada con el mundo de la emblemática. [...] la mnemotécnica, extraordinariamente cultivada en los ambientes de predicación de finales del siglo XV, actúa por imágenes, por jeroglíficos y emblemas (sujetos a los procesos de condensación y desplazamiento centrales a estos efectos para la constitución de imágenes impresas) de las cosas que se quiere recordar.¹³⁸

Sin duda nos encontramos en una misma *episteme* donde se comparten, en diversos territorios humanísticos, iguales herramientas persuasivas y mnemotécnicas; las repercusiones de la imagen se pueden rastrear en las principales autoridades hispánicas en retórica y poética, quienes descubren en la imagen su “causa eficiente”:

por “imagen” entenderemos aquí una suerte de configuración plástica, una figura, una forma que se dibuja en un espacio, no importa si ese espacio es real o se trata de un espacio o dimensión puramente mental, es decir, imaginaria, en el más estricto sentido. Así que nos moveremos con respecto a este concepto de “imagen” en un marco sensiblemente más amplio que el que comprende la filología, para la cual, como se sabe, una

¹³⁸ De la Flor, *op. cit.*, p 40.

“imagen” es ese segundo polo desplazado, metafórico, evocado en el seno de la lengua por un sentido literal con respecto del cual se constituye una segunda naturaleza.¹³⁹

Arias Montano realizó uno de los mejores ejemplos de la unión del sentido de la imagen con el de la retórica. Él es uno de los más importantes humanistas españoles del XVI, y el primero que consintió la aplicación “oficial” del emblema en un tema enteramente religioso. La *Humanae salutis monumenta* salió a la luz luego de que su autor se recuperara de una larga enfermedad:

Redactó los *Monumenta* durante su estancia en Amberes cuando contaba cuarenta y cuatro años, en 1571. El año anterior había sufrido los estragos de una enfermedad incurable que desesperaba a los galenos, pero Montano se curó milagrosamente, dejando a todos estupefactos. Obligadamente, su áulica pluma tenía que dejar constancia, y así fue.¹⁴⁰

La primera mujer emblemista, que además aplicó el género a la religión, fue la francesa Georgette de Montenay. Su libro opacó la aparición de las *Humanae*, aunque el logro gráfico de Arias Montano fue más profundo, pues ya lo ejercía directamente cuando planteó el frontispicio de la *Biblia Políglota* (1572). Los emblemas de Arias Montano fueron trazados por su ejemplar equipo de trabajo, coordinando él muchas de las *picturas*:

Como grabadores de las ilustraciones figuran Abraham de Bruyn, Pieter Huys y los hermanos Wierix, que también habían participado en la Políglota. Los dibujos fue-

¹³⁹ *Ibid.*, p. 181.

¹⁴⁰ “Exordio”, Barón de Hakeldama & Avanto Swan, en Benito Arias Montano, *Monumentos sagrados de la salud del hombre*, Madrid, El Escorial, 1984, p. 19. Para el estudio de la influencia que Trento tuvo en la preceptiva retórica española de los siglos XVI y XVII, véase A. Marti, *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1972. Así como el estudio de Santiago Sebastián, con más de veinte años pero de gran vigencia, *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, Alianza, 1981.

ron hechos por Pieter van der Borcht, que también había colaborado con Arias en los frontispicios de la Biblia.

Tanto en una como en otra obra el artista se basa en propuestas de nuestro humanista. Si en el caso de la Políglota la actividad de Arias como diseñador sólo en parte puede rastrearse en las fuentes, en el que ahora nos ocupa tenemos una serie de testimonios en el sentido de que Arias tomó él mismo el lápiz de dibujar y trabajó directamente con los artistas para asegurarse de que las imágenes plasmaban exactamente sus ideas.

En una carta a Juan de Ovando, en abril de 1572, Arias le anuncia que las figuras han sido “todas ordenadas por mi traza”.¹⁴¹

No sólo era el espíritu retórico el que llevó a utilizar la imagen tanto en su trabajo en la *Políglota* como en sus emblemas. Quizá ya observaba el refinamiento, la dirección erudita que había cobrado el género iniciado por Alciato, y que todavía no mostraba ese desgaste manifestado en las recopilaciones enciclopédicas, donde el símbolo estaba ya fijado:

Lo que distingue al *Humanae salutis monumenta* de los otros libros de emblemas de la época es que existe un tema que le da unidad, el “Salutis nouate mysterium”, y que la secuencia de las escenas responde al texto bíblico, mientras que cada emblema delimita un tema distinto y, si acaso, en ciertos casos algunos de ellos forman grupos. Si se analiza la lista de los libros de emblemas ordenados por categorías, realizadas por Heckscher y Wirth, se

¹⁴¹ Un importante punto nos lo señala la investigadora: “también en el frontispicio del *Monumenta* se alude al trabajo de ideador de Arias Montano mediante la línea “*B. Ariae Montani studio constructa et decantata*”. Así, pues, Arias concedía tanta importancia a las ilustraciones que no se conformó con la redacción del texto, sino que aportó directamente sus ideas sobre las formas de los dibujos”. Sylvaine Häensel, *Benito Arias Montano, 1527-1598: Humanismo y arte en España*, Huelva, Universidad de Huelva, 1999, p. 85.

constata que obras similares no aparecieron, en su mayoría, hasta el siglo XVII.¹⁴²

Los privilegios de la imagen no sólo sirvieron para la difusión de un catolicismo en pleno apogeo contrarreformista. En la Nueva España ya había rendido frutos a los fines misioneros, como ocurrió en el colegio de indígenas en Santiago Tlatelolco, donde los códices muestran una posible influencia de Alciato.¹⁴³ O por medio de la mnemotécnica empleada y citada por Diego Valadés en su *Retórica Cristiana*.¹⁴⁴

2.5. Teatros, imagen y memoria

La relación entre la elaboración de un emblema y su aparición en el teatro ya lo entendía Tesauro como una traslación natural. Lo principal es el tema, y de él se derivan, en este orden: la fábula, la alegoría, el apólogo, el epigrama, la sentencia, el mote agudo, el proverbio, el enigma, la epístola lacónica, el epítafio agudo, la pintura o escultura del tema, el jeroglífico, el espectáculo y la inscripción. Él ejemplifica con el tema de Ganímedes:

El hombre sabio, y pudiente, que camina à alto, y honroso fin, no repara en las malas lenguas de los embidiosos. Este es concepto llano, y comun, y podràs tu agudamente figurarle con la *Fabula* de

¹⁴² Häensel, *op. cit.*, pp. 94-95.

¹⁴³ Como lo presentó Pablo Escalante en el III Seminario de Emblemática Filippo Picinelli, El Colegio de Michoacán, 2000, memorias en prensa.

¹⁴⁴ Véase en el artículo de Linda Báez y Fernando de la Flor, en *Barroco. Representaciones e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Cátedra, Madrid, 2002, p. 114. Emilio Orozco, por su parte, anota que en la *Retórica Cristiana* de Juan Bautista Escarlo se anotan normas al predicador al sacar imágenes devotas para mover a lágrimas, mostrando así la teatralidad y la convocación retórica del icono. *Cfr.*, *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Madrid, Planeta, 1969, p. 144. Véase también a Ludwig Pfandl, *Historia de la literatura nacional española en la edad de Oro*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1952, pp. 467-474.

GANIMEDES, que en su idioma significa PRUDENTE CONSEJO; porque llevado por una *Aguila* àcia el Cielo, no se detiene por los ladridos de los *Perros*”.¹⁴⁵



Figura 13: Emblema de Alciato: “In Deo Laetandum”, edición de Amberes (1608).

De esta manera, las variaciones del tema propuesto por Tesauro llegan al *spec-taculum*. La cita es larga pero ilustra los elementos esenciales para ilustrar la imagen sugerida:

Del mismo modo se puede explicar el *concepto me-taphorico* por medio de *maskaras* o *personages de scenas*; como si por modo de orden secreto hace vèr en el Theatro una *floresta*, guarnecida de arboles, y peñascos, y fuentes; y Ganimedes corriendo àcia un *Ciervo*, con el dardo y el qual de repente por una maquina sea arrebatado del *Aguila*, y levantado todo en alto, en donde los guardias quedan espantados de la maravilla, y desesperados: y los *Perros* en acto de ladrar al *Aguila*, que no hace caso. Este espectáculo de Ganimedes arrebatado, ciertamente que arrebatara

¹⁴⁵ Tesauro, *op. cit.* t. 2, p. 300.

tambien à los que miran, por virtud de sola la Metaphora, aun sin palabras.

Y si para explicar este concepto ingiriesses el Arte SIMBOLICA con la LAPIDARIA, juntando las figuras *aparentes con los motes agudos*, doblaras la agudeza, y el gusto. Pero si pintas esta Fabula aplicandola à un *moral documento*; este sera el simbolo, que oy los Humanistas llaman *Emblema*.¹⁴⁶

De esta manera Tesauro vinculaba al teatro con los emblemas, pues ambos eran recursos que tematizaban un gran concepto. Los usos que muestra son amplios y en ellos existe lugar para la escritura, la pintura y la escultura. Emplea artes que tienen la calidad de resumir de una manera muy gráfica, podemos decir que elemental, los atributos presentes en todo tema. Tesauro se encontraba en un plano utilitario de la retórica, no muy alejado de la concepción de Aristóteles: ambos son maestros y ejemplifican sus lecciones. Tesauro muestra, entre conceptos, los pasos necesarios para crear metáforas.¹⁴⁷

En las retóricas, otro elemento vinculado al teatro era la memoria. La disposición de un lugar, a la manera de un escenario, fue muy utilizado para la creación de imágenes mentales.

Como refiere Frances A. Yates, en su clásico libro, una disposición ordenada es esencial para una buena memoria. Así lo descubrió Simónides, pues él infirió la importancia no sólo del orden de lo que debe ser recordado, sino del valor de la imagen mental y del sentido de la vista; el poeta griego identificó por la imagen mental a las víctimas del derrumbe en la fiesta a la que fue invitado, así determinó el orden en que estaban sentadas a la mesa:

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 302.

¹⁴⁷ Según el autor, toda “representación” es metáfora de algo; desde actividades performativas: como un baile, un juego de caballos, una mascarada y los aparatos y máquinas usados en el teatro hasta los geroglíficos, los trofeos, las insignias y las empresas. Los primeros son metáforas de gestos, de hechos militares, semblantes o lugares; los segundos son metáforas de objetos, despojos de una guerra, o de conceptos particulares y heroicos. Véase *op. cit.*, p. 295.

infirió que las personas que desearan adiestrar esta facultad han de seleccionar lugares y han de formar imágenes mentales de las cosas que deseen recordar, y almacenar esas imágenes en los lugares, de modo que el orden de los lugares preserve el orden de las cosas, y las imágenes de las cosas denoten a las cosas mismas, y utilizaremos los lugares y las imágenes respectivamente como una tablilla de escribir de cera y las letras escritas en ella.¹⁴⁸

Las retóricas enseñaban el ordenamiento. Yates nos recuerda que en la retórica *Ad Herennium* se postula que un discurso se recuerda mejor si se compone en la memoria formulado bajo imágenes extraordinarias. Por lo tanto:

es deber del maestro de mnemónica enseñar el método de hacer imágenes; tras dar unos pocos ejemplos, anima al estudiante a formar sus propias imágenes. Cuando se escriben 'introducciones' uno no debe hacer que se las aprenda de memoria; se le enseña el método y se le abandona a su propia capacidad de inventar. Así es como se ha de proceder en la enseñanza de imágenes mnemónicas.¹⁴⁹

Esto puede recordarnos los ejercicios de retórica entre los jesuitas, la composición de lugar y la utilización de la emblemática en sus asignaturas, en las que el teatro jugaba un papel significativo. La imagen estaba dada en los grabados, como parte integral, pero nos obliga a explicarnos que ya no es un instrumento oculto o privilegiado; por el contrario, se vuelve un artefacto mnemotécnico, además de retórico, tanto para el autor de arcos triunfales como para el lector de esos eventos. Así lo recogen las *laudatione* de bienvenida afamadas en la Nueva España: el *Neptuno Alegórico* de Sor Juana o el *Teatro de virtudes polí-*

¹⁴⁸ Frances A. Yates, *El arte de la memoria*, Madrid, Taurus, 1974, p. 14.

¹⁴⁹ Yates, *op. cit.*, p. 24.

ticas de Carlos de Sigüenza y Góngora, ambos de la segunda mitad del siglo XVII. Al virrey, marqués de La Laguna, se le hacía saber por medio de estos arcos el origen del virreinato que gobernaría, y le manifestaban sus más grandes problemas alegorizados.

En el arte de la memoria se simplificaban las imágenes. Pensamos que, por su causa persuasiva, el mismo caso seguían los jeroglíficos aplicados al teatro, con símbolos contruidos bajo conceptos morales o religiosos, en una economía de elementos y atributos. Estamos en el justo medio de la emblemática, entre su crítica voluntad de coronarse como un saber privilegiado, erudito, y entre su posterior vocación persuasiva y difusora de enseñanza. Sólo un saber docto tuvo esa paradoja: incluir una simbología de origen y sentido críptico y, a la vez, difundirla en numerosas ediciones, lenguas y en la fiesta pública.

Yates relacionó los *teatros de la memoria* con las divisas, las cuales nutrieron y formaron parte del género emblemático:

Otra de las manifestaciones del Renacimiento con las que el tono del Teatro está en contacto se relaciona con las declaraciones simbólicas que adoptaban la forma de *imprese* o divisas. Algunas de las imágenes del Teatro tienen todo el aire de las *imprese*, moda particularmente desarrollada en la Venecia de los tiempos de Camillo.¹⁵⁰

Giulio Camillo (1480-1544) fabricó un pequeño teatro de madera pleno de imágenes, y argumentaba que quien ingresara en él conseguiría discurrir sobre cualquier materia como si fuera Cicerón. Yates añade: “Camillo era sin duda muy consciente de la teoría astrológica subyacente. Pudo pensar que su Teatro de la Memoria del Mundo reflejaba mágicamente, tanto en su arquitectura

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 201.

como en su imaginería, las divinas proporciones del mundo”.¹⁵¹ Un teatro que físicamente contenía las disposiciones para recordar los discursos.

Yates cita a Marsilio Ficino al decir: “Aristóteles y Simónides piensan que es provechoso observar cierto orden en la memorización. Y a decir verdad el orden contiene proporción, armonía y conexión. Y si codificas las materias en una serie, tan pronto como piensas en una de ellas, las otras se siguen como por necesidad natural”.¹⁵² Respecto al género de Alciato, Yates anotaría: “Entre los tipos de imaginería más característicos que cultivó el Renacimiento están el emblema y la *impresa*. A estos fenómenos no se les ha mirado nunca desde el punto de vista de la memoria, al que claramente pertenecen”.¹⁵³

La memoria medieval fue desplazada por el libro impreso; a ella aludía el jesuita Lorenzo Ortiz en su emblemata *Memoria, entendimiento, voluntad. Empresas que enseñan y persuaden su buen uso en lo moral y en lo político* (Sevilla, 1677). La memoria fue considerada como un elemento importante que desarrolló la Compañía de Jesús. El jesuita, experto calígrafo, simbolizó con una pluma la empresa de la Memoria. Todo debía ser anotado: esa era la

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 203. No hay que olvidar aquí que el concepto de teatro en el Barroco se aplica a espacios, generalmente proyectos que no pasaron del papel, en los cuales se situaba un individuo en un “escenario” y tenía ante sí una serie de imágenes y claves simbólicas que le harían recordar todo discurso, una especie de *aleph* borgesiano mnemotécnico.

¹⁵² *Ibid.*, p. 191.

¹⁵³ Además añade que en *El sueño de Polifilo*: “nos salen al encuentro no sólo los triunfos de Petrarca y arqueología curiosa, sino también un Infierno dividido en lugares que acomodan pecados y castigos, con inscripciones explicativas. La sugerencia que se cita de la memoria artificial como parte de la Prudencia hace que nos preguntemos si las misteriosas inscripciones tan características de esta obra se deben, en alguna medida, a la influencia de los alfabetos visuales y a la de las imágenes de la memoria, es decir, si el ensueño arqueológico del humanista se confunde con el ensueño de sistemas de la memoria dando como resultado la formación de la más extraña fantasía”. Yates, *op. cit.*, p. 152. Como nos dice Linda Báez, la extraña fantasía se concretó en la Nueva España, pues los triunfos de Petrarca, como los que se encuentran en Metztitlán, comparten escenario con los infiernos y castigos, como en los conventos de Acolman y Actopan.

verdadera mnemotécnica, alejada de maquinarias de teatros y arcanas ciencias. Por otra parte, Diego Valadés en 1579 dejaba claro el vínculo de su *Retórica cristiana* con la memoria:

El fin de esta obra es que seamos voceros de Dios, instrumentos de su divina bondad y pregoneros de Cristo. Para conseguir esto más fácilmente, mostraremos el arte de cultivar la memoria, tan deseada por todos desde hace mucho tiempo. Y aunque sin estas reglas podemos movernos fácilmente en el noble arte de predicar, enseñados por el Espíritu Santo, que es el verdadero Maestro, y ayudados por el ejercicio de la palabra, sin embargo pensamos que estas reglas serán de utilidad.¹⁵⁴



Figura 14: Empresa de la Memoria en Lorenzo Ortiz (1677).

¹⁵⁴ Diego Valadés, *Retórica Cristiana*, Tarsicio Herrera Zapién (trad.), México, FCE-UNAM, 1989, p. 27.

Otro autor que vincula la memoria con los jeroglíficos es Robert Fludd, con su *Ars memoria* (Oppenheim, 1619). Yates lo considera uno de los últimos tratadistas que desarrollan dicho arte:¹⁵⁵

La ilustración de sus obras era muy importante para Fludd pues formaba parte de su objetivo de exponer su filosofía visualmente o en ‘jeroglíficos’. Este aspecto de la filosofía de Fludd salió a relucir en su controversia con Kepler, cuando el matemático le vituperaba por sus ‘dibujos’ y ‘jeroglíficos’, por su empleo de números ‘según la manera hermética’ en contraste con los diagramas genuinamente matemáticos de las propias obras de Kepler. Los dibujos y jeroglíficos de Fludd son a menudo extremadamente complicados, y le importaba mucho que estuviesen en exacta correspondencia con su complicado texto.¹⁵⁶

Fludd establece sus parámetros bajo una marcada herencia barroca: la hermética. Por el contrario, el mecanicismo de Kepler tenía posturas científicas, de leyes universales ante las cuales todo lo oculto o religioso quedaba de lado.¹⁵⁷ Desarrolla dos tipos de memoria, *rotunda* y *quadrata*; en la primera incluye imágenes de estatuas de dioses y diosas “animadas con influencias celestes; imágenes de virtudes y vicios, como en la vieja arte medieval, pero a la que

¹⁵⁵ Coloca a Fludd junto a Giovanni Battista Porta, en su *Ars reminiscendi* (Nápoles, 1602), tratado sobre el arte de la memoria. En éste recomienda entre otras cosas el empleo de figuras humanas como imágenes de la memoria “a las que se seleccionaría por ser de algún modo persuasivas, ya muy bellas, ya ridículas. Es provechoso adoptar como imágenes de la memoria pinturas de buenos artistas, pues resultan más persuasivas y estimulan más que las pinturas de pintores ordinarios. Establézcanse, por ejemplo, en la memoria, pintura de Miguel Ángel, Rafael, Tiziano. También se pueden usar como imágenes de la memoria los jeroglíficos de los Egipcios. Hay también imágenes para letras y números”. Yates, *op. cit.*, pp. 240-241.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 377. Cabe anotar aquí que Fludd hizo llegar sus ilustraciones al impresor gracias a Michael Maier, creador de la emblemata *Atalanta fugatis*.

¹⁵⁷ Véase Elias Trabulse, *Ciencia y religión en el siglo XVII*, México, El Colegio de México, 1980, pp. 172 y ss.

ahora se las considera que contienen poder ‘demónico’ o mágico”. Y en la memoria *quadrata* utiliza imágenes de “hombres, animales, objetos inanimados”.¹⁵⁸ Esto lo podemos vincular gráficamente con los jeroglíficos.

El mejor lugar para Fludd, aplicando la retórica *Ad Herennium* respecto a los *loci* de la memoria, es un teatro; se refiere, de manera más específica, a un escenario en cuyas puertas y columnas se sitúa lo que debe ser recordado, bajo un complicado sistema de referencias literarias que busca configurar un orden que refleje el mundo.¹⁵⁹ Lo anterior se hacía tímidamente con los rudimentarios tablados montados en las calles de la capital del virreinato durante el siglo XVI, para representar autos sacramentales que hacían uso de todo un sistema dramático para llegar a un punto en común: reflejar al hombre, su necesidad divina y sacramental en el gran teatro del mundo.¹⁶⁰

¹⁵⁸ *Ibid.*, pp. 380-81.

¹⁵⁹ Con Leibniz termina esta vinculación jeroglífica como arte de la memoria. De su *Fundamenta calculi ratiocinatoris* Yates señala: “define los ‘caracteres’ como signos ya escritos, ya delineados, ya esculpidos. Tanto más útil es un signo cuando más próximo está a la cosa significada. Pero Leibniz dice que no tienen utilidad alguna los caracteres alquímicos o astronómicos de la especie de los que John Dee expuso en sus *Monas hieroglyphica*, ni tampoco las figuras de los Chinos y los Egipcios” (p. 387). Los jeroglíficos eran puestos en duda en su carácter simbólico por una simplificación referencial, la matemática había cuestionado el quehacer de la alegoría. Aún así la emblemática, a casi un siglo de su aparición, mantenía una vitalidad que perduraría por más de un siglo.

¹⁶⁰ Curtius, *op. cit.*, p. 235. Dolores Bravo nos recuerda: “El teatro como concepción barroca es el gran escenario del mundo, en donde se “mira”, en la acepción griega de la palabra. No es gratuito que gran número de textos lleven el nombre de *theatros*: el de Sigüenza, el *Teatro de la primitiva Iglesia* de Gil González Dávila, *El teatro mexicano* de Agustín de Vetancurt, para citar sólo unos ejemplos. “El arco triunfal novohispano como representación”, en *La excepción y la regla*, México, UNAM, p. 176.

3. DRAMA Y REPRESENTACIÓN POR MEDIO DE EMBLEMAS

3.1. La representación

En el presente capítulo enfocaremos la atención sobre algunos elementos que se integran en la teatralidad de la fiesta. En España y sus virreinos los símbolos salieron a la calle, participaron de un discurso hecho para divulgarse, pero con la paradoja de basarse en un lenguaje críptico con el que paulatinamente se fueron familiarizando sus lectores “callejeros”.

Revisaremos, entonces, algunos aspectos de la aplicación de la emblemática al teatro, para constatar el vínculo entre el icono y la letra, y mostraremos ejemplos de las variantes del uso total o parcial de la estructura triple del emblema especialmente en la fiesta barroca. Esta integración la veremos reflejada, sobre todo, en las didascalias, en donde es posible *leer* la teatralidad; con esto me refiero, principalmente, a las indicaciones para la escena o para el diseño de la escenografía en donde el emblema hace su aparición de manera explícita.

Para comenzar, consideramos la diferencia entre texto dramático y espectáculo representado. Aurora Egido escribió:

Si partimos de la base de que en teatro cada representación escénica es única e irrepetible y que si cambia la forma de representarse, cambia la obra, convendremos en la necesidad de que los estudios del drama barroco o de cualquier otra época deberán evitar la recreación de una utópica representación ideal, para fijarse, en la medida de lo posible,

en el análisis pormenorizado de cuantas puestas en escena diferentes se conozcan de un drama.¹⁶¹

Una de las bases para este trabajo será precisamente el texto dramático, no su realización, sino su “conjetura escénica” —si nos es permitido este término— al no tener ante nosotros la escenografía, sino sólo las acotaciones que describen su contenido. No existen registros de la manera en que fueron representadas las obras de González de Eslava. Nos remitiremos por ello al texto, donde se encuentran desde un inicio los elementos necesarios para una puesta en escena.

En el teatro existen varios lenguajes integrados, potencialmente presentes en el texto, y cada uno con una función específica. La representación dramática es en realidad un “acontecimiento”, en el sentido de su carácter efímero:

La “significación” de una obra de teatro está mucho más lejos de la significación de un mensaje puramente lingüístico que de la significación de un acontecimiento. Un espectáculo teatral se interpreta exactamente como se interpreta un acontecimiento al que se asiste y se participa; no se lo lee, no se lo descodifica como un mensaje lingüístico ordinario (no estético). Simplemente, el espectáculo teatral está construido (en general) como una especie muy particular de sucesión de aconte-

¹⁶¹ Aurora Egido, “La puesta en escena de *La fiera, el rayo y la piedra* de Calderón, según la edición de 1664”, *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1983, pp. 161-184, p. 161. También José Luis García Barrientos enfatiza la distinción necesaria que correspondería a las tres categorías del modelo dramatológico: “tres tipos según contengan la notación de las pertinencias de la escenificación (*texto escénico*), del drama (*texto dramático*) o de la fábula (*texto diegético o argumento textualizado*)”. *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis, 2001, pp. 32-33. Dolores Bravo, al estudiar un arco triunfal del siglo XVII, sugería que se producía una “sinestesia estética” entre la representación plástica y la codificación textual. Ambas manifestaciones se correspondían a la perfección. La palabra enriquece y complica la imagen, a su vez, ésta refuerza la carga semántica. Véase “El arco triunfal novohispano como representación”, en *La excepción y la regla*, México, UNAM, p. 179.

cimientos producidos intencionalmente para ser interpretados.¹⁶²

En las piezas de teatro —especialmente en los autos sacramentales— donde está presente la emblemática, se evidencia lo que Alfredo Hermenegildo denomina “didascalias explícitas”:¹⁶³ indicaciones que, entre otros señalamientos, llevan a la escenografía representaciones simbólicas con una estructura clara y definida. En contraparte se encuentran las “didascalias implícitas”, donde los personajes dicen en escena si sale uno u otro, si entra alguien, o si se observa algún rasgo escenográfico. Las didascalias explícitas son elementos integrados al texto que sólo aparecen como indicaciones para un autor de comedias, son descripciones breves de ciertos aspectos de un texto espectacular que pueden esperar diversas concreciones visuales en la puesta en escena, de acuerdo con los recursos y la pericia de los carpinteros y pintores.¹⁶⁴

Conviene recordar que el concepto de escenografía, al igual que el de escenario, no circuló sino hasta la segunda mitad del siglo XVI, cuando se empezó a difundir la teoría de la puesta en escena —que consistía en la inclusión de un telón de fondo en perspectiva—. El teatro de *scena ductilis* comienza con el tratado de Sebastiano Serlio que, según nos dice Alfonso Rodríguez G. de Cevallos,¹⁶⁵ fue muy difundido en España e Hispanoamérica. En el *Segundo Libro de la Arquitectura* (París, 1545), el tratadista italiano se dedicó a describir la *picturatae scenae facies*:

¹⁶² Georges Mounin, *Introducción a la semiología*, Barcelona, Anagrama, 1972, p. 107.

¹⁶³ Alfredo Hermenegildo, *Teatro de palabras: didascalias en la escena española del siglo XVI*, Lleida, Universitat de Lleida, 2001, p. 12.

¹⁶⁴ Consta en varias Actas de Cabildo, como en la de 6 de abril de 1592, que se ordenará al obrero mayor hacer un tablado para la fiesta de Corpus de ese año, dándole tiempo de un mes para realizar dicho trabajo.

¹⁶⁵ Alfonso Rodríguez G. de Cevallos, “Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII”, *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1983, pp. 37-38.

flanqueada por bastidores laterales que constituían el núcleo experimental del nuevo teatro moderno. El telón de fondo debía representar una pintura en perspectiva de la escena que se deseara representar, pero para dar mayor realismo a ésta los bastidores laterales, uno o a lo sumo dos por cada lado, se dispondrían en ángulo; uno de cuyos lados sería paralelo al proscenio y el otro diagonal respecto al telón de fondo, donde debería situarse el punto de fuga del conjunto de la perspectiva.¹⁶⁶



Figura 15: Fragmento de *El lavatorio* (1547), de Tintoretto, con el fondo en perspectiva. Museo del Prado.

Tanto el telón de fondo como los bastidores deberían de permanecer en su lugar durante toda la representación, quedando siempre atrás de los actores. Un gran ejemplo de la época que nos indica esa aplicación del tratamiento de la perspectiva, lo tenemos en *El lavatorio* del Tintoretto, de la segunda mitad

¹⁶⁶ Rodríguez G. de Ceballos, *op. cit.*, p. 38. El libro tercero de Serlio, donde se comentan ampliamente los teatros y anfiteatros, fue traducido por Francisco de Villalpando y publicado en 1552. El traductor incluye terminología arquitectónica española y trastoca el significado y las funciones de varias palabras de Serlio, por ejemplo, sustituye mirador por *scena*. Cfr. Carmen González Román, *Spectacula. Teoría, arte y escena en la Europa del Renacimiento*, Málaga, Universidad de Málaga, 2001, p. 419.

del siglo XVI. Allí se aprecia al fondo la perspectiva propuesta por Serlio. En las representaciones del teatro italiano entre 1589 y 1689, los “telones” son realmente escenografías completas; el trabajo de Serlio no influyó solamente en la perspectiva plana, sino para algo “desbordado”, que sobresaliera de la escena, prefigurando el Barroco y el plano ilusorio.¹⁶⁷

Por otro lado, existen autores que evitan la palabra “escenografía”, por considerarla demasiado pretenciosa; prefieren llamar sólo decorado a los arreglos para la representación. Sin un telón de fondo y, principalmente, sin un teatro, es difícil referirse a una escenografía como tal. Pero existe una escritura escénica presente en el texto que puede llegar a manifestarse en el acontecimiento teatral.¹⁶⁸

3.2. Las didascalias y su contribución icónica al drama

En el Seminario de Emblemática Filippo Picinelli del Colegio de Michoacán, celebrado en 2001, John T. Cull detacó la presencia de “ecos” de emblemas en la obra dramática de Juan Ruiz de Alarcón. Advirtió que de existir imágenes de este tipo no serían las más abundantes; se tiene que ser cuidadoso al realizar estudios que vinculen estos temas, en los cuales muchos de los motivos y significados presentes en los libros de emblemas pertenecen a un patrimonio cultural más antiguo. Es necesario manejarse con precaución al estudiar dichas referencias en la literatura y teatro del Siglo de Oro.¹⁶⁹ Las didascalias son signos que implican una representación, instrucciones que el dramaturgo fija

¹⁶⁷ Nos referimos a los dibujos de telones y escaramuzas que recopiló Arthur R. Blumenthal, *Theater art of the Medici*, Hanover, Darmouth College, 1980.

¹⁶⁸ Citamos la extensa tesis de Octavio Rivera, quien escribe acerca de las representaciones dentro del templo, donde tampoco existía la figura de un “director de escena”, p. 35.

¹⁶⁹ John T. Cull, “Ecos emblemáticos en la obra dramática de Ruiz de Alarcón”, Herón Pérez Martínez y Barbara Skinfill Nogal (eds.), *Esplendor y ocasio de la cultura simbólica*, El Colegio de Michoacán, 2001, 47-56.

para condicionar el uso de la palabra, las acciones, la escenografía y los demás elementos propios del espectáculo. Controlan el conjunto de la escena hacia el espectador, así como la construcción del espacio escénico.

Para llegar a una definición de las didascalias revisaremos, primero, lo dispuesto por quienes han cotejado su relación con obras del Siglo de Oro: Alfredo Hermenegildo, María del Carmen Bobes Naves e Ignacio Arellano; y después ejemplificaremos su presencia en un coloquio de Fernán González de Eslava, para mostrar el peculiar uso que este poeta hace de ellas. Lo que podemos adelantar es que sin didascalias no tenemos texto dramático; tendremos, en algunos casos, poemas, o textos con “voces” pero sin ningún otro movimiento. Ellas hacen posible la lectura de un texto dramático como espectáculo, potencian movimientos, características, nombres y vestuario de los personajes e incluso su aparición en escena.

La presencia de esta “técnica” de escritura en las obras dramáticas nos arrojará un concepto de puesta en escena más libre o fastuosa. La primera intención del estudio se limita a estos elementos paratextuales que indican la inclusión de emblemas en el escenario, un campo importante en el amplio terreno de las posibilidades escénicas de la literatura novohispana; su estudio a profundidad puede arrojar interesantes relaciones entre la voz y la imagen –el diálogo y el escenario– de las representaciones dramáticas.

3.2.1. Deslindes

María del Carmen Bobes Naves reduce a dos elementos el discurso de la obra dramática: el *diálogo* de los personajes y las *acotaciones* del autor.¹⁷⁰ Dos elementos que se tridimensionalizan en la puesta en escena. Coloca estos

¹⁷⁰ María del Carmen Bobes Naves, “El discurso de la obra dramática: diálogo, acotaciones y didascalias”, *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX*, Madrid, CSIC, 1998, p. 812.

términos en función de: 1) el texto literario, y 2) el texto espectacular. El primero está constituido fundamentalmente por el diálogo de los personajes. Para el segundo distingue dos elementos: las acotaciones y las didascalias, que harán posible la realización en la escena y el conjunto de la representación.¹⁷¹

Si Bobes Naves divide en dos las posibilidades del texto espectacular, Alfredo Hermenegildo, por su parte, reduce estos términos a uno solo pero le atribuye una presencia mayor. Para él existen sólo las didascalias –elementos organizadores de lo que sería la obra dramática– y las divide en explícitas e implícitas. Las explícitas serían todos aquellos componentes fuera de los diálogos de los personajes, fácilmente identificables por algún rasgo tipográfico que las destaca, como son: paréntesis, cursivas, mayúsculas, e incluso la misma sección de *dramatis personae*. Las didascalias implícitas están integradas en los parlamentos de los personajes; por ejemplo, cuando se dan órdenes, se habla de un paisaje, de una habitación, de las proporciones de algo, y se hacen descripciones que van aclarando los elementos de una escena o las entradas y salidas de los personajes dentro de los mismos diálogos del texto. Todo lo que está en la obra sirve para transformar lo escrito en realidad escénica.

Ignacio Arellano matiza estas posturas, principalmente la de Hermenegildo, para subrayar que existen didascalias explícitas, a las cuales también llama acotaciones, y las implícitas, que se presentan en el diálogo.¹⁷² Para él las didascalias explícitas son por lo general neutras, pues tan solo añaden detalles materiales de la representación; mientras que a las implícitas las considera valorativas, pues la visualidad que implican es más bien connotativa que denotativa. Esto pudiera sugerir una cierta ticoscopia, es decir,

¹⁷¹ *Loc. cit.* Por su parte, José Luis García Barrientos anota que la oposición entre *texto dramático* (escrito, literario) y *texto espectacular* (puesta en escena, representación), es una evidencia, lo todavía no resuelto, y la cuestión principal es la relación entre ambos. *Cfr.*, *Drama y tiempo. Dramatología I*, Madrid, CSIC, 1991, p. 33.

¹⁷² Ignacio Arellano, *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Gredos, Madrid, 1999, p. 205.

el relato de lo que se supone un personaje ve fuera de escena para complementar lo que existe en el escenario. Las sugerencias de Arellano son importantes por las posibilidades que observa, para él “el análisis de la visualidad de la palabra podría asimilarse al estudio de cómo la palabra define al espacio dramático”.¹⁷³

De estas cuatro propuestas la que tiene más referencias, cuantitativamente, al teatro de los siglos XVI, XVII y XVIII es la de Alfredo Hermenegildo, ámbito más cercano al teatro de Fernán González de Esclava; por lo cual lo tomaremos como referencia para nuestra investigación.

Cabe mencionar, como antecedente, que este tipo de recurso teatral lo tenemos con mayor o menor presencia desde las primeras obras dramáticas en nuestra lengua.¹⁷⁴ La necesidad de marcar movimientos o características de algo

¹⁷³ *Ibid.*, p. 202. Argumenta allí mismo: “El estudio sistemático de estos valores visuales de la palabra en el espacio escénico barroco debería ocuparse, al menos, de los siguientes puntos: a) análisis de las potencialidades visuales de la palabra, aislando todo tipo de sugerencias de esta categoría que se perciban en el texto, y estudiando las relaciones con los otros sistemas de signos: análisis, pues, de la conexión texto / representación (al menos representación imaginada). b) Debe tenerse en cuenta aquí que un mismo texto admite distintas realizaciones escénicas, y por tanto múltiples visualizaciones concretas, aunque en general, si el texto se mantiene, las posibles –e inevitables– divergencias en la visualización no son radicales.

”Para tener una idea precisa de cómo se organizan estos valores visuales en la palabra del teatro barroco habría que estudiar comparativamente su presencia y funcionamiento en los diversos géneros o especies teatrales, no solo sincrónica, sino diacrónicamente; lo mismo en los diferentes poetas del Siglo de Oro; y en fin, la relación de esta visualidad con otros aspectos de lo visual en las diversas series culturales del Barroco”. pp. 201-202.

¹⁷⁴ Las didascalias podemos localizarlas desde el inicio del teatro griego, existen indicaciones de los nombres de los personajes, e incluso denominaciones métricas para las partes de los discursos de quienes intervienen en la escena (encontramos, por ejemplo, en el teatro de Eurípides, indicaciones métricas tales como: estrofa, antistrofa, épodo o mésoda, dentro de la participación del coro).

que será “representado” no es exclusiva del teatro, pues la música también utiliza elementos que, además de las notas, indican matices o intensidades.¹⁷⁵

La evolución que las didascalias tuvieron en el teatro español y novohispano a partir del siglo XVI ha sido notable, tanto por las posibilidades técnicas que se exigen como por las intelectuales que sugieren. Vamos por partes: Hermenegildo considera las primeras obras de Juan del Encina como “poemas”, con muy poco aparato teatral; en cambio, las últimas contienen una mayor cantidad de didascalias, y esto hace que posean también, a juicio de Hermenegildo, una mayor “teatralidad”. Pongamos como ejemplo una de sus primeras églogas, la “Representada en la noche de la natividad de nuestro Salvador”. Allí existe una enorme didascalia inicial que continúa el título y que dice:

adonde se introducen dos pastores, uno llamado Juan y otro Mateo. Y aquel que Juan se llamava entró primero en la sala adonde el duque y duquesa estaban oyendo maytines y en nombre de Juan del Enzina llegó a presentar cien coplas de aquesta fiesta a la señora duquesa. Y el otro pastor, llamado Mateo, entró depués desto, y en nombre de los detractores y maldiziendo començóse a razonar con él. Y Juan, estando muy alegre y ufano, porque sus señorías le avían ya recibido por suyo, convenció a la malicia del otro, adonde prometió que venido el mayo, sacaría la copilación de todas sus obras, porque se las usurpavan y corrompían; y porque no pensasen que toda su obra era pastoril, según algunos dezían, mas antes conociessen que a más se estendía su saber.¹⁷⁶

¹⁷⁵ Recordemos los principales matices uniformes, como los son *fortissimo* (*ff*), *forte* (*f*), *mezzo forte* (*mf*), *piano* (*p*) y *pianissimo* (*pp*), así como los matices graduales: *crescendo* (*cresc.*) y *diminuendo* (*dim.*).

¹⁷⁶ “Égloga Representada en la noche de la natividad de Nuestro Salvador”, en Juan del Encina, *Teatro y Poesía*, Stanislav Zimic (ed. y notas), Madrid, Taurus, 1986, pp. 103-107.

La didascalia citada es prácticamente un argumento de la obra, y no existe ninguna otra anotación más que los nombres de quienes figuran para indicar su parlamento. Los diálogos de sus obras son, en algunos casos, algo “largos” pues una sola intervención puede tener 45 versos en una pieza de 180. Así entendemos por qué Hermenegildo observa dichas obras casi como poemas dialogados. Del Encina incluso tiene personajes con intervenciones de más de 600 versos consecutivos, como es el caso de Vitoriano en la “Égloga nuevamente trobada por Juan del Enzina, en la qual se introducen dos enamorados, llamada ella Plácida y él Vitoriano”.¹⁷⁷ Esta ausencia de didascalias explícitas obliga la presencia de didascalias implícitas. Las indicaciones para dar pie a las intervenciones de los personajes se da en los mismos diálogos, a manera de órdenes.

Tenemos también el caso de una de las más ricas recopilaciones de teatro sacro de la segunda parte del siglo XVI, el *Códice de autos viejos*, donde la aparición de didascalias explícitas es escasa.¹⁷⁸ Se limita a indicaciones a los actores tales como: “entra”, “se sientan a comer”, “tañen y baila la hija”, etcétera.¹⁷⁹

¹⁷⁷ “Égloga nuevamente trobada por Juan del Enzina, en la qual se introducen dos enamorados, llamada ella Plácida y él Vitoriano”, en Juan del Encina, *op. cit.*, pp. 188-250. Por cierto, esta égloga fue prohibida en el índice inquisitorial de 1559.

¹⁷⁸ “De ellas, las más numerosas son las correspondientes a las entradas y salidas de los personajes, indicaciones musicales y acciones de éstos sobre el tablado”, Mercedes de los Reyes Peña, “Sobre acotaciones en el *Códice de Autos Viejos*”, *Teatro y prácticas escénicas en los siglos XVI y XVII*, Universidad de Valencia, 1989, pp. 13-35, p. 15. Incluso existen didascalias explícitas en los dramas litúrgicos recopilados por Luis Astey, con indicaciones para quienes interpretaran los papeles y claras instrucciones de cómo deberían ser representadas, desde movimientos hasta vestuario. Véase *Dramas litúrgicos del Occidente medieval*, México, El Colegio de México-ITAM, 1992.

¹⁷⁹ Limito estos ejemplos al “Aucto de la degollación de sant Juan Bautista”, en *Códice de autos viejos*, Miguel Ángel Pérez Priego (sel., intro. y notas), Madrid, Clásicos Castalia, 1988, pp. 87-108. Pero podemos tomarlos como característicos de la presencia de didascalias explícitas en todo el código.

En la Nueva España, como una muestra de la antigüedad del uso de las didascalias, basta poner de ejemplo las presentes en el teatro náhuatl.¹⁸⁰ En los textos que editó Fernando Horcasitas existen didascalias explícitas en esa lengua. No sólo eran útiles para el autor de la obra, quien realizaba la puesta en escena en sentido estricto, sino también para los actores y para alguien todavía más importante: el público. Aquí también las didascalias implícitas son de una gran valía, pues seguramente en una obra como “El sacrificio de Isaac”, el espectador de la “última fila” no se dará cuenta que el actor está llorando si tan sólo se seca los ojos con un pañuelo, también tendrá que decirlo. Si la didascalia indica que Sara: “*Llorará y se secará con un pañuelo blanco*”, Abraham le dirá: “No llores. ¿Qué es lo que te aflige? Dime”. Y Sara podrá aclarar: “Lloro por mi precioso hijito, Isaac, que es el esplendor y luz del alma mía [...]”.¹⁸¹

En Fernán González de Eslava el uso de las didascalias es revelador de su manera de hacer teatro. Estos datos podrían llevarnos a suponer que en ambos mundos hubo una evolución de las didascalias en el teatro del siglo XVI.

Las didascalias desempeñan un papel fundamental para hacer comprensible la representación y facilitarla a los actores. El texto dramático es

¹⁸⁰ Tomo como referente el libro de Fernando Horcasitas, *Teatro náhuatl, épocas novohispana y moderna*, primera parte, UNAM, México, 1974.

¹⁸¹ “*Oncan chocaz; ica ce iztacpetztix mixopohuaz. / Abraham: Amo cenca ximochoquili. Tlein mitzmotequipachilhiua. Ma xinechmolhuili. / Sara: Inic nochoca in nehuatl ca itechcopa in nochalchiuh conetzin Isaac in ipepetlaquiliz in tlanexyo in naniman ca nel noezyo notlapallo oquinoqui*”. “El sacrificio de Isaac”, en Fernando Horcasitas, *op. cit.*, p. 208. Esta cita ejemplifica lo que Guillermo Díaz-Plaja señalaba como: decoración sugerida por el personaje, el cual con ingenua soltura nos indica lo que ve y sus acciones. Esto significa que lo plástico ocupa un lugar perfectamente secundario en el primer teatro del Quinientos, *El espíritu del barroco*, Barcelona, Crítica, 1983, p. 138.

una codificación literaria nunca exhaustiva y cada representación abre siempre un nuevo número de posibilidades.¹⁸²

Las didascalias son el vehículo articulador del texto espectacular, con el que se manifiestan aquellas instrucciones para la escena, para la escenografía y los movimientos; engloban el concepto total de la obra. La imagen aquí cobra un importante papel como mediadora. La imagen es elemento paralelo al discurso escrito y, en cierta medida, ajeno a éste; aunque necesariamente es el texto el que la introduce mediante el recurso de la descripción. Correspondería, por tanto, a los artistas y al autor de la puesta en escena verificar su realización. Ahí es donde la referencia icónica puede alcanzar grandes sugerencias. La importancia del uso eficaz de una imagen radica en su poder para hacer presentes en el espectador, de manera plástica y vívida, conceptos abstractos y dogmas fundamentales. También es de señalarse el papel desempeñado por la imagen, singularmente en el teatro religioso, como apoyo de la memoria y, sobre todo, como ayuda para llevar a cabo la “composición de lugar”, un elemento fundamental de los *Ejercicios espirituales* ignacianos. Era necesario para un orador recordar su discurso; y era la memoria, apoyada en la imagen, una de las claves para regresar a la palabra lo aprendido y así poder convencer con ella. Ése era uno de los cometidos de nuestros dramaturgos del Quinientos, especialmente los dedicados al teatro sacro: mover los afectos de los espectadores. El buen orador era aquel que podía persuadir porque enseñaba, conmovía y deleitaba. Una de sus herramientas era el vínculo de la palabra sagrada con la imagen, como ya se apreciaba en los retablos y en la iconografía cristiana presentes en el templo, que como escribió Emilio Orozco, se diseñó a manera de un gran teatro, de un sitio convocante y propicio para la representación escénica.

¹⁸² Véase José Luis García Barrientos, *Drama y tiempo. Dramatología I*, Madrid, CSIC, 1991, p. 22.

3.3. La representación religiosa

La fiesta era el ámbito en el cual la literatura salía a la calle: “Fue la Iglesia, y con especial energía el Concilio tridentino, quienes hicieron objeto y deber de veneración y de adoración la presencia de Dios en el sacramento del altar y concentraron en un día especial, la fiesta del Corpus, el momento culminante de esta adoración en el curso del Año litúrgico”.¹⁸³

En la fiesta del Corpus estaban representados todos los estamentos sociales. Se apreciaba en su formación, y en la ordenación de la procesión, el lugar que le correspondía al individuo en el orden del Estado.¹⁸⁴ En esa fiesta se representaban autos que pretendían atraer a quienes podían distraerse de las

¹⁸³ Cfr. Ludwig Pfandl, *Historia de la literatura nacional española en la edad de Oro*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1952, p. 470. Javier Portús señala, sobre el origen de la fiesta del Corpus, que: “Aparecieron pensadores, como Berengario de Tours, que negaban la presencia real de Cristo en la Eucaristía, y al mismo tiempo se promovieron algunos ritos eucarísticos, como el uso de tabernáculos, y se produjeron dos sucesos destacados. Por una parte las revelaciones eucarísticas de Santa Juliana de Retiñe, priora de un monasterio cercano a Lieja; y por otra el milagro de las Formas de Bolsena, cuyo corporal fue llevado a Urbano IV, que estimulado por esto y consciente de la necesidad de combatir la herejía de Berengario, estableció en 1264 la fiesta del Corpus Christi en toda la Iglesia. Tras su muerte, Clemente V la confirmó en 1311, y desde entonces se difundió por todo el mundo católico”. *La antigua procesión del Corpus Christi en Madrid*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1993, p. 34. Las bulas papales no detallaban con exactitud la manera en que debía tener lugar la fiesta, pero ésta se organizó en torno a una procesión, lo cual era un signo comunitario que mostraba la adhesión de la población al dogma más importante de la celebración eucarística. La inclusión de autos sacramentales data del siglo XV. Luego del Concilio de Trento se citaban las palabras de Lutero, con afán propagandístico: “Nada aborrezco tanto, como la fiesta del *Corpus Christi* y la de la Inmaculada”. *Apud*. Jaime Cuadriello, “Virgo Potens. La inmaculada Concepción o los imaginarios del mundo hispánico”, artículo inédito, 2007, p. 11.

¹⁸⁴ Emilio Orozco indicaba que “La finalidad, pues, de todas las artes es la de conmovier, extremando para ello sus recursos. Así, se acude a lo visual y teatral. El fin del drama, como el de la ópera, el oratorio o el auto sacramental, es el de comunicar la emoción. Con esta misma intención las demás artes buscarán los recursos teatrales”, *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Madrid, Planeta, 1969, p. 148.

cuestiones de tipo doctrinal. A los católicos había que unificarlos y reafirmarlos en la fe.¹⁸⁵

Con dos reyes habsburgos el auto sacramental, y por supuesto el teatro, tuvieron momentos de esplendor: Felipe III y Felipe IV. El siglo XVII fue un periodo de apogeo artístico en donde coincidieron los más importantes autores españoles que conocemos. En ese momento:

los autos sacramentales se convirtieron en una institución verdaderamente pública con rígida organización y derechos y deberes de carácter legal, y que fueron sustraídos a los accidentes y al arbitrio de las empresas privadas, adquiriendo así una situación mucho más estable que el teatro de comedias.¹⁸⁶

Nos encontramos ante una forma de expresión múltiple, conformada por palabras, gestos, formas, objetos y construcciones que tenían una función específica. Así como la suntuosidad de la puesta en escena, henchida de aparatos y efectos sorprendentes, la representación –y nos referimos aquí a la representación barroca– poseía un carácter erudito en su contenido. Ludwig Pfandl nos asegura:

El simbolismo en este sentido, no sólo comprende en cuanto a la forma la tradicional teoría de los tropos y de las figuras, metáforas, metonimias, epítetos, hipérbole y comparaciones, sino también la alegoría, la emblemática y los jeroglíficos. Del

¹⁸⁵ Rogelio Jiménez Marce escribe: “Entre los siglos XVI y XVIII, y a la sombra de la Reforma y del Concilio de Trento, se manifestaron planteamientos acerca del pecado y la manera en que los individuos deberían hacerle frente. Esta actitud era producto del esfuerzo eclesiástico que buscaba difundir entre la población, los conocimientos teológicos que les permitieran conocer la malicia del pecado. [...] la mayor parte de la población cristiana desconocía los fundamentos doctrinales”. *La palabra reprimida. El control social sobre el imaginario del más allá. Siglos XVII-XVIII*, tesis de doctorado en antropología, CIESAS, 2006, p. 42.

¹⁸⁶ Ludwig Pfandl, *op. cit.*, p. 472.

simbolismo se origina una más intensa eficacia sobre el sentimiento y la reflexión.¹⁸⁷

Este simbolismo alcanza su más alta manifestación en la fiesta, tal como lo narran los libros de registros de sucesos, que constituyen un género por sí mismo.¹⁸⁸ En ella, la representación es el medio para un fin superior: la enseñanza doctrinal. Pfandl anotaba:

El simbolismo barroco de la publicidad alcanza su más alto grado en las fiestas de las canonizaciones. Era en ellas costumbre llenar las iglesias, calles y plazas, de construcciones magníficas, donde eran pintadas enormes superficies, colgadas con tapices y animadas con figuras, de manera que casi no reconocía límites el libre vuelo de la fantasía.¹⁸⁹

En la Nueva España, el teatro religioso amplió paulatinamente sus objetivos y público; en la segunda mitad del siglo XVI tenía, además de la catequización a los indígenas, una amplia población criolla a la cual había que conservar en sus convicciones católicas y reafirmar los dogmas de fe. El teatro de evangelización de los primeros años –incluso el teatro de evangelización en lenguas indígenas– no se extinguió con este siglo, pero sí podemos pensar que con el paso de los años existió una diversificación de públicos y se fue profundizando más en ciertos aspectos teológicos y doctrinarios. Incluso esto pudo darse des-

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 254.

¹⁸⁸ Véanse las actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos, editadas por Sagrario López Poza, *La fiesta*, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 1999. Así como el libro de Dalmacio Rodríguez Hernández, *Texto y fiesta en la literatura novohispana (1650-1700)*, México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas-UNAM, 1998.

¹⁸⁹ Allí nos habla de una “plasticidad relevante, [que] se emparenta muy de cerca con la acción del simbolismo sobre el sentimiento. La hemos visto ya en la tendencia figurativa, que habla a los sentidos, de los emblemas y de los jeroglíficos, de la Tarasca y los Gigantones y de los decorados de los festejos públicos; pero es en el arte religioso de este siglo barroco donde en realidad se nos presenta plenamente viva y tangible”, Ludwig Pfandl, *op. cit.*, pp. 256 y 258.

de las primeras celebraciones del Corpus, que, según consta en las actas de Cabildo, en la Nueva España datan por lo menos desde 1529.¹⁹⁰

3.4. Icono y representación

Para Emilio Orozco la nave de la iglesia, las tribunas, los asientos, el púlpito y demás elementos arquitectónicos asemejan al espacio del templo con un lugar de representación teatral. En él llaman la atención las figuras, alegorías y escenas de conjunto, que sitúan al predicador en un escenario cargado de expresión.¹⁹¹ De entre todos estos elementos sobresalen los retablos, especialmente el retablo mayor, donde el celebrante es el intermediario entre los dos “ámbitos”: lo representado en el retablo y el espacio de los fieles en el templo:

Esta valoración del retablo como elemento representativo que atrae la atención con sus imágenes e historias, se da ya en lo español desde fines de la Edad Media. En él encontraba el fiel, como en pequeño escenario simultáneo paralelo al teatro religioso de su tiempo, series sucesivas de escenas de la vida de los santos, y más aún de la vida y pasión de Cristo y de la Virgen. Pero en esas fechas el tamaño de las escenas les hacía perderse en la riqueza de un brillante conjunto sólo claramente inteligible en una visión próxima. Pero en pleno siglo XVI los retablos españoles van a ofrecer una tendencia prebarroca que hace desarrollar estas es-

¹⁹⁰ Como han observado Octavio Rivera (2006, p. 76 y ss.) y Arnulfo Herrera (2006, p. 93), no por figurar ese año como la primera mención de la festividad del Corpus se suponga que sea el primero, pues existen varias menciones de que la fiesta ya se hacía en la iglesia de San Francisco. Según Orozco, el auto sacramental pretendía: “glorificar y ensalzar al Santo Sacramento con todos los recursos, plásticos, poéticos, y musicales del teatro; pero era, al mismo tiempo, hacer drama y espectáculo —verdadera fiesta teatral— del misterio y del pensamiento teológico. Es a nuestro juicio el punto culminante de plena dramatización y escenificación de la religiosidad contrarreformista; la teología, el misterio, se ha hecho teatro”. *op. cit.*, p. 159.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 124.

cenos en gran tamaño, al mismo tiempo que sus figuras ganan en violenta expresividad comunicativa, desbordando la composición los límites del encuadramiento arquitectónico.¹⁹²

Este párrafo de Orozco nos recuerda el *Auto de la pasión* de Lucas Fernández, que aparece en sus *Farsas y églogas* (Salamanca, 1514). El auto, probablemente representado en la catedral por clérigos, es la historia de una conversión. En él figuran didascalias icónicas de gran interés cuya finalidad es impresionar al espectador. Lucas Fernández anota, por ejemplo, que debe aparecer de “improviso” un *Ecce Homo*, para provocar devoción en la gente; también una cruz “de repente”, a deshora, que adorarán todos los que recitan (los actores).

La retórica se vincula aquí no sólo con la imagen, sino con el templo mismo:

El manejo simultáneo y entrelazado de las tres artes, arquitectura, escultura y pintura, es lo que, en especial, permite construir el espacio interior del templo de acuerdo con un sentido teatral. Se apoya, como decíamos, en la valoración del retablo centrandlo vigorosamente el movimiento espacial para atraer con fuerza hacia él.¹⁹³

Las figuras del retablo aparecen en estructuras narrativas o en escenas congeladas, en un empíreo perpetuo —el mejor lugar para estar representado—. Se observan figuras de escoplo y martillo, muchas de ellas de tamaño natural, en dramáticas escenas bíblicas, generalmente de la Pasión de Cristo, como el *Ecce homo* que pudiéramos encontrar en cualquier templo, con óleos que complementan su papel de telón de fondo. En México fue afamada la *Tragedia del*

¹⁹² *Ibid.*, p. 125.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 126.

triumfo de los santos (1578), y abundaron poemas —uno célebre y anónimo de estructura épica¹⁹⁴—, con una gran carga realista en su evocación crística.

El poder de la imagen que convoca y de la palabra que convence están aplicados a conmover al espectador en el plano más visual de la retórica, buscando la causa eficiente con los instrumentos a su alcance, nada precarios.

3.5. El vínculo icónico-lingüístico de la representación

Debemos entonces estar conscientes de esa mezcla de códigos en el estudio del género dramático. El teatro es un género unificador de diversos estímulos: lingüísticos, visuales, luminosos, gestuales y plásticos. De ahí nuestro interés en explorar sus relaciones con la emblemática. La representación es el territorio en el cual coinciden teatro y emblemas: “Hay una aplicación de la emblemática en los dramas y las procesiones callejeras, donde poetas y predicadores, escritores y dramaturgos hicieron un uso tan frecuente del emblema que el hecho nos habla de la existencia de un género”.¹⁹⁵ En otras latitudes se ha estudiado el engarce entre teatro y emblema en sus autores más importantes. Existen trabajos clásicos respecto a los emblemas en Shakespeare,¹⁹⁶ pero uno

¹⁹⁴ Nos referimos al *Anónimo de la pasión*, sacado a la luz de manera incompleta por Alfonso Méndez Plancarte en la conocida antología *Poetas novohispanos. Primer siglo*, México, UNAM, 1991.

¹⁹⁵ “They were frequently used as theatrical props in dramas and in street processions, they functioned in the *Castrum doloris* erected in many a church to celebrate the death of an important person; preachers and poets, writers and dramatists made frequent use of the emblem that they are talking about a genre. The point is a basic one: modern theory of the emblem is an attempt to characterize a genre”. Peter M. Daly, *Emblem theory, recent german contributions to the characterization of the emblem genre*, Nendeln/Liechtenstein, KTO Press, 1979, p. 12.

¹⁹⁶ Me refiero a *Shakespeare and the Emblem Writers* (1870), investigación pionera de Henry Green. Aunque existen textos más recientes que investigan esta presencia en las piezas del poeta inglés (Hunt, 1989). Durante los últimos treinta años del siglo XIX aparecieron reediciones de libros clásicos de emblemas (por ejemplo, las de Saavedra Fajardo) o se comenzaban a

de los más detallados y sistemáticos se ha dado en Alemania con los autores de su teatro barroco.

Albert Schöne realizó un estudio de la emblemática presente en las tragedias de Daniel Casper von Lohenstein, Andreas Gryphius, Johann Christian Hallmann y August Adolph von Haugwitz, dramaturgos alemanes del siglo XVII.¹⁹⁷ Allí demuestra cómo en la mayoría de los casos se aplicó el argumento de un emblema para justificar y dar verosimilitud al drama, o para apoyar un conocimiento, una acción o un error del personaje. Estos autores introdujeron el emblema como argumento en los parlamentos, o adecuaron su lectura simbólica al contexto de la obra, según diversos propósitos, tales como:

- a) Medio probatorio para la verosimilitud de un acontecimiento en el que algún personaje dubita.
- b) Base de una interpretación teológica de un acontecimiento actual, con el finde proveer un consejo para el futuro.
- c) Instrumento de conocimiento de una situación, para regular con precaución el comportamiento de quien interviene.
- d) Razonamiento para conminar a un personaje a que realice una determinada acción.
- e) Medida de justificación del comportamiento negativo de un personaje y su respectiva condena.
- f) Medio de autoafirmación para justificar a quien habla y su comportamiento.
- e) Afirmación elogiosa o comportamiento ejemplar de uno de los personajes.¹⁹⁸

sistematizar los estudios y las aplicaciones de los emblemas (Green en Inglaterra, Watteville en Francia).

¹⁹⁷ Véase Albrecht Schöne, *Emblematik und Drama im Zeitalter der Barock*, München, C.H. Beck'sche, 1968, p. 89. La traducción de las citas es nuestra. Para una mayor referencia de los autores alemanes del barroco, remitimos al texto de Isabel Hernández, *Literatura alemana del Barroco*, Madrid, Síntesis, 2002.

¹⁹⁸ *Loc. cit.*

Todos estos puntos son localizados por Schöne en cuatro autores barrocos alemanes. Ante el espectador y el lector de estas piezas, los personajes que hablan y actúan en el drama aparecen como conocedores de los libros de emblemas: son practicantes de esa cultura. El texto dramático está lleno de alegorías cuyos significados sólo son accesibles a través de la emblemática; aunque no se la mencione en las acotaciones, su presencia se manifiesta en los diálogos. Como ha señalado Peter M. Daly, el teatro fue la más emblemática de todas las artes literarias durante los siglos XVI y XVII.¹⁹⁹

Una significativa llamada de atención sobre estos autores la realizó Walter Benjamin con motivo de su tesis sobre el drama barroco alemán, en 1925. Allí el filósofo, gran lector de Calderón, dedicó la segunda parte de su trabajo a comentar la presencia documentada y detallada de alegorías y emblemas en el teatro profano del siglo XVII en sus autores alemanes más conocidos.²⁰⁰ Por ejemplo, si en el diálogo de una tragedia de Andreas Gryphius un personaje dice: “Quien sienta a su lado en el trono a otra persona se merece que le quiten la corona y la púrpura. Sólo puede haber un príncipe y un sol en el universo y en el reino”; Benjamin encuentra la explicación en el grabado de un eclipse de sol en el libro de empresas políticas de Diego de Saavedra Fajardo, con el lema “Praesentia nocet” (la presencia perjudica). En este libro se

¹⁹⁹ “During the sixteenth and seventeenth centuries drama in its various forms was the most emblematic of all the literary arts, combining as it does a visual experience of character and gesture, silent *tableau* and active scene, with a verbal experience of the spoken and occasionally the written word”. Peter M. Daly, *Literature in the Light of Emblem. Structural Parallels between the Emblem and Literature in the Sixteenth Centuries*, University of Toronto Press, 1979. pp. 134. *Apud.* Aurora Egido, *op. cit.*, p. 404.

²⁰⁰ Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990. Estos autores revisados por Benjamin –Daniel Casper von Lohenstein, Andreas Gryphius, Johann Christian Hallmann y August Adolph von Haugwitz–, serán también estudiados en uno de los pocos libros conocidos dedicados exclusivamente a la relación de teatro y emblemática, el de Albrecht Schöne.

dice cómo los príncipes deben evitar la cercanía mutua, y se anota lo dicho por el embajador español: “Conservan los príncipes amistad entre sí por medio de ministros y de cartas. Mas, si llegan a comunicarse, nacen luego de las visitas sombras de sospechas y disgustos, porque nunca halla el uno en el otro lo que antes se prometía”.²⁰¹

Otro ejemplo de la presencia de la emblemática en la obra dramática lo tenemos en Antonio de Solís (1610-1686). Este autor nos interesa porque, además de ser Cronista Mayor y Secretario del rey, escribió la *Historia de la conquista de México* (1684), así como de textos poéticos, dramáticos y loas realizadas para acompañar comedias de otros dramaturgos. La “Loa para la comedia de Eurídice y Orfeo”²⁰² ofrece un magnífico ejemplo de la cultura emblemática que imperaba entonces en la corte de Felipe IV, época de esplendor de este género *triplex* en España, con autores como Diego Saavedra y Fajardo o Juan de Solórzano y Pereira.

La loa presentada por Solís ante la corte debió haber sido bien entendida y apreciada en su dimensión simbólica y erudita; en ella se encuentra la siguiente didascalía, con la cual inicia el texto de la obra:

Pintóse en la Targeta, que estaua en lo alto del Teatro, vn León reclinado sobre una Lyra. Letra Latina. *Tempestiva quies: mayor post otia virtus.* Y abaxo: También tiene armonía, y prouidencia,/ hasta en sus mismos ocios, la Prudencia. Tocan instrumentos, y ván saliendo a un tiempo, por lo alto del Teatro, y por la parte de afuera de la Cortina, la Admiración, y la Ignorancia, cantando poco a poco, hasta hacer mansión en dos Nubes, que estarán en los dos lados de la Cornisa.²⁰³

²⁰¹ Diego Saavedra Fajardo, *op. cit.*, pp. 52-53.

²⁰² Me referiero a la primera, expuesta para los reyes, pues existe una segunda versión para la Condesa de Oropesa que no incluye nada de lo aquí tratado.

²⁰³ Antonio de Solís, didascalías en la “Loa para la comedia de Eurídice y Orfeo”, *Obra dramática menor*, Manuela Sánchez Regueira (ed.), Madrid, CSIC, 1986, p. 125.

Es para destacar la explicación que hacen los personajes que están en el escenario de esta empresa, ellos mismos interpretan alegorías. Ingenio indica a la Admiración y a la Ignorancia el significado de la empresa luego de preguntar ambas: “Ha Esfera del Amor; ha de la Esfera;/ descubridnos el alma de aquesta empresa”.²⁰⁴ Incluso al correrse la cortina, la empresa que figura en la didascalía del inicio es personificada por los actores; también se indica que aparecerá Hércules con una piel de león, reclinado en el regazo de la Música, acompañado de las Artes Liberales. Todos juntos repiten el pareado que servía de epigrama, con lo que tenemos un *emblema vivo*, representado. No olvidemos, nos dice Aurora Egido, que: “los telones son particularmente interesantes como pinturas que explican el drama o que lo anuncian, con sus inscripciones y pintura, siendo la obra una auténtica *suscriptio* de los mismos”.²⁰⁵

En otra loa de Solís, que acompañó a su obra “Triunfos de amor y fortuna”, aparece un Arco Triunfal con el nombre del rey:

escrito con letras de oro: y en lo superior de la
 empresa que ha de ser vna Aguila, y Leon, vnidos
 al modo que lo están las Aguilas Imperiales, y el
 Leon tendrá vn Ramo de Laurel en las manos, y el
 Aguila vno de Oliba, que enlaçandose por arriba
 venga a formar corona a los dos con esta letra:

Foedera Iungit Amor.
 Y abaxo este mote:
 Este consorcio fiel
 del Aguila, y del Leon,
 enlaça con próspra vnión
 la Oliba con el Laurel.

²⁰⁴ Antonio Solís, *op. cit.*, p. 127.

²⁰⁵ Aurora Egido, *op. cit.*, p. 404.

Este arco ha de estar coronado de la Fama, y seis Ninfas en lo alto, y en los dos nichos, o marcos interiores Alemania, y España. En lo alto se ve vnido con las nubes otro arco Celeste, y en el Iris con otras siete Ninfas y escrito en el mismo espacio del arco el nombre de Próspero con letras transparentes²⁰⁶

En la loa que presentó Solís a los reyes, el aparato escénico es “al estilo de otras obras de Solís [...], de gran suntuosidad”.²⁰⁷ Pero tal exceso tenía una función específica, de manera que refleja una erudición compartida, adquirida en los libros de emblemas que circulaban en la corte y de la cual Solís era gran conocedor. Nos hablan estas loas de un ambiente cortesano; no olvidemos que fueron presentadas en el sitio real del Buen Retiro, lo que nos indica también la presencia intelectual del círculo allegado al poder.

La emblemática, en autores como Solís, suele estar ligada a temas mitológicos, propios de la fiesta cortesana, o fiesta “mitológica”, que tiene sus correlatos en otras latitudes europeas. En la escena de la fiesta cortesana, donde el aparato escénico es mayor, coincide una erudición clásica que guía a la emblemática.²⁰⁸ Se valía del gusto popular por toda clase de artilugios

²⁰⁶ Antonio de Solís, “Loa para la comedia *Triunfos de Amor y Fortuna*”, *Obra dramática menor*, Manuela Sánchez Regueira (ed.), Madrid, CSIC, 1986, pp. 57-64, p. 59. Solís también utiliza en un par de poemas referencias emblemáticas; no así en sus comedias, más extensas y con menos didascalías explícitas. Sus *Varias poesías sagradas y profanas*, compiladas en 1692 por Antonio de Goyeneche, muestran un *Geroglífico de burlas para el Hermano Lucas*, y la *res picta* es suplida por el comentario: “Pintese sobre vn bufete vna baraxa de naipes, y junto a ella vn naipe buuelto ázia arriba, y en él pintada vna Palma, de cuyo tronco salga esta letra: *Sicut Palma exalta sum*; y en la baraxa esta: *Et Homo factus est*” (edición de Manuela Sánchez Regueira, Madrid, CSIC, 1968, p. 117). En las coplas de pie quebrado para un certamen en el Retiro, con el título “Dando el pesame a la Cinta verde”, puede también encontrarse lo siguiente: “Geroglíficos ignora / Lo verde, ya en los Amantes / De mas flema; /Porque en las hembras de aora, / es Fabula, lo que antes / Era Emblema”. *Ibid.*, p. 241.

²⁰⁷ Manuela Sánchez Regueira, “Introducción”, en Antonio de Solís, *op. cit.*, p. 13.

²⁰⁸ Hablamos sólo de las comedias de Solís, pero podríamos hablar también de Calderón.

escénicos y de la tecnología más audaz para hacer volar actores por el escenario y generar los ambientes que cualquier poeta pudiera concebir, por más difíciles que pareciesen.

En la Nueva España de mediados del siglo XVI, la mayoría de las representaciones se efectuaban en las plazas. Dentro de las iglesias, de preferencia en los atrios, se realizaban sólo algunas celebraciones específicas, generalmente autos sacramentales, y en el interior de los templos se produjeron muy pocas representaciones; Octavio Rivera logra contar sólo tres puestas en escena en la catedral de México en el siglo XVI.²⁰⁹ Los corrales de comedias —muestra evidente de que había un público teatral— llegarían a América en el último lustro del quinientos: en 1594 a Lima y en 1597 a la ciudad de México. Quedan trazos de sus plantas y arquitectura,²¹⁰ pero no contamos con bocetos que indiquen la ornamentación utilizada en las representaciones de los autos sacramentales.²¹¹ El caso de España es distinto, específicamente de las representaciones para la corte; Aurora Egido hace alusión a por lo menos tres telones de diversas obras para las frecuentes presentaciones realizadas en el teatro real del Buen Retiro. Antonio y Francisco Ignacio Palomino pintaron los telones para las obras de Sebastián Rejón y Antonio Zamora, en 1697, así como los bocetos para obras de Vélez de Guevara y Calderón, en 1672 y 1653, respectivamente. En algunas de esas obras incluso se manifiesta una referencia explícita a los emblemas representados en los telones. Nos dice Egido:

²⁰⁹ Cfr. Octavio Rivera, *Recursos teatrales en el fasto y la representación teatral en Nueva España en el siglo XVI*, tesis de doctorado, El Colegio de México, 2006.

²¹⁰ Véase el extenso e ilustrador trabajo de Norman Shergold, *A History of the Spanish Stage. From Medieval Times Until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1967, p. 197.

²¹¹ John E. Varey cita un contrato de 1646, donde se estipula: “se an de pintar dichos carros de muy buena pintura al temple pintando en ellos muy buena alquitatura y prespetiuas, historias, payses y todo lo que se ofreciere conforme lo que pidieren dichos autos”, *Cosmovisión y escenografía*, Madrid, Castalia, 1987, p. 41.

Su disposición emblemática [de los telones], junto al frontis del que forman parte, respecto a la obra, es evidente también en todos ellos, ya que unidos a la comedia en cuestión, se disponen según la doble condición literaria y pictórica del emblema tradicional, con ligeras variantes. En algún caso [...] el telón se describe expresamente como índice y jeroglífico de la fiesta a la que sirve [...] Normalmente el telón es síntesis de la comedia. Contiene su título y en cierto modo la prologa en el sentido clásico del término, vale decir, la explica simbólicamente a través de la pintura y de los motes que contiene.²¹²

En una comedia de Calderón de la cual se conservan bocetos, el título de la obra, *La fiera, el rayo y la piedra*, se observa simbolizado pictográficamente como una anticipación icónica de la profecía que se tematiza en la obra. El caso de Calderón, enorme por su representatividad e influencia, es significativo no sólo por su conocimiento y uso a conciencia de la emblemática, sino por las aportaciones escenográficas de quienes realizaron telones para sus presentaciones, como los pintores mencionados.²¹³

3.6. Un ejemplo de didascalias en Fernán González de Eslava

En uno de los más difundidos autores dramáticos del siglo XVI novohispano, Fernán González de Eslava, el uso de las didascalias es por demás revelador de una manera sumamente original de hacer teatro. Emplea recursos diferentes

²¹² Aurora Egido, *op. cit.*, pp. 388-389.

²¹³ Aurora Egido añade: “Calderón había demostrado una amplia utilización de la emblemática, y los artistas valencianos, siguiendo una larga tradición local, colaboraron ofreciendo en el telón y en el proscenio una buena muestra de ello. Aunque en este terreno es muy poco lo que se ha adelantado en el campo de la crítica, no faltan numerosas evidencias del uso de los emblemas en el teatro y particularmente en la escenografía”. *Ibid.*, p. 403.

para cada obra, aunque el tema, los personajes y las alegorías, sean los mismos.

Un estudio de las didascalias en la obra de este reconocido poeta puede revelarnos interesantes relieves en la construcción de sus coloquios y la manera en que la emblemática ingresa en sus textos. De ellas podemos distinguir dos presencias importantes:

Didascalias implícitas: sirven de referencia al público para identificar al personaje, lo que porta, la acción que realiza, y lo que representa cuando el personaje se anuncia a sí mismo. Estas didascalias se encuentran en toda su obra dramática.

Didascalias explícitas: se trata de indicaciones acerca de la entrada y salida de personajes, del vestuario y, específicamente en el Coloquio 16, se hace la mención de jeroglíficos en la escenografía por medio de tres componentes infalibles en un *emblema triplex*: un lema, una imagen y un epigrama en verso.

Es notorio, en el primer caso de las didascalias implícitas, que la gran mayoría de los personajes de Eslava se anuncian por sí solos. Esto ocurre, curiosamente, sólo con los personajes alegóricos. El público acaso desconocía muchas características presentes en el vestuario, y éste quizás no sería suficiente para identificarlo con el atributo de alguna alegoría. Horcasitas nos mencionaba, respecto al teatro náhuatl, algo que puede prolongarse para el teatro novohispano del siglo XVI: las diversas cuestiones del vestuario no eran detalladas a menos de que se propusiera algo especial para la vestimenta. En este sentido, los textos sólo servían de guía y quien dirigiera la obra “conocía” la manera como serían ataviados los personajes.²¹⁴

La manera en que éstos se presentan puede ser:

²¹⁴ Fernando de Horcasitas, *op. cit.*, p. 127.

1) Espontánea, cuando advierte quién es él mismo. Esto lo podemos apreciar desde el primer coloquio, “Del obraje divino”, pues quien dijera la loa inicial indicaría en el tercer verso: “Señor, yo soy la Nueva España, / que mi alma en verse vuestra, / en mar de gloria se baña”.

Este tipo de didascalia es una de las más utilizadas en el teatro desde el *Códice de autos viejos*. En dicho código tenemos una presencia constante de lo que serían las didascalias implícitas. En el “Aucto de la degollación de sant Juan Bautista”, el rey Herodes dice:

Cesen las angustias mías
de afligir mi corazón,
pues bastaron mis porfías
a darme la posesión
de la muy linda Herodías.
A mal lo terná mi grey
por ser mujer de mi hermano,
pero al fin yo soy un rey,
y un príncipe soberano
mal se somete a la ley.²¹⁵

Él mismo dice en su parlamento que es un rey, independientemente de que no existe ninguna otra característica indicada para el vestuario, cualquiera que éste hubiera sido. Desde el inicio de la obra, el personaje se presenta de la manera que será caracterizado a lo largo de la representación.

2) Por medio de preguntas, cuando algún personaje interroga a otro. Cito versos del Coloquio 1 de González de Eslava:

²¹⁵ “Aucto de la degollación de sant Juan Bautista”, en *Códice de autos viejos*, Miguel Ángel Pérez Priego (sel., intro. y notas), Clásicos Castalia, Madrid, 1988, pp. 87-108.

Ho. Quién co(n) tan tristes clamores
 Quiere estoruar mi camino?
 FA. Yo, que soy Fautor Diuino,
 que buscando Pecadores
 ando como peregrino.²¹⁶

Este tipo de didascalía está muy presente en la obra del poeta, la cual nos interesa por el papel que desempeña el personaje del simple. Las preguntas que él realiza en la mayoría de los coloquios²¹⁷ sirven para que los otros personajes se presenten y aclaren, no sólo al simple, sino a los espectadores, quiénes son, y acompañen sus hipotéticos atributos alegóricos con una nomenclatura inconfundible: responder, de viva voz, lo que la alegoría representa. A esto nos referiremos con más detalle en el capítulo 4.

El segundo tipo, las didascalías explícitas, indican las particularidades de la puesta en escena. El único caso de presencia de la emblemática se da en el Coloquio 16. El cual estudiaremos en detalle en el último capítulo.

Eslava, tanto en las didascalías explícitas como en las implícitas, aprovecha los recursos disponibles en beneficio de la funcionalidad de la obra. Dichos elementos están allí para llevar el coloquio por un camino comprensible. Suficiente trabajo tendría el espectador para descifrar las cuestiones teológicas, como para todavía tratar de dilucidar quién dice y hace determinada acción en el transcurso del coloquio. Si las didascalías colaboran ampliamente para una hipotética puesta en escena, una de sus principales funciones es la claridad, dejar bien enterado desde el primero hasta el último espectador de lo que acontece en el escenario.

²¹⁶ González de Eslava, *Coloquios espirituales y sacramentales...*, 1610, fol. 3r.

²¹⁷ Nos referimos al Coloquio 2, con el simple Perucho; al 3, donde el simple es el Gusto, que aparece hasta la quinta jornada; al 4, en el que el personaje Cuestión, un pastor, pregunta cosas doctrinales, y cada personaje se presenta a sí mismo, así como sucede en el 6, con el papel de simple.

Para concluir es necesario decir que la didascalía es el elemento idóneo para representar un emblema en el texto dramático; pues, se puede aventurar, el mismo emblema se forma por didascalías a una imagen, por un texto explicativo de un grabado que no es del todo claro por sí mismo. Nunca mejor relacionado, como aquí, el tópico *ut pictura poiesis*: si eliminamos las didascalías al teatro del siglo XVI tenemos “solamente” poesía; si quitamos las didascalías, el texto, a los emblemas, nos queda sólo la imagen, la *pictura*. Permanecen los elementos fundamentales, géneros por sí mismos, que encuentran su más secreta relación y su más espectacular significado en la representación teatral.

Está de más, por lo tanto, advertir la presencia de la emblemática en el teatro de su tiempo. Nos resta ahora estudiar la manera en que esta relación se manifiesta en detalles concretos y los recursos que el poeta, especialmente el novohispano, utilizaba en obras donde esta manifestación es evidente.

4. FERNÁN GONZÁLEZ DE ESLAVA Y SU OBRA

4.1. Preliminar

Si en la península tenemos como “divinos” a los poetas Francisco de Figueroa, Francisco de Aldana y Fernando de Herrera, pues así los bautizó Cervantes en *Viaje del Parnaso*. En la Nueva España quien lleva ese calificativo es Fernán González de Eslava. Así lo llamó su editor y amigo fray Fernando Vello de Bustamante, quien recopiló a principios del siglo XVII todas las obras y poemas de tema sacro que tal autor escribió.

Él es el dramaturgo novohispano más difundido del siglo XVI, y se inserta dentro del nacimiento del teatro criollo novohispano.²¹⁸ Desde su muerte su obra ha merecido ediciones importantes en más de cinco ocasiones.²¹⁹ Su fortuna crítica ha traspasado las barreras nacionales, pues su principal biógrafo fue Amado Alonso con un estudio editado hace más de sesenta años²²⁰ y la

²¹⁸ Teodosio Fernández, “Sobre el teatro de Fernán González de Eslava”, en *Anales de Literatura Española*, núm. 13, 1999, p. 41.

²¹⁹ Me referiré más adelante a ellas al revisar las ediciones hechas por Vello de Bustamante (1610), García Icazbalceta (1877), Rojas Garcidueñas (1958), Frenk (1989), Arróniz (1998) y López Mena (2003). Esto sin contar la poesía recopilada en varias antologías. Octavio Rivera lo considera el dramaturgo más importante del teatro criollo del siglo XVI (2006).

²²⁰ Amado Alonso, “Biografía de Fernán González de Eslava”, en *Revista de Filología Hispánica*, año II, núm. 3, 1940.

primera monografía sobre su obra la publicó Frida Weber de Kurlat en Buenos Aires.²²¹ Esto nos demuestra el interés que han despertado su vida y obra, provenientes de un siglo que se caracterizó por estar poblado de ingenios²²² como lo muestran las recopilaciones de la época y las actuales.²²³

No obstante la calidad y amplitud de estudios ya existentes aún quedan varias interrogantes por responder de su persona y obra, algunas tan elementales como la fecha y lugar de nacimiento y otras más complejas como los escenarios usados en sus representaciones. En estas páginas esbozaremos algunos aspectos biográficos que nos serán útiles para contextualizar su producción dramática, sus posibles influencias y lecturas, que hayan repercutido en su propuesta escénica.

4.2. Sus orígenes

El origen de González de Eslava es peninsular. Margit Frenk lo ha pensado hijo de judíos conversos, por el segundo apellido que hablaría de un origen navarro –un buen lugar para el refugio de los cristianos nuevos–; por lo que dicho apellido trataría de reafirmar una genealogía fuera de sospecha.²²⁴ Basa-

²²¹ Frida Weber de Kurlat, *Lo cómico en el teatro de Fernán González de Eslava*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1963.

²²² Véase también el trabajo de Arturo Torres Rioseco, “El primer dramaturgo americano. Fernán González de Eslava”, en *Hispania*, vol. 24, núm. 2, mayo, 1941, pp. 161-170, y Teodosio Fernández, *loc. cit.*

²²³ Se puede constatar una importante nómina de poetas en el siglo XVI en las páginas de *Flores de baria poesía* (1577, manuscrito editado por Margarita Peña en 1980), y en el primer tomo de la obra compliatoria realizada por Alfonso Méndez Plancarte, *Poetas novohispanos. Primer siglo (1521-1621)*. En el Archivo de Méndez Plancarte, localizado en la Biblioteca Cervantina del ITESM, se encuentra una nota biográfica de González de Eslava en dos cuartillas que será el texto utilizado en *Poetas novohispanos* (caja 4, paquete 49).

²²⁴ Margit Frenk, “Introducción”, en Fernán González de Eslava, *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas*, México, El Colegio de México, 1989, p. 35.

da en el estudio de las rimas de su poesía lírica, Frenk anota que su lugar de nacimiento sería Toledo, pues:

1) El ceceo “andaluz”, igualando la *s* áptico-alveolar con la *c*, *z* predorsodental, era común en la Nueva España, en las rimas se muestra así: *pieça-cabeça*, también *promessa-confiessa*, así como *abrassa-brassa* y *resplandece-fenece*, por lo que no hay confusión en su escritura de *ç*, *z* y *ss*, *s*.

2) Distingue entre sibilantes sonoras y sordas, tal como lo hacía el toledano Garcilaso: no confunde *ss* con *s*: *graciosas-cosas-preciosas*, contra *mirasse-passe*, etc. Se ha visto un empleo ortográfico que no encontraba equivalente en los usos lingüísticos de la época. Y al igual que en Gracilazo, la *h*- aspirada, procedente de la *ʃ*, y la *v* que se distingue de la *b*: *esquivaviva*, ante *recibeconcibe*, indican un uso toledano que no se daba en el resto de España y que se confundía en América.²²⁵

Por lo tanto, la insistencia en tal origen del poeta está basada en el apego, por su habla, a la norma toledana. De no haber sido algo natural, hubiera resultado un esfuerzo completamente inútil en una escritura hecha para actores y recitadores, que no seguirían al pie de la letra formas particulares de escritura.

Se desconoce la infancia de Eslava, pero se han esbozado interesantes hipótesis acerca de su formación. Hacia 1543, cuando nuestro autor tenía alrededor de 12 años, se abren las escuelas de la Compañía de Jesús por toda Es-

²²⁵ Estos aspectos ampliamente estudiados por Frenk, basados en los textos de Rafael Lapesa y revisados según lo dicho por Amado Alonso, implican un esforzado estudio de la poesía de Eslava. Poesía escrita para el canto o la recitación y que, por lo tanto, no justificarían el cuidado empleado por el autor ante intérpretes acaso poco especializados. Sergio López Mena indica (2003, p. 52) que en el texto hay un uso indistinto de los grupos *b-v* y *c-s*, entre otros. Nosotros preferimos tomar como referencia el amplio estudio realizado por Frenk, quien da más elementos al respecto.

pañá, gratuitas y que daban cabida a los cristianos nuevos.²²⁶ Arróniz anota la posibilidad de que el futuro dramaturgo hubiera estudiado con los jesuitas en la escuela de Alcalá de Henares, una de las primeras fundadas por la Compañía. Esta hipótesis sobre los estudios de Eslava es reveladora de algunos recursos que utiliza nuestro autor, y que apuntala esta teoría, pues los jesuitas fueron grandes impulsores de la emblemática, tanto en uno y como en otro continente.²²⁷ De ahí que consideremos ampliamente favorable esta posibilidad, ya que, de haber estudiado en tales escuelas, conoció los principales libros del género como el *Emblematum liber* de Alciato (1531), e incluso su traducción al español en *Los emblemas de Alciato en rhimas españolas* (1549),²²⁸ la *Hieroglyfica* de Horapolo (1515), o la *Hieroglyfica* de Piero Valeriano (1550).²²⁹ La cultura de los emblemas ya circulaba en España antes de la partida de Eslava y, en la Nueva España, tuvo manifestaciones documentadas desde la segunda mitad del siglo XVI, gracias a su conocimiento a través de los libros que llegaron a México. Esta cultura simbólica también se observó en construcciones efímeras; fue una tradición en ciernes que nuestro autor se dispuso acrecentar con sus coloquios.

²²⁶ Cfr. Othón Arróniz, “Estudio introductorio”, en Fernán González de Eslava, *Coloquios espirituales y sacramentales*, México, UNAM, 1998, p. 11.

²²⁷ Véanse Pedro F. Campa, “Los géneros del libro de emblemas jesuitas”, en *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*, La Coruña, Universidad de la Coruña, 1996, pp. 43-60, así como John Mannisng, y Marc van Vaeck (eds.), *The jesuits and the Emblem Tradition*, Brepols, Turnhout, 1999.

²²⁸ Los emblemas de Alciato (1531) ya habían sido ampliamente difundidos al francés (1536) y al alemán (1542), cfr. Santiago Sebastián, “El comentario de Alciato”, en Alciato, *Emblemas*, Madrid, Akal, 1993, pp. 12-13.

²²⁹ Véase nuestro capítulo 1.

4.3. Los problemas delatan su edad

Si la escritura delata el origen del poeta, también por ella nos enteramos de su edad. El tiempo que vivió Eslava en España fue aproximadamente de 24 años,²³⁰ pues llegó a México en 1554. Esto puede colegirse de dos grupos de documentos originados por: 1) Un proceso seguido contra Eslava en 1564 por escribir unos versos sobre la ley de Moisés, el cual no tuvo repercusiones graves. 2) El pleito por un libelo puesto en Catedral en 1574, que llevó a nuestro autor al presidio. El día de la representación del Coloquio 3, dedicado a la consagración del obispo Pedro Moya de Contreras, también se presentó una obra del presbítero Juan Pérez Ramírez, “El desposorio espiritual del pastor Pedro y su Iglesia”, el 5 de diciembre.²³¹ Para la fecha en que fue conmemorado este acto, no imaginaba el virrey Enríquez de Almanza que en diez años sería sustituido por el recién nombrado arzobispo; la rivalidad era creciente y hasta cierto punto tradicional.²³² Los dos representantes de los máximos poderes novohispanos no se llevaban del todo bien. Uno de los entremeses presentado en la celebración fue demasiado incisivo para la frágil personalidad del virrey, pues consideró que lo representado junto a un altar no podía ser broma. El coloquio que preparó Eslava se presentó en las fiestas del 8 de diciembre,

²³⁰ Cfr. Icaza (1925), Alonso (1940), Frenk (1989), Arróniz (1998) y Rivera (2006).

²³¹ El coloquio de Eslava fue presentado dentro de la Catedral; existe una hipótesis de la manera en que se manejaron tres diferentes escenarios presentada por Octavio Rivera en el Primer Congreso de Literatura y Culturas Áureas y Virreinales, organizada por la UAM-I, en abril de 2006.

²³² Recordemos que Moya de Contreras fue arzobispo (1573-1586) y virrey (1584-1585). Dolores Bravo nos recuerda que se ordena como presbítero y celebra su primera misa en 1571, al poco tiempo tendría el máximo encargo eclesiástico de la Nueva España. Cuestiones que muestran los grandes intereses que existían sobre el reciente clérigo, protegido por la corona. Cfr. “Pedro Moya de Contreras: personaje histórico y protagonistas teatrales”, en *Theatralia*, núm. IV, Mirabel, 2004, p. 243. Los pleitos entre los arzobispos y los virreyes eran comunes desde el arzobispo Montúfar y el virrey Luis de Velasco, pues ambos escribían al rey cartas emponzoñadas contra su adversario. Véase Amado Alonso, “Biografía de Fernán González de Eslava”, en *Revista de Filología Hispánica*, año II, núm. 3, 1940, p. 226.

día de la Inmaculada Concepción, una fiesta de gran importancia en el orbe hispano.²³³ Amado Alonso cita la afrenta:

En el entremés tocante a alcabalas [...] un viejo que salió en uno de los entremeses con la barba larga a quien un simple del dicho entremés llamaba barbudo había dado disgusto al birrey, diciendo que por motejarle a él, que tenía la barba larga llamaban al otro barbudo, y se reyan todos de ber en lo que la dicha Audiencia rreparaba.²³⁴

Además de este incidente, el entremés hacía alusión al cobro de un nuevo impuesto: el de alcabalas.²³⁵ Uno de los personajes llegaba a cobrar ese tributo a un matrimonio y, ante su pobreza, comienza a disputarle una manta; en el estira y afloja de la prenda, salen de ella tres muchachos en camisa y gritando, que arremeten también contra el alcabalero. Estas representaciones fueron bien vistas por el virrey y la obra de Eslava le sumó un motivo más a su enojo, pues se sabía que dicho impuesto entraría en vigor a principios del año siguiente. Esta burla, que Eslava no escribió sino que “un mulato lo traxo de Castilla, donde se á representado muchas bezes”,²³⁶ tuvo serias e inmediatas repercusiones para el teatro de la época, pues el virrey escribió en una carta al presidente del Consejo de Indias: “Los gritos y la plática que sobresto hubo no se

²³³ La elección de la fecha no fue gratuita. Pedro Moya de Contreras, en su carta a Juan de Ovando, cuando habla de la imprudente actitud del virrey, narra: “El dia de mi consagracion en acavado la missa y una representacion que se hizo declarando las significaciones de la consagración, sin aguardar a que los obispos ni yo vaxaremos del altar, se salió y se fue a su casa, llevando consigo toda la Audiencia y ciudad sin dar de palabras ni de meneo muestra ninguna de contento, y lo mismo hizo el día de Nuestra Señora, que recevi el palio siendo muy notado de todo el pueblo (hasta las mugeres ygnorantes), que no tratan de otra cosa”. En Maya Ramos Smith (dir.), *Censura y teatro novohispano (1539-1822). Ensayos y antología de documentos*, México, INBA-Conaculta, 1998, p. 418.

²³⁴ Amado Alonso, *op. cit.*, p. 300.

²³⁵ Impuesto del dos por ciento sobre cualquier transacción de compra-venta.

²³⁶ Citado por Othón Arróniz, *op. cit.*, p. 35.

acaban tan presto. Todos los demás entremeses le perdonara, más éste no me hizo buen estómago, aunque ninguno aprobara que no es farsa una consagración y tomar el palio”.²³⁷ No era para menos, pues el sitio donde se efectuó fue el tablado pegado al altar mayor, en la Catedral, y ante un auditorio representativo de todo el virreinato, incluidos los obispos, Real Audiencia e invitados principales.²³⁸ Y aunque las obras tuvieron demanda para que se realizaran para los frailes de San Francisco, la Compañía de Jesús e incluso para las monjas de la Concepción de nuestra Señora y Regina Coeli, se tuvieron que suspender las futuras funciones por las medidas tomadas para vigilar los contenidos de lo que se vería en escena:

que antes y primero que se representen obras ni comedias ni otros actos en la dicha Iglesia días de Corpus Cristi y Pasquas y otras se traigan y muestren a esta rreal Audiencia las tales obras para que vistas por ella o por uno de los oidores a quienes se cometiese, auiendo cosa superflua o yndiçente se quitase.²³⁹

4.4. El origen judío en un poema

La fecha de nacimiento de Eslava es incierta; como una muy probable se ha dado la de 1534.²⁴⁰ Él habría llegado a la Nueva España en 1558 y seguramente radicaba en la capital del virreinato desde 1563 —su vida poética puede situarse inicialmente alrededor de esos años—. Fue en abril de 1564 cuando el

²³⁷ Carta citada en Rojas Garcidueñas, *El teatro de Nueva España en el siglo XVI*, SepSetentas, México, 1973, p. 57.

²³⁸ *Cfr.* Octavio Rivera, ponencia presentada en el I Coloquio sobre Culturas Áureas y Virreinales, UAM-I, abril de 2006.

²³⁹ Notificación citada por Rojas Garcidueñas, *op. cit.*, p. 58.

²⁴⁰ Frenk, 1989, p. 14, basada en Jiménez Rueda (1928).

obispo de Nueva Galicia, fray Pedro de Ayala, requirió a Juan Bautista Corvera para declarar su posesión de unas coplas acerca de la ley mosaica. El implicado negó su autoría y declaró que quienes las habían escrito vivían en México, sus nombres eran Francisco de Terrazas, Pedro de Ledesma²⁴¹ y Fernán González de Eslava.²⁴² Un trío singular del cual destaca el poeta Francisco de Terrazas, que era social y económicamente superior a sus compañeros acusados.²⁴³

Corvera había utilizado un poema en décimas, el cual González de Eslava iniciaba con una pregunta: si la ley de Moisés la había dado Dios, cómo la desautoriza con una ley nueva. Francisco de Terrazas respondía, después replicaba Eslava comentando la naturaleza de su duda y apegándose a la Iglesia y, tras una última respuesta y conclusión de Terrazas, al final se incluía un epílogo de Pedro de Ledesma, que solicitó el mismo Terrazas. Los poemas concuerdan con una tradición de composiciones en verso de preguntas y respuestas, género muy conocido en el siglo XV;²⁴⁴ no olvidemos que el mismo Eslava articula de esta manera muchos de sus coloquios, que resultaba una manera didáctica incluso para el catecismo. Él pregunta:

Acuérdome que ley
 en la Escritura Sagrada
 cómo a Moisés le fue dada
 en el monte Synay
 ley por dios abtorizada:
 y Dios baxó de su sylla,
 cosa e grand maravilla,
 y dixo el divino Rrey:

²⁴¹ Con los versos que lo implican en el proceso, Alfonso Méndez Plancarte lo incluye entre los poetas de su primer siglo en el primer tomo de *Poetas novohispanos*.

²⁴² Cfr. López Mena, presentación a González de Eslava, *Livro segundo...* 2003, p. 6.

²⁴³ Como lo indica Emilio Carilla, “La lírica hispanoamericana colonial”, en Luis Íñigo Madrigal (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana*, t. 1, Madrid, Cátedra, 1982, p. 245.

²⁴⁴ Frenk indica que este tipo de versos está muy presentes en textos como el *Cancionero de Baena*, *op. cit.*, p. 28.

“No vengo a quitar la ley,
syno a guardalla y cunplilla”.

Quando Cristo aquesto dize,
es que la ley les aprueba,
y si agora la rreprueba,
pues la quita y da ley nueba.
Caresçe el pueblo de pena,
Pues Dios a su ley condena:
sy era mala, ¿a que la dio?,
o ¿por qué se la quitó
sy, señor, dizen que es buena?²⁴⁵

Los versos fueron conocidos primero por la justicia eclesiástica en una versión corta que Corvera acomodó a su gana utilizando las dos intervenciones incompletas de González de Eslava, entre ellas colocó la parte de Pedro de Ledesma. Así que el texto eliminaba la décima en la que Eslava se amparaba bajo la Iglesia:

Subjeto a la corrección
de la Yglesia militante,²⁴⁶
quiero pasar adelante
sustentando mi questión,
yo rrudo, a vos elegante.
Debaxo su amparo arguyo,
y en lo que alterco y concluyo,
si por dicha no açertare,
Cristo y su Yglesia me ampare,²⁴⁷
como a miembro que soy suyo.

²⁴⁵ González de Eslava, versión larga, no abreviada por Corvera, en Margit Frenk, *op. cit.*, pp. 439-441 (vv. 11-50). El documento se encuentra en el AGN, ramo Inquisición, vol. 222. fols. 206r-208r.

²⁴⁶ En este verso Margit Frenk indica que la Iglesia Militante es la congregación de los cristianos en el mundo, y la Iglesia Triunfante es la iglesia de los santos en el cielo. *op. cit.*, p. 337.

²⁴⁷ González de Eslava, versión corta, *op. cit.*, p. 443 (vv. 91-100).

Por lo tanto, el poema que originó la persecución se alejaba de todo apego eclesiástico, renunciaba a una piadosa *captatio benevolentiae* y terminaba con una acusación directa a Dios con los siguientes versos, que llamaron la atención de quienes acusaron a Corvera durante sus burlonas declamaciones:

Los ángeles que cayeron
 cayeron por sus pecados,
 y los demás, no culpados,
 si antes pecar pudieron,
 no después de confirmados.
 Castigaré los defectos
 Dios de los más ynperfettos,
 y a los que no le ofendían
 dexáralos, pues bivían
 contentos con sus preçetos.²⁴⁸

Corvera lo declamaba públicamente en Guadalajara; y, al ser sorprendido por la autoridad, declaró que dichos versos no eran de su autoría sino que fueron compuestos por un tal Fernán González de Eslava. Se originó una pesquisa que no llegó a mayores consecuencias, pero sentó dos interesantes precedentes: uno para el tema discutido acerca del origen judío de Eslava,²⁴⁹ y otro que inauguraría sus conflictos con la autoridad. A pesar de que Eslava fue acusado directamente de participar en la escritura de este texto, los problemas serios con la justicia vinieron luego del “Entremés de las alcabalas”. El sábado 18 de diciembre de 1574 se fijó un libelo a las puertas de la Catedral, ocho días después de la censura impuesta por la Audiencia para la representación de obras. El contenido del libelo se desconoce, pues lo destruyó fray Melchor de los Reyes poco después de descubrirlo: “persona grave y docta de la orden de Sancto Agustín, lo quitó y hizo pedazos, y que dezía mal de la persona en él

²⁴⁸ *Op. cit.* pp. 456-457 (vv.151-160).

²⁴⁹ Este punto incluso lo abordó Ángel Rama en su lectura del coloquio sobre Jonás, “La señal de Jonás sobre el pueblo mexicano”, *Escritura*, 5, 1980, pp. 179-239.

del Virrey, dando a entender que solo él hera autor de la alcavala”.²⁵⁰ Las investigaciones comienzan de inmediato y se toman medidas para poder interrogar a los clérigos. Hasta ese momento sólo se pensaba detener a quien rehusara participar en los interrogatorios; las autoridades civiles negociaron con el arzobispo que les dejara investigar a los “clerigos y personas eclesiasticas que por el dicho secretario [Alonso de Segura] le fueren nombradas”,²⁵¹ con la dispensa de guardarles sus privilegios e inmunidades “y por razon de las dichas prisiones, dicho y declaraciones que ansi hicieren, no se procederá a pena de muerte ni mutilación de miembro o efusión de sangre”.²⁵² Es así que el 21 de diciembre detuvieron a tres sospechosos: Joan de Vitoria, maestro de capilla de la Catedral, que actuó en el entremés, a Fernán González de Eslava, por la autoría de la comedia, al mulato que representó el entremés, y a Francisco de Terrazas, “hombre de calidad y señor de los pueblos porque es gran poeta y dizen que podría aver hecho las coplas que estavan en el papel que allaron a la puerta de la yglesia”.²⁵³ El acusado escribe una carta dirigida al arzobispo, y que es interesante por lo autobiográfico:

Ilustrísimo y Reverendísimo Señor: Fernán González d’Eslava, Clérigo de evangelio, digo: que a veinte días del mes de Diciembre del año pasado de mill y quinientos y setenta y quatro, vi- viendo yo quieta y pacíficamente, conforme al hábito de clérigo que traigo, y sin haber dado oca- sión no hecho no dicho cosa porque mereciese

²⁵⁰ Carta del Arzobispo Pedro Moya de Contreras al Presidente de los Reales Consejos de Indias y Hacienda, Juan de Ovando, México, 24 de enero de 1575. Citada por Maya Ramos Smith (dir.), *Censura y teatro novohispano (1539-1822). Ensayos y antología de documentos*, México, INBA-Conaculta, 1998, p. 425.

²⁵¹ Notificación a los alcaldes de corte y auto, 20 de diciembre de 1574. Citada por Maya Ramos Smith (dir.), *op. cit.*, p. 423.

²⁵² Auto de los alcaldes del Crimen al arzobispo Moya de Contreras, 20 de diciembre de 1574. *Loc. cit.*, p. 421.

²⁵³ *Loc. cit.*

castigo, el señor doctor Horozco, alcalde de corte por su Majestad en esta cibdad de México, fué a mi casa con alguaciles y otras gentes y me deerrajó el aposento donde duermo y un arca donde tomó todos mis papeles y obras que tenía escritas; y este propio día fué el fiscal de Vuestra Ilustrísima Señoría a la dicha mi posada con dos alguaciles de corte enviados por el señor doctor Cárcamo, Oidor por su Majestad y del señor doctor Horozco, y con sus porquerones y negros, y otras gentes, me prendieron con gran alboroto y escándalo, como si yo hubiera delinquido en crimen contra la Majestad Real del Rey nuestro señor o hecho delito donde no debiera Vuestra Ilma. Señoría.²⁵⁴

Aquí menciona su encierro y las torturas psicológicas recibidas durante 17 días, incluyendo Navidad y año nuevo. Se habla del escarnio público del que fue víctima, y de cómo se espantaba la gente que lo conocía desde su llegada, pues tenía 16 años de radicar en el virreinato. La carta tuvo una respuesta indirecta, pues Moya de Contreras decide escribir el 24 de enero de 1575 a Joan de Ovando, presidente del Consejo de Indias, para relatarle los acontecimientos y dar cuenta de los encierros, así como de los días que pasó González de Eslava detenido.

Después de esos acontecimientos poco se sabe del poeta. Al morir era, posiblemente, capellán del Convento de san Jerónimo. Él pide en su testamento que sea sepultado allí: “Primeramente, encomiendo mi ánima Dios Nuestro Señor, que la hizo, crio y redimió por su preciosa sangre, muerte y pasión, y cuando de mi acaeciére el fallecimiento, mi cuerpo sea sepultado en la iglesia y monasterio de señor san Jerónimo, de esta ciudad”.²⁵⁵ La muerte de Eslava fue develada no hace mucho tiempo gracias a la labor de Humberto Maldona-

²⁵⁴ Tomado de Rojas Garcidueñas, *op. cit.*, pp. 59-62.

²⁵⁵ Humberto Maldonado, “Testamento y muerte de Fernán González de Eslava”, en *Hombrés y letras del virreynato*, México, UNAM, 1995, p. 36. El claustro se fundó hacia 1585.

do. Ha quedado establecida el sábado santo, un 10 de abril de 1599, a la edad de 65 años, y con casi 10 de haber dejado de tener fechado algún coloquio.²⁵⁶ Había dejado su testamento un par de meses antes, con el escribano Antonio de Villalobos.²⁵⁷

4.5. La estancia en la ermita de Nuestra Señora de los Remedios²⁵⁸

Nosotros tenemos una hipótesis acerca del final de sus días, acaso alejado del barullo de la ciudad; lamentablemente no contamos con las pruebas necesarias para confirmarlo. En las Actas de Cabildo, el 22 de abril de 1594, aparece un tal Hernán González con el nombramiento de sacristán de la ermita de la Virgen de los Remedios. Margit Frenk ha dicho que no podía ser nuestro Fernán

²⁵⁶ Diez años antes de su muerte tuvo el encargo de una obra, según consta en las Actas de Cabildo de la Ciudad de México (1588). “Este día Juan Luys de ribera tesorero de la casa de la moneda dixo a esta ciudad como en virtud de la comision della cerca de las fiestas que se han de hazer el día de Corpus Cristi el y el doctor balderrama avian concertado con hernan gonzalez clerigo una buena comedia en mill y doscientos pesos de oro comun y que conforme al auto desta rreal audiencia la ciudad debe pasar la mitad que suplica a la ciudad mande se libren en el mayordomo los seiscientos de la ciudad que gasto por quel tiempo es breve y conviene se haga luego y el señor corregidor mande que se firme el rrepartimiento para que se cobre de oficiales lo demas que se cobre dellas” (20 de marzo de 1588, p. 268, tomo 639a). La cantidad no era nada despreciable, e incluía no sólo la escritura, sino también toda la puesta en escena con todo su artificio, pues tenemos como referencia que una mula grande con silla y freno rondaba los cien pesos, y una gallina costaba un peso. *Cfr.* Valentina Garza *et al.*, “Mercado y precios en la ciudad de México. Su evolución en la segunda mitad del siglo XVI”, en Virginina García Acosta (coord.), *Los precios de alimentos y manufacturas novohispanos*, CIESAS, México, 1995, p. 288.

²⁵⁷ Esto lo hace constar Humberto Maldonado, *op. cit.*, pp. 29-57.

²⁵⁸ Agradezco para la elaboración de este apartado la inestimable colaboración de Rosario Inés Granados Salinas, con quien escribí la ponencia “Remedios contra el Olvido. Emblemática y conquista en los muros del primer santuario mariano de América”, presentada en el VI Congreso Internacional de Emblemática, Gandía, 16 al 18 de octubre de 2007. Principalmente reconozco su valiosa aproximación desde la historia del arte a las imágenes descritas por fray Luis de Cisneros en su libro sobre la Virgen de los Remedios.

González de Eslava,²⁵⁹ seguramente por la edad y la distancia, puesto que contaría para esa fecha con sesenta años y la ermita se encontraba lejos de la ciudad de México, en Naucalpan.

La ermita estuvo desde un principio bajo el patronazgo de la ciudad: “Ytem por quanto por cocecion del Señor Vissorrey Don Martin Enriquez, y por el Señor Arzobispo Don Pedro Moya de Contreras, está concedido el Patronazgo de la dicha santa Iglesia a la Ciudad de Mexico”.²⁶⁰ La archicofradía tuvo a bien prever su sostenimiento demandando los puestos necesarios, entre ellos el de sacristán:

Ytem que asimismo haya en la dicha casa un Sacristan, el qual tenga cuidado de tener y prover los dichos Diputados, que sea tal qual convenga con cien pesos de salario (de oro comun) en cada un año, el qual se elija, el día de las Elecciones de los demas oficiales, para que se traiga a Cavildo, a aprovar con los demas.²⁶¹

Es por eso que figuraba en las Actas de Cabildo el nombramiento de sacristán de la ermita a ese “desconocido” Hernán González. Pensamos que pudiera ser nuestro autor, porque con ese mismo nombre también figura en las actas cuando el Cabildo le encarga una comedia en 1588.²⁶²

El Coloquio 14 alude a la Virgen de los Remedios, “De la pestilencia que dio sobre los naturales de Mexico, y de las diligencias y remedios que el

²⁵⁹ Margit Frenk, “Introducción”, *op. cit.*, p. 14n. Ella cita también a otro Hernán González de “color prieto”, radicado en 1538; otro zapatero que llegó en 1542, y por último el citado sacristán de los Remedios.

²⁶⁰ A diferencia de los 150 pesos que ganaba el sacerdote, no era un mal salario. Archivo Histórico de la Ciudad de México (AHCM), “Testimonio de las ordenanzas aprobadas para el Gobierno de la Mui Ylustre Archicofradía de Nuestra Madre y Señora de los Remedios”, en *Santuario de los Remedios*, tomo 3895, expedientes 1 al 6. fol. 32.

²⁶¹ *Ibid.* fol. 5.

²⁶² Véase nota 39.

Virrey Don Martin Enriquez hizo”. Se representó en 1577, luego de la terrible epidemia que azotó a la capital novohispana. El asunto teológico implica la manera de ver a la Virgen María bajo el símbolo de la Custodia.²⁶³ Los versos de la loa indican:

Por el mal en que se ha visto
la Salud, y el pueblo llora,
rogando a nuestra Señora,
sea, con su Hijo Christo,
por ellos intercesora.

Verán la Virgen María,
madre y puerta del perdón,
que, en cualquier tribulación,
a quien suspiro le embia,
le envía consolación.

El remedio celestial
les haze vn razonamiento,
poniendo por fundamento:
que el Remedio a qualquier mal
es el Santo Sacramento.²⁶⁴

Estos últimos versos son reveladores de esa tradición inmaculista hermanada con la Eucaristía.²⁶⁵ Si bien el juego literario de Remedio/personaje con el remedio/medicamento busca equiparar la cura del pecado con la convalecencia de la peste que atacó a los naturales, tenemos también al Remedio como la Virgen. El personaje de Salud dice:

²⁶³ Cfr. Jaime Cuadriello, “Virgo Potens. La inmaculada Concepción o los imaginarios del mundo hispánico”, artículo inédito, 2007, pp. 12-13.

²⁶⁴ González de Eslava, *Coloquios...*, fol. 98v.-99r.

²⁶⁵ Cuadriello, *op. cit.*, p. 12.

Con amor y Fe senzilla
 todos nos arrodillemos,
 y remedio demandemos
 a la Virgen sin manzilla,
 pues aca no le tenemos.
 Pues que nombre (gran Señora)
 de los Remedios teneys
 vos, Virgen nos ayudeys;
 remedio, remediadora,
 Remedio de Dios nos deys.²⁶⁶

En 1577 se planeó la visita de la Virgen para alivio de la epidemia que azotaba a la ciudad, por lo que se realizó una procesión rumbo a la Catedral.²⁶⁷ Acudieron a su búsqueda el virrey y el arzobispo, en una ceremonia un poco deslucida por los pocos indígenas que asistieron. Sin duda la jerarquía del pequeño templo se vio aumentada conforme la Virgen era requerida para solucionar los grandes males que desesperaron a los habitantes de la Ciudad de México.

²⁶⁶ González de Eslava, *Coloquios...*, fol. 104r.

²⁶⁷ Cisneros dice: “Había corrido un año largo de peste mortal, que se había llevado el número de gente que había, cuando las dos cabezas espiritual y temporal acudieron a las alas del amparo de María, que sabe y quiere. Y consultado el Cabildo Eclesiástico y Seglar y habiendo prevenido un recibimiento digno de la Virgen, de procesión y lo demás, ambos a dos, virrey y arzobispo, se fueron a la Hermita de Nuestra Señora y pusieron la santa Imagen en una bien aderezada litera, dentro de su custodia. Acompañada de mucha cera y gente de pie y de a caballo, detrás della venían los dos príncipes –eclesiástico y seglar– acompañando a la Virgen, con muy grandes muestras de devoción y veneración.

”De esta manera llegaron a los muros de México donde esperaban los dos Cabildos, el seglar cogió las varas de su palio, el eclesiástico sacó a la Virgen de la litera y le puso en unas riquísimas andas. Y acompañado de toda clerecía y de todas las religiones, todos con velas encendidas y gran uniformidad, interpolados unos con otros, en procesión, trajeron a la Virgen desde allí. Precediendo una disciplina y todos los estandartes de las cofradías y andas, colgadas todas las calles, aunque no con el ornato, música arcos y juncias que otras veces, porque los que suelen adornar –y para ello tienen particular cuidado– son los indios y entonces estaban de manera todos, que apenas parecía nadie por la gran mortandad y los que habían quedado estaban de manera todos tan flacos, enfermos o enfermizos, que parecía un desolamiento que causaba lástima grandísima a quien lo contemplara”. *Historia del principio y origen...*, *op. cit.*, p 139.

La ermita tenía un buen patronazgo y una feligresía creciente, en su mayoría indígenas,²⁶⁸ lo que incluso posibilitó la apertura de una nueva puerta en el templo. Es muy atractiva la posibilidad de que nuestro Hernán González sea aquél citado en las actas. Más que nada porque al año siguiente, cuando es ratificado como sacristán, Alonso de Villasana comienza los murales cargados de jeroglíficos.²⁶⁹ Podríamos fácilmente pensar en la colaboración de González de Eslava para la escritura de los versos y la planificación de las imágenes. Sólo contamos con conjeturas. No existe mucha documentación relativa a la ermita en el siglo XVI, la existente en el Archivo de la Ciudad de México recupera las órdenes de patronazgo de 1574, pero después de esa fecha existe una laguna de casi cien años.²⁷⁰ Los únicos documentos de sacristanes se encuentran hasta 1750, cuando un candidato solicita al Cabildo ser considerado para el cargo.²⁷¹ El dato, aunque excesivamente tardío, nos indica que el puesto no era ocupado por cualquier persona, sino que se dio a clérigos, como era el caso de González de Eslava.²⁷²

²⁶⁸ Uno de los requisitos para el párroco era que conociera el mexicano y el otomí. Véase AHCM, “Varios documentos referentes a la Ilustre Archicofradía de los Remedios, 1662 a 1814”, en *Santuario de los Remedios*, tomo 3895, expedientes 1 al 6, s.f.

²⁶⁹ Véase Federico Gómez de Orozco, “Las pinturas de Alonso de Villasana en el santuario de los Remedios”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 14, vol. II, UNAM, 1946.

²⁷⁰ No existen archivos en la Basílica de Nuestra Señora de los Remedios anteriores a 1902. Para una historia moderna y sistematizada de la Basílica véase Jesús García Gutiérrez, *Historia de Nuestra Señora de los Remedios*, 2ª. ed, México, Santuario de los Remedios, 1940.

²⁷¹ “El Pbro. Dn. Antonio Rezio Clerigo presbitero con licencias de confesor de hombres y mujeres, parezco ante V.C. con el debido rendimiento y digo que por quanto haver hecho renuncia el Pbro. Dn. Manuel de Liciaga de la sacristía de Nra. Sra. de los Remedios, la que está para votarse, e de merecer a V.S. me favorezca con su votto”. Febrero de 1750, “Autos sobre la nominación de sacristán del Santuario de Ntra señora de los Remeidos”, en AHCM, “Varios documentos referentes a la Ilustre Archicofradía de los Remedios, 1662 a 1814”, en *Santuario de los Remedios*, tomo 3895, expedientes 1 al 6, s.f.

²⁷² La misma opinión la da Vivaldo Origel, Rector de la Basílica de Nuestra Señora de los Remedios.

Pero ¿radicó Fernán González de Eslava fuera de la Ciudad de México? Existen altas posibilidades. Incluso Amado Alonso pensó que estuvo un tiempo viviendo en Puebla, poco después de 1579, de lo cual no se ha confirmado nada.²⁷³ Los rastros en archivos que fue dejando por los bautizos oficiados dan muestra de que se desempeñó como clérigo desde el 14 de noviembre de 1577 hasta el 10 de febrero de 1586; todos esos datos se localizan en el archivo del Sagrario de la Catedral.²⁷⁴ El 23 de enero de 1581 bautizó a un hijo de Pedro Balli, el impresor. Poco antes, a la hija del librero Agustín de Ribera, casado con Inés de Arciniega, hija del arquitecto Claudio Ribera; el padrino fue Dionisio Ribera Flores. Entre la lista de deudores que figuran en su testamento, se encuentra el clérigo Felipe de la Fuente: “me debe quince pesos de la limosna de las misas que he dicho de su capellanía”.²⁷⁵ El padre De la Fuente, educado por los religiosos de la Compañía de Jesús, había sido nombrado capellán de la ermita de Nuestra Señora de los Remedios desde el 21 de julio de 1597.²⁷⁶

El enlace más directo se puede observar en un ejemplo, los jeroglíficos de los Remedios dedicados a la Asunción, pues a un costado de la imagen está “pintada un águila en lo alto mirando al sol y muchos aguiluchos en la tierra, mirándola. Y dice el mote *Haec tollit in ardua nidum*, y la letra: Pues sois águila real / y subís tan alto el vuelo / poned el nido en el cielo. [...] De la otra parte del elogio está otro jeroglífico, pintado un fénix sobre el fuego, mirando al sol. Y el mote dice *ut vivat*” seguido de una letra latina.²⁷⁷ Eslava había con-

²⁷³ Véase Amado Alonso, *op. cit.*

²⁷⁴ Agradecemos a Guillermo Tovar de Teresa el haber facilitado una copia de los documentos donde aparece la firma autógrafa de González de Eslava que da fe de los bautizos.

²⁷⁵ Véase Humberto Maldonado, *op. cit.*, p. 44. Duró en el puesto hasta 1607.

²⁷⁶ *Loc. cit.*

²⁷⁷ Luis de Cisneros, *op. cit.*, p. 100. La letra dice: “Uritir extractis flammis, diis aemulus Ales / Vivere ut incipiat; incipit ille mori, / Cum magis arderes genitrix heu numinis alti, / Ad geniti intuitum nunc tibi dulce mori / En moreris virgo caelo tamen arduus vivis, / Aemula numinibus, numinis ipsa parents”. El ave émula de los dioses se quema en la hoguera encendida, para empezar a vivir, empieza a morir, madre del gran Dios, ¡ay! Cuando más sufrías a la vista del

juntado a estas dos aves en una estrofa dedicada precisamente a la Asunción (poema CXXV), donde se refiere de igual manera al significado de esta escena:

Con fiestas y regocijos,
 Vays al altura, bolando,
 Cual águila, prouocando
 A que buelen vuestros hijos,
 Paloma que renacéys,
 Fénix que oy os renouáys,
 Estrella que nos guiáys,
 Mañana que amanecéys.²⁷⁸

Recordamos en España la moralización del águila y sus aguiluchos con Hernando de Soto (1599) con su mote “*A ti mesmo, de ti mesmo*”, o a Sebastián de Covarrubias, con su emblema 79, “*Tv mihis solis eris*” (1610). Emblemas que recuren a una idea muy difundida en la que el águila prueba la legitimidad de sus aguiluchos mirando hacia el sol,²⁷⁹ pero sin la intención mariana que encontramos en los jeroglíficos de los Remedios, que son anteriores.

El poema CXXVI, “Romance a nuestra señora”, es el que nos parece una de las obras más personales de Eslava. Inicia con la misma alusión de la Virgen como representación de águila, y tres estrofas más adelante alude al “remedio” que hará María como defensa del fiel ante la “justicia divina”. Reproduzco las cuatro primeras estrofas:

hijo, ahora te es dulce el morir. He aquí que mueres, oh virgen excelsa, pero en el cielo vives, émula de los dioses, tú misma madre de Dios. (traducción de Eloy Gómez Bravo citada por Francisco Miranda).

²⁷⁸ Fernán González de Eslava, *op. cit.* fols 176v-177r.

²⁷⁹ Quizás Juan de Borja (1581) serían el más cercano en el tema con su empresa “*in arduis*”, donde se muestra a un águila con un nido en lo alto de un risco, aludiendo a las dificultades a la que se tiene que enfrentar quien aspire a la virtud. La fuente de Borja es Job, 39:27, es posible que el mismo pasaje haya inspirado el jeroglífico de los Remedios: “¿Por orden tuya se remonta el águila y coloca su nido en las alturas? Pone en la roca su mansión nocturna, su fortaleza en un picacho”.

Virgen, de gloria vestida,
 qual aguila, te renuevas
 en essa vision de paz,
 donde las estrellas cuentas.

 Date el Bien el bien inmenso
 de la gloria verdadera,
 que prendiste con prenderte,
 teniendolo aca por prenda.

 Miranos, Virgen, pues quieres,
 porque cesen nuestras quejas,
 que la justicia diuina
 con justo rigor nos lleua.

 Tu benignidad conoce
 y que en remediarnos piensas,
 porque eres grata en extremo
 ante la divina essencia.²⁸⁰

Acostumbrados a las referencias de Eslava por los juegos homófonos, podríamos ver aquí en la última cuarteta citada una alusión similar a la utilizada en el Coloquio 14, donde la Virgen de los Remedios era el “remedio” para la epidemia de 1576, la única Virgen que piensa “remediarnos” no sería otra sino la del cerrillo de Naucalpan. Sólo ella nos auxiliará en el momento de la cuenta final. Un posible poema que quizás aluda a los últimos años de la vida de su autor, pues en el la última cuarteta dice:

Renueva, Virgen, mis años
 que sin tu fauor no medran.
 Tu, Virgen, fuiste la palma,
 y Iesus, el fruto della.²⁸¹

²⁸⁰ González de Eslava, *op. cit.*, fol. 177r.

²⁸¹ *Loc. cit.* No hay ninguna nota a los poemas CXXV y CXXVI en los trabajos que hemos citado de Margit Frenk y Sergio López Mena para que nos indiquen lo contrario de lo que aquí señalamos.

José López fue elegido capellán de la ermita el 10 de enero de 1594. Hernán González fue electo sacristán tres meses después. Ambos fueron ratificados en sus cargos en 1595 pero sólo por un año más, justo el tiempo para idear el programa pintado por Alonso de Villasana. El hecho de que Eslava estuviera ya acostumbrado a la obra por encargo, hace factible el hecho de que la historia de la virgen se sintetizara de manera simbólica en un plazo de poco menos de doce meses.

4.6. La obra

Eslava es prácticamente el único dramaturgo del siglo XVI novohispano que nos llega édito.²⁸² Tenemos tres grupos de textos en los cuales se encuentra la obra conocida del poeta. El primero es el manuscrito *Flores de baria poesía*, donde figuran tres sonetos. Uno de ellos (187), “Los lazos de oro fino y red de

²⁸² Se sabe de 24 obras de autoría desconocida representadas entre los años de 1533 a 1600, según la lista que recopiló Rojas Garcidueñas en 1940, corregida por Méndez Plancarte en 1942, y actualizada por Arnulfo Herrera en 2006. De los 18 autores conocidos citados por Herrera, prácticamente son inéditos la mayoría: Fray Luis de Fuensalida con los *Diálogos o coloquios entre la Virgen María y el arcángel San Gabriel*, fray Andrés de Olmos con el *Auto del juicio final*, fray Vicente de las Casas con la *Farsa del Juicio final*, Juan Bautista Corvera con la *Comedia pastoril*, Bernardino de Llanos con dos églogas dramáticas: *Diálogo de la venida de los inquisidores* y *Para la llegada del padre Antonio de Mendoza*, Juan Pérez Ramírez con el *Desposorio espiritual entre el Pastor Pedro y la Iglesia Mexicana*, fray Alonso de la Anunciación con la *Representación sobre las figuras del Sacramento Eucarístico que se encuentran en el antiguo Testamento*, Esteban Tucio SJ. con la *Tragedia de Judith*, Vicencio Lanucci y Juan Sánchez Vaquero con el *Triunfo de los santos*; fray Juan Bautista, con tres libros de comedias que no se imprimieron; fray Francisco de Gamboa que representó los *Pasos de la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo*; fray Juan de Torquemada con *Neixcuitilli*; el capitán Farfán con la *Comedia del recibimiento que hizo la Nueva México a la Iglesia*, y el bachiller Arias de Villalobos con varias comedias divinas y de historia. Además sumamos a dos afamados autores de comedia: Gonzalo de Riancho y Andrés Laris de Durango, de los cuales no se sabe si escribieron comedias o sólo las representaban y actuaban: muy pocos autores y datos para una festiva sociedad novohispana. Véase Herrera, pp. 96-102.

amores”,²⁸³ interesa por el conocimiento que muestra de los mitos clásicos. El soneto habla de un pastorcillo que causa la envidia de Júpiter: “Más Júpiter de envidia baxó al suelo / y rouóle su uista al firme amante, / diziendo: ‘Estas reliquias son del cielo’”.²⁸⁴ Este soneto pertenece a una serie de siete poemas profanos, únicos de este tema que nos quedan de la obra de Eslava. Es destacable el aparente tema “profano”, pues el tópico del rapto había sido moralizado incluso en los emblemas. Recordemos el emblema IV de Alciato, con el mote “Que hay que alegrarse en Dios”, donde se muestra el rapto de Ganímedes por Júpiter en forma de águila.²⁸⁵ La lección cristiana radica en que el joven —el más hermoso de los hombres, como anota Homero—²⁸⁶ había sido llevado al cielo para escanciar el néctar de la copa del padre de los dioses. Este mito había sido comentado por Diego López, en el cual Ganímedes representa el entendimiento humano tomado por Dios,²⁸⁷ por lo que tomamos este tema “profano” con reservas.

²⁸³ Una versión de este poema aparece atribuido a Jerónimo de Herrera, quien también figura en las *Flores*, así como en la obra de Adolfo de Castro, *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, t. II, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, Rivadeneira, 1857.

²⁸⁴ *Flores de baria poesía*, p. 284.

²⁸⁵ Recordemos lo dicho por Tesauro, ya citado en el capítulo I.

²⁸⁶ *Cfr. La Iliada*, XX. v. 230.

²⁸⁷ Incluimos esta larga cita que ilustra cómo se moralizaban los emblemas, en letra de su comentarista español Diego López: “El águila que arrebató a Ganymedes significa la gracia iluminante, porque así como la gracia está llena de luz, también el águila se hinche della sobre todas las aves, pues puede de hito en hito mirar los rayos del Sol y Esejarse en ellos, lo qual no puede hazer otro algun animal, y fuera desto no ay ave que más se levante y sensalce sobre la tierra, y así la gracia levanta nuestro entendimiento. Dicen que desamparó Ganymedes sus compañeros, porque quien se va a la vida solitaria y contemplativa, dexa a los que viven vida activa solamente, y por esto se pone Ganymedes en la selva, conviene a saber en lugar solitario para denotar la vida contemplativa, porque nadie puede subir a la contemplación sino por el monte Ida, que es en Soledad, apartado del ruido, tumulto y codicia de las cosas baxas y terrenas para que desde el monte vea y conozca con la contemplación de las cosas celestiales, y por esta causa es llevado del monte Ida, porque *Idin* en griego significa ver y conocer. Así que Ganymedes es el entendimiento humano, al qual ama Júpiter, por quien los Gentiles entienden al

Los otros dos poemas que aparecen en las *Flores*: un soneto –“Coluna de cristal, dorado techo”– y una glosa en liras del soneto mencionado, ambos acusan una lectura de Gutierre de Cetina por el tema y el tratamiento,²⁸⁸ poeta del que se presume murió en las calles de Puebla un año antes de que Eslava llegara a la Nueva España. El segundo poema fuera de su recopilación en libro sería el del problema de la ley mosaica que formó parte del proceso que ya comentamos.

Su amigo fray Fernando Vello de Bustamante, luego de que muriera el poeta, se dedicó a recoger y ordenar los textos “a lo divino” que éste escribió. Desconocemos si alguno de sus escritos se extravió durante el proceso que se le siguió, pues Eslava afirma cuando fue arrestado por el incidente del libelo contra el virrey, que el alcalde de corte junto con sus alguaciles: “me desce-rrajó el aposento donde duermo y un arca donde tomó todos mis papeles y obras que tenía escritas”.²⁸⁹ Esto demuestra que Eslava mantenía sus textos celosamente protegidos, pero no indica si éstos fueron devueltos, total o parcialmente, o quedaron bajo resguardo de la autoridad. Ya en su testamento había pedido a su sobrino, Pedro Ortiz de Eslava, que le mandaran todas “mis obras de poesía y otras cualquier que tengo escritas, para que las haga imprimir a su voluntad y se aproveche de ellas”. Por lo menos podemos constatar que pasaron seis años hasta que su amigo Vello de Bustamante comenzó un trabajo serio para publicar sus escritos. Si Eslava estaba preocupado por su edición y los preservaba, seguramente los manuscritos tenían una forma muy acabada que permitió a los impresores trabajar con ese material, suponemos, sin cambios importantes. Lo que haya rescatado su editor no impidió que realizara una obra decorosa con los escritos a lo divino, donde se juntaron 16

sumo Dios. Sus compañeros son las otras potencias del alma, conviene a saber, la vegetativa y sensitiva”. *Apud.* Santiago Sebastián, Alciato, *op. cit.*, p. 32.

²⁸⁸ Cfr. Margarita Peña, introducción a *Flores de baria poesía*, p. 48.

²⁸⁹ Rojas Gracidueñas, *El teatro de Nueva España en el siglo XVI*, México, SepSetentas, 1973, p. 59.

“Coloqvios espirituales y sacramentales”, junto con loas y entremeses en el primer libro, y 157 poemas en el “Livro segundo, de las canciones, chançonetas y villancicos a lo divino”. La impresión la realizó Diego López Dávalos en 1610, y las licencias tienen fecha de mayo y junio de 1607.²⁹⁰ Por lo que Vello de Bustamante preparó la edición y realizó las gestiones necesarias en los años siguientes a la muerte de su amigo, luego de que su sobrino desoyera la voluntad del difunto.

Si bien el orden de los coloquios no obedece a un criterio cronológico, pues cualquiera que éste hubiera sido se nos escapa, la intención de una edición cuidada y completa fue una de sus primeras causas; en la dedicatoria a fray Juan de Guzmán, se lee:

Quando me determine de resucitar la memoria de mi caro amigo, sacando sus obras del abismo del olvido (en que con su descuydo y muerte las auia dexado, lo cual he hecho con mucho trabajo y costa) en el mismo punto como hijo obediente de V[uestra] P[aternidad] ditado de la razon, en la qual como en espejo claro vide las muchas obligaciones en que, con obras que exceden lo que yo merezco, V[uestra] P[aternidad] me tiene obligado.²⁹¹

²⁹⁰ La portada dice: *COLOQVIOS / ESPIRITUALES Y SACRAMENTALES / y Canciones Diuinas, compuestas por el Di / uino poeta Fernan Gonçalez de Esla / ua Clerigo Presbítero. // Recopiladas por el R. P. Fr. Fernando Vello de / Bustamante; de la Orden de S. Austin. // Dirigido al muy Reuerendo padre Maestro / Fr. Iuan de Guzman, Prouincial dignissimo / de la Prouincia del Santissimo nombre / de Iesus de la Orden de San / Agustín. // Año de 1610 / EN MEXICO. / En la Emprencia de Diego Lopez Daualos y a su cossta.*

²⁹¹ “A nuestro muy Reverendo P. maestro, Fr. Ioan de Gvzman”, *op. cit.*, s.f.



Figura 16: Frontispicio de la primera edición (1610).

Lo anterior destaca el trabajo que Vello de Bustamante invirtió en tal empresa. Remarquemos el carácter filológico del texto, pues en el prólogo, además de citar el ideal de leyes de una buena amistad, basado en Platón, San Agustín y Salomón, nos da un indicio para pensar que no sólo era la edición más apegada al original, por la amistad de 43 años que lo unió al autor, sino que el mismo recopilador seguramente presencié muchos de los coloquios editados; por lo tanto:

y por que sus famosas, y subtiles obras y leuantos conceptos no quedassen en el oluido, me determine de recoger estas preciosas reliquias, y sacarlas a la luz, corrigiendolas de muchos vicios que (por auer andado escritas de una mano en mu-

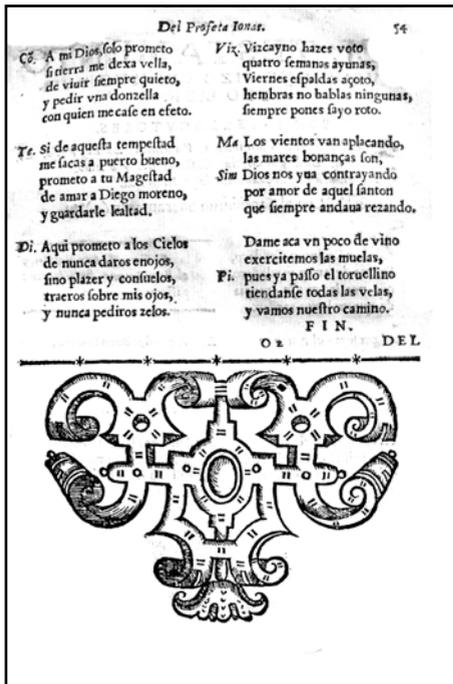
chas) se les auían pegado, para enriquecer con ellas el mundo, por ser tales que henchiran los buenos entendimientos, y el quedara con esto resucitado del oluido, y yo aure cumplido con lo que la ley de amor y amistad me obliga.²⁹²

La recopilación, que imaginamos ardua, fue de todas maneras inconclusa, pues el impresor anunciaba bajo el índice un segundo volumen con las composiciones a lo humano; del que no se tuvo más noticia. La única muestra que tenemos de ese trabajo poético ajeno al tema religioso lo encontramos en los poemas citados de las *Flores*...

La edición de 1610 no incluye grabados que tengan relación con el texto dramático y sólo tienen función ornamental. Son de corte manierista, pertenecientes a la colección tipográfica de López Dávalos, quién posiblemente los heredó del impresor Antonio de Espinosa, puesto que se casó con su hija.²⁹³

²⁹² “Prologo al Letor”, *op. cit.*, s.f.

²⁹³ Cfr. Enrique R. Wagner, Nueva bibliografía Mexicana del siglo XVI. Suplemento a las Bibliografías de Don Joaquín García Icazbalceta, Don José Toribio Medina y Don Nicolás León, México, Polis, 1940.



Figuras 17 y 18: Viñetas manieristas de la edición de 1610.

Uno de ellos, en la página 98,²⁹⁴ corresponde a la marca tipográfica de Antonio de Espinosa, que figura sin la leyenda habitual en sus libros: “*virtus in infir / mitate perfici / tvr. Corinthiorum. II*” (el cual podría traducirse como “La fuerza –o el poder– se perfeccionan en la flaqueza”).²⁹⁵ Se encuentra en Valeriano el símbolo de la fuerza en los pitones, por lo que el encontrarlos rotos signifi-

²⁹⁴ Página marcada erróneamente con el folio 96.

²⁹⁵ Quien ha estudiado las marcas tipográficas, y las de Espinosa en detalle, es María Isabel Grañén Porrúa. Véase “El grabado libresco en la Nueva España, sus emblemas y alegorías”, en Jaime Cuadriello (ed.), *Juegos de ingenio y agudeza...*, en especial su artículo “La marca tipográfica de Antonio de Espinosa. Un caso emblemático en América”, en *V Centenario. Arte e historia*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1992.

caría lo contrario.²⁹⁶ Si el oficio tenía sus flaquezas y dificultades, siempre estará la esperanza o el medio (ancla) para alcanzar el fruto, más si esta labor se depositaba en la fe de Cristo (bandas de tela). Un símbolo de la productividad del trabajo a través de la esperanza.²⁹⁷



Figura 19: Corazón de la orden agustina en una pleca renacentista, y abajo el bucráneo con el ancla, marca tipográfica de Antonio de Espinosa, que muestra sus iniciales.

Página 96 de la edición de 1610.

²⁹⁶ Véase artículo de Grañén “La marca tipográfica de Antonio de Espinosa. Un caso emblemático en América”, p. 57. Ella indica la influencia de la emblemática en la construcción de su marca. Ésta evolucionó gracias a los jeroglíficos y a los emblemas, hasta llegar a imponer representaciones simbólicas de difícil interpretación.

²⁹⁷ *Loc. cit.*, p. 60.

La obra de Eslava ha tenido una considerable difusión, pues el libro fue reeditado por Joaquín García Icazbalceta en 1877, conforme a la primera edición de 1610, a la cual añade una introducción. En 1958 lo reeditó José Rojas Garcidueñas para la colección Escritores Mexicanos, de Porrúa, ahí agrega un interesante prólogo en el que dejaba asentados algunos descubrimientos que se habían dado desde la edición de Icazbalceta hasta esa fecha. Una selección de las obras fue editada por Juan Tovar para la SEP, en 1988, en la colección conmemorativa del quinto centenario del descubrimiento de América. La edición incluye cuatro coloquios: el 3, de la consagración del obispo Moya de Contreras; el 7, del profeta Jonás; el 11, de los labradores de la viña, y el 16, del bosque divino. En este último el editor hace caso a la interpretación de Rojas Garcidueñas y añade de su propia mano jornadas donde le parece que el autor había “olvidado” indicarlas; tal olvido sería un aparente error que puede explicarse gracias a los emblemas, como veremos en el capítulo 7.

Una de las mejores ediciones de su teatro se encuentra en la colección Letras de la Nueva España, de la UNAM, que está apegada a la *editio princeps*, y mantiene sólidos criterios editoriales y esclarecedoras notas. La edición fue preparada por Othón Arróniz, y concluida, luego de la muerte del historiador veracruzano, por Sergio López Mena.

Su poesía ha tenido dos lecturas complementarias: la primera de Margit Frenk, en 1989, con un estudio donde reúne no sólo los poemas de la edición de 1610, sino que añade los incluidos en las *Flores de baria poesía* y cuatro poemas dispersos, así como las dos versiones de las preguntas y respuestas en verso que tuvo con Terrazas y que lo pusieron bajo la mira de la Inquisición. Otra edición de su poesía es reciente, de 2003, que Sergio López Mena editó bajo los criterios de la colección Letras de la Nueva España, de la UNAM, donde respeta la grafía de la primera edición, salvo claros errores tipográficos.

Para este trabajo revisamos la edición de 1610 que se encuentra en la Biblioteca Cervantina del ITESM.²⁹⁸ También fue revisada la edición de Icazbalceta, rara por su corta tirada de 200 ejemplares, de los cuales se encuentra uno en el Fondo Reservado del Instituto de Investigaciones Bibliográficas (Biblioteca Nacional de México) la UNAM, y otro en la biblioteca del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, en Madrid. La fortuna editorial de González de Eslava es por demás significativa para un poeta del siglo XVI. Para conjurar ese abismo del olvido, del cual su amigo Vello de Bustamante se quejaba, se comenzó un trabajo editorial en 1610 cuyas interpretaciones aún siguen arrojando sorpresas sobre el teatro de su época, e incluso, para latitudes contemporáneas por las lecturas que muestra y los recursos empleados.

²⁹⁸ A la edición consultada le faltan las páginas 27-28.

5. ALEGORÍA Y REPRESENTACIÓN

5.1. Una voz conocida

Antes que las mitografías y los repertorios iconográficos circularan, las alegorías ya estaban presentes en la fiesta pública. Este tipo de libros se enriquecían en gran medida de los festejos callejeros y establecían como atributos eruditos los que ya era populares entre la gente y transitaban cuando sus fastos: servían para fijar y compendiar la tradición.²⁹⁹ Una de las fuentes para dichos atributos era la fiesta auspiciada por el poder, donde el hecho social era, a su vez, un acontecimiento jurídico, económico, político, religioso y estético.³⁰⁰ Allí el teatro mostraba la personificación de vicios y virtudes. Cesare Ripa escribió:

hemos de referimos ahora a las partes esenciales de la cosa de que se trate, siendo necesario atender con cuidado a su disposición y cualidades. Así, en cuanto a la disposición adecuada, la cabeza podrá adoptar diversas posturas, yendo alta o baja, alegre o melancólica, descubriéndonos con ellos muchas otras pasiones, tal como la apariencia del rostro nos las transmite en el Teatro.³⁰¹

²⁹⁹ Véase nuestro apartado 1.4.

³⁰⁰ Cfr. Francesc Massip Bonet, *La monarquía en escena*, Madrid, Consejería de Madrid, 2003.

³⁰¹ Cesare Ripa, *op. cit.*, p. 47.

Cervantes recuerda que el primero en España que sacó las comedias a la calle y las vistió “de gala y apariencia” fue el gran Lope de Rueda.³⁰² En ese entonces, entre los años de 1554 a 1565, los instrumentos escénicos del teatro profano cabían en un costal: “cuatro pellicos blancos guarnecidos de guadamecí dorado, y en cuatro barbas y cabelleras y cuatro cayados, poco más o menos”.³⁰³

Conocedor de su tradición escénica, Cervantes declaró que él mismo fue el primero en representar “las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando las figuras morales al teatro, con general gusto y aplauso de los oyentes”.³⁰⁴ Si bien no es totalmente cierto, sí podemos decir que lo anterior debe estar referido a las comedias profanas; su afirmación nada tiene que ver con el teatro eclesiástico, cuyos personajes incluían alegorías presentes en las Escrituras. Las alegorías no tenían mucho que hacer en otros contextos; y, en efecto, no existe una presencia amplia en el teatro profano de las décadas intermedias del siglo XVI. Pero ya caminaban estas figuras en obras inspiradas en los evangelios para un mejor entendimiento moral de los espectadores. Desde el *Códice de autos viejos* las alegorías protagonizaban obras de teatro. Los atributos de tales figuras pocas veces eran detallados en las didascalias, pues por cuestiones elementales y simbólicas, así lo intuyó Ripa, tenía que hacerse con pocas palabras: “Como las definiciones hechas por escrito deben estar compuestas por pocas palabras, de pocas cosas también deberían componerse las pinturas hechas a imitación de aquellas”.³⁰⁵

³⁰² Miguel de Cervantes, “Prólogo al lector”, en *Comedias I*, Madrid, Castalia, 2001, p. 53.

³⁰³ *Ibid.*, p. 54.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 55.

³⁰⁵ Cesare Ripa, *op. cit.*, p. 47.

5.2. La representación alegórica y el teatro

Ángel Valbuena Prat ha insistido en que debe anteponerse a la definición de auto sacramental su inevitable condición *alegórica*. Nicolás González Ruiz ha definido, por esto, al auto sacramental como “una pieza dramática alegórica en una jornada, escrita en loor del Sacramento del Altar o de la Santísima Virgen María y representada en ocasión de la festividad del Corpus Christi”.³⁰⁶ La presencia de alegorías en el teatro se debe a este género, en el cual existe una presencia divina, tanto en su manifestación directa –ángeles, santos o mártires con atributos específicos–, como indirecta –virtudes, las potencias del alma o los afectos–. Quizá por ello Alfonso Reyes, dentro de la segunda serie de los *Capítulos de literatura española*, definía al auto sacramental como una pieza dramática en un acto que tiene por tema, sobre todo, el misterio de la Eucaristía y que se representaba en la antigua España el día del Corpus:

No es una escena de pasiones humanas bordada sobre la historia sagrada o la hagiografía, sino una escena simbólica entre entidades abstractas –La Razón, la Fe, la Misericordia Divina, El Libre Albedrío, el Entendimiento Agreste– donde la forma teatral es mero ropaje de una exposición teológica ante el pueblo.³⁰⁷

Un ropaje que cumple una función simbólica, pero es a la vez atrayente y espectacular. Ante el pobre costal que cargaba el comediante citado por Cervan-

³⁰⁶ Nicolás González Ruiz, Introducción al *Teatro teológico español*, 2 tt., Madrid, BAC, 1946, pp. XI-XIII.

³⁰⁷ Alfonso Reyes, “Los autos sacramentales en España y América”, en *Obras completas*, vol. VI, p. 267. La Eucaristía fue introducida en Nueva España de manera paulatina a partir de 1539, a diferencia del Bautismo y la Penitencia que se habían generalizado. Estela Roselló nos dice que Los Sacerdotes de la Compañía de Jesús fueron, a partir de 1572, sus más entusiastas promotores entre los indígenas. Véase *Así en la Tierra como en el Cielo. Manifestaciones cotidianas de la culpa y el perdón en la Nueva España de los siglos XVI y XVII*, México, El Colegio de México, 2006, p. 123.

tes, un simple disipador de las preocupaciones mundanas, el espectáculo y los recursos estaban situados, fundamentalmente, del lado del poder religioso. Las alegorías son representadas por personas porque, como indica Ripa:

ha de quedar claro que no podemos considerar como Imágenes, de acuerdo con nuestro propósito, aquellas que no reproduzcan la forma del hombre. Pues muy inapropiadas serían si el cuerpo principal no apareciera de algún modo como instrumento de la definición que a su género se refiere.³⁰⁸

Si el hombre es la medida de todas las cosas, como indicaba Aristóteles, esta medida se aplica también a la representación alegórica, cuyas dimensiones serían figurativizadas por un actor.

Por otro lado, existen las representaciones simbólicas de Cristo que han tenido una amplia diversidad desde su origen. Pues, si tenemos la cruz, también observamos elementos dispuestos desde el nacimiento del cristianismo –incluyendo varios que no son figurativos, como el crismón–. Diego Valadés, en su *Retórica cristiana* nos dice:

qué sea el sol, el cordero, la vida, la piedra, y esto manifiestan a los hombres. En cambio, la Sagrada Escritura dice más: por qué el sol, el cordero, la vida, la piedra, significan y representan a Cristo Jesús. El sol designa a un hombre sabio, inmutable en su sabiduría, del mismo modo que permanece inmutable el sol. El cordero significa a un hombre piadoso, manso e inocente. El sarmiento al cristiano verdadero, que por el amor a Cristo tiene la vida verdadera y da fruto. La piedra significa el corazón endurecido que al fin la pasará mal.³⁰⁹

³⁰⁸ Cesare Ripa, *op. cit.*, p. 46.

³⁰⁹ Diego Valadés, *Retórica cristiana* [facsimilar de 1576], Tarsicio Herrera Zapién (trad.), México, FCE, 1989, p. 13.

Estas y otras representaciones, así como las alegorías, eran de consideración para quien buscara dejar su mensaje impreso en la memoria del espectador.

5.3. La educación de las retóricas

Recordemos que Aristóteles mencionaba en la *Retórica* que era necesario entre los griegos el discurso para defenderse o elogiar y, principalmente, para utilizar el lenguaje de manera correcta. Trasladar esto a la evangelización tendría las mismas correspondencias.³¹⁰ Si se iba a transmitir la palabra divina –las Sagradas Escrituras, insiste Diego Valadés–, tenía que hacerse de manera apropiada. Tras la distinción de Aristóteles de las diferencias entre el discurso poético y el habla usual, pervivirá una práctica a lo largo de todo el siglo XVI, el *decorum*,³¹¹ lo adecuado para cada momento y ocasión:

Porque la elocución poética quizás no es abyecta, sin embargo no es adecuada para el habla. Y de los nombres y de los verbos, ciertamente los usuales la hacen clara; en cambio, no abyecta, sino adornada, los demás nombres, cuantos se han mencionado en los tratados sobre poética; pues el variar la hace aparecer más esplendorosa porque, como frente a los extraños y frente a los ciudadanos, los

³¹⁰ Aunque debemos de tomar en cuenta lo anotado por José Rico Verdú, quien mencionó que: “la Retórica española [del siglo XVI] no ofrece ninguna evolución, pues, si exceptuamos a Luis Vives y a Lorenzo Palmireno, ningún autor pretende crear una doctrina coherente (teórica o práctica). Lo único que observamos es un anquilosamiento general en todas las retóricas escolares”. *La retórica española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, CSIC, 1976, pp. 75-76.

³¹¹ Gombrich indica: “[Los artistas] Partían obviamente de la consideración dominante en toda la tradición clásica: el concepto de *Decorum*. Este término tuvo en el pasado una aplicación más amplia que hoy día. Significaba “lo adecuado”. Hay una conducta adecuada en determinadas circunstancias, una manera de hablar en ciertas ocasiones y, por supuesto, también unos temas adecuados en contextos concretos”. En *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento 2*, Madrid, Debate, 2001, p. 7.

hombres experimentan lo mismo también frente a la elocución.³¹²

Uno de los primeros objetivos en las retóricas es la didáctica.³¹³ En fray Diego Valadés, puede leerse en la dedicatoria que

La religiosidad y la lectura de los Libros Sagrados es necesaria en primer lugar para los que estarán el día de mañana al frente de la república. Y así procuré aportar, a los graneros del señor, aquellos que copiosamente pueden extraerse de la exuberante mies que se descubre en la lectura de las Sagradas Escrituras. Con lo que he buscado proporcionar alimento no sólo para los ingenios menos dotados, sino también para los doctos, tal vez por permisión divina, para que las aprovechasen los venideros.³¹⁴

Es así que Valadés buscaba educar, por medio de herramientas y métodos que tenía muy claros. Para él los tres géneros de expresión se refieren a los tres oficios del orador: “enseñar, deleitar y mover”.³¹⁵ Fiel a estos preceptos añade:

Tengo para mí que la enseñanza de las disciplinas es ante todo uno de nuestros bienes. No sólo aquella más noble y más nuestra, que desprecia todo adorno literario y toda disputa y se limita sólo a la belleza de la salvación y de las cosas intelectuales, sino también de la externa, que muchos cristianos desprecian y miran con malos ojos como a traicionera y falaz y que aparta de Dios. Pues así como

³¹² Aristóteles, *Retórica*, México, UNAM, 2002, p. 144.

³¹³ “Sus características de estilo son las propias de unas notas del profesor que escribe más bien un guión que un tratado, las cuales evidentemente contienen correcciones, adiciones, paréntesis, referencias a otros escritores y hasta aparentes o verdaderas contradicciones”. Arturo Ramírez Trejo, “Introducción”, en Aristóteles, *Retórica*, México, UNAM, 2002, p. VII.

³¹⁴ Diego Valadés, *op. cit.*, p. 11.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 19.

sabemos que el fuego, el alimento, el hierro y otras cosas no son útiles ni dañinos por sí mismos, sino con respecto al que los usa; más aún, así como para la salud obtenemos antídotos de los mismos reptiles, así también respecto a ellas, puesto que nos proporcionan materia de investigación y contemplación.³¹⁶

La retórica era una herramienta fundamental en el repertorio del evangelizador. Antes que al espectáculo, antes que al teatro, al arte o a la emblemática, debemos tener claro que todo clérigo ponía por delante las Sagradas Escrituras. Lo demás era un accesorio funcional para llegar a los fieles, pero no era el fin último.

5.4. “De preguntar no te hartes”

Los preceptos didácticos que hemos anotado con Valadés hubieran sido de gran provecho para los predicadores de su tiempo de haberse difundido ampliamente.³¹⁷ Todo estudiante de retórica tenía a su disposición un repertorio de instrumentos verbales y gestuales para sacarles el mayor provecho.³¹⁸ En el caso del teatro de Eslava, existen fórmulas y recursos que emplea constantemente, que aportan el elemento didáctico, prácticamente catequístico, a la mayoría de sus obras. Uno de los personajes que permite esa fluidez y conocimiento del argumento religioso es el Simple. Si en las comedias del Siglo de Oro ese papel correspondió a una figura cómica, en los coloquios de Eslava la función no sólo es relajar la tensión didáctica, sino, en varios de sus coloquios, cumple el papel del “preguntón”, lo que permitía ampliar y fijar la enseñanza moral.

³¹⁶ *Loc. cit.*, p. 21.

³¹⁷ Recordemos que Valadés publicó su *Retórica Cristiana* en Italia.

³¹⁸ Véase el texto citado de Linda Báez.

Las preguntas que aparecen en los coloquios pueden dividirse en dos grandes grupos: las que llevan el argumento teológico-dramático, y las que permiten conocer a los personajes:

a) Preguntas que guían el argumento: En el Coloquio 1 pregunta el Letrado sobre la obra, para entender de qué trata; esto ocurre inmediatamente después de la loa. Prácticamente toda la intervención del Letrado es un interrogatorio que responde la Penitencia; éste es sólo un ejemplo del inicio de los diálogos:

LETRADO. Dezidme: ¿quien soys, señora?
 PENITENCIA. Sabras que soy Penitencia.
 LETRADO. Huelgome con su presencia;
 más dígame: ¿es tundidora?
 PENITENCIA. Si, que tundo la consciencia.
 [...]
 LETRADO. Dezid: ¿que lana labrays?
 PENITENCIA. La del divino Cordero,
 que se cayó en el madero
 porque su paño vistays
 LETRADO. Pues decidme: ¿es Dios pañero?
 PENITENCIA. Para que desto saqueys
 cosas en vuestro provecho,
 yo os dexaré satisfecho,
 de suerte que entendereys
 los paños que Dios ha hecho.³¹⁹

En el Coloquio 2, “Hecho a la jornada que hizo a la China el General Miguel Lopez de Legazpi”, el Simple quiere embarcarse a ultramar, y realiza preguntas que permiten a los personajes explicar detalles del viaje y responder doctrinalmente:

SIMPLE. ¿Y en qué naue es el viaje? /
 PAZ. En esta Yglesia preciosa,

³¹⁹ González de Eslava, *Coloquios...* fol. 1v.

Que da de gracia el passaje,
 [...]

SIMPLE. ¿Con qué armas me he de ar-
 mar?
 PAZ. Con armas de buenas obras.
 SIMPLE. ¿Con quién he de pelear?
 AMOR DIUINO. Con los vicios y çoçobras,
 Que te andan por matar.³²⁰

Uno de los ejemplos más claros de la estructura de sus coloquios, en este sentido, es el 4, “De los quatro doctores de la Yglesia”. Se basa en su totalidad en preguntas y respuestas. Su carácter es meramente doctrinario y el pretexto de que aparezcan en escena los Doctores de la Iglesia, funciona para dar una voz autorizada que responda las preguntas del pastor Cuestión, cuyo nombre indica el perfil del personaje.

QÜESTION. Par diobre, que no entendia tu
 habrar.
 ¿Que Dios se nos da en manjar?
 ¿Y que parte?, dime hermano.
 GERONYMO. Da su cuerpo soberano,
 en la mesa del altar.³²¹

En el Coloquio 6, en honor del Conde de la Coruña, el papel del Simple es también el de hacer las preguntas necesarias para entender la labor del visitante y de paso la salvación del alma. En el coloquio se compara al Conde con Cristo, parangón inusitado que sorprende al Simple, pero que justifica ágilmente el Doctor, personaje con autoridad:

DOCTOR. Ser Conde el Rey de los Cielos
 Contradictoria no arguye.
 SIMPLE. ¿Y eso como lo concluye?

³²⁰ *Ibid.*, fol. 10r.

³²¹ *Ibid.*, fol. 30r.

DOCTOR. Porque la parçe que es menos
 en la que es mayor se incluye.
 Pues si Rey es nombre grande,
 y es el del Conde menor,
 ambos quadran al señor.

[...]

Si quieres que lo declare,
 oye con habilidad:
 verás sentido y verdad.

SIMPLE. A fe que ello todo pare
 En alguna necesidad.

DOCTOR. Sabrás que el nombre de Conde
 en sentido verdadero
 quiere dezir Compañero,
 que le quadra y corresponde
 a Chirsto, Sacro Cordero.
 Por tenerme en compañía
 vino a la tierra del Cielo,
 y por tu bien y consuelo
 te acompaña cada dia
 debaxo del blanco velo.

SIMPLE. ¿Christo es Conde de Coruña?

SOCTOR. Sí, visto con discrecion,
 porque Cor es coraçon,
 y es tambien preciosa vña,
 que sana qualquier passion.³²²

En el Coloquio 10, “De la esgrima espiritual”, el Temor Divino es maestro de la esgrima espiritual y con él se entrenan las potencias del alma, prestas a combatir al pecado. Da ejemplos de cómo estuvo Cristo listo para combatir a Satán. Aquí el papel de quien pregunta con un fin eminentemente doctrinal corresponde a dos personajes: Ocio y Cautela. Los diálogos son elocuentes por su evidente catequesis:

CAUTELA. ¿Si puñal viene metido
 de embidias al coraçon

³²² *Ibid.*, fol. 45r.

TEMOR. Cruza con santa inreccion,
y haras presa teniendo
de ti mismo compasion.

CAUTELA. ¿Si con mala compañia
me dañare Satanas?

TEMOR. Sacaras presto pie atras
y huyras, que es valentia,
y huyendo venceras.

CAUTELA. ¿Si cudicia de muger
al rostro metiere punta?

TEMOR. Nunca este la ocasion junta
que pueda presa hazer,
mas repara donde apunta.

[...]

OCIO. ¿Si con mala tentacion
los pensamientos me ata?

TEMOR. Con destreza desbarata,
contemplando en la Pasion,
lança que al Demonio mata.³²³

b) Preguntas que permiten conocer a los personajes: En ocasiones se presentan en escena personajes de difícil identificación. Quien pregunta facilita al público el reconocerlos e identificarlos con un nombre. Algunas son tan elementales, como ocurre en el Coloquio 7, cuando Tocina pregunta a Jonás “¿Quien grita? ¿Quien llama ¡Hao!/¿Quién soys vos? Saberlo quiero”.³²⁴ Otras son formas de descripción más complejas. Por ejemplo, en el Coloquio 15 las preguntas sirven para conocer las alegorías, que quizá sólo con el vestuario hubiera sido insuficiente:

TIEMPO. Contento, ¿donde te escondes?
ESPERANÇA. Dime, ¿donde estas, Contento?
¿Donde estas, que no te siento?

TIEMPO. Contento, ¿no nos respondes?
CONTENTO. ¿Quien reclama tan sin tiento?

³²³ *Ibid.*, fol. 77v.

³²⁴ *Ibid.*, fol. 49v.

[...]

CONTENTO. ¿Quién soys?, porque me rezelo.

TIEMPO. Tiempo.

ESPERANÇA. Y Consuelo.

Venimos a consolarte
con vn consuelo del Cielo.

CONTENTO. ¿Soys quien dezis?, no lo creo.

TIEMPO. Soy el Tiempo desseado.

ESPERANÇA. Yo, Esperança, que he llegado
porque, Contento, desseo
verte bienaventurado.³²⁵

El método de la interrogación retórica no fue exclusiva de las cartillas y catecismos que circularon y se popularizaron desde el siglo XVI. La estructura del célebre catecismo del padre Ripalda (1618) está compuesta por preguntas y respuestas. Eslava tenía gran conocimiento de esta estructura, y no olvidemos que debido a ella se involucró en la disputa de la ley mosaica que casi le cuesta la libertad, ese texto estaba estructurado por medio de preguntas y respuestas. Sin duda, los diálogos nos indican a qué tipo de público se dirigía Eslava y qué tipo de enseñanza doctrinaria quería transmitir, sin exceptuar los coloquios de bienvenida a personajes notables, donde también existe una gran carga doctrinaria.

5.5. Vestuarios y escenografías

Existen pocos pero reveladores elementos para indicarnos el reconocimiento del vestuario. Éste era importante como atributo, ya sea dentro de una tradición específica o inventado por el propio Eslava.

Si miran parte por parte
mi belicoso vestido
luego quedará entendido
que soy el potente Marte.³²⁶

³²⁵ *Ibid.*, fol. 106v.

No se tiene noticia, por ejemplo, de que se haya representado la alegoría de la Nueva España con un corazón en la mano, como ocurre en el Coloquio 1. Allí las didascalias iniciales indican el orden de los personajes y sus parcos atributos:

La Nueva España, que dize la loa. Lleua en la mano un corazón. La penitencia. Vn Letrado. El Hombre mundano. El fauor Diuino. El Descuydo. El Engaño. La Malicia. La Yglesia militante.

Sale después de la loa la Penitencia, vestida de sayal pardo, con vnas tijeras de tundir, y una rebotadera en la mano.³²⁷

En el Coloquio 13 se necesita un vestido pintado con figuras de demonios. Eslava vigilaba los aspectos simbólicos de lo que quería representar, y los detalles que nos muestra, aunque sean pocos, nos hablan de ese cuidado: “*La Riqueza lleua debaxo de sus vestiduras vn justillo pintado de Demonios. La Pobreza lleua debaxo de vn pobre vestido remendado (como de vna beata) otro justillo blanco, lleno de estrellas, y pintado en el pecho un Cruzifixo*”.³²⁸ Todos los implementos estaban cuidados en detalle, por lo poco que se trasluce de los textos. La vestidura, o la ausencia de ella al caracterizar a los Chichimecas, denotaba un sentido; así como las armas empleadas en sus coloquios. El aparato teatral disponía de todos los elementos posibles para el espectáculo.³²⁹

³²⁶ *Ibid.*, fol. 40r.

³²⁷ *Ibid.*, fol. 1r.

³²⁸ *Ibid.*, fol. 91v.

³²⁹ “In presenting most of the plays, provided the stage directions were obey implicitly, some of the performers would need in the wardrobe the garbs of an angel, Jew, Indian, soldier, sailor, farmer, and shepherd (the most frequently recurring character of all). Bows, arrows, knives, and swords make up the list of weapons generally employed in creating an adequate background for the action. Either chairs or benches and a table must have been provided in certain case”. Harvey L. Johnson, “The Staging of González de Eslava’s Coloquios”, en *Hispanic Review*, vol. 8, núm. 4, oct., 1940, p. 343.

Pero no sólo el vestuario presentaba tales retos, también los carpinteros tuvieron que mostrar su pericia; una exigencia que suponía el teatro de su tiempo.³³⁰ Uno de esos recursos fastuosos fue el uso de una nube. Tenía cierta tradición en la fiesta pública; había sido empleada en la entrada de la princesa María de Portugal en Salamanca en 1543, acompañada por una imagen alegórica:³³¹

Subiendo desta puente a la ciudad, en la primera puerta que dicen del río, estava un arco triunfal con unas columnas de armas de cincuenta pies en alto, y en el remate de cada una dellas estava una nube y en la clave dél otra, y en el frontispicio otra, que heran por todas cuatro. En esta nube, que digo que estava en la delantera, avía una imaxen de la Esperanza, con un áncora en la mano.³³²

El descenso de personajes hasta el escenario en una nube, desde un espacio superior que simbolizaba el cielo, era un recurso frecuente en la representación de comedias, especialmente en las comedias de santos. Allí era utilizado el término de *gloria* para definir esta tramoya, cuyo antecedente, según Carmen González Román, se halla en las celebraciones medievales que se hacían dentro de los templos.³³³

En el caso de Eslava, lo anterior nos revela que sus didascalias, su escenografía, está inspirada en las Sagradas Escrituras. Esta técnica utilizada es tomada directamente de los Salmos. Es posible leer la aparición de las ale-

³³⁰ “González de Eslava made ingenious demands on the stage carpenter’s skill. In truth the elaborateness of the equipment seems excessive for pieces of a didactic nature”, Harvey L. Johnson, *loc. cit.*

³³¹ Carmen González Román, *op. cit.*, p. 509

³³² *Recibimiento hecho en Salamanca a la princesa María viniendo de Portugal a casarse con Felipe II*, Apud. Carmen González Román, *op. cit.*, p. 509.

³³³ Al respecto, uno de los autores italianos que proponía diseños para el descenso de personajes en nubes, fue Nicola Sabbatini, en *Pratica di fabricar scene e machine ne teatri*, pero en años muy tardíos para nuestro propósito, 1638.

gorías en escenas del Antiguo Testamento, del cual era lector aguzado. Por ejemplo, en un pasaje como “El amor y la verdad se darán cita, la paz y la rectitud se abrazan”,³³⁴ tenemos una imagen sugerente, el principio de toda alegoría vista por un retórico sagaz. Más adelante podemos encontrar un versículo que se trasplanta a una didascalía: “*Abrase la tierra y sale la Verdad. Aparece una nube en lo alto y abrase, y parece dentro en ella la Iusticia, las quales se hallan al repartimiento del pan viuo*”.³³⁵ Esta didascalía es prácticamente un versículo del Salmo 85, que dice: “La verdad brotará de la tierra y la justicia mirará desde el cielo”.

Diego Valadés recordaba al predicador: “quien se prepara para la verdadera predicación, es necesario que tome los orígenes de las causas de las Sagradas Escrituras, para que todo lo que hable lo refiera al fundamento de la Autoridad Divina, y en él ponga firmemente el edificio de sus discursos”.³³⁶ Eslava cumple este cometido con todos los recursos que posee, y consigue llenar de miel los bordes de la copa de la doctrina.

5.6. Representación escenográfica del retrato alegórico

Si en González de Eslava se presentan rastros de la emblemática en las didascalías implícitas éstos se localizarían en el Coloquio 3. Las virtudes que protegen al arzobispo Pedro Moya de Conteras, personaje principal de esta obra, tendrían su correlato en las que rodean a personajes ilustres en los retratos. Aquí la sentencia, como diría Walter Benjamin, tiene la misma función que el efecto luminoso en la pintura barroca: es un crudo destello en la oscuridad de la complicación alegórica. Y se presta

³³⁴ Salmos, 85:10-11.

³³⁵ González de Eslava, *Coloquios...*, fol. 67r.

³³⁶ Diego Valadés, *op. cit.*, p. 33.

a que una vez más tendamos un puente en dirección de un modo de expresión más antiguo [...] donde las palabras de estos personajes pueden compararse con las filacterias que en ‘los cuadros antiguos se añaden a las figuras de los personajes de cuya boca salen’, y esto mismo podría afirmarse de numerosos pasajes de textos del [drama barroco alemán] *Trauerspiel*.³³⁷

Los personajes rodean al homenajeado por su matrimonio con la Iglesia y añaden: “yo, la Fe, estoy con él, y a este buen esposo digo: *Induit Dominus loriscam Fidei*, porque esté seguro de los otros”; la Caridad agrega: “Horribles dragones: no pretendáys la entrada, que yo, que soy la Caridad, estoy con el esposo y él conmigo. *Et qui manet in Charitate in Deo manent, et Deus in eo*”. La Esperanza dice: “¿qué pretendéys, disipadores de bienes espirituales, viéndome a mí aquí, que soy la Esperança, guardadora deste pastor, que, confiada en mí, que soy firme, dize: *Requiescet in Spe, et Spes eius in domino Deo ipsius?*”³³⁸

Cada una de las virtudes teologales y cardinales apoya y queda del lado del homenajeado, para recordarnos, repito, a los retratos. Cada uno de los personajes alegóricos está alrededor del retrato de un personaje y porta una tarja con un emblema; de sus bocas sale una filacteria. Benjamin será contundente al decir que: “la sentencia alegórica [en el teatro] es comparable a la filacteria. Podría ser también caracterizada como un marco, como un corte de

³³⁷ Benjamin, *op. cit.*, p. 192. Donde cita a Ernst Wilken, *Über die kritische Behandlung der geistlichen Spiele*, Hale, 1873, p. 10. Y añade esta significativa nota de Richard Mortiz Meyer: “nos perturba el que en los cuadros de los antiguos maestros a las figuras les cuelguen filacterias de la boca... y casi nos horroriza la idea de que hubo un tiempo en que cada una de las figuras creadas por la mano de un artista llevaba, por así decirlo, una de esas cintas en la boca, que el espectador debía leer como una carta para olvidar en seguida al portador”, “Über das Verständnis von Kunstwerken”, en *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Litteratur*, 4 (1901), p. 367.

³³⁸ González de Eslava, *Coloquios...*, fol. 26v.

rigor en el que la acción, modificada de continuo, se inserta esporádicamente para revelarse así como motivo emblemático”.³³⁹ El recién estrenado arzobispo conocía bien la emblemática, pues en las autorizaciones del libro de Alciato impreso en México, se encuentran licencias tanto de él como del virrey Martín Enríquez,³⁴⁰ con fechas del 24 de diciembre de 1576, y del 16 de febrero de 1577, respectivamente.



Figuras 20 y 21: Tardío ejemplo de uno de los muchos retratos con alegorías que portan emblemas. Juan de Palafox y Mendoza, por Zendejas. Siglo XVIII. A la derecha grabado de N. Ramírez, siglo XVIII, col. Luis Ramirez Toledo.

El origen de este tipo de cuadros tiene una influencia libresca, y es la de los retratos del autor del libro que se encontraban en las páginas preliminares de

³³⁹ Benjamin, *op. cit.* p. 193.

³⁴⁰ Selig, “The Spanish Translations of Alciato’s *Emblemata*”, en *Modern Languages Notes*, vol. 70, núm. 5, mayo, 1955, p. 45.

las ediciones; grabados que originalmente circulaban con amplitud, a diferencia del retrato al temple del afamado personaje.

En la jornada final las virtudes teologales (Fe, Esperanza y Caridad) y las cardinales (Fortaleza, Justicia, Prudencia y Templanza), aseguran la puerta de la iglesia donde se casará el homenajeadado para señalar que el lugar sea exclusivo. Las virtudes enfatizan que estarán con el esposo e indican en su diálogo una frase en latín de fuente bíblica, que es la sentencia con la cual guardará cada una de ellas al recién casado. Adulación pregunta: “¿Esta puerta no es para todos? ¿Por qué no entraremos en ella?”, y Justicia responde: “Mira lo que dice el título: *Hec Porta homini iusti intrabut in eam*. Mira si alguno de vosotros es de los que por esta puerta entran y puede dezir: *Aperite mihi portas Iustitiae*”.³⁴¹ Aquí es donde cada una de las defensoras interviene. Cuando Vanagloria pide que la dejen entrar a ver por lo menos al esposo, la Fe dice: “No le vereys, traidores, que para resistir vuesta dañosa entrada, yo, la Fe, estoy con el, y a este buen esposo digo: *Induit Dominus Ioricam Fidei*, porque este seguro de los otros”.³⁴² La Caridad continúa: “Horribles dragones: no pretendáys, entrada, que yo, que soy la Caridad, estoy con el esposo, y él conmigo, *Et qui manet in Charitate in Deo manet, et Deus in eo*”.³⁴³

La Esperanza dice: “Qué pretendéis, disipadores de bienes espirituales, viéndome a mí, aquí, que soy la Esperança, guardadora deste pastor, que confiada en mí, que soy firme, dize: *Requiescet in Spe, et Spes eius in domino Deo ipsius*”.³⁴⁴ No es gratuito que ella diga que es firme, pues uno de los tantos atributos dados a ella es un ancla, lo que representa su firmeza, así la vio Cesa-

³⁴¹ González de Eslava, *Coloquios...*, fol. 26v.

³⁴² *Loc. cit.*

³⁴³ *Loc. cit.*

³⁴⁴ *Loc. cit.*

re Ripa.³⁴⁵ En Alciato no aparece con esta representación, la letra del emblema XLVI dice:

–¿Qué diosa eres, que miras al cielo con tan alegre rostro? ¿Por el pincel de quién fue hecha tu imagen?

–La hicieron las manos de Elpidio. Yo me llamo la Buena Esperanza, la que procura pronta ayuda a los desgraciados.

–¿Por qué son verdes tus vestidos?

–Porque bajo mi dominio todo reverdece.

–¿Por qué llevas en las manos las flechas rotas de la Muerte?

–Porque lo que a los vivos les es lícito esperar, se lo vedo a los muertos.

–¿Por qué te sientas indolente en la tapa de un barril?

–Yo sola permanecí en él, mientras los males volaban a todas partes, según enseña la Musa venerable del viejo Ascreo.

–¿Qué pájaro es el que hay junto a ti?

–La corneja, fidelísima en los agujeros; cuando no puede decir que algo está bien dice que lo estará.

–¿Quiénes son tus compañeros?

–El Buen Suceso y el rápido Deseo, que van delante. Convocan los sueños vanos de los que están despiertos.

–¿Quién es ése que está de pie a tu lado?

–Ramnusia, la vengadora de los crímenes, para que no esperes nada que no sea lícito.³⁴⁶

³⁴⁵ Ripa indica, entre otras definiciones, la de una mujer vestida de amarillo con un florido arbolillo a la cabeza. Su túnica aparecerá pintada por todas partes con las figuras de muchas plantas, mientras sostiene un ánora con la siniestra” (*Iconografía*, I, 354). En *Iconografía cristiana*, Juan Carmona Muela menciona que uno de sus atributos es el ancla, pero no señala la fuente, p. 103.

³⁴⁶ Alciato, *op. cit.*, p. 80.

La Esperanza de Eslava alude a una firmeza que no se encuentra explícitamente en los textos simbólicos más reconocidos –Alciato y Ripa–; esta cualidad de encontrar o crear atributos se presentará en varios de sus coloquios.

La Justicia dirá su parte: “Inficionados vientos, salidos de las cuevas infernales: yo, que soy la Iusticia, viuo en la dulce compañía deste prelado, y jamás me aparto de su presencia, por cumplir lo que dize el Real Profeta: *Iustitia ante eum ambulabit*”.³⁴⁷

La Fortaleza dirá por su parte:

Perseguidores de los buenos y perdición cierta de los malos y miserables que os admiten: miradme, que soy la Fortaleza, portero y defensor desta entrada y del esposo que está dentro della, que no temerá vuestros mortíferos encuentros, porque: *Manus enim mea auxiliabitur ei, et brachium meum confortabit eum.*³⁴⁸

La Prudencia tendrá el siguiente diálogo:

Dañosa fiebre, nacida del ciego entendimiento y contentamiento: ¿Qué ganancia pensáis llevar donde yo, que soy la Prudencia, tengo las riendas del regimiento? ¿No sabéis que este pastor viue alegre en mi compañía y a todos haze alegres con su saber, y que: *Collaudabunt multi sapientem eius?*³⁴⁹

La Templanza dirá:

Destempladores del armonía suaue y Cristiana, que la razón en el entendimiento templa: ¿quel ceguedad insana os dio atrevimiento para venir a estos desposorios? Que aquí no ha de auer las des-

³⁴⁷ González de Eslava, *Coloquios*..., fol. 26v.

³⁴⁸ *Loc. cit.*

³⁴⁹ *Loc. cit.*

templadas comidas de las mundanales bodas, que son las ganancias que vosotros pretendéis: que el esposo, en todo lo a él posible, está conmigo, que soy la Templança, con quien él se templa, de quien diré con verdad: *Sobrius, castus fuit, et quietus*.³⁵⁰

Cada una de las virtudes le entrega al esposo sus atributos de sumo pastor de la Iglesia: su vestido blanco, su cayado y la mitra. El personaje llamado Pedro no viene a mejor juego como representante de Dios en la tierra cuando el home-najeado también lleva el nombre de aquel apóstol.³⁵¹

5.7. Recapitulación

Uno de los propósitos principales de la *Retórica cristiana* es el beneficio del orador cristiano, busca instruirlo en la manera de obtener elocuencia de las Sagradas Escrituras. Esto se refleja muy bien en el capítulo XI de la primera parte,³⁵² pues la retórica será la guía principal para quien hable en nombre de Cristo, ella proveerá de imágenes, que son semejantes a un tesoro, o a una fuente que mana aguas abundantes y perennes.³⁵³

Lo interesante es el motivo por el cual conviene a Diego Valadés ilustrar este texto:

porque algunos no saben leer, o no tienen afición a la lectura, añadimos algunas láminas con el fin de que rápidamente se recuerden esas cosas, como también para que se conozcan debidamente y con claridad los ritos y costumbres de los indios, así

³⁵⁰ *Op. cit.*, fol. 27r.

³⁵¹ No olvidemos que Eslava perteneció a la Cofradía de San Pedro. *Cfr.* Humberto Maldonado, “Testamento y muerte de Fernán González de Eslava”, en *Hombres y letras del virreinato*, México, UNAM, p. 29.

³⁵² “Contiene una breve exuberancia de toda la Sagrada Escritura y el modo de perorar”. *Op. cit.* p. 113.

³⁵³ *Cfr.* p. 113.

por medio de estos dibujos se inciten las voluntades de los lectores a leer estas páginas con avidez y conserven en su mente aquello que más les haya agradado.³⁵⁴

Las imágenes son, de alguna manera, una parte privilegiada para ayudar a recordar lo importante: el compendio, la recapitulación, el traer a la mente lo que ya se sabe o si no se sabe se sospecha. O si se conoce a medias, no olvidarlo.

El origen de las alegorías que Eslava utiliza es claramente bíblico. Podemos encontrar estas figuras desde el Antiguo Testamento, de donde sin duda fueron trasladadas directamente a los escenarios.

Todo en el teatro de Eslava está en función de su conocimiento de las Escrituras. No olvidemos que él mismo dice que es “clérigo de evangelio”,³⁵⁵ si algo dominaba a la perfección eran las Sagradas Escrituras. Toda su producción dramática se alimenta de ellos. Es, antes que nada, un teólogo. Su lectura de los acontecimientos sociales pasa por la teología. Su trama, su espectáculo, tiene fundamentalmente una resolución teológica. El fin no era la emblemática, era el mensaje que se podía transmitir por ese medio. La imagen era meramente un aspecto útil para la transmisión de su mensaje.

No queremos decir que a Eslava sólo lo motivaba un interés predicador. Como hombre sabio dominaba esencialmente la retórica; la emblemática era uno de esos instrumentos utilizados. Dedicaremos los siguientes dos capítulos a la manera en que los emblemas figuran como un elemento único en el teatro de su tiempo.

³⁵⁴ Diego Valadés, *op. cit.*, p. 31.

³⁵⁵ Carta al Arzobispo Pedro Moya de Contreras, enero de 1575, en Maya Ramos Smith (dir.), *op. cit.*, p. 428.

6. LA MANIFESTACIÓN EMBLEMÁTICA EN EL TEATRO.

EL COLOQUIO 5

6.1. Fronteras

En un ensayo donde delimitaba las fronteras entre la emblemática y la literatura, Aurora Egido escribía que la relación de la emblemática con los demás géneros literarios ofrece materia para infinidad de estudios. Sin que falten los análisis entre la emblemática y la novela, la poesía o el teatro:

Apenas si todos ellos conformen un breve *corpus* bibliográfico respecto a las posibilidades casi inagotables que los estudios comparativos ofrecen al respecto, sobre todo en el ámbito concreto de la escenografía teatral y de las fiestas públicas. Una cultura como la barroca, forzosamente lograba cristalizar en el emblema su máxima aspiración, la de fundir la poesía con la pintura.³⁵⁶

Sin embargo, ella misma pone énfasis en que cualquier intento analítico debe partir de que la similitud o la exacta correspondencia entre un emblema o una imagen poética no implica necesariamente una dependencia.³⁵⁷ Quizás la no-

³⁵⁶ Aurora Egido, “Fronteras entre emblemática y literatura”, en *De la mano de Artemia*, Olañeta, Palma de Mallorca, 2004, p. 30.

³⁵⁷ Aurora Egido, “La letra de los emblemas”, en *De la mano de Artemia*, Olañeta, Palma de Mallorca, 2004, p. 17.

ción de *episteme*, propuesta por Michael Foucault para explicarnos las relaciones que guardan entre sí las ciencias y las humanidades, otorga la cautela necesaria para establecer la influencia de los libros de emblemas en *su* literatura contemporánea. Los autores dramáticos, así como los emblemistas, tenían en cuenta las mismas fuentes sagradas o profanas.³⁵⁸ Fernando de la Flor alude a tres maneras en las que un emblema puede manifestarse en el espacio teatral. El género pervive más allá de los libros y así encuentra: 1) emblemas identificados como tales por el dramaturgo, o bien apropiados para el diálogo dramático sin reconocer su fuente; 2) emblemas creados expresamente para la puesta en escena, y 3) emblemas implicados en el uso de un lenguaje sentencioso, o en glosas provenientes de dicho género:

y es que todo, desde el texto a los personajes, particularmente en las alegorías de los autos sacramentales, gozaba de una perspectiva emblemática. El título, próximo a la concisión del lema o *motto*; la escenografía, que utiliza objetos a modo de símbolos, y por último el propio texto, concebido como una suerte de desarrollo o declaración de los dos anteriores elementos, hacen del teatro barroco un auténtico emblema vivo y puesto en acción, en el que no faltaban temas, imágenes, sentencias y glosas sacadas de la propia tradición emblemática.³⁵⁹

Los dramaturgos, poetas y el gremio de Apeles, deberían de aplicar sus lecturas a los acontecimientos del momento: leyendo, como en un gran libro, a los personajes y situaciones por alegorizar en sus obras.

³⁵⁸ Cfr. John T. Cull, “Ecos emblemáticos en la obra dramática de Ruiz de Alarcón”, en Herón Pérez y Bárbara Skinfill (eds.) *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica*, Zamora, El Colegio de Michoacán-Conacyt, 2002, p. 47.

³⁵⁹ Fernando de la Flor, *Emblemas, lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza, 1995, pp. 75-76.

Las grandes preocupaciones sociales y económicas no fueron la excepción, y la segunda guerra de conquista en la Nueva España —con una duración de casi medio siglo— quedó registrada en los tratados, relaciones de las juntas teológicas y en diversos documentos que Alberto Carrillo ha sacado a la luz recientemente para comprender una guerra tan larga como nómada. También el arte y la literatura guardaron la memoria de los momentos más intensos del conflicto; manifestaron los problemas propios del virreinato y despertaron el imaginario colectivo que vio allí, por un momento, una lucha contra las fuerzas malignas que impedían la obtención de la riqueza minera del norte, e incomodaban el “flujo económico más importante de la Nueva España, pues involucraba no sólo la minería sino también el comercio, la ganadería, la producción de manufacturas regionales, la agricultura, por no mencionar la dinámica social y jurídica que representaban todos esos movimientos”.³⁶⁰

Tenemos entonces, entre las representaciones de esta guerra, muestras tan significativas y diversas: como en la pintura, con los murales de San Miguel Ixmiquilpan,³⁶¹ y en la literatura el Coloquio 5 de Fernán González de Eslava. En éste último, el problema chichimeca cobra las dimensiones de una batalla alegorizada entre el Mal y el Bien, en la que el Mundo, el Demonio y la Carne interfieren en el peregrinaje del Ser Humano a las minas del cielo.

Conviene recordar que el virrey Luis de Velasco, el Viejo —gobernante de 1550 a 1564—, había recibido instrucciones reales para defender la frontera norte mediante la edificación de fuertes, la fundación de poblaciones y el permiso de incursionar en terrenos chichimecas.³⁶²

³⁶⁰ Alberto Carrillo, *El debate sobre la guerra chichimeca, 1531-1585*, 2 tt., Zamora, El Colegio de Michoacán-El Colegio de San Luis, 2000, t. I, p. 228.

³⁶¹ Véase el texto citado de Pablo Escalante, en *Los pinceles de la historia. El origen del reino de la Nueva España*, México, Munal-Banamex-UNAM, 1999.

³⁶² Hubo una expedición dirigida por Francisco de Ibarra, iniciada en 1554. Nos dice Alberto Carrillo: “En este enfrentamiento de posiciones divergentes destaca, en la década de 1550 a 1560, la relación de la visita a la Nueva Galicia del oidor Hernán Martínez de la Mancha, quien

En 1546 unos soldados españoles se aventuraron hacia el norte. Descubrieron los yacimientos de plata de lo que sería Zacatecas, uno de los mayores de la Nueva España, y se estableció una frontera que sufrió ataques constantes por los indígenas nómadas; los cuales andaban desnudos, robaban ganado o mujeres, y cortaban cabelleras con singular y aterradora destreza.

Décadas después, como un reflejo de la política del virrey Martín Enríquez de combatirlos en una “guerra a fuego y a sangre”, González de Es-lava escribe su Coloquio 5, en donde transfigura la guerra contra los chichimecas en una lucha contra el demonio. Ya nos dice fray Guillermo de Santa María que, luego de hacer sufrir a sus cautivos con gran crueldad: “el diablo o sus malas costumbres les han mostrado para que no tengan horror a la muerte de los hombres, sino que los maten con placer y pasatiempo, como quien mata liebre o venado”.³⁶³

La guerra —justificada por santo Tomás de Aquino, en su causa justa, autoridad de príncipe, e intención recta—, se desató con saldos negativos. A los ataques chichimecas se respondió con engaños, exterminios y esclavitud. Las acciones indígenas les parecía a sus oponentes como una intervención del “Maligno”, pues para muchos no era aceptable la rebeldía de los chichimecas ya bautizados, incluso con “nombres cristianos”, que cobraban vidas de frailes y clérigos, incendiando pueblos e iglesias y robando ganados.³⁶⁴ Así que, cuando la fuerza del Estado comienza la ofensiva de manera oficial, ya salía a cuento san Agustín: “Y aquel orden natural de los mortales acomodado a la

se muestra convencido de ‘que si por guerra, no por otra vía, ya está notorio que no aprovecha ni pueden ni siquiera ser atraídos’ los chichimecas. En cambio, se declaran a favor de los medios pacíficos los religiosos, como fray Juan de Armellones que propone la fundación de seis y ocho ciudades de labradores españoles para poner fin al peligro a que están expuestos indios y aun españoles y remediar el hambre y la pobreza de toda la Nueva España”. Carrillo, *op. cit.* p. 52.

³⁶³ Fray Guillermo de Santa María, *La guerra chichimeca*, Alberto Carrillo (ed.), Zamora, El Colegio de Michoacán-Universidad de Guanajuato, 1999, p. 192.

³⁶⁴ *Cfr.* Santa María, *op. cit.*, p. 206.

paz, requiere que en manos del que gobierna esté la autoridad y facultad de emprender la guerra”.³⁶⁵

Fue una guerra cruel por sus dos flancos, pues los soldados atraían con engaños a los indígenas con supuestos motivos evangelizadores para luego atacarlos —asunto que pagaron algo caro los misioneros, siendo asesinados durante sus oficios—; mientras que los chichimecas respondieron con coraje y certera puntería, lo que prolongó un conflicto con tantas facetas como defensores, detractores y víctimas. La mala reputación de los chichimecas fue firmada, incluso, por la pluma de Baltasar Gracián, quien ya en la segunda parte de *El Criticón* los califica desafortunadamente: “los sátiros y faunos, batuecos y chichimecos, sabandijas todas que caben en la gran monarquía española”.³⁶⁶

Se convocaron cuatro juntas teológicas para intentar justificar la guerra. La primera en 1569, reunió al virrey con los teólogos y misioneros más destacados de las principales órdenes (franciscanos, dominicanos y agustinos) para discutir el problema chichimeca. Coincidieron en que era una guerra justa y así obligatoria.³⁶⁷ Se justificó entonces la persecución de las tribus rebeldes y

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 206. Así también: “Las acciones emprendidas por los virreyes Enríquez y Velasco produjeron un relativo apaciguamiento, efecto de los presidios y fuertes construidos para protección de los caminos y de los pueblos fundados para asegurar la frontera, de los cuales la villa de San Miguel (1555) fue punto clave. A pesar de estas fundaciones pacificadoras, un gran alzamiento chichimeca en 1561 encendió largamente la frontera y puso en alarma la tierra, desalentando la propuesta de los partidarios de los medios pacíficos”. Carrillo, *El debate sobre la guerra chichimeca, 1531-1585*, p. 53.

³⁶⁶ Baltasar Gracián, *El Criticón*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 335.

³⁶⁷ Alberto Carrillo indica que: “las juntas teológicas de México, en que se debate la justificación de la guerra contra los chichimecas, entrañan un fuerte significado cultural para la sociedad mexicana en formación. Por una parte denotan una abierta pluralidad de posiciones teóricas dentro de la Iglesia novohispana, y una gran libertad de expresión de los religiosos doctos frente a los políticos del reino. Por otra dejan constancia de que a la par de una tendencia a justificar la represión a las naciones indias rebeldes, se mantenía en México la firme disidencia de otros misioneros y letrados, esta vez representados por los dominicos, que estimulaban cambio radical en la conducta de la política hacia los rebeldes, rebatiendo el argumento de la agresión de los indios y denunciando a los verdaderos agresores: los soldados y los pobladores españoles, que

la esclavitud de los capturados, con algunos rasgos piadosos (como la exención de las penas a los niños).³⁶⁸ Se trataba de limpiar así el camino hacia el Real de Minas zacatecano. Diego Valadés, en su *Rhetórica Cristiana*, ya anotaría:

Los cerros son muy ricos en plata, de lo cual es una prueba el que toda aquella cantidad de plata que se lleva al rey por razón de sus rentas, así como la que extraen los mercaderes, se ha sacado de la región de los chichimecas. Y aún se obtendría mayor cantidad si a los nuestros se les permitiese habitar allí gozando de seguridad y se les diese licencia para extraer todo lo que se pudiese, lo cual se ha hecho notar de propósito y de eso yo mismo di aviso también por cartas al presidente.³⁶⁹

La metáfora del militar y su vínculo sagrado fue un tópico del Barroco: “que acentúan por entonces la idea de la subjetividad católica como ‘fortaleza’, como místico ‘castillo’, ciudadela de Dios o ‘morada’ en el sentido teresiano que alcanzan todos estos términos”.³⁷⁰ No debemos olvidar el aura “militar” que poseían los jesuitas: la fe era una cuestión a defender, y por supuesto, a imponer. Damos cuenta de que estas fortificaciones no eran del ámbito exclusivo de la península, sino de todo sitio acosado y en peligro constante de batallas, cuando más se necesita el favor divino.³⁷¹

habían causado el despojo de sus tierras a los naturales; el hostigamiento de sus habitantes pacíficos, la persecución armada y la esclavitud, en lugar del trato humano que la ley evangélica exigía para esta gente digna de mejor destino.” *Op. cit.*, p. 242.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 229.

³⁶⁹ Diego Valadés, *Retórica cristiana* [facsimilar de 1576], Tarsicio Herrera Zapién (trad.), México, FCE, 1989, p. 416.

³⁷⁰ Véase el artículo de Linda Báez y Fernando de la Flor, en *Barroco*, Cátedra, Madrid, 2002, p. 188.

³⁷¹ Báez y De la Flor aluden a la representación del misticismo con el bastión, y así se manifiesta en la literatura: “la metáfora de Cristo bajo la forma de un castillo se extiende pronto en el registro literario, tal y como se expresa de una manera ejemplar en los *Conceptos espirituales*,

Para el asunto chichimeca, Fernando de la Flor sitúa en mitad de esta discusión a Benito Arias Montano, con su *Humanae Salutis Monumenta*, y a Diego Valadés, con su *Rhetórica Cristiana*. Esta última deudora del texto de Arias Montano en sus modelos pacifistas. El religioso radicado en el virreinato concretó una visión de la retórica en la que el bien decir servía para la salvación de las almas. En su texto, él mismo fungió como dibujante mediante 27 grabados en cobre. Rearticuló sus modelos iconográficos con una gestualidad indígena:

presidida ahora por convenciones simbólicas que denotan la apacibilidad, la *mansuetudo*, la condición fraterna. [...] Se trata de la puesta en marcha de un cierto mecanismo mimético, según el cual el cuerpo eclesiástico entra en contacto con la otredad, [...] algo que se evidencia poderosamente en los grabados de Valadés, particularmente el de la evangelización de los chichimecas, cuyo código expresivo está tomado del mencionado modelo pacifista representado en los *Humanae Salutis Monumenta*.³⁷²

En ese diálogo sobre los chichimecas anotemos a Fernán González de Eslava, quien realizó su Coloquio 5 en la misma década del quinientos en la que Arias Montano y Valadés realizaron sus retóricas, aunque su participación en la polémica de la guerra toma el extremo contrario, pues lo tematiza como una guerra contra el pecado.

de Alonso de Ledesma: ‘Cruz: Soys fortíssimo castillo / y aunque es todo de madera / tiene a Christo (piedra viva) / por muralla, fosso, y cerca.’ *Ibid.*, p. 199.

³⁷² *Ibid.*, p. 331.

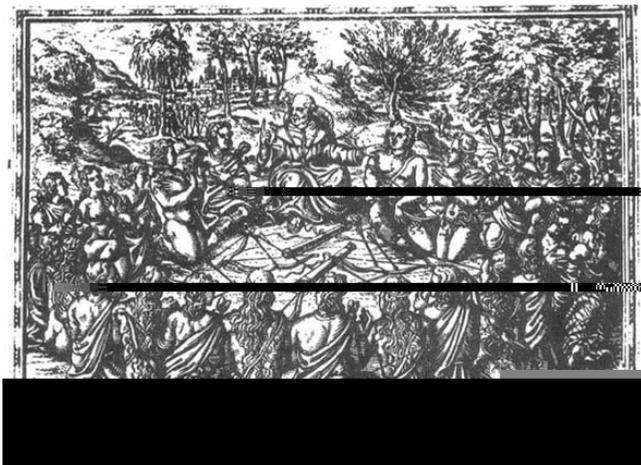


Figura 22: Los chichimecas instruidos por el misionero. Diego Valadés, *Retórica cristiana*, Tarcisio Herrera Zapién (trad.), México, FCE-UNAM, 1989.

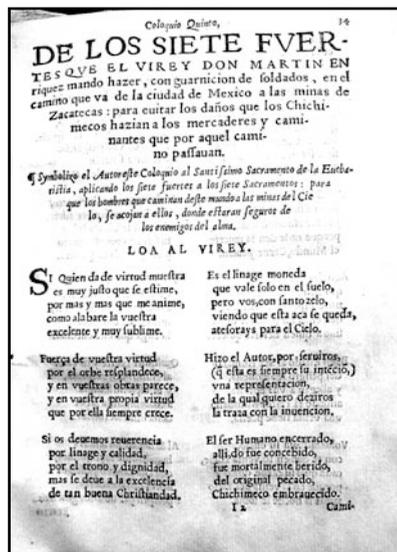


Figura 23: Primera página del Coloquio 5.

6.2. La obra

La fecha de escritura y representación del Coloquio 5 no se encuentra plenamente establecida. Othón Arróniz nos dio la más próxima: entre 1570-1571, que son los años centrales de la guerra, y pensamos, luego de dos juntas teológicas (1569, 1570) que daban al virrey la razón en el conflicto. González de Eslava lo tituló como el “De los siete fuertes que el virey don Martín Enríquez mandó hazer, con guarnición de soldados, en el camino que va de la ciudad de México a las minas de Zacatecas para euitar los daños que los Chichimecos hazían a los mercaderes y caminantes que por aquél camino passauan”.³⁷³ Se explicó, de manera extraordinaria, quizá añadida por su amigo y póstumo editor fray Fernando Vello de Bustamante, una primera acotación exegética —única, por cierto, en toda la recopilación de los *Coloquios espirituales y sacramentales*—, la cual dice: “Simbolizó el Autor en este coloquio al Santísimo Sacramento de la Eucaristía, aplicando a los Siete Fuertes a los Siete Sacramentos para que los hombres que caminan deste mundo al las minas del cielo se acojan a ellos, donde estarán seguros de los enemigos del alma”.³⁷⁴

Las didascalias le otorgan al coloquio un dinamismo singular, pues en él se muestra al Ser Humano en peregrinaje por los siete fuertes sacramentales. En este coloquio se desarrolla la alegoría del peregrino que está en este mundo de paso, valga decir en una posada, pues la residencia definitiva se encuentra al llegar a la vida eterna. La idea, aunque tiene orígenes bíblicos, fue difundida ampliamente en este tópico y otros que denostaban la vanidad del mundo.³⁷⁵ Por su parte Juan de Horozco y Covarrubias, en el emblema XXIX del libro segundo de sus *Emblemas morales*, anotaba:

³⁷³ González de Eslava, “Coloquio Quinto”, f. 34r.

³⁷⁴ *Loc. cit.*

³⁷⁵ Francisco Sánchez de las Brozas anotó en el capítulo décimo del *Enchiridión* de Epicteto: “Teniendo siempre a Dios por blanco, usemos como de paso del mundo”, *Doctrina del estoico filósofo Epicteto que se llama comúnmente Enchiridión*, Badajoz, Diputación de Bajadoz, 1993, p. 138.

Auiendo sido el mundo fabricado,
 para seruir al hombre como hechura
 del que a su semejança le ha criado
 passar trabajo en el es cosa dura:
 mas ha se de sufrir porque es forçado
 buscar para otra vida la ventura,
 Dianos naturaleza aquí posada,
 y puso en otra parte la morada³⁷⁶



Figura 24: Emblema XXIX de Juan de Horzco y Cobarrubias (1591).

³⁷⁶ Juan de Horozco y Covarrubias, *Emblemas morales* [1589], Segovia, Juan de la Cuesta, 1591, fol. 166r.

Desarrolla así el tópico que más se nos acerca a la tradición seguida por González de Eslava. Esta figura del peregrino será recurrente en nuestro autor, como lo indica el diálogo entre el Ser Humano y el Estado de Gracia:

SER HUMANO. Paremos a reposar,
que me siento fatigado.
ESTADO. Ten por muy aueriguado
que en la vida no ay parar,
aunque el hombre esté sentado.³⁷⁷

En la loa inicial, que sirve de argumento, también se alude a esta imagen del peregrino:

Camino de tropeçones
es la vida donde estamos,
y si en él nos descuidamos,
nos roban fieros ladrones
las riquezas que lleuamos.³⁷⁸

Y luego de pasar el primer fuerte, el Estado de Gracia insiste en señalar: “Que esta vida es vn camino / muy breue y muy peligroso”.³⁷⁹

6.3. Estructuras

González de Eslava conocía la emblemática. Sigue a Horapolo y Valeriano al bautizar a sus “emblematas escénicas” como jeroglíficos. Pero el Coloquio 5, muestra, sin llegar a nombrarlos explícitamente como jeroglíficos o emblemas, una armadura paraemblemática donde tenemos el lema, que es el sacramento; una imagen hecha para la escena, que el autor describe brevemente, y el epi-

³⁷⁷ González de Eslava, *op. cit.*, fol. 36r.

³⁷⁸ *Ibid.*, fol. 34v.

³⁷⁹ *Ibid.*, fol. 35v. Los ejemplos abundarían, pues en prácticamente todos los coloquios se presenta el tópico del mundo como paso.

grama que correspondería al diálogo entre los personajes en su peregrinación por el tablado.

Ya en la loa al virrey Martín Enríquez, el autor explica su argumento y nos dice:

El ser humano encerrado
allí do fue concebido,
fue mortalmente herido
del original pecado,
[por] Chichimeco embrauecido.³⁸⁰

Y comienza así un halagador parangón entre la figura de Dios y el virrey, pues si al Padre Eterno le debemos los siete sacramentos para auxiliarnos en el peregrinaje de nuestra vida, al virrey Enríquez le debemos los siete fuertes para asegurar la llegada a las minas del norte. Este tipo de analogías no son excepcionales en Eslava, sobre todo cuando su objeto a comparar es un virrey. Es posible citar el mencionado caso del Coloquio 6, a la entrada del Conde de la Coruña, ceremonia que simboliza con el sacramento de la comunión en donde Dios entra al alma. El recién llegado no pudo ser objeto de mayor deferencia.

En el inicio del peregrinaje nos encontramos con la fuente del Bautismo, al cuidado del Estado de Gracia, en la cual debe estar la figura de Juan bautizando a Cristo; ahí se argumenta que el pecado original fue causado por una de las precisas flechas de los chichimecas que hirieron en el vientre materno al Ser Humano. Precisión que sólo podrían tener las flechas de tan dotado nómada. Aquí viene la comparación negativa, acorde con los intereses del momento, antes de las disidencias presentadas en las posteriores juntas teológicas en las que aparecieron detractores de la matanza a los chichimecas. El autor toma partido y escribe:

El Demonio, Carne y Mundo
son Chichimecos malditos,

³⁸⁰ González de Eslava, *op. cit.*, fol. 34r.

que nos lleuan al profundo
con gravísimos delitos.

Viendo los robos y muertes
de aquestos salteadores,
hizo el Señor de señores,
a su costa, siete fuertes
do se acojan pecadores.³⁸¹

Llegan los peregrinos al fuerte de la Confirmación en donde aparece una torre con la insignia de un obispo confirmando, y nos encontramos así con una muestra de lo arraigada que estaba la representación de los nómadas norteros, pues basta leer en las acotaciones que: “Salen la Carne, el Mundo y el Demonio, con arcos y flechas, como Chichimecas”.³⁸² El vestuario es también un argumento, como Roland Barthes anota,³⁸³ y en este caso el vestir a los demonios como chichimecas servirá de identificación con el mal, que había utilizado con anterioridad en el Coloquio 1, donde la Malicia aparece igualmente con arco, flechas y una certera puntería.

El Estado de Gracia, que acompaña al Ser Humano, presenta el segundo fuerte. Según las acotaciones es “vna hermosa torre, con la insignia de vn Obispo que está confirmando, y dize el Estado”:

Este fuerte santo y digno
es de la confirmación,

³⁸¹ *Ibid.*, fol. 35r.

³⁸² *Ibid.*, fol. 36r. Ya en viejas crónicas aparecía la típica representación Chichimeca. Motolinía anotaba en su *Historia de los Indios de la Nueva España* una descripción de estos hábiles cazadores, acompañados de arcos y flechas, e incluso Bernal Díaz del Castillo escribió que: “había otras arboledas muy espesas algo apartadas del bosque, y en cada una de ellas un escuadrón de salvajes con sus garrota añudados y retuertos, y otros salvajes con arcos y flecha”. Oliver Debroise, “Imaginario fronterizo/identidades en tránsito, el caso de los murales de San Miguel Itzmiuilpan”, *XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, Arte, historia e identidad en América, visiones comparativas*, t. 2, México, UNAM-IIE, 1994, p. 169.

³⁸³ Roland Barthes, “Las enfermedades de la indumentaria teatral”, *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1977, pp. 65-75.

que conforta el corazón,
 concierto, Auxilio Diuino
 contra cualquier tentación.

Y aunque es Diuino su precio,
 sin él podríamos passar
 sin temor de peligrar,
 saluo si por menosprecio
 le viniesses a dexar.³⁸⁴

El peregrinaje por el valle del placer resulta peligroso, pues es ahí donde el Ser Humano es sorprendido por los chichimecas Mundo, Demonio y Carne.³⁸⁵ Aquí nos indica que no sólo por tener los sacramentos del Bautismo y la Confirmación se está protegido contra las fuerzas del mal. Al llegar al valle, representado por una casa colgada en el aire donde la Voluntad es quien atiende, el Ser Humano es atacado por la Carne y es flechado en un descuido al preguntar si por ahí había mujeres; un detalle seguramente cómico para el público, pero que desencadena el conflicto del coloquio.³⁸⁶ El Ser Humano dice:

Mujeres no auéys mentado
 en esta festiuidad.
 VOLUNTAD. Tiénelas la Vanidad
 en un quarto que ha labrado
 conforme a su calidad.³⁸⁷

³⁸⁴ González de Eslava, *op. cit.*, fol. 36r.

³⁸⁵ Existe en el Munal un cuadro de Luis Juárez, probablemente pintado para los jesuitas, donde se observa la lucha del hombre contra el mundo, el demonio y la carne.

³⁸⁶ En la *Carta del Padre Pedro de Morales* (2000), se cita una “ensalada” que se cantó en misa, con el mismo tema del combate a las fuerzas del mal: “Carne, Mundo y Lucifer / a los Sanctos mueven guerra; / ya no ay seguro en la tierra / sino morir o vencer”. Allí se incluía un estribillo que alude a esta intervención: “morirá quien fia de carne, /mal aya quien de carne fia” (pp. 91 y 93).

³⁸⁷ González de Eslava, *op. cit.*, fol. 38r.

Al verse herido por la flecha chichimeca en ese descuido, el Ser Humano pide ayuda. Lo asiste el Socorro Divino y lo dirige al Fuerte de la Penitencia. Ahí se encuentra, nos dice en la acotación, con una figura vestida de cilicio,³⁸⁸ y se nos explica:

Cura, cura tu dolor
 en este fuerte esencial
 de la confesión vocal,
 do sana más y mejor
 quien más descubre su mal.³⁸⁹

A partir de este fuerte las visitas se hacen más cortas. Pasan inmediatamente al del sacerdocio, donde está “un sacerdote figurado y un obispo que lo ordena”.³⁹⁰ A este le dedica cuatro quintillas, a los otros dos fuertes siguientes sólo les dedicará dos en sus diálogos. Comenta en su epigrama un motivo que repetirá en el Coloquio 16, en el cual representará al sacramento del sacerdocio con una grulla, símbolo de la vigilancia. Aquí nos dice:

Mira que es del Sacerdocio,
 donde no ha de estar el ocio,
 sino siempre andar velando,
 entendiendo en su negocio.³⁹¹

Destaca una advertencia formal a los sacerdotes, insistiendo y recordándoles la responsabilidad de su cargo. De inmediato se dirigen al Fuerte del Matrimonio, el cual se representa con un sacerdote y dos casados, donde explica el

³⁸⁸ Dice Covarrubias: “Vestidura grosera, de tela de pelos de cabrones, de la qual usavan los de Cilicia; que oy se llama Caramania, region de Asia, la menor. Los que hacen penitencia se visten desta tela, y llamanla saco”. *Tesoro de la lengua castellana o española* [1611], Martín de Riquer (ed.), Barcelona, Alta Fulla, 1998.

³⁸⁹ González de Eslava, *op. cit.*, fol. 38v.

³⁹⁰ *Ibid.*, fol. 39r.

³⁹¹ *Loc. cit.*

Socorro la manera de sobrellevar la unión conyugal, pues el Ser Humano fue flechado por la Carne. Así le dice en el diálogo recitado frente a este Fuerte:

SOCORRO: Si la carne, que es Demonio
te quiere echar a Perder,
no pudiéndola vencer,
al fuerte del Matrimonio
procura de te acoger.

SER HUMANO. Aquesta es pesada carga,
no me hallo para tanto.

SOCORRO. Pierde, pierde aquesse espanto,
que será dulce y no amarga
sí se lleua en amor santo.³⁹²

Sin más acción ni diálogo se dirigen al Fuerte de la Extremaunción, y ahí está un enfermo y un sacerdote que lo atiende. Le indica el Socorro:

En el fuerte que está junto,
al Christiano se ha de ungir
con Vnción para viuir
estando cerca del punto
que el alma quiere partir.³⁹³

Finalmente llegan al Fuerte de Santísimo Sacramento donde indica: “ha de estar pintado un cáliz y una hostia, con sus candeleros”,³⁹⁴ al que reconocen como el más importante:

SOCORRO. Éste es el fuerte supremo,
que da salud perdurable.

SER HUMANO. Duda se ofrece notable:
¿por qué decís que es supremo,
pues qualquiera es saludable?

SOCORRO. Qualquier fuerte da salud,

³⁹² *Ibid.*, fol. 39r.

³⁹³ *Loc. cit.*

³⁹⁴ *Ibid.*, fol 39v.

mas por modo diferente:
 está Dios omnipotente
 en los otros por virtud,
 y en aquéste está presente.³⁹⁵

6.4. Las referencias

En apariencia, las relaciones de la emblemática con el Coloquio 5 son inexistentes, nuestro autor no alude a ella de manera directa, y en sus acotaciones indica que se pinten “figuras”. Pero notamos una relación estrecha con Georgette de Montenay, (1540-1581) quien, para los años de la posible factura del coloquio había atinado a decir en su dedicatoria a la reina de Navarra, Jeanne d’Albert:

Alciato hizo emblemas exquisitos
 y ser vistosos era necesario
 permítame presentar los míos
 que son, creo, los primeros cristianos.³⁹⁶

Su emblemata, *Livre d’armoiries en signe de fraternité*, apareció por primera vez en Lyon, bajo la casa de Marcorelle, en 1567.³⁹⁷ La edición incluyó los grabados del lorenés Pierre Woëriot quien, según Simon Perrier, enriqueció el simbolismo del libro con grabados reconocibles por su marca, como serían las “bellas musculaturas masculinas y animales, expresiones de gestos y mira-

³⁹⁵ *Loc. cit.*, fol. 39v.

³⁹⁶ La versión es nuestra, Montenay escribe: “Alciat feit des Emblèmes esquis, / Lesquels voyant de plusieurs requis, / Desir me prit de commencer les miens, / Lesquels je croy estre premier chrétiennes”. *Livre d’armoiries en signe de fraternité contenant cent comparaisons de vertus et emblèmes chrétiens* [1619], París, Amateurs des Livres, 1987, p. 16. Utilizamos esta versión que tiene los mismos grabados de la primera edición.

³⁹⁷ Alison Adams aclara que la segunda edición es de 1571, pues muchos investigadores habíamos tomado a ésta como la primera. *Cfr.* “La versión española de los *emblemata, ou devises chrétiennes* de Georgette de Montenay”, en Antonio Bernat, *Los días del alción*, 2003, p. 2.

das”.³⁹⁸ Esta emblemata no sólo fue la primera cristiana sino la única compuesta por una mujer,³⁹⁹ hasta donde tenemos noticia, logrando una difusión enviable e importantes reediciones como la políglota de 1619. Queremos destacarla, no sólo por el logro de sus ilustraciones, sino por la relación que guarda con el imaginario de la época y la extraña contemporaneidad con nuestro dramaturgo. Así, en el emblema LXXXIII, Montenay nos dice:



Figura 25: Emblema LXXXIII de Georgette de Montenay.

El campeon fidel siempre esta combatido,
Del mundo, que le pone lazos,
Su carne, y deleytos b[r]axos,
Del diablo fin, malicioso, y fingido:

³⁹⁸ Simon Perrier, [nota introductoria] en Montenay, *op. cit.*, p. IV.

³⁹⁹ Pedro Cátedra, en el curso Memoria y texto, impartido en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, en agosto de 2006, comentaba que encontró un Alciato entre la lista de la biblioteca de una mujer del siglo XVI.

Mas el que constante opondra
De fe el escudo, y s'escond[e]ra
Iras, el jamas podra ser confundido.⁴⁰⁰

Si teníamos ya en el Nuevo Testamento la imagen del mundo y la carne como algo corruptor del hombre,⁴⁰¹ la referencia del mundo flechador que ataca al peregrino, imagen utilizada por González de Eslava, no parece tener un antecedente claro.

Por otro lado tenemos el tópico de la representación de la Virgen María como *Socia Belli y Turris seráfica*.⁴⁰² La Virgen era representada como un baluarte inmune a todo ataque; además de ser el lugar del pueblo de Dios. En el emblema vemos la fortificación en el último plano, justo en medio del escudo y el mundo. En el coloquio la fortificación será el tema principal, por lo que el tópico está presente en el asunto teológico y los milicianos se saben protegidos por esa relación defensiva y militante.

Ambos, Montenay y nuestro dramaturgo, se nutren de los textos sagrados,⁴⁰³ que serían la fuente común más segura, aunque menos explícita. Seguramente González de Eslava no conoció el libro de Georgette de Montenay. Aventurado sería señalarla como fuente, y que el Coloquio 5 sea una aplicación, una especie de écfasis dramatizada del emblema de la francesa. Dejémoslo como una atractiva coincidencia que nos ayuda a aproximarnos con nuevos ojos a los coloquios del poeta novohispano.

⁴⁰⁰ Montenay, *op. cit.*, p. 303.

⁴⁰¹ “No améis al mundo ni las cosas que hay en el mundo. Si algo ama al mundo, el amor del Padre no está en él, porque todo lo que hay en el mundo, la concupiscencia de la carne, la concupiscencia de los ojos y la soberbia de la vida, no es del padre, con su concupiscencia, pasa, mas el que hace la voluntad de Dios permanece para siempre”. Juan, 2:15-17.

⁴⁰² Cfr. Jaime Cuadriello, “Virgo Potens. La Inmaculada Concepción o los imaginarios del mundo hispánico”, artículo inédito, 2007, p. 18.

⁴⁰³ Una referencia más cercana sería también neotestamentaria: “Amados míos, os ruego que os abtengáis cual forasteros y peregrinos, de las concupiscencias carnales que hacen guerra contra el alma”, Pedro, 3: 12.

7. LAS PUERTAS DEL EMBLEMA. EL COLOQUIO 16

7.1. Umbral

En 1578, en espera de las reliquias enviadas por Gregorio XIII a la Nueva España, la Compañía de Jesús organiza siete certámenes, afamados por la participación de ingenios.⁴⁰⁴ Una de las obras triunfadoras para representarse en la bienvenida de las sagradas antiguallas fue la elocuente tragedia del *Triunfo de los santos*, erudita obra hemólata donde los protagonistas observan en el martirologio la vía rápida para llegar a Dios, pues nos dice san Pedro:

Que la sangre derramada
Con ánimo pío y recto
Tendrá más efecto
Que la vida conservada
Con el recato y secreto.⁴⁰⁵

En este festejo quizá también se presentó el Coloquio 16 de Fernán González de Eslava, una obra que exigía una elevada ingeniería mecánica pues, intuye Othón Arróniz, fue pensada como algunos autos sacramentales españoles, para

⁴⁰⁴ Véase Pedro de Morales, *Carta del Padre Pedro de Morales*, Beatriz Mariscal Hay (ed.), México, El Colegio de México, 2000.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 150.

representarse en carros itinerantes por el centro de la ciudad,⁴⁰⁶ tal como se había vuelto costumbre en las festividades del Corpus. Entre otros recursos, la obra solicitaba una cantidad considerable de animales que habitarían el Bosque Divino; escenas que, además de implicar una elaborada producción, habrían vestido al coloquio de una gran teatralidad.⁴⁰⁷ Pero no sólo por ello sobresale el Coloquio 16, sino que la obra obedece a un novedoso programa emblemático bien trazado para facturar por medio de la imagen, la representación y la palabra, una simbología sacramental que predominaría entre los dramaturgos españoles cincuenta años más tarde.

7.2. La obra

El coloquio, el más extenso de la producción de González de Eslava, alterna en su composición el verso y la prosa. Su acción se basa en la protección de las tres potencias del alma al Bosque Divino, al cual pretenden invadir las Fuerzas del Mal, dirigidas por el Príncipe Mundano:⁴⁰⁸ las princesas Halagüeña y Carnal, la Murmuración, sus respectivos pajes, los Pecados Capitales y

⁴⁰⁶ Cfr. Arróniz, “Estudio introductorio” en González de Eslava, *Coloquios espirituales y sacramentales*, 1998, p. 111.

⁴⁰⁷ Rodríguez G. de Cevallos señala que: “Los animales exóticos que desfilaban por el proscenio se fabricaban de cartón hueco, recortado alrededor y luego pintado y coloreado según lo que se quisiera representar. Se montaban luego en un tablero encajado en un raíl o ranura, que se practicaba en el proscenio, previamente jabonada. Una persona colocada detrás las hacía mover y deslizarse a través del suelo del escenario. El procedimiento descrito no era totalmente ajeno al de los *pageants* o carros que se habían utilizado en los carros de representaciones teatrales de la Edad Media”. “Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII”, *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1983, p. 40.

⁴⁰⁸ Mario Praz nos recuerda que en los emblemas 43 y 83 de los *Emblemes ou devises chrestiennes*, de Georgette de Montenay, “son de un tipo que veremos frecuentemente en los libros de la Compañía; el mundo como un jeroglífico de la riqueza material, como una tentación mundana”, *Imágenes del Barroco*, Madrid, Siruela, 1989, p. 49.

los Vicios, Remoquete y su esposa la Ocasión,⁴⁰⁹ además de un personaje que será recordado en la literatura del Siglo de Oro por la pluma de Luis Vélez de Guevara cinco décadas después en la fiesta del Corpus: nos referimos al Diablo Cojuelo.

La extensión del Coloquio 16, repetimos, una de las obras de mayor aliento de nuestro autor, ha recibido pocas y divergentes interpretaciones por parte de la crítica. Sería significativo anotar que uno de los antecedentes más importantes de la emblemática, el *Sueño de Polifilo* de Francesco Colonna, se encuentra dividido en dos libros de tamaño dispar, lo que le ha dejado innumerables inquietudes a sus estudiosos.⁴¹⁰

Icazbalceta, el segundo editor de González de Eslava, comentó las asimétricas jornadas y nos dice en sus notas:

Este largo Coloquio está dividido en dos jornadas; pero la desmesurada extensión de la segunda, en comparación de la primera, induce a creer que el autor pensó hacer cinco, o tal vez más, y olvidó su propósito. Se confirma la sospecha viendo que la segunda tiene intercalado un entremés.⁴¹¹

Coincidimos en que no hay equidad entre las dos jornadas que lo integran, pero la estructura compositiva del coloquio tiene una coherencia interna que cobra claridad por medio de la emblemática, género contemporáneo utilizado en este auto como un novedoso recurso teatral.

⁴⁰⁹ Recordemos que la Ocasión es célebre desde *El asno de oro*, prolongada en toda la Edad Media y el Siglo de Oro, y se encuentra presente en una gran cantidad de *emblematas*, a partir de la de Alciato, quien la signa en el emblema CXXII bajo el mote “*In Occasionem*”, y cuyo epigrama está en forma de diálogo.

⁴¹⁰ Pilar Pedraza, “Introducción”, en Francesco Colonna, *Sueño de Polifilo*, Barcelona, El Acantilado, 1999, p. 20.

⁴¹¹ En Fernán González de Eslava, *Coloquios espirituales y sacramentales y poesías sagradas*, México, Francisco Díaz de León, 1877, p. 308.

La edición de 1976 respeta íntegramente la modernización y las notas de la segunda (1877). La tercera edición más reciente de estos coloquios (1998) repite un criterio similar a los comentarios de su segundo editor (1877). Incluso reincide en que no es un auto sacramental, como García Icazbalceta lo pensó inicialmente; aunque rectificó en las correcciones y añadió en una nota final que existen indicios de que pudo haber sido representado en una fiesta de Corpus, lo cual señalaremos más adelante.⁴¹² Un autor incluso vio que esta disposición del decorado ponía en evidencia la “maravillosa ingenuidad” de Eslava.⁴¹³ Opinión que este capítulo busca desmentir.

Othón Arróniz y Sergio López Mena coinciden en la desproporción de las dos jornadas, que tratan de explicar con las siguientes hipótesis:

- 1) González de Eslava hace una aplicación textual del concepto de “jornada”. Por lo tanto consideran la división equivalente a dos días naturales.
- 2) Se piensa al autor fuera de la influencia de las preceptivas dramáticas que regían en la época.⁴¹⁴
- 3) La hipótesis tercera sería la premura por entregar la obra a certamen.⁴¹⁵ Eso explicaría, intuimos, la aparición de puertas sacramentales de manera abrupta, sin alguna didascalia explícita que indique el cambio de escena.

Nuestra conjetura es otra: apoyado en la emblemática, nuestro autor no estaría desfasado respecto a las poéticas de su tiempo ni correspondería la despropor-

⁴¹² *Loc. cit.*, p. 314.

⁴¹³ Harvey L. Johnson, “The Staging of González de Eslava’s Coloquios”, en *Hispanic Review*, vol. 8, núm. 4, oct., 1940, p. 345.

⁴¹⁴ Para una referencia de las preceptivas teatrales del Siglo de Oro véase Alberto Porqueras y Federico Sánchez Escribano (rec. ed. y pról.), *Preceptiva dramática española del renacimiento y barroco*, 2ª ed. ampliada, Madrid, Gredos, 1972.

⁴¹⁵ Othón Arróniz, “Estudio introductorio” en González de Eslava, *Coloquios espirituales y sacramentales*, 1998, p. 108.

ción de sus jornadas a un mero olvido o apuro. Existe en la obra un plan muy bien estructurado y proporcionado, ordenado de acuerdo con la aparición de los sacramentos alegorizados en jeroglíficos, a la manera de un texto de emblemas, tan popular en la época por funcionar como repertorio de símbolos.⁴¹⁶ Serán estos antecedentes que utiliza González de Eslava los que permitan darnos cuenta de la magnitud de su obra y su propuesta.

La primera jornada, a manera de proemio, es una conminación al espectador y una introducción de las potencias del alma, cuidadoras del bosque que representa a la Iglesia. En él reside el Ganado Divino: los fieles; y se advierte que el demonio acecha continuamente al rebaño descarriado. Dentro del Bosque el rebaño está protegido, y sólo se puede entrar por medio de siete puertas. El Ángel de la Guarda explica a petición de Sinceridad lo que hay que hacer para librarnos de ser cazados por el demonio:

Siete Sacramentos son,
y la puerta del Bautismo
es la Puerta del Perdón.
Ay otra puerta también
de perdón y de indulgencia,
que es la de la Penitencia;
en ésta se suma el bien
para limpiar la conciencia.⁴¹⁷

Esta personificación alegórica de las tres potencias del alma, de notable empleo en la instrucción jesuita⁴¹⁸ y de gran vigencia durante el Siglo de Oro, es posible de localizar en una lista amplia de emblemistas entre quienes citamos,

⁴¹⁶ Siguiendo a Fernando de la Flor, anotamos que “la emblemática se forma a través de una serie de proposiciones iconológicas simples —el pájaro, la planta...—, pero que por esa misma pobreza de primera designación, se prestan mucho más a la evocación simbólica, resultando así más rica su interpretación”. *La península metafísica*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, p. 64.

⁴¹⁷ González de Eslava, *Coloquios...*, f. 113v.

⁴¹⁸ Cfr. Herrera, Arnulfo, “El ‘naturalismo barroco’ del Anónimo de la pasión” en *Arte y violencia, XVIII Coloquio internacional de Historia del Arte*, México, UNAM-IE, 1995, p. 496.

aunque tardíamente, a Lorenzo Ortiz, con su *Memoria, entendimiento y voluntad. Empresas, que enseñan, y persuaden su buen uso en lo moral, y en lo político* (Sevilla, 1677).⁴¹⁹ Éste nos dice de sus empresas en el prólogo:

El intento que en ellas he llevado ha sido (ellas creo que también te lo dirán) su buen ejercicio, cual le conviene que tengan en un Ciudadano Racional y Político, su Memoria, su Entendimiento y su Voluntad, y ese mismo [ejercicio] será el que se ha de proseguir en los sentidos.⁴²⁰

Encontramos también a Juan de Palafox y Mendoza, quien en sus *Dictámenes* (1638) había remitido esa integración fundamental de los jesuitas que recuerda la concentración de las tres potencias del alma: “En el hombre racional son la voluntad, entendimiento, memoria, sentidos, manos, pies y todos los demás miembros, como en el político, el rey, los magistrados, vasallos, súbditos, pueblo”.⁴²¹ Asimismo se halla Francisco de Quevedo, quien recuerda en su *Política de Dios* (1621) que la voluntad y el entendimiento mantenían una relación indisoluble: “Es la razón que el entendimiento es la vista de la voluntad; y si no preceden sus ajustados decretos en toda obra, a tiento y a oscuras caminan las potencias del alma”.⁴²² No en vano señalamos en nuestra introduc-

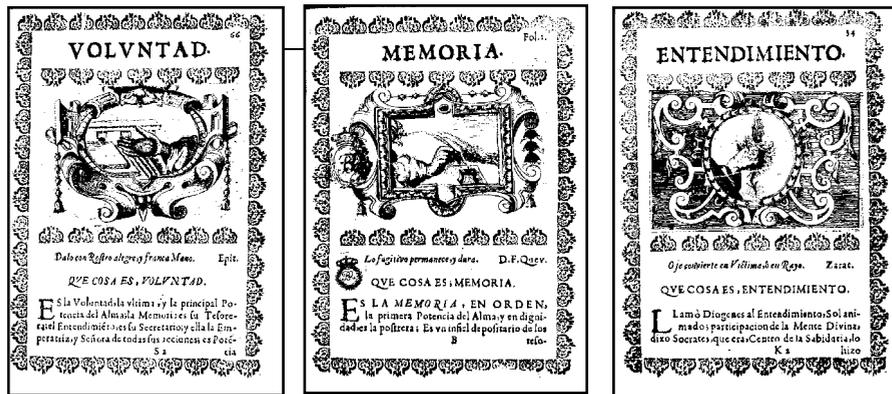
⁴¹⁹ Junto a la importante figura de Núñez de Cepeda, Fernando de la Flor añade un nombre “de entre los que consideramos como de primera línea, en el campo de los autores jesuitas de emblemas: Lorenzo Ortiz, autor de dos importantes tratados, producidos casi simultáneamente a las *Empresas sacras...*, me refiero a *Memoria, entendimientos y voluntad. Empresas que enseñan y persuaden su buen uso en lo moral y en lo político* —Sevilla, Juan Francisco de Blas, 1677— [...]” *Emblemas, lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza, 1995, p. 71.

⁴²⁰ Lorenzo Ortiz, *Memoria, Entendimientos y Voluntad. Empresas, que enseñan, y persuaden su buen uso en lo moral, y en lo político*, Sevilla, Juan Francisco de Blas, 1677. s.f.

⁴²¹ Juan de Palafox y Mendoza, *Ideas Políticas*. José Rojas Garcidueñas (pról. y selec.), Biblioteca del Estudiante Universitario, México, UNAM, 1994, p. 36.

⁴²² Francisco de Quevedo y Villegas, “Política de Dios, gobierno de Cristo”. *Obras completas, prosa*, Madrid, Aguilar, 1961, p. 533.

ción la posible educación de González de Eslava con los jesuitas, pues formaban parte de los *Ejercicios Espirituales* el poner en orden la memoria de memorar, el entendimiento de entender y la voluntad de corazón.



Figuras 26, 27 y 28: Empresas de Lorenzo Ortiz, memoria entendimiento y voluntad (Sevilla,1677).

La primera jornada tendría, pues, la función de una Loa: conminar al espectador y prepararlo para el argumento del coloquio, cuya extensión es de trescientos versos. Por el contrario, mil novecientos cuarenta y ocho versos posee la extensa jornada segunda, sin contar los párrafos en prosa que corresponderían a los diálogos de las Fuerzas del Mal. Los antagonistas tendrán esta forma de diálogo que les será característica, una manera de distinguirlos con el caos, pues el orden del verso estará reservado para las Fuerzas del Bien, quizá apelando a aquella fórmula de Lucrecio en el libro IV de *De rerum natura*: el verso es la mejor forma para aprender las cosas de provecho, como la copa de medicina amarga a la cual se le rodean los bordes con miel, para que el dulce

sabor solape el remedio.⁴²³ No se pondría entonces en verso, en rimas fáciles a la memoria, la confabulación de las fuerzas del mal; sino la explicación alegórica de los siete sacramentos —siete puertas— por los cuales se ingresa al Bosque Divino.⁴²⁴ El verso, respecto de la prosa, atañe a personajes “ejemplares”, dioses, héroes, reyes: “a los que corresponde un modo de expresión también más alto, antiguo y noble”.⁴²⁵ Y como ejemplo de la exclusividad del verso para los protagonistas tenemos la escena de Remoquete, miembro de las filas demoniacas, que al comenzar a utilizarlo, Murmuración le espeta la ya famosa cita eslaviana: “¿Ya te haces coplero? Poco ganaras a Poeta, que ay mas que estiercol; busca otro oficio; más te valdra hazer adobes vn dia, que quantos sonetos hizieres en vn año”.⁴²⁶

A partir de esta jornada segunda, González de Eslava demuestra una estructura compositiva basada en la aparición de un jeroglífico, completado con un epigrama en dos quintillas, y una explicación más amplia por parte de los protagonistas. Las alegorías esclarecen el programa iconográfico del sacramento, que organizaría la unidad de una escena; y posteriormente, en otra

⁴²³ La traducción de Agustín García Calvo dice: “que cuando intenta el médico a los niños / dar el ajeno ingrato, se prepara / untándoles los bordes de la copa con dulce y pura miel, para que pasen / sus inocentes labios engañados / el amargo brebaje del ajeno, / y la salud les torne a questo engaño, / y dé vigor y fuerza al débil cuerpo; / así yo ahora, pareciendo austera / y nueva y repugnante esta doctrina / al común de los hombres, exponerte / quise nuestro sistema con canciones / suaves de las musas, y endulzarle / con el rico sabor de poesía”. Lucrecio, *De la naturaleza de las cosas*, Madrid, Cátedra, 1983, p. 237.

⁴²⁴ En el *Códice de Autos Viejos* algunas alegorías entran por puertas, a su vez alegóricas, véase II; p. 485. “Entran amor y cautivos por la Puerta de la Sensualidad”.

⁴²⁵ José Luis García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis, 2001, pp. 68-69. Allí también nos indica que tratamos en los capítulos iniciales: “Es sabido que, como forma de expresión ‘literaria’, el verso precede a la prosa; y resulta evidente su íntima conexión con la oralidad y con la memoria, con lo decible y con lo memorable”. *Loc. cit.*

⁴²⁶ González de Eslava, *op. cit.*, f. 136r. Otra alusión a los poetas la dará en el Coloquio 5, cuando la Voluntad dice: “Al poeta doy la miel, / que gusta en ser alabado, / y es necio tan atestado, / que, con hazer burla dél, / se tiene por celebrado”. *Ibid.*, fol.37v.

escena, vendría la intervención de los antagonistas. Entre emblema y emblema se desarrolla la lucha de ambos bandos. Es un plan muy establecido para pensar que el autor simplemente omitió incluir “jornadas” que igualen las proporciones del coloquio. En realidad no hay justificación para dividir estas secuencias, pues conforman en su totalidad una unidad.

La forma propia del teatro, el diálogo, manejada en el texto por los protagonistas, nos recordará esos emblemas dialógicos utilizados por Alciato. Observamos entonces una integración del epigrama para conformar el emblema a manera de preguntas y respuestas: un discurso evidentemente didáctico y catequístico. De esta forma el autor articula semióticamente sus emblemas sacramentales: tenemos el lema –el sacramento–, la imagen, descrita muy brevemente para su instalación en el escenario; y su epigrama en las quintillas, prolongados en un diálogo apologético entre las virtudes o las potencias del alma.

El texto no contiene las imágenes del jeroglífico, la *res picta*, por lo peculiar de la factura, pues se trata de una obra escrita para una fiesta, publicada varios años después de la muerte de su autor, no recogería dibujos de su escenografía. Pero algo similar ocurre en algunos libros de emblemas incluso en pleno siglo XX, pues existen ediciones de *La idea de un príncipe político cristiano*, de Diego de Saavedra Fajardo, que se editan sin los cuerpos y, en ocasiones, sin el mote.⁴²⁷

Resulta interesante cuestionarse la asimilación, en el siglo XVI, de los emblemas y bestiarios para sólo ordenar su escenografía por medio de breves acotaciones. Consideramos prácticamente indispensable la circulación de grabados que hayan servido de guía para la ejecución de los cuerpos de sus je-

⁴²⁷ Véanse los trabajos de Sagrario López Poza, en la introducción a las *Empresas políticas* de Diego Saavedra Fajardo, 1999, y la ponencia de Víctor Infantes, “La presencia de una ausencia. La Emblemática sin emblemas”, en *Literatura emblemática hispánica. Actas del I Simposio Internacional*, 1996, pp. 93-109.

roglíficos. De no ser así, la representación del animal en cuestión sería quizá diferente de la que pensaría simbolizar el autor. No se indican dimensiones de los jeroglíficos ni de los epigramas correspondientes en las didascalias, lo que nos lleva a pensar que quien llevó a buen fin el texto conoció los términos de la encomienda, acaso por la tradición de los túmulos o los arcos triunfales que poseían la misma estructura de imagen y texto. Ejecutar la traza, por ejemplo, de un carbunco sería difícil si no se conoce al animal y sólo se explica: “que es el animal que llaman Carbunco, que tiene la piedra preciosa en la frente, y cúbrela con vna cortina natural que tiene”.⁴²⁸ No surgen aquí sino sólo dos hipótesis acaso contradictorias: González de Eslava conocía la imagen —el grabado— de un carbunco y de todos los jeroglíficos que enumera, también quienes realizaron la escenografía descrita; o quizá simplemente los conocía de la tradición escrita, no icónica, posiblemente al igual que los fabricantes de las puertas.

De cualquier manera no quedó muestra de ello, ni algún dibujo de la imagen que haya sido empleada para ilustrar a tal bestia.

7.3. Los jeroglíficos sacramentales

Para las Fuerzas Divinas, los sacramentos son los instrumentos por los cuales se ingresa a la gracia de Dios; es por ello que son utilizados por las fuerzas del bien en su alegórica caza de fieles.⁴²⁹ Algunas puertas tienen además una doble simbología de su sacramento. Esto nos lleva a pensar en la hipótesis, rara pero atractiva, de que haya tenido la idea de un texto basado en jeroglíficos y los haya incorporado a su comedia; o bien que a partir de ellos surgiera el coloquio que ahora comentamos.

⁴²⁸ González de Eslava, *op. cit.*, fol. 130v.

⁴²⁹ Ya circularía en el siglo XVII la idea de un “cazador evangélico”, como nos los hace notar Fernando de la Flor en *Barroco*, Cátedra, Madrid, 2002, p. 317.

El bautismo es el primer sacramento representado por la figura —jeroglífica, nos dice el autor—, de un unicornio bendiciendo las aguas, teniendo como epigrama los siguientes versos:

Christo, vnicornio precioso,
quita, por don diuinal,
con el agua material
el veneno ponçoñoso
de la culpa original.

A las aguas dio virtud
su persona sacro santa,
y como su Yglesia canta,
el cuerno de la salud
por nosotros lo leuanta.⁴³⁰

Eslava había escrito que allí estaba una fuente y un Cristo que vierte agua por sus llagas. Una simple alegoría estaría hecha con esta imagen de Cristo como fuente, pero la unidad entre los sacramentos es el símbolo animalístico.

El bautismo es la puerta de entrada a la fe, por ello es el primer emblema. Eslava añade más adelante la incursión en escena de unos pájaros que van a beber en la fuente del bautismo: “Dios la fuente me depare / do mis pajaritos bañe”, o más adelante, “Pajarico que vas a la fuente, / beue y vente, beue y vente”.⁴³¹ Esto nos recuerda el emblema XXXVIII de Alciato, “Concordiae symbolum”, cuya *res picta* —en su edición de 1616— representa a la concordia por medio del canto de unas cornejas en la fuente.

⁴³⁰ González de Eslava, *op. cit.*, fol. 117r.

⁴³¹ *Ibid.*, fol. 117v.

El cuerno del unicornio se ha visto como antídoto para el veneno en la emblemática, además de Paolo Giovio en su empresa XL,⁴³² se encuentra también en Valdecebro, quien le atribuye el mismo sentido cristológico de Eslava:

Iesus Chisto, Unicornio Divino, que viéndonos
acosados de nuestro enemigo letal, y fiero, fió su
vida a nuestro amparo, que generosamente noble
ofreció en víctima cruenta a las Aras sagradas de
la Cruz, venciendo el mortífero veneno de la cul-
pa, con el vaso de aromas de su sangre, y miseri-
cordias lleno.⁴³³

Como podemos ver no existe un único antecedente de este jeroglífico que Eslava emplea. La referencia que coincide con Paolo Giovio no sería además exclusiva de nuestro autor.

Le sigue la confirmación, sacramento en donde interviene la Caridad, alegoría que sigue a la Fe del bautismo. El cuerpo del jeroglífico debía contener un Fénix en llamas bajo los siguientes versos:

Cristo, fenix, al morir,
leña de Cruz a juntado,
y, en Charidad abrasado,
de Muerte se vio salir,
como fénix renouado.

Con ejemplo de humildad,
así con su luz nos lleua.
Qual oro y plata nos prueua,
y en fuego de Charidad

⁴³² Citamos la edición del *Dialogo dell'imprese* (Lyon, 1574), que realizó Santiago Sebastián en su artículo "Giovio y Palmiero. La influencia de la emblemática italiana", *Teruel*, núm. 76, 1986.

⁴³³ Vicente Ma. Roig Condomina, *Las empresas vivas de Fray Andrés Ferrer de Valdecebro*, Valencia, tesis dirigida por Santiago Sebastian, 1989, p. 75. Estas son las mismas cualidades que Picinelli indica al mostrar la vinculación del unicornio con el bautismo.

como fenix los renueva.⁴³⁴

El Fénix, predispuesto por sus virtudes para llegar a ser una alegoría empleada por el cristianismo, no es utilizado del todo por nuestro autor como el lugar común de la resurrección de Cristo. La representación de Eslava, heredera de la tradición medieval, propone la renovación por medio del fuego, o luz de Cristo, como sacramento de la confirmación.

José Julio García Arranz nos señala que las fuentes emblemáticas de dicho tema provienen de las empresas del tratadista italiano Girolamo Ruscelli, aunque existen otros atributos de los sacramentos bajo el emblema del Fénix como el bautizo o la eucaristía.⁴³⁵ De nuevo vemos la particular aplicación en este jeroglífico.

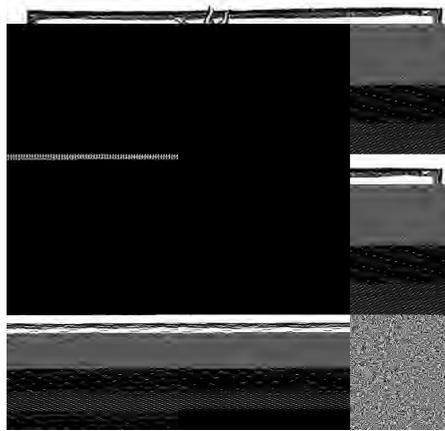


Figura 29: El fénix en su representación medieval del *Bestiario de Oxford*.

Ignacio Malaxecheverría, *Bestiario medieval*, Madrid, Siruela, 1999.

⁴³⁴ González de Eslava, *op. cit.*, fol. 122r.

⁴³⁵ En otros emblemistas, como Agustín Chesneau, proponen al fénix como institución del sacramento de la eucaristía. *Cfr.* José Julio García Arranz, *Ornitología emblemática, las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996, p. 359. Otros, como Albert Flamen en sus *Devises et emblesmes d'amour moralisez*, constituyen al fénix como emblema del bautismo. Véase García Arranz, *op. cit.*, p. 357.

Ya Eslava muestra una significación propia en la conformación de sus símbolos. Por supuesto, sus emblemas sacros han seguido algún modelo, pero manifiestan una versión particular, y en lo posible, una contrafactura a lo divino, como lo hizo después en diversos poemas de cancionero dedicados a temas religiosos.

Eslava llama a sus pinturas “jeroglíficos”, y bajo ese nombre encontramos sólo dos importantes antecedentes: la primera es la *Hieroglyphica* de Horapolo, cuya edición más completa es de 1505. La segunda es la *Hieroglyphica* de Piero Valeriano (1550).⁴³⁶ No podríamos asegurar que conoció directamente este segundo libro, pues no utiliza nuestro autor las mismas referencias ni símbolos animalísticos que emplea el italiano; si coincide el significado de un signo, éste no se debe en exclusiva a Piero Valeriano, ya que no se encuentran sólo en él, sino que las cualidades sacras de los animales se localizan en la tradición de los bestiarios, y algunos ya están presentes en la literatura hispánica desde la época de Alfonso El Sabio. El mérito de Piero Valeriano, así como de Cartari y de Ripa, y posteriormente de Picinelli, era el ser grandes compendiadores. Fueron almacenistas de una tradición que se mostraba en signos dispersos.

En el recorrido del coloquio aparece el jeroglífico de la Penitencia, donde figura una leona bramando encima del hijo muerto para resucitarlo, el cual se inscribe bajo el siguiente epigrama:

Christo es Leona bendita
que al hijo, a muerte ha entregado,
con su bramido sagrado
a vida lo resucita
de la muerte del pecado.

Quedó en su Yglesia querida

⁴³⁶ Para Piero Valeriano utilizamos la siguiente edición: *Hieroglyphica*, Lyon, Bartholomeo Honoratum, 1586.

por estampa y por trasunto
 cuando, bramando, en vn punto
 a Lazaro dio la vida
 de quatro días difunto.⁴³⁷

Citamos lo que señala el bestiario de Philippe de Thaün, el más antiguo de los bestiarios franceses (quizá entre 1121-1152) y que sigue con fidelidad al texto latino del *Physiologos*:

Sabed que la leona trae al mundo a su cachorro muerto; y cuando lo tiene, llega el león, que tantas vueltas da en torno suyo, rugiendo, que al tercer día el cachorro resucita. Y esta propiedad muestra el sentido siguiente. [...] Sabes que la leona representa a la Virgen María, y el leoncillo a Cristo, que murió por los hombres. Durante tres días yació en tierra para conquistar nuestras almas, según su naturaleza humana, y no según la divina; [...] Entendemos por el rugido del león la virtud de Dios; merced a ella, resucitó Cristo, arrancado del infierno.⁴³⁸

Era empleada, desde *El Fisiólogo*, la imagen del león que rugía para resucitar a sus criaturas. La leona da a luz un cachorro que aparece como muerto y ciego; transcurridos tres días el león le echa el aliento al cachorro que abre sus ojos y se levanta. Es un ejemplo ilustrado en la Biblia con Lázaro, quien resucita al cuarto día. El símbolo utilizado aquí sería uno de los de mayor tradición, por lo que no nos detenemos más en su lectura, lo cual no ocurre con el siguiente jeroglífico.

⁴³⁷ González de Eslava, *op. cit.*, fol. 127r.

⁴³⁸ *Apud.* Malaxecheverría, *op. cit.*, p. 94.



Figura 30: El hálito que resucita. El Fisiólogo atribuido a San Epifanio,
Santiago Sebastián (ed.), Madrid, Tuero, 1986

Un animal fantástico preside el sacramento de la comunión. Ante su puerta dialogan la Templanza y la Voluntad; allí está el Carbunco, el cual posee una piedra preciosa en la frente.⁴³⁹ El porqué de esta selección por parte del autor nos la aclara el epigrama. Aquí nos percatamos de la amplia labor que ha realizado Eslava, quien atribuye propiedades divinas a un animal mítico, el cual poseía la virtud de echar sobre la frente su ceño con el que cubría la roca cuando se sentía acechado. Nos dice Covarrubias del carbunco que es: “una piedra preciosa que tomó nombre del carbón encendido, por tener color de fuego y echar de sí llamas y resplandor, que sin otra alguna luz se puede con

⁴³⁹ Nuestro autor lo llama *carbunco*, pero otros lo llaman *carbunclo*. Emplearemos uno u otro término dependiendo de la fuente utilizada.

ella leer de noche una carta y aún dar claridad a un aposento”.⁴⁴⁰ Los versos del coloquio que fungen de epigrama dicen:

Carbunco es el Redemptor
de admirable propiedad,
que cubrió su humanidad
el Diuino resplandor
que da su Diuinidad.

Y aquí, por nuestro consuelo,
aquel carbunco Diuino,
porque así a la Fe conuino,
se cubre con aquel velo
de especies de Pan y Vino.⁴⁴¹

No hemos localizado en los repertorios de los emblemistas más importantes de la época ni en los bestiarios, incluida sobre todo la *Historia natural* de Plinio, alguna referencia a este animal mítico en el género instituido por Alciato. Aunque está presente en la tradición literaria española desde la *General Estoria* de Alfonso El Sabio y sea imagen constante en la poesía de los cancioneros. También se le menciona en ciertos pasajes del *Orlando furioso* de Ariosto, y aparece en varios poetas hispánicos de la época.⁴⁴² Lo sorprendente es el cariz crístico que adquiere el fantástico animal. Esto admite una doble lectura, pues la palabra carbunco, que también era empleada en el siglo XVI como sinónimo de llaga o herida, pudo ser utilizada además con el sentido de piedra, incluyendo al animal, y a las heridas de Cristo en la cruz. Aun así, el carbunco

⁴⁴⁰ Sebastián de Covarrubias, p. 301.

⁴⁴¹ González de Eslava, *op. cit.*, fol. 130r.

⁴⁴² Un uso similar del carbunco, no sólo como piedra sino también como animal, lo encontramos en Francisco de Figueroa, pero hasta 1625: “Así muestra el tesoro / aquellos rayos, soles, frente pura, /aquella perfectísima hermosura / que han hecho estos mis ojos / viva fuente, aquella fiera dura /que me huye como áspid y serpiente. / Cual carbunco, que en noche tenebrosa / paciendo dulces hierbas, muy seguro, /levanta la pestaña y resplandece”. Poema “XXXII”, *Poesía*, Mercedes López Suárez (ed.), Cátedra, Madrid, 1989, p. 145.

es como Cristo redentor, que oculta la divinidad y nos llega en el misterio de la transustanciación. Estamos ante una alegoría peculiar para el sacramento más importante de la festividad del Corpus, por medio del animal más críptico.

Continúa el Matrimonio en la lista de sacramentos representados, guardado por la Justicia, y se simboliza por medio de un águila bicéfala, según Eslava aludiendo a las dos naturalezas de Cristo, como lo señala en sus acotaciones:

PUERTA del Sacramento del Matrimonio, donde esta por guarda la Iusticia, que es la ygualdad que se deue guardar entre los casados. En esta puerta está un aguila con dos cabeças, que significa las dos naturalezas de Christo, en vn supuesto, y el Matrimonio que contrajo con nuestra naturaleza. Tenia esta Hieroglyphica la letra siguiente:

Cristo es Aguila de Imperio
do se muestra manifiesto
Dios y hombre, en un supuesto,
y el Sacramento y mysterio
del Matrimonio en aquesto.

Si a la Iusticia y razon
el casado no repugna,
no será carga importuna,
si son dos y un coraçon,
digo, dos en carne vna.⁴⁴³

Desde los antiguos bestiarios, el águila aparecía como un animal regio, único que puede volar mirando al sol. Por sus cualidades es uno de los animales preferidos por los emblemistas, atribuyéndosele diversos significados. La novedad aquí es la de signarla bajo la vinculación matrimonial, por su cuerpo bifurcado en dos cabezas; pero antes de representar la unión de una pareja, para el poeta el primer matrimonio es el de Cristo con la naturaleza humana. Resulta

⁴⁴³ González de Eslava, *op. cit.*, fol. 134r.

inquietante pensar en la hipótesis de la procedencia de Eslava para que haya incluido este jeroglífico, pues encontramos en el escudo de Toledo, presunto lugar de origen del poeta, un águila bicéfala. La única referencia a un animal de tales características en la emblemática hispánica en una fecha cercana a la de nuestro poeta, corresponde al águila imperial de la casa de los Austria. En las *Honras*⁴⁴⁴ que le dedicó la Compañía de Jesús a María de Austria por la fundación de un colegio, muestra una preferencia por el águila imperial bicéfala, pero son emblemas ajenos al sentido que les otorga nuestro autor y publicados después de su muerte. No dejamos de mencionar este detalle por la originalidad del símbolo aquí mencionado.

El sacerdocio es representado por una grulla con una piedra en la mano; su diálogo va a cargo de la Prudencia y la Sinceridad pues, nos explica Eslava, no habrá sacerdote sin ser prudente y vigilante. La grulla es el animal que para estar en vela cargaba una piedra en una pata, para que cayera y la despertara si llegara a dormirse. La referencia emblemática ya se encuentra en Giovio, en su empresa LX, y en Valeriano. Nuestro autor utilizará también la imagen de un águila y la piedra para hablar de la virtud atenta de san Jerónimo, pues repite en el estribillo de uno de sus poemas: “siempre la piedra en la mano, como águila que esta en vela”, y nos dice: “Velad como este doctor, / que fue ave veladora, / porque no sabeys la hora / que vendra vuestro Señor”.⁴⁴⁵ El sacerdote, entonces, tenía que ser como la grulla: estar atento para evitar la perdición de los fieles. El epigrama comenta:

⁴⁴⁴ *Libro de las honras que hizo el Colegio de la Compañía de Jesús de Madrid, a la M[ajestad] C[atólica] de la Emperatriz doña Mariana de Austria, fundadora de dicho Colegio, que se Celebro a 21 de abril de 1603*, Madrid, Imprenta de Luis Sánchez.

⁴⁴⁵ Cfr. Fernán González de Eslava, *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas*, Margit Frenk (ed. crítica), México, El Colegio de México, 1989, p. 274n.

Ser grulla Christo, se ha visto,
que uela al pueblo Christiano
porque veles, hombre humano,
y la piedra viua, Christo,
no la dexes de la mano.

Que si con aquesta piedra
velares noches y días
y si en su virtud confias,
veras que de ti se arriedra
el Demonio, que es Golias.⁴⁴⁶

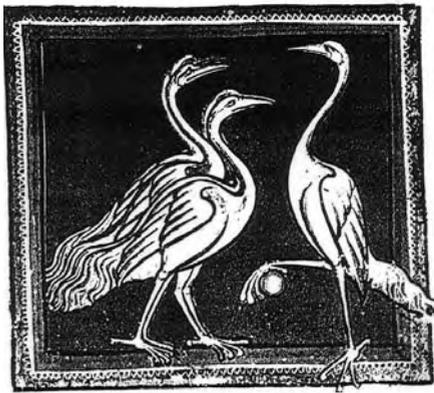


Figura 31: (Izq.) Imagen de la grulla en su atributo clásico de la piedra en el *Bestiario de Oxford*. Ignacio Malaxecheverría, *Bestiario medieval*, Madrid, Siruela, 1999.

Figura 32: (Der.) Marca tipográfica de Enrico Martínez (1606).

No podemos dejar de recordar el significado de la piedra como lastre y su representación de los hombres humildes, pues las grullas utilizaban también

⁴⁴⁶ González de Eslava, *Coloquios...*, fol. 138r. Sólo hacemos una breve apreciación: Margit Frenk al buscar la fuente de la grulla nombra a Valeriano como Valeriano Bolzani, siendo que ese era el tío: fray Urbano Valeriano Bolzani (1443-1524 *ca.*); el autor de la *Hieroglyphica* es mejor conocido como Piero Valeriano.

pedras y arena en su vuelo para soportar el embate del viento.⁴⁴⁷ García Arranz indica la popularidad de la grulla desde Aristóteles y Plinio, en Horapolo ya se encuentra la grulla vigilante, pero, de igual forma, la piedra cambió atribuyéndole diversos significados.⁴⁴⁸ La vinculación de la grulla y la prudencia, en la imagen de Jano, fue incluida por Jacobus Typotius, pero hasta el año de la muerte de nuestro autor, en 1601.⁴⁴⁹ Aparece también en Piero Valeriano, aunque aquí resulta notable que el concepto de “vigilancia” lo emparente con el conejo, que es la *res picta* que lleva ese lema, atribuyendo la relación original a los antiguos egipcios.⁴⁵⁰ La grulla es utilizada en la *Hieroglyphica* con el atributo de la piedra pero con el lema: “Custodia”.⁴⁵¹ Había sido la marca tipográfica de Enrico Martínez, quien la tomó de las imprentas españolas de Pierre Cossin y Guillermo Droy.⁴⁵² La referencia se encuentra en Valeriano, que significa el hombre atento, vigilante ante las posibles asechanzas de sus enemigos. Lo sorprendente es el uso de una calavera, que sitúa el jeroglífico como un *memento mori*. María Isabel Grañén la sitúa como una marca adquirida por azar en un lote que confiscó el Santo Oficio al impresor holandés Cornelio Adriano César. Quizás para su dueño no representaría ningún significado emblemático,⁴⁵³ pero destaca lo tardío del uso para las fechas de nuestro autor y la puesta en escena del coloquio.

⁴⁴⁷ Cfr. García Arranz, *op. cit.*, p. 442. Este autor alude a los emblemas de Juan Francisco de Villalba, las *Empresas espirituales y morales*, Baeza, 1613.

⁴⁴⁸ La grulla también fue empleada en la Nueva España, como marca tipográfica para identificar el taller de Enrico Martínez, en 1606.

⁴⁴⁹ Igualmente, el atributo de la grulla con un báculo episcopal, en su significación de la vigilancia de la iglesia, fue introducida hasta 1611, en el *Nucleus emblematum senlectissimorum*, de Gabriel Rollenhagen, Colonia. Véase García Arranz, *op. cit.*, pp. 453-455.

⁴⁵⁰ Piero Valeriano, *op. cit.*, p. 118.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 163.

⁴⁵² Véase María Isabel Grañén Porrúa, “El grabado libresco en la Nueva España, sus emblemas y alegorías”, en Jaime Cuadriello (ed.), *Juegos de ingenio y agudeza, la pintura emblemática de la Nueva España*, México, Museo Nacional de Arte, 1994, p. 122.

⁴⁵³ *Loc. cit.*

Es notoria y nada casual la manera en que Eslava visualiza la piedra en el citado símbolo, pues ella misma serviría para derrotar a Goliat, que representaría el demonio, como lo indica en su segunda estrofa del epigrama. Hasta aquí hemos visto un doble sentido en los versos que acompañan a los jeroglíficos, pues describen la relación con la *res picta*, pero además se bifurcan en un tema análogo con alguno de los atributos del jeroglífico.

Al elefante, animal asociado con la inocencia, la longevidad y la bondad, pero principalmente con la castidad y la mansedumbre —como lo recordaban Plinio y Horapolo—, González de Eslava le confiere la propiedad de embravecerse al ver sangre. Representa al sacramento de la extremaunción, ya que la Iglesia no deja solos a los suyos a la hora de la muerte:

Christo es Elefante fuerte,
Que, quando su sangre uido,
quedo tan embravecido,
que al caçador con su muerte
le dexo muerto y rendido.

Y para mayor firmeza
lleua el Divino Elefante,
sobre sí, siempre adelante,
el castillo y fortaleza
de la Yglesia militante.⁴⁵⁴

Ya en la Biblia, en el Libro de los Macabeos, se lee: “Sobre una de estas bestias había una fuerte torre de madera, que servía de defensa, y sobre la torre, máquinas de guerra; yendo en cada torre treinta y dos hombres esforzados, los cuales peleaban desde ella”.⁴⁵⁵ La Iglesia no deja solos a sus fieles, como los elefantes a sus crías y enfermos. La vinculación con la Iglesia militante adquiere un carácter bélico; y podríamos intuir que, si la muerte se da en la batalla por la religión, como algunos misioneros lo habían hecho al introducirse en

⁴⁵⁴ González de Eslava, *op. cit.*, fols. 141r-141v.

⁴⁵⁵ I Libro de los Macabeos, 6:29-30 y 37-38.

los territorios chichimecas, era válida. Ya en esta parte del coloquio han sido vencidos los demonios y se indica en la acotación:

Rendidos los Vicios, les atan las manos las Virtudes, y assí presos, y quitada la presa, los lleuan ante un carro triunfal hecho en la misma forma y traça que está el cercado Diuino. Los quatro Euangelistas sobre los animales, que los vido Ezechiel. Los Dotores de la Yglesia, y todos los que guardaron la caça de Christo, han de salir cada vno con vna vanderá, y en ella vn Mártir o vna Virgen, como se verá adelante. Ha de yr en el carro el Cordero que vido San Iuan en su Apocalipsis y Christo Crucificado en él.⁴⁵⁶

Una imagen de triunfo, una apoteosis de la Iglesia y de la victoria de los santos, sus mártires y vírgenes, pensando que este coloquio celebraba también la llegada de unas reliquias patrocinadas por la Compañía de Jesús, acaso la mencionada “Iglesia militante”. La llegada y la veneración de los mártires tendrá voz por la Fortaleza:

Éstos son los que mostraron
Por Dios su amor verdadero,
Fuertes, más fuertes que azero,
Y sus estolas lauaron
En la sangre del Cordero.⁴⁵⁷

Es curiosa la representación de un elefante para esta puerta, porque enmarca a su vez un triunfo. La imagen del paquidermo era común en las ceremonias de entrada; no hay que olvidar un cuadro de Mantegna, *Los triunfos del Cesar*, en el cual figura un elefante con una torre.⁴⁵⁸ Un animal que simbolizaba a su vez

⁴⁵⁶ González de Eslava, *op. cit.*, fol. 141r.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, fol. 142r.

⁴⁵⁸ Strong, *Arte y poder. Fiestas del renacimiento, 1450-1650*, Maribel Juan (trad.), Madrid, Alianza, 1988. Para el simbolismo mariano de la torre véase el apartado 6.3.

la memoria, la castidad y la longevidad. Las imágenes utilizadas en esta última didascalia también provinieron de las Escrituras. En muy pocos momentos González de Eslava se aleja de la Biblia. Procura en sus imágenes la difusión de la palabra divina y toma de ella las alegorías para sus coloquios.

7.4. Las implicaciones para el Corpus

Alejado del tema de la emblemática pero no de las implicaciones del coloquio para pensarlo dentro de las fiestas del Corpus, aparece el personaje de Cojín. Destaca por ser una de las primeras representaciones en la literatura novohispana de estos personajes populares, el mismo que cobrará su entera conformación en la célebre novela de Luis Vélez de Guevara, *El Diablo Cojuelo*. Pero recordemos que esta obra aparecerá casi cincuenta años después de la muerte de nuestro poeta. Queremos resaltar esta relación como un elemento más de la actualidad popular que implican los textos eslavianos. No sólo incursiona con un lenguaje *mexicanizado*, como lo han visto algunos de sus críticos, sino con inclusiones de personajes procesionales. Más que hablar de Eslava como un creador de personajes alegóricos debemos observar que éstos reflejan una cultura eminentemente festiva. José Rojas Garcidueñas suponía que durante la segunda mitad del XVI en la fiesta pública era común ver a los “gigantes”, “mayos” y al “Diablo Cojuelo”.⁴⁵⁹

El mismo Diablo alude a su fama al presentarse en el coloquio, pues pregunta el Príncipe: “¿Luego vos soys el Diablo cojuelo tan nombrado en el mundo?” y refiere Cojín: “El mismo que cada año salgo en esta fiesta por el mas señalado de todas las legiones ynfernales”.⁴⁶⁰ Alfonso Reyes adelantaba

⁴⁵⁹ Cfr. *Coloquios espirituales y sacramentales*, José Rojas Garcidueñas (ed.), México, Porrúa, 1976, t. 2, p. 292n.

⁴⁶⁰ González de Eslava, *Coloquios...*, fol. 126r.

que la estirpe del libro de Vélez de Guevara quedaba “incorporada en la ya larga serie de libros clásicos españoles que proceden de una inspiración folklórica popular”.⁴⁶¹ El tema popular era la burla del Diablo Cojuelo, por su natural impedimento para la agilidad, parodiado también por el mismo González de Eslava, pues Cojín será el ayudante proveniente de los infiernos, agregado maléfico vilipendiado por su lentitud, como se refiere en las siguientes rimas folklóricas: “al diablo cojuelo / que es buen mensajero”, “...el diablo coxo, / que corre más que todos”, “...Diablo Cojuelo / tráemelo luego”.⁴⁶² De igual forma, los personajes del coloquio se burlan de la discapacidad del enviado del infierno, pues dice el Príncipe: “Dime: ¿es éste el que te dieron, o hallástelo en el muladar?”⁴⁶³ Así se conjunta la tradición folklórica española y la festividad del Corpus, pues este personaje, asociado a la Tarasca, abría las procesiones festivas.⁴⁶⁴

7.5. Escribir con signos mudos

Los jeroglíficos de Eslava son un bestiario sacro y, a su vez, los animales empleados representan atributos elementales: el agua, el aire, la tierra y el fuego; éstos están incluidos en algunas de las cualidades de los animales de los jeroglíficos, y por lo tanto en los sacramentos. Ha quedado claro, gracias a los recientes estudios sobre emblemática, que los bestiarios eran de gran provecho

⁴⁶¹ Alfonso Reyes, *Letras de la Nueva España, Obras completas* VII, México, FCE, 1959, p. 105.

⁴⁶² Luis Vélez de Guevara, *El Diablo Cojuelo* [1641], Enrique Rodríguez Cepeda (ed.), Madrid, Cátedra, 1984, p. 26.

⁴⁶³ González de Eslava, *op. cit.*, fol. 126r.

⁴⁶⁴ Cfr. Francesc Massip Bonet, *La monarquía en escena. Teatro, fiesta y espectáculo del poder en los reinos ibéricos: de Jaume El Conquistador al Príncipe Carlos*, Comunidad de Madrid, Madrid, 2003.

para los sermones,⁴⁶⁵ una manera de encontrar la huella de Dios en la naturaleza a manera de empresas vivas, como lo pensó Ferrer de Valdecebro. Un ejemplo de esto lo ilustra González de Eslava con los siguientes versos:

CUYDADOSO. Dígame, pues, lo que siente
 De mi cantar. Le suplico,
 FE. ¿Queréys ver cómo lo aplico?
 Digo que Dios es la fuente
 y el alma es el pajarico.
 Que si en Charidad estriua
 con bolar süaue y leue,
 si dexa que Dios lo lleue,
 en la fuente de agua viua
 como pajarito beue.⁴⁶⁶

Los mismos bestiarios sirvieron como útiles fuentes para la emblemática, pues hablaban de las propiedades de los animales y sus atributos simbólicos, los cuales utiliza Eslava en la construcción de su coloquio.

Los elementos que emplea podrían parecer simples; vemos incluso que algunos, como el león, pertenecen a una tradición fácilmente localizable. Pero el autor sabe las posibilidades de la simplificación como lo hizo al realizar sus contrafacturas, tanto en la poesía como en la emblemática. En uno de sus versos ya pregunta Cuidadoso:

FE. De cantarcillos tan viles
 pueden tomar fundamentos.
 De lo de poco momento
 saca materias subtiles
 el subtil entendimiento.
 Y aueys de considerar
 las personas curíosas

⁴⁶⁵ Cfr. Juan de Solórzano Pereira, *Emblemas regio políticos* [1653], González de Zárate (ed.), Madrid, Tuero, 1987, p. 21.

⁴⁶⁶ González de Eslava, *op. cit.*, fols. 117v-118r.

que de aquestas baxas cosas
venimos a rastrear
las altas, marauillosas.⁴⁶⁷

No es una lástima que no figuren en la edición de los coloquios de Eslava jeroglíficos que la ilustren; primero, porque no es un libro de emblemas: se basa y se organiza por medio de ellos; segundo, varios son los libros de emblemas que no contienen grabados o donde no todos los emblemas están ilustrados. Cuando Alciato se asocia con Rouville y Bonhomme para nuevas ediciones de su libro en la década de los años cuarenta, todavía no terminaba de conformarse el *corpus* total del libro; la edición de 1548 tenía 201 emblemas y sólo 128 estaban ilustrados.⁴⁶⁸ Es por ello que no importaba si la edición mexicana de Alciato no contaba con grabados; era un texto barato y posible para los estudiantes jesuitas, pues el impresor estaba cobijado bajo la Compañía.⁴⁶⁹

Creemos, luego de la revisión de sus coloquios, que González de Eslava se mueve en un mundo de lecturas renacentistas, varias de ellas italianas. Quizá por allí surgió el “carbuncló” que ya en el *Orlando furioso* figura con frecuencia como piedra de un resplandor extraordinario. La traducción de este poema por Jerónimo de Urrea circulaba desde 1549:

Roca tan fuerte ni otra tal tan bella
ojo mortal no vio, después ni ante:
y de más precio son los muros de ella
que si *carbuncló* fuese o de diamante,
[ni] hay aquí abajo piedra como aquélla.
Quien conocerla quiera, tan radiante,
véngase allí, a recibir consuelos

⁴⁶⁷ *Ibid.*, fol. 117v.

⁴⁶⁸ Rafael Zafra, “Introducción”, en *Los emblemas de Alciato traducidos en rimas españolas*, Mallorca, Olañeta-UIB, 2003.

⁴⁶⁹ Cfr. Enrique R. Wagner, *Nueva bibliografía Mexicana del siglo XVI. Suplemento a las Bibliografías de Don Joaquín García Icazbalceta, Don José Toribio Medina y Don Nicolás León*, México, Polis, 1940.

que quizá no los hay sino en los cielos.⁴⁷⁰

González de Eslava también cita a otros personajes del célebre poema de Ludovico Ariosto. En el mismo coloquio 16 “Acechanza” menciona a Rodomonte —guerrero y rey de Argelia— y Manricardo —guerrero mahometano rey de Tartaria—. Leemos: “O, Príncipes, si oyerades las fanfarronerías de la Voluntad, mal año para el fiero Rodamonte, o para el atreuido Manricardo, que assi rajaran”.⁴⁷¹ Esta era una lectura que no podía faltar si vemos este coloquio con un sustrato épico, y cuyos preceptores fueron Ariosto y Tasso, pues el coloquio es una batalla sagrada por los fieles.

En las listas de los libreros de finales del siglo XVI y principios del XVII era común encontrar pedidos del *Orlando furioso*, junto a libros de emblemas como los de Alciato y la *Hieroglyphica* de Valeriano.⁴⁷² Estas lecturas eran comunes en la época de nuestro autor, y a él lo vemos acorde con su tiempo.

Es notable ver la participación de Eslava en la emblemática con fortuna, conocimiento y adecuación necesarios. El coloquio bien vale por sí mismo como una breve emblemata de los sacramentos, fabricados para la escena. Seguía la estructura triple de los emblemas, no hay duda que estos jeroglíficos están “dentro” del género creado por Alciato. La significación zoológica que emplea su autor no obedece a una sola influencia, sino a una combinación y conciliación de los emblemas con la tradición de los bestiarios. La imagen, y en especial la imagen del emblema, tenía una cualidad mnemotécnica, con-

⁴⁷⁰ Ludovico Ariosto, *Orlando furioso* [1549], Jerónimo de Urrea (trad.), Planeta, Barcelona, 1988, p. 133. También menciona: “A guisa de *carbunco* esclarecido / luce el escudo y no hay luz tan luciente; / caen en tierra al resplandor crecido, / con los ojos cerrados y la mente”. p. 26, y al final: “Como se acerca al cerco luminoso, / atónito a gustar más se apareja. / Vio ser de gema el muro suntuoso, / como *carbunco* su color bermeja.” p. 595. Las cursivas nos pertenecen.

⁴⁷¹ González de Eslava, *op. cit.*, fol. 115v.

⁴⁷² Cfr. Irving A. Leonard, *Los libros del conquistador*, México, FCE, 1979, p. 252.

forma un gran aparato persuasivo y, además, un trasfondo llamativo y eminentemente artístico. Julio Caro Baroja nos recuerda este detalle de gran importancia:

El sacerdote o el fiel no sólo realzan con gestos hieráticos el significado de los ritos que practican, sino que también los cargan de contenido estético [...]. Autores que han vivido fuera de la fe católica han puesto una y otra vez de relieve lo que ha dado a ésta de efectivo el desarrollo de las bellas artes plásticas, y de la poesía, el drama y la música.⁴⁷³

González de Eslava utiliza los animales más caros a la tradición simbólica, como el fénix, la grulla, el león o el elefante; pero incluye otros, como el citadino carbunclo, que no se presentan en los emblemistas más conocidos. Sobresale su renovada visión teológico-dramática. Pensamos que observar la obra de Eslava bajo este matiz emblemático atrae nuevos hallazgos e interpretaciones, supera lo efímero y la ocasión en que fueron elaboradas la mayoría de sus obras. No hay que perder de vista que el teatro en la Nueva España, pero también en el mundo hispánico, era un espectáculo de suma influencia y aceptación por parte de los habitantes del virreinato:

Esto significa que las representaciones, como la forma más favorecida de festejos, tenía una importancia de primer orden en la vida social de la corte virreinal, una importancia proporcionalmente mayor que la que tenían en la corte real, sin duda por la menor complejidad de la vida colonial. En la monotonía burocrática de aquella villa, las repre-

⁴⁷³ Julio Caro Baroja, *Las formas complejas de la vida religiosa. Religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Akal, 1978, p. 107.

sentaciones se deseaban como escapadas de alivio.⁴⁷⁴

La representación escenificada en las festividades de 1578 duraría pocas horas; su lectura, después de más de cuatrocientos años, todavía sigue generando interrogantes.

⁴⁷⁴ Amado Alonso, "Biografía de Fernán González de Eslava", en *Revista de Filología Hispánica*, año II, núm. 3, p. 250.

CONCLUSIONES

1. Hemos visto la relación fundamental que guardan los emblemas con el teatro y la retórica, utilizados implícitamente tanto en el texto dramático como en las didascalias para la escenografía. Consideramos la emblemática como una herramienta altamente eficaz para desentrañar el significado de algunos textos dramáticos del Siglo de Oro.

2. Existe una serie de diferencias de género dentro de lo que ahora llamamos emblemas, pero muchas de ellas dependían del modelo que los autores tuvieran a su alcance o del concepto que de ese género poseyeran. Las definiciones y preceptivas de los emblemistas del siglo XVI nos otorgan opiniones divergentes. Por ello en el estudio de nuestro autor, aunque existen referencias a los jeroglíficos y a los bestiarios, incluimos su aportación e interpretación dentro del ámbito general de la emblemática.

3. Si pensamos que existe una serie de representaciones a manera de *tableaux vivants*, cabe la posibilidad de que éstas tuvieran un origen iconográfico tomado de modelos de grabados sueltos, de libros ilustrados, o, posteriormente, de libros de emblemas. Podemos ver esto en los arcos triunfales, en los túmulos y en otras manifestaciones del arte efímero, entre las que incluimos al teatro.

4. La emblemática será utilizada ampliamente en los autos sacramentales y en las comedias del Siglo de Oro. Autores como Calderón o Antonio de Solís, más próximos a la Corte, los utilizaron incorporándolos a la escenografía o con el fin de fabricar alegorías. En este sentido, podemos decir que González de Eslava es un precursor, medio siglo antes, de estos autores más reconocidos.

5. Su propuesta de emblemas para la escena antecede también a muchos de los emblemistas hispánicos, sobre todo a los jesuitas que destacaron en la península en la creación de este género de libros. El grueso de su obra dramática fue realizada poco antes de que comenzara la producción en forma de libros de emblemas en España, etapa iniciada por el jesuita Juan de Borja con sus *Empresas morales* (1589).

6. Si bien la mayoría de las obras de Fernán González de Eslava fueron elaboradas con algún motivo especial —ya sea por encargo o pensadas para algún concurso—, poseen, en el caso de los coloquios, una composición coherente y un desarrollo de acuerdo con los cánones de su tiempo. No podemos decir que, en el caso del Coloquio 16, lo desigual de las dos jornadas que lo integran supongan un simple error de proporción sino, como hemos visto, una estructura compositiva basada en la emblemática.

7. Es destacable que González de Eslava tiene como concepto de jeroglífico el emblema que se compone únicamente con animales, ya sean míticos o no; sigue la tradición de los dos únicos textos que llevaron este nombre —*Hieroglyphica*— en su título: el de Horapolo y el de Piero Valeriano. Aunque la estructura sea la de un emblema, serán denominados como jeroglíficos al tenor de su simbología animalística.

8. Según nuestra propuesta, el Coloquio 16 se basa en una armadura triple, siguiendo el esquema de los emblemas. Se recogen aquí alegorías para los Santos Sacramentos que siguen tradiciones animalísticas, localizadas en la herencia de los bestiarios y empleados en la literatura de su tiempo. El hallazgo de González de Eslava radica en la cristianización de muchos de estos elementos, aporte que no había realizado ningún emblemista anteriormente con el significado que él les otorga. Consigue de esta manera una emblemata sacramental, original y propia, sobrepasando, así, la mera copia y el antecedente iconográfico y literario.

9. Si tomamos en cuenta las fechas de publicación de los primeros libros de emblemas con aplicaciones a lo divino, el de Georgette de Montenay y el de Benito Arias Montano, ambos de 1571, la propuesta de nuestro autor es contemporánea. Sólo que su emblemática es efímera, y cuando circula impresa, en 1610, lo hace bajo la forma de texto dramático.

10. En el Coloquio 5, González de Eslava recurre a la actualidad política de su tiempo. Alegoriza el Mundo, el Demonio y la Carne como indígenas chichimecos, tribu de nómadas insumisos y que impedían el tránsito hacia los centros mineros del norte de la Nueva España. El tratamiento de nuestro autor se vincula con el citado emblema de Georgette de Montenay, donde aparecen las mismas alegorías del Mal como flechadoras del peregrino. Esto nos habla de la actualidad de González de Eslava no sólo en los asuntos políticos del momento —la guerra contra los chichimecas se dirimió ampliamente en el orden religioso y político del virreinato y la corona—, sino también en el mundo contemporáneo de los emblemistas que afectó, como hemos visto, las latitudes más diversas.

11. El origen de las alegorías que emplea es claramente bíblica. Podemos encontrar desde el Antiguo Testamento estas figuras que sin duda fueron trasladadas directamente a los escenarios. Todo en el teatro de Eslava está en función de su lectura de las Escrituras. No olvidemos que él mismo dice que es “clérigo de evangelio”, y si algo dominaba a la perfección eran los Testamentos; toda su producción dramática se alimenta de ellos. Era, antes que nada, un teólogo. Su lectura de los acontecimientos sociales pasa por la teología. Su trama, su espectáculo, tiene fundamentalmente una resolución teológica. Su uso de la emblemática es utilitaria, tal como fue usada en ese tiempo por otros emblemistas, su fin no era la emblemática: era el mensaje que se podía transmitir por ese medio.

12. Tenemos elementos contundentes para considerar que Fernán González de Eslava fue sacristán de la ermita de Nuestra Señora de los Remedios de 1594 a 1595. Participó en la creación del programa iconográfico de la ermita, donde figuraron diversos jeroglíficos y emblemas marianos. Así lo sugieren fuentes de archivo, como también dos poemas y un coloquio en donde reproduce símbolos únicos, semejantes a los que se encontraban en el templo.

13. En suma, exhumar la obra de González de Eslava supone, desde nuestro punto de vista, no sólo una lectura de sus coloquios sino —lo que es más importante— la “recuperación” de un texto absolutamente innovador —como hemos podido constatar en las páginas precedentes— por la adaptación de la emblemática al texto dramático. Es necesario este aspecto, que hasta ahora no había sido tenido en cuenta por la crítica de González de Eslava, si queremos entender la novedad que supuso esta obra para la época en que escribió nuestro autor.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV, *Piezas maestras del teatro teológico español*, t. 1, *Autos sacramentales*, Nicolás González Ruiz (sel., notas e intro.), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1946.
- , *Autos sacramentales (el auto sacramental antes de Calderón)*, Ricardo Arias (sel., intro. y notas), México, Porrúa, 1977.
- , *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid, Instituto Miguel de Cervantes, CSIC, 1983.
- , *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2000.
- ALBURQUERQUE GARCÍA, Luis, *El arte de hablar en público. Seis retóricas famosas*, Madrid, Visor, 1995.
- ALEGRE, Francisco Javier, S.J., *Historia de la provincia de la Compañía de Jesús de Nueva España*, t. 1, 1566-1596, Roma, Institutum Historicum S.J., 1956.
- ALCÁZAR, Jorge, *Sor Juana y la emblemática*, México, SUA-UNAM, 2003.
- , “Elementos emblemáticos y mnemotécnicos en la poesía barroca”, en *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica*, Herón Pérez Martínez y Bárbara Skinfill Nogal (eds.), Zamora, El Colegio de Michoacán, 2002, pp. 195-205.
- ALCIATO, Andrea, *Emblemas*, Santiago Sebastián (ed.), Pilar Pedraza (trad.), Madrid, Akal, 1985.
- , *Emblematum liber* [edición en línea de 1621], Canadá, Memorial University of Newfoundland <<http://www.mun.ca>>, 1999.
- , *Los emblemas de Alciato: traducidos en rimas españolas* [1549], Rafael Zafra

- (ed.), Palma de Mallorca, Olañeta-Universitat de les Illes Balears, 2003.
- ALONSO, Amado, “Biografía de Fernán González de Eslava”, en *Revista de Filología Hispánica*, año II, núm. 3, 1940, pp. 213-321.
- ANEAU, Barthélemy, *Picta poesis ut poesis erat*, Lugduni, M. Bonhomme, 1564.
- ARACIL, Alfredo, *Juego y artificio. Autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*, Madrid, Cátedra, 1998.
- ARDHOLM, Helena, *The emblem and the emblematic habit of mind in Jane Eyre and Wuthering Heights*, Göteborg, Acta Univeritatis Gothoburgensis, 1999.
- ARELLANO, Ignacio, *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999.
- , *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 2002.
- ARIAS MONTANO, Benito, *Monumentos sagrados de la salud del hombre [1571]*, El Escorial, 1984.
- ARIOSTO, Ludovico, *Orlando furioso [1549]*, Jerónimo Urrea (trad.), Barcelona, Planeta, 1988.
- ARISTÓTELES, *Retórica*, Arturo Ramírez Trejo (trad.), México, UNAM, 2002.
- ARRÓNIZ, Othón, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977.
- , “Estudio introductorio”, en González de Eslava, *Coloquios espirituales y sacramentales*, México, UNAM, 1998, pp. 9-120.
- ARTIGAS, Juan Benito, “Metztlán, Hidalgo. Los edificios de la Villa”, en *Cuadernos de Arquitectura Virreinal*, núm. 7, Facultad de Arquitectura, UNAM, s.a., pp. 18-24.
- ASENCIO, Eugenio, “Hallazgo de Diego Moreno, entremés de Quevedo, y vida de un tipo literario”, en *Hispanic Review*, vol. 27, núm. 4, oct., 1959, pp. 397-412.
- ASTEY, Luis, *Dramas litúrgicos del Occidente medieval*, México, El Colegio de México-ITAM, 1992.
- BÁEZ, Linda, *Mnemosine novohispana. Retórica e imágenes en el siglo XVI*, México, IIE-UNAM, 2005.

- BALTRUSAITIS, Jurgis, *En busca de Isis. Introducción a la egiptomanía*, Madrid, Siruela, 1996.
- BARTHES, Roland, “Las enfermedades de la indumentaria teatral”, *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1977, pp. 65-75.
- BAUDOIN, Jean, *Recueil d'emblèmes divers*, Georfolms Verlag, Hildesheim-Nueva York, 1977.
- BAZARTE MARTÍNEZ, Alicia y Miguel Ángel Priego Gómez, *El gran teatro de la muerte. Las piras funerarias en Zacatecas*, Zacatecas, Fondo Estatal para la Cultura y las Artes, 1998.
- BELECIO, Luis, S.J., *Ejercicios espirituales de San Ignacio de Loyola*, Madrid, Imprenta del Asilo, 1925.
- BENJAMIN, Walter, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990.
- BERISTÁIN DE SOUZA, José Mariano, *Biblioteca hispanoamericana septentrional* (ed. facs.), México, UNAM-Claustro de Sor Juana-Instituto de Estudios y Documentos Históricos, 1980.
- BERLIN, Heinrich y Jorge Luján, *Los túmulos funerarios en Guatemala*, Guatemala, Academia de Geografía e Historia de Guatemala, 1983.
- BERNAT VISTARINI, Antonio y John T. Cull, *Enciclopedia de emblemas ilustrados*, Madrid, Akal, 1999.
- , *Los días del Alción, emblemas, literatura y arte del Siglo de Oro*, Barcelona, Olañeta, Universidad de Illes Balear, 2002.
- BEUCHOT, Mauricio, *Retóricos de la Nueva España*, México, UNAM, 1996.
- BLUMENTHAL, Arthur R., *Theater art of the Medici*, Hanover, Dartmouth College, 1980.
- BOBES NAVES, María del Carmen, “El discurso de la obra dramática, diálogo, acotaciones y didascalías *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX*”, Madrid, CSIC, 1998, pp. 812-820.
- BODIADZHIEV, G. N. y A. Dzhivelégov, *Historia del teatro europeo. Desde sus orígenes hasta 1789*, Buenos Aires, Futuro, 1947.

- BONET CORREA, Antonio, *Fiesta, poder y arquitectura, aproximaciones al barroco español*, Madrid, Akal, 1990.
- BRAVO, Dolores, “La fiesta pública: su tiempo y su espacio”, en *Historia de la vida cotidiana en México*, t. II, *La ciudad barroca*, Antonio Rubial García (coord.), México, El Colegio de México-FCE, 2005, pp. 435-460.
- , *La excepción y la regla. Estudios sobre espiritualidad y cultura en la Nueva España*, México, UNAM, 1997.
- , “Pedro Moya de Contreras: personaje histórico y protagonista teatral”, en *Theatralia*, núm. IV, Mirabel, 2004, pp. 241-251.
- CALLI, Antonio, *Discorso de' colori. Lezzione degna et piacevole all'Illustrissimo Signor Giacomo Soranzo* [Padua: Lorenzo Pasquati, 1595], en BIVIO, <http://www.bivionline.it/it/CalliAntonioListOfWork.html>, acceso: 30 de octubre, 2006.
- CALVETE DE ESTRELLA, Juan Cristóbal, *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso Príncipe don Phelippe* [1552], Paloma Cuenca (ed.), Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.
- CAMPA, Pedro F., “Los géneros del libro de emblemas jesuitas”, en *Actas del I simposio internacional de Emblemática*, La Coruña, Universidad de la Coruña, 1996, pp. 43-60.
- , “Terminology in the Spanish Tradition”, en Peter M. Daly, *Aspects of Renaissance and Baroque Symbol Theory, 1500-1700*, Nueva York, AMS, 1999, pp. 13-26.
- CARBALLO, Luis Alfonso de, *El cisne de Apolo* [1602], Alberto Porqueras Mayo (ed.), Kassel, Reichenberger, 1997.
- CARO BAROJA, Julio, *Las formas complejas de la vida religiosa. Religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Akal, 1978.
- CARILLA, Emilio, “La lírica hispanoamericana colonial”, en Luis Íñigo Madrigal (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana*, t. 1, Madrid, Cátedra, 1982, pp. 231-289.
- CARRILLO, Alberto, *El debate sobre la guerra chichimeca, 1531-1585*, 2 tt., Zamora, El Colegio de Michoacán / El Colegio de San Luis, 2000.

- CARTARI, Vincenzo, *Imagini delli dei de gl'antichi* [facs. 1647], Walter Koschatzky (pról.), Graz, Akademische Druk-Verlangsanstalt, 1963.
- CASTRO, Adolfo de, *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, t. II, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, Rivadeneira, 1857.
- CERVANTES DE SALAZAR, Francisco, *México en 1554 y Tímulo imperial*, Edmundo O'Gorman (est. pról. y notas), México, Porrúa, 1963.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Comedias I*, Madrid, Castalia, 2001.
- CHECA, José: "La pintura no es como la poesía: Lessing y la teoría española de la época", *Studi Ispanici*, Istituti Editoriali e Poligrafíci Internazionali, Roma, 2000, pp. 41-59.
- CISNEROS, fray Luis de, *Historia de el principio y origen, progresos, venidas a México, y milagros de la Santa imagen de Nuestra Señora de los Remedios* [1621], Francisco Miranda (ed.), México, El Colegio de Michoacán-Basílica de Nuestra Señora de los Remedios, 1999.
- CLEMENTS, Robert J., *Picta poesis, literary and humanistic theory in renaissance emblem books*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1960.
- Códice de autos viejos*, Miguel Ángel Pérez Priego (sel., intro. y notas.), Madrid, Clásicos Castalia, 1988.
- CORROZET, Gilles, *Les blasons domestiques contenantz la décoration d'une maison honneste, et du mesnage estant en icelle, invention joyeuse et moderne*, París, Gilles Corrozet, 1539.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española* [1611], Martín de Riquer (ed.), Barcelona, Alta Fulla, 1998.
- COLONNA, Francesco, *Sueño de Polífilo*, Pilar Pedraza (ed. y trad.), Barcelona, El Acantilado, 1999.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigan-gas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1911.

- CRAVELOT, H. F., *Iconologie par figures ou traité complet des allegories*, Minkoff Reprint, Ginebra, 1972.
- CUADRIELLO, Jaime (ed.), *Juegos de ingenio y agudeza, la pintura emblemática de la Nueva España*, México, Museo Nacional de Arte, 1994.
- , “Virgo Potens. La inmaculada Concepción o los imaginarios del mundo hispánico”, artículo inédito, 2007.
- CULL, John, T., “Ecos emblemáticos en la obra dramática de Ruiz de Alarcón” en Herón Pérez y Bárbara Skinfill (eds.) *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica*, Zamora, El Colegio de Michoacán-Conacyt, 2002, pp. 47-56.
- CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura Europea y Edad media latina*, México, FCE, 2 tt., 1955.
- CHARBONNEAU-LASSAY, Louis, *Le bestiaire du Christ : La mysterieuse emblematicque des Jésus-Christ*, 2 tt., Milán, Arché, 1940.
- DALY, Peter M., *Emblem theory, recent german contributions to the characterization of the emblem genre*, Nendeln/Liechtenstein, KTO Press, 1979.
- , *Literature in the Light of Emblem. Structural parallels between the Emblem and Literature in the Sixteenth Centuries*, Toronto, University of Toronto Press, 1979.
- , *The European Emblem: towards an Index Emblematicus*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 1980.
- , y John Manning, *Aspects of Renaissance And Baroque Symbol Theory, 1500-1700*, Nueva York, AMS Press, 1999.
- DE LA FLOR, Fernando, “El ‘Palacio de la memoria’: las ‘Confesiones’ (X, 8) agustinianas y la tradición retórica española”, *Cuadernos Salmantinos de Filosofía*, XIII, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1986, pp. 113-122.
- , *Emblemas, lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza, 1995.
- , *La península metafísica*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.
- , *Barroco, representaciones e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra, 2002.
- DEBROISE, Olivier, “Imaginario fronterizo/identidades en tránsito, el caso de los murales de San Miguel Ixmiquilpan”, *XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, Arte Historia e identidad en América, visiones comparativas*, 2 tt., México, UNAM/IIIE, 1994, pp. 154-171.

- DÍAZ-PLAJA, Guillermo, *El espíritu del barroco*, Barcelona, Crítica, 1983.
- DÍEZ BORQUE, José María, *Teoría, forma y función del teatro español de los siglos de oro*, Mallorca, Olañeta, 1996.
- , “Calderón y el ‘imaginario’ visual. Teatro y pintura”, en AA.VV. *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, Madrid, 2000, pp. 195-219.
- , (dir.), *Teatro y fiesta en el Barroco, España e Iberoamérica*, Madrid, Serbal 1986.
- EGIDO, Aurora, “El telón como jeroglífico en la representación valenciana de *La fiera, el rayo y la piedra* de Calderón”, *Teatro y prácticas escénicas en los siglos XVI y XVII*, Valencia, Universidad de Valencia, 1989, pp. 387-405.
- , *De la mano de artema. Literatura, emblemática, mnemotécnica y arte del Siglo de Oro*, Mallorca, Olañeta, 2004.
- , “Prólogo. Sobre la letra de los emblemas y primera noticia española de Alciato”, en Alciato, *Emblemas*, Madrid, Akal, 1993, pp. 7-17.
- , “La puesta en escena de *La tierra, el rayo y la piedra* de Calderón, según la edición de 1664”, *La escenografía del teatro Barroco*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1983, pp. 161-184.
- ENCINA, Juan del, *Poesía lírica y cancionero musical*, Clásicos Castalia, Madrid, 1975.
- , *Teatro y Poesía*, Stanislav Zimic (ed. y notas), Madrid, Taurus, 1986.
- ESCALANTE, Pablo, “Pintar la historia tras la crisis de la conquista”, en *Los pinceles de la historia. El origen del reino de la Nueva España*, México, Munal-Banamex-UNAM, 1999.
- ESPINOS ORLANDO, Juana, *La fiesta del Corpus Christi en Madrid*, Madrid, CSIC, 1985.
- FERNÁNDEZ ARENAS, José (coord.), *Arte efímero y espacio estético*, Barcelona, Anthropos, 1988.
- FERNÁNDEZ, Teodosio, “Sobre el teatro de Fernán González de Eslava”, en *Anales de Literatura Española*, núm. 13, 1999, pp. 41-50.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro, *Orígenes del teatro español*, Buenos Aires, Schapire, 1946.

- FERRER DE VALDECEBRO, Andrés, *El porqué de todas las cosas*, Antonio Bernat Vistarini y John T. Cull (eds.), Mallorca, UIB-Olañeta, 2007.
- FIGUEROA, Francisco de, *Poesía*, Mercedes López Suárez (ed.), Madrid, Cátedra, 1989.
- FILÓSTRATO el Viejo, Filóstrato el Joven, Calístrato, *Imágenes*, Luis Alberto de Cuenca (ed.), Madrid, Siruela, 1993.
- El Fisiólogo atribuido a San Epifanio*, Santiago Sebastián (ed.), Madrid, Tuero, 1986.
- Flores de baria poesía (1577)*, Margarita Peña (ed.), México, SEP, 1989.
- GALÍ, Neus, *Poesía silenciosa, pintura que habla*, Barcelona, El Acentilado, 1999.
- GALLEGO, Julián, *La pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 1996.
- GARCÍA ARRANZ, José Julio, *Ornitología emblemática, las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996.
- , “La imagen jeroglífica en la cultura simbólica moderna. Aproximación a sus orígenes, configuraciones y funciones”, en Antonio Bernat y John T. Cull, *Los días del Alción*, Barcelona, Olañeta, 2002, pp. 229-255.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *Drama y tiempo. Dramatología I*, Madrid, CSIC, 1991.
- , *Como se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis, 2001.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Jesús, *Historia de Nuestra Señora de los Remedios*, 2ª. ed, México, Santuario de los Remedios, 1940.
- GARCÍA MAHIQUES, Rafael (ed.), *Empresas Sacras de Núñez de Cepeda*, Santiago Sebastián (pról.), Madrid, Tuero, 1988.
- GARRIDO ARANDA, Antonio (comp.), *El mundo festivo en España y América*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2005.
- GARZA, Valentina *et al.*, “Mercado y precios en la ciudad de México. Su evolución en la segunda mitad del siglo XVI”, en Virginina García Acosta (coord.), *Los precios de alimentos y manufacturas novohispanos*, CIESAS, México, 1995, p. 273-306.

- GENETTE, Gérard, *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.
 ———, *Umbrales*, México, Siglo XXI, 2001.
- GOMBRICH, E.H. *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento 2*, Madrid, Debate, 2001.
- GÓMEZ, Jesús, *El diálogo renacentista*, Madrid, Laberinto, 2000.
 ———, *El diálogo en el renacimiento español*, Madrid, Cátedra, 1988.
- GÓMEZ DE OROZCO, Federico, “Las pinturas de Alonso de Villasana en el santuario de los Remedios”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 14, vol. II, UNAM, 1946.
- GÓMEZ SACRISTÁN, Manuela María, *Enigmas y Jeroglíficos en la literatura del Siglo de Oro*, 2 tt., col. Tesis Doctorales, Madrid, Universidad Complutense, 1989.
- GÓMEZ DE CERVANTES, Gónzalo, *La vida económica y social de Nueva España al finalizar el siglo XVI*, Alberto María Carreño (ed. e intro.), México, Antigua Librería Robledo, 1944.
- GONZALBO, Pilar, *El humanismo y la educación en la Nueva España*, México, SEP-El Caballito, 1985.
- GONZALEZ, Aurelio et al., *Estudios del teatro áureo, textos, espacio y representación*, México, UAM, Colmex, AITESO, 2003.
- GONZALEZ ACOSTA, Alejandro, “Un insólito túmulo del Barroco popular novohispano: el de Carlos II (Coatepec, Puebla, 1701)”, en Antonio Bernat Vistarini y John T. Cull (eds.), *Los días del Alción. Emblemas, literatura y arte del Siglo de Oro*, Mallorca, Olañeta-UIB, 2002, pp. 295-302.
- GONZÁLEZ DE ESLAVA, Fernán, *COLOQVIOS / ESPIRITUALES Y SACRAMENTALES / y Canciones Diuinas, compuestas por el Di / uino poeta Fernan Gonçalez de Esla / ua Clerigo Presbitero. // Recopiladas por el R. P. Fr. Fernando Vello de / Bustamante; de la Orden de S. Austin. // Dirigido al muy Reuerendo padre Maestro / Fr. Iuan de Guzman, Prouincial dignissimo / de la Prouincia del Santissimo nombre / de Iesus de la Orden de San / Agustín. // Año de 1610 / EN MEXICO. / En la Empronta de Diego Lopez Daulos y a su cossta*.
 ———, *Coloquios espirituales y sacramentales y poesías sagradas*, Joaquín García Icazbalceta (ed.), México, Francisco Díaz de León, 1877.

- , *Coloquios espirituales y sacramentales*, Othón Arróniz y Sergio López Mena (eds.), México, UNAM, 1998.
- , *Coloquios espirituales y sacramentales* [1610], t. 2, José Rojas Garcidueñas (ed.), México, Porrúa, 1976.
- , *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas*, Margit Frenk (ed. crítica), México, El Colegio de México, 1989.
- , *Livro segundo...*, Sergio López Mena (ed.), México, UNAM, 2003.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María, “La emblemática, una cultura visual y filosófica”, en Solórzano y Pereira, *Emblemas Regio-políticos*, 1989, pp. 1-38.
- GONZÁLEZ PEDROSO, Eduardo (ed.), *Autos sacramentales, desde su origen hasta fines del siglo XVII*, Madrid, Real Academia Española, 1952.
- GONZÁLEZ ROMÁN, Carmen, *Specula. Teoría, arte y escena en la Esuropa del Renacimiento*, Málaga, Universidad de Málaga, 2001.
- GONZÁLEZ RUIZ, Nicolás, *Teatro teológico español*, 2tt. Madrid, BAC, 1946.
- GRACIÁN, Baltasar, *El Criticón*, Madrid, Cátedra, 1993.
- GRAÑEN PORRÚA, María Isabel, “La marca tipográfica de Antonio de Espinosa: un caso emblemático en América”, en *1492-1992. V Centenario, arte e historia*, México, IEE-UNAM, 1993.
- , “El grabado libresco en la Nueva España, sus emblemas y alegorías”, en Jaime Cuadriello (ed.), *Juegos de ingenio y agudeza, la pintura emblemática de la Nueva España*, México, Museo Nacional de Arte, 1994, pp. 117-131.
- HÄNSEL, Sylvaine, *Benito Arias Montano, 1527-1598: Humanismo y arte en España*, Huelva, Universidad de Huelva, 1999.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, “El teatro de la América española en la época colonial”, en *Obra crítica*, México, FCE, pp. 698-718.
- HERMENEGILDO, Alfredo, *Teatro español, siglo XVI*, Madrid, SGEL, 1982.
- , *Teatro de palabras: didascalias en la escena española del siglo XVI*, Lleida, Universitat de Lleida, 2001.
- HERNÁNDEZ, Isabel, *Literatura alemana del Barroco*, Madrid, Síntesis, 2002.
- HERRERA, Arnulfo, “El ‘naturalismo barroco’ del Anónimo de la pasión” en *Arte y*

- violencia, *XVIII Coloquio internacional de Historia del Arte*, México, UNAM-IIE, 1995, pp. 483-498.
- , *La literatura novohispana del siglo XVI*, tesis de doctorado, FFyL-UNAM, 2006.
- HOLZKNECHT, Karl J., *Outlines of Tudor & Stuart Plays, 1497-1642*, Nueva York, Barnes & Noble, 1959.
- HORCASITAS, Fernando, *Teatro náhuatl, épocas novohispana y moderna*, primera parte, UNAM, México, 1974.
- HOROZCO Y COVARRUBIAS, Juan de, *Emblemas morales [1589]*, Segovia, Juan de la Cuesta, 1591.
- HUERTA CALVO, Javier, *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Taurus, 1985.
- , *El teatro breve en la Edad de Oro*, Madrid, Laberinto, 2001.
- HUNT, John Dixon, “Pictura, Scriptura, and Theatrum: Shakespeare and the Emblem”, en *Poetics Today*, vol. 10, núm. 1, Verano, 1989, pp. 155-171.
- INFANTES, Víctor, “La presencia de una ausencia. La Emblemática sin emblemas”, en Sagrario López Poza (ed.), *Literatura emblemática hispánica. Actas del I Simposio Internacional*, A Coruña, Universidad da Coruña, 1996, pp. 93-109.
- JÍMENEZ MARCE, Rogelio, *La palabra reprimida. El control social sobre el imaginario del más allá. Siglos XVII-XVIII*, tesis doctoral, Doctorado en Antropología Social, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2006.
- JOHNSON, Harvey L., “The Staging of González de Eslava’s Coloquios”, en *Hispanic Review*, vol. 8, núm. 4, oct., 1940, pp. 343-346.
- KATZENELLENBOGEN, Adolf, *Allegories of the virtues and vices in medieval art: from early Christian times to the thirteenth century*, Toronto, University of Toronto, 1989.
- LEE, Rensselaer W., *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1982.
- LEONARD, Irving A., “On the Mexican Book Trade”, en *Hispanic Review*, vol. 17, núm. 1, enero, 1949, pp. 18-34.

———, *La época barroca en el México colonial*, México, FCE, 1974.

———, *Los libros del conquistador*, México, FCE, 1979.

Le manuel des artistes et amateurs ou dictionnaire historique et mythologique des emblèmes, allegories, París, J. P. Costard, 1770.

Libro de las honras que hizo el Colegio de la Compañía de Jesús de Madrid, a la M[ajestad] C[atólica] de la Emperatriz doña Mariana de Austria, fundadora de dicho Colegio, que se Celebrara a 21 de abril de 1603, Madrid, Imprenta de Luis Sánchez, 1603. Versión incluida en Antonio Bernat Vistarini y John T. Cull, *Enciclopedia de emblemas ilustrados*, Madrid, Akal, 1999.

LOP SEBASTIÀ, Miguel, S.J., *Los directorios de ejercicios, 1540-1599*, Bilbao, Mensajero-Sal Terrae, 2000.

LÓPEZ MENA, Sergio, “Los Coloquios espirituales y sacramentales de Fernán González de Eslava”, en *Jornadas Filológicas, 1998*, México, UNAM, 1999, pp. 371-378.

LÓPEZ MORALES, Humberto, *Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano*, Madrid, Ediciones Alcalá, 1968.

LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Philosophia antigua poética* [1596], Madrid, Biblioteca Castro, 1998.

LÓPEZ POZA, Sagrario (ed.), *Estudios sobre literatura emblemática española*, A Coruña, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 2000.

———, *La fiesta: Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos*, A Coruña, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 1999.

———, y Sandra M^a Fernández Vales, *Catálogo de ediciones digitales de libros de emblemas y obras afines accesibles en Internet*, La Coruña, SIELAE-Universidade da Coruña, 2006.

LUCRECIO, *De la naturaleza de las cosas*, Madrid, Cátedra, 1983.

MAL LARA, Juan de, *Recebimento que hizo la muy noble y muy leal Ciudad de Sevilla a la C. R. M del Rey D. Philipe N. S.* [1570], Manuel Bernal (ed.), Fundación El Monte, Sevilla, 1998.

MALAXECHEVERRÍA, Ignacio, *Bestiario medieval*, Madrid, Siruela, 1999.

- MALDONADO, Humberto, “Testamento y muerte de Fernán González de Esclava”, en *Hombres y letras del virreynato*, México, UNAM, 1995, pp. 29-57.
- MAESTRO, Jesús G. (ed.), *Theatralia. Revista de poética del teatro*, núm. 6, Teatro colonial y América Latina, Pontevedra, Mirabel, 2004.
- MANNING, John, “Renaissance and Baroque Symbol Theory: Some Introductory Questions and Problems”, en Peter Daly, *Aspects of Renaissance and Baroque Symbol Theory, 1500-1700*, Nueva York, AMS, 1999.
- MANNING, John y Marc van Vaeck (eds.), *The jesuits and the Emblem Tradition*, Brepols, Turnhout, 1999.
- MARAVALL, José Antonio, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona, Crítica, 1990.
- MARÍA Y CAMPOS, Armando de, *Historia de los espectáculos en Puebla. Fechas y fichas del teatro en Puebla durante los siglos XVI y XVII*, México, Instituto Politécnico Nacional, 1978.
- MASSIP BONET, Francesc, *La monarquía en escena. Teatro, fiesta y espectáculo del poder en los reinos ibéricos: de Jaume El Conquistador al Príncipe Carlos*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2003.
- MAZA, Francisco de la, *Mitología clásica en el arte colonial de México*, México, UNAM, 1968.
- MEDINA, José Toribio, *La imprenta en México (1539-1821)*, México, UNAM, 1989.
- MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso (comp.), *Poetas novohispanos. Primer siglo (1521-1621)*, México, UNAM, 1942.
- MONTENAY, Georgette de, *Livre d'armoiries en signe de fraternité contenant cent comparaisons de vertus et emblèmes chrétiens* [1619], París, Aux Amateurs de livres, 1987.
- MORALES, Pedro de, *Carta del Padre Pedro de Morales*, Beatriz Mariscal Hay (ed.), México, El Colegio de México, 2000.
- MOUNIN, Georges, *Introducción a la semiología*, Barcelona, Anagrama, 1972.

- NADAL, Jerónimo, S. J., *Reglas para los estudios de los colegios* [1553], en Pilar Gonzalbo, *El humanismo y la educación en la Nueva España*, SEP, 1985, pp. 149-155.
- NOEL, Charles C., “La etiqueta borgoñona en la corte de España (1547-1800)”, en *Manuscripts*, núm. 22, 2004, pp.139-158.
- O’GORMAN, Edmundo (dir.), *Guía de las Actas de Cabildo de la Ciudad de México: siglo XVI*, México, FCE, 1970.
- OLIVARES, Rocío, *La imaginación emblemática en la poesía novohispana. El sueño de sor Juana Inés de la Cruz*, Tesis de doctorado, Univesidad Autónoma de Barcelona, 1994.
- OROZCO, Emilio, *Manierismo y barroco*, Madrid, Cátedra, 1975.
———, *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Madrid, Planeta, 1969.
- ORTIZ, Lorenzo, *Memoria, entendimientos y Voluntad. Empresas, que enseñan, y persuaden su buen uso en lo moral, y en lo político*, Sevilla, Juan Francisco de Blas, 1677.
- OSORIO, Ignacio, “El género emblemático en la Nueva España”, en *Conquistar el eco*, México, UNAM, 1989, pp. 173-188.
———, “Tres joyas bibliográficas para la enseñanza del latín en el siglo XVI”, en *Nova Tellus*, núm. 2, México, UNAM, 1984, pp.192-200.
- PALAFIX Y MENDOZA, Juan de, *Ideas Políticas*. José Rojas Garcidueñas (pról. y selec.), Biblioteca del Estudiante Universitario, México, UNAM, 1994.
- PARADIN, Claude, *Quadrins historiques de la Bible*, Lyon, Jean de Tournes, 1555.
- PASCUAL BUXÓ, José, “Góngora y Sor Juana: *Ut pictura poiesis*”, en *Prolija memoria. Estudios de cultura virreinal*, Universidad del Claustro de Sor Juana-Facultad de Filosofía y Letras, México, UNAM, núm. 1, noviembre, 2004, pp. 29-54.
———, *El resplandor intelectual de las imágenes. Estudios de emblemática y literatura novohispana*, México, UNAM, 2002.
- PEDRAZA, Pilar, “La introducción del jeroglífico renacentista: los ‘enigmas’ de la Universidad de Salamanca”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 394, 1983, pp. 5-42.

- PEÑA, Margarita, *Historia de la literatura mexicana. Periodo colonial*, México, Alhambra, 1989.
- PERRIER, Simon, “[nota introductoria]” en Georgette de Montanay, *Livre d’armoiries en signe de fraternitécontenant cent comparaisons de vertus et emblèmes chrétiens* [1619], París, Aux Amateurs de livres, 1987, pp. I-IX.
- PERRIÈRE, Guillaume de la, *La morosophie: contenant cent emblèmes moraux, ill. de cent tétrastiques latins, réduitz en autant de quatrains françoys*, Lyon: M. Bonhomme, 1553.
- , *Le theatre des bons engins, auquel sont contenuz cent emblèmes*, [Lyon]: [Denis de Harsy], [ca 1536].
- PFANDL, Ludwig, *Historia de la literatura nacional española en la edad de Oro*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1952.
- PICINELLI, Filippo, *Mundus Symbolicus*, Colonia, Hermanni Demen, 1694.
- , *El mundo simbólico. Los cuatro elementos*, vol. 2, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1999.
- , *El mundo simbólico. Los cuerpos celestes*, vol. 1, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1997.
- , *El mundo simbólico. Serpientes y animales venenosos. Los insectos*, vol. 7. Zamora, El Colegio de Michoacán, 1999.
- , *El mundo simbólico. Los metales / Los instrumentos eclesiásticos*, vol. 11, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2006.
- PIERO VALERIANO, Giovanni, *Hieroglyphica*, Lyon, Bartholomeo Honoratum, 1586.
- PILLARD-VERNEUIL, Maurice, *Dictionnaire des symboles : emblèmes et attributs* [1897], París, Ressources, 1981.
- PINILLOS, Carmen, “Un modelo de anotación: la emblemática en la poesía de Hernando Domínguez Camargo”, en Ignacio Arellano y José Antonio Mazzotti (eds.), *Ediciones e interpretación de textos andinos*, Madrid/Frankfurt, Universidad de Navarra / Iberoamericana /Vervuert, 2000, pp. 193-208.
- PINKUS, KAREN, *Picturing Silence. Emblem, Language, Counter-Reformation Materiality*, Michigan, University of Michigan Press, 1996.
- PLINIO SEGUNDO, Cayo, *Historia Natural*, en *Obras completas*, tt. IV-V, Francisco Hernández (trad. y notas), México, UNAM, 1976.

- PORQUERAS MAYO, Alberto, “Las ideas sobre el teatro de L. A. De Carballo en su *Cisne de Apolo* (1602)”, en *Teatro y prácticas escénicas en los siglos XVI y XVII*, Valencia, Universidad de Valencia, 1989, pp. 307-320.
- y Federico Sánchez Escribano (rec. ed. y pról.), *Preceptiva dramática española del renacimiento y barroco*, 2ª ed. ampliada, Madrid, Gredos, 1972.
- PORTÚS PÉREZ, Javier, *La antigua procesión del Corpus Christi en Madrid*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1993.
- , “*Ut pictura poiesis* en la España del Barroco: una aproximación desde su iconografía”, en AA. VV. *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2000, pp. 179-194.
- PRAZ, Mario, *Imágenes del Barroco*, Madrid, Siruela, 1989.
- QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco de, “Política de Dios, gobierno de Cristo”, *Obras completas, prosa*, Madrid, Aguilar, 1961, pp. 526-701.
- QUIÑONES MELGOZA, José, “el Túmulo Imperial de la gran ciudad de México: propuesta para una edición actual”, en *La cultura literaria en la América virreinal*, México, UNAM, 1996.
- , “Los emblemas de Alciato en el programa editorial y educativo de los jesuitas mexicanos del siglo XVI”, en *La Experiencia Literaria*, núms. 8-9, marzo, FFYL, UNAM, 1999, pp. 167-173.
- RAMA, Ángel, “La señal de Jonás sobre el pueblo mexicano”, *Escritura*, 5, 1980, pp. 179-239.
- RAMOS SMITH, Maya (dir.), *Censura y teatro novohispano (1539-1822). Ensayos y antología de documentos*, México, INBA-Conaculta, 1998.
- RAMOS SOSA, Rafael, “La fiesta barroca en ciudad de México y Lima”, en *Historia*, núm. 30, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1997, pp. 263-286.
- RESSENLAER, W. Lee, *Ut pictura poiesis. La teoría humanista de la pintura*, Cátedra, Madrid, 1982.
- REYES, Alfonso, *Letras de la Nueva España, Obras completas VII*, México, FCE, 1959.
- , “Los autos sacramentales en España y América”, en *Obras completas*, vol. VI, México, FCE, 1960, pp. 267-276.

- REY, Agapito, *Cultura y costumbres del siglo XVI en la península ibérica y en la Nueva España*, México, Ediciones Mensaje, 1944.
- REYES PEÑA, Mercedes de los, “Sobre acotaciones en el *Códice de Autos Viejos*”, *Teatro y prácticas escénicas en los siglos XVI y XVII*, Valencia, Universidad de Valencia, 1989, pp. 13-35.
- RIBERA FLORES, Dionisio de, *Relacion historiada de las exequias fynesales de la Majestad del Rey D. Philippo II Nvestro Señor* [facs. 1600], México, Sociedad Mexicana de Bibliófilos, A.C., 1999.
- RIPA, Cesare, *Iconología*, Juan Barja (trad.) y Aldita Allo Manero (intro.), Madrid, Akal, 2002.
- RIVERA, Octavio, *Recursos teatrales en el fasto y la representación teatral en Nueva España en el siglo XVI*, tesis de doctorado, El Colegio de México, 2006.
- , “El coloquio tercero de Fernán González de Eslava”, ponencia presentada en el Primer Congreso de Lieratura y culturas áureas y virreinales, organizada por la UAM-I, abril de 2006.
- RODRÍGUEZ CUADROS, E., “La idea de representación en el barroco español: emblemática, arquitectura alegórica y técnica del acro”, en *Lecturas de Historia del arte, Ephitale*, II (1990), 116-134.
- RODRÍGUEZ G. DE CEVALLOS, Alfonso, “Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII”, *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1983, pp. 33-60.
- RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, Dalmacio, *Texto y fiesta en la literatura novohispana (1650-1700)*, México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas-UNAM, 1998.
- ROIG CONDOMINA, Vicente Ma., *Las empresas vivas de Fray Andrés Ferrer de Valdecebro*, Valencia, tesis dirigida por Santiago Sebastian, 1989.
- ROJAS GARCIDUEÑAS, José, *El teatro de Nueva España en el siglo XVI*, SepSetentas, México, 1973.
- ROSALDO, Renato, “Flores de Baria Poesía: Apuntes preliminares para el estudio de un cancionero manuscrito mexicano del XVI”, en *Hispania*, vol. 34, núm. 2, mayo, 1951, pp. 177-180.

- ROSELLÓ SOBERÓN, Estela, *Así en la Tierra como en el Cielo. Manifestaciones cotidianas de la culpa y el perdón en la Nueva España de los siglos XVI y XVII*, México, El Colegio de México, 2006.
- RUBIAL GARCÍA, Antonio, (coord.), *Historia de la vida cotidiana en México*, t. II, *La ciudad barroca*, México, El Colegio de México-FCE, 2005.
- RUSSELL, Daniel, "Alciati's Emblems in Renaissance France", en *Renaissance Quarterly*, vol. 34, núm. 4, invierno, 1981, pp. 534-554.
- SAAVEDRA FAJARDO, Diego, *Empresas políticas*, Sagrario López Poza (ed. e intro.), Madrid, Cátedra, 1999.
- SÁNCHEZ DE LAS BROZAS, Francisco, *Doctrina del estoico filósofo Epicteto que se llama comúnmente Enchiridión*, Badajoz, Diputación de Badajoz, 1993.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española, del renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972.
- SÁNCHEZ PÉREZ, Aquilino, *La literatura emblemática española, siglos XVI-XVII*, Madrid, Sociedad General Española de Librerías, 1977.
- , *La emblemática española e inglesa en los siglos XVI y XVII, estudio comparativo*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1975.
- SANTA MARÍA, fray Guillermo de, *La guerra chichimeca*, Alberto Carrillo (ed.), Zamora, El Colegio de Michoacán / Universidad de Guanajuato, 1999.
- SAUNDERS, Alison, *The Seventeenth Century French Emblem*, Ginebra, Droz, 2000.
- SCHILLING, Hildburg, *Teatro profano en la Nueva España, fines del siglo XVI al mediados del XVIII*, México, UNAM, 1958.
- SCHOLZ, Bernard F., et al. (eds.), *The European emblem, selected papers from the Glasgow conference, 11-14 august, 1987*, Leiden, E.J. Brill, 1990.
- SCHÖNE, Albrecht, *Emblematik und Drama im Zeitalter der Barock*, München, C.H. Beck'sche, 1968.
- SCHUMM, Petra (ed.), *Barrocos y modernos. Nuevos caminos en la investigación del Barroco iberoamericano*, Frankfurt, Vervuert-Iberoamericana, 1998.

- SEBASTIÁN, Santiago, “Giovio y Palmiero. La influencia de la emblemática italiana”, *Teruel*, núm. 76, 1986.
- , “Los libros de emblemas: usos y difusión en Iberoamérica”, en Jaime Cuadriello (ed.), *Juegos de ingenio y agudeza*, 1994, pp. 56-82.
- , *Contrareforma y barroco*, Madrid, Alianza, 1981.
- , *Iconografía e iconología del arte novohispano*, México, Azabache, 1992.
- SELIG, Karl Ludwig, “The Spanish Translations of Alciato’s *Emblemata*”, en *Modern Languages Notes*, vol. 70, núm. 5, mayo, 1955, pp. 354-359.
- , “The Commentary of Juan de Mal Lara to Alciato’s *Emblemata*”, en *Hispanic Review*, vol. 24, núm. 1, enero, 1956, pp. 26-41.
- SHERGOLD, Norman, *A History of the Spanish Stage. From Medieval Times Until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1967.
- SOLÍS, Antonio de, *Varias poesías sagradas y profanas*, Manuela Sánchez Regueira (ed.), Madrid, CSIC, 1968.
- , *Comedias*, Manuela Sánchez Regueira (ed.), Madrid, CSIC, 1984.
- , *Obra dramática menor*, Manuela Sánchez Regueira, Madrid, CSIC, 1986.
- SOLÓRZANO PEREIRA, Juan de, *Emblemas regio políticos [1653]*, González de Zárate (ed.), Madrid, Tuero, 1987.
- SOTO CABA, Victoria, “Maquinaria efímera dieciochesca. Persistencia barroca y reiteraciones en los monumentos funerarios granadinos”, *Boletín de Arte*, núm. 9, Málaga, Universidad de Málaga, 1988, pp. 119-133.
- SPICA, Anne-Elisabeth, *Symbolique humaniste et emblématique, l’évolution et les genres*, París, Honoré Champion, 1996.
- STRONG, Roy, *Arte y poder. Fiestas del renacimiento, 1450-1650*, Maribel Juan (trad.), Madrid, Alianza, 1988.
- STROSETZKI, Christoph (ed.), *Teatro español del siglo de oro, teoría y práctica*, Frankfurt-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1988.
- SUÁREZ DE PERALTA, Juan, *Tratado del descubrimiento de las Indias (noticias históricas de Nueva España)*, México, SEP, 1949.
- TESAURO, Emmanuele, *Cannocchiale aristotélico: esto es, antejo de larga vista, o idea de ingeniosa locución*, Miguel de Sequeiros (trad.), Madrid, Antonio

Marín, 1741.

TOLEDO, Francisco de, *Introductio indialecticam Aristoteles*, México, Antonio Ricardo, 1578.

TOVAR DE TERESA, Guillermo, *Un rescate de la fantasía. El arte de los Lagarto, iluminadores novohispanos de los siglos XVI y XVII*, México, Turner-El Equilibrista, 1988.

TORRES RIOSECO, Arturo, "El primer dramaturgo americano. Fernán González de Eslava", en *Hispania*, vol. 24, núm. 2, mayo, 1941, pp. 161-170.

TRABULSE, Elías, *Ciencia y religión en el siglo XVII*, México, El Colegio de México, 1980.

Triumphal pompa, y festivo aparato en que bajo la idea del dios Apolo, se sombrearon las heroicas empresas de el Excmo. señor D. Juan Francisco de Güemes y Horcasitas, México, Imprenta Real, 1746.

VALADÉS, Diego, *Retórica cristiana*, Tarcisio Herrera Zapién (trad.), México, FCE-UNAM, 1989.

VAENIUS, Otto, "Theatro Moral amorum emblemata", en Santiago Sebastián (ed.) *Publicación del Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar*, XVI, Zaragoza, 1983.

VALERIANO BOLNAZI, Giovanni Piero, *Les hieroglyphiques* [facs. Lyon, 1615], I. De Montlyard (trad.), Nueva York, Garland, 1976.

VAREY, John E., *Cosmovisión y escenografía*, Madrid, Castalia, 1987.

VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, *El Diablo Cojuelo* [1641], Enrique Rodríguez Cepeda (ed.), Madrid, Cátedra, 1984.

VILANOVA, Antonio, "El tema del Gran Teatro del Mundo", *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 23 (1950), p. 153-188.

WAGNER, Enrique R., *Nueva bibliografía Mexicana del siglo XVI. Suplemento a las Bibliografías de Don Joaquín García Icazbalceta, Don José Toribio Medina y Don Nicolás León*, México, Polis, 1940.

- WARDROPPER, Bruce W. *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro (evolución del auto sacramental: 1500-1648)*, Salamanca, Anaya, 1953.
- WATTEVILLE DU GRABE, Oscar-Amédée de, *Étude sur les devises personnelles et les dictons populaires*, París, Charles Schaleber, 1888.
- WEBER DE KURLAT, Frida, *Lo cómico en el teatro de Fernán González de Eslava*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1963.
- WEINRICH, Harald, *Leteo, arte y crítica del olvido*, Madrid, Siruela, 1999.
- WIND, Edgar, *La elocuencia de los símbolos*, Madrid, Alianza, 1993
- YATES, Frances A., *El arte de la memoria*, Madrid, Taurus, 1974.
- ZAFRA, Rafael, “Problemas en la recepción del *Emblematum liber* de Andrea Alciato en España”, en *Florilegio de estudios de emblemática*, A Coruña, Sociedad de cultura Valle Inclán, 2004.
- , “Introducción”, en *Emblemas de Alciato* traducidos en rimas españolas, Barcelona, Olañeta, 2003.

ARCHIVO CITADO

Archivo Histórico de la Ciudad de México (AHCM)

Santuario de los Remedios, tomo 3895. Inventario General de los libros autos y Papeles de Cabildo de esta Nuestra cofradía de Nuestra Señora de los Remedios. Expedientes 1 al 6.

Actas de Cabildo, vols. 639-A a 641-A.