



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN

**LITERARIEDAD Y GÉNERO EN UN TEXTO DEL SIGLO XVII.
EDICIÓN ANOTADA DEL *SAGRADO PADRÓN* DEL CAPITÁN
ALONSO RAMÍREZ DE VARGAS**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS

PRESENTA

JOSÉ LUIS GÓMEZ VÁZQUEZ

ASESOR: DR. RUBÉN DARÍO MEDINA JAIME

MAYO DE 2010



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

*La gratitud no sólo es la más grande de las virtudes,
sino que engendra a todas las demás.*

Cicerón

Agradezco:

A Mamá, por la firmeza y voluntad que ha demostrado para sostenerme a mí, a mis hermanas, una casa y un trabajo desgastante, sin mayor queja que la de un ceño fruncido, casi siempre.

A Papá (no sé dónde ir a buscarte), por fortalecerme con su lucha contra el flujo natural de mi corriente, sin dejarme renunciar ni abandonar el cauce. A su recuerdo cálido y al de las heridas, ya cicatrizadas.

A mis hermanas, por su compañía en cuevas y pendientes, subidas y bajadas.

A toda la familia (clan Vázquez y asociados) por brindarme un sentido de pertenencia y por el apoyo incondicional que rige en ella siempre. Destaco de aquí el apoyo y el ejemplo de mi primo Alejandro y el cariño de mi tía Mary Vázquez.

A los pocos Gómez que restan, en especial a mi primo Alfredo Rodríguez, cuyos ojos serán, quizá, los únicos de toda la familia que se lleguen a posar sobre estas páginas.

A Lucía Díaz por su cariño constante y duradero.

A sus padres, Juan y Josefina, por el apoyo y la confianza que me han brindado.

A los amigos y fieles compañeros de estudios y de juerga, muy en especial a Roberto Acuña, Erika Jordán y Jazmín Duarte.

Ya sin sentimentalismos, los agradecimientos académicos los debo:

Al Dr. Rubén Darío Medina Jaime, quien hizo posible mi participación y el otorgamiento de una beca del programa PAPIIT IN 400408, sin cuyo apoyo este trabajo probablemente no se hubiera realizado. Además, le agradezco su paciencia, su tiempo, la puntualidad en las revisiones, así como la ayuda moral y académica recibida a lo largo de todo el proceso de elaboración.

A todos los sinodales (Mtro. Alejandro García, Mtro. Dalmacio Rodríguez, Lic. Miguel Ángel de la Calleja y Lic. Netzahualcóyotl Soria) por su tiempo, paciencia e interés en este trabajo.

A la Universidad Nacional Autónoma de México, por dejarme ser parte de ella y brindarme el espacio y los recursos académicos necesarios para la realización del presente proyecto.

*Porque el hombre descubre en sus silencios
que su hermoso lenguaje se le agosta
en el minuto mismo del quebranto.*

José Gorostiza. *Muerte sin fin.*

Por lo demás, escribir libros es un triste consuelo de la no adaptación a la vida. Pensar es la más intensa y fecunda función de la vida; pero bajar del pensamiento a la tarea dudosa de escribirlo mengua el orgullo y denota insuficiencia espiritual, denota desconfianza de que la idea no viva si no se la apunta; vanidad de autor y un poco de fraternal solicitud de caminante que, para beneficio de futuros viajeros, marca en el árido camino los puntos donde se ha encontrado el agua ideal, indispensable para proseguir la ruta. Un libro, como un viaje, se comienza con inquietud y se termina con melancolía.

José Vasconcelos. *Libros que leo sentado y libros que leo de pie.*

[...] ¡la errata de imprenta, he ahí el enemigo! No permitáis que cunda entre nosotros esta especie de viciosa flora microbiana, siempre tan reacia a los tratamientos de la desinfección. Generalmente, cada corrección de lugar a nuevas erratas.

Alfonso Reyes. *Escritores e impresores.*

ÍNDICE

Introducción	4
I. Literatura y vida en la Nueva España. (Marco histórico-cultural)	10
1. Vida y cultura novohispanas.	11
1.1. La educación: primeras manifestaciones literarias.	13
1.2. La fiesta barroca, plataforma de ingenios.	17
1.2.1. Tres usos del término <i>barroco</i> .	17
1.2.2. El discurso barroco novohispano.	20
1.2.3. Función social la fiesta barroca novohispana.	28
2. Géneros Literarios en la Nueva España.	32
2.1. Géneros no relacionados a la fiesta barroca.	33
2.2. Géneros enmarcados en la fiesta.	37
3. Alonso Ramírez de Vargas y el <i>Sagrado Padrón</i> .	42
3.1. Esbozo biográfico del capitán Alonso Ramírez de Vargas.	42
3.2. Celebración literaria: El <i>Sagrado Padrón</i> .	45
II. Marco teórico-conceptual.	47
1. El concepto de literariedad entre los formalistas rusos.	47
2. Lo literario y la función ancilar en <i>El deslinde</i> de Alfonso Reyes.	54
III. Edición modernizada y anotada del <i>Sagrado Padrón</i> .	61
IV. Comentario crítico.	123
1. Descripción breve del <i>Sagrado Padrón</i> .	123
2. La literariedad del <i>Sagrado Padrón</i> .	125
2.1. Recursos desautomatizadores.	125
2.1.1. En la prosa.	126
2.1.2. En el verso.	139
2.1.3. En el léxico.	148
3. El género del <i>Sagrado Padrón</i> .	153

3.1. Aplicación de teoría de la dominante al <i>Sagrado Padrón</i> .	154
3.2. Tipo ancilar del <i>Sagrado Padrón</i> .	160
Conclusiones	165
Apéndice. Reproducción facsimilar del <i>Sagrado Padrón</i> .	168
Obras Consultadas	206

Introducción

En los últimos años, los estudios sobre la cultura de las colonias hispanoamericanas han aumentado notablemente tanto cuantitativa como cualitativamente. Uno de los fenómenos más estudiados está relacionado al proceso de aculturación que fue paulatino y que no dejaría de hacer sentir sus efectos hasta prácticamente el siglo XIX. La producción literaria de la época es una manifestación clara de dicho proceso: el hecho de que los textos coloniales estén en su gran mayoría ligados a las estructuras del poder oficial es una muestra clara del intento de la clase virreinal por imponer su discurso y por hacer asimilar su cultura a las clases menos poderosas. Hacia el siglo XVII, no obstante, la forma discursiva de la corona ya había sido asimilada y empezaba dar muestras de transformación. El texto que estamos por editar y comentar, es un buen ejemplo de este discurso, transformado ya, aunque no completamente desprendido de su modelo traído de España.

Sabemos que la mayor parte de la poesía mexicana colonial proviene de textos mayores elaborados a propósito de festejos y celebraciones colectivas, para los cuales había diversos motivos. A partir del trabajo de Alfonso Méndez Plancarte, que seleccionó y extrajo de estos textos de celebración una gran cantidad de poemas para conformar los tres volúmenes de la antología *Poetas novohispanos*, han surgido muchos otros trabajos que han dado a la luz pública ediciones accesibles, y en muchas ocasiones bien comentadas, de una buena cantidad de piezas de nuestra literatura colonial. No obstante, la extracción de estas piezaspreciadas ha implicado echar un tanto de menos los textos que las contienen. La razón principal es la acusación que se les hace de ser textos de poco interés para el estudio literario. Este discrimen implica una concepción previa y quizás un tanto apriorística de lo que resulta interesante para dicho estudio. Hace unos años surgió un trabajo muy iluminador al respecto, nos referimos a *Texto y fiesta en la literatura novohispana*, de este trabajo tomaremos muchos elementos que nos serán de gran utilidad. Sin embargo –y sin llegar tampoco a ser pecado, dado que ése era su enfoque característico– tal trabajo era bastante general, pues identifica los rasgos característicos más determinantes de este tipo de las relaciones de fiesta –que éste es el nombre que se les da en el estudio, el aceptado convencionalmente por los estudiosos y el que, sin duda alguna, vamos a utilizar a lo largo de este trabajo. Aquí nos proponemos la operación contraria, tomaremos un texto en

particular, corroboraremos sus características con las que se han propuesto para todo el género y, finalmente, lo utilizaremos para confrontar la acusación que se hace a este tipo de escritos. Pero hasta el momento ha quedado soslayado el objeto principal de este trabajo: rescatar el texto de los archivos y fondos reservados de las bibliotecas para darlos a conocer en una nueva edición más accesible, modernizada y anotada. Elaborar un comentario para confrontar la acusación crítica que se le hace a los textos de este tipo puede llegar a ser una labor importante, pero no lo será más que para la disciplina literaria. Pero dar a conocer el texto, editarlo y hacerlo accesible a cualquier lector es una labor de mayor importancia, pues contribuye a la conservación de un patrimonio cultural que está olvidado ahí, en los fondos reservados de las bibliotecas a donde sólo unos pocos interesados llegan a asomarse, mientras una gran mayoría ignora su existencia.

Edición y modernización del texto

Para la edición de textos novohispanos, el primer paso a seguir consiste en la selección del material que se desea editar. Esta labor se ve dificultada en muchas ocasiones por la falta de bases de datos confiables sobre los textos cuya edición moderna ya se conoce, pero también por otros problemas como la falta de bibliografía sobre la producción de cada autor en cada época, la falta de los mismos libros en las bibliotecas mexicanas,¹ etc. Por el contrario, y como segunda fase en el proceso de selección, una vez que se encuentran textos inéditos, el problema viene a ser qué texto nos conviene elegir: la producción literaria de la Nueva España abarca tres siglos completos, de ahí que no sea tarea fácil dar prioridad a un solo texto, y menos aun cuando se tienen que considerar factores tales como el prestigio del autor (si el texto lo tiene), el valor historiográfico, la calidad literaria (no perdamos de vista el exclusivo interés profesional de nuestra disciplina), entre otros factores con los que es posible arreglárselas; y el mal estado de los originales, o su ausencia de los archivos, entre otros factores con los cuales lidiar resulta inviable, cuando no imposible.

En nuestro caso la selección dio mucha importancia al prestigio del autor y al hecho de que, aun siendo Alonso Ramírez de Vargas un autor muy conocido y prestigiado en su época, se hayan elaborado ediciones modernas de muy pocos textos suyos mientras se

¹ A este respecto *vid.* José Pascual Buxó. *Impresos novohispanos en las bibliotecas públicas de los Estados Unidos de América 1543-1800*. México, UNAM, IIB, 1994.

conservan varias de sus obras relegadas a los fondos reservados y a bibliotecas privadas de difícil acceso.²

El segundo paso, una vez vencidos estos obstáculos, es la transcripción del texto, que implica una labor paleográfica (interpretación de grafías). En este momento nos encontramos con usos ortográficos distintos a los nuestros de los que habrá que dar cuenta al momento de la modernización. La transcripción del texto la presentaremos en un apéndice al final de nuestro trabajo, y será fiel al original en cuanto a todos los signos empleados.

La modernización, que es el siguiente paso, implica aplicar criterios ortográficos respecto a los usos que encontramos en el texto original. En ocasiones, por extraño que parezca a nuestro oído, habrá que respetar ciertos usos, necesarios, por ejemplo, para conservar métrica y rima, o bien porque dicho uso se encuentra documentado en la época y da al texto una caracterización particular que contribuye a la labor del filólogo (para el historiador de la lengua, más concretamente), y en el caso especial de los manuscritos, porque el uso particular de algunas grafías para representar determinados sonidos puede indicar el origen dialectal del autor según un análisis de su pronunciación.³ Los criterios de modernización se especificarán con detalle en un apartado previo a nuestra propuesta de edición del *Sagrado Padrón*.

Luego de la modernización de las grafías, hemos procedido a modernizar la puntuación. Los usos de los editores y escritores de la época de nuestro texto (siglo XVII) eran muy distintos a los actuales, pues aún no había una regulación escrupulosa sobre este aspecto hasta la aparición de la Real Academia en el siglo siguiente. El modernizar la puntuación ya implica un trabajo de interpretación escrupuloso, a través del cual se busca que la sintaxis del texto se vuelva lo más clara posible para los lectores de nuestro tiempo. Cuando modernizamos la puntuación nos damos cuenta de los cambiantes grados de complejidad sintáctica de cada época y de la riqueza estilística de cada texto. Esto último, en una crítica histórica, nos ayudaría a clasificar al texto según los cánones estéticos de la Historia de la Literatura en la categoría de lo renacentista, barroco, neoclásico, etcétera, a

² Sobre la producción de Alonso Ramírez de Vargas y la localización de los originales *vid.* Dalmacio Rodríguez Hernández. *Texto y fiesta en la literatura novohispana*. México, UNAM, IIB, 1998.

³ Claudia Parodi. “La modernización de textos novohispanos”. Un muy interesante artículo que puede servir como herramienta en esta etapa del proceso. El texto se encuentra en *La literatura novohispana*. José Pascual Buxó (ed.), UNAM, 1994.

través de un análisis más profundo de sus recursos estilísticos y sus significaciones ideológicas, entre muchos otros aspectos. No olvidemos que, en última instancia, será el lector contemporáneo quien más aprecie este trabajo: aun siendo compleja la sintaxis debido a los recursos retóricos corrientes en la época, una puntuación más cercana al uso actual facilitará la lectura considerablemente.

Modernizada la puntuación, se procede a la edición propiamente dicha, que se concreta básicamente en dos actividades: la organización del texto en cuanto se refiere a la distribución de la mancha tipográfica (que con las computadoras y los procesadores de texto se ha vuelto una tarea casi insignificante), y la elaboración de notas aclaratorias que pueden dar luz al lector sobre cuestiones del texto mismo. Las más comunes son aquellas que explican el significado de palabras que ya no nos resultan familiares, pero también son importantes las que brindan información sobre ciertos referentes culturales que podrían serle ajenos. La elaboración de las notas implica un trabajo continuo de investigación bibliográfica, consultas a diccionarios, obras generales de consulta y sitios de red, entre otras fuentes.

Aparatos conceptuales y comentario crítico

Un comentario crítico deberá utilizar herramientas de análisis literario y situar el texto en su justa dimensión histórica, cultural, lingüística, literaria antes de emitir un juicio de valor. Por ello, el esquema que proponemos nos acerca primero a las circunstancias históricas, culturales e incluso literarias de producción del texto, para después, con base en una teoría literaria determinada, poder apuntar hacia el juicio sobre el valor literario de la obra.

La primera parte, que lleva por título “Literatura y vida en la Nueva España” ubicará al *Sagrado Padrón* en un contexto histórico y cultural. Está dividida en tres capítulos, en el primero de los cuales (Vida cultura novohispanas) se destacan, con la mayor brevedad de exposición, las condiciones de vida y producción artística en la Nueva España, las instituciones existentes en la época y el respaldo que de algún modo daban éstas a la producción artística y literaria, o incluso el marco institucional y social en el cual los servicios de los literatos podían ser requeridos. El segundo capítulo (Géneros Literarios en la Nueva España) enumerará y describirá las formas literarias más representativas del periodo histórico en cuestión. Esto será de gran utilidad al momento del comentario crítico,

pues conocer las características principales del género al que pertenece nuestro texto (en caso de que corresponda a uno y sólo a uno) sentará una primera base para el comentario tanto de la forma como del contenido. El tercer y último capítulo de esta primera parte (Alonso Ramírez de Vargas y el Sagrado Padrón) dará un esbozo biográfico muy breve del autor y enumerará algunas de sus obras, remitiendo también a una más completa bibliografía sobre su obra.

La segunda parte tiene por objeto familiarizar al lector con los conceptos teóricos que se utilizarán a lo largo del comentario crítico. La idea principal es distinguir en el *Sagrado Padrón* todos aquellos rasgos que puedan darle la categoría de texto literario según la definición que la Teoría Literaria hace de un texto literario. En el primer capítulo se expondrán los conceptos de “literariedad” propuestos por los Formalistas rusos; en el segundo, se explicará el concepto de “función ancilar”, propuesta por Alfonso Reyes en *El deslinde*, su principal texto teórico.

La tercera parte es el comentario crítico en sí. En su primer apartado describirá brevemente el texto para pasar después a la aplicación de los conceptos del capítulo anterior a fin de rescatar los elementos de valor literario y distinguirlos de aquellos que pertenezcan o pretendan pertenecer a cualquier otro conjunto de elementos textuales ajenos a lo literario. Se buscará también verificar el tipo de texto que es el Sagrado Padrón, y cómo se clasificarían los textos de su especie en la tipología ancilar de Alfonso Reyes, al tiempo que se caracterizará de acuerdo con los criterios de la escuela formalista.

El comentario crítico no sólo deberá considerar el texto como un hecho literario, pues también será necesario describir características semánticas del mismo, para las cuales habrá que recurrir a los previos marcos históricos y culturales a fin de entender algunos datos que el texto brinde y que no nos resulten claros debido a la distancia cronológica y cultural existente entre nuestra época y aquella en la que el texto fue producido.

De este modo, el comentario entrará a detalle en los elementos del texto, recurriendo incluso al análisis de segmentos textuales, para dar cuenta de su valor literario, independientemente de su valor historiográfico, pues no se pretende ver en el material una descripción detallada de las prácticas culturales de una época ni tampoco de los usos lingüísticos de la misma (datos valiosísimos para el estudio filológico), sino que se pretende ver al texto en sí mismo como una construcción coherente, orientada a un uso

particular del lenguaje que es resultado de una intención artística, social o mixta, según se verá más adelante. Será este el momento de hablar sobre las varias intenciones del texto, sobre sus características generales, sobre la clase a la que pertenece, etcétera. El comentario debe arrojar un conjunto de conclusiones que se expondrán brevemente y que deberán tener completa coherencia con las afirmaciones del comentario.

Finalmente, antes de la enumeración obligada de referencias bibliográficas, incluiremos, a manera de apéndice, la transcripción fiel al original del texto del *Sagrado Padrón*.

I. Literatura y vida en la Nueva España. (Marco histórico-cultural)

Muchas y variadas son las circunstancias históricas que rodean y determinan la producción literaria de la Nueva España. Tal abundancia nos obliga a ceñir más aun el círculo cronológico para evitar el exceso de datos que podrían llegar a ser intrascendentes si consideramos de entrada que el periodo novohispano abarca casi tres siglos de historia y de manifestaciones culturales. Es necesario adoptar, antes que otra cosa, criterios para el descarte de datos innecesarios, pues adoptar un mero criterio cronológico (camino fácil pero engañoso) presenta el riesgo doble de olvidar datos que podrían venir al caso por mencionar otros de menor significación e interés para el entendimiento de la obra.

El criterio cronológico nos orillaría a recopilar datos de eventos históricos por el simple hecho de ser éstos cercanos a 1690, año del que data la primera edición del *Sagrado Padrón* según las investigaciones más recientes;⁴ sin embargo, quedaría fuera la descripción de hechos de origen más remoto (celebraciones, certámenes literarios, fiestas) cuya importancia para el estudio del texto es de fundamental importancia. Un criterio estético nos brindará datos valiosos sobre las corrientes artísticas de la época; este criterio, combinado con el lingüístico, nos acercará indudablemente al entendimiento del lenguaje con que el texto fue estructurado. Ciertos criterios de orden sociológico, que abarcan el siguiente capítulo, explicarán circunstancias de producción del texto al considerarlo dentro de cierto género de textos cuya utilidad era establecer y afirmar las jerarquías de aquella sociedad. Otros criterios, como el estético o el cultural, podrían aparecer en distintos planos y momentos de la ubicación contextual del *Sagrado Padrón*, también serán tratados en los capítulos siguientes.

⁴ Rodríguez Hernández, Dalmacio. *Texto y fiesta en la literatura novohispana*. México, UNAM, IIB, 1998. En este texto, el autor enumera de forma exhaustiva la obra de Alonso Ramírez de Vargas de acuerdo al año de la edición e incluso brinda sus datos de localización en archivos y bibliotecas.

1. Vida y cultura novohispanas

Para el siglo XVII la colonización era ya un hecho en la Nueva España, así que los esfuerzos intelectuales de la segunda mitad del XVII estaban más concentrados en la organización y afirmación de un orden social relativamente nuevo que en el relato y descripción de las novedades de los territorios conquistados, que para estas alturas ya estaban muy bien explorados, y muy pronto, explotados.⁵ La población era variada, numerosa y se concentraba en la ciudad de México, que era el gran centro de actividades económicas y culturales. Al iniciar el siglo, la ciudad cuenta con unos cincuenta mil habitantes⁶ de todas clases: españoles, criollos, mestizos, indios, negros, mulatos y los pertenecientes a las diversas castas, mezcla de unos y otros. Hay autores que quieren ver en la diversidad y complejidad étnica de la colonia una característica del barroco.⁷ Las actividades a desarrollar en los nuevos territorios correspondían a la filiación étnica de cada individuo, que también determinaba su jerarquía social e incluso los límites de desarrollo intelectual. La diversidad étnica de la colonia vendrá a complicar la estructura de la pirámide social centrada en los principios de nobleza de sangre y superioridad económica ya existente en la metrópoli:

Desde el mismo principio de la dominación española se desarrolló una sociedad estratificada, cuyas raíces étnicas se extendía hasta Asia por los indios, hasta África por los negros y hasta Europa por los españoles. La convivencia de estos elementos tan desiguales y la fusión inevitable que resultó, pronto produjeron un extraño conglomerado étnico de diversidad casi caleidoscópica [...] Al promover con diligencia una forma de "pigmentocracia", en que las diferencias de casta se basaron en gran parte, en la proporción de sangre blanca que corría por las venas del individuo, quedó poca posibilidad de una cohesión suficiente entre las masas explotadas para que éstas se vieran tentadas a desafiar la hegemonía de la minoría blanca privilegiada.⁸

⁵ Sobre la conquista, apropiación y pronta explotación de los nuevos territorios *vid.* Eduardo Galeano. *Las venas abiertas de América Latina*. México, Siglo XXI, 2006.

⁶ Josefina Chorén, *et al.* *Literatura mexicana e iberoamericana*. 2a ed., México. Publicaciones Cultural, 1990, p. 69. No obstante dudamos de la veracidad y exactitud de esta fuente, pues el primer dato exacto sobre la población capitalina lo arroja el censo de Revillagigedo (1790) que registra 104, 706 habitantes y 4' 636, 074 para todo el país. Sin embargo estos datos son muy posteriores a la época de nuestro interés. En la *Enciclopedia de México*, encontramos un dato de 1650, según el cual, la ciudad contaba con 104 760 habitantes distribuidos entre Tenochtitlan y Tlatelolco. Nótese la gran cercanía en el número de habitantes entre uno y otro año.

⁷ Irving Leonard. *La época barroca en el México colonial*. México, FCE, 1974, p. 65.

⁸ *Loc. cit.*, pp. 65 y 66.

Semejante estructura social habría de tener consecuencias directas en los procesos de adaptación y transformación de los hábitos y formas de vida de los habitantes, todo lo cual se integra en un concepto de cultura que abarca un abanico de actividades que van desde las más utilitarias de la producción de riqueza, hasta aquellas que se relacionan directamente con las manifestaciones artísticas e intelectuales, con la obvia y consecuente construcción de discursos que dieran fe del rango ostentado por cada grupo dentro de una jerarquía social fundada en rasgos como el mestizaje, el acceso al poder, la riqueza y el conocimiento:

Los discursos creados sobre –y por- el sujeto colonial no nacieron sólo con el deseo de conocer al otro sino por necesidad de diferenciar jerárquicamente el sujeto del otro: el colonizador de las gentes que había tratado de someter y, al contrario, el colonizado de los invasores que lo querían sojuzgar. Vista así la alteridad es una creación que permite establecer y fijar las fronteras de la identidad.⁹

Todo esto habría de influir en la posterior creación de una identidad cultural y una conciencia social autónoma de los colonos que, diferenciando paulatinamente sus prácticas sociales de las metropolitanas, llevarán a un proyecto colectivo que culminará dos siglos después con las guerras de independencia. Estamos ante la cuestión criolla, que se ha estudiado con sumo interés desde muy distintas perspectivas, y no es para menos si se toma en cuenta que es precisamente el grupo criollo quien determinará el rumbo de las prácticas culturales de la vida colonial. Una perspectiva interesante es aquella que ve la diferenciación de la cultura criolla como una suerte de contracultura que demanda una identidad plenamente americana donde los indios y mestizos tienen cabida con sus debidas reservas:

[...] por un lado el criollo comparte con los demás sectores dominados por la conquista, la discriminación y desplazamientos que resultan de la aplicación metropolitana de las tecnologías del conocimiento europeo; recaen sobre sí las imputaciones de inferioridad que sirven para mantenerlo en una posición subalterna con respecto al predominio peninsular en América. Por otro lado, es evidente que su ascendencia española y su inserción relativa en el aparato de poder virreinal lo sitúan por encima de los demás grupos étnicos. Para preservar el orden social y asegurar la estabilidad de un espacio público en el que busca ascender política, económica y culturalmente, intenta mantener bajo control a estos grupos. De ahí que la representación criolla de los demás sectores se realice siempre como una negociación ideológica que primariamente explora los grados y modalidades posibles de

⁹ Rolena Adorno. “El sujeto colonial y la construcción de la alteridad”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 14, núm. 28, segundo semestre, 1988, pp. 56-68.

integración social de los contingentes indígenas y negros en el espacio virreinal, como un modo de reflexionar en torno a las fronteras del poder y las bases sobre las cuales construir una identidad americana, diferenciada de la peninsular.¹⁰

Más adelante será necesario detenernos en estas prácticas culturales mediante las cuales los criollos, auspiciados por el poder peninsular civil y eclesiástico, mantienen el control de los otros grupos. Describamos por ahora algunas otras actividades de no menor importancia en la vida cultural de la colonia.

1.1. La educación: primeras manifestaciones literarias.

Si se toma en cuenta que buena parte de la población colonial estaba integrada por indígenas, es preciso destacar que, ya desde el siglo XVI, una de las más demandantes actividades de orden cultural en la ciudad, e incluso en las mismas comunidades rurales, estaba vinculada a la educación de los nativos, educación ante todo evangelizadora, pero que aportó también cierto grado de alfabetización del indígena y conllevó admirables esfuerzos lingüísticos y comunicativos:

Años después, todavía el francés fray Jacobo de Tastera [...] mientras adquiría la lengua de los naturales o comunicaba a éstos la española, mandó pintar los misterios de la fe en unos lienzos utilizando el hábito de los jeroglifos [sic], para que un discípulo aventajado fuera descifrando los símbolos y enseñando a los demás los dogmas rudimentales.¹¹

Estos esfuerzos de comunicación atrajeron adaptaciones en la enseñanza que, utilizando como herramienta elementos nativos, son los primeros pasos de un proceso de aculturación, no siempre bien vista, pese a su efectividad evangelizadora:

Los programas catequizadores [...] incorporan tempranamente a la liturgia cristiana bailes y cantos indígenas (areitos, tocotines, mitotes, etc.) que permiten introducir el cristianismo en las comunidades paganas, creando una hibridación del ritual evangelizador que algunos (Diego Durán, Bernardino de Sahagún, fray Pedro de Gante, entre otros) consideraron peligrosa, ya que facilitaba la perpetuación camuflada de los antiguos cultos dentro del cristianismo.¹²

¹⁰ Mabel Moraña. "Sujetos sociales: poder y representación", en Chang-Rodríguez, Raquel, *Historia de la literatura mexicana. La cultura letrada de la Nueva España del siglo XVII. México, UNAM-Siglo XXI, 200*, p. 55.

¹¹ Alfonso Reyes. *Letras de la Nueva España*. México, FCE, 1960 (Obras completas de Alfonso Reyes, v. XII), p. 300.

¹² Mabel Moraña. *Op. cit.*, p. 58.

Y fue también, sin duda, la educación, evangelización y enseñanza del castellano a los naturales lo que llevó al desarrollo de un vehículo de cultura de grandes magnitudes como fue la imprenta, cuya primera casa de operaciones se inauguró en la ciudad de México, oficialmente, en 1539:

La lengua iba entrando sin sangre. Es de creer que se usaban ya algunos apuntes manuscritos. Naturalmente se acabaron, como bien fungible, en manos de los niños. Lo mismo aconteció para las cartillas con que se inició nuestra imprenta [...]
Entretanto, la imprenta, la primera en el Nuevo Mundo, trabajaba ya en humildes cartillas y utilidades menores desde fines de 1536, antes de su definitiva instalación en 1539.¹³

Sin embargo, la labor educativa y cultural de la colonia se vio coronada, después de muchos años de fructíferas actividades en colegios como el de San Francisco, el de Santa Cruz de Tlatelolco o el de San Juan de Letrán, con la fundación de la Universidad:

En 1553 se iniciaron los cursos, siendo el sistema de estudios idéntico al de las universidades españolas. Contaba con cinco facultades: Teología, Artes o Filosofía, Derecho canónico y eclesiástico, Derecho civil y Medicina; más tarde se enseñaron las principales lenguas indígenas.¹⁴

Paulatinamente, la vida en la colonia se fue pareciendo más a la europea. Al llegar al siglo XVII la actividad cultural y literaria ya proliferaba, aunque ceñida aún a los medios cultos y muchas veces a los meros ejercicios escolares de la Universidad:

La Universidad, entregada a sus propias fuerzas, sólo engendra poesía escolar; su obligación es hacer ejercicios de gramática y no poetas [...] La Universidad debe crear –la nuestra lo cumplió– un nivel medio de cultura, que fue el nivel medio de la metrópoli. Sobre él, respirándolo a pesar suyo e ignorándolo muchas veces, o hasta en rebeldía, los poetas se alzan por sus medios.¹⁵

Con todo, la Universidad, vinculada a las órdenes monásticas (principalmente la de san Ignacio de Loyola), participó activamente en la vida cultural de la colonia y, como veremos más adelante, destacó por la organización de certámenes en los cuales los poetas mostraban sus dotes para cumplir con los requerimientos de la convocatoria, supeditada siempre a los festejos

¹³ Alfonso Reyes. *Op. cit.*, p. 300.

¹⁴ Josefina Chorén. *Op. cit.*, p. 70.

¹⁵ Alfonso Reyes. *Op. cit.*, p. 305.

de algún evento de importancia para la vida colonial, que bien podía pertenecer al orden civil (la llegada de un nuevo gobernante) o bien, al eclesiástico (la canonización de un santo).

Fuera del ámbito universitario, las manifestaciones literarias siguen el patrón evangelizador de la iglesia por medio de representaciones escénicas que nada tienen de populares por más que se dirigieran al pueblo llano, indígena o mestizo en su mayoría. El teatro en la colonia tuvo sus inicios muy tempranamente y, según algunos autores, casi a modo de un retroceso al teatro medieval en cuanto al asunto religioso, el tono, el acto único y el anonimato; incluso se llegaron a escribir piezas en otras lenguas.¹⁶ Hacia el siglo XVII surge un teatro criollo, muy inferior al del molde europeo que le ha dado forma, pues en él pululan los Lopes, los Tirso y los Calderones, de quienes, por supuesto, se van a importar las obras cuando los primeros comediógrafos y directores novohispanos, cuéntese entre ellos a Arias de Villalobos, decidan que las comedias de este lado del Atlántico “se aprueban mal”. Con todo, pues la empresa literaria en la ciudad de México aumenta progresivamente su nómina, van surgiendo los nombres respetables y las piezas memorables, no desligadas aún de la intención evangelizadora.

Salvo el caso de estos albores de nuestro teatro y las manifestaciones netamente populares de las cuales contamos con muy escasa documentación (lo cual se debe muy probablemente a su carácter oral, a su circulación en pliegos y manuscritos o al minucioso trabajo de los inquisidores),¹⁷ la producción literaria de la Nueva España estuvo ligada a las élites peninsulares de lo civil y lo eclesiástico e incluso, según dejan ver los nuevos estudios, fue un importante vehículo de afirmación de las jerarquías sociales:

Durante el siglo XVII los miembros de los altos estamentos de la sociedad virreinal, compuestos por criollos ennoblecidos por medio de las lucrativas actividades económicas, como la minería, el comercio o la posesión de propiedades rurales,

¹⁶ *Idem.* p. 323. La palabra “retroceso”, aplicada por Reyes al teatro misionero hay que leerla muy cuidadosamente. Conforme a los nuevos enfoques, este “retroceso” debería interpretarse como una “revitalización” de los mecanismos discursivos del teatro medieval.

¹⁷ *Cfr.* Mariana Maseru. “La voz y el pliego: textos populares y popularizantes de las calles novohispanas (siglo XVII)” en *Literatura y cultura populares de la Nueva España*. Barcelona/México, Azul/UNAM, 2004. Sobre el trabajo de los inquisidores *vid.* Mariano Picón Salas: “La Inquisición ejercita en las colonias la más restrictiva policía contra la cultura intelectual. El sistema defensivo de la Contrarreforma española ha acumulado precauciones para que en las Indias no se difunda el más leve eco de lo que ocurre en la ya agitada conciencia europea [...]” Algunas de estas leyes se pueden consultar en Alberto Sarmiento Donate [ed.]. *De las leyes de Indias. Antología de la recopilación de 1681*. México, SEP, 1985. Estas leyes prohíben la impresión, venta, distribución y lectura de libros de materias profanas y ficticias, ni de aquellos que traten de de materias de Indias.

conformaban, junto con los altos funcionarios peninsulares, una clase privilegiada que giraba alrededor de las esferas de poder. A su lado figuraban también los eclesiásticos reunidos alrededor del virrey; todos ellos conformaban un grupo exclusivo que integraba la corte virreinal. Dentro de este grupo minoritario se encontraban, asimismo, los criollos intelectuales, profesores de universidad y de los colegios de enseñanza superior, protegidos de los poderosos en turno, quienes formaban el grupo elitista que integraba la corte novohispana, esa aristocracia que buscaba ser el reflejo de la metrópoli.¹⁸

En manos de este conjunto de intelectuales, vinculados a los círculos de poder tanto civiles como eclesiásticos, estaba la producción literaria de la Nueva España en el siglo XVII. La literatura de la conquista y de las misiones, más representativa del siglo XVI y del encuentro de las culturas nativa y europea, era cada vez más escasa, al grado de que algunos estudiosos de nuestra literatura, ligados aún a los criterios decimonónicos llegaron a ver al siglo XVII como una franca decadencia de nuestras letras:

Con la diferencia de que, si en el siglo XVI los ingenios pertenecientes a las órdenes monásticas, atareados en la obra civilizadora, fueron los grandes historiadores, los grandes etnólogos, los grandes lingüistas que ya conocemos, en la segunda mitad del XVII y en la primera del XVIII –salvo excepciones contadísimas– su mente se esterilizó en los ejercicios de una retórica artificiosa y falsa, en los libros teológicos y de devoción, harto lejanos estos últimos de las puras fuentes de los místicos españoles de la edad áurea [...]¹⁹

Es muy probable que para hacer este tipo de afirmaciones se desconocieran datos históricos importantes como la suspensión por parte de la corona, en 1577, de la difusión de trabajos etnográficos e históricos de tema indígena, que dejarían de circular durante un periodo tan largo que habría de afectar, inclusive, a los producidos casi al final del XVII por Carlos de Sigüenza y Góngora.²⁰ Además, es necesario reconocer que estas afirmaciones, si bien tienen algo de ciertas, responden ante todo a una generalización de poco tiento.

¹⁸ María Dolores Bravo Arriaga. “Festejos, celebraciones y certámenes...” en *Historia de la literatura mexicana. La cultura letrada de la Nueva España del siglo XVII*. México, UNAM-Siglo XXI, 2002, p. 97.

¹⁹ Carlos González Peña. *Historia de la Literatura Mexicana*. México, Porrúa, 1966 (Sepan cuántos..., 44), p. 78. Además de este estudioso, se pueden citar otros nombres como el de Marcelino Menéndez y Pelayo, que veía en las letras novohispanas un “árido desierto” con las excepciones de Alarcón y sor Juana, e incluso también los de Francisco Pimentel y Raimundo Lazo. La crítica se centra ante todo, en la constante y malograda imitación del estilo gongorino.

²⁰ Este dato ha sido tomado del artículo de Mabel Moraña que hemos venido citando (p. 58), sin embargo no lo hemos podido corroborar en otras fuentes, quizá se refiera a los cuestionarios para la formación de las Relaciones Geográficas de Indias mandado a hacer por Felipe II, que buscan unificar el modo en que se daba cuenta de los territorios conquistados. Sobre las disposiciones de la corona con respecto a las memorias de la conquista *vid.* Jaime González Rodríguez. *Lecturas e ideas en Nueva España*: “En los

De este modo, la producción literaria del siglo XVII, estuvo ligada en su mayor parte a la labor educativa y evangelizadora. En otro capítulo hablaremos con más detalle sobre los tipos de texto que se producían dentro de este marco educativo, y aun en otros marcos ajenos a éste, de los cuales, desafortunadamente, hay poca documentación. Ahora es fuerza que prestemos atención a un aspecto fundamental de la vida cultural novohispana que, sin dejar de ser educativo (aunque en un aspecto más bien sociológico e ideológico), brindará tierra muy fértil a la producción literaria de la época y dentro de la cual se explica el texto que nos concierne.

1. 2. La fiesta barroca, plataforma de ingenios.

Al consultar la extensa bibliografía al respecto de la fiesta y la celebración en la Nueva España, nos encontramos con un sinnúmero de discusiones referentes a su proveniencia europea, a las cuestiones ideológicas que su estudio acoge y a la interpretación que pueda desprenderse de sus características estéticas. De estas discusiones, tres son de nuestro más cercano interés: 1° la polisemia del concepto *barroco*; 2° la interpretación del discurso subyacente en la producción cultural barroca de la Nueva España; y 3° la función social de la fiesta. En el desarrollo de esta última tendrá lugar la descripción de la fiesta como un marco social propicio a la producción de obras como el *Sagrado Padrón*.

1. 2.1. Tres usos del término *barroco*.

Una definición de enciclopedia presenta al barroco como un estilo artístico de características determinadas, perteneciente a un momento histórico más o menos específico:

años 70 [del siglo XVI] la represión de una destacada porción de la producción «de mano», la historiografía, se hizo en el contexto de la reforma cultural de Juan de Ovando, obsesionado por la oficialización de la versión historiográfica del pasado indígena (las denominadas en el vocabulario de la época «antiguallas») y de la conquista. Según una r.c. [sic] de 1573, todas las historias manuscritas debían recogerse para que sirvieran exclusivamente de información para el Consejo de Indias y el Cronista Mayor de Indias." De 1577 data también la prohibición de lectura, posesión y venta de libros de las Sagradas Escrituras en lengua indígena y romance, y de "todas las *Epístolas* y *evangelios* en romance y las *Horas* en la misma lengua porque donde los protestantes extendían el uso de la Biblia en lengua vulgar los fieles prescindían del clero para su vida religiosa."

[...] el siglo XVII se caracterizó por la aparición en el arte europeo e iberoamericano de un estilo, el barroco, en el que la pureza clásica renacentista se vio desplazada por la complejidad, la tensión de las formas y el dinamismo de las composiciones.²¹

Definición que nos deja muy claro que este concepto de barroco pertenece al campo de la Historia del Arte, haciendo obvia la intervención de un criterio estético apoyado por la precisa ubicación temporal de lo histórico.²² El criterio estético brinda un amplio campo de discusión. Nos será muy provechoso tener un concepto más o menos fijo de lo que significa el barroco en lo estético para pasar, entonces, a equipararlo con aquellos conceptos de barroco que entran en otros campos del conocimiento.

El origen mismo del término barroco conlleva ya una controversia. La enciclopedia citada remite a tres posibles etimologías: la latina *verruca*, verruga, con cierto sentido despectivo; la griega *βαρος*, peso, por lo recargado y voluminoso del estilo; y la del portugués del siglo XV *barroco*, que denominaba a las perlas irregulares y de gran tamaño empleadas en orfebrería. Otros autores nos lanzan a posibles etimologías bastante más disparatadas como cierto apellido italiano *Baroche* o *Barocci* y el *Ba-ro-co* de nuestros silogismos preparatorianos, que carecen de relación semántica con lo que el término designa, aunque nos propongan, en primer lugar, otra del mismo español *barrueco* o *berrueco* que designaba a la excrescencia, nudosidad o densidad aglutinada de la piedra.²³ Lo único que llegan a compartir las etimologías “no disparatadas” entre sí son las ideas afines de peso, superabundancia, redondez, proliferación, exceso y quizá hasta desorden. De aquí se desprende el porqué otros estudiosos califican de barroca a la compleja mezcla étnica que conforma la sociedad novohispana:

Si la **profusión** de detalles y de jerarquías cuenta entre las características de lo **barroco**, mayor influencia tuvo en la composición étnica de las comunidades neomedievales del Nuevo Mundo [...] Esta constelación de clases y castas habría de ser cada día más intrincada, en tanto que se incrementaba el **prolífico** mestizaje [...] La **multiplicidad** de tipos raciales que surgieron de este crisol **barroco** expresa sociológicamente el axioma político “divide y gobierna” al que España se mantuvo fiel.²⁴

²¹ Enciclopedia Hispánica, vol. 2, 1991, p. 338.

²² Consideremos el criterio histórico como inabordable: no podemos negar los hechos y no es éste el espacio para una disquisición sobre fechas y ubicaciones temporales exactas de los mismos; además, los fenómenos culturales que estamos por revisar coinciden en el tiempo con los datos que la historia nos propone.

²³ Severo Sarduy. “El barroco y el neobarroco”, en César Fernández Moreno (ed.). *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI-UNESCO, 1972, p. 167.

²⁴ Irving Leonrad. *Op. cit.*, p. 66 (Las negritas son mías).

La cita, además de usar el término barroco para aludir al momento histórico de una sociedad, ilustra, al describirla, los conceptos de abundancia y proliferación con que el término puede asociarse y que al mismo tiempo caracterizan a la sociedad descrita. Tales conceptos, que pueden aplicarse sin problemas a lo sensual y a lo plástico, conformarán, entrando ahora sí en materia estética, un estilo de expresión que dominará la escena artística durante todo un periodo histórico. Dejemos, entonces, definido el concepto estético de lo barroco como: un estilo de expresión artística caracterizado por la superabundancia, la pesadez, la redondez y lo recargado y dinámico de las formas. Como hemos descartado el criterio histórico, no nos importa por ahora ni dónde ni cuándo se haya empleado dicho estilo, sin que esto nos excuse de decir que el concepto estético de barroco puede aplicarse a todas las artes, incluida la literatura.

Sin embargo, el estético no es el único uso que se da al término:

[...] en este proceso de extensión del concepto de lo barroco, desde las artes plásticas a las demás literarias y musicales, se llega a una consideración general que alcanza a todas las formas de la cultura y de la vida, hasta hablarse de una Edad barroca. Así lo hace Croce en 1925 al dar título a la reunión de una serie de trabajos centrados en aspectos literarios [...]²⁵

Estamos ahora frente a un uso histórico que se refiere, por extensión, a cierto periodo en la historia de las manifestaciones artísticas donde el estilo barroco es predominante en países que, como España (incluidas sus colonias), dominaban la escena política del momento.

Otro uso del término barroco se utiliza para designar a la cultura que produce obras de este estilo. Hay que notar, no obstante, que este último concepto es dependiente de los anteriores, pues bajo el criterio estético podemos prescindir del histórico y designar con el término barroco a alguna obra de otras épocas: de ahí que se hable de “barroquismo” e incluso de “neobarroco” para designar cierta literatura contemporánea,²⁶ y que bajo el criterio meramente histórico se podría llegar a prescindir de la alusión a las manifestaciones artísticas, es decir del criterio estético. Hablar de cultura barroca implica forzosamente una determinación histórica y una extensión del criterio estético hacia las causas profundas que resultan en la aplicación y predominancia de dicho estilo en su lugar y tiempo específicos:

²⁵ Emilio Díaz Orozco. *Manierismo y barroco*. Madrid, Cátedra, 1988, p. 27, nota 15.

²⁶ Cfr. Severo Sarduy. *Op. cit.*

[...] todos esos campos de la cultura [teología, ciencia, arte de la guerra, economía, política, etc.] coinciden como factores de una situación histórica, repercuten en ella y unos sobre otros. En su transformación, propia de la situación de cada tiempo, llegan a ser lo que son por la acción recíproca y conjunta de los demás factores [...] Así, pues, el Barroco es para nosotros un concepto de época que se extiende, en principio, a todas las manifestaciones que se integran en la cultura de la misma.²⁷

De acuerdo con Maravall el concepto se vuelve más complejo y profundo, supera el aspecto estético de las formas en el arte para verificar sus causas históricas y llega más allá todavía, hasta penetrar la base “ideológica”, por llamar así al conjunto de ideas comunes a ciertos sectores sociales inmiscuidos directamente en el control de la producción de toda manifestación artística y literaria de la época. Dejemos entonces aclarado, si no el concepto, sí los referentes del término barroco. Quede claro también que los tres referentes son de nuestro interés, y puesto que vamos a estudiar la cultura barroca, serán de nuestra incumbencia tanto las características del estilo barroco como la ubicación histórica exacta de dichas manifestaciones, que a su vez son la expresión de un conjunto de ideas reveladoras de una actitud frente a la vida y la sociedad de su época. Resultará útil, por ahora, dejar de lado lo concerniente a las formas características del estilo barroco. Seguramente nos serán de mayor interés en el análisis del texto. Lo forzoso aquí es ubicar en la historia la cultura barroca que nos concierne.

1. 2.2. El discurso barroco novohispano.

Vamos a ceñirnos a una cultura barroca que situaremos espacialmente en la Nueva España, y que ubicaremos cronológicamente en el siglo XVII. Algunos autores denuncian aquellos estudios que ven a la cultura barroca americana como un fenómeno ya extendido, ya reflejado o periférico del metropolitano, calificando dicha postura de eurocéntrica. El meollo de la cuestión estriba en si el barroco americano responde a cierta asimilación de las prácticas culturales europeas en las cuales va implícita cierta ideología de “estabilización”, o si, por el contrario, abriga un discurso que denuncia las prácticas represivas de dominación imperial al tiempo que persigue la identidad criolla y un proyecto de nación netamente americano, utilizando para ello los recursos discursivos importados de la metrópoli. Se ha denominado

²⁷ José Antonio Maravall. *La cultura del barroco*, 9ª. ed., Barcelona, Ariel, 2002, pp. 28 y 29.

como "Barroco de Indias" a un estilo literario, paralelo, en cierto modo, a las manifestaciones novohispanas de las artes plásticas, resultantes de un proceso cultural muy distinto del peninsular.²⁸ No es éste el espacio para una disquisición sobre las manifestaciones artísticas más representativas del Barroco de Indias, nos conformaremos sólo con mencionar y describir brevemente el fondo ideológico de su discurso, vinculado estrechamente con la cuestión criolla, de la cual algo hemos dicho ya.

Los estudios sobre la Nueva España revelan que la política española de distribución de poder, cargos y riquezas en las colonias americanas fue siempre motivo de disputa principalmente entre dos sectores de la población:

La más profunda y duradera escisión de las clases dominantes blancas se produjo sin duda entre los nacidos en España y los nacidos en América de padres españoles. Éstos, los criollos, aparecieron en la escena del Nuevo Mundo cuando los conquistadores no había terminado aún su tarea, y en sólo una generación constituyeron un tipo bien definido, agudamente sensible y siempre afligido por sentimientos de inferioridad [...] Los odiados *gachupines*, como se apodó a los españoles europeos, deliberadamente excluían a los criollos de los puestos más altos y mejor remunerados del gobierno virreinal y de la Iglesia, y sólo podían desempeñar un papel subordinado en su propia administración.²⁹

El mismo autor nos explica que la discriminación del criollo responde a una política de la corona, pues al restar poder a sus líderes buscaba evitar las tendencias separatistas de las colonias y también a la necesidad práctica de contentar a los aduladores, siempre interesados, que abundaban en la corte española. De este modo, el "espíritu criollo" se remonta al resentimiento de los conquistadores del siglo anterior por la mala recompensa de la corona a sus trabajos en los nuevos territorios, resentimiento que luego sería heredado a sus descendientes, acentuándose cada vez más:

Desde el principio, los criollos parecen haberse considerado como herederos desposeídos, robados de su patrimonio por una Corona injusta y por la usurpación de inmigrantes recientes, llegados de la Península. En parte, su resentimiento se derivaba de los conquistadores, de hombres como Bernal Díaz del Castillo, quienes acusaron a la Corona de no haber sabido recompensar adecuadamente sus heroicos servicios.³⁰

²⁸ Vid. Mariano Picón Salas. *De la conquista a la independencia. Tres siglos de historia cultural*. México, FCE, 1944.

²⁹ Irving Leonard. *Op. cit.*, p. 72.

³⁰ David Brading. *Orbe indiano. De la monarquía católica a la República (1492-1867)*. México, FCE, 1991, p. 323.

El resentimiento contra el peninsular cuenta entre sus causas otras que no provienen de la política imperial y responden a un fenómeno social cuyo control se escapa de las manos de la corona: los inmigrantes españoles que llegan clandestinamente a los puertos americanos confundidos entre los pobladores de la colonia y escalan la pirámide social abrigados por un rápido enriquecimiento, logrado generalmente de forma corrupta e ilegítima:

También llegaron los advenedizos, los mercachifles y los truhanes que se enriquecían en poco tiempo. Por un lado, los inquisidores que encarnaban la exaltación del ideal absoluto de la contrarreforma de la monarquía católica universal; por el otro, malandrines que mostraban el peor aspecto del arribismo mercantilista deseoso de status. Los viajeros de otras naciones se asombraban de ver a los mercaderes vendiendo chocolate disfrazados con el hábito de caballeros de Santiago.³¹

No asombrará, entonces, que este resentimiento se heredara por generaciones, arrastrando consecuencias tales que, si hacia 1620 es identificado por los historiadores como un complejo fenómeno cultural, hacia los primeros años del siglo XIX terminará por desencadenar el movimiento de independencia. Y así las cosas, enfrentando adversidades, los criollos fueron avanzando y ganando posiciones en los círculos del poder civil y eclesiástico, mediante la compra de títulos nobiliarios, la obtención de cargos en la corte virreinal, la obtención de grados militares respetables, entre otros medios de ascensión social. Sin embargo, el principal avance del sector criollo se registró en el clero, pues

[...] todos los jóvenes criollos de buena familia se educaban en colegios jesuitas de la ciudad de México y de Puebla, con el resultado de que nadie deseaba seguir la profesión de sus padres, sino que antes bien querían todos dedicarse al estudio de las letras para prepararse lo mejor posible a ingresar en el sacerdocio y en las órdenes religiosas.³²

Si consideramos que la mayor parte de la vida letrada del virreinato ocurría dentro de instituciones a cargo de las órdenes religiosas (principalmente la de san Ignacio de Loyola), que controlaban los colegios y la Universidad, no debería extrañar que

La cultura intelectual que se iba elaborando en ellos [estuviera] matizada fuertemente de las inquietudes que se agitaban en los círculos criollos, como se mostraría plenamente en el grupo de jesuitas expulsos y en la generación de sus

³¹ Guillermo Tovar y de Teresa. *Pegaso o el mundo barroco novohispano. Siglo XVII*. México, Vuela, Heliópolis, 1993, p. 26.

³² David Brading. *Op. cit.*, p. 325.

contemporáneos –Bartolache, Alzate, León, y Garma, etcétera– casi todos formados en los colegios de la Compañía de Jesús.³³

La base social de la cultura criolla tenía que encontrar formas de manifestación que, bajo el velo de la aceptación de las prácticas impuestas, dieran cuenta de su inconformidad, denunciando su posición al margen de las formas institucionalizadas de poder político y cultural, sin dejar de hacer notorio el carácter imprescindible de su función en la sociedad virreinal. El apoyo en la presencia social de otros sectores marginales fue uno de sus recursos más efectivos, que a su vez echó mano de elaboraciones discursivas muy particulares:

El líder natural de esta sociedad colonial era el clero criollo. La invocación de temas históricos y religiosos como parte de la retórica patriótica servía para reducir la distancia que separaba a la élite de las masas y los unía bajo un estandarte mexicano común contra España, sin despertar ningún conflicto étnico o social.³⁴

Las muestras tangibles de este fenómeno empiezan a notarse en el arte. Porque si bien la influencia política del sector criollo siempre habría de encontrarse con el obstáculo de los intereses peninsulares y la oposición de la corona, el arte fue (y sigue siendo) un medio más permisivo en cuanto a las manifestaciones ideológicas de un grupo social. Para decirlo con un autor clásico, la diferencia del estilo artístico es reflejo de una diferenciación social.³⁵ De modo que, a pesar de que suelen emplearse términos un tanto románticos para otorgar sus rasgos distintivos al arte barroco americano, el acento está puesto en su particularidad:

[...] ningún arte como el americano siente la emoción religiosa de la materia, de la inmensidad plástica y concreta de las cosas alrededor. Ninguno siente tanto la embriaguez de lo telúrico, la poesía de las presencias físicas de la naturaleza.³⁶

Dejando atrás tanto calificativo, podemos abocarnos a decir que, en general, la producción simbólica de la colonia constituye un discurso propio que tomará elementos de las culturas nativas sin dejar de lado los mecanismos importados del discurso metropolitano, para conformar así un código aun más sincrético y abundante que el del modelo peninsular, el

³³ Roberto Heredia Correa. *Albores de nuestra identidad nacional*. México, UNAM, 1991, p. 16.

³⁴ David Brading. *Los orígenes del nacionalismo mexicano*. 2a ed. México, ERA, 2004, p. 16.

³⁵ Arnold Hausser. "Manierismo y Barroco", en *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid, Guadarrama, vol. II, 1969: "De un «estilo de época» unitario, que domine en toda ella, propiamente no se podría hablar nunca, pues en cada momento hay tantos estilos diversos cuantos son los grupos sociales que producen arte." p. 99.

³⁶ Guillermo Díaz-Plaja. *Hispanoamérica en su literatura*. Navarra, Salvat, 1970, p. 76.

cual reflejará simultáneamente la tensión por el conflicto de la identidad criolla y la afirmación de las formas culturales novohispanas como algo distinto:

Tanto para la minoría peninsular como para la creciente oligarquía criolla el Barroco constituyó sobre todo un modelo comunicativo a través de cuyos códigos el Estado imperial exhibía su poder bajo formas sociales altamente ritualizadas. El código culto, alegórico y ornamental del Barroco expresado en la fisonomía misma de la ciudad virreinal o a través de certámenes, ceremonias religiosas, “alta” literatura, poesía devota o cortesana, constituyó así durante el periodo de estabilización virreinal el lenguaje oficial del Imperio, un “Barroco de Estado” al servicio de una determinada estructura de dominación. No es de extrañar entonces que la ya para entonces sofisticada intelectualidad criolla intentara consolidar sus posiciones a través de la apropiación de esos códigos.³⁷

Podemos poner como ejemplo tres campos en que la apropiación de los códigos es parte de un procedimiento de autorrepresentación y adaptación a las propias necesidades expresivas. Algunos de ellos podrían aparecer como parte de una manifestación colectiva casi inconsciente de su significación; en otros hay una denuncia abierta y una intención clara de diferenciación.

1° La arquitectura sagrada de la época, que en numerosos casos expone el recargado gusto ornamental del barroco español, pero adecuada a las posibilidades materiales de la región, utilizando otro tipo de materiales como el tezontle, que le da un aspecto muy diferente, acentuado por la utilización de otros materiales muy regionales como la piedra de *tecale* o materiales coloridos provenientes de la artesanía popular. La utilización de estos materiales bien podría responder a una necesidad práctica, pero es necesario reconocer algo más profundo e intencionado en estas edificaciones, pues como hace notar Mariano Picón Salas:

En las ciudades coloniales de México, Perú o Guatemala es la arquitectura el arte más vivo, no sólo porque el español para vencer los viejos dioses del país necesita oponer al antiguo esplendor un nuevo esplendor, sino porque en la obra participa profusamente la multitud indígena que [...] inscribe en el lenguaje del barroco católico español su propia voluntad artística.³⁸

No sólo la edificación y la arquitectura dejan ver esta diferenciación, también se manifiesta en artes y técnicas como la escultura y el ensamblado de los retablos y altares que

³⁷ Mabel Moraña. *Viaje al silencio: exploraciones del discurso barroco*. México, UNAM, 1998, p. 30.

³⁸ Picón Salas. *Op. cit.*, p. 132

[...] en un raro sincretismo, combinan a su vez las imágenes sagradas con la escultura indígena, la flora y la fauna locales y las supersticiones y mitos vernáculos, de modo que el barroco puede ser percibido como un instrumento sobreimpuesto, que vehiculiza la expresión de una cultura subalterna pero presente, o mejor dicho, sobreviviente.³⁹

Podemos citar como ejemplos la iglesia de Santa María Tonantzintla, en Cholula, o el uso de los mosaicos, artesanía típica de la región, en la portada del templo de San Francisco Acatepec, o las diversas manifestaciones del arte tequitqui, que toman elementos de la plástica e incluso de la iconografía indígena, entre muchos otros.

2° De importancia fundamental en nuestra cultura actual, el culto a la Guadalupana como patrona de la ciudad de México tuvo su antecedente en el culto a Nuestra Señora de los Remedios. Este símbolo, de origen peninsular, se identificaba con la valorización de las Indias “donde vino a refugiarse el gachupín acosado por el hambre que imperaba en su patria, a sabiendas que de este lado del mar «estos males no llegan ni aún a verse a marabilla»”.⁴⁰

Por supuesto que años después este culto habría de verse con recelo por los criollos, quienes lo identificaban precisamente con aquellos advenedizos llegados de la península a esta ciudad, y desde entonces establecieron, a manera de reacción, el culto a la Guadalupana tal como hoy lo conocemos:

En 1622, el arzobispo Juan Pérez de la Serna, decidido patrono de la ermita de Guadalupe, cuyas obras se iniciaron a principios del siglo XVII, logró concluirla y dedicarla. Esto le ganó un inmenso prestigio entre los indios, los mestizos y los criollos, la población nativa que se ufanaba de contar con ese apoyo frente a la devoción a la Virgen de los Remedios, identificada con los peninsulares.⁴¹

El valor cultural que traería consigo este nuevo culto es interpretado por David Brading con palabras muy difíciles de sustituir:

El significado del culto resulta obvio [...] La cristiandad americana se originaba no a partir de los esfuerzos de los misioneros españoles, por admirables que éstos fueran, sino gracias a la intervención directa y el patrocinio de la Madre de Dios. El que hubiera elegido a un indio como testigo de su aparición magnificó su calidad nativa y americana. Tanto criollos como indígenas se unieron en la veneración de la Guadalupana. Había surgido un gran mito

³⁹ Mabel Moraña. *Op. cit.*, p. 47.

⁴⁰ Solange Alberro. “La conjunción de las artes en la venida de Nuestra Señora de los Remedios a la ciudad de México, 1616.”, en *La producción simbólica en la América Colonial: interrelación de la literatura y las artes*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2001, p. 80.

⁴¹ Guillermo Tovar y de Teresa. *Op. cit.*, p. 40.

nacional mucho más poderoso, porque tras él se hallaba la devoción natural de las masas indígenas y la exaltación teológica del clero criollo.⁴²

El que un símbolo sagrado como éste respalde la necesidad de identificación, ya no de un sector social, sino de varios grupos mayoritarios, ilustra la dimensión de la controversia entre el gachupín y una sociedad, ya más mestiza que criolla, que bajo este signo había de dar inicio, hacia 1810, a un proyecto de nación independiente, cuando menos en lo cultural.

3° Sin embargo, las quejas, denuncias y diferenciaciones más directas, algunas veladas y otras absolutamente francas, se encuentran en la literatura. La variedad incluye textos de tipo biográfico que muestran esta denuncia contra la política imperial y contra los peninsulares a modo de queja:

Como los escritores se insertan en sus textos, dramatizan tanto su biografía como su discurso para producir una literatura cuyos signos más resaltantes son la fractura y el reclamo. A la vez estas fisuras se esconden y se muestran en el discurso porque los residenciados o nacidos aquende el Atlántico escriben desde una realidad colonial. También por eso imitan modelos historiográficos y literarios europeos y se valen de recursos retóricos tradicionales.⁴³

Podemos citar nombres que la crítica ya determina entre los portadores novohispanos del discurso criollo. Saltan inmediatamente los del Fernán González de Eslava y Bernardo de Balbuena, entre los más tempranos; un conocido estudio explica en la obra de Luis de Sandoval Zapata que el reclamo histórico por la muerte de los Ávila simboliza esta denuncia social;⁴⁴ la obra de Carlos de Sigüenza y Góngora es tomada como muestra ejemplar de la utilización intencional de símbolos históricos propios y locales:

Sigüenza trascendió las metáforas y los símiles cada vez más rutinarios del patriotismo al contradecir el mito de la inferioridad criolla en todas sus manifestaciones. Su obra, *Libra astronómica*, publicada en 1690, es más que una proclamación de igualdad intelectual criolla. Sigüenza afirma la superioridad criolla al atacar con sarcasmo el estereotipo del Viejo Mundo [...] Sigüenza sobresale en el siglo diecisiete por sus esfuerzos evidentes de asimilar la historia cultural indígena a la mitología criolla. El arco triunfal que diseñó en 1680 para la entrada virreinal a la ciudad de México, descrito en *Teatro de virtudes políticas*, ofreció al nuevo virrey y a toda la población los monarcas aztecas idealizados

⁴² David Brading. *Op. cit.*, p. 27.

⁴³ Raquel Chang-Rodríguez. *Violencia y subversión en la prosa colonial hispanoamericana, siglos XVI y XVII*. Madrid, J. Porrúa Turanzas, 1982.

⁴⁴ Vid. José Pascual Buxó. *Muerte y desengaño en la poesía novohispana*. México, UNAM, 1975.

como símbolos de virtudes principescas en vez de los modelos tradicionales basados en la mitología grecorromana. Con este acto sin precedentes, declaró que la herencia cultural indígena de su patria era igual en estima y valor simbólico a la del Viejo Mundo. Ante Dios, rey y patria, Sigüenza había reclamado públicamente la historia del México antiguo para sí mismo y para todos los criollos.⁴⁵

Tampoco faltan referencias al reclamo criollo ni en Juan Ruiz de Alarcón ni en sor Juana Inés de la Cruz. Sin embargo, los textos más representativos de la irritación entre criollos y peninsulares son aquellos dos sonetos anónimos⁴⁶ (*Minas sin plata, sin verdad mineros... y Viene de España por la mar salobre...*) recogidos por Dorantes de Carranza y publicados por Méndez Plancarte, en los que el criollo y el peninsular se satirizan y maldicen:

Viene de España por la mar salobre
a nuestro mexicano domicilio
un hombre tosco, sin ningún auxilio,
de salud falto y de dinero pobre.
Y luego que caudal y ánimo cobre,
le aplican en su bárbaro concilio
otros como él, de César y Virgilio
las dos coronas de laurel y robre.
Y el otro, que agujetas y alfileres
vendía por las calles, ya es un conde
en calidad, y en cantidad un Fúcar.
Y abomina después del lugar donde
adquirió estimación, gusto y haberes:
¡y tiraba la jábega en Sanlúcar!⁴⁷

La cultura productora del Barroco de Indias puede revisarse mucho más detalladamente. Bástenos por ahora este soneto como ejemplo elocuente para entrar de lleno a la descripción de la fiesta barroca novohispana.

⁴⁵ Mitchell A. Coddington. "Carlos de Sigüenza y Góngora", en Chang-Rodríguez, Raquel (coord.), *Historia de la literatura mexicana. La cultura letrada de la Nueva España del siglo XVII*. México, UNAM-Siglo XXI, 2002, pp. 597-598.

⁴⁶ Aunque, extrañamente, Brading atribuye el soneto de la respuesta del criollo a Mateo Rosas de Oquendo. *Vid. Orbe indiano*, p. 326. No sabemos el motivo de esta atribución. La mayoría de los estudiosos defienden la idea del anonimato.

⁴⁷ Alfonso Méndez Plancarte. *Poetas novohispanos. Primer siglo (1521-1621)*, 2a ed. México, UNAM, 1964, p. 137.

1. 2.3. Función social de la fiesta barroca novohispana.

La tensión del ambiente colonial se disfrazaba de algún modo, llegado el momento de las “grandes ocasiones” entre las cuales contaban, por ejemplo, eventos del orden civil como la llegada de los virreyes, la fundación de nuevas ciudades, nacimientos de los príncipes y eventos de orden eclesiástico como la canonización de santos, la consagración de los obispos, la dedicación de templos y todas aquellas procesiones festivas en honor a algún santo. La celebración se hizo extensiva a eventos ocurridos en la metrópoli, más aun siendo ellos de tipo luctuoso, testimonios de ello son el *Túmulo imperial de la gran ciudad de México*, firmado por Francisco Cervantes de Salazar, que describe las exequias celebradas en la capital del virreinato por la muerte de Carlos V, o el *Llanto de Occidente en el ocaso del más claro Sol de las Españas* que describe las ceremonias fúnebres a propósito del fallecimiento de Felipe IV, entre muchos otros.

El festejo barroco (como los festejos ancestrales y aun los actuales) responde a una práctica cultural de desahogo y alteración del orden que el psicoanálisis interpreta como “un exceso permitido, una violación sistemática, controlada y hasta solemne de una prohibición”. Esta necesidad de alteración del orden, esta necesidad de excederse y variar la rutina rompe las fronteras culturales y cae en el campo de la antropología, pues toda civilización implica un orden en las prácticas sociales que sólo puede imponerse mediante un conjunto de prohibiciones. Bonet Correa hace notorio que es el poder mismo quien “dará rienda suelta a los instintos de la masas, a sus impulsos primigenios, para mejor mantener su imperio”. La fiesta será, entonces, un eficiente sistema de control y afirmación de las estructuras sociales existentes:

El regocijo popular, la alegría y risa en común, la locura colectiva fue como una válvula de escape que de vez en vez y a su debido tiempo se abría para así mantener el equilibrio y la conexión entre clases, a fin de que el edificio “bien construido del antiguo régimen no sufriese resquebrajaduras amenazadoras de su estabilidad.⁴⁸

A su vez, José Antonio Maravall hace notar que se trata de una complicada estrategia política que explotaba la atracción del público por lo nuevo:

⁴⁸ Antonio Bonet Correa. “La fiesta barroca como práctica del poder”, en *El arte efímero en el mundo hispánico*. México. UNAM, IIE, 1983, p. 45.

Nada de novedad, [...] en cuanto refiere al orden político-social; pero, en cambio, una utilización declarada a grandes voces de lo nuevo, en aspectos externos, secundarios – y respecto al orden del poder, intrascendentes –, que van a permitir, incluso, un curioso doble juego: bajo la apariencia de una atrevida novedad que cubre por fuera el producto, se hace pasar una doctrina –no estaría de más emplear aquí la voz «ideología»- cerradamente antiinovadora, conservadora. A través de la novedad que atrae el gusto, pasa un enérgico reconstituyente de los intereses tradicionales.⁴⁹

Demostración del sincretismo alcanzado en la articulación de la vida novohispana, nuestra fiesta barroca, heredera de la tradición renacentista europea, llegó a mezclarse en las nuevas latitudes con la celebración ritual de las tradiciones prehispánicas, lo cual le da un matiz distinto, hasta cierto punto, al de las fiestas metropolitanas; sin embargo, los elementos de ambas eran básicamente los mismos, si bien dependían asimismo del suceso que estuviera festejándose y de la capacidad de gasto de cada localidad. La ciudad anfitriona se transformaba, y aunque por regla general el lugar de la celebración era la plaza mayor, había festejos (como las procesiones de santos o las entradas de príncipes) que requerían un desfile, una marcha; las calles por donde había de pasar el recorrido se embellecían con obras de arquitectura efímera que tenían distintas funciones y se elaboraban especialmente para la ocasión:

[...] las arquitecturas efímeras se erguían, con gran derroche de gastos, para sólo unos días. Sus materiales eran poco costosos y fungibles. Los Arcos de Triunfo [...] eran una interpretación imaginativa del mundo clásico. Los Obeliscos y las Columnas conmemorativas simbolizaban la grandeza y virtud del monarca. Los Templetos y Edículos, el dominio civil y político. Las rocas y montañas artificiales, las enseñas de la naturaleza. Junto a esta arquitectura profana, se levantaba la religiosa de los Altares callejeros para las procesiones y los Túmulos funerarios para las exequias en las iglesias. También las fachadas que enmascaraban un edificio por entero [...] las colgaduras, reposteros y tapices suspendidos a los balcones, las esculturas, pinturas, letreros y tarjas con jeroglíficos y emblemas. Todas estas obras representaban un trabajo provisional y efectista que disfrazaba la ciudad.⁵⁰

Además de estos preparativos materiales, se disponían otros que tenían la función de deleitar a los asistentes y contaban con la participación de las diversas clases sociales, aunque

⁴⁹ José Antonio Maravall. *Op. cit.*, p. 457.

⁵⁰ Antonio Bonet Correa. “Arquitecturas efímera, ornatos y máscaras. El lugar y la teatralidad de la fiesta barroca”, en *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1986. p. 49.

esto también dependía del tipo de fiesta, pues las había de nobles, que se encargaban de hacer demostraciones de destreza y valor, ya fuese en juegos de cañas, corridas de toros, batallas simuladas, equitación, etc.; de religiosos, en las cuales se presentaban procesiones y “ejercicios piadosos de carácter festivo”; de intelectuales, ligadas a las instituciones educativas (universidades y colegios que aún desconocían el laicismo), que organizaban máscaras, mojigangas, representaciones teatrales y justas literarias; y la fiesta popular, organizada por los distintos gremios, caracterizada por un tono más carnavalesco y bufo. Sin embargo, dado el carácter público de la fiesta, era común que en las grandes celebraciones participaran varios sectores presentando cada uno sus respectivos espectáculos. Cuando había desfile, generalmente eran los nobles quienes lo encabezaban sobre sus monturas y acababa con las mascaradas y los espectáculos populacheros. En la Nueva España, el elemento innovador era que al final de los desfiles el sector indígena participara con danzas. En las procesiones, el orden en que debían desfilar las personalidades civiles y eclesiásticas de acuerdo con su jerarquía era tan riguroso que llegó a ser motivo de disputas y proceso jurídicos.

Cada uno de los elementos, cada espectáculo, procesión, arco triunfal o máscara, estaba dotado de un simbolismo especial, los códigos con que se articulaba cada uno de los elementos correspondían a cada uno de los sectores: los símbolos populares eran simples, carnavalescos y grotescos, respondían a la estética del “mundo al revés” ya estudiada cuidadosamente por Mijail Bajtin;⁵¹ los símbolos de la Iglesia, de la nobleza y la intelectualidad eran asaz complejos y abundantes, constituían complejos conjuntos alegóricos que sólo las mentes más privilegiadas de la nobleza y la intelectualidad podían descifrar en plenitud, pues, de algún modo, lo que se representaba era una:

[...] síntesis de la vida y una imagen del universo. Su duplicidad era evidente. Al orden natural se oponía el orden artificial de lo político. Realidad cotidiana e imaginación libérrima enfrentadas. El mundo al derecho y el mundo al revés cara a cara confrontados [...] De un lado el orden más estricto y del otro las impulsiones y voliciones más descabelladas. La colectividad con la fiesta intentaba exorcizar sus viejos fantasmas, ahondar en el secreto de la vida y la muerte, en el misterio del universo, reconocerse a sí misma y renovarse [...]⁵²

⁵¹ Vid. Mijail Bajtin. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid, Alianza, 1998.

⁵² Antonio Bonet Correa. *Op. cit.*, p. 45.

En la Nueva España, los códigos simbólicos de la cultura occidental llegaron a mezclarse con los de las culturas indígenas, e incluso con elementos de la negritud. Los autores de tal sincretismo deben buscarse entre aquellos intelectuales vinculados al desarrollo de la “mentalidad criolla” y a la intención de diferenciación de que ya hemos hablado antes. Con todo, la intención de incluir a los sectores menos privilegiados poco tenía que ver con una política de apertura y diversidad cultural, los mecanismos de la fiesta eran los mismos. La apropiación de los códigos “mestizos” era la contracara de la apropiación de los metropolitanos: si por una parte el criollo aceptaba la pertenencia de los sectores mestizo, indígena y negro, por la otra quería establecer con toda claridad la condición subordinada de estos grupos. La fiesta barroca fue siempre un ejercicio de exhibición del poder y superioridad de las clases privilegiadas:

El esplendor de la celebración barroca está íntimamente ligado al ritual del Poder. Lo que se pretende –y generalmente se logra– es la exaltación pública y visible de los símbolos esenciales que representan los máximos valores sobre los que se sustenta la autoridad. Es así que, tanto el gobernante religioso como el civil detentan el máximo poder que les es conferido nada menos que por designio divino. En la Nueva España son el virrey y el arzobispo los ungidos con la máxima potestad conferida por la española majestad, quien es, a su vez, para los habitantes de dominios hispánicos, el representante de Dios sobre la tierra.⁵³

Las noticias que con lujo de detalle nos han llegado hasta ahora sobre la fiesta barroca, las debemos principalmente a un elemento más de estas mismas: se trata de un texto en el que se narra y describe con todas las galas retóricas del discurso barroco lo acontecido durante la fiesta, y que al mismo tiempo quería ser un monumento más en el marco de la celebración. A estos textos se les llama *relaciones*, precisamente porque su función es relatar lo acontecido durante los festejos. Este tipo de textos nos resulta de particular interés, puesto que el *Sagrado Padrón* está incluido en este género, y más adelante, al analizar esta obra, iremos haciendo mención y descripción detallada de las características de este tipo de textos, cuya inclusión en el terreno de la literatura ha sido motivo de discusión.

⁵³ María Dolores Bravo Arriaga. *Op. cit.*, p. 85.

2. Géneros Literarios en la Nueva España.

Una definición completa y minuciosa de *género literario* resultaría un tanto ociosa para los fines de este apartado. Podemos entender al género como el producto de una necesidad de distinción cuyos parámetros pueden ser muy diversos.

Se observó que algunos tipos de textos o de discursos estaban vinculados a ciertas circunstancias de la vida práctica; exigían de parte del receptor una actitud determinada, actuando en él mediante sus propias estrategias.⁵⁴

De modo que el conjunto de los géneros es variable. Habrá que diferenciar, de inicio, a los géneros de aquellas entidades que Alfonso Reyes llama funciones: drama, épica (novela, para Reyes) y lírica.⁵⁵ El género literario será pues una categoría a la que pertenecerán varios textos con algunos rasgos comunes y sus diferencias específicas propias. De este modo, los géneros “son modalidades accesorias, estratificaciones de la costumbre en una época, predilecciones pasajeras de las escuelas literarias” y quedan circunscritas a las funciones.⁵⁶

Dadas ya en el apartado anterior las circunstancias de producción de los textos literarios en la Nueva España, es momento de enumerar los tipos más representativos. Puesto que la fiesta barroca es el marco sociocultural dentro del cual se produjo la gran mayoría de los textos novohispanos que hoy podemos estudiar, haremos hincapié en los géneros literarios nacidos en su seno, pero sin olvidar aquellos que fueron producto de otras circunstancias ajenas a la fiesta, de los cuales sobreviven contados ejemplos.⁵⁷

⁵⁴ Michal Glowinski. “Los géneros literarios”, en Angenot, Marc *et al.*, *Teoría Literaria*. México, Siglo XXI, 1993, p. 93.

⁵⁵ *Vid.* “Apolo o de la Literatura” en *La experiencia literaria*. México, FCE, 1962 (Obras completas de Alfonso Reyes, v. XIV), p. 86.

⁵⁶ *Loc. cit.*

⁵⁷ En el primer capítulo de *Texto y fiesta en la literatura novohispana*, Dalmacio Rodríguez Hernández señala que no toda la producción literaria novohispana está vinculada a las celebraciones: “qué duda cabe que los vates americanos escribían sobre amor cortés o sobre desengaño; no obstante, la fortuna no quiso preservarlos hasta nuestros días. De la fama de algunos no quedan sino referencias indirectas o vestigios de su obra.” Y hace hincapié en que los costos de impresión de los libros eran demasiado altos para ser cubiertos sin el apoyo institucional o el mecenazgo; los textos circulaban en pliegos y en manuscritos, y muchos de ellos se perdieron por el paso de tiempo y otras razones como el celo inquisitorial o la ceguera ideológica de algunos personajes de nuestra agitada historia patria. De los libros impresos, la mayoría eran de carácter circunstancial, mandados a hacer con fines de celebración festiva o luctuosa; quienes pagaban por hacerlos generalmente recibían a cambio el panegírico y/o la perduración de su nombre o linaje a través de las elegantes palabras de un poeta y éste, a su vez, ganaba reconocimiento social. No debe pues extrañar la abundancia de este tipo de libros, ni tampoco, por ende, su supervivencia mayoritaria.

2.1. Géneros no relacionados con la fiesta barroca.

Se puede limitar básicamente a tres espacios la producción literaria no festiva o circunstancial en la Nueva España, en cada uno de ellos se producían con mayor o menor regularidad ciertos tipos de textos:

1. El primero de ellos está constituido por la Universidad y los colegios. En estos sitios, debido a la cantidad de información que recibían los estudiantes, al lugar primordial que se le daba a la Humanidades en el programa educativo de la Universidad y a la tradición de los ejercicios literarios estudiantiles, se llegaron a cultivar varios géneros. Quizá el de mayor repercusión social haya sido el teatro:

En los Colegios de la Universidad o en los de la Compañía de Jesús como resultado de una práctica escolar, [...] o simplemente con motivo del fin de cursos, [Reyes afirma que también al principio] se pusieron en escena numerosas piezas. Esta costumbre permaneció vigente en el siglo XVII; así, el diecisiete de noviembre de 1680 en la sala de actos de la Real Universidad se representó un auto virginal de Calderón: los actores, alumnos de la institución; los receptores, público general.⁵⁸

Aunque también la Universidad y los colegios jesuitas escenificaban obras en otras ocasiones, éstas tenían un carácter festivo, que no nos incumbe aquí. La práctica teatral era parte de una tradición intrínseca inherente a estas instituciones. El hecho de que el público fuera general, habla de cierto grado de interacción social que ninguna otra manifestación literaria ajena al ámbito festivo podría desempeñar.⁵⁹

Segunda en importancia entre las prácticas literarias escolares debió ser la poesía lírica: los programas incluían el estudio de las bellas letras (humanas y divinas); los escolares aprendían sobre los cánones de composición, versificación, elocuencia, retórica,

⁵⁸ *Ídem*, p. 39.

⁵⁹ Los espacios para las representaciones teatrales fueron varios más, sin embargo, habrán sido excepcionales las representaciones hechas sin que algún festejo oficial las justificara. Las representaciones se llevaron a cabo también en casas particulares y en palacio, pero no todo el público podía acceder, sino sólo los invitados de quienes costeaban las representaciones, generalmente nobles y aristócratas. Otros escenarios, como el Coliseo de México, era controlado por el cabildo y su misión era altruista, pues del costo de las entradas se pagaba a los comediantes y el resto se destinaba al Hospital de los Naturales. En este tipo de escenarios las representaciones no se hacían necesariamente durante las fiestas. Acaso es esta una de las pocas excepciones donde el texto literario y un público más o menos general interactúan fuera del festejo barroco. *Vid.* Sara Poot Herrera. "Cien años de teatralidad" en Chang-Rodríguez, Raquel [coord.], *Historia de la literatura mexicana. La cultura letrada en la Nueva España del siglo XVII*. México, UNAM/Siglo XXI, 2002, pp. 145 – 243.

etc. Sus ejercicios constituían, de algún modo, una práctica de la literatura que debió llegar a rebasar el espacio estudiantil y sembrar verdaderos ingenios que luego serían reconocidos socialmente. No olvidemos (aunque nuevamente venga al caso lo festivo) que la mayoría de los participantes de los certámenes o justas poéticas tenía alguna relación con el mundo escolar de la época.

Otras actividades literarias en estos espacios serán las relacionadas a los ejercicios propios de la oratoria, la retórica, la crítica de textos; y ya con una función ancilar (concepto que analizaremos más adelante) el cultivo de la prosa didáctica, científica –incluida la Teología– y jurídica.

2. El segundo espacio de manifestaciones literarias fuera del ámbito festivo son los claustros de los conventos. En ellos se produjo cierta cantidad de textos de muy diferentes contenidos, pues hay que pensar que en algunos monasterios existían nutridas bibliotecas y, en el caso especial de ciertos conventos masculinos, incluso se permitía que algunos de sus miembros cultivaran las letras. De los claustros surgieron libros de crónicas religiosas, narraciones hierofánicas y hagiográficas en las cuales se narraban las vidas, milagros y apariciones de santos, las historias de las fundaciones de órdenes monásticas, vidas de religiosos, entre otros, y de ahí que hayan llegado hasta nosotros títulos tales como *Vida admirable y muerte dichosa del religioso padre Jerónimo de Figueroa de la Compañía de Jesús en la provincia de Nueva España, rector del Colegio Máximo de México*, texto anónimo, o bien, de Juan de Mendoza, *Relación del santuario de Tecaxique en que está colocada la milagrosa imagen de Nuestra Señora de los Ángeles, noticia de los milagros que el Señor ha obrado en gloria de esta santa imagen*.

Es interesante hacer notar que muchos de estos textos se enmarcan en el conjunto de manifestaciones de la conciencia criolla, pues en ellos se trata de exaltar tanto la geografía, como los antecedentes históricos de las localidades y las virtudes morales y sociales de sus habitantes en un intento de apropiación de la cultura y de propugnación de un sentido de pertenencia:

Estas manifestaciones comenzaron a darse entre 1590 y 1640 como un difuso sentimiento de diferenciación, que veía las características propias como positivas, frente a la actitud despectiva del peninsular que consideraba a América como un continente degradado, lo que determinaba que sus pueblos, incluidos los de raza blanca, fueran blandos, flojos e incapaces de ningún tipo de civilidad. En los autores

barocos de la segunda mitad del siglo esta simple exaltación retórica se volvió un despliegue de erudición que abarcaba la geografía, la producción y las costumbres de los habitantes de todas las regiones que formaban el espacio novohispano.⁶⁰

En los conventos femeninos las prohibiciones hacían más difícil que las profesas se dedicaran al cultivo de las letras. Sus escritos eran principalmente de carácter epistolar y algunas veces autobiográfico. Queden como ejemplos la autobiografía de sor Inés de la Cruz, fundadora y prelada del convento de Carmelitas Descalzas de San José de México, impresa por Sigüenza y Góngora en su *Parayso occidental*, o el ilustre ejemplo epistolar de sor Juana Inés de la Cruz a su confesor, quien utilizó para el caso el seudónimo de sor Filotea de la Cruz.

La mención de la monja jerónima hará pensar en una contradicción, dada la profusión y trascendencia de su obra, pero recordemos que su caso no es sólo una excepción sino un verdadero fenómeno. Además, no dejemos de lado el hecho de que la mayor parte de su producción literaria surgió en el seno de dos marcos sociales distintos: mucha de su producción se inserta en el ámbito de la fiesta barroca (sirvan de ejemplo, en la lírica, los villancicos de la Asunción, o los de la dedicación del templo de San Bernardo; en el teatro, los autos de *El cetro de José y el Divino Narciso*; en la crónica, el *Neptuno alegórico*), y otra buena parte de su obra surgió en la corte virreinal (toda la lírica amorosa y las comedias *Amor es más laberinto* y *Los empeños de una casa*). La corte virreinal será el tercer espacio no festivo de producción literaria.

3. Muchos de los cortesanos al servicio del virrey contaban con recursos suficientes para sustentar una biblioteca propia, y algunos de ellos, buenos representantes de las clases ociosas, entre sus pasatiempos llegaron a dedicarse a la creación literaria y algunos otros a la erudición en este mismo sentido. En la corte virreinal debió haber cronistas, moralistas e incluso poetas, sin contar la gran cantidad de epístolas con aires literarios que circulaban entre ellos. No obstante, el modo de transmisión de estos escritos (pliegos y billetes manuscritos) y el hecho de que fueran menos numerosos, hizo que pocos perduraran hasta hoy. Sólo podemos citar como seguro ejemplo la lírica amorosa de sor Juana, así como sus

⁶⁰ Antonio Rubial García. “La crónica religiosa: Historia sagrada y conciencia colectiva.” en Chang-Rodríguez, Raquel [coord.], *Historia de la literatura mexicana. La cultura letrada en la Nueva España del siglo XVII*. México, UNAM/Siglo XXI, 2002, pp. 325 – 371.

piezas profanas para teatro. Las representaciones teatrales en la corte y en casas particulares de dueños acaudalados también fueron cosa más o menos frecuente.

Las excepciones, muy contadas, las constituyen aquellos literatos que encontraron lugar fuera de estos espacios para elaborar sus obras en la agitada vida novohispana. Los ejemplos más conocidos son el de don Carlos de Sigüenza y Góngora, que una vez abandonado el hábito de san Ignacio y poseedor de una fama respetable entre la intelectualidad novohispana escribió *Los infortunios de Alonso Ramírez*, protonovela o relato de viajes, parte autobiográfica, parte ficticia que poco tiene que ver con la fiesta barroca (pese a que don Carlos escribió varios textos de ocasión, e incluso fue secretario de certámenes) y que no fue creada ni en la corte ni en el claustro, aunque probablemente aún dictara cátedra de Matemáticas en la Real Universidad de México. El otro gran ejemplo, escrito quizá dentro del claustro pero absolutamente diferente a lo que las profesas solían escribir, fue *El Sueño* de sor Juana:

Demás, que yo nunca he escrito cosa alguna por mi voluntad, sino por ruegos y preceptos ajenos; de tal manera, que no me acuerdo haber escrito por mi gusto si no es un papelillo que llaman *El Sueño*.⁶¹

Tales ejemplos de Sor Juana y Carlos de Sigüenza son, sin embargo, ejemplos excepcionales de la literatura culta fuera de estos espacios. No perdamos de vista que, al margen de estos recintos habituales de creación, la lengua se transformaba y creaba sus textos, su tradición oral, pues la musa no exigía (y no exige hoy) que el poeta fuese letrado o erudito. Así, también la poesía popular forma parte de una cultura no oficial con características propias:

Existen ciertos rasgos que definen a esta poesía: primero, es la poesía producida en su mayor parte por la población rural y las clases marginales de la ciudad. Segundo, el modo de transmisión es principalmente oral, aunque esto no excluye que se pongan por escrito y posteriormente vuelvan al circuito oral. Tercero, la poesía popular es una poesía que vive en variantes y por ello uno de sus rasgos distintivos es la transformabilidad. Cuarto, la poesía popular se caracteriza por tener un número limitado de recursos estilísticos que son compartidos por la colectividad, tanto creadores como escuchas. De ahí que en las producciones predomine la estética

⁶¹ Vid. "Respuesta a sor Filotea de la Cruz" en *Florilegio. Sor Juana Inés de la Cruz*. México, Promexa, 1979, p. 760.

colectiva sobre la individual, es decir, el nombre del autor o recreador no es decisivo, implicando el anonimato de los textos.⁶²

No es de extrañar que en una ciudad barroca, cuyas fiestas hacen de la poesía no sólo un espectáculo y una manifestación cultural, sino también un instrumento de dominio político, hayan surgido hábiles imitadores o creadores auténticos que dejaron oír en sus composiciones las voces múltiples de una clase marginada, ansiosa de expresar sus sentires y su percepción del entorno. Desgraciada y definitivamente casi toda esta poesía se perdió, pero la sobreviviente nos deja en claro su carácter contrario, quizá hasta involuntariamente, al discurso oficial, pues lo poco que se ha rescatado estaba en manos de la Inquisición: los textos se encuentran siempre adjuntos a su respectivo proceso jurídico, generalmente por herejía, o por ofensa a alguna dignidad civil o eclesiástica.⁶³

2.2. Géneros enmarcados en la fiesta.

Se pretendía que cada celebración de la Nueva España fuera una ocasión única, y con el fin de hacerla única y memorable los organizadores de eventos contrataban a los más reconocidos ingenios literarios, o los descubrían mediante la organización de certámenes. La mayor parte de los textos virreinales que sobreviven impresos están relacionados con estas celebraciones y eran de varios tipos:

1. La producción lírica en verso, es decir la poesía, podía aparecer en varios espacios dentro de las fiestas. Esto dependía del tipo, suntuosidad e importancia de la fiesta. Por ejemplo, en la arquitectura efímera de los túmulos funerarios solían figurar versos elegíacos o panegíricos del personaje por el cual se hacían las pompas fúnebres; en los arcos triunfales también aparecían poemas alegóricos y emblemas, que constituyen un “«lenguaje ideográfico, a base de imágenes», [que] anuncian su sentido mediante un lema o mote y lo

⁶² Mariana Masera. *Op. cit.* p. 92. Al respecto de la literatura oral, la tradición folklórica y su transmisión se pueden consultar también las obras de Walter J. Ong. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra.* México, FCE, 1987; Roman Jakobson, "El folklore como forma específica de creación" en *Ensayos de poética*, México, FCE, 1977; e incluso Menéndez Pidal. *Castilla, la tradición, el idioma.* Buenos Aires, Espasa-Calpe (Austral... 501), 1966.

⁶³ Algunos textos son realmente insultos en verso. En el Archivo General de la Nación hay un proceso levantado contra Joaquina de Fuentes, por escribir ciertos versos. Otros ejemplos son los de Pablo Lugo, que escribió versos heréticos: "*Nadie se fie de Dios*"; la blasfemia de Francisco Nabarro: "*Abre María las piernas*" entre otros que el curioso puede encontrar en el *Catálogo de textos marginados novohispanos. Inquisición: Siglos XVII y XIX*, México, AGN/UNAM/El Colegio de México, 1992.

explican a través de un texto que puede ser epigrama latino, poema castellano o párrafo en prosa." ⁶⁴ Además de estos elementos, se hacía una loa o explicación del contenido del arco o del túmulo, este texto por lo general se escribía en verso y se recitaba frente a la construcción diseñada especialmente para la ocasión.

En las fiestas religiosas (Corpus, Semana Santa, Navidad, etc.) se elaboraban composiciones alusivas en verso y se cantaban villancicos. Pese al tono popularizante que los caracteriza, muchos villancicos fueron obra de poetas cultos y reconocidos, y de éstos llegaron a las prensas otros tantos, gracias a lo cual los conservamos. También la fiesta religiosa dio pie a la organización de una buena cantidad de certámenes o justas poéticas, y aunque se conocen certámenes organizados para celebrar algún evento meramente civil, ⁶⁵ la mayoría era parte de festejos religiosos:

Convocados para celebrar un misterio de la religión [como el *Triunfo Parténico* de 1682, de 1683 para la Inmaculada Concepción de María] o un acontecimiento eclesiástico [una beatificación, la dedicación de algún templo o el envío de reliquias sagradas desde Roma (*Festivo aparato* de 1637)], [los certámenes poéticos] se concibieron y realizaron para disfrute intelectual de las clases privilegiadas, pero nunca olvidaron satisfacer el gusto de las castas incultas. ⁶⁶

Sin embargo, es un hecho que para muchas de las fiestas se mandaba a hacer a algún reconocido escritor de la época un libro en el que se diera cuenta de todo lo ocurrido en ella. Éstos, hoy llamados relaciones de fiestas, muchas veces llegaron a escribirse en verso por entero, y otras sólo parcialmente. A reserva de profundizar más adelante sobre este género, por ahora podemos decir que en este tipo de textos reside una buena parte de la producción festiva en verso del periodo novohispano que nos ocupa.

2. Las representaciones teatrales eran un hecho común dentro de la fiesta. Dentro de los espacios sagrados –conventos, iglesias, catedrales– se llevaban a cabo representaciones según las festividades del calendario litúrgico o también por el nombramiento de altos

⁶⁴ Ignacio Osorio. "El género emblemático en la Nueva España", en *Conquistar el eco. La paradoja de la conciencia criolla*. UNAM, México, 1989, p. 173.

⁶⁵ Como el de 1749, para celebrar la jura de Fernando VI: *Hércules coronado, que a la augusta memoria del señor don Fernando VI, Rey de las Españas le consagró en magníficas fiestas y gloriosos aparatos, la muy ilustre y leal ciudad de Durango...*

⁶⁶ José Pascual Buxó. *Arco y certamen de la poesía mexicana colonial (siglo XVII)*. México, Universidad Veracruzana, 1959, p. 29.

jerarcas.⁶⁷ Una celebración en la que, con toda regularidad, se ponía en escena una comedia religiosa era la fiesta de Corpus, organizada por el cabildo de la ciudad. La Universidad y sus colegios, así como los de la Compañía de Jesús, también eran un espacio habitual de representación; sus miembros tenían una activa participación durante las fiestas. Los carros y los arcos triunfales en los desfiles llegaron a preceder tablados llevados sobre carros e incluso en andas. Se contrataron compañías para representar comedias en diferentes espacios y se llegaron a instalar tablados que “se ponían en la puerta y en el cementerio de la catedral, en la plaza mayor frente al portal de Mercaderes, en la plaza del Marqués, en la plaza del Volador, en la casa de cabildos”.⁶⁸ Los comediógrafos escribían también para estas ocasiones y entre su producción figura todo tipo de piezas: loas, entremeses, sainetes, máscaras, coloquios, autos, comedias e incluso tragedias. Ejemplos notables son el auto de *El Divino Narciso*, de sor Juana o el *Auto del triunfo de la virgen y gozo mexicano* de Francisco Bramón. Sabemos de una comedia del capitán Ramírez de Vargas *El mayor triunfo de Diana*, representada durante la fiesta en honor a la Inmaculada en 1683, aunque desgraciadamente está perdida; en cambio llegó hasta nosotros el manuscrito de *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres*, comedia de Francisco de Acevedo que tras ser representada en el Coliseo de la ciudad en 1681, fue prohibida por la Inquisición, que sin ser esa su real intención, guardó el manuscrito para su afortunado rescate. Entre las festividades civiles donde se representan piezas teatrales queda el dato de las llegadas de virreyes y arzobispos, pero dichas piezas no sólo se representaban, sino que se mandaban a “inventar”, es decir, a escribir especialmente para la ocasión.

3. La obra en prosa vinculada a la celebración barroca novohispana se puede limitar a un par de géneros: los sermones y las relaciones de fiesta.

El sermón fue uno de los géneros más impresos y publicados en la Nueva España, sólo las novenas y las hojas de devoción le llevaron ventaja.⁶⁹ El sermón era un medio de comunicación muy eficiente y habitual, que provenía de una larga tradición medieval cuyas raíces se anclan en la oratoria clásica y en la predicación del cristianismo primitivo. Para la época novohispana el sermón había alcanzado tal grado de complejidad que:

⁶⁷ Vid. Rodríguez Hernández. *Op. cit.*, p. 37.

⁶⁸ Vid. Sara Poot Herrera. *Op. cit.* p. 201.

⁶⁹ Vid. Carlos Herrejón Peredo. “Los sermones novohispanos” en Chang-Rodríguez, Raquel [coord.], *Historia de la literatura mexicana. La cultura letrada en la Nueva España del siglo XVII*. México, UNAM/Siglo XXI, 2002, pp. 429 – 447.

[...] cumplía función de intermediación cultural. Tratados teológicos y tradiciones del cristianismo, así como rasgos de la sabiduría pagana se acomodaban y distribuían en nuestra sociedad rezandera y pecadora gracias al sermón. En el sermón igualmente se ponderaban los grandes acontecimientos de la monarquía, del virreinato y de cada provincia, población o instituto: nacimiento, casorio y muerte de regias personas, triunfos y batallas, llegada y funeral de virreyes, exequias de obispos y provinciales, profesión de monjas, consagración de nuevos templos o altares, y desde luego, la fiesta patronal. El sermón gozaba de amplia resonancia social y la asistencia a él era acto calificado de reconocimiento y solidaridad.⁷⁰

Aunque no se pueda comparar la cantidad de sermones impresos con la de aquellos que únicamente se predicaron a viva voz, la cantidad de sermones sobrevivientes es muy superior a la de las relaciones de fiesta; éstas solamente se mandaban a hacer cuando la ocasión era tan grande que prácticamente modificaba la vida normal de la ciudad. El sermón, en cambio, era casi un paso obligado en cualquier evento de cierta solemnidad. La práctica litúrgica regular los incluía y sobrevive hoy en la homilía cotidiana. Los sermones se imprimían principalmente por dos causas: por pertenecer a un festejo importante, del cual se manda a imprimir tanto la relación de fiestas como los sermones predicados durante los festejos,⁷¹ o bien, por tratarse de la obra de un famoso predicador que podía darse este privilegio. Los sermones impresos procedían las más de las veces de sermones predicados, aunque diferían de éstos por hacerseles modificaciones de estilo y contenido antes de la impresión, y porque se agregaban en ellos citas en español y latín que muchas veces reforzaban la autoridad del escritor. De algún modo, los sermones impresos se dirigían a un público más reducido, selecto, e incluso erudito.⁷² Pese al carácter adoctrinador y meramente religioso de los sermones, los incluimos por su carácter solemne y erudito, por

⁷⁰ *Ídem.* p. 431.

⁷¹ Baste como ejemplo la edición de 1691 del *Sagrado Padrón*, pues el libro incluye: la relación de las fiestas y descripción panegírica de la dedicación del templo de san Bernardo, como sermones panegíricos y elegíacos predicados por varios oradores, algunos reconocidos, en honor del capitán José Retes Largache, patrón del templo en cuestión, que murió durante los festejos de dedicación del templo construido bajo su auspicio. El libro cierra con una elegía en diálogo escrita también por el capitán Alonso Ramírez de Vargas.

⁷² *Vid.* Omar Pérez Olvera. "Oración fúnebre en las exequias del señor D. Pedro de Otalora Carvajal", escrita y pronunciada por Antonio de Saldaña y Ortega. Una edición comentada, tesis de licenciatura en Lengua y literatura hispánicas, México, UNAM, FES Acatlán, 2008. *Vid.* también a Herrejón Peredo. *Op. cit.* y a Ana Castaño Navarro. "Sermones, explicaciones de arcos y comentarios literarios: géneros afines en el contexto de la fiesta novohispana" en Pascual Buxó, José [ed.]. *Reflexión y espectáculo en la América virreinal*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2007, pp. 218-230.

las galas de la cultura retórica y literaria que era necesario poseer para escribirlos y por constituir uno de los principales vehículos de cultura en la época virreinal.

Sobre las relaciones de fiestas es mucho lo que se puede decir, pues son textos absolutamente ligados al festejo barroco. En ellas se describen los festejos y celebraciones de las grandes ocasiones y mucho se ha dicho sobre la óptica desde la cual se han escrito, sobre su forma y su estilo, que han sido objeto de menosprecio por parte de algunos críticos debido a su carácter casi periodístico y al hecho de ser obras de encargo. También se dice que su carácter es más bien histórico y no literario, y que la labor de quienes las escribían podría equipararse hoy a la de los periodistas. Las relaciones de fiesta se imprimían por lo general, pues los organizadores de los festejos querían que el libro fuera “un monumento más, una arquitectura literaria levantada para la sempiterna memoria de tan señalado acontecimiento”.⁷³ Es decir, que la impresión del libro estaba incluida en la lista de gastos de los preparativos para el festejo. Quizá haya habido fiestas sin relación, pero no pudo haber nunca relación sin fiesta; la producción de estos textos era dependiente de la celebración. La sociedad barroca de la Nueva España no era parca en cuanto a festejos; prueba de esto es la buena cantidad de relaciones que sobreviven hoy en nuestras bibliotecas. Sus modalidades son varias: la mayoría combinan el verso y la prosa (como el *Sagrado Padrón*), pero algunas se expresan por completo en cualquiera de las dos formas. Algunas son más descriptivas que narrativas, otras no. Su retórica es por lo general hiperbólica y sigue los preceptos de la composición barroca. Sus características formales, su tono ocasional y cierta unidad de contenido que varía en función del evento a describir o narrar, permite su agrupación en un género. Sobre sus características formales y las vicisitudes de su carácter literario hablaremos con mayor profundidad en nuestro comentario crítico del *Sagrado Padrón*.⁷⁴

⁷³ Antonio Bonet Correa. “La fiesta barroca como práctica del poder” en *El arte efímero en el mundo hispánico*. México. UNAM, IIE, 1983, p. 51.

⁷⁴ La obra tantas veces aquí citada de Rodríguez Hernández trata precisamente sobre las relaciones de fiesta, analizando sus condiciones de producción, las de recepción, su estructura, su contenido, su carácter artístico, sus cánones de composición, su clasificación textual, entre muchas características. El interesado en estudiar este tipo de textos no puede prescindir de esta fuente que, al mismo tiempo, rescata lo más útil de los estudios que le preceden.

3. Alonso Ramírez de Vargas y el *Sagrado Padrón*.

3.1. Esbozo biográfico del capitán Alonso Ramírez de Vargas.

Aunque la falta de documentos nos impida reconstruir en su exacta totalidad la vida del autor del texto que nos ocupa, hay datos suficientes para esbozar una biografía interesante:

No se ha encontrado documentación sobre su lugar y fecha de nacimiento y muerte. Esto mismo impide asegurar si es pariente de los también poetas Francisco y Diego Ramírez de Vargas, de los cuales Rodríguez Hernández nos da alguna información.⁷⁵ Se sabe gracias a Eguiara y Eguren que “fue nacido en México” y “gozó de ilustrísimos progenitores”.⁷⁶ Las fechas de sus obras conservadas o documentadas van de 1662 (*Descripción poética de las fiestas reales que se celebraron en México por el nacimiento del príncipe don Carlos...*) a 1696 (*Zodiaco ilustre de blasones heroicos, girado del sol político...*). El hecho de que el libro de 1662 (en caso de que haya sido su primer libro) sea una relación de fiestas, implica que para ese año ya era Ramírez de Vargas un escritor conocido y con cierto prestigio y es difícil que para entonces tuviera menos de veinte años, pero no conjeturemos.

Sobre su formación nos dice Eguiara y Eguren: "Embebido en las costumbres cristianas desde la más tierna edad y desde luego no sólo enseñado en las letras humanas sino además en las cosas divinas, de un ingenio agudísimo y muy apto para todas las ciencias, destacó en toda clase de erudición, por razón de lo cual y por las virtudes que precian a un varón ilustrísimo, se hizo notable entre los más eruditos y señalados [...]"⁷⁷ Hay que tomar en cuenta que ningún biógrafo (pues tampoco Beristáin y Souza lo hace) no da información más concreta sobre sus estudios, pues si fuera demasiado saber qué estudió y en qué institución, no sería mucho que al menos tuviéramos el dato de la ciudad donde lo hizo y los títulos recibidos, en caso de haberlos recibido.

Beristáin y Souza, en su *Biblioteca Hispano-Americana Septentrional o Catálogo y noticias de los literatos*, informa sobre cierta labor burocrática del autor al decir que fue “Alcalde mayor de Misquiguala”, hoy Mixquihuala, en el estado de Hidalgo, “que en su

⁷⁵ *Op. cit.*, p. 73.

⁷⁶ Eguiara y Eguren. *Biblioteca mexicana*. México, UNAM, 1986, vol. 1 (letra A); no. 132.

⁷⁷ *Loc. cit.*

origen fue un pueblo de indios otomíes y cuya parroquia dependía del obispado de Tula”.⁷⁸ Rodríguez Hernández, tras una revisión exhaustiva, obtuvo del *Trofeo de la justicia española...* de Carlos de Sigüenza y Góngora el dato de que para 1692 Ramírez de Vargas ya no ocupaba este cargo ni el de Alcalde de San Juan de los Llanos, del cual también se hace mención.⁷⁹

Debe también quedar en claro que nuestro autor ejerció el oficio militar. Hay información de que Sigüenza y Góngora alude en varias ocasiones a su grado castrense en las relaciones de los certámenes donde participó y fue premiado, así como en “los encabezados de dos sonetos encomiásticos: uno dedicado a Felipe Santoyo, autor de la *Mística Diana* (1648), y el otro en honor al virrey Conde de Galve, en «Los epinicios gratulatorios...» (1692).”⁸⁰

Bastante se ha dicho también sobre su obra y el modo en que fue recibida, tanto en su tiempo como en la posteridad. Mencionamos aquí los datos más básicos: está registrado en la *Empresa métrica descifrada en números y alegorizada en símbolos* [...] de José de la Llama que don Alonso fue galardonado con el primer lugar por un centón de Góngora dedicado a la inmaculada Concepción; en el *Festivo aparato con que la provincia mexicana* [...] (1672), que obtuvo el primer y el tercer lugar en dos diferentes asuntos con diferentes composiciones; y en el *Triunfo Parténico* (1682) de Sigüenza y Góngora, que ganó el primer lugar con tres poemas y el segundo con otros dos. Y realmente queda poco qué decir cuando nos enteramos de que ha llegado hasta nosotros una décima encomiástica dedicada al capitán por la propia sor Juana Inés de la Cruz con el título *A un capitán discreto y valiente*.⁸¹ Estos son solamente algunos datos que evidencian la muy activa participación de Ramírez de Vargas en la vida literaria que le circundaba en la capital novohispana. Quede agregar, pues, que no sólo participó con sus textos sino también en la organización de los certámenes, porque según el decir de Morales Pastrana en la *Solemne plausible pompa*,

⁷⁸ Vid. Humberto Maldonado Macías. *La teatralidad criolla en Teatro Mexicano. Historia y dramaturgia*, vol. 8, México, CONACULTA, 1992, p. 169.

⁷⁹ Rodríguez Hernández. *Op. cit.*, p. 72.

⁸⁰ *Loc. cit.*

⁸¹ Aunque no es completamente seguro que esté dirigida a él. Alfonso Méndez Plancarte en sus notas a la lírica de sor Juana da dos nombres de otros dos capitanes literatos: don Luis de Verrio y don Pedro Velázquez de la Cadena. No obstante hace hincapié en la importancia de Ramírez de Vargas como escritor de la época. Vid. Sor Juana Inés de la Cruz. *Obras Completas*. México, FCE, vol. 1, 1976, p. 500, nota 109.

magnífica ostentosa celebridad [...] (1671) “dispuso de las comedias el ingeniosísimo D. Alonso Ramírez de Vargas” (fueran o no de su autoría) y fue secretario del certamen.⁸²

Como en la investigación no pueden faltar las casualidades y las dudas, haremos mención de otros datos encontrados por Maldonado Macías en un manuscrito del Archivo General de la Nación donde “se consigna cómo el capitán y mercader Alonso de Vargas –suponemos que nuestro autor, que también tenía la costumbre de «socorrer desvalidos»– instituye en la ciudad de México una jugosa capellanía, cuyas misas los capellanes beneficiados podrían rezar, «en la iglesia, parte y lugar que quisieren y fuere su voluntad y donde se hallaren y residieren, aunque sea fuera de esta ciudad y reinos»”.⁸³ Desgraciadamente, es difícil corroborar si el personaje a quien se refiere este documento es nuestro capitán y poeta; el propio Maldonado Macías externa la posibilidad de un homónimo, pues en todo el proceso, que coincide en cuanto al tiempo y lugar con la vida del autor, no se hace alusión alguna a su actividad literaria. La cédula del documento está fechada en julio de 1670, y en ella se dan algunos datos biográficos que resultarían sumamente interesantes, como el hecho de su residencia en la ciudad de México: “Yo Alonso de Vargas, mercader y vecino de esta Ciudad de México”; el nombre de su esposa: “doña María Ximénez, mi esposa y legítima mujer ya difunta”; su falta de herederos legítimos: “no tengo hijos ni herederos legítimos, ascendientes ni descendientes”; la existencia y nombres de hijos adoptivos o ilegítimos: “Antonio de Vargas, de 15 años; Nicolás de Vargas, de 10; Melchor Camacho, de 11.” Todos estos datos, que serían de gran importancia para la biografía del autor dan cabida a muchas dudas cuando notamos la constante ausencia del apellido Ramírez, que debería heredarse en todo caso⁸⁴, el hecho de que no haya alusiones a la actividad literaria, y la constante mención de una actividad mercantil que, considerada aún como deshonrosa para un noble de la época, cae en contradicción con la afirmación de Beristáin y Souza: “hijo de padres nobles, de educación piadosa, y de estudios amenos... muy estimado y honrado de los virreyes, arzobispos, cabildos y pueblo de su patria”.

⁸² La mayoría de los datos aquí proporcionados los brinda la obra de Rodríguez Hernández, nosotros sólo los hemos corroborado y sintetizado. Dejo sin mencionar muchos datos sobre la obra del autor a fin de evitar tautologías de investigación y remito al Apéndice I, de *Texto y fiesta...*, que es una completa y muy organizada bibliografía de Ramírez de Vargas.

⁸³ Maldonado Macías. *Loc. cit.*

⁸⁴ También Rodríguez Hernández hace hincapié en esta irregularidad (p. 73, nota 23). Sin embargo, es preciso hacer notar que, en la época, la cuestión sobre la herencia de nombres y apellidos era muy irregular. La falta del apellido Ramírez no confirma nada.

La facilidad con que herramientas como internet nos brindan información me hizo encontrar otro homónimo en un proceso de petición de participación en los beneficios de una encomienda de indios que Francisco Díaz del Castillo solicitó al rey por los servicios de su padre, Bernal Díaz.⁸⁵ El proceso está fechado entre 1605 y 1618 y habla de que “el dicho Alonso Ramírez de Vargas fue publico y notorio ser caballero y de mucha calidad, noble, hijodalgo notorio y que sirvió muy abentajadamente en las rebeliones que ubo en la çiudad de la Paz, en los reinos del Perú, y en otras cosas de mucha inportançia para Su Magestad”.⁸⁶ Según el documento, este Alonso Ramírez de Vargas fue padre de Mariana Ramírez de Vargas, quien habría de casarse con Juan Bezerra del Castillo, hijo de Bernal Díaz, que debía heredar una parte de la encomienda en cuestión a la muerte de su hermano Francisco Díaz del Castillo. De estos datos se desprende que existió un Alonso Ramírez de Vargas hacia finales del siglo XVI, que residió en Guatemala y que era hombre de calidad, hermano de españoles (el documento menciona también un hermano, Bernardo Ramírez de Vargas, en Madrid) y que participó como soldado en las labores de conquista del Perú. No obstante, lo común de los apellidos nos pone a dudar, pues si ya Rodríguez Hernández nos habla de dos poetas de la misma época con el mismo apellido, ¿qué tantas probabilidades hay de que el Alonso Ramírez de Vargas, encontrado casi un siglo antes en una ciudad relativamente lejana, sea un noble antecesor de nuestro poeta? Como sea, quede ahí el dato para curiosidad de futuros investigadores.

3.2. Celebración literaria: El *Sagrado Padrón*.

El *Sagrado Padrón* es una obra que podríamos incluir a primera vista en el género de las relaciones de fiesta. Le fue encargado al capitán Ramírez de Vargas como parte de los festejos de la dedicación del templo de san Bernardo en el año de 1690. El templo, utilizado por monjas concepcionistas, ya había sido construido más de medio siglo antes, pero el mal estado del edificio hizo necesaria la reconstrucción. Sin embargo, a pocos días o quizá durante los mismo festejos, el capitán José de Retes Largache, que había adquirido el

⁸⁵ El proceso es parte de la edición crítica de la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, elaborada por José Antonio Barbón Rodríguez para la UNAM y el Colegio de México. El dato surgió a partir de una vista preliminar digital del libro en la dirección: <http://books.google.com.mx/books?> para luego consultar directamente el volumen.

⁸⁶ Vid. Barbón Rodríguez [ed.]. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, p. 967.

patronato del templo por haber sufragado los gastos de la reconstrucción, falleció; el resto de los gastos para la conclusión de la obra quedó en manos de sus herederos don Diego de Retes, su sobrino y doña Teresa de Retes y Paz, su hija.

El carácter del *Sagrado Padrón* es básicamente descriptivo y tanto en prosa como en verso busca exaltar y dar cuenta de la excelencia arquitectónica y la belleza del templo que está por estrenarse. Una segunda parte describe los festejos por la dedicación y brinda los nombres de los oradores que hablaron y dijeron misa durante las fiestas, que duraron ocho días. En algunas partes se hace mención de que el patrón del templo ha fallecido, sin ser esto causa de que el tono descriptivo del texto dé un giro hacia lo elegíaco. Luego de la descripción del templo, de su altar mayor y de los festejos, Ramírez de Vargas incluye un poema de tono burlesco o jocoso en el que describe y recrea los fuegos artificiales con que cerraron los festejos. De este poema Méndez Plancarte seleccionó unas cuantas quintillas y las incluyó en el segundo volumen de *Poetas novohispanos. Segundo Siglo*. Con este poema cierra la relación del Sagrado Padrón para dar paso, dentro del mismo volumen, a una serie de diez sermones (ocho dedicados al templo y dos a la muerte de Retes Largache) y a la composición titulada “Fama póstuma y gloriosa que le negociaron sus heroicas y plausibles obras. Elegía”.⁸⁷ Esta elegía o poema fúnebre en forma de diálogo también es obra de Alonso Ramírez de Vargas, pero no lo estudiamos aquí, pues ya lo ha hecho Maldonado Macías en su edición de 1992.

Pensamos que el mecenazgo para la elaboración de esta obra corrió a cargo también de los herederos del capitán José de Retes Largache. Se conocen dos ediciones del libro, la de 1690 y la de 1691; entre ambas cambian algunas palabras del título.⁸⁸

Es fácil catalogar al *Sagrado Padrón* como una relación de fiestas, sin embargo, debemos señalar cuáles características hacen de él un texto único y establecer su valor literario en relación con su valor histórico. Del aparato teórico necesario para cumplir tal objetivo se da cuenta en los capítulos siguientes.

⁸⁷ Éste es el título que aparece en el original de 1691. En su edición, Maldonado Macías la titula “Elegía al capitán D. José de Retes Largache, patrono del templo de San Bernardo en México (1691).” y con este título, o a veces abreviado, se le conoce más que por el original.

⁸⁸ Para verificar los cambios en el título *vid.* el Apéndice I de Rodríguez Hernández. *Op. cit.*, pp. 183 y 184. El autor no aclara si ambas ediciones incluyen el poema fúnebre de Ramírez de Vargas. Nosotros no hemos podido verificarlo, pues sólo conocemos dos ejemplares de la de 1691.

II. Marco teórico-conceptual.

A partir de la lectura de cualquier material literario se desprende un importante conjunto de interrogantes, pues cada texto trae consigo una buena cantidad de informaciones, explícitas e implícitas, a partir de las cuales podemos, o bien construir un comentario, o bien, tomarlas como simple pretexto para divagar (“emplear el texto como pretexto”, según las palabras de Fernando Lázaro Carreter). A fin de evitar esto último y para poder comentar el texto, es necesario partir de ciertas concepciones e ideas con las cuales evitemos caer en calificaciones arbitrarias y formulaciones anodinas. La intención de este capítulo es poner al tanto a nuestro lector de todas las ideas previamente construidas de que vamos a valernos para comentar el material textual que nos concierne, el *Sagrado Padrón*. Nos apoyaremos principalmente en dos conjuntos de ideas, tomadas directamente unas veces de los textos donde fueron originalmente emitidas y otras veces nos referiremos a otras fuentes donde estas ideas fueron comentadas y criticadas.

Al hablar de cada conjunto de ideas, iremos justificando su utilización para el tratamiento del problema específico que nos ocupa en el comentario crítico del *Sagrado Padrón*, donde se verán aplicadas las ideas planteadas en este capítulo.

1. El concepto de literariedad entre los formalistas rusos.

El problema central del comentario crítico del *Sagrado Padrón* surgió del título de un artículo: “Precisar lo literario en los textos de la colonia. Una necesidad metodológica”,¹ y aunque en primera instancia podamos declarar que de dicho artículo lo único realmente útil resultó ser la línea arriba citada, debemos admitir que despertó varios intereses para el tratamiento particular del *Sagrado Padrón*. Si somos estrictos advertiremos que no se trata de un problema simple, y que aplicarlo particularmente a ese enorme conjunto conformado por los textos de la colonia puede llegar a ser un tanto arbitrario; sobre todo si tenemos en cuenta que “precisar lo literario” en cualquier texto de cualquier época es un problema a causa del cual ha surgido un caudal de teorías con sus respectivas definiciones,

¹ Sergio López Mena. “Precisar lo literario en los textos de la colonia. Una necesidad metodológica”, en Pascual Buxó, José [ed.]. *La literatura novohispana. Revisión crítica y propuestas metodológicas*. México, UNAM, IIB, 1994, pp. 361-370.

concepciones e inclinaciones. Hemos elegido, en primer lugar, las ideas de los formalistas rusos por haber sido ellos los primeros estudiosos en abogar por la valoración inmanente del texto y preocuparse por una serie de conceptos que determinaría un nuevo rumbo en el estudio de la literatura.² Muchas de sus ideas, aunque superadas en muchos aspectos, subyacen hoy, vigentes, en las teorías más contemporáneas. La ventaja que ofrece el Formalismo ruso con respecto a otras teorías posteriores radica en su elementalidad, que puede explicarse por el hecho de no conformar una teoría en el más estricto de los sentidos, pues como dijo Todorov al presentar su antología de textos de los formalistas:

El lector podría imaginar fácilmente una doctrina abstracta, aislada de los hechos y de la práctica científica. En realidad, se trata de lo contrario. El trabajo de los formalistas es ante todo empírico. Lo que falta con frecuencia son, precisamente, las conclusiones abstractas, la neta conciencia teórica.³

Es decir que los formalistas construyeron una base teórica a partir de un conjunto de ideas sueltas aplicadas a textos concretos; ideas sueltas, que con el andar del tiempo conformarían una plataforma conceptual bien estructurada. Nuestro comentario crítico no requiere de la complejidad y el grado de abstracción de la teoría en el sentido estricto, sin embargo, aprovecha algunos conceptos que pueden llegar a ser de gran utilidad. Estos conceptos son contados y por lo general no fueron formulados como definiciones precisas, de modo que tendremos que rescatarlos de los textos en los que fueron aplicados al análisis de materiales que nos son absolutamente indiferentes, o bien tomarlos tal y como fueron enunciados y definidos por los comentaristas de la teoría formalista, a fin de aplicarlos de la manera más diáfana posible al comentario del *Sagrado Padrón*.

Aunque nunca fue definido, el concepto que constituyó el principal hilo conductor de las investigaciones formalistas fue la noción de **literariedad**, que dio lugar a ideas y métodos de estudio y análisis, cuyo objeto era llegar a una definición precisa, detallada y comprobable de lo que ésta era:

² Evitemos controversias de carácter historiográfico con respecto a la teoría literaria: es evidente que los formalistas tuvieron algunos antecedentes, el caso de Paul Valéry quizá sea el más ilustrativo, *vid*: Gómez Redondo, Fernando. *La crítica literaria del siglo XX*, 2ª ed. Madrid, EDAF, 1996, p. 24: “Para él [Valéry], la literatura es, ante todo, ejercicio de lenguaje y, como tal, constituye el único medio de penetrar en el lenguaje puro y esencial, de construir, en fin, un mundo de palabras que se basta a sí mismo, porque es dueño de una identidad propia”.

³ Tzvetan Todorov. *Teoría literaria de los formalistas rusos*. México, Siglo XXI, 1970, p. 18.

En su estudio sobre *La poesía rusa moderna*, Roman Jakobson define perfectamente cuál es el interés principal de los formalistas al señalar que «el objeto de la ciencia literaria no es la literatura sino la *literaturidad* (o *literariedad*), es decir, lo que hace de una obra dada una obra literaria». Está claro, pues: el objetivo fundamental del Formalismo es encontrar los rasgos distintivos de lo literario.⁴

Los formalistas habrían de dedicar todos sus esfuerzos a conseguir este objetivo, cuya fijación implica una concepción única del fenómeno literario en oposición a las tendencias dominantes que les precedieron, representadas por la crítica impresionista, romántica, psicologista y simbolista, algunas de las cuales se apoyaban en nociones y principios críticos de una tradición muy arraigada que podía remontarse hasta Aristóteles al sostener que el uso de las imágenes era el rasgo más distintivo de la literatura. No obstante, el método de los formalistas les brindó una capacidad de respuesta y crítica a estas concepciones al convenir que para el estudio de la literatura era necesario ajustar el foco de atención:

Sin duda alguna, la diferencia entre la literatura y la no-literatura había que buscarla no en el objeto o en la esfera de realidad tratada por el escritor, sino en el modo de presentación [...] La afirmación conclusiva de Žirmunskij es buen indicio de la preocupación formalista por el lenguaje: “El material de la poesía no lo constituyen ni las imágenes, ni las emociones, sino las palabras... La poesía es un arte verbal.”⁵

A partir de esta afirmación, los formalistas tratarán de explicar intrínsecamente el hecho literario concibiéndolo ante todo como un fenómeno del lenguaje. De este modo, la obra literaria (y más aun el poema) vendría a ser un producto de dicho fenómeno, un artificio construido a partir de los recursos expresivos disponibles en la lengua comunicativa para constituir un discurso distinto (el discurso poético) en el cual se manifestaba una lengua distinta (la lengua poética):

[...] fundamentalmente, el movimiento formalista como tal fue una escuela íntegramente crítico-literaria; eso sí, con la base lingüística más firmemente dominada con que jamás se había asomado a la obra de arte verbal grupo crítico alguno. De ahí que realmente en

⁴ David Viñas Piquer. *Historia de la crítica literaria*. Barcelona, Ariel, 2002, p. 361.

⁵ Víctor Erlich. *El formalismo ruso. Historia - doctrina*. Barcelona, Seix-Barral, 1974, pp. 248 -250. Nótese la similitud de las palabras de Žirmunskij con las que le dijera años antes Mallarmé a Degas: “Mais, Degas, ce n’est point avec des idées que l’on fait des vers... *C’est avec des mots*”. (Pero los versos, oh Degas, no se hacen con las ideas, sino con palabras). [Traducción de Alfonso Reyes] Esto demuestra que entre los poetas franceses de fines del XIX ya había una clara conciencia del arte literario más cercana a la que, con todas las ventajas del rigor científico, propondrían los formalistas y buena parte de los estudios literarios del siglo XX. Viñas Piquer señala también la influencia de estudiosos rusos como Potebnja y Veselovski.

muy pocos casos podamos hablar de una teoría lingüística general en los formalistas, y siempre de una teoría de la lengua poética.⁶

En primera instancia, la lengua poética fue concebida por Jakobson como una función más del lenguaje comunicativo: “La poesía es el lenguaje en su función estética”,⁷ pero al profundizar en sus métodos y conceptos, los formalistas fueron forjando la idea que regiría sus estudios, es decir, que la lengua poética era más bien una variante dialectal a la cual se llegaba mediante un **desvío** de la lengua comunicativa ordinaria; se percatan de que encaran un problema más profundo a partir del cual el lenguaje poético tendrá que ser concebido como un sistema autónomo:

Los formalistas, siguiendo en esto las instancias de las poéticas contemporáneas, rechazan la concepción clásica de la lengua poética como «sermo ornatus», sólo adjetivamente, pues, distinto de la lengua de comunicación, del lenguaje en su dimensión práctica. Para ellos no se trata de un problema adjetival, sino sustancial. Son dos entidades distintas, en su estructura y sus funciones, regidas por mecánicas diferentes y tendentes a fines absolutamente contrastados.⁸

El concepto que habría de conducir inicialmente a esta concepción fue propuesto por Shklovski en “El arte como artificio”, un artículo que fue considerado como “manifiesto” del grupo. En él Shklovski parte de la idea de que el arte es una construcción o elaboración que se vale de un conjunto de procedimientos conocidos por el artista, una técnica que, ante todo, carece de misterios inefables. Planteada esta idea, Shklovski da el paso más importante de su conceptualización, pues desarrolla algunas ideas sobre cómo percibimos las imágenes, y al tiempo que critica a algunos estudiosos precedentes (partidarios del pensamiento por imágenes, como Potebnja) afirma que:

Si examinamos las leyes generales de la percepción, vemos que una vez que las acciones llegan a ser habituales se transforman en automáticas. De modo que todos nuestros hábitos se refugian en un medio inconsciente y automático.⁹

⁶ Antonio García Berrio. *Significado actual del formalismo ruso: La doctrina de la escuela del método formal ante la poética y la lingüística modernas*. Barcelona, Planeta, 1973, p. 126.

⁷ Vid. Gómez Redondo. *Op. cit.*, p. 27.

El problema de la función estética dio mucho que pensar a Jakobson, quien le dedicó cuatro décadas de estudio hasta llegar a la noción de función poética tras descomponer en seis funciones el acto de la lengua en su ensayo *Lingüística y poética*, incluido en el tomo *Ensayos de lingüística general*, publicado en francés por primera vez hacia 1963.

⁸ García Berrio. *Op. cit.*, p. 111.

⁹ Víctor Shklovski. “El arte como artificio”, en Todorov. *Op. cit.*, p. 59.

De esta afirmación Shklovski deduce que el objeto estético, u objeto de arte recorre un camino distinto en nuestra percepción, un camino no automático:

[...] el carácter estético de un objeto, el derecho a vincularlo a la poesía, es el resultado de nuestra manera de percibir; nosotros llamaremos objetos estéticos, en el sentido estricto de la palabra, a los objetos creados mediante procedimientos particulares, cuya finalidad es la de asegurar para estos objetos una percepción estética.¹⁰

De modo que el fin del arte, aquello para lo que hace uso de todos sus recursos es producir un “extrañamiento” en el modo de percibir un objeto “singularizado”, ver el objeto con una nueva luz como si se lo percibiera por primera vez sin reconocerlo inconsciente y automáticamente, es decir, la finalidad del arte es “desautomatizar” la percepción:

La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento: los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción.¹¹

Añade a esto Shklovski que los recursos utilizados para lograr tal singularización son más bien estables, pues el creador se limita a dar una nueva disposición a los recursos habituales (al uso común o al uso artístico), dando lugar a formas inéditas atractivas para nuestra percepción.¹² Estamos ante la piedra de toque de la teoría formalista, pues la **desautomatización** es quizá el concepto más productivo y trascendente de esta escuela, porque sin menospreciar la importancia de trabajos como el de Vladimir Propp sobre la morfología narrativa en los cuentos folklóricos rusos, la desautomatización dio lugar a nociones tan importantes como la de “interacción dinámica” y la “teoría de la dominante” que representarán el grado más avanzado de los estudios formalistas.

En *El problema de la lengua poética*, Tinianov sentará los precedentes de la teoría estructuralista al destacar algunas nociones que hablan del texto como una construcción erigida con base en una serie de funciones y relaciones complejas:

La tesis fundamental de todo el libro, que versa sobre la definición de la especificidad de la lengua poética, es la de la disolución de la palabra en una red de tensiones semántico-

¹⁰ *Loc. cit.*, p. 57.

¹¹ *Loc. cit.*, p. 60.

¹² *Vid.* Helena Beristáin. *Diccionario de Retórica y Poética*, 9ª ed. México, Porrúa, 2006, s.v. desautomatización.

sintácticas, que crean de una parte el texto, como soporte activo de las palabras, entre las que se produce no una yuxtaposición estática, sino una interacción dinámica; y de otra parte la palabra aislada dentro del sistema sémico de la lengua, en el que ella se construye sus propios aledaños, uniendo a su significado central una serie de posibilidades significativas secundarias [...]¹³

Pero hablar sólo de la palabra como elemento del texto puede no dar completa cuenta de lo que esta concepción implica. Al ser una entidad fonética, morfológica, sintáctica y semántica, la palabra constituye un elemento complejo dentro del texto y afecta a todos los niveles del lenguaje.¹⁴

Queda, pues, planteada la concepción del texto como un sistema dinámico, dentro del cual cada palabra o unidad tiene una **función constructiva** específica y dependiente de su soporte textual, el cual le brindará, según el caso, o la significación central que le es habitual dentro del sistema de la lengua, o bien, alguna otra entre varias significaciones secundarias –léase desautomatizadas– posibles. Lo anterior da bases a Tinianov para definir este fenómeno en estos términos:

Llamo *función* constructiva de un elemento de la obra literaria (en tanto que sistema) a su posibilidad de entrar en correlación con los otros elementos del mismo sistema y, en consecuencia, con el sistema entero.¹⁵

Además, este sistema (no dejemos de notar que la acuñación de este término será trascendental para la ulterior ciencia literaria que dominará los estudios del siglo XX) es concebido como una totalidad con atributos particulares:

La unidad de la obra no es una entidad simétrica y cerrada sino una integridad dinámica que tiene su propio desarrollo; sus elementos no están ligados por un signo de igualdad y adición sino por un signo dinámico de correlación e integración. La forma de la obra literaria debe ser sentida como forma dinámica.¹⁶

Finalmente, esta noción de la obra literaria daría lugar a otra idea de gran importancia

¹³ García Berrio. *Op. cit.*, p. 132.

¹⁴ Vid. Erlich. *Op. cit.* p. 265-266: “Esto quería decir que la «forma interior de la palabra» –el nexo semántico a ella inherente– no es menos esencial para el efecto estético que el puro sonido. La «efectivización» del signo verbal conseguida por la poesía fue reconocida como una transacción compleja que implicaba tanto el nivel semántico y morfológico, como el fonético, del lenguaje”.

¹⁵ J. Tinianov. “Sobre la evolución literaria”, en Todorov. *Op. cit.*, p. 91.

¹⁶ J. Tinianov. “La noción de construcción”, en Todorov. *Op. cit.*, p. 87.

teórica dentro del formalismo, desprendida como consecuencia lógica de las nociones “desautomatización” y “función constructiva”. Esta idea ayudará a explicar el fenómeno de la evolución literaria.

Dado que la obra es un sistema dinámico, los formalistas harán notar que una de sus dinámicas más interesantes es la jerarquización de los elementos que la componen: algún factor constructivo (ritmo, estilo, temática) habría de ocupar un lugar dominante dentro de la construcción subordinando al resto de los elementos. La observación de esta constante llevaría a formular la denominada “Teoría de la dominante”. Pronto se observó que la presencia de la dominante estaba sujeta a cambios a través de la historia literaria, sin embargo, el avance teórico del Formalismo impedía enfrentar los problemas de la evolución literaria bajo los términos de una mera sustitución de procedimientos artísticos. La evolución literaria tendría que ser explicada desde la concepción teórica planteada por la escuela formalista en los términos desarrollados por ellos mismos. He aquí esa explicación:

La dominante desempeña su papel hegemónico hasta que, con el tiempo, entra en una fase de automatización, se desgasta, ya no sorprende a nadie y se la reconoce –ya sólo reconocimiento, no visión auténtica– con la indiferencia propia de una excesiva familiarización. Es preciso entonces encontrar un procedimiento desautomatizador que, a través de alguna maniobra inesperada, sea capaz de causar en el lector –o espectador – un efecto de extrañamiento que le obligue a prestar mayor atención, que evite la indiferencia y consiga aumentar así la duración de la percepción artística. Si el procedimiento desautomatizador resulta verdaderamente eficaz terminará por fijar una nueva dominante y tal vez nacerá entonces una nueva forma literaria.¹⁷

La evolución literaria quedará explicada por el constante “deslizamiento de la dominante” y por el factor de cambio de relación entre los elementos automatizadores y desautomatizadores. Esta idea de evolución literaria se aplicaría inmediatamente a la noción de los géneros literarios, sobre la que Tinianov y Tomashevski trabajaron. El primero notó que los géneros son cambiantes de un sistema literario a otro, concluyendo que “el estudio de los géneros es imposible fuera del sistema en el cual y con el cual están en correlación”,¹⁸ además percibió también la importancia de los factores extraliterarios en la evolución literaria. Tomashevski profundizó más y afirmó que el género literario “privilegia rasgos dominantes, que son los que combina y articula en función del interés del autor por unos métodos compositivos, que sabe influyentes en el contexto en el que escribe y que ha

¹⁷ Viñas Piquer. *Op. cit.*, p. 366.

¹⁸ J. Tinianov. *Op. cit.*, p. 95.

podido extraer de una serie literaria, influyente sobre todo por sus estructuras temáticas”.¹⁹ La definición del género como subordinado a un sistema literario determinado nos será útil al clasificar el *Sagrado Padrón* en nuestro comentario crítico. Dejemos aquí los conceptos útiles del Formalismo para explicar la “función ancilar” de Alfonso Reyes.

2. Lo literario y la función ancilar en *El deslinde* de Alfonso Reyes.

Dentro de la vasta y multifacética obra de Alfonso Reyes hay un libro dedicado en su totalidad a la distinción entre la literatura y la no literatura: *El Deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria*, un libro lo suficientemente grande y complejo como para no contener algunas ideas que podrían resultar útiles al comentario del *Sagrado Padrón*, y más aun si atendemos al hecho de haber sido Alfonso Reyes un gran conocedor de nuestra literatura – incluyendo la colonial– además de haber sido poseedor de una erudición y agudeza crítica cuya fama traspasó las fronteras nacionales.

Pese a todo lo anterior, nuestro interés por la teoría literaria de Alfonso Reyes está lejos de cualquier afán relacionado con el sentimentalismo y el orgullo nacional, simplemente se justifica por la constante aplicación del término “función ancilar” a textos como el que nos concierne. Baste como ejemplo el que un reconocido estudioso mexicano lo aplique del modo que sigue en su introducción a la edición de un conjunto de textos coetáneos al *Sagrado Padrón*:

En la Nueva España del siglo XVII –hay que decirlo libremente– la poesía cumple, en un crecido porcentaje, una estricta **función ancilar**: la de difundir dogmas y convicciones oficiales, la de colaborar en la exterior magnificencia de una sociedad que –ya lo vimos– cifra su máxima ambición en ser un fiel trasunto de la española peninsular.²⁰

No podemos darnos el lujo de pasar este término por alto cuando sabemos hasta qué grado podría ser de nuestra incumbencia, pues vamos a analizar un texto de la misma época, el cual, muy probablemente, cumplió idénticas funciones. Sin embargo, la revisión de la fuente de donde el término fue tomado resultó bastante más fructífera de lo esperado al brindarnos otros conceptos, nociones y clasificaciones, que si bien no se explicarán

¹⁹ Gómez Redondo. *Op. cit.* p. 36.

²⁰ José Pascual Buxó, *Arco y certamen en la poesía mexicana colonial*. Universidad Veracruzana, México, 1959, p. 21. (Las negritas son mías).

necesariamente en este capítulo, sí serán utilizados y aclarados a lo largo de nuestro comentario.

Antes de definir la función ancilar, Reyes hace una distinción entre la literatura en pureza y la literatura ancilar:

Todos admiten que la literatura es un ejercicio mental que se reduce a: a) una manera de expresar; b) asuntos de cierta índole. Sin cierta expresión no hay literatura, sino materiales para la literatura. Sin cierta índole de asuntos no hay literatura en pureza, sino literatura aplicada a asuntos ajenos, literatura como servicio o ancilar.

La manera de expresión aparece determinada por la intención y por el asunto de la obra. La intención es una postura, o mejor un rumbo psicológico [...] El asunto, para la literatura propiamente tal, se refiere a la experiencia pura, a la general experiencia humana; y para la no-literatura, según el caso, a conocimientos especiales [...] La literatura expresa al hombre en cuanto es humano. La no-literatura, en cuanto es teólogo, filósofo, cientista, historiador, estadista, político, técnico, etcétera.²¹

Destacamos de este párrafo la definición de literatura como ejercicio mental, la importancia que se otorga a la intención, y la división bipolar entre el asunto (fondo) y la forma. Aunque los formalistas habían comenzado por criticar la arraigada división entre fondo y forma al dar primordial importancia a los recursos de que se valía el arte para la desautomatización de sus objetos (forma), nunca llegaron a la exclusión contundente de la cuestión del fondo. Las críticas más fuertes hechas a la escuela, gracias a las cuales recibió despectivamente el nombre con que hoy se le conoce, fueron precisamente al tenor de la mucha importancia que daban a la forma y la poca que daban al fondo, contenido o –en términos de Reyes, asunto–. Muchas escuelas críticas posteriores –el estructuralismo, por ejemplo– también dieron importancia primordial a la forma; otras, como la crítica marxista, prestaron mayor atención al asunto en cuanto a su importancia sociológica. *El deslinde* equilibra los términos al no partir *a priori* de la idea (punto de partida del Formalismo) de que la literatura es arte, pues para Reyes la literatura es “una agencia especial del espíritu, cuajada en obras de cierta índole.”²²

Esta vaguedad en la definición, lejos de ser un defecto metodológico, es una ventaja, pues aparta al crítico del peligro de caer, precisamente, en problemáticas tan complejas como la definición del arte. El método de Reyes consiste en diferenciar una obra literaria de una que no lo es, o dicho bajo sus términos, distinguir la “literatura en pureza” de la

²¹ Alfonso Reyes, *El deslinde*. México, FCE (Obras completas de Alfonso Reyes... XV), 1963, p.40.

²² *Loc. cit.*, p. 39.

“literatura ancilar”. Para llegar a esto, Reyes tiene que hacer varias escalas y la primera es distinguir un par de elementos tan cercanos entre sí (lo literario y la literatura), que cualquiera podría haber tomado por iguales, pese a que su distinción es indispensable para poder colocar a un texto la etiqueta de “literatura en pureza”:

Lo literario es un ejercicio de la mente anterior, en principio, a la literatura. Puede o no cristalizar en literatura. [...] No sólo los literatos, no sólo los creadores no literarios: toda mente humana opera literariamente sin saberlo. Todos disfrutan de esa atmósfera. Cuando ella precipita en literatura, tenemos la literatura en pureza [...] cuando lo literario se vierte sobre otras corrientes del espíritu, tenemos la literatura ancilar.²³

Es decir, lo literario es un ejercicio mental común a toda la humanidad y la literatura el resultado de dicho ejercicio. Por otra parte, debe quedar claro que la literatura no excluye a la literatura ancilar ya que ésta es también literatura e implica la ejecución de lo literario. Aunque nunca fue nuestra intención comparar ambas teorías, es en este punto donde vislumbramos la diferencia de intención entre la crítica formalista y el esfuerzo de Reyes: el teórico mexicano da un salto adelante al no plantearse el problema de la literariedad, foco de atención del Formalismo; para Reyes se trata sólo de una “decantación”, distinguir lo que es literatura de lo que no lo es hasta llegar a lo puro, pero sin definir la cualidad de lo puro. Aun habiéndola, la estricta definición de “literatura en pureza” bajo los términos de Alfonso Reyes no nos interesaría, pues nuestro objeto no es determinar si el *Sagrado Padrón* es o no una obra literaria “en pureza”; nos interesa, en cambio, como literatura ancilar: queremos verificar cómo se presenta dicha función en la obra y ver –eso sí– qué clase de rasgos desautomatizadores operan en ella para incluirla entre las obras de cierto género de acuerdo con lo expuesto en la *teoría de la dominante*.

Después de esta distinción, Alfonso Reyes desarrolla la función ancilar, para ello se vale de algunos términos que procurará mantener a lo largo de toda su formulación teórica. Estos términos son los siguientes:

Poética, “entendida como procedimiento de ejecución verbal, no se refiere sólo a la literatura. También el tratado científico se escribe o redacta según cierta poética o arte, aunque nadie confunde su intención con la de una obra literaria”.

Semántica. “Conjunto de asuntos mentados.”

²³ *Loc. cit.*, pp. 43 y 44.

Función ancilar. “Entendemos por función ancilar cualquier servicio temático o noemático, sea poético, sea semántico, entre las distintas disciplinas del espíritu [...] en nuestro caso [el de la literatura], el servicio puede ser: *a*) directo, **préstamo** de lo literario a lo no literario; y *b*) inverso, **empréstito** que lo literario toma de lo no literario.”²⁴

Así, la función ancilar es el conjunto de préstamos y empréstitos entre la literatura y otras disciplinas. Los préstamos y empréstitos podrán ser semánticos y poéticos, según afecten la forma o el contenido del texto, a la vez que su grado de manifestación en la obra clasifica a préstamos y empréstitos por igual en **esporádicos** y **totales**.

Antes de elaborar el inventario de tipos ancilares desprendidos de estas posibilidades combinatorias, Reyes hace la aclaración de que la temática de la literatura es universal, dejando fuera de las posibilidades ancilares un empréstito obvio:

Si el novelista habla de una mesa, si habla de una casa, o si dice que el personaje fue a consultar al médico, sería pueril referir estos personajes a un empréstito, a un servicio que la literatura recibe de la carpintería, la arquitectura o la medicina. La literatura se caracteriza, entre otras cosas, por la universalidad de su temática. Para que se dé la función ancilar –empréstito en el caso– es indispensable que la literatura acarree el dato con cierta malicia o insistencia, con cierta intención del saber crítico: por qué la mesa se hizo de tal madera y no de tal otra, estilo o planta de la casa, descripción de los síntomas.²⁵

Otra noción que se aclara inmediatamente –y que nos puede ser de gran utilidad– es la de la literatura aplicada, pues para Reyes la literatura aplicada es sólo una de las clases de la función ancilar:

Generalmente se piensa en literatura aplicada cuando se piensa en la función ancilar. Hay que penetrarse bien de que la “literatura aplicada” es término que sólo puede convenir: *a*) al préstamo de lo literario a lo no literario; *b*) de carácter poético y no semántico; y *c*) de alcance total y no esporádico. Es literatura aplicada la historia escrita con belleza literaria de estilo y forma [...]²⁶

No sin antes advertir a los lectores que “los tipos aparecen muchas veces mezclados y sólo cabe distinguirlos teóricamente”, Reyes propuso este primer inventario de los tipos ancilares:

²⁴ *Loc. cit.*, pp. 45-47.

²⁵ *Loc. cit.*, p. 47.

²⁶ *Loc. cit.*, p. 48.

TIPOS ANCILARES			
Préstamo De lo literario a lo no literario	Poético	Total (Lucrecio)	A
		Esporádico (Bergson)	B
	Semántico	Total (Sobre Dostoievski)	C'
		Esporádico (Cita de Dostoievski)	D'
Empréstito De lo no literario a lo literario Descartado el tipo obvio	Poético	Total (la no-literatura)	E''
		Esporádico (Prosaísmo en general)	F
	Semántico	Total (Novela científica)	G
		Esporádico (Episodio científico)	H

Lo escrito entre paréntesis son referencias a textos con los cuales Reyes ejemplifica cada tipo más adelante, las letras comunes (A, B, F, G, H) se usan para los tipos que constituyen efectivamente literatura, las letras primas (C', D') para los tipos no literarios y la doble prima (E'') para un tipo imposible, es decir, la obra literaria hecha totalmente en expresión no literaria.²⁷ Si observamos el cuadro, la literatura aplicada quedaría encajonada en el tipo A. El cuadro se reducirá posteriormente dejando fuera los tipos no literarios, pero nosotros no incluimos tal reducción, pues en el capítulo siguiente vamos a verificar, mediante una observación más detallada, en cuál de estos tipos sería más adecuado incluir al *Sagrado Padrón*.

Ya los formalistas habían mencionado un factor determinante en la definición de la literatura: la intención. Probablemente, al partir de que el arte es siempre un proceso artificial, el factor de la intención quedó implícito. Sin embargo, Reyes, desde su perspectiva de la literatura como un conjunto de “obras de cierta índole” dentro del conjunto general de lo que se escribe, atiende con mayor profusión de detalle el fenómeno de la intención al reorganizar los tipos ancilares en función de lo que él llama la voluntad ancilar:

TIPOS DE VOLUNTAD ANCILAR	
Intencionales	Todos los poéticos: A, B y F.
	El empréstito semántico-total: G
	Algunos casos del empréstito semántico-esporádico: H
	Algunos casos a que se refieren los préstamos semánticos, sean totales o esporádicos: C' y D'
Indiferentes	Algunos otros casos del empréstito semántico- esporádico: tipo H
	Algunos casos a que se refieren los préstamos semánticos (totales o esporádicos): tipos C' y D'.
Violentos	Algunos otros casos a que se refieren los tipos C' y D'.

²⁷ *Loc. cit.*, pp. 49-51.

De acuerdo con este segundo cuadro, todos los tipos literarios entran en la categoría intencional. La intencionalidad de cada tipo tiene que ver con un conjunto de motivos, que Reyes explicará más adelante. A reserva de encontrar en el *Sagrado Padrón* algunos rasgos esporádicos de otros tipos, nos conformaremos con citar lo que dice el autor acerca de los motivos recurrentes en los tipos intencionales poéticos, los cuales, a primera vista, son los más cercanos al tipo del *Sagrado Padrón*:

Tipos intencionales poéticos: Los préstamos A y B. La obra no literaria tiende a adoptar la forma literaria por alguno o varios de estos motivos: 1°, necesidad interna; 2°, comodidad de la exposición; 3°, el deseo de amenidad y atractivo, y 4°, facilidad pedagógica.²⁸

La explicación de los motivos está acompañada de ejemplos, citaremos sólo los motivos concernientes a los tipos poéticos:

Motivo de necesidad. El ejemplo más eximio es Platón. Parte de su obra adopta recursos de expresión literaria por el concepto de comodidad, pues la frontera es indecisa. Pero otra parte de su obra adopta tal poética literaria por imprescindible imposición de su modo de pensamiento. Así se explican en su filosofía ciertas formas míticas [...] El mito viene a ser aquí un todo con su doctrina [...]

Motivo de comodidad. [...] La obra no literaria tiende a la manera literaria por comodidad cuando su materia no está suficientemente diferenciada ni ha llegado a construir su lenguaje propio. Acude entonces la literatura, seno de toda integración y universalidad. Aquí encontramos la ciencia en etapa naciente, confundida aún con la mitología, la superstición, el folklore [...] El ensanche de la ciencia ya madura hacia el fenómeno fronterizo sigue dos sendas: en la una predomina el descubrimiento, y entonces es menos visible el esfuerzo que obliga a la ciencia a echar mano de la forma literaria; en la otra predomina el razonamiento, y entonces el esfuerzo lingüístico suele ser más perceptible, y se sazona de recursos y metáforas literarios.

Motivo de amenidad. La obra no literaria tiende a la manera literaria por un deseo de amenidad y atractivo, cuando así lo quiere el temperamento del autor —en quien la necesidad estética no logra ceder ante otros intereses— o cuando así lo aconseja el propósito de la vulgarización [...] el cual a veces es indiferente a la manera literaria, y aun admite algún rigor científico cuando la cultura media ha alcanzado cierto nivel.

Motivo pedagógico. La obra no literaria propende también a la manera literaria cuando asume un carácter ya más pedagógico que didáctico, con miras directamente escolares. Echa entonces mano de varios recursos, entre los cuales es típico el uso de fórmulas mnemónicas, fácilmente ridículas. Busca entonces lo pegadizo del ritmo, lo preciso del metro, la asociación que establece el eco de la rima.²⁹

²⁸ *Loc. cit.*, p. 54.

²⁹ *Loc. cit.*, pp. 55-61.

A causa de su condición de empréstito (de lo no literario a lo literario), el tipo intencional poético F, que nos faltaba por explicar quedó fuera de la atribución de estos motivos, pues al ser un empréstito su proceso es inverso. Explicaremos su mecánica de acuerdo con el ejemplo que nos brinda Alfonso Reyes:

Cierta insignificante novela describe un duelo a espada con toda la minuciosidad de una crónica deportiva: guardias, ataques, paradas, respuestas y demás incidentes del asalto, frase a frase. Si la intención fuera semántica, hubiera bastado mencionar el duelo y sus resultados, o describirlo desde el punto de vista humano, emocional; pero el afán de lucir el lenguaje de armas demuestra la intención poética y da su carácter al tema. Así acontece siempre que se hace gala de tecnicismos [...] A veces el recurso a la poética no literaria es una verdadera necesidad expresiva.³⁰

Es decir, la literatura recurre al lenguaje no literario con un afán específico de destacar algún aspecto de la obra para hacerlo diferente a los ojos del lector; se trata, pues, de un afán desautomatizador. Reyes es prolijo en la explicación del resto de los tipos ancilares y sus motivos, nosotros no lo seremos por considerar innecesaria para nuestro objeto la explicación completa. Bástenos, pues, cerrar este capítulo con una observación que a propósito de su conceptualización hace Alfonso Reyes al crítico que desee valerse de ella:

[Los usos ancilares de la literatura] sazonan el placer literario, también puede acontecer que lo desvíen. [...] La crítica debe defenderse de semejantes peligros. Ya advierte Aristóteles que la verdad poética no debe confundirse con la verdad científica o la moral, y que en poesía es preferible un imposible que convenza a una posibilidad que no convence.³¹

³⁰ *Loc. cit.*, p. 62.

³¹ *Loc. cit.*, p. 74.

III. Edición modernizada y anotada del *Sagrado Padrón*.

Criterios de modernización de grafías.

El título completo del texto es *Sagrado Padrón y panegíricos sermones a la memoria debida al suntuoso magnífico templo y curiosa basílica del convento de religiosas del glorioso abad san Bernardo que edificó en su mayor parte el capitán don Joseph de Retes Largache, difunto caballero de la orden de Santiago, y consumaron en su cabal perfección su sobrino don Domingo de Retes y doña Teresa de Retes y Paz, su hija, en esta dos veces imperial y siempre leal Ciudad de México con la pompa fúnebre de la traslación de sus huesos, que erige en descripción histórica panegírica don Alonso Ramírez de Vargas, natural de esta ciudad.*

El ejemplar en el que nos apoyamos se localiza en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México, con la clasificación: RSM/1691/M4 RAM.

Los criterios de modernización han sido los siguientes:

Se redujeron los siguientes grupos, equivalentes a un fonema:

<i>cc</i> > <i>c</i>	<i>succeden</i> > <i>sucedén</i>
<i>ch</i> > <i>c</i> , y a veces <i>qu</i>	<i>christiano</i> > <i>cristiano</i> (fonema /k/)
<i>ff</i> > <i>f</i>	<i>affecto</i> > <i>afecto</i>
<i>mm</i> > <i>m</i>	<i>summa</i> > <i>suma</i>
<i>ph</i> > <i>f</i>	<i>triumpho</i> > <i>triunfo</i>
<i>th</i> > <i>t</i>	<i>Mithologia</i> > <i>mitología</i>
<i>ss</i> > <i>s</i>	<i>necessitado</i> > <i>necesitado</i>
<i>ll</i> > <i>l</i>	<i>excellentissimos</i> > <i>excelentísimos</i>

Y los grupos consonánticos:

<i>lpt</i> > <i>lt</i>	<i>esculptura</i> > <i>escultura</i>
<i>mpt</i> > <i>nt</i>	<i>assumpto</i> > <i>asunto</i>
<i>nct</i> > <i>nt</i>	<i>extincta</i> > <i>extinta</i>
<i>nsc</i> > <i>sc</i>	<i>transcendental</i> > <i>trascendental</i>
<i>nst</i> > <i>st</i>	<i>monstrando</i> > <i>mostrando</i>
<i>bt</i> > <i>t</i>	<i>subtiles</i> > <i>sutiles</i>
<i>pt</i> > <i>ut</i>	<i>baptismo</i> > <i>bautismo</i>
<i>ct</i> > <i>tu</i>	<i>respectosos</i> > <i>respetuosos</i>

Algunos casos de *ct* > *t*/*tu* p. ej: *respecto* > *respeto*, *respectosos* > *respetuosos*.

Algunos casos de *bs* > *us*: *absteridad* > *austeridad*

Algunas duplicaciones vocálicas: *fee* > *fe*

Y en algunas ocasiones, previa corroboración con la última edición del DRAE, se reducirá el grupo *bs* > *s*, como en *obscur* > *oscuro*, a sabiendas de que en nuestro país aún es frecuente el uso de este grupo consonántico.

Se modernizó el grupo *mm* > *nm*: *immortal* > *inmortal*, *immneso* > *inmenso*

La *ç* pasó a ser *c* o *z* según la vocal que viniera tras ella.

Algunos casos de *s* > *x*: *estendió* > *extendió*

El uso de *qu* en palabras como *quanto*, *eloquente*, se ajusta al uso actual *cuanto*, *elocuente*.

Se agrega o se quita la *h* según el caso: *ayã* > *hayan* o *hechó* > *echó*

La conjunción *y*, seguida de palabras iniciadas en *i* o *hi*, pasó a ser *e*, de acuerdo con el uso actual.

Se substituyó por *i* toda *y* con sonido /i/ ajena al uso de la conjunción “y”: *ruynas* > *ruinas*.

Se eliminaron los acentos graves o agudos:

en la preposición *à* > *a*

y en la disyunción *ó* > *o*

Se modernizaron algunos usos como *vía* > *veía* o *desta* > *de esta*. A excepción, claro está, de los casos en los cuales la métrica del verso se viera afectada.

En algunos casos se cambió la *i*, por ejemplo: *invidian* > *envidia*, cuidando también de no afectar la métrica.*

Se contrajeron todas las sucesiones de preposición más artículo *de el* > *del*, *a el* > *al*.

Finalmente, se modernizaron todos aquellos usos cuya escritura tal como está en el texto constituiría hoy una falta de ortografía. Esto implica principalmente a los fonemas que se representan con varias grafías debido a la falta de distinción que hacemos de ellos. Esto es:

/b/, que se escribe *v*, *b*: *barvara* > *bárbara*, *vastarán* > *bastarán*

/s/ y /θ/, que en el texto llegan a representarse con las grafías *s*, *c*, *z*, *ç* y *ss*: *dezir* > *decir*, *danças* > *danzas*, *seniças* > *cenizas*

/y/ cuando se escribe *hi*: *yelo* > *hielo*

/x/ que puede aparecer con *x*, *g*, *j*: *lisongeó* > *lisonjeó*, *lexos*, *lejos*

Se desataron todas las abreviaturas: *MRPM* > muy reverendo padre maestro

La puntuación siguió las normas actuales de la Real Academia Española, al igual que el uso de mayúsculas, salvo en algunos casos indicados a pie de página por decisión del editor.

* Hay que tomar en cuenta que, al modernizar, se corre el riesgo de no respetar ciertos elementos que podrían ser de gran interés al filólogo. Son los casos de usos vulgares como: *vía*, *invidian*, o de términos en vacilación aún vigentes como: *cornija-cornisa* o *arquitrabe-alquitrabe*. Estos casos, que podrían reflejar un estado de lengua o un uso intencional serán indicados en una nota a pie.

Sagrado Padrón

y

Panegíricos sermones¹

A la memoria debida al suntuoso magnífico templo y curiosa basílica del convento de religiosas del glorioso abad san Bernardo² que edificó en su mayor parte el capitán don Joseph de Retes Largache,³ difunto caballero de la orden de Santiago, y consumaron en su cabal perfección su sobrino don Domingo de Retes y doña Teresa de Retes y Paz, su hija, en esta dos veces imperial y siempre leal Ciudad de México con la pompa fúnebre de la traslación de sus huesos, que erige en descripción histórica panegírica don Alonso Ramírez de Vargas, natural de esta ciudad.

Dedicado al muy ilustre señor don Gabriel Meléndez de Avilés, caballero de la orden de Alcántara, conde de Canalejas,⁴ etc.

Con licencia en México por la viuda de Francisco Rodríguez Lupercio en la puente de Palacio.

Año de 1691.

¹ El texto se publicó en un volumen (Sagrado Padrón y Panegíricos sermones...) que incluía además varios sermones de autores diversos (uno de los cuales es Antonio Núñez de Miranda, confesor de sor Juana) que elogiaban al patrón del templo; al final, se incluye otro texto de Ramírez de Vargas: *Elegía a D. José de Retes Largache*, que ya ha sido editada con anterioridad por Humberto Maldonado Macías (1992).

² En *El discurso de la espiritualidad dirigida: Antonio Núñez de Miranda, confesor de Sor Juana*, María Dolores Bravo Arriaga nos brinda la siguiente información, que el texto nos da, aunque con menos claridad: “La dedicación del nuevo templo se cobijó bajo el amparo de dos patronos, la Virgen de Guadalupe y San Bernardo. Tanto el convento de monjas como el templo se habían erigido desde 1636 [la primera piedra se puso en 1624]. Para finales de siglo el deterioro del templo era de tal magnitud que fue necesaria la nueva edificación.” p. 208. Don José de Retes Largache aceptó, entonces, reconstruir el templo a cambio del patronato del mismo. El texto se dedica a la reconstrucción del templo, la primera piedra de la reconstrucción se puso en 1685. Este templo existe todavía, aunque saqueado, deteriorado y muy modificado. Está ubicado en la esquina de 20 de noviembre y Venustiano Carranza, en el Centro Histórico de nuestra capital.

³ Josefina Muriel. *La capilla de la cena en la catedral de México*: “Don José de Retes Largache, fue otro de los mecenas que edificaron nuestros grandes templos coloniales. Su riqueza provenía del comercio, pues se dedicaba al tráfico del oro. Hacia 1685 gozaba de una desahogada posición. Fue caballero del Orden de Santiago y mayordomo de la cofradía del Santísimo Sacramento.” Gutiérrez Haces *et al.*, (1997, p. 256) afirma que se conserva un retrato de don José, pintado por el mismo Cristóbal de Villalpando.

⁴El linaje de los condes de Canalejas es bien conocido en Avilés, y su apellido, más que Meléndez, es Menéndez. Este Gabriel Menéndez es el cuarto conde de Canalejas. La información de la parroquia madrileña de san Sebastián da cuenta de dos matrimonios: el primero en 1655 con doña Isabel Antonia de Porres, el segundo en 1675 con doña Juana de Luján, dama de la reina. Enviudó de ambos matrimonios y murió el 10 de julio de 1692, favoreciendo en su testamento a dos hijos, *Pedro y Francisco*, de su primera mujer. Fue enterrado en la capilla de los Lujanes en el convento de san Francisco.

Al muy ilustre señor don Gabriel Meléndez de Avilés, caballero de la orden de Alcántara, conde de Canalejas, marqués de Oristá, adelantado de la Florida del Consejo de su Majestad en el supremo de las Indias, etc.

Muy ilustre señor:

Luego que intenté dar a la luz pública este libro, no costó a la meditación empeño buscarle patrocinio, pues viviendo debajo del de vuestra señoría toda mi casa, y aspirando a la gloria de ser hechuras de sus manos, se fue el ánimo con la obligación a solicitar el templo de quien era de derecho el culto sin que obstasen las distancias de este ocaso a esa corte; antes si fue de más estímulo lo más retirado a quien vive con los deseos de ser muy próximo a los ojos de vuestra señoría para más prontas obediencias; pero con la buena fe de que no distan las aras donde se consagra, pues el sol todo lo dora, que siendo símbolo propio de un príncipe magistrado, le atribuyeron por eso los antiguos la noticia trascendental de las cosas creyendo llegaban a sus oídos las más calladas voces como a su vista las más distantes empresas. Así lo sintió el conde Natal:⁵ *Solem ipsum cuncta audire, cuncta videre, cuncta cognoscere mortalia, arbitrati sunt Antiqui.*⁶ Y Plutarco:⁷ *quia suo cursu praetit caeteris omnis iustitiae, et administrationis moderator.*⁸ Gloriosa porfía perfecciona la solar imagen en vuestra señoría por el continuo trabajo e infatigable tarea con que juzgaron se empleaba este hermoso planeta⁹ en el beneficio común, donde¹⁰ tuvo ocasión un hexámetro¹¹ en que le dibuja, con lo laborioso de este cargo, Homero en el himno que compuso de sus propiedades:

*Perpetuo que orbem lustrantem lumine solem.*¹²

Calificada semejanza en la notable aplicación, estudiosas vigiliadas, continuo ejercicio y graves empleos con que vuestra señoría gira la esfera dilatada de la monarquía, donde parece ha mirado su

⁵ Uno de los muchos nombres del **Conti Natalio** (vid. nota 79).

⁶ Los antiguos creían que el propio sol oía, veía y conocía todos los asuntos humanos.

⁷ **Plutarco** (46- 119 d.C). “Biógrafo y moralista griego. Autor de *Vidas paralelas* y *Obras morales*, estudios de gran importancia para el desarrollo de las ciencias históricas y sociales.” Enciclopedia Hispánica, Micropedia, t.2.

⁸ Porque el encargado de toda administración y de toda justicia envolvió a los demás en su recorrido.

⁹ La palabra *planeta* hace aquí referencia al sol mismo para continuar la comparación metafórica del elogiado.

¹⁰ Aún hoy es común el error de utilizar el adverbio relativo *donde* para expresar una mera relación de cláusulas aun sin implicar una significación de lugar. Aquí la significación es más bien temporal.

¹¹ **Hexámetro**. Verso de la métrica clásica que consta de seis pies, a menudo cinco dáctilos (una sílaba larga y dos breves) más un espondeo (dos sílabas largas) o un troqueo (una sílaba larga y una breve). Enciclopedia Hispánica, Micropedia, t. 1.

¹² El sol que perpetuamente recorre el mundo con su luz.

esclarecida naturaleza como ajena prerrogativa,¹³ observando la máxima de poeta trágico: *qui genus iacta suum, aliena laudat*,¹⁴ en cuyas onerosas¹⁵ ocupaciones hace la virtud lucir los sudores y resplandecer las fatigas, compítense lo adquirido con lo heredado, y es tejido laurel de uno y otro, neutral, el triunfo. Incorruptible se conserva el oro por el equilibrio de sus cualidades. Hazaña es de la heroicidad ratificar los privilegios que de su ilustre ser le acontecen, pero es primor grande hacerse gloriosamente con las propias acciones, merecer el nacimiento. No se duda que mira como reclamo al origen por hábito natural la propia sindéresis¹⁶ según la sentencia de Lipsio,¹⁷ *Epístola ad Phillipum II: Raptur ad similitudinem suorum excelens quaeque natura, et simulacrum caelestium animorum refert diserpta ab iis aura*.¹⁸ Empero con los actos prácticos más se refina. Éstos (como la experiencia lo conoce y la fama lo trasciende) han hecho vestir a vuestra señoría una en tres togas, tejida con la púrpura de su ilustre sangre, y no desdice ser alba por la pureza de su equidad, como arcta¹⁹ por el desinterés de su rectitud:

*Arcta decet sanum comitem toga.*²⁰

Dijo Horacio en la epístola I *Ad Lollium*, como también en el epodo 4 reprende, por rifa del pueblo, la que vestía Volteyo Mena habiendo sido antes liberto del gran Pompeyo.²¹ Mas como vuestra señoría la hace cuando la engrandece, está hecha a su medida cuando la usa. Con que parece que no

¹³ *Diccionario de Autoridades*, 1884. **prerrogativa**. f. Privilegio, gracia o exención que se concede a uno para que goce de ella, aneja regularmente a una dignidad empleo o cargo.

¹⁴ Quien tiene su rodilla en tierra alaba las cosas ajenas.

¹⁵ *Diccionario de Autoridades*, 1737. **oneroso**. adj. pesado, molesto o gravoso. En este caso se refiere al sacrificio que implican dichas ocupaciones.

¹⁶ Paul Foulque. *Diccionario del lenguaje filosófico*. s.v. **sindéresis**: facultad de los primeros principios de orden práctico, sentido moral.

José Ferrater Mora. *Diccionario de filosofía*. s.v. **sindéresis** “[...] fue corriente en muchos autores entender la sindéresis como conservación en la conciencia de un conocimiento de la ley moral, como conservación en el fondo de sí mismo de esta ley a modo de centella o chispa (scintilla) que indica o susurra a cada cual las desviaciones en que pueda incurrir respecto al cumplimiento de las leyes morales [...]”

¹⁷ Se refiere a **Justus Lipsius** (1547-1606) filólogo y humanista flamenco. Ferrater Mora: “uno de los más destacados neoestoicos modernos, subrayaba los temas del estoicismo, tales como el destino, pero modificados profundamente en un sentido cristiano.[...]” Debido a la fecha en que vivió, es posible que fuera una lectura corriente en los tiempos de Ramírez de Vargas. La obra citada debe ser una epístola escrita a Felipe II, en latín seguramente, pues la *Encyclopaedia Britannica* habla de que sus ideas políticas, que concordaban con el pensamiento contrarreformista en cuanto a la intolerancia religiosa, interesaron a los gobiernos de España y Austria, lo que lo llevó a trabajar a las cortes de estos países.

¹⁸ Cada naturaleza excelente es arrebatada al igual que la de sus semejantes y refleja la imagen de las almas celestiales, hábilmente dispuestas para ella por este soplo.

¹⁹ El término no aparece en el *Diccionario de Autoridades*. En el *Diccionario latín-español, español-latín* de Julio Pimentel, la entrada **arctus** remite a la de **artus, a, um**. *adj.* estrecho, (vínculum, toga). Se trata, sin duda de un latinismo con lo cual el autor hace referencia a la estrechez de la toga.

²⁰ La toga ajustada es apropiada para el compañero sensato.

²¹ **Horacio** (65-8 a.C.) Poeta latino. Escribió obras líricas y satíricas que se convertirían en modelos de la literatura clásica posterior. Aquí se cita tanto la primera epístola *Ad Lollium*, como su cuarto epodo (los epodos son insultos llevados al lenguaje poético). Pompeyo y Volteyo Mena son personajes de sus textos, aunque también son personajes de la historia de Roma. *Vid.* Horacio. *Epístolas*. México, UNAM, 1968, pp. CLVI – 19 (doble numeración).

ha necesitado vuestra señoría de sus mayores lo noble cuando por sus obras ha granjeado serlo, logrando con apreciable dignación: en nuestro monarca, la gracia; en su curia, el aplauso; en entrambos orbes, la reverente estimación y la famosa gloria a los futuros siglos. Y quien es, con tan justa aceptación, noble y sabio fautor²² del común beneficio no se negará a serlo de esta obra,²³ calificándola con leerla, honrándola con aceptarla, patrocinando a un tiempo así al que con reconocido rendimiento la ofrece como al autor por quien fue discurrida y los sagrados oradores que la ilustran, que a tanta sombra verán todos convertida en reverencia la crítica de los Aristarcos,²⁴ y yo celebraré lograda mi felicidad, mereciendo la aceptación de esta fiel memoria por el sacrificio de mi obligación. Guarde Dios a vuestra señoría felices y largos años en los empleos que le necesitan.

Besa las manos de vuestra señoría
su afecto y atento servidor,
Don Domingo de Retes²⁵

²² *Diccionario de Autoridades*, 1732. **fautor**. s.m. El que favorece, ayuda y fomenta a otro o a alguna cosa. Tómase tanto en buena, como en mala parte.

²³ Cfr. original: [...] *no se negará a serlo de estas obras: calificandola con leerla, honrandola con aceptarla* [...] Además de la puntuación y la ortografía, es evidente la falta de concordancia.

²⁴ **Aristarco de Samotracia** (217- 145 a. C.) Filólogo y crítico griego. Director de la biblioteca de Alejandría después de Aristófanos de Bizancio. Fundó una escuela de filólogos, primero en Alejandría y luego en Roma. Realizó una edición de las obras de Homero. Su labor crítica es muy reconocida *cfr.* “Aristarco o la anatomía de la crítica” en Alfonso Reyes, *La experiencia literaria*. No confundirlo con Aristarco de Samos, astrónomo del siglo IV a.C.

²⁵ Se trata del sobrino del capitán Joseph de Retes Largache, que continuó la obra del templo al morir su tío. Bautizado en Arciniega el 10-VIII-1662, pasó a México, donde falleció en 1707, caballero de la orden militar de Alcántara. Carlos II le concedió en 1691 el marquesado de San Jorge , título que le fue sumado a su vizcondado de san Román. Casó el 22-IV-1688 con su cercana deuda Teresa de Retes y Paz, natural de la ciudad de México, de quien no tuvo sucesión.

Aprobación del muy reverendo padre maestro fray Juan de Rueda, catedrático de vísperas de Filosofía en esta Real Universidad, religioso de la orden de san Agustín

Señor excelentísimo:

Leí puntual la descripción subsecuente, y más me movió eficaz la credulidad que la intuición, pues siendo tan al vivo las perfecciones de la materia, son más sutiles las líneas del artificio. Habló el descriptor en todo *tanquam ex tripode*.²⁶ Esto, según Erasmo,²⁷ tan verdaderas, castas, sinceras, demostrativas descripciones como si el mismo numen délfico²⁸ las absolviera: *Haec ex tripode dicta, idest, certissima pro inde, quasi ex Apollinis oraculo profecta*.²⁹ Y no sólo en la verdad de la substancia, sino también en los primores del estilo pues, como dijo Estrabón,³⁰ las respuestas del oráculo en trípede³¹ parte se estaban en metro y parte se relajaban en prosa: *Auctores certi memorant... hausto divinationis spiritu responsa edere, partim metro, partim oratione libera*.³² Libre está la narración dilucida [sic]³³ de toda mordaz censura, pues siempre que el descriptor laxa las redes de su ingenio al dilatado piélago de la mitología, son trípedes de oro sus lances, *semper tripodem*,³⁴ y aun dormido, prendiera aciertos la felicidad de su ingenio: *Dormientis recte trahit*,³⁵ y así, puestas las redes de la descripción bien tejida a las riberas del juicio, elijo toda la presa por buena y conforme a la caña de la Iglesia y anillo del pescador. Salvo etc.³⁶

Fray Juan de Rueda

Licencia del señor virrey

²⁶ La traducción literal sería “como desde el trípede”. En realidad es una fórmula jurídica que se refiere al modo en que la gente se acercaba a los jurisconsultos romanos para pedirles consejo, pues los jurisconsultos se sentaban en un asiento elevado así denominado.

²⁷ Evidentemente **Erasmo de Róterdam** (1460-1536), la figura más representativa del humanismo renacentista.

²⁸ Se refiere al dios griego Apolo, que llegó a usarse como sustituto simbólico del sol, pero también se le conocía por su talento para la música, que es el sentido que tiene aquí. El epíteto *délfico* proviene de que su santuario principal se ubicaba en la ciudad de Delfos.

²⁹ Lo dicho desde el trípede, es tan cierto desde entonces, como si proviniera del oráculo de Apolo.

³⁰ **Estrabón** (64/63 - 23 a.C.) Geógrafo e historiador griego. Autor de *Geographiká*, obra en la que describe el mundo tal y como se conocía en la Antigüedad.

³¹ Como líneas abajo se verá, para Estrabón el trípede era una especie de casa o habitación de un dios, *divinum domicilium*, donde se revelaban los oráculos.

³² Ciertos autores recuerdan que la respuesta del espíritu de la adivinación tenía unas partes en verso y otras en prosa libre.

³³ Transcrito tal como el original. No encontramos el sentido de esta palabra en la oración, quizá sea una errata del original que podría leerse “dilucidada”.

³⁴ En el mismo sentido de la nota 26, esto querrá decir “siempre con altura, siempre sabiamente”.

³⁵ Atrae sin temor a los durmientes.

³⁶ Es probable que esta frase sea la abreviación de una fórmula jurídica de la época: “Salvo la facultad que le otorga el inciso”.

El excelentísimo señor don Gaspar de la Cerda Sandoval Silva y Mendoza, virrey de esta Nueva España, etc., dio su licencia para la impresión de la descripción del templo de san Bernardo como consta de su decreto de 27 de julio de 1690 años.

Licencia del Ordinario

El señor doctor don Diego de la Sierra, canónigo doctoral de esta santa Iglesia catedral, catedrático de Decreto³⁷ en esta Real Universidad, juez provisor y vicario general de este arzobispado, etc., concedió su licencia para la impresión de la descripción del templo de san Bernardo como consta por auto de 28 del mes de julio de 1690.

³⁷ **Decreto.** “En el Derecho Romano se extendía a calificar todas las resoluciones de los magistrados sobre cualquier caso de su conocimiento, y particularmente el dictamen del emperador sometido a las formalidades de la sentencia judicial, en todas las causas que con la solemnidad de los juicios le exponían las partes en grado de apelación. El derecho eclesiástico particularizó la denominación de la colección de las fuentes primitivas originarias en principios de las Sagradas Escrituras, las decretales pontificias, las decisiones de los concilios y las leyes de los emperadores relacionadas a la cuestión religiosa.” *Enciclopedia Jurídica Omeba*, Buenos Aires, Ancalo, 1976, vol. V, s.v. *decreto*. El catedrático de Decreto es aquel profesor encargado de impartir cátedra sobre esta rama específica del Derecho.

Aprobación del doctor don José de Miranda Villaizán, abogado de la Real Audiencia y catedrático de Instituta³⁸ en esta Real Universidad

En este tratado, que por remisión del señor provisor y vicario general he visto y que saca a luz don Alonso Ramírez de Vargas, todo lo que falta a la censura en la obra sobra a la ponderación en su acierto. Es la descripción fiel en lo histórico, concisa en el estilo, en las cláusulas sentenciosa, ajustada en las alusiones, elocuente en la prosa y suave en el metro; y en el todo un agregado de perfecciones de cuanto el asunto puede apetecer el deseo.

Es tan dignamente aplaudida y venerada esta pluma, que anticipando al conocimiento de la persona los respetuosos fueros de su estimación, habrá pocos que aun sin la fortuna de ver el dueño, hallando muy en vivo en sus poemas copiada su dulce locuela,³⁹ no hayan podido decir lo que yo sentí desde mis primeros estudios, y lo que a Dousa⁴⁰ decía Justo Lipsio en una de sus grandes epístolas: *Audi Dousa veram vocem: mens et omnis affectus, apud te est, ex quo legi suavissimos, et faelicissimi genis tui versus.*⁴¹ En todas ocasiones han sido muy debidos estos aprecio, pero esta vez es acreedor don Alonso de elevados créditos y gratas admiraciones. Porque si el suntuoso templo, que se erigió con tan piadosa magnificencia para rendir a Dios debidos cultos y que es nuevo ornamento y consuelo de esta, por tantos títulos, grande ciudad, se quedara en sólo la maravillosa estructura de su ser, en la proporción de su fábrica y en la perfección de cuanto, en otros excelentísimos y curiosos, reparó la más melindrosa advertencia o echó menos el más escrupuloso aseo, fuera,⁴² dejando lo hermoso asunto de los ojos y de los aplausos, ceñir a corta esfera tanto más superior maravilla y abandonar su duración, sujeta a las ruinas del tiempo con la corta medida de los años, pues como dijo Ovidio:⁴³

*Mors etiam saxi, nominibusque venit.*⁴⁴

³⁸ **Instituta.** f. Compendio del derecho civil de los romanos, que se compuso por orden del emperador Justiniano en el año 533.

³⁹ Sólo hay una entrada en el *Diccionario de Autoridades*, 1803. **loqüela.** s.f. El modo particular de hablar de cada uno. Hemos actualizado la ortografía, podría ser un sinónimo de elocuencia.

⁴⁰ **Janus Dousa** (1545–1604), Señor de Noordwyck, hombre de estado, historiador, poeta y filólogo holandés.

⁴¹ Escucha, Dousa, la voz verdadera: la inteligencia y la disposición están contigo, de cuyo ingenio leí suavísimos y fecundísimos versos.

⁴² Hoy es todavía más común este error de concordancia sintáctica entre el pretérito de subjuntivo y el pospretérito o futuro hipotético. En vez de *fuera*, debería decir *sería*. La oración se leería entonces: “Porque si el suntuoso templo... se quedara en... sería... ceñir a corta esfera tanto más superior maravilla y abandonar su duración...”

⁴³ **Publio Ovidio Nasón** (43 a. C.- 17 d. C.). Poeta latino autor de las *Metamorfosis*, libro del cual se tomaron muchas de las alusiones mitológicas en épocas posteriores, principalmente el Renacimiento y el Barroco.

⁴⁴ La muerte llega también para los nombres y las piedras.

Las siete espantosas fábricas del orbe⁴⁵ ni huellas nos han dejado para argüir lo que fueron en su máquina de lo que fueran en su desolación: sólo permanece en la duración de los escritos la digna perpetuidad de su memoria. De cuanto ejecutó la romana aplicación en las fortalezas de su imperio y milicia sólo vemos lo que nos diseñan los libros. Por eso, escribiendo los suyos, decía elegante Vegecio:⁴⁶ *Unius aetatis sunt que fortiter fiunt, que vero pro utilitate publica scribuntur aeterna manent.*⁴⁷

Dichosa y discreta la erudición que, difundiendo en ambos mundos la erección peregrina de un templo (que por agraciada concha de la perla del mejor oriente esculpida en la devoción del dulcísimo nombre de María, que le da el título, merece eternas duraciones), deja escrita esta memoria a la posteridad. Felices desvelos los de tan superior empleo, pues por ellas hace este Alfonso⁴⁸ mayor la majestad de este sagrado edificio, y le podemos decir lo que a otro Alfonso cantaba Sannázaro:⁴⁹ *Sed te meliora manebunt Imperia.*⁵⁰ Y pues libra tan grande fábrica del olvido que pudiera padecer, y sin recelo le aplicamos lo que dijo el mismo cristiano poeta: *Alphonso vindice maior eris.*⁵¹

Es digna la obra de las prendas, no teniendo, como no tiene, cosa ofensiva de la fe y buenas costumbres. México y julio 20 de 1690.

Don José de Miranda Villaizán

SONETO

De don José Taboada y Ulloa, al autor:

⁴⁵ Seguramente se refiere a las siete maravillas del mundo antiguo, la mayoría de las cuales sólo se recuerdan por los libros que las documentan.

⁴⁶ **Flavio Vegecio Renato** (en latín Flavius Vegetius Renuatus), fue un escritor del imperio romano del siglo IV. Se conocen dos obras suyas: *Epitoma rei militaris*, también conocido como *De Re Militari*, y la menos conocida *Digesta Artis Mulomedicinae* un tratado de veterinaria sobre las enfermedades de caballos y mulos.

⁴⁷ Son [propios] de algunas edades y ocurrieron valerosamente, pues en verdad fueron escritos para el bien de la utilidad pública y permanecen por siempre.

⁴⁸ El original dice: *Alfonso*, refiriéndose a Alonso Ramírez de Vargas. He respetado esa confusión puesto que el doctor Joseph de Miranda la utilizó para la comparación y la cita que siguen en el texto. De hecho se trata del mismo nombre en variantes que distinguimos hoy muy claramente, aunque quizá en el siglo XVII la vacilación fuera más común.

⁴⁹ **Jacopo Sannázaro** (1458-1531). Poeta italiano y latino, descendía de una familia originaria de España. Se conservan varias de sus obras, la principal de ellas es *La Arcadia*. Su poesía llamó la atención del rey Fernando de Nápoles y de sus hijos Alfonso y Federico, a los que acompañó en sus viajes y campañas. Probablemente sea a este Alfonso a quien se refiere el texto.

⁵⁰ Pero habrá mejores reinos para ti.

⁵¹ El texto original de Sannázaro dice: *Alphonso príncipe maior eris*, que significa: Serás más grande con Alfonso como tu príncipe.

Este volumen en quien hoy derrama
tanta línea erudita vuestra pluma,
no receléis que el tiempo lo consuma,
pues lo bañasteis de gloriosa llama.

Aunque el aliento que su ser inflama
hace, admirada la razón, presume⁵²
que amontonar de aplausos tanta suma
es empeño imposible de la Fama.

Del pincel vuestro el soberano vuelo
es la basa más firme de este templo;
inmortal lo construye aun en el cielo.

Y si eterno con él hoy os contemplo,
caduque la materia, pues, del suelo,
que no importa, viviendo en el ejemplo.

SONETO

De don Pedro de Villavicencio, al autor:

Para cantar lo que tu fama aclama,
y hoy del templo en tu decir contemplo,
¡oh! Ramírez, la suave lira templo
del que puerto tomó en delfina escama.⁵³

Tanto en la copia tu fervor se inflama,
que ya con tanta prueba y tanto ejemplo
será por ti la fama de este templo
mayor que la del templo de la Fama.

Caigan a vista del que nos explicas

⁵² La lectura que proponemos de esta estrofa es: “Aunque el aliento que su ser inflama hace [que] la razón presume, admirada, que amontonar tanta suma de aplausos es empeño imposible de la Fama”.

⁵³ Nuevamente se refiere, con “delfina escama”, al dios Apolo, pues su principal templo y oráculo estaban en Delfos, ciudad que fundó, según los mitólogos. La relación entre el dios y la escama no se aclara por el contexto. Nosotros hemos encontrado estas dos, ligadas ambas al mito de la fundación de Delfos: la primera estaría vinculada a la leyenda de Apolo como vencedor de la serpiente Pitón, guardiana del lugar, aunque la relación con las escamas es un tanto arbitraria. La otra posible relación se vincula a otra parte del mito: Apolo tomó forma de delfín para guiar a un grupo de navegantes cretenses al lugar donde quería que fuera construido su templo. Hoy sabemos que los delfines no son peces y carecen de escamas, pero es muy probable que en el siglo XVII aún se les confundiera. De este modo, el uso de *escama* quedaría justificado pues conforma un ingenioso juego de palabras entre Delfos y el delfín, bajo cuyas escamas iba disfrazado el dios para “tomar puerto”.

hoy todos cuantos el error perfuma,
siguiendo la verdad que significas,

y tú logra en tu anhelo gloria suma:
pues cuando a Dios un templo le dedicas,
otro inmortal eriges a tu pluma.

Del bachiller don Gabriel de Santillán⁵⁴

SONETO

Este Fénix⁵⁵ que en pórpidos⁵⁶ hoy suma
a aquél que profanó bárbara llama,
renacido a tu aliento ya no clama
ni teme nuevo ardor que le consuma.

De entrambos mares una y otra espuma
trascenderá al aplauso que le llama
constante en los clarines de la fama,
portátil en las alas de tu pluma.

Intentólo el poder, y el artificio
lo construyó, mas debe mayor gloria
a tu ingenio su espléndido edificio,

porque eterno carácter de la historia,
y al sol ya renovado sacrificio
durará con la tuya su memoria.

⁵⁴ Aunque se desconocen aún sus datos biográficos, se han encontrado algunos villancicos compuestos por este mismo autor (aunque ahí aparece como Gabriel de Santillana) que datan de 1688,

⁵⁵ Esta metáfora hace ver al templo de san Bernardo, reconstruido, como un ave Fénix renacido de las cenizas.

⁵⁶ *Diccionario de Autoridades*, 1780. **pórfido**. s. m. Piedra especie de mármol, y la más preciosa y dura de ellas. Es de color purpúreo, salpicado de pintas de varios colores.

Fío a la luz pública de los moldes borrones toscos que bastarán a oscurecer el día, si él mismo no enmendara el atrevimiento con los limpios albores del asunto. Describo un templo que dedicó ardiente llama a la luz mayor de los cielos, a la estrella de los mares, a la que alumbrada iluminada al dulcísimo nombre de María y, juntamente, al más lucido fanal de la Iglesia, resplandeciente por las virtudes, melifluo por antonomasia, renombre negociado al levantarse al cenit de sus ardores por la Vía Láctea, no formada de brillante confusión de estrellas sino de los ampos de la Aurora, la que desterrando de la indiana superstición las tinieblas donde se vio la madre de los dioses falsa deidad asistida,⁵⁷ se reverencia madre de Dios adorada, la que quiso pintarse de flores, por alumbrar con rayos.

Discurro la celebridad de su dedicación autorizada de soberanas asistencias, ponderada de eficaces oradores, entretenida de fogosos artificios, alegres danzas. Y después, a breve intervalo de los días, a tan plausibles aparatos, festivas demostraciones, jubilosos repiques suceden tristes memorias, melancólicos dobles, funerales pompas.⁵⁸

Sigo en la variedad el consejo de Julio Nigronio,⁵⁹ encarcelando la libertad de la oración en los eslabones del metro por pensar que con la diversidad moveré la vista del entendimiento al deleite como el iris la de los ojos. Temerario empeño, si no me instara la obligación a intentarlo y no esperara del soberano numen⁶⁰ que llevo por objeto conseguirlo.

Tú, primogénito candor de la gracia, musa mayor del Empíreo,⁶¹ resonancia de los profetas, cuyas misteriosas sílabas resultan en ecos de tus prerrogativas, para ti te invoco: guía ¡oh astro, no del boreal polo, sino de magnitud inmensurable, el pequeño esquife de mi pluma que surca por los mares insondables de tu nombre el archipiélago⁶² de las luces! Y tú, primavera del cielo, cifrada sólo en el nardo que en dos idiomas publica tu nombre, pues para sus reverentes panegiris⁶³ te fue siempre propicio el mar en leche: inflama con un rayo de los que debiste a sus copos el congelado

⁵⁷ Se refiere a que la virgen María sustituyó en el ideario religioso del indígena a la antigua Tonantzin.

⁵⁸ Es necesario tener presente que una infeliz coincidencia hizo que mientras se celebraba la dedicación del templo, en 1690, muriera don José de Retes, su patrono.

⁵⁹ **Julius Nigronius**, (1553-1625) teólogo jesuita, autor de *Regulae communes Societatis Iesu commentariis asceticis illustratae*. (Reglas comunes de la Compañía de Jesús con comentarios para la enseñanza de los religiosos).

⁶⁰ Con esta perífrasis se refiere al Dios cristiano, soberano en oposición a los dioses del mundo pagano grecolatino.

⁶¹ *DRAE*, 22a ed. **empíreo**. Se dice del cielo o de las esferas concéntricas en que los antiguos suponían que se movían los astros.

⁶² En el original *archipelado*. No aparece registrada esta voz en ningún corpus lexicográfico hispánico. De hecho, se trata de una palabra culta, pues no varía de su antecedente latino *archipiélagus* ni aun del griego *αρχιπελαγος*. Debe subyacer a su uso un fenómeno muy extraño que no es fácil atribuir a una errata, puesto que más adelante se repite en la palabra piélagos, que en el original se lee *pielado*.

⁶³ Era uso de la época utilizar las palabras cultas en su forma pura, sin flexionarlas o adaptarlas al castellano. Aquí “panegiris” quiere decir “panegíricos”. *Cfr.* con esta definición de hipérbole en Gracián: Exageración que “atiende a carecer la grandeza del objeto, o en panegiris o en sátira.”

hielo de mis labios para hablar escribiendo, que venerando en los tuyos las soberanías del contacto, sólo imploro por interminables distancias el influjo.⁶⁴

Alusión

Ciega la gentilidad levantó suntuosos templos a sus mentidos dioses. ¡Oh, cuánto consiguiera en los cultos si no desvariara en los objetos! Entre todos fue uno de los más celebrados el de Apolo delfico, que a la magnificencia de Cresos, rey de Lidia, se admiraron sus pavimentos del metal más precioso contruidos. Debió más su estructura y adornos al examen de la vista que a los clarines de la fama; parecieron en los oídos encarecimientos sus voces, pero notaron los ojos por infantiles sus lenguas; que mucho fien sus elogios se receló balbuciente la del padre de la romana elocuencia.⁶⁵ ¿Qué hará mi rudeza en el que se me encarga que con sus adherencias describa, siendo templo en esta nobilísima ciudad mexicana, Delfos entre los grandes que la ilustran, grande, restado primor del arte por la labor, pero singular por el modo?

Consagróse aquél al padre y hermano de las musas, Apolo, y juntamente a la madre de ellas, Mnemosine, cuyo nombre significa *memoria* y prenda de amor que las influye, claustrales vírgenes⁶⁶ que en el coro febeo dedicadas a ambos tutelares cantaban sus alabanzas:

*Mnemosine pulchram dilexit Iupiter, ex qua
Inde novem Musae clarae nascuntur, et illis
sunt semper cantus cordis, et convivialaeta.*⁶⁷

Ser templo dedicado al nombre de María de Guadalupe no le quita la propiedad al sol de la Iglesia, Bernardo, pues como memoria, María (que así la llamó Sancho Porta⁶⁸ sobre el 24 del Eclesiastés: *Memoria mea in generatione saeculorum*),⁶⁹ resplandeciendo la memoria de su nombre en su sagrada imagen, cuya milagrosa materia fue de rosas: *Ista est imago paradisi delectabilis, que ducit Memoriam Beate Virginis: quand representat Beatam Virginem in multis.*⁷⁰ Y porque el nombre de su memoria fijó a la eternidad indeleble: *Nomen suae Memoriae in aeternitate figit, cui nomen*

⁶⁴ Nótese en toda esta sección el tópico clásico de invocación a la musa, que solía utilizarse sobre todo al iniciar las obras épicas. Además, la virgen María entra en el conjunto de los númenes y es invocada como una musa, rasgo de sincretismo cultural barroco.

⁶⁵ Se refiere a **Marco Tulio Cicerón** (106-43 a.C). Orador y estadista de la Roma republicana, se le recuerda como el mejor orador romano.

⁶⁶ En el original *Virgines*.

⁶⁷ Júpiter honró a la bella Mnemosine, de la cual / nacieron nueve brillantes musas, y de ellas / son por siempre las cuerdas del canto y los convites.

⁶⁸ **Sancho Porta** (siglo XIV). Eclesiástico y teólogo aragonés de la orden de los dominicos, famoso por haber pronunciado un sermón sobre la conveniencia de terminar con el Cisma, que lo llevó a prisión. Se conoce un libro suyo (*Ars praedicandi*) que contiene varios sermones.

⁶⁹ Mi recuerdo en las generaciones de los siglos.

⁷⁰ Ésta es la imagen del paraíso deleitable y lleva consigo la memoria de la virgen al representarla muchas veces.

*impositum est Maria quod interpretatur maris stella. Hoc nomen sibi impositum est: tu eius Memoria sit perpetua.*⁷¹ Así, madre de las divinas inspiraciones, moviendo el ánimo del patrón⁷² de su templo, quiso buscar a sus hijas que ha más de medio siglo que para la fundación de su antiguo monasterio había fiado del de Regina Coeli⁷³ a las luces de su “amado citarista” como le nombró Adam de Sancto Víctore:⁷⁴ *Doctor fidei Cytharista Mariae.*⁷⁵ Y menos que con la memoria de su nombre padecieran sepultadas sus glorias en las urnas del olvido: eran cenizas, que aún no extintas del tiempo se ocultaban como difuntas en la hoguera del amor y, para restituirse a su primera llama, las alentó el fuelle de la providencia a los soplos del destino. Deseaba la devoción del piadoso capitán don José de Retes Largache, caballero de la orden de Santiago, fabricar templo a esta soberana señora donde le tiene erecto en el lugar de su aparición, y atendiendo la benigna madre a las estrecheces donde vivían sus mejores piérides,⁷⁶ y que sólo podían los resplandores de su glorioso abad hacer cielo y templo de casa pobre, hizo al soberano poder de su influjo no mudar del patrón la voluntad sino variar el dictamen.

Para perfección de su culto tuvo aquel Panteón del Parnaso una mesa de oro consagrada a su obsequio que llamaron trípode:⁷⁷ ésta (según san Cirilo Alejandrino⁷⁸ y Natal Comes⁷⁹) fue dichoso lance de unas redes, para ser sacrificio de sus aras: *Fama est testatur Plutarcus in solone, Milesios hospites nonnullos cois piscatoribus aliquando emisse Retium iactum, et certa mercede convenerunt Coi, tu quidquid eo iactu cepissent, idesset hospitem Milesiorum Aureum itaque Tripodem Reti*

⁷¹ El nombre de su memoria se imprime en la eternidad, para la cual se impuso el nombre de María, que significa “estrella del mar”. Este nombre se impone a sí mismo, que su memoria te sea perpetua.

⁷² Véase en el *Diccionario de Autoridades* (1737) el gran número de acepciones que tiene la palabra patrón en la época, aquí se utilizarán con mayor frecuencia dos de ellas:

Patrón. Se llama también el Santo de quien toma la advocación o título de alguna Iglesia: por lo cual le suelen llamar titular. Lat. *Patronus titularis*.

Patrón. Se llama asimismo el que tiene el derecho de patronato de alguna cosa. Lat. *Patronus*.

⁷³ Apunta Carrillo Azpeitia, *Historia de la ciudad de México*, 1988: “Las diferencias surgidas entre las religiosas de la comunidad de Regina Coeli, por la elección de la abadesa fueron la causa de que un grupo de las mismas se separara y fundara el convento de San Bernardo el año de 1636.” El templo de Regina Coeli fue fundado con la aprobación de Gregorio XIII en 1578. El templo aún existe y ha sido restaurado, se encuentra en las calles de Bolívar y Regina.

⁷⁴ **Adam de Sancto Víctore**, poeta litúrgico del siglo XII, escribió una gran cantidad de himnos en latín.

⁷⁵ El maestro de la fe, citarista de María.

⁷⁶ Se está utilizando piérides como sinónimo de musas, pues las piérides, en el sentido estricto de la mitología griega, tienen una connotación negativa que resultaría incoherente con la línea semántica del texto.

⁷⁷ Original: *tripodes*. Ignoramos la razón de la “s” final.

⁷⁸ Vid. Oliver de la Brosse *et al. Diccionario del cristianismo*. Barcelona. Herder. 1986.

s.v. **Cirilo de Alejandría** (380 - 444) Patriarca de Alejandría, sucesor de Teófilo. Defendió celosamente la fe ortodoxa contra la herejía y fue el alma del Concilio de Éfeso en 431, donde hizo proclamar el dogma de la maternidad divina de María.

⁷⁹ **Natal Comes** (1520-1582). Literato italiano conocido por *Natalis Comes* o *Conti Natalio* o *el Conde Natal*. Fue el primer traductor de los autores griegos más célebres. Se le debe además *Mythologiae sive explicationes fabularum libri X*, su obra más importante.

*annexum traxerunt etc.*⁸⁰ Homero dice que eran un vaso de tres pies donde se guardaba el fuego; otros que era un baño en que, purificándose la sacerdotisa, daba las respuestas de su oráculo; Estrabón, que era una casa o habitación de Dios *Divinum Domicilium*,⁸¹ y finalmente otros, con Helánico⁸² sienten que fue un vaso de cenizas:⁸³ *Vas pulveribus plenum*, cuyas varias opiniones parece que se unen todas para la aplicación. Ésta halló en nuestra occidental América por su piedad religiosa este piadoso caballero en la buena suerte de sus prosperidades y manejo del oro (*Tripodem Reti annexum traxerunt*),⁸⁴ y para lograrla mejor en el lance de su fortuna (*Retium iactum*),⁸⁵ no sólo dedicó templo o divino domicilio a la memoria y nombre de María de Guadalupe y a su hermoso Apolo, Bernardo, donde está la mesa consagrada del altar, sino que extendió⁸⁶ al mundo su renombre y dilató a la posteridad su fama, llenando el vaso de su tesoro con el polvo de sus cenizas *vas pulveribus plenum* que, aun difuntas, conservarán victoriosas el fuego de sus cristianos afectos en la urna que las sella para triunfar del olvido: *Impositumque igni vitieri dat Tripedem*,⁸⁷ fuego triunfante, como dice Homero, y añade Natal: *Illi Tripedes qui imponebantur igni et quibus utebantur in sacris*,⁸⁸ cenizas fueron que sacrificó en la suerte de su riqueza. A cuyo ejemplo, el capitán don Domingo de Retes, como interesado en la felicidad, no sólo se ha ceñido a las últimas disposiciones de su tío en tan costosa fábrica, pero excedido generosamente, después de su última perfección en los aseos más ricos de su iglesia para su hermosura, en los aliños preciosos de los altares, vasos y ornamentos para el culto, pasando el celoso cuidado hasta el complemento a las menores oficinas en lo claustral, cuya heroica y magnífica obra se especifica adelante como puede la pluma, donde no cabe, pues ni aun el concepto la abraza.

⁸⁰ Es del dominio público, según dio testimonio Plutarco a propósito de Solón, que convinieron algunos huéspedes milesios con los pescadores del Cos que los dejaran lanzar la red al Cos algún día, y les darían una parte de lo que sacaran. De este modo extrajeron junto con la red el trípode de oro de los huéspedes milesios.

⁸¹ Habitación de una divinidad.

⁸² **Helánico de Lesbos.** (499- 406 a.C.) Historiador y geógrafo griego. Sus obras incluyen la primera mención de la legendaria fundación de Roma por parte de los troyanos: Helánico cuenta que la ciudad fue fundada por Eneas cuando acompañaba a Odiseo en sus viajes por el Lacio. Se le atribuyen una treintena de obras, cronológicas, históricas y episódicas. De sus obras sólo se conservan fragmentos.

⁸³ En el original: *seniças*. En *La literatura novohispana*, 1994, pp. 303-316, Claudia Parodi da una convincente explicación de cómo la alternancia de ciertas grafías en los documentos de la época pueden ayudar a precisar el origen dialectal del autor. En este caso, esto resulta de interés, aunque debemos considerar que nos encontramos ante un filtro extra: el impresor/editor del original. La no distinción entre la c /θ/ y la s /s/, es un rasgo bien conocido de la variante dialectal mexicana.

⁸⁴ Extrajeron el trípode junto con las redes.

⁸⁵ Sacado de las redes.

⁸⁶ *Cfr.* Original: *estendio*.

⁸⁷ E impuesto el fuego al trípode que da victorias.

⁸⁸ Estos trípodes era impuestos al fuego e utilizados en actos sagrados.

Trabóse litigio, según refiere Laercio,⁸⁹ entre los milesios y los pescadores de la isla de Cos, que argenta el mar Egeo, sobre la feliz posesión de la mesa o trípedes que habían sacado en las redes, por haber pactado antes con ellos que el primer lance que lograsen había de ser suyo porque viendo los pescadores presa tan rica se llamaron a engaño, alegando que el contrato había sido de peces. Los milesios pedían la manutención y que se les cumpliese lo capitulado, y considerando los inconvenientes que resultaban de la contienda, consultando al oráculo de Apolo, respondió fuese árbitro de ella el más sabio. Teniendo, pues, a Bías⁹⁰ en las estimaciones de todos por el mayor de aquellos tiempos, piadoso y limosnero, ocurrieron a su presencia, por cuyo dictamen se consagró la trípede en el templo délfico.

Todo este caso, o apócrifo o histórico, no dejó de llamar la atención a lo que precedió sobre el derecho del patronato⁹¹ entre los patrones del antiguo templo y el patrón de éste, que habiéndose comenzado litigio y hallándose en el verdadero oráculo el piadoso arbitrio de la docta mitra que ilustra dignísimamente esta metrópoli, cesó la cuestión consagrada a la mesa y dedicado este divino domicilio al mejor Apolo y a la verdadera Mnemosine, no siendo novedad ser templo de María el de Bernardo, desde su antigua fundación.

Vencidas ya las dificultades, serenada la borrasca con la tranquila posesión de la suerte, empezó a investigar el cuidado para los aciertos de la obra la pericia de los mejores artífices, que no quedándose en los embriones de la teórica de los conceptos, pasasen a partos maduros de la práctica. Favorecía arcana luz el loable intento y no pudo padecer peligrosa la empresa, porque formándose la planta a los regulares preceptos de la montea,⁹² desempeñó airoosamente la ejecución cuanto debió a lo especulado. Diseño fue, que de los crepúsculos de Idea,⁹³ se tradujo clara maravilla de los ojos, no añadida, émula sí, a las siete que por la esfera terrestre vuelan devanándose en los tornos de la fama del jonio al colosense, del egipcio al romano; desvióse desde las humildades del zoclo⁹⁴ hasta las altanerías de la cúpula el afán ingenioso del maestro Juan de

⁸⁹ Se refiere a **Diógenes Laercio**, historiador griego conocido por su famosa obra *Vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres*. Se ignoran los detalles de su vida.

⁹⁰ **Bías de Priene**, uno de los siete sabios de Grecia, siglo VI a. C. Existen varias anécdotas sobre su bondad y sabiduría.

⁹¹ *Diccionario de Autoridades*, 1737: **patronato**. s. m. El derecho de presentar al obispo ministros idóneos para la Iglesia, el cual se adquiere por haber alguno, o su antecesor fundado, edificado, dotado o aumentado considerablemente alguna iglesia con consentimientos del obispo, del cual derecho resulta al patrón honra, conveniencia, y carga de mantener la iglesia o fundación. Lat. *Patronatus*.

⁹² *DRAE*, 22a ed. **montea**. f. *Arq.* Dibujo de tamaño natural que en el suelo o en una pared se hace del todo o parte de una obra para hacer el despiezo, sacar las plantillas y señalar los cortes. Actualmente también se le conoce como *traza*.

⁹³ Decidimos dejar *Idea* con mayúsculas, tanto por fidelidad al original, como por la ausencia del artículo determinado precedente que sugiere un nombre propio o cierta intención prosopopéyica.

⁹⁴ *Cfr.* Original: *soclo*, otro ejemplo de vacilación fonética entre s y z.

Cepeda,⁹⁵ crédito de nuestra zona abrazada con quien no envidiara México por Vitrubio⁹⁶ a Verona, ni por Bullán⁹⁷ a Francia, ni por Domingo Fontana⁹⁸ a la metrópoli del mundo⁹⁹ por más que remonten a la inmortalidad los vuelos o con las invenciones de Platón y Pitágoras, o con las plantas, alzados y cortes de las cinco órdenes de arquitectura, o con las agujas de Nerón, pues siendo todas sus obras dignas veneraciones de los juicios más perspicaces, compendió en ésta todos los créditos que le han negociado en las otras.

Desde sus principios las funciones se señalaron de grandes con la seguridad de felices: decoróse el exordio¹⁰⁰ de la obra poniendo la primera piedra quien representa a la fundamental iglesia haciéndole lado dos héroes de su venerable Capítulo:¹⁰¹ el señor doctor don Diego de la Sierra, catedrático de decreto, provisor y vicario general de este arzobispado, y el señor don Bernabé Díez Murillo, lectoral¹⁰² de esta Santa Iglesia, examinador sinodal de su diócesis con número copioso de ministros sagrados y secular nobleza que con el patrón asistieron.

Lisonjeó sin peligro a su Ilustrísima el gusto la piedad del acto y se estrenó de divino aún no comenzado el edificio. Aumentóse la solemnidad con tiernos afectos siguiendo la música del coro los compases del rito en el *Te Deum laudamus*,¹⁰³ sagrada costumbre en tales ocasiones que levanta los espíritus al que sólo edifica, siendo el día del más feliz cálculo que el que en la antigüedad hizo supersticiosa la esperanza. Día en el orbe de la tierra, siempre generalmente fausto desde las luces del católico hasta las tinieblas del mahometano, al mayor lucero destinado para que, siendo precursor del sol de justicia, anunciase las lumbres de la gracia; día en que el mayor luminar,

⁹⁵ Juan de Cepeda. Arquitecto en la ciudad de México durante el siglo XVII. Hay datos de su actividad desde 1680, vid. Guillermo Tovar y de Teresa, Repertorio de artistas en México: “[...] son innumerables los documentos que lo mencionan en avalúos, tasaciones, reparaciones y reconocimientos en obras de arquitectura” Entre sus obras figura la iglesia de San Bernardo en la ciudad de México [...] Este Juan de Cepeda es probablemente el mismo que en 1705 era el aparejador mayor de la catedral de Morelia. Falleció en 1701.

⁹⁶ **Marco Vitrubio Polión.** Arquitecto, escritor, ingeniero y tratadista romano del siglo I a.C. Trabajó para Julio César, su obra se llama *De Architectura* y está dividida en diez libros.

⁹⁷ **Jean de Bullant** (1520-1578). Arquitecto y tratadista francés. Protegido por el duque de Montmorency para quien construyó los castillos de Écouen y Chantilly. Trabajó también para Catalina de Médicis en el palacio de las Tullerías. Publicó varios tratados de arquitectura, entre ellos *Reigle generale d'architecture*.

⁹⁸ **Domenico Fontana** (1543- 1607). Arquitecto y urbanista italiano. Establecido en Roma se atrajo la protección del cardenal Montalto (futuro Sixto V) y realizó importantes obras en el Palacio del Quirinal. Terminó el Palacio Vaticano y colaboró en la construcción de la cúpula de Miguel Ángel. Se dice que es el precedente del arquitecto barroco al reunir en su obra la arquitectura y el urbanismo.

⁹⁹ Con metrópoli del mundo se refiere a Roma, que hoy alberga al Vaticano.

¹⁰⁰ Se refiere a la parte inicial de un discurso que se va a pronunciar frente al público asistente a la fiesta de dedicación del templo. El exordio es también la parte inicial de un sermón, muchas veces éstos eran pronunciados durante las fiestas.

¹⁰¹ *Diccionario de Autoridades*, 1780. **Capítulo.** La junta que hacen los religiosos y clérigos reglares a determinados tiempos conforme a los estatutos de sus órdenes para las elecciones de prelacías y otros asuntos.

¹⁰² *DRAE*, 22a ed. **canónigo lectoral.** Prebendado de oficio. Es el teólogo del cabildo, y deberá ser licenciado o doctor en teología.

¹⁰³ “Te alabamos señor”, que aún hoy se recita en las misas católicas.

cerrando el luciente círculo a su carrera, contaba ocho olimpiadas al tiempo que el devoto caballero patrón, aferrados los arpeos¹⁰⁴ de las naves, saltó en tierra, ofreciendo seguro, ya en el puerto de la vera cruz, la tabla de su derrota en el templo de su corazón a los que trujo de lejos el pan de la vida. Y habiendo este mismo día sucedido abrirse y dedicarse el suntuoso templo cuando todo estuvo lejos de prevenirlo el estudio, ¿quién dudara fuese efecto de la Divina Providencia, no conocida de la tenebrosa Antigüedad, que desde los tiempos de Platón levantó aras a la contingencia, dándole cultos al acaso? Llamábase este piadoso varón don Juan José de Retes, y no se manifestó su primero nombre hasta que quiso la divina Señora, que siendo Juan su sagrado cronista a quien se apareció señal grande, y Juan a quien encomendó la erección de su templo fuera de los muros de esta ciudad, hubiese otro Juan¹⁰⁵ que le consagrara el templo de su advocación en ella. ¡Oh feliz alma (permítase aquí a la pluma, que habla piadosamente en prosopopeya de la esperanza), que desatada de las cadenas del polvo que te sirvió de breve cárcel para volar a región más segura, para trascender el globo de las estrellas afianzaste la del mar por patrona de tu buena suerte!

Descripción del templo

Aunque en los primores se compitan las órdenes de la arquitectura, no dejan de excederse en los adornos, o por lo bien revestido de las columnas o por lo más airoso de los follajes. Por eso, valiéndose diestro el artífice para la elección del buen gusto, escogió el dórico para la fábrica, que gozando de ambas excelencias es más deleitoso a la vista y más valiente en el garbo¹⁰⁶. Siendo, pues, ésta su forma, es la materia de sus columnas, basas,¹⁰⁷ arquitrabes,¹⁰⁸ cornisas,¹⁰⁹ frisos,¹¹⁰

¹⁰⁴ Original: harpeos < **arpeo**. *Diccionario de Autoridades*, 1803 s.m. Instrumento con unos garfios de que se usa en las embarcaciones para apresar las del enemigo.

¹⁰⁵ Se refiere a tres “Juanes” distintos en este orden: 1. Juan Diego Cuauhtlatotzin, a quien se le apareció y, según la tradición, narró los acontecimientos de la aparición a don Antonio Valeriano de Azcapotzalco, un indígena letrado por conventos jesuitas, dando lugar a la crónica del *Nican Mopohua*; 2. Fray Juan de Zumárraga quien mandó a construir la antigua Basílica de Guadalupe y; 3. Juan José Retes Largache, el recién difunto patrón del templo.

¹⁰⁶ Se refiere al orden dórico de arquitectura, que consiste en columnas no adornadas con volutas y con un alto grado de ensanchamiento de la parte superior a la inferior. De los tres órdenes de la arquitectura clásica, es éste el de mayor sobriedad.

¹⁰⁷ **basas**. *Arq.* Asiento sobre el que se pone la columna o la estatua.

¹⁰⁸ **arquitrabe**. Se aplica en la arquitectura griega al elemento que reposa directamente sobre las columnas y forma la parte baja del entablamento.

¹⁰⁹ **cornisa**. Elemento saliente que sirve para coronar la fachada o lo alto de un muro y evitar la entrada del agua.

¹¹⁰ **friso**. Cenefa horizontal ornamentada, va entre el arquitrabe y la cornisa.

arbotantes,¹¹¹ y guarniciones de cantería; sus muros o mampostas de piedra roja, que el idioma mexicano llama tezontle,¹¹² no totalmente sólida, porque con sus oquedades y poros, por virtud atractiva, hace más firme la permanencia con las trabazones de la argamasa,¹¹³ proporcionada su ligereza a las inconstancias del suelo de México, simulada Venecia donde varadas consisten¹¹⁴ las maquinosas naves de sus opulentos edificios, que a ser su lastre más poderoso, fuera menos su duración.

Tiene de longitud el templo por su planta, desde la reja del coro a la pared opuesta, corriendo de oriente a poniente, ciento treinta y dos pies que le calzó la geometría. De latitud treinta y nueve inclusive, sin la mampostería¹¹⁵ que le ciñe. El todo de la iglesia hace forma cuadrada por la correspondencia de sus brazas. Divídese su planta en cuatro bóvedas de una nave, en que se incluye el cimborrio¹¹⁶ que a las demás supedita, ocupando su buque,¹¹⁷ de una a otra columna, trece varas que hacen treinta y nueve pies geométricos, proporcionándose por los módulos las otras dos bóvedas a treinta pies: la del presbiterio a treinta y seis, ésta se compone de luneta y las dos de aristas enteras que adornan molduras; la del cimborrio compuesta de su banco, y en las cuatro pechinas¹¹⁸ de él resplandecen a los brillos del oro y colores, distribuidas las cuatro apariciones de la milagrosa imagen de nuestra señora de Guadalupe, cabiéndole a sus tercios los cuatro sagrados evangelistas, unas y otras de medio relieve, ceñidas a sus marcos de piedra colorada, que en labor y esmalte las hermosea, en cuyo cerramiento está la linternilla participando el día por cuatro claraboyas a los cuatro vientos.

Porfiadamente numerosa sigue sus consonancias la arquitectura en la dórica serie de pedestales, basas, columnas, capiteles, arquivadas, frisos y cornisas por dos bien labradas bocas, respiraciones capaces a la corpulencia del templo en sus dos portadas, que rechazándoles el ambiente por el septentrión las continuas ráfagas del Bóreas¹¹⁹ más reverencian que halagan, más respetan que soplan. Levantado sobre ellas el segundo cuerpo abraza mucha deidad en poco nicho:

¹¹¹ *DRAE* 22a ed. **arbotante**. m. *Arq.* Arco por tranquilo que se apoya por su extremo inferior en un botarel y por el superior contrarresta el empuje de algún arco o bóveda.

¹¹² Original: *tetzontle*, forma más arcaica y cercana al náhuatl *tetzontli*.

¹¹³ *DRAE*, 22a ed. **argamasa**. f. Mortero hecho de cal, arena y agua, que se emplea en las obras de albañilería.

¹¹⁴ *Diccionario de Autoridades*, 1729. **consistir**. Vale también por estar y existir como inclusa y encerrada alguna cosa.

¹¹⁵ *Diccionario de Autoridades*, 1734. **mampostería**. s.f. La obra hecha de cal y canto que se ejecuta poniendo las piedras con la mano, donde se necesita, sin guardar orden en los tamaños y medidas. Una mamposta es cada una de las piedras.

¹¹⁶ *DRAE*, 22a ed. **cimborrio**. m. *Arq.* Cuerpo cilíndrico que sirve de base a la cúpula y descansa inmediatamente sobre los arcos torales.

¹¹⁷ **buque**. *Cabida*, espacio o amplitud que abarca un edificio o parte de él, así se dice: sala de mucho buque, el buque de la iglesia, etc.

¹¹⁸ *DRAE*, 22a ed. **pechina**. *Arq.* Cada uno de los cuatro triángulos curvilíneos que forman el anillo de la cúpula con los arcos torales sobre que estriba.

¹¹⁹ **Septentrión** era una de las deidades del viento en la mitología griega. Se trata del viento norte y aquí se toma por el punto cardinal y se usa otro de sus nombres (**Bóreas**) para designar, ahora sí, al viento norte.

el retrato, digo, del original mejor de María de Guadalupe trasladado del ayate a la piedra, que desde que la producen en este reino los montes de Tecale,¹²⁰ igualmente le envidian: los lunares, el jaspe; el mármol, los visos; y el alabastro, la blancura. Colateral, otro nicho hace engaste a la joya más estimable que dio la fontana de la misma materia imaginada de talla donde corrió el escoplo¹²¹ por cuenta de superior mano para que en ambas imágenes parezca que interior espíritu las anima, haciendo el frontispicio¹²² aseado remate, en cuyo espacio son, más que adorno o memoria de la vanidad, obsequio humilde de la gratitud los escudos de armas de los ilustres patronos, que en reverente recompensa de su nobleza están confesando el beneficio del hijo soberano a vista de la augusta madre.

En los estribos va jugando la cornisa¹²³ por todo el frontis de la fachada y, sobre ella, un barandal de cantería con su basa y tocadura, que lo corona la celosía dispuesta al recreo que, decente, permite la clausura en los asuetos al aflojar en el arco la oración lo tirante de la cuerda.¹²⁴ En cada bóveda se desahoga el aire por dos ventanas, que presumiendo de claraboyas comunican luz bastante al ángulo más retirado, por lo interior guarnecidas de cantería y por lo exterior de tezontle, variándose sólo en la forma en la bóveda de la mayor capilla la ventana por ser triangulada. Correspóndele al recibimiento de los repujos¹²⁵ de los arcos cinco estribos con sus basas de piedra luciente y sólida que aquí llaman chiluca, y sus esquinas de piedra de canto, jugando en los tercios para su disminución, la cornisa, sobre quien juega también la principal de las portadas que recibe sus canales para el desagüe de las bóvedas. En éstas quiso esmerarse alusivo el arte labrándolas con formas de pescados en que va repitiéndose su arquitrabe y friso de la misma orden, y debajo de las canales, diestramente fingida de la labor, la fiereza en coronados leones que le sirven de repisa.

Al coro bajo hacen lucido toldo dos bien acabadas bóvedas de aristas enteras, que en la longitud se dilata en catorce varas, en la anchura se desahoga en trece, y en la eminencia se descuella en dieciocho, fuera de los macizos y pavimento correspondientes, en número y adorno del coro alto, al primor de las molduras y a la guarnición de sus tercios observan la misma forma de las

¹²⁰ En el estado de Puebla.

¹²¹ *DRAE*, 22a ed. **escoplo**. m. El mango de hierro que se usa para labrar la piedra.

¹²² *DRAE*, 22a ed. **frontispicio**. m. Fachada o delantera de un edificio, mueble u otra cosa.

¹²³ *cfr.* original: cornija. Es necesario aclarar que en este caso, no estamos ante una variante dialectal específica, sino ante una probable vacilación constante, pues en el *Diccionario de Autoridades* figuran ambas palabras hasta 1992, e incluso figura en la última edición del *DRAE*.

¹²⁴ Dora Ware. *Diccionario manual ilustrado de arquitectura*: **cuerda**. línea de arranque de una bóveda o arco.

¹²⁵ *Diccionario de Autoridades*, 1737. **rempujo**. s. m. Fuerza o resistencia que se hace con cualquiera cosa.

bajas, en cuyas claves guardan también sus cerramientos la proporción diminutiva de un seisozavo¹²⁶ que hace un florón de relieve en el medio.

La torre, en su contigüidad, va formando el banco sobre la cornisa, que adorna todo su cubo en sus tres cuadros y, sobre ella, su banco compuesto de basas y pilastras¹²⁷ formando cuatro arcos para los campaniles, orlados de arquitrabe, friso y cornisa. Sírvete de hermosa pesadumbre superior el segundo cuerpo, que forman basas y pilastras coronadas de capiteles, que recibe su arquitrabe, friso y cornisa donde se forma el banco que admite la bóveda y linternilla con cuatro aiosos remates en forma piramidal, vestidas sus pilastras de azulejos y molduras en forma de arpón para su mayor hermosura.

Con esta gallardía sube a ser vistoso embarazo del aire desmedido jayán¹²⁸ de piedra, pretendiendo vecindad con las nubes, en cuyos interiores laberintos de torcidos caracoles se escuchan por su distancia los ecos, sólo que resultan de las más alentadas voces.

La fachada interior, que hace diámetro dividiendo ambos coros, baña por campo azul océano de resplandores en un cielo que cifra el Empíreo por las inmensidades de imaginado: ¡gallarda conjetura del arte copiar por fe lo que no se concede en lo vital al registro de los ojos! Resaltan en la capacidad del plano divinas inteligencias, a quienes dio cuerpo el aire de los cinceles, para hacerlos perceptibles, con rentalles¹²⁹ a medio relieve de yeso que viste el oro, mostrando con varios instrumentos al vivo ademán que distinguen seguir el compás mayor, que la Trinidad sacrosanta entona en el divino cántico del esposo a la esposa, coronando a la mejor en María por prototipo de la pureza. Pendiente de las manos de las dos divinas personas, la diadema imperial de los cielos la convida al más glorioso tálamo, y elevado sobre su cabeza, apocalíptico, el Divino Amor¹³⁰ en forma de blanca paloma, si no de amante mariposa bate las alas buscando su misma llama por el círculo de una eternidad para el lleno de sus gracias. Mírase y admírase del imitado cielo, en lo más bajo, en imagen de medio relieve correspondiendo a la “s” y clavo con que se confiesa esclava, la palma y la corona con que la aclaman reina: percíbese con distinción repartido y grabado con hermosas letras el epitalamio¹³¹ puesto en un tres, esencia y personas, donde el Padre le dice: *Veni Filia*, el Hijo:

¹²⁶ Original *seisozabo*. La voz registrada más cercana a ésta es **seisavo**: nombre partitivo correspondiente a seis (*Diccionario del uso del español*). En arquitectura se usa el término *seisavado* para elementos de forma hexagonal.

¹²⁷ *DRAE*, 22a ed. **pilastra**. f. Columna de sección cuadrangular.

¹²⁸ *DRAE*, 22a ed. **jayán, na**. m. y f. Persona de gran estatura, robusta y de muchas fuerzas.

¹²⁹ **rentalle**. No hemos encontrado este término que se repite en el texto, lo cual indica que se usaba como tal en la época y deja fuera la posibilidad de una errata. Hemos encontrado *entalle* como sinónimo de escultura y como el hecho de hacer figuras en madera, mármol, etc. El contexto parece confirmar este significado. Quizá se trate de un arcaísmo no documentado.

¹³⁰ Se refiere al Espíritu Santo, eso justifica las mayúsculas.

¹³¹ *DRAE*, 22a ed. **epitalamio**. m. Composición poética del género lírico, en celebración de una boda.

Veni electa, y el Espíritu Santo: *Veni Sponsa, accipe coronam*.¹³² Todo como que descende y el *ecce ancilla*¹³³ como que sube, desde las humildades que expresa a las soberanías que goza. Con tanta destreza, ejecutados entre los paraninfos,¹³⁴ los ministerios de la música, que oyendo el entendimiento las mudas cláusulas, persuaden a los oídos por el oficio de los ojos.

Sobre la reja del coro alto se levanta una coronación que la recibe un banco hasta tocar en el arco o convexo de la bóveda, labor artificiosa donde con diferente inventiva, con nueva hermosura resulta el medio relieve, ya vestido, ya calzado lo blanco del yeso con lo bruñido del oro, que difundido en ondas o en ascuas, adorna y guarnece toda esta nueva obra en cuya eminencia se ve el simulacro del glorioso abad claravalense,¹³⁵ acordando a la devoción cuando entrando en la iglesia mayor de Espira, ciudad de Alemania y cámara del Imperio, acompañado de todo el clero y con gran concurso de pueblo, se arrodilló tres veces en tres lugares diferentes y dijo en el primero: *O clemens!*; en el segundo: *O pia!*; y en el tercero: *O dulcis Virgo Maria!*¹³⁶ y en memoria de esta salutación en aquella iglesia permanecen tres láminas de metal y en ellas escritas estas palabras. Y cada día se canta la *Salve Regina* con grande solemnidad y música, dulce rémora¹³⁷ hasta de los herejes que van a oírla. Está pues, el vivo sagrado bulto elevado de la latitud en el medio con movimientos en boca y manos, como que canta, y como que le sigue alegre muchedumbre de alados celestiales cupidos y acompaña con el profeta rey,¹³⁸ romana virgen y mártir ínclita santa Cecilia pulsando las cuerdas de una arpa y tocando las teclas de un órgano. Léense las cinco cláusulas en airosos ondeados rótulos suspendidos por sus extremidades de seis serafines que las colocan en cinco mansiones, coronando el último la cabeza del santo con el nombre de María en una dorada cifra y sirviendo de engastes las otras a la compasada contextura de lazos calados, que sierpes doradas relevan espiras y forman roscas en aquel labrado campo de roscleres donde la escultura arquitectónica agotó el golfo de sus esmeros batallando excesos el arte con la naturaleza, lo hermoso con lo significado, el aire con lo prolijo.

No descansa la curiosidad artificiosa repetida en las labores del comulgatorio y el profesado hermoheando los ángulos del inferior coro: sobre cornisa dorada luciendo el capialce¹³⁹ le sustenta

¹³² Ven hija/ Ven elegida/ Ven, esposa, acepta esta corona.

¹³³ He aquí a tu sierva.

¹³⁴ *DRAE*, 22a ed. **paraninfo**. m. En algunas universidades, salón de actos. Su nombre deriva de la persona que anunciaba la entrada del curso, que recibía el mismo apelativo.

¹³⁵ Se refiere a san Bernardo, que nació en Claraval, Francia.

¹³⁶ ¡Oh clemente, oh piadosa, oh dulce virgen María!

¹³⁷ *Diccionario de Autoridades*, 1737. **rémora**. Por semejanza se toma por cualquier cosa que detiene, embarga o suspende.

¹³⁸ Apostilla al original: Hymnos David eanenses in manus suas. Esto ayuda a aclarar que se refiere al bíblico rey David.

¹³⁹ *DRAE*, 22a ed. **capialzar** .tr. *Arq.* Levantar un arco o dintel por uno de sus frentes para formar el derrame volteado sobre una puerta o ventana.

brillante lacería y le viste variedad seráfica sobresalientes al medio relieve. Labradas las puertas a dos haces y en semicírculo que llena un barandal en forma de rayos hechos al torno, duplican a los ojos admiraciones, y en lo exterior, nuevo matiz y consonancia deleitable a toda la fábrica, así por el artificio como por la materia, siendo sus barandas, frisos y tableros de unas maderas que en esta región traen en opiniones del buen gusto entre el ébano y caoba, porque en color y en lustre no deben nada al bermellón por lo rojo ni al múrice¹⁴⁰ por lo retinto.

Acompañan a esta diversidad agradable los esmaltes del rubio metal, así en todo lo interior como en los marcos de las ventanillas donde reflejan los visos del carey, que cuando más manchado, luce más limpio.

La tribuna, que corre no breve espacio sobre la sacristía, aun con tanta diferencia de colores estrenó aquel día nueva gala, y puesta de oro y azul sobre lo celeste, la doran por la fimbria¹⁴¹ diez soles. Y por el asiento, que desde lo bajo se mira, otros tantos florones¹⁴² con hojas de oro que le corresponden, con tan enredadas travesuras de líneas o rasgos dorados (cuidadosos desgaíres del dibujo) que allí se ve sólo con belleza la confusión.

Descripción del altar mayor

Celosa aquí la arquitectura de los dos artes que alientan linos e informan bronces, valiéndose de la geometría organizó de columnas un cuerpo, que siendo uno, blasonaba de tres: bello monstruo, que con proporcionada disformidad¹⁴³ sin las sustituciones de Alcides,¹⁴⁴ se levantó a ser Atlante¹⁴⁵ robusto si no Gerión¹⁴⁶ de tres cuerpos desde el altar mayor, donde hacía pie, hasta el cielo de la bóveda, donde remataba. Presumiendo, las últimas repisas y rodeos de hombros y brazos que

¹⁴⁰ *DRAE*, 22a ed. **múrice**. m. poét. Color de púrpura.

¹⁴¹ *Diccionario de Autoridades*, 1732. **fimbria**. s. f. El canto o remate más bajo de la vestidura. Es voz puramente latina.

¹⁴² *Diccionario de Autoridades*, 1732. **florón**. s. m. Adorno artificioso, hecho a modo de una flor muy grande, con que se adornan las obras de pintura y arquitectura.

¹⁴³ Se respeta el término *disformidad*, pues figura en el *Diccionario de Autoridades* y aun en el *DRAE* hasta 1992. El término *deformidad* es más moderno.

¹⁴⁴ **Alcides** es uno de los nombres de Hércules o Hércules, famoso personaje de la mitología griega.

¹⁴⁵ Con **Atlante** se refiere metafóricamente a un personaje de la mitología griega, Atlas o Atlante, un titán que cargaba al mundo sobre sus hombros.

¹⁴⁶ En la mitología griega, **Gerión** era un monstruoso gigante alado hijo de Crisaor y Calíroo. Estaba formado por tres cuerpos humanos completos unidos por la cintura. Era invencible en la batalla, pues con sus seis brazos blandía tres espadas y tres dagas al mismo tiempo y desde el aire utilizaba un arco con uno de sus cuerpos mientras blandía una lanza con otro. Sus tres cabezas le hacían además dueño de una gran sabiduría.

sustentaban su inmutable rotundidad, haciendo¹⁴⁷ de los plintos¹⁴⁸ plantas, de las pilastras pies, de las antas¹⁴⁹ piernas, de las escaneladuras¹⁵⁰ muslos, de los imoscapos¹⁵¹ vientre, de los dentellos¹⁵² garganta, del capitel cabeza, y del esgucio,¹⁵³ coronilla. Engreído de estatura por el destino, para hacerse humilde con la ocupación, creció para servir de retablo y no pudo peligrar de soberbio. Servían a su altura para volar a las esferas cincuenta y un pies geométricos de talaes,¹⁵⁴ como a su anchura, que se abrazaba con ambos lados colaterales hasta en número de treinta y seis. El primer cuerpo de obra corintia se movía sobre un zoclo y un banco, cuyos macizos ocupaban las luces del mundo, los doctores sagrados de la Iglesia representados de talla entera con dos frisos en el zoclo y de ajedrez su acojinado con sus molduras, dando medido campo sus haces a seis envidias de Apeles,¹⁵⁵ en que con observancia aritmética se levantaban ocho columnas con basas, bocelos,¹⁵⁶ capiteles, collarines con agallones,¹⁵⁷ triglifos¹⁵⁸ y florones con frisos, cornisas y arquitrabe, haciendo cuatro columnas a cada lado capaz espacio a los tableros, quedando las entrecalles¹⁵⁹ gallardamente discretas y compartidas, y en la calle de en medio, el sagrario con dos nichos a los lados. Cerraba este primer cuerpo con cornisa adornada de frisos y cortezas caladas sobre quien descansaba una sotabanca¹⁶⁰ con sus frontispicios que recibían el segundo cuerpo formado de ocho columnas compósitas.¹⁶¹ En la calle de en medio un recuadro ladeándole otros dos nichos, y en los

¹⁴⁷ Por no alterar la sintaxis del original lo hemos dejado en *haciendo*. Creemos que se leería más fácilmente si dijera “hacen” que evitaría además la estructura gerundio + gerundio.

¹⁴⁸ *DRAE*, 22a ed. **plinto**. m. *Arq.* Parte cuadrada inferior de la basa.

¹⁴⁹ *DRAE*, 22a ed. **antas**. pl. *Arq.* Pilastras que refuerzan y decoran los extremos de un muro.

¹⁵⁰ **escaneladura**. Es probable que se trate de un italianismo, pues *scannellatura* significa “acanaladura”.

¹⁵¹ *DRAE*, 22a ed. **imoscapo**. m. *Arq.* Parte inferior del fuste de una columna.

¹⁵² **dentello**. *Dentellón*: Parte saliente de la aradaja. En la arquitectura clásica, cada uno de los pequeños bloques cúbicos que se disponen en hilera como ornamento de las cornisas. *Vid.* Vicente Medel. *Diccionario mexicano de arquitectura*. México, Varia Gráfica y Comunicación/ INFONAVIT, 1994. s.v. dentellón.

¹⁵³ *DRAE*, 22a ed. **esgucio**. m. *Arq.* Moldura cóncava cuyo perfil es la cuarta parte de un círculo.

¹⁵⁴ *Diccionario de Autoridades*, 1739. **talaes**. Sustantivado y usado siempre en plural, significa las alas, que fingieron los poetas que tenía el dios Mercurio en los pies, para denotar su ligereza, y velocidad en las diligencias de su ministerio de embajador de Júpiter [...]

¹⁵⁵ **Apeles** (352 – 308 a.C). Uno de los más queridos y afamados pintores de la Edad Antigua. Alejandro Magno lo convirtió en su pintor de cámara. Sus obras se han perdido pero se sabe de ellas por Plinio y otros pintores inspirados en él, como Boticelli.

¹⁵⁶ *DRAE*, 22a ed. **bocel**. m. *Arq.* Moldura convexa lisa, de sección semicircular y a veces elíptica

¹⁵⁷ *DRAE*, 22a ed. **agallón > gallón**. m. *Arq.* Labor que adorna los bocelos de algunos órdenes de arquitectura. Cada gallón consta de la cuarta parte de un huevo, puesta entre dos hojas que, siguiendo su misma forma, van adelgazándose hasta juntarse debajo.

¹⁵⁸ *DRAE*, 22a ed. **triglifo o tríglifo**. m. *Arq.* Adorno del friso dórico que tiene forma de rectángulo saliente y está surcado por tres canales.

¹⁵⁹ *Diccionario de Autoridades*, 1884. **entrecalle**. f. *Arq.* Separación o intervalo hueco entre dos molduras.

¹⁶⁰ *DRAE*, 22a ed. **sotabanco**. m. *Arq.* Hilada que se coloca encima de la cornisa para levantar los arranques de un arco o bóveda y dejar visible toda la vuelta del intradós.

¹⁶¹ Se respeta el uso del original. La modernización equivaldría a *compuestas* pero hay en el diccionario una entrada que da a entender que en la terminología de la Arquitectura el término *compósita* se utilizó durante mucho tiempo.

extremos de afuera, dos entrecalles cerrando y rematando con otra cornisa que guardaba el orden compósito, sobre la cual, para recibir el tercer cuerpo, tenía su sotabanca y frontispicios con el mismo adorno de cortezas. También se veía su recuadro con cuatro motilos¹⁶² en donde jugueteó primores la escultura formando diferentes niños montados sobre unos pelícanos y su medio cuerpo de bicha,¹⁶³ repitiéndose los dos nichos en cada lado y su cornisa por remate del tercer cuerpo. En los extremos exteriores, sobre las entrecalles, remataba con dos cuerpecillos que se vestían de cornisas, morillos,¹⁶⁴ frontispicios, tarjas y arbotantes, cerrando medio punto y terminando con un cielo y, por remate del tercer cuerpo con felicidad conseguida del pincel, una gloria en cuya altura se veía al medio relieve la divina persona del Padre. Daba garboso complemento a la majestad del retablo por la longitud y anchura un arco revestido de ángeles de rentalle con artificioso donaire enredados piernas y brazos entre cortezas, jugando con hermosa prolijidad el capialce y cerrando su clave¹⁶⁵ en el medio con el Divino Espíritu en aquella columbina¹⁶⁶ forma que puede manifestarse a lo visible.

En el espacio o campo que daban las pilastras del segundo cuerpo hizo segunda reseña la pintura convocando a más admiración las atenciones, viéndose en el segundo tablero (corazón hermoso de aquél tres veces gigante), vivo, no parecido, equivocado sí, por semejante, un divino retrato que ya avisa el original.

Pare aquí su carrera la prosa y débale el primor del artificio, suspendido el curso de la oratoria, breve interposición a las flores de la poesía, que cuando María santísima de Guadalupe se estampa de flores y aparece aun en memoria, alterar el estilo es disculpa del afecto.

Desde que nació esta pura
excepción de la desgracia
supo el mundo qué era gracia
y el cielo qué era hermosura.
Bien lo dice la pintura,
que el pincel fue soberano;
y aquí corriendo la mano

¹⁶² Cfr. Original *motilos*, quizá una errata, aunque hemos encontrado la voz *mutilo*, hoy *mútulo*: Bloque articulado que sobresale por encima del triglifo se encuentra bajo la corona de una cornisa dórica.

¹⁶³ *Diccionario de Autoridades*, 1726. **bicho, a.** s. m. y f. Ciertas figuras de hombres, o de bestias, que se rematan de medio cuerpo abajo, cuando se fingen enteras en otra forma de la que tuvieron al principio: como en follajes, peces, o algún otro animal, según la idea que mejor, o más proporcionada parece al pintor, o escultor [...]

¹⁶⁴ Cfr. original *morilo*. Se encontró *morillos*: larguero o viga sobre la que se clavan las tablas que forman el techo de las construcciones rústicas. Piedras pequeñas que se emplean en construcción. Vid. Medel. *Op. cit.*, s.v. *morillo*.

¹⁶⁵ *DRAE*, 22a ed. **clave.** f. *Arq.* Piedra con que se cierra el arco o bóveda.

¹⁶⁶ *Diccionario de Autoridades*, 1729. **columbino, na.** adj. Cosa perteneciente a la paloma, o que se le parece o asimila.

por la divina influencia
ostentó la Omnipotencia
ser hechura de su mano.
Allá la misma fue norma,
y cuando se aparecieron
las rosas, materia dieron
y el original la forma.
Si acá el pincel que la forma
apropia la copia hermosa,
no es mucha que tan graciosa
salga entre vivos colores
con una boca de flores,
con un cara de rosa.

Los que le sirven brillantes
a la frente de caireles,
de su triunfo son laureles
y de su tope diamantes.
El sol con rayos flamantes
la inundaba o la vertía,
y tan viva persuadía
en la efigie, que dudaban
si los astros alumbraban
o el sol en el lienzo ardía.

El manto que a azul esfera
corrigió falso esplendor,
por el dueño y el color,
celestes dos veces era.
Luminosa primavera
cuanto le cerca le dora,
y en obsequios de su aurora
de luces, cuajado el velo,
siendo dibujo del cielo
pareció copia de Flora.

Las que previnieron rosas,
materia a sus contexturas,
eran de las luces puras
abrasadas mariposas.
Ya son ascuas amorosas
las que fueron hojas bellas,
tan bien matizado de ellas,
que en esmalte y lucimiento

bien trocara el firmamento
por las rosas sus estrellas.

A sus pies se ve humillado,
pero entonces más glorioso,
en vez del monstruo espantoso
un serafín abrazado.
¿Quién será? Duda el cuidado,
pero que es Miguel¹⁶⁷ entiende,
pues cuando al Verbo le atiende
maternidad sin mancilla,
el trono donde se humilla
es muro en que la defiende.

Desde aquel lugar de horrores,
huellas sintiendo serenas
de dos castas azucenas,
áspid se encubre entre flores.
De Cintia¹⁶⁸ a los resplandores
no sale en el colorido:
sólo en sombras discurrido,
sin duda de avergonzado,
los ultrajes de pisado
le hacen estar escondido.

Por un cristal sin igual
se trasciende la belleza
del pincel, y más pureza
coge del lienzo el cristal.
El retrato celestial,
que ambas materias honora,
tan variamente colora
el vidrio y el lienzo leve,
que entre la luz y la nieve
sale el iris y la aurora.¹⁶⁹

Diversas frutas diestramente fingidas eran dorado vistoso adorno al recuadro de la virgínea imagen que cargaba sobre una repisa donde se veía muy al natural esculpido un tunal, planta feliz, que

¹⁶⁷ Se refiere a san Miguel Arcángel, jefe de los ejércitos divinos.

¹⁶⁸ **Cintia**, es el epíteto de Artemis, derivado del monte Cinto en la isla de Delos, en cuyas cercanías habían nacido ambas divinidades. *Vid.* Giuseppina Sechi Mestica. *Diccionario de Mitología Universal*. Madrid, Akal, 1990.

¹⁶⁹ Se refiere al arcoiris y a la aurora boreal.

levantándose entre cuantas producen las Indias a ser blasón de las armas de esta imperial ciudad mexicana era allí debido obsequio a tanta reina.

Todos los seis nichos, que sobre repisas de caladas cortezas hacían lados a la calle de en medio, ocupaban seis simulacros, que de verdes despojos de la selva, perdiendo al rigor de villana¹⁷⁰ según la vegetable vida, llegaron, por lo que representaban, a conseguirla más noble, y de las amenazas del fuego al respeto de las aras. También hay fortuna en los troncos: frecuentes huellas sintió puente de cedrón, el árbol ya más precioso de la naturaleza. De estos ya cultos hijos del bosque eran los que se siguen dueños sagrados:

En el un lado el precursor divino¹⁷¹
se imagina entallado de relieve
como voz del Cordero, tan vecino,
que al animarla sus alientos bebe.
Tan eficaz, tan vivo al peregrino
vigor, que el leño a la escofina¹⁷² debe
que a poder verle el idumeo¹⁷³ la cara
de su resurrección se recelara.

De Felipe¹⁷⁴ se ve representada
en su imagen la luz que lo enajena,
y a no tener la mano tan sagrada,
el olfato buscara a la azucena;
del arco de su pecho disparada
flecha es la llama que a salir se estrena,
porque retrocediente volcán luego,
hiriendo el corazón, rebose el fuego.

Más arriba, hacia el cielo remontada,
de su oráculo goza el paralelo
la que, virgen fecunda, fue aclamada
de Ávila honor y gloria del Carmelo;
la pluma de su espíritu inflamada,

¹⁷⁰ Aquí hay una contraposición típica de la iconografía y la literatura renacentista, que sobrevivió hasta el Barroco: la contraposición selva, bosque / villa, ciudad; el conocido tópico “menosprecio de corte y alabanza de aldea”.

¹⁷¹ Se refiere a Juan el Bautista.

¹⁷² *DRAE*, 22a ed. **escofina**. f. Herramienta a modo de lima, de dientes gruesos y triangulares, muy usada para desbastar.

¹⁷³ Esta palabra se refiere a los habitantes de la antigua región de Idumea, también conocida como Edom. En este caso se refiere a Herodes Antipas, de linaje idumeo, quien mandó a decapitar al bautista. Marcos 6:16-29, Mateo 14:3-12.

¹⁷⁴ Se refiere a san Felipe de Jesús, canonizado en 1627 por Urbano VII, murió atravesado por dos lanzas, pero en la iconografía corriente son lo suficientemente cortas para parecer flechas.

muerte del arte al industrioso anhelo,
pareciendo a los ojos que allí vive,
que dicta amor y que la pluma escribe.¹⁷⁵

¡Con qué ternura y reverencia mira
Joseph al niño que en sus brazos pende!
Dulce le abraza, humilde se retira,
quíerele hablar y mudo se suspende;
a la gurbia¹⁷⁶ las cláusulas¹⁷⁷ inspira
en los mudos silencios, que se entiende
y no es mucho lo esculpa de esta forma,
si José le dio el alma que le informa.

El medio coge por distancia poca
el Can Mayor campando con su estrella;
expresiva la voz, muda la boca,
habla el semblante lo que el labio sella;
misterioso animal sus plantas toca
mordiéndose un Sirio¹⁷⁸ que esplendor destella,
dudándose en la unión y en el combate
si alumbra el can o si la antorcha late.

El místico doctor¹⁷⁹ la estancia suma
glorioso ocupa, en cuya diestra mano,
volar queriendo iluminada pluma
rémora es el contacto soberano.
El peso de su planta un mundo abrumba
por vencer de sus glorias lo profano,
mostrando el ademán en la divisa
que se le dio del mundo, lo que pisa.

Estos ínclitos héroes celestiales
son, con alta señal de sus blasones,
de aquellas copias los originales

¹⁷⁵ Se refiere a santa Teresa de Jesús.

¹⁷⁶ *DRAE*, 22a ed. “**gurbia**. adj. Dicho de un instrumento de metal: Que tiene alguna curvatura.” También aparece como **gubia**, que es un “formón de mediacaña, delgado, que usan los carpinteros y otros artífices para labrar superficies curvas.”

¹⁷⁷ Se usa “cláusulas” para hacer una analogía entre la escultura y la literatura, pues el término tiene un significado estrictamente literario e incluso jurídico, según lo consultado en el Diccionario de Autoridades.

¹⁷⁸ El Can Mayor es una constelación que aparece en varios episodios de la mitología clásica. Por otra parte, Sirio es la mayor estrella de esta constelación y se caracteriza por su gran brillo, sólo superado por el de la luna, el sol, Venus, Marte y Júpiter. En el original se lee *sirio*. Respetamos la “s” por creer que se trata de un juego de palabras: el uso de el artículo “en” sugiere un “cirio” común, vela de gran tamaño usada litúrgicamente.

¹⁷⁹ Se refiere a san Bernardo de Claraval, santo patrono del templo descrito.

y de aquellas estatuas corazones;
a alientos del formón,¹⁸⁰ tan naturales
que con cuerpo, semblante, afecto, acciones,
en el cifrado Olimpo donde moran,
rogando viven y viviendo adoran.

No menos capacidad dejó este dorado obelisco a seis grandes cuadros o tableros de molduras y contramarcos en que se veía pintada toda la vida luciente de la mejor alba, desde las niñezas de su Oriente hasta el auge de su cenit (que el alba no siente ocaso), cuya explicación fio rudo plectro a las pulsaciones de Urania,¹⁸¹ si no de otra musa de las nueve por tocar y cantar de los cielos.

Misterios suena el dibujo
que en cifra de líneas canta,
pues se le entienden las voces
sin oírle las palabras.
Mucho apunta en signos breves,
y al compás que diestro guarda,
lo que retoca en colores
resulta de consonancias.

1. En el primer cuadro muestra¹⁸²
a Ana y Joaquín¹⁸³ que declaran
que nace a dar gozo al mundo,
entre dos luces, el alba.

Mantillas la visten cuando
pudieran servirle ufanas
de paños las dos lumbreras,
las cinco zonas de fajas.

Brota flor y se repiten
dos maravillas arcanas,

¹⁸⁰ *DRAE*, 22a ed. **formón**. m. Instrumento de carpintería, semejante al escoplo, pero más ancho de boca y menos grueso.

¹⁸¹ En la mitología griega **Urania** es la musa de la Astronomía y la Astrología. Según diferentes fuentes es hija de Urano, engendrada sin madre, o de Zeus y Mnemósine. Urania engendró con Apolo a los músicos Lino y Orfeo, que otros creen hijos de Eagro, y se dice que engendró también a la musa Calíope, aunque otros digan que es la menor de las musas. *Vid.* Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona, Paidós, 1981. *s.v. musas.* y *cfr.* <http://es.wikipedia.org/wiki/Urania>

¹⁸² La numeración de estas estrofas tenía la función de que los versos se cantaran como antifona. Hemos decidido respetarla.

¹⁸³ Una antigua tradición, datada ya en el siglo II, atribuye los nombres de **Joaquín y Ana** a los padres de la virgen María. El culto aparece para santa Ana ya en el siglo VI y para san Joaquín un poco más tarde. La devoción a los abuelos de Jesús es una prolongación natural al cariño y veneración que los cristianos demostraron siempre a la madre de Dios.

naciendo a ser madre y virgen
de estéril fecunda vara.

Atractivos, son süaves
los arrullos de su infancia:
sin duda que vive el dueño
donde la efigie arrebatá.

2. Al templo, ofrecida en otro,
se ve clausulando¹⁸⁴ en nácar
muchos siglos de excelencias,
ochenta auroras tempranas.

¡Qué niña va y qué mujer!,
venciendo en lucha callada
los privilegios de reina
con las porfías de esclava.

Pero de que ciña y quepa,
embelesa, sino¹⁸⁵ espanta,
tanto sol en poca esfera,
tanto aliento en breve tabla.

3. En el otro, con las bodas
de las criaturas más castas,
en campo de rosicleres
las dos purezas batallan.

Las manos se dan, y como
ángel en carne, se enlaza
José con María.¹⁸⁶ más puro
queda, y ella más intacta.

Ambos se miran teniendo
la vista al cielo elevada,
porque están de más los ojos
cuando se entienden las almas.

4. El bautismo de María

¹⁸⁴ *Diccionario de Autoridades*, 1729. **clausular**. v. a. Concluir y dar fin al discurso, terminar la oración o razón que se estaba diciendo, o la materia que se discurría.

¹⁸⁵ Era muy común usar “sino”, queriendo decir “pero”.

¹⁸⁶ En este verso, la palabra María debe ser leída con una sinéresis, es decir, pronunciando en una sola sílaba las vocales *ía*, que normalmente pronunciamos en dos. *Vid.* Henoc Valencia Morales. *Ritmo, métrica y rima*. México, Trillas, 2000, p. 49.

el cuarto lienzo retrata,
siendo novedad dos veces
en el pincel y en su gracia.

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

Las que líquidas centellas
corren en fogosas aguas,
tanto campo de purezas
inundan pero no lavan.

Como no hay mancha que limpien
en aquel colmo de gracias,
sólo en su humildad ser pudo
necesidad la abundancia.

¡Con qué vivas expresiones
en los dos rostros iguala
el arte mutuos afectos
con que las acciones hablan!

5. En el superior tablero
parece, en lo que traslada,
que de la pira a los cielos
deja el cuerpo y vuela el alma.¹⁸⁷

¡Oh cuánta delicia debe
el sentido a la elegancia
del pincel, cuando en los ojos,
lo que no se ve se estampa!

Éste es su tránsito donde
las dos porciones se apartan,
muriendo de amor gozosa
de no morir de la parca.

Si corte común a todos,
reverencia es su guadaña

¹⁸⁷ Estos versos contradicen de algún modo el dogma de la asunción de María, que se elevó a los cielos en cuerpo y alma. Sin embargo, el dogma no se instituyó hasta 1955, eso explicaría que don Alonso no haya sido acusado de herejía, aunque ya desde entonces la Iglesia defendiera vigorosamente la fe en este milagro.

a tanta reina que pudo
no morir de lo que mata.

En el opuesto, subiendo
al incorruptible alcázar,
es del querub¹⁸⁸ más sublime
sabia, admirable ignorancia.

Única abrasada Fénix
bate al sol lucientes alas;
¡oh cuántas distancias mide
lo que en sus abismos baja!

Al parecer que se eleva,
qué bien el arte compasa
con el impulso del vuelo,
movimientos de la planta.

Allí se ofreció a la vista
que oculto numen volaba,
bajando el original
a buscar su semejanza.

Allí también los colores,
¡qué bien del dibujo guardan
las leyes, donde las sombras
nunca se han visto más claras!

Segundo corazón Bernardo era del edificio en el medio, haciendo reverente compañía, ya como hijo o ya como titular, a la que no la tiene en todo el cielo. Manifestábalo la pintura descubriéndole el corazón encendido, en cuyas palpitantes alas abrigaba el padre amoroso, linaje de mejor nobleza en su propagación monástica.¹⁸⁹ Muchas victorias ha conseguido en los ánimos la elocuencia de las voces, pero innumerables la energía de los pinceles y ¿cuántos engaños vestidos de uno y otro artificio pasaron por realidades? En el uno contagiado el realce con la malicia, y en el otro purificado el intento en la cándida industria. Sirva aquí, en fin, al pincel de elogio traducido a la imagen, breve diálogo consagrado a su pira.

¹⁸⁸ Se trata de un préstamo de la lengua original (hebreo) utilizado como recurso de estilo. En español, se utiliza querubín, proveniente del plural hebreo (querubim) pero es evidente que la métrica se hubiera visto afectada.

¹⁸⁹ En el original: *monóstica*.

*Mira loquar: Sed digna fide Bernarde quid hoc est?
Vivis ad huc? Vivo. Non ergo es mortuus? Immo.
Et quid agis? Requiésco. Taces, an faris? Utrumque.
Cur retices? Quia dormio. Cur loqueris? Quia vivo.
Quid loqueris? Sacra mystica. Cui? Mea scripta legenti
Nunc cunctis? Non. Ergo quibus? Qui dulcia querunt.*

Milagros habla aquel lienzo
dignos de fe. – ¿Oh gran Bernardo,
qué es esto? – Es influjo tuyo,
que el pincel haga milagros.
– ¿Aún vives? Ya dice: vivo.
– ¿Muerto, cómo? – En mi retrato,
no sólo en lo relativo
sino en lo identificado.
– ¿Qué haces en el lienzo mudo?
– Con mis alumnos descanso.
– ¿Callas o hablas, por ventura?
– Callo vivo, inmóvil hablo.
– ¿Por qué callas? – Porque aquí
duerme la voz en los labios.
– Pues ¿por qué hablas? – Porque vivo
en los lienzos y en mis rasgos.
– ¿Qué hablas? – Divinos misterios.
– ¿A quién? – Al lector que es sabio.
– ¿No a todos? – No. – Pues, ¿a quiénes?
– A estos que la miel gustaron.

Nilo de muchas bocas pretendió hacerle el sudor de la ingeniosidad derramada en aquel campo de primores, logrando copia más florida que la de Amaltea,¹⁹⁰ porque solicitaba se debiese más a las fecundas ideas de su estudio que al torrente de la riqueza que, desatada en Ebro y Pactolos salió de Tajo,¹⁹¹ con ondas de oro a inundar toda la prolija labor que había arado tesonero el cepillo y

¹⁹⁰ **Amaltea** es, en la mitología griega, la ninfa que fue nodriza de Zeus. A veces se la representa como la cabra que amamantó al dios infante en una cueva de Creta, y otras veces como una náyade, que lo crió con la leche de una cabra en el monte Ida. Un día la cabra se rompió uno de sus cuernos, que Amaltea llenó con flores y frutas antes de llevárselo a Zeus, quien lo puso entre las estrellas junto con la cabra, convirtiéndose ésta en el primer unicornio y dando origen a la constelación Capricornus. Al cuerno de Amaltea se le consideró símbolo de riquezas inacabables y abundancia, y se convirtió en atributo de varias divinidades (Hades, Gea, Deméter, Cibele, Hermes), y de los ríos (el Nilo) como fertilizantes de la tierra. [http://es.wikipedia.org/wiki/Amaltea_\(mitología\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Amaltea_(mitología))

¹⁹¹ El Nilo, el Pactolo, el Ebro y el Tajo son ríos, que en la mitología también fungían como númenes, se ubican en Egipto, Turquía y la Península Ibérica (los dos últimos) respectivamente. Nótese además que falta el artículo “el” para el río Tajo, respetamos esta forma, pues encontramos un juego de palabras con el nombre del río y la expresión, “salir de tajo”, el mismo juego de palabras nos orilló a respetar la mayúscula de “Tajo” del original.

porfiada la garlopa,¹⁹² tan competidas obra y materia, que llegando entrambas a medirse en lo superlativo de valientes, las desengañaba neutral el triunfo; no así en la basílica el sol dejó indeciso el laurel (antojadiza licencia del poeta gentil)¹⁹³ lisonjeando la forma; alegaba también derecho de primacía el sagrario en esmero y preciosidad al retablo como su joya, y él se defendía con servirle como su caja, siempre en la revista de los más críticos linceos¹⁹⁴ de las artes el pleito en discordia. Mas como a tres cuerpos gigantes habían de corresponder tres corazones tamaños, cúpole en aquel triplicado coloso ser corazón tercero materialmente al tabernáculo, siéndolo, en lo formal, el sol de justicia sacramentado, como quien lo había de animar. No fuera el mayor luminar¹⁹⁵ la criatura más hermosa de las insensibles a no ser consecuencia de su creador: túvole justamente el ateniense filósofo del Areópago¹⁹⁶ por expresa imagen del mismo Dios y por la vida de luz que en la pureza simplísima de los cielos a las causas universales comunica. No faltó hispano numen¹⁹⁷ que lo llamase “corazón de los cielos nacarado”.¹⁹⁸ Este era el solio¹⁹⁹ que a tanta majestad se previno para el señalado día que, colocada en él, había de vivificar por toda aquella quintaesencia del arte planetas de más altos influjos.

Hacia bruñida falda a este eminente olimpo compasada unión de lucidas piedras en iguales fragmentos que cuadró el corte y pulió la mureta,²⁰⁰ guardando su plano con la modulación de los números los tenores de la simetría desde los dos ángulos de la pared hasta las metas del que se dice presbiterio, continuándose los encajes por las cinco gradas de tecale²⁰¹ que se extendían ufanas de verse en tanta altura, aunque pisadas. Así ostentaban su lustrosa hermosamente manchada naturaleza, luciendo más desnudas que vestidas, hasta que por respetos del culto, no por necesidad del adorno, se sobrepusieron a esconderle los lucimientos artificiosas flores y primaveras tejidas en

¹⁹² DRAE, 22a ed. **garlopa**. f. Cepillo largo y con puño, que sirve para igualar las superficies de la madera ya cepillada, especialmente en las juntas de las tablas.

¹⁹³ Se refiere a Publio Ovidio Nasón con “poeta gentil”, y con el “sol” y el “laurel” alude al mito de Apolo y Dafne en *Las metamorfosis*.

¹⁹⁴ Metáfora para aludir a la agudeza visual de los críticos eruditos y concedores de arte.

¹⁹⁵ Se refiere al sol.

¹⁹⁶ Se refiere a Pseudo Dionisio Areopagita, teólogo bizantino de los siglos V y VI. Nació en Atenas. De su obra se conservan algunos tratados como *Sobre los nombres de Dios*, *Sobre la teología mística* y *Sobre la jerarquía celestial*.

¹⁹⁷ **Numen** tiene aquí otra acepción. DRAE 22a ed. m. Inspiración del artista o escritor.

¹⁹⁸ Esta es una cita de la comedia *Los amantes de Teruel* en la versión de Juan Pérez de Montalván.

¹⁹⁹ *Diccionario de Autoridades*, 1739. **solio**. s.m. Trono y silla real con dosel.

²⁰⁰ **mureta**. En los nuevos tratados de arquitectura parece referirse a cierta base de mampostería utilizada para soportar cargas. Sin embargo el contexto da a entender que se trata de un instrumento para pulir o aplanar muros.

²⁰¹ **tecale**. Se encontró s.v. tecali. m. Alabastro oriental de colores muy vivos que se halla en el distrito de Tecali del estado de Puebla. Vid. Francisco J. Santamaría. *Diccionario de mejicanismos*. 2a ed. México, Porrúa, 1974.

alfombras turquesas. Todo era reverencia, nada emulación; ambas cosas servían por servir, no por parecer.

A poca distancia del escalón más alto en los extremos hacían asiento dos reyes brutos pero pulidos; que a no domesticar su aparente ferocidad la suavidad del oro que les servía de piel, ingiriéndoles²⁰² tanta saña la agudeza de lo esculpido, pusieran en fuga al temor, desvanecido también en la inmovilidad, como prevenidos para pajes de hacha del león soberano de Judá, que les iba a enseñar mansedumbre ya vuelto en cordero.

No sufría en sus empleos intermisiones el incorruptible metal, preciosa desdicha de Midas,²⁰³ corriendo a guarnecer nueva fábrica con las excelencias de perfecta y las estimaciones de costosa, que construida de columnas áticas y compósitas y todas las adherencias del arte, relevantes por el cerco las siete virtudes en jeroglíficos, aspiró a ser colateral y se contentó con parecer mudo tálamo, divididos en dos cuerpos, dos nichos o conchas doradas que servían de respaldos a cuatro vivas [sic]²⁰⁴ semejantes de los nobilísimos patronos, que estaban de talla entera apostando a la posteridad duraciones, créditos a la fama y al culto ejemplo. Y pues que hoy están gozando sus tres originales de la vital aura, y el primero patrón, ser (como piadosamente se espera) ya trasladado a mejor inmortal vida, débale su ardiente devoción a las dulzuras de Melpómene²⁰⁵ justas memorias, bien explicada en la eficaz expresión de su retrato, que así persuade.

Aquella estatua cuyo peso oprime
el breve sitio donde se decora,²⁰⁶
voz elocuente oculta con que implora;
nuevo espíritu goza, que le anime.

El juicio duda en la que especie²⁰⁷ imprime

²⁰² *Diccionario de Autoridades*, 1732. **enxerir**. Meter una cosa en otra e incorporarla a ella. Metafóricamente vale incluir una cosa en otra, haciendo expresa mención de ella. Y se decía también *inxerir*. Hemos modernizado sólo la acentuación y respetamos el uso del original: *ingiriéndoles*.

²⁰³ En la mitología griega, **Midas** fue un rey de Frigia, que pidió como deseo a los dioses que cuanto tocara se convirtiera en oro. Arrepentido luego de su petición, los dioses lo liberan. Hay varias versiones del mito. Una de las fuentes principales es *Las metamorfosis* de Ovidio.

²⁰⁴ Aquí hay una elipsis (o un error de imprenta), pues “vivas” quiere decir “vivas imágenes, y se refiere a las estatuas de los patronos que albergaba el templo.

²⁰⁵ **Melpómene**: En la mitología griega es una de las dos musas del teatro. Inicialmente era la musa del canto, de la armonía musical, pero pasó a ser la musa de la tragedia como es actualmente reconocida. Para otros es simplemente la musa de la tragedia. *Vid.* <http://es.wikipedia.org/wiki/Melpómene> y *cfr.* Pierre Grimal. *Op. cit.*, s.v. musas.

²⁰⁶ *Diccionario de Autoridades*, 1732. **decorar**. Vale también ilustrar, ennoblecer, honrar; pero en esta acepción es más frecuente esta voz en la poesía que en la prosa, donde se usa el verbo condecorar. La lectura puede ser: [el breve sitio donde se ennoblece].

²⁰⁷ *Diccionario de Autoridades*, 1732. **especie**. La imagen o representación de sí, que envía el objeto, y concurre o coadyuva a la potencia para su conocimiento o percepción.

si la lengua pronuncia, el mármol ora,
miran los ojos, o el semblante adora;
tanto cincel valiente afecto exprime.

Devota, arrodillada, se refiere
a su dueño excediendo de trasunto²⁰⁸
en cuanta alma vivaz informar quiere.

Más sacrificio a Dios se halla en un punto:
estar gozando allá lo que no muere
y acá adorar viviendo lo difunto.

Los mismos acuerdos repite el sepulcro, todavía cenotafio²⁰⁹ hasta el día prevenido para la pompa fúnebre de la traslación de sus huesos, que debajo del altar mayor le besa el pie, entoldado de capaz bóveda que abraza por los cuatro ángulos reiteradas sutilezas de los pinceles en copias sagradas de campeones divinos, presidiéndoles sobre las aras de un altar (allí dolorosa, si en todo el templo florida) constante reina, que en las cercanías de la cruz, trastornado el curso de los cielos y turbado el orden de la naturaleza, cuando todo el universo yacía, sólo ella estaba. A este sol, aun entre tantas sombras y dolores no eclipsado, eligió aquel lugar, para saludarlo, Fénix, desde la pira, librando en su patrocinio renacer de los incendios de su afecto, devoto al templo donde se triunfa.

*Hic sedet, et blando solem clangore salutat
Debilior, miscetque preces, ac suplice cantu
praestatura novas vires incendia poscit.*²¹⁰

No hace el lugar a los demás altares parecer menos grandes aunque se confiesen menores: mídense al mayor en los cuerpos, regúlense en los órdenes, iguálense en las columnas, compítense en las labores, y en todos generoso el potosí,²¹¹ desatado en venas y batido en panes, viste su gentileza del color de la luz cuando despierta entre celajes o cuando se reclina en tornasoles. Obra toda de elegantes manos, perfectamente ejecutada por Cristóbal de Villalpando²¹² y Pedro de Maldonado,²¹³

²⁰⁸ *Diccionario de Autoridades*, 1780. **trasunto**. s.m. Copia o traslado que se saca del original.

²⁰⁹ *Diccionario de Autoridades*, 1780. **cenotafio**. s.m. p.us. Sepulcro vacío que se erige para honrar la memoria de algún difunto no estando ahí su cadáver.

²¹⁰ Permanece aquí y saluda con alborozo al tierno sol / más débil, y mezcla preces y aun cantos suplicantes / pues pide ruego para que el ánimo de los varones se renueven permanentemente.

²¹¹ *Diccionario de Autoridades*, 1925. **potosí**. (De *Potosí*, monte hoy de Bolivia) m.fig. Riqueza extraordinaria.

Es probable que se refiera más específicamente al oro, pues el oro del Potosí fue famoso por ley y calidad.
²¹² **Cristóbal de Villalpando** (1644/49 – 1714) Pintor de la ciudad de México (siglos XVII y XVIII). Su obra más antigua está fechada en 1675 y ha sido estudiada desde el siglo XIX. Fue quizás el más productivo de los maestros novohispanos y el partidario por excelencia del barroquismo pictórico. Sus trabajos de mayores dimensiones son la decoración de la cúpula de la capilla de los Reyes en la catedral de Puebla y

entrambos famosos hijos de estas mexicanas lagunas, que compulsando²¹⁴ fielmente a la naturaleza en el leño y el lino, pudieran tener por no lisonjero *encomiastés* a Quintiliano²¹⁵ como Apeles y Lisipo.²¹⁶

Por el lado del Sur (que es el del Evangelio)²¹⁷ corre desde las basas del crucero la antesacristía con su cuarto de predicadores, a cuyos lados se comunican la sacristía exterior e interior con su aposento, cada pieza tan cumplida y aseada en su mampostería, que ocupando mucho sitio le sobra no poca hermosura, liberalmente prevenidas con lo más rico de los metales y lo más realzado de los brocados en ornamentos, cálices y demás alhajas que sirven, preciosos instrumentos, al culto.

Hasta allí llegar pudo lo espléndido y majestuoso del templo para grabar en sus columnas la fama los inmortales caracteres del gaditano,²¹⁸ pero trascendiendo a lo interior del monasterio el valor y franca animosidad por un piélagos de viviendas,²¹⁹ nuevamente fabricadas, llegó a conseguir con el *plus ultra* ambas generosas empresas, tan digna ésta de eterna memoria cuanto la clamaba la necesidad para el desahogo de aquella antes estrecha aunque voluntaria cárcel, que a la mayor austeridad podía servir más de congoja que de habitación. Sigue, pues, un dilatado hermoso claustro²²⁰ los muros de la iglesia, formados sus cuatro ángulos de dieciocho pilastras de mampostería con basas y capiteles sobre que cargan sus planchas y enmaderados, donde está la sacristía de las religiosas con patio y celda, en cuyo interior ángulo se fabricó la escalera principal

dos telas *a la Rubens* de la *Iglesia Militante* y de la *Iglesia triunfante*, entre muchas otras de reconocida calidad artística. *Vid.* Tovar y de Teresa. *Op. Cit.*

²¹³ **Pedro de Maldonado.** Maestro ensamblador novohispano del siglo XVII (algunas fuentes lo llaman también arquitecto). Hay documentación de su obra desde 1680, año en que hizo el retablo colateral para el templo de San Ramón en la ciudad de México. Se conocen por suyos los retablos del templo de la Merced y el de Regia, hay obras suyas en otras ciudades como Querétaro, Pachuca y Cuautla. Quizá sea más famoso por su pleito con otros artistas del gremio por no cumplir las ordenanzas. Otras fuentes lo registran sólo como “escultor activo en Puebla (México) en la segunda mitad del siglo XVII, labró el retablo del templo de Santo Domingo, entre los años de 1688 y 1690.

²¹⁴ *Diccionario de Autoridades*, 1729. **compulsar.** v. a. Copiar, trasladar o sacar una escritura, proceso u otro instrumento, cotejándole con el original [...]

²¹⁵ **Quintiliano** (35 – 100?) Escritor y retórico latino. Se le conoce principalmente por su obra *Institutio oratoria* que constituyó una notable aportación a la crítica literaria y el principal escrito pedagógico latino. Aquí se le trata de *encomiastés* por ser quien alaba la obra de los artistas Apeles y Lisipo.

²¹⁶ **Lisipo**, famoso escultor de la misma época de Apeles.

²¹⁷ *Diccionario de Autoridades*, 1732. **evangelio.** En la misa es el capítulo que se dice o canta después de la epístola y gradual, tomado de uno de los cuatro libros de los evangelistas, para cuyo efecto se pasa el misal al lado o cuerno derecho del altar, que por esta razón se llama el lado del evangelio.

²¹⁸ Se refiere al mito de las columnas de Hércules, también denominado “el **gaditano**”, pues uno de sus templos estaba en esa ciudad (Gades, hoy Cádiz) e incluso se llegó a creer que en ese templo estaba enterrado el héroe. Las columnas de Hércules han sido utilizadas en la heráldica española, pues simbolizan el fin del continente bajo el lema “Non terrae plus ultra”.

²¹⁹ Se refiere a los claustros del monasterio, habitaciones o cámaras para los religiosos de la vida monástica.

²²⁰ Sin embargo, **claustro** también se llamaba desde entonces a las galerías que cercaban los patios principales de un convento o iglesia. *Vid.* DRAE 22^a. ed. s.v. claustro.

próvidamente extendida,²²¹ con sus gradas para excusar fatigas a la delicadeza del sexo que las trajina; ésta da paso al claustro superior, correspondiente al bajo en los pilares, ingiriéndole entre unos y otros su antepecho y arquillos. Y demás oficinas con todos los cumplimientos que midió caritativa la consideración aun a la futura multiplicidad, porque hasta debajo de las bóvedas de la escalera se hizo capilla para entierro de las mozas sirvientes y en sus mesas aposento dispuesto para los ejercicios de comunidad por la inmediatez que tiene con los dos coros. En el ángulo que arrima a la pared del templo se labró una tarima de cedro sobre que estriban cuatro aposentos confesionarios. El antecoro alto se extiende bastantemente en dos piezas, tan agradable todo a la vista, que al claustro superior no le dejó hueco la curiosa prolijidad de lo pintado por todo su contorno más que aquellos blancos que pueden hacer labor o maridaje a los colores, ya con los follajes de la cenefa, ya con lo cuadrado de los azulejos, ya con su romano y macetas de diversas flores tan bien artificiadadas que no dudará librarlas engañado el intento de la más recatada abejuela, como también intentará registrarlas el menos curioso olfato.

A esta semejada primavera hace reclamo en lo inferior una fuente circunvalada de naturales verdes plantas, porque no faltase la circunstancia de tener también su Castalia²²² las musas de Bernardo (a quien le meció cuna la Fontana, lugar de Borgoña: *Fontanae aquae Cyathos duos*,²²³ dijo Plinio²²⁴). Está la pila o fuente en la falda del templo, como la otra en la del Parnaso: *Castalius in Phócide ad radices Parnassi montis fons, non procul a Delphis, unde et Apolini et Mussis sacer creditur*.²²⁵

La vivienda interior se compone de una sala bien amplia de labor, ante tribuna, aposento para la asistencia de prelada y definidoras, oratorio con rejería que cae al altar mayor, desde donde se continúa el noviciado con su celda para la maestra, cocina, zotehuela²²⁶ y todas las piezas necesarias para este fin, prosiguiéndose en todos los cuartos y salas del convento los aliños de cenefas y azulejos, puertas y ventanas del más vistoso e incontaminable maderaje, las rejas de fierro en todas las partes que tocan a lo claustral sin que descanse el anhelo de ampliar más esta costosa fábrica en una capacísima enfermería, que se dispone levantar en el sitio de la antigua iglesia y portería. Todo

²²¹ Original: *estendidas*. No nos explicamos el error de concordancia.

²²² **Castalia** es la fuente de la cual bebían las musas. Es la fuente que inspira el genio a quienes beben sus aguas según la mitología grecolatina.

²²³ Dos vasos de agua de la fuente.

²²⁴ Cayo **Plinio** Cecilio Segundo (23 - 79), conocido como Plinio el Viejo, fue un escritor latino, científico, naturalista y militar romano. Se conserva su obra principal *Naturalis Historia*.

²²⁵ La fuente de Castalia en Fócida, al pie del monte Parnaso, no lejos de Delfos, donde eran venerados tanto Apolo como las musas.

²²⁶ Original: *zotehuela*. La palabra aparece como vulgarismo en el *Diccionario de mexicanismos*. El *Diccionario del español usual en México* también reconoce *azotehuela*, que es una “pequeña terraza o patio interior de una casa o departamento [...] que se aprovecha para algunos servicios como el lavado de ropa, almacenamiento de utensilios, etc.” Sin embargo, es bien conocido, que en México, se dice *zotehuela*.

esto para los menesteres de la vida activa como el coro para la contemplativa, cuyos dos empleos fueron muy propios de las castálidas musas, como refiere Geofredo Linocerio,²²⁷ *Mythologiae Musarum: Qui duas fuisse putarunt, eanden fere habuerunt considerationem unam enim fecerunt contemplativam, quae res asensibus abstractas doceret: alteram, ab efficiendo, practicam que circa effectationem, et omnes res mechanicas versaretur.*²²⁸ Siendo medio lo uno de lo otro, como dice él mismo, citando a Platón: *Nam et (ut superius diximus) Plato musas dictas vult indagatrices, utpote que per sensus et exteriora, quae superna et caelestia sunt, excogitent.*²²⁹

Consumada ya en lo material esta bella perfecta máquina, sólo restaba darle, sobre las almas del arte, la que le constituye templo con las bendiciones que previene la Iglesia para su culto. Dióle la sagrada animación, celo empeñado de pastor amante, el ilustrísimo y reverendísimo señor don Francisco de Aguiar Seijas y Ulloa, arzobispo de esta metrópoli que tanto desea multiplicadas las glorias del Señor en el bien de los fieles. Celebró este acto, con la solemnidad que pedía y las asistencias de lo más ilustre de los estados eclesiástico y secular, pasando aquella estructura insensible a ser respeto sagrado, y aquellas imágenes muertas, a ser veneraciones vivas.

Impaciente vestía el deseo en traje de siglos los días, acusando al sol de perezoso si no de inmóvil. Oyó las quejas de que enfermaba la esperanza, que aunque mudas, llegaron hasta el aula de sus luces, y a las veintidós auroras que contaba de edad al junio aún resplandeciente con la ocupación de dorar las conchas del Cancro,²³⁰ amaneció aquel día dando satisfacciones de puntual pero con recelos de escondido: mucha causa lo hacía andar de rebozo, que también en lo insensible hay respetos y en este idioma misterioso bendicen a su creador las obras de sus manos. Era día de la voz del Verbo. Y a tanto sonido puso, obsequioso, candados de nubes a sus lenguas de fuego. Así observó la mañana el reverente curso, pero al declinar de su cenit le aconteció con mayor vista respeto más soberano. Este, en fin, descenso de sus pasos al océano y porción mayor del día fue el tiempo destinado para la procesión.

Tanto negocio llamaba a la estimación a la prevención que pedía: porfió la magnificencia con la prolijidad, no dejando brecha por donde pudiesen invadir el muro de la providencia los melindres

²²⁷ **Geofredo Linocerio.** Algunas fuentes nos hacen pensar que se trata de un comentarista de la *Mythologia* de Natal Comes, o que inclusive haya escrito alguno de los libros de ésta, pues aparece mencionado como autor del libro décimo *Mythologia Musarum* (Mitología de las musas) en las ediciones digitales. Desafortunadamente no hemos encontrado más datos sobre este personaje.

²²⁸ De la Mitología de las musas, las cuales estimaron haber sido dos; tuvieron casi idéntica consideración: en efecto, a la una la crearon contemplativa, era la que enseñaría cosas abstractas y elevadas para los sentidos; y a la otra la crearon en plena actividad en torno a la práctica y ejecución de las cosas, ésta se ocuparía de todos los asuntos mecánicos.

²²⁹ Por su parte (como dijimos antes) Platón quiere que dichas musas sean indagadoras, pues por sentido y por apariencia se diría que son superiores y divinas.

²³⁰ Se refiere a la constelación de Cáncer.

de la curiosidad o las gollorías²³¹ del antojo. Abundaron las corrientes de las disposiciones y salieron de madre²³² los raudales de los aparatos: no han saludado mayor día las auras mexicanas ni se han visto más a menos los caistros²³³ de sus lagunas.

Las paredes del nuevo santuario despreciaron entonces los adornos de las telas y el realce de los brocados, haciendo gala el desaliño porque ya estaban con bastante crédito de hermosas y sobran aseos a la belleza. Divulgó la pompa lo festivo de la tarde, viéndose la Plaza Mayor llena de triunfales arcos enrolados de juncias y carrizos y de cuanta vegetal esmeralda produce esta fecunda región en los imperios de Pomona,²³⁴ continuábanse verdes resistencias del tiempo y floridas escenas de hermoso espectáculo desde la Metropolitana a la nueva Basílica, en las oblicuidades de la Plaza Mayor, corriendo la calle del Real Palacio y las demás hasta terminar en su meta. Ponderáronse en la mexicana opulencia, relativamente compendiadas, las más ricas ciudades del orbe como índices de la reverencia: en calles, balcones y ventanas, veíase difundido Milán en sus brillantes piezas, el Asia en sus tellices²³⁵ y en su plumería el África con las más elegantes reliquias que dejaron al orbe los afanes de Rubenes²³⁶ y los pinceles de Michael Ángel,²³⁷ que cambió la mercenaria ambición por los tesoros de esta América.

Coadyuvaba a esta pompa el júbilo del numeroso concurso de todos estados, congregándose en la matriz todas las familias de las sagradas religiones a función tan solemne. Ya se había anticipado a ir por el príncipe de la paz la soberana reina madre, acompañada de su valido Bernardo, y haciendo señal con sus sonoras lenguas, las campanas avisaron que ya su Ilustrísima²³⁸ venía, llegando después el excelentísimo señor conde de Galve, virrey de esta Nueva España etc. Recibióle en la puerta de la iglesia catedral su ilustrísimo y venerable Cabildo. Habiendo, pues, hecho oración y volviendo a avisar alegres los repiques, salió la procesión con ostentativa grandeza, llevando por

²³¹ En el *Diccionario de Autoridades*, 1734, el término “golloría” remite a la entrada **gulloría**: Se toma también por el exceso que se desea fuera de lo conveniente y razonable. En el DRAE hay una entrada para gollería, que tiene una significación similar.

²³² *Diccionario de Autoridades*, 1734. **madre**. Se llama también el espacio de una a otra margen, por donde tiene su curso natural el río.

²³³ *Diccionario Academia Histórico*, 1936. **caistro**. (De Caistro, río de Lidia, famoso por sus cisnes.) fig. Canto. u. en poesía. En el original se lee: *ni se han visto más a menos los caistros*. El acento grave sugiere la lectura *a lo menos*, que sería mucho más inteligible en el uso actual: *ni se han visto más, al menos, los caistros de...*

²³⁴ **Pomona** era, en la mitología romana, la diosa de la fruta, y por extensión de los árboles frutales, los jardines y las huertas. Era una diosa únicamente romana, y se asocia generalmente con la abundancia, particularmente con la floración de los árboles —en oposición a la cosecha— y además de las frutas, también lo era del olivo y de la vid.

²³⁵ *Diccionario de Autoridades*, 1739. **telliz**. s. m. El paño, con que se cubre la silla del caballo, después de haberle apeado el caballero: o el que llevan los caballos de respeto en cualquier función.

²³⁶ Original: *Rubenes*, respetamos el uso, pues indica una costumbre de traducir los nombres.

²³⁷ Se refiere al pintor alemán Peter Paul **Rubens** (1577- 1640) y al italiano **Miguel Ángel Buonarroti** (1475-1564).

²³⁸ Con este título se refiere al arzobispo de la ciudad de México, Francisco de Aguiar y Seijas.

delante todas las cofradías de la ciudad enarbolados sus estandartes, que acompañaba muchedumbre copiosa de cofrades y diputados. Tan decorado el progreso cuantas eran las asistencias, que convidando a lo devoto, persuadían a lo reverente. Sucediáanse las comunidades de las religiones sagradas²³⁹, no observando entonces, en la seriedad del lugar, el privilegio de la preferencia que les tiene afianzado el tesón del tiempo, porque interpoladas iban manifestando la unión de sus afectuosos ardores, llevando todas por conductor el sacro cruzado leño, que de arrojado fragmento de las selvas pasó por el real y divino contacto, entre las adoraciones, a la mayor. Debajo de esta parroquial insignia caminaban, acompañadas del subdiácono y del numeroso, esclarecido y docto clero de esta ciudad, a quien seguía el venerable Cabildo acompañando al Cordero eucarístico, que llevaba el pastor más celoso, el argos²⁴⁰ más vigilante, sirviendo allí sus manos de segunda curiosidad a tanta majestad. ¡Oh, dichoso rebaño a sus vigiliás duerme y descansa, que a quien nada de lo terreno le hace armonía, no habrá música astuta que pueda cegar tanta vista! Y va la majestad divina debajo de un rico palio²⁴¹ cuyas varas llevaban alternándose los regidores de esta nobilísima ciudad, y a los lados de su Ilustrísima, el venerable deán, el señor don Diego de Malpartida Centeno, y el ilustrísimo señor arcediano,²⁴² don García de Legazpi y Velasco, obispo electo de la Nueva Vizcaya.

Después, el Cabildo y regimiento secular: la Real Audiencia, con su excelencia, en cuya excelsa persona, representada la de su Majestad descansa en sus desvelos para lograr su lealtad que, siendo por tantos títulos excelentísimo, se atendía el más sublime:

*Namque omnes superexcelens atque altior ibat.*²⁴³

Trasluciendo en la majestad de la vista el real decoro del puesto y de la sangre:

*Et late regalem oculis spargebat honorem sidereis.*²⁴⁴

²³⁹ Se refiere a las órdenes y congregaciones de la Iglesia católica.

²⁴⁰ **Argos** Panoptes era, en la mitología griega, un gigante con cien ojos. Era por tanto un guardián muy efectivo, pues sólo algunos de sus ojos dormían en cada momento, habiendo siempre varios otros aún despiertos. Era un fiel sirviente de Hera. Lo dejamos con minúsculas por estar usado como sustantivo común, “el argos”.

²⁴¹ *DRAE*, 22a ed. **palio**. m. Especie de dosel colocado sobre cuatro o más varas largas, bajo el cual se lleva procesionalmente el Santísimo Sacramento, o una imagen. Lo usan también los jefes de Estado, el Papa y algunos prelados.

²⁴² *Diccionario de Autoridades*, 1726. **arcediano**. s. m. La cabeza o príncipe, o el primero de los diáconos, y es una de las dignidades que hay en las iglesias catedrales [...]

²⁴³ Y en efecto era superior e iba más alto.

²⁴⁴ Y esparcía estrellas generosamente a los ojos en honor del rey.

El semblante a dos luces, recíproca la afabilidad con la soberanía; en crepúsculo ambos afectos, cuya mezcla persuadía a un tiempo amor y respeto; apoyándole el gusto o la devoción el día, cuyos religiosos ardores saben (tejiendo al culto interior guirnaldas floridas) entretejer atochas²⁴⁵ de la carpentana Mantua²⁴⁶ o vegas de Madrid con rosas de Guadalupe, cultivando su fe, en dos imágenes, una identidad. Dio su Excelencia con su presencia autorizado lleno a tan expectable concurso y honró con su grandeza a los patronos, cooperando el insigne Cabildo con darles entonces lugar en el regimiento.

Adelantábase el arca mística del diluvio, guardándole cercanías al pan de los ángeles, como que le convidaba a honorificar su nueva casa. Llevábase los ojos su imagen con la perfección de la talla coronada de estrellas, vestida de los rayos del día, calzada del espejo de la noche, con el serafín alado por trono de sus plantas o atlante de su cielo, mereciéndole, a la siniestra, el lado su borgoñés²⁴⁷ querido, bien traducida la natural hermosura de que también fue dotado, índice o trascendencia de la de su espíritu.

Por delante latían centellas, blandos los corazones de diez cirios, allí ya antorchas, cuya luz fomentaba caudal de mucha cera, que en manos de diez pajes de ambos príncipes ardían por sacrificar sus ardientes vidas; sin duda que era amor quien las derretía, siendo él mismo quien las alentaba.

Cuantos aromas da la Pancaya²⁴⁸ y cuantos le arrullan cuna al ave peregrina desearon allí estrecharse para caber en el pequeño vaso de los turíbulos:²⁴⁹ el ámbar sudó por ser incienso. Todo era armonía de oblaciones, los compases de los perfumadores seguían los de la acorde capilla que cantaba al sol que salía, al aurora que asomaba y al lucero que amanecía. Confundíanse con la música las fragancias, a quien no era poco instrumento el aire repetido en céfiros. Tres sentidos regalaba esta consonancia, pero también se referían sacrificios a tres objetos.

Alternábanse sonoramente dulces las chirimías y, aunque menos suaves por más sonantes, las trompetas, con tanto orden, que guardándose los obsequios en proporción los respetos, a las pausas de las músicas aguardaba el ruidoso estruendo de los castillos y artificios de fuego distribuidos por diversas partes del progreso. Era uno el fin, mucho el regocijo y todo hacía armonía.

²⁴⁵ *Diccionario de Autoridades*, 1726. **atocha**. s. f. El esparto, hierba conocida de que se fabrican esteras y sogas.

²⁴⁶ Mantua carpetana designa a la ciudad de Madrid, véase: Ramón Mesonero Romanos, *El antiguo Madrid*. versión digitalizada en línea:

<http://www.icorso.com/colera/COLERA/BIBLIOGRAFIA/El%20antiguo%20Madrid.pdf>, p. 222.

²⁴⁷ Se refiere a San Bernardo de Claraval, patrono del templo.

²⁴⁸ Antigua comarca de Arabia citada por los poetas según los cuales producía mirra, incienso y otros perfumes. Tirso de Molina cita este lugar en *Las quinas de Portugal*: que el amor, que el deleite, que el cariño, / de Pafos de Pancaya en flores bebe, / de María sandalia urna de nieve. Con el ave peregrina se refiere al ave Fénix.

²⁴⁹ *Diccionario de Autoridades*, 1780. **turíbulo**. s. m. Lo mismo que incensario.

Alegremente obsequiosas iban buscando diversas danzas los márgenes a la procesión, sin desasear, con el paréntesis de los lazos y correas, el periodo grave de la oración que iba a hacer colon²⁵⁰ perfecto a la estación determinada. Si bien, alguna vez lo que les negó la disonancia les dispensó la intención. Y más bien a aquella dos veces fingida gigantomaquia,²⁵¹ por la alusión y el artificio que representando el gentilismo, ya no ciego a tanta luz, aunque embozada entre accidentes de pan, saludaba rayos a compases y albores a floretas.²⁵² Animaban su corpulencia fantástica seis bailarines indios, que al son de un tambor, escondidos en lo cóncavo de su desmesurada construcción y simulados con lo largo del ropaje, siendo alborozo de la plebe, era engaño horroroso de la puericia.

Con esta admirable variedad de concursos llegó a confrontar con los balcones del aula regia, donde presidiendo rosa augusta animado jardín de vasallas flores, esperaba dar cumplimiento a sus deseos, postrada la púrpura por sacrificio y humillada en adoraciones la grandeza. No esconda muda alegoría tan excelso nombre: la excelentísima señora doña Elvira de Toledo, condesa de Galve, purpúreo lustre de los valles de Fernandina y fragante esplendor de las alquerías de Villafranca.²⁵³ No pues, defraude Chipre exenciones a lo inmarcesible por conciliar lisonjas a lo caduco, ni se contente la pluma con alusiones de lo terrestre, que de esta manera se veía su excelencia:

Como entre la brillante argentería
distingue Cintia sus lumbreras bellas
y el lucero del alba a las estrellas
excede con luciente bizarría,

como el hermoso luminar del día
es por quien viven como sus centellas,
repartiendo luz a todas ellas
sola estaba, con tanta compañía.

Así ejemplar devoto y peregrino,
al pasar tanta luz que la enamora,

²⁵⁰ *Diccionario de Autoridades*, 1780. **colon**. s.m. Parte o miembro principal del periodo. Llámase perfecto cuando por sí hace sentido, e imperfecto cuando el sentido pende de otro miembro del periodo. También se da este nombre a la puntuación con que se distinguen estos miembros. Aquí evidentemente se usa esta expresión para la metáfora de la procesión como oración.

²⁵¹ La **Gigantomaquia** es un episodio de la mitología griega en la cual seres volcánicos (los gigantes) se rebelan contra el poder de Zeus. La batalla es ganada por los dioses olímpicos ayudados por los hombres, pues los gigantes sólo podían morir mediante los golpes combinados de ambos.

²⁵² *Diccionario de Autoridades*. **floreta**. s.f. La flor de cordobán o bordada, que se añade a las extremidades de las cinchas para fuerza y adorno.

²⁵³ Al decir “los valles de Fernandina” se alude al territorio que desde 1569 comprendía el ducado de Fernandina, otorgado por Felipe II a García Álvarez de Toledo, los Álvarez de Toledo eran miembros de la casa de Villafranca, así, al decir: “esplendor de las alquerías de Villafranca” también se alude a ello.

rendida a la atención de objeto tanto,

adoró sol humano al sol divino,
luna a los pies se puso de su aurora,
y lucero besó los de su manto.

Bastante mostró México cuánto deseaba esta ocasión: su muchedumbre desapareció las calles, sondeaban los ojos a la tierra la superficie y no le hallaban suelo; allí era la presura conveniencia: la curiosidad en unos y el deseo en otros hacía delicia el ahogo y la angustia, holganza.

Convidaba con su serenidad el tiempo, que atento suspendió sus naturales operaciones, sirviendo transparentes las nubes de palios más que de sombras con créditos de bienquistas, porque nunca han parecido más cortesanas. ¡Oh, cómo en aquella última edad del sol el Fósforo del día quisiera ser Héspero²⁵⁴ de la tarde!

Llegó con estos lucimientos a los estrenos de su templo el arca divina con el soberano maná,²⁵⁵ y colocado por su Ilustrísima en el tabernáculo, se hizo más célebre el día y la solemnidad más grande, repitiéndose los himnos sagrados en canto amebeo,²⁵⁶ porque para las alternaciones de la capilla desde los claustros de adentro hasta los espacios del coro, las musas bernardinias ya habían volado filomenas.²⁵⁷

El altar mayor, ufano de sus felicidades con los demás, y otro que afuera hacía frente con la portada, ostentó claridades de cielo con sospechas de firmamento. Hacían rendida salva escuadrones volantes de luces, repartidos en trozos y dragoneados en hileras, a quienes alimentaba con viveza copia espléndida de transparente masa, fabricada a las diligencias de docta abeja entre las dulzuras que chupó a las primicias floridas de la mañana, y animada allí de llama prometea, si antes torneada de isleña mano con numerosas lenguas de fuego habló reverencias, holocausto de tanto día (no fueron más las de la fama), y reverberando ya en el oro de aquel ofir²⁵⁸ de maderas, ya en la plata de

²⁵⁴ Se trata del planeta Venus (Afrodita, Ἀφροδίτη): recibía distintos nombres en calidad tanto de lucero de la mañana como de la tarde, sin duda un recuerdo de cuando los griegos consideraban ambos luceros como objetos celestes diferentes. Como lucero de la tarde era llamado *Hésperos* (Ἑσπερος), es decir, la estrella del occidente, pues en griego, *espera* (Ἑσπέρα) significa "oeste". Como lucero del alba se le denominaba *Fósforo* (Φωσφόρος), el "portador de la luz". Igualmente usada era la denominación de *Eósforo* (Ἐωσφόρος), es decir, el "portador de la aurora o el amanecer".

²⁵⁵ Con **arca** debe referirse a la caja o cofre que hoy se conoce como sagrario donde se guarda la hostia, que aquí se le dice **maná**, metafóricamente.

²⁵⁶ *Diccionario de Autoridades*, 1726. **amebeo**. s.m. Género de verso y composición métrica, en la cual los que hablan o cantan usan igual número de versos en las preguntas y respuestas a manera de Diálogo [...]

²⁵⁷ Al llamar filomenas a las monjas, se alude al origen griego del nombre Filomena: amiga del canto.

²⁵⁸ **Ofir** es un puerto o región mencionada en la Biblia que fue famosa por su riqueza. Se cree que el rey Salomón recibía cada tres años un cargamento de oro, plata, sándalo, piedras preciosas, marfil, monos y pavos reales de Ofir.

tanto mineral de jarras, pebeteros y ramilletes, multiplicaba al sol amaneceres, que esta vez y por todo el octavario,²⁵⁹ al resplandor de tantas luces las suyas pasaron por sombras.

Acabóse con la real divina presencia de santificar el sitio, haciendo la deidad el templo, y rebosada al semblante la ternura de los afectos, se descuidaron los ojos con las lágrimas aunque esforzaban flaca resistencia los párpados, empero, como explicaban gozo se salían sin cuidado. Habló la devoción por los márgenes de las mejillas en la lengua del agua cuanto se entendieron recíprocos, liquidados los idiomas de la edificación.

Anticipándose alborozada la noche, porque esta vez pretendió ser día, no cuidando de afeitar su negra tez con los hurtos del sol, queriendo lucir con nuevas galas y siendo de color de fuego, lo tuvo por más claro que el celeste: pareciera sustitución de las estrellas el número ingenioso de los fuegos en esta mansión de sombras a no haber sido embarazo excesivo de sus lucimientos. En la octava esfera²⁶⁰ asomaban vislumbres los astros y en la del aire eran los artificios paladiones.²⁶¹ Reserva su especificación, por jocosa, para lugar menos escrupuloso a la censura. Con noble envidia de los obsequios de la noche despertó el poderoso rey de los planetas, y corriendo las cortinas a sus luces, sumiller²⁶² undoso el Océano, sacó la cara al empeño de repetirse (si antes escondido) ya sacrificio descubierto, rindiendo el cetro de sus rayos a quien le tiene de las jerarquías, y en las ocho siguientes estaciones, preciándose muy de soldado, observó el nombre de su reina, Belona²⁶³ de inmortales huestes, que levantándose sobre los astros embelesó en el último de sus triunfos las más vivas inteligencias como escuadrón espantosamente hermoso y lucidamente ordenado. Así estuvo este mayor luminar haciendo posta al día, hasta romper el nombre más claro suyo en el de María los que, veteranos en su milicia, sirviéndoles el púlpito de tienda de campaña, dieron principio a la salva de sus primeros albores, que a tanto asunto los tuvo su humildad por infantes sin dejar de ser tulios.²⁶⁴ Hizo reseña en tan lucida palestra de talentos la trompeta sonora del Evangelio, por cuyas cláusulas levantó adaptados conceptos a las concurrencias de la fiesta la

²⁵⁹ *Diccionario de Autoridades*, 1737. **octavario**. s.m. La fiesta que se hace en los ocho días de una octava, con sermón, música y demás funciones de la Iglesia.

²⁶⁰ Se refiere a la octava esfera del orbe según el esquema geocéntrico de Ptolomeo, en esta esfera se situaban las estrellas.

²⁶¹ El **Paladio o Paladión** era una estatua arcaica que representaba a Atenea y se conservaba en Troya desde los tiempos de su fundación. Para algunos escritores era el caballo de madera con el que entraron los aqueos a Troya.

²⁶² *Diccionario de Autoridades*, 1739. **sumiller de cortina**. Empleo honorífico en Palacio, particularmente en la capilla, en los oficios divinos, a los que debe asistir en pie cerca del camón donde los reyes tienen sus sillas y su sitial. Sirve de correr la cortina del camón cuando entran o salen los reyes o se hace alguna ceremonia, y de lo mismo sirve cuando los reyes van a una iglesia. Tiene un tafetán con que limpia el misal, y lo mismo hace con la Paz antes de llevársela a besar a los reyes, y en ausencia del patriarca asiste a la comida del rey, para echar la bendición. Es de calidad muy distintiva, y regularmente sacerdote.

²⁶³ **Belona**. En la mitología romana era la diosa de la guerra (del latín bellum, ‘guerra’), hija de Forcis y Ceto, compañera o esposa de Marte, aunque según las versiones puede que hermana. Según Alfonso Reyes es el equivalente de la Enio griega.

²⁶⁴ Al decirles “tulios”, el autor compara a los predicadores con Marco Tulio Cicerón, el más grande orador latino.

valiente oratoria del señor doctor don José Vidal de Figueroa, magistral de esta santa iglesia y decano de la facultad teológica; el nombre dice lo que no puede la pluma, pues con sus innumerables vigiliyas y repetidas oposiciones ha ganado a punta de lanza en la arena agonal de Minerva,²⁶⁵ con los más plausibles respetos, los más altos laureles dignos de su persona, que por la necesidad de su lleno (aun con los que ocupa) los puestos se quejan de vacíos.

Mucha atención llamaba la voz de tanto orador, empero tuvo las más graves en el excelentísimo señor virrey y en el ilustrísimo señor arzobispo, con el venerable Capítulo, lo ilustre de la ciudad, lo esclarecido de las religiones, que repitiendo honoríficas presencias les mereció a su autoridad el acto las últimas consumaciones de ostentativo y grande. Cantó, cisne consagrado al dulce Apolo del Císter,²⁶⁶ la misa pontifical su Ilustrísima: *Hic Phaebo sacer*,²⁶⁷ cantó Alciato,²⁶⁸ y san Isidoro²⁶⁹ dice que esta ave aunque se llama *Olor* quiere decir “todo”, siéndolo su Ilustrísima en el sacro ministerio como en los demás con que empezó su celo amoroso a canonizar de sagrario aquel orden hermoso de rizos. No perdonó circunstancias el desvelo en los aparatos de la función: los dos floridos meses reservaron en la copia sus hermosuras para exhalarlas en aromas sobre matices del Levante,²⁷⁰ duplicándose primaveras de estambres y hojas; desatóse en lágrimas de olores el árbol sabeo,²⁷¹ pero le apostaron los de esta más feliz Arabia sacrificadas ternuras en no menos fragantes holocaustos que los que celebra Ovidio de sus naturales:

*Et domitas Gentes Turifer Inde tuas.*²⁷²

No queriendo ser de menos número y calidad las luces de aquel día que las del antecedente, todo era inundación confusa de flores, bujías y gomas;²⁷³ envidiábanse las naturalezas por multiplicarse todos víctimas.

²⁶⁵ *Diccionario de Autoridades*, 1884. **agonal**. adj. Perteneciente o relativo a los certámenes, luchas y juegos públicos, así corporales como de ingenio. Dícese de las fiestas que celebraba la gentilidad al dios Jano o al dios Agonio. Con “arena agonal de Minerva” se refiere seguramente a la cátedra universitaria.

²⁶⁶ Se refiere nuevamente a San Bernardo, que fue uno de los mayores impulsores de la orden del Císter, al grado de que los monjes de esta orden también son conocidos como bernardos o bernardinos.

²⁶⁷ Éste es Febo sagrado.

²⁶⁸ Andrea **Alciato** (1492 – 1550). Moralista, jurista y escritor humanista italiano. Su obra más valorada es *Emblemata*, una colección de emblemas, constituidos por un lema o mote, una imagen alegórica o pintura y un epigrama que servía de glosa y comentario. Esta obra fue muy utilizada para la producción de los símbolos usados en arquitecturas efímeras en la fiesta barroca.

²⁶⁹ **San Isidoro de Sevilla** (560 – 636). Fue arzobispo de Sevilla durante más de tres décadas (599-636) y uno de los grandes eruditos de la temprana Edad Media. Su obra más conocida son las *Etimologías*, aunque se conocen otras.

²⁷⁰ **Levante** designa uno de los puntos cardinales, denominado generalmente Este u Oriente. La denominación procede de ser dicho punto cardinal el lugar del horizonte por donde sale (se levanta) el Sol.

²⁷¹ El **árbol sabeo**, es un tipo de árbol de la región de Saba, en Arabia, que es muy famoso por su aroma y su corteza servía de incienso. El uso del árbol sabeo para denotar aromas agradables es muy común en el Siglo de Oro español, lo utilizaron Góngora y Ruiz de Alarcón, entre otros.

²⁷² Y desde entonces tus descendientes dominados ofrecen incienso.

Rayó vivamente clara, al día segundo, luz conocida por la estrella de Soriano²⁷⁴ en el muy reverendo padre fray Pedro Manso, maestro por la Universidad. No se juzgarán las alas de la pluma mariposas que lisonjean resplandores, cuando en sus lucimientos se negocian las más doctas recomendaciones. Subió al púlpito, temeroso de humilde y bajo, coronado de aplausos; más lucen los astros con sus brillantes temblores y con los fondos más profundos los diamantes. Mucha madurez propaló poca edad en el peso de la oración:

*Iam tum canities animi, iam dulce loquendi
Pondus, et attonitas sermo qui duceret aures.*²⁷⁵

En tanto escuadrón de antorchas despuntó astro mayor a la tercera mañana el muy reverendo padre fray Manuel de Argüello, lector de la más sagrada ciencia, hijo del serafín llagado en cuya esfera corre las dos líneas o círculos por distancias paralelas, ya esgrimiendo los lucientes arneses para mover, ya enristrando las lanzas agudas para enseñar; deseábalo el auditorio llamándole silenciosamente con el pentámetro²⁷⁶ de Marcial²⁷⁷ a que iluminase el nuevo día:

*Phosphore redde diem, quid gaudia nostra moraris?*²⁷⁸

Elevó agudezas de interior vista (el miércoles) a sol más sublime aureliano polo, el muy reverendo padre maestro fray Juan de Rueda, catedrático de vísperas de Filosofía, que sin bastardear²⁷⁹ en los hitos, ha dado su perspicacia prueba real de su legitimidad en ambas cátedras. ¡Oh cuánta, del espíritu al remonte, juventud arrebatada de sus presas ha dejado los vagos pasatiempos del Ida por las eternas fruiciones del Elíseo, ministrando las armas del verdadero Tonante!²⁸⁰ Cuantos trofeos ha conseguido su disciplina tantos cifró, desempeñando aquel día como

²⁷³ *Diccionario de Autoridades*, 1734. **goma**. s. f. Licor ácueo viscoso, que procede naturalmente de las plantas, o por incisión artificial: y se endurece con el calor del sol [...] semejante al polvo de incienso.

²⁷⁴ Quizá *estrella del Soriano*, sea un sobrenombre que le daban a este personaje, quien quizá pertenecía o fue uno de los fundadores de la misión de Santo Domingo de Soriano en 1687 en Querétaro.

²⁷⁵ Ya sea la blancura cana de tu inteligencia, ya el dulce peso de tu elocuencia y tu discurso que atrae, pasmados, los oídos.

²⁷⁶ **Pentámetro**. Término griego con el que se denomina un verso de la métrica grecolatina que consta, convencionalmente de cinco pies dactílicos, aunque más bien se trata de dos hemistiquios de dos unidades y media, seguidas de otras dos y media [...] en la poesía clásica el pentámetro iba unido al hexámetro para formar un dístico elegíaco. *Vid.* Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*.

²⁷⁷ Marco Valerio **Marcial** (40 – 104). Poeta latino. Se conserva su obra casi íntegra, entre ellos varios libros de epigramas.

²⁷⁸ Lucero de la mañana, devuélvenos el día, ¿porqué retrasas nuestra dicha?

²⁷⁹ *Diccionario de Autoridades*, 1726. **bastardear**. v. n. Degenerar, y en cierta manera desviarse del legítimo origen y raíz que antes naturalmente tenía, menguando de su calidad y principio [...]

²⁸⁰ Esta exclamación representa la oposición del paganismo y el cristianismo: el Ida es el monte donde nació Zeus, y representa a los dioses de la Antigüedad, el Elíseo se asocia con el cielo cristiano, Tonante era el nombre que se le daba a Zeus/ Júpiter como el dios del trueno, aunque el epíteto también se asoció con su poder. En la exclamación se le toma como falso y se afirma que Dios, el cristiano, es el verdadero tonante.

hijo, el hábito de su gran padre, como quien tiene tan ejecutoriado este derecho en su imitación: *Ubi non est similitudo, non est filiatio*.²⁸¹ No siendo menos las aceptaciones que gozan sus panegíricos y precisiones escolásticas en la intuición de los linceos de la sabiduría.

Para aumentar más claridades a los días, le cupo el quinto al muy reverendo padre fray Matías de san Juan Bautista, lector de Filosofía, llama de más ardiente carro que el que ilumina los espacios del Norte: vence con lo que luce, enciende con lo que alumbraba; efecto del celo de su profeta, a cuyo ardor inflamado, del zueco que calza se levanta al coturno que argenta,²⁸² sin que degenera la humildad del instituto, mejor teatro le aclama que el profano:

*Qui Pulpita socco
personat, aut alte graditur maiore cothurno.*²⁸³

Al sexto oriente del sol amanecieron resplandores de superior naturaleza a lucir la mañana en la boca de oro del muy reverendo padre maestro fray Luis Méndez, catedrático de prima de Filosofía en esta Real Universidad, rector del Colegio de san Ramón, hijo dignísimo del ejemplar del silencio. Con pasos de gigante sincopó líneas a la geometría del tiempo, pues desde los elementos del saber comenzó en el cenit, y no hay prólogo en las luces que empiezan con lo inmenso.

El sábado, día séptimo, acaeció al archivo de las letras, oráculo de las ciencias, al muy reverendo padre maestro Antonio Núñez, de la compañía de Jesús. El número septenario dice infinidad en la escritura sagrada: no es paridad, pero parece galardón que a quien surcando sus interminables rumbos no se le esconde en sus noticias, vagio²⁸⁴ le cupiese este número, y pareció también misterio que fuese sábado día consagrado a la Señora, pero fue suerte de su panegirista. Galeón²⁸⁵ de alto bordo, fio su entena²⁸⁶ a la congregación de las aguas pacífico mar del Austro; jugó la artillería en las tres salvas y besando cielo en vez de tierra por tocar sin tormenta con el

²⁸¹ Donde no hay semejanza, no hay parentesco.

²⁸² *Diccionario de Autoridades* 1780. “calzar el coturno”. f.met. Usar de estilo alto y sublime especialmente en la poesía. Aquí la metáfora va más allá de esta expresión al decir que el poeta no calza, sino que argenta el coturno.

²⁸³ Quien hace resonar cómicamente los tablados, a veces va más alto sobre un coturno más grande.

²⁸⁴ Puesto que no hemos encontrado esta voz en ninguno de los corpus lexicográficos de nuestra lengua, ni hemos encontrado alguna voz extranjera semejante que nos haga pensar en un préstamo, hemos transcrito esta palabra respetando el original sin explicar su significado. Si nos encontráramos frente a una errata, suponemos que las palabras más cercanas serían vacío y vago.

²⁸⁵ *Diccionario de Autoridades*, 1734. **galeón**. s.m. Bajel grande de alto bordo que no se mueve sino con velas y viento. Hay unos de carga y otros de guerra.

²⁸⁶ *Diccionario de Autoridades*, 1732. **entena**. s. f. Lo mismo que antena > *Diccionario de Autoridades*, 1726. **antena**. s.f. Verga, o pértiga de madera pendiente de una garrucha, o mutón que cruza en ángulos rectos al mastil de la nave, y en quien prende la vela [...]

velamen de los conceptos a lo más eminente de las esferas, aferró en las estrellas las áncoras.²⁸⁷ No dejó rastro para seguirle porque no es fácil imitarle, tercera dificultad de la sabiduría más lince, porque maestro de muchos que ocupan dignamente puestos y cátedras les dejó en la aguja de su disciplina los derroteros claros, pero conjeturables los vestigios.

Coronó tanta festividad la ilustre y venerable congregación del príncipe de la Iglesia²⁸⁸ asistiendo con sus estolas y sobrepellices y, como su congregante clausuló, orando el octavario, el señor doctor don Juan de Narváez Saavedra, racionero de esta santa iglesia y catedrático de escritura en la Real Universidad, cuyas letras y prendas, compitiéndose por adelantarse, encuentran la igualdad en el exceso. Hállase en lo extensivo e intenso por partes alícuotas²⁸⁹ cabal el número sin cesar en sus progresos la contienda. Cerró con dos claves de oro la octava para que acabase maravilla: conocióse por su Anfión²⁹⁰ cómo era la elocuencia de Mercurio, tocó las siete divinamente suaves cuerdas que habían sonado antes, y templando la suya su modestia, suspendió los aires y atrajo los escollos construyendo demás perpetuos muros el ámbito del templo.

*Mercuri, nam te dociles magistro
movit Amphion lapides canendo,
tuque testudo, resonare septem
calida neruis*²⁹¹

Siendo el concurso numeroso, mereció lo selecto del auditorio lo acorde del panegiris. Y ciñó tosca lira a pocos números lo inmensurable, pidiendo venia la osadía de elogiar quien no sabe conocer:

*Qui bella non senserunt, nec victorias habuerunt, non possunt loqui victorias.*²⁹²

²⁸⁷ *Diccionario de Autoridades*, 1726. “**ancora**. s.f. Instrumento de hierro como arpón, o anzuelo de dos lengüetas, el cual afirmado al extremo del cable, o gúmena, arrojado a la mar, sirve para aferrar las embarcaciones, y asegurarlas del ímpetu de los vientos [...]” Hoy le llamamos ancla.

²⁸⁸ Con príncipe de la Iglesia se refiere a san Pedro. La Congregación de San Pedro de México “fue fundada en 1577 en la iglesia de la Purísima Concepción y obtuvo su aprobación papal en 1584. [...] La congregación no se caracterizó por ser inclusiva, sino elitista, con una fuerte conciencia de clase y rango [...] su cuerpo estaba formado por canónigos, doctores en teología o miembros de la jerarquía eclesiástica [...] era dirigida por un abad, que generalmente era un miembro prestigioso de la iglesia secular.” *Vid.* Herón Pérez Martínez [ed.], *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica*. El Colegio de Michoacán / CONACyT, 2002, p. 121.

²⁸⁹ *Diccionario de Autoridades*, 1726. **aliquota**. adj. de una term. En la Aritmética se llama así a la parte que perfectamente mide a su todo: como cuatro respecto de doce, que repetido tres veces le compone.

²⁹⁰ **Anfión**, según la mitología griega, es el hermano gemelo de Zeto, juntos son hijos de Zeus y Antíope. Hermes/Mercurio, su mentor, le regaló una lira que aprendió a tocar de tal manera que las piedras le obedecieron al colocarse en su sitio durante la construcción del muro de Tebas.

²⁹¹ Mercurio, pues por ti movió Anfión, como un comandante las piedras al cantar, y tu hacías sonar el laúd de siete cálidas cuerdas.

²⁹² Quienes no han vivido las guerras ni han tenido victorias, ni pueden hablar de ellas.

Clarín, estrella, luz, que lucen uno;
astro, polo, Anfión, bajel y llama:
todos volando en plumas de la fama,
discurrió cada cual como ninguno.

A un fin, a un puerto, sin peligro alguno,
inmenso mar de concurrencias llama,
y por rumbos diversos que derrama,
mucho tridente hollaron a Neptuno²⁹³.

De varias flores se vistió el paraíso;²⁹⁴
poco el ángel al hombre diferencia,
cada genio distinto nos da aviso

que la hermosa de Dios omnipotencia,
criando varias mentes, hacer quiso
de varia especie cada inteligencia.

Porfió en fin la ostentación, adelantándose en los empeños de su popa hasta dar fin a la solemnidad, acabando como empezó. Premio justo al deseo ardiente de aquel ilustre varón, que siendo su prosapia la no menos esclarecida de las que ilustran la Europa, escondió en su modestia sus timbres, pero no la pudieron ocultar sus heroicas obras, como en elegir digna consorte: la señora doña María de Paz, cuya también clara sangre es bien conocida por toda Galicia en la villa de Monfort. Dióle cuna gloriosa la Cantabria y México honroso sepulcro. Vístase pues la fama de más cándidas plumas para que viva inmortal en sus descendientes, que tan heroicamente le prosiguen, su nombre.

*Aeternum que tenet per secula nomen.*²⁹⁵

²⁹³ **Neptuno**, conocido como Poseidón en la mitología griega es el dios de los mares, considerado hermano de Zeus.

²⁹⁴ *Cfr.* el original, el verso tiene doce sílabas, ignoramos si a causa de una errata o un descuido del autor.

²⁹⁵ Y mantiene eterno su nombre a través de los siglos.

Relación de los fuegos²⁹⁶
(quintillas)

En los fuegos oportunos
que agora pintar espero
y fueron como ningunos,
popular aplauso quiero,
*perdónenme los tribunos.*²⁹⁷

Para hacer la invocación
huyo de cosa severa;
válgame en esta ocasión
una musa chocarrera,
y sea la de Pantaleón.²⁹⁸

Mas por la seguridad,
en lo primero acomodo
estilo de majestad,
que ha de ir por su orden todo,
esto es con seriedad.

Todos los que se inventaron,
de los atributos fueron
de María, que formaron
fervores que se encendieron
en lo que sacrificaron.

Una palma el artificio
formó de alquitrán fogoso,
y en ardiente desperdicio,
se hizo allí el fuego frondoso
por más puro sacrificio.

Fénix²⁹⁹ ardió sin sosiego,

²⁹⁶ Alfonso Méndez Plancarte, en su antología *Poetas Novohispanos. Segundo siglo*, publicó parcialmente este texto, pero seleccionó únicamente 25 de las 55 quintillas que lo componen. Sin embargo, la información de algunas notas la hemos tomado de las suyas, corroborándola después con otras fuentes.

²⁹⁷ Este centón está tomado de la *Fábula de Píramo y Tisbe* de Luis de Góngora y Argote.

²⁹⁸ Con la musa de Pantaleón, se refiere a la musa del poeta Anastasio **Pantaleón** de Ribera (1580-1629), famoso por sus composiciones satírico-burlescas que alcanzaron fama en los certámenes madrileños y que fueron bastante leídas en la Nueva España. Según Méndez Plancarte también Sor Juana y Sigüenza lo mencionan, al igual que otros poetas de su antología.

²⁹⁹ El Ave **Fénix**, como lo conocían los griegos, es un ave mitológica del tamaño de un águila, de plumaje rojo, anaranjado y amarillo incandescente, de fuerte pico y garras. Se trataba de un ave fabulosa que se

ofreciendo el tronco rudo
mucho llama, desde luego,
que palma Fénix no pudo
dar el fruto sino en fuego.

Una fuente con reflejos
se vio allí correr ardiente,
dejando a todos perplejos
de que tuviese una fuente
fuego azul y el agua lejos;

pero cuando derramaba
corrientes de cielo activas,
en lo que centelleaba
de purezas figuraba
a la fuente de aguas vivas.

En forma de rosa ardía
otra invención, y dudaba
la vista, que lo advertía,
si era rosa que abrasaba
o si era fuego que olía.

Atlante el cielo tenía
un ciprés, y sin recelo,
que en su fuerte lozanía
basta a sustentar el cielo
una sombra de María.

Brotó luz, en confianza
de ser su símbolo hermoso
donde su dicha afianza,
siendo entre lo luminoso
lo verde sólo esperanza.

Una luna muy serena
hizo la tiniebla clara,
sin parecer cosa ajena
que las sombras desterrara
si estaba de luces llena.

Del sol un vivo farol

consumía por acción del fuego cada quinientos años, y una nueva y joven surgía de sus cenizas. Aquí se usa metafóricamente para referirse a los fuegos artificiales.

se vio que rayos vertía,
mostrando en cada arrebol,
que la que en él se escondía
fue escogida como el sol.

Viose encendida una estrella
de magnitud y de porte,
sombra luciente de aquella
*que estufar pudiera el Norte
con la más breve centella.*³⁰⁰

Con espléndido desbroche
corrió al cielo presuroso
en ella de Febo el coche,
y siendo astro artificioso,
pudo ser sol de la noche.

A la fogosa porfía
de una escala que ocupaba
un paraninfo, se vía
que si cual rayo bajaba,
como exhalación subía.

Elevado ya en el cielo,
tan presto a buscar se inflama
a las distancias del suelo,
que sólo pudo una llama
a un ángel prender el vuelo.

Un espejo la fortuna
tuvo de poder copiar
a la que es como ninguna,
sin que se pueda hallar
espejo de mejor luna.³⁰¹

Limpieza trascendental
resultaba del reflejo,
dudándose en caso tal

³⁰⁰ Méndez Plancarte afirma que este centón también viene de Góngora, aunque no asegura el texto de donde ha sido tomado. Tras verificar, encontramos esto: “Estufar pudiera al Norte/ la menor pluma de un ángel.” (*Romance al nacimiento de Cristo Nuestro Señor*). Nótese que el segundo verso no coincide. Probablemente sólo el primer verso sea un centón (ligeramente modificado) y el segundo, una adaptación del poeta para que su esquema de metro y rima coincidan con el resto de la quintilla.

³⁰¹ Nótese el juego con la significación de luna: significa espejo y alude al motivo lunar, característico de la Virgen María desde el Apocalipsis.

si era el mongibelo³⁰² espejo
o si era llama el cristal.

Zarza es María, que ardor
no le toca aunque se esparza;
pero allí, por más honor,
quiso en su obsequio el amor
meter el fuego en la zarza.

Consultadas con molestas
brasas que se le arrimaban,
las bombas volaban prestas
y como oráculos daban
en los aires las respuestas.

Otros del aire juguetes,
formando en sus vagos senos
luminosos ramilletes,
bajaban como unos truenos
subiendo como unos cohetes.

Icarillos se mentían,³⁰³
mas eran, cuando volaban
y cuando se deshacían
en víctimas que subían,
afectos que se quemaban.

Monstruos hubo sin fierezas,
y como Plinio escribía
que hay hidras en las malezas
de siete cuellos, había
cohetes de siete cabezas;

mas como resplandecían,
y como se sofocaban,
fuego y humo parecían

³⁰² **Mongibelo** o Gibelo es uno de los nombres del Etna, uno de los volcanes más activos de Europa. En la mitología, bajo este volcán estaba la fragua de Hefesto. También se decía que debajo de esta montaña estaba el gigante Tifeo, quien derrotado finalmente por Zeus, había sido recluido ahí.

³⁰³ **Ícaro**: hijo de Dédalo y de una esclava del rey Minos, de nombre Náucrate. Minos confinó a Ícaro y a su padre en el laberinto de Creta. Para escapar, Dédalo fabricó dos pares de alas construidas con plumas y unidas con cera. Dédalo y su hijo lograron escapar volando del laberinto, pero Ícaro, haciendo caso omiso de los consejos de su padre, se acercó demasiado al Sol. La cera de las alas se derritió, con lo cual las plumas perdieron su sujeción y se desmembraron. Cayó Ícaro al mar, donde pereció ahogado. El mar donde cayó se llamó desde entonces mar de Icaria. *Cfr*: Ovidio, *Las Metamorfosis*.

víboras que se enroscaban,
tósigos que se escupían.³⁰⁴

Hubo cohete tan lacio
que con repentino aborto
dio en san Antón no despacio,
y cohete hubo tan corto
que el diablo lo entró en palacio.

Cada rueda allí no queda:
mucho adusto echó gargajo
sin que un catarro le exceda,
porque el alquitrán más bajo
pretende escupir en rueda.

Cada armado, sin sosiego,
se iba de aquí para allí
loco, atarantado, ciego
y escaldado como si
le hubieran pegado fuego;

éstos, haciendo ademanes
y aprestando ligereza,
eran con vivos afanes
etnas con pies y cabeza
o movedizos volcanes.

Con vueltas desatinadas
propiamente rimbombantes
echaban de sí granadas,
y jugando los montantes
todo era hacer montanadas.

Escuchando tan menudos
los truenos, daban espantos,
y los tajantes más crudos
decían ¡Jesús! a tantos
bombáticos estornudos.

Aguacero se advertía
que en la plebe menudeaba,
y como se repetía,

³⁰⁴ *Diccionario de Autoridades*, 1780. **tósigo**. s.m. El zumo del tejo, árbol venenoso. Tómase regularmente por cualquier especie de veneno.

el fuego no se apagaba
aunque la gente llovía.

Los muchachos como potros
andaban y como avispas,
dando saltos unos y otros,
aquestos diciendo ¡chispas!,
y diciendo ¡fuego! esotros.

Las calles de bote en bote,
estaban sueltos los diques
de la más gente del trote;
el metal dando repiques,
la noche dando capote.

Una y otra esquina cierra
el diluvio que desagua,
viendo aquella ardiente guerra
que había chusma como agua,
pero viejas como tierra.

A ver los fuegos avara
toda edad para ir se aliña,
caduca en casa no para,
y no se hallará una niña
por un ojo de la cara.

Muchas, aun con padecer
cataratas, se hacían friegas³⁰⁵
y se iban a entremeter;
porque hay mujeres tan ciegas
que todo lo quieren ver.
Su rincón dejó el más mocho,³⁰⁶
que quedar solo no sufre,
y todos, de en ocho en ocho,
cenaron carbón y azufre
en vez de carne y bizcocho.

Mexicanos, otomites,³⁰⁷
tarascos y *macehuales*,

³⁰⁵ Este verso debe leerse “cataratas se hacían friegas”, pronunciando el diptongo de *hacían* con sinéresis.

³⁰⁶ *DRAE, 22ª ed. mocho. Méx.* Santurrón. Se dice que el origen de este uso se refiere al acto de “cortarse” en cuatro para santiguarse.

³⁰⁷ Por otomíes.

se dejaron los *mezquites*
allá, entre *nacatamales*,
por quemar *matlacahuites*.³⁰⁸

Hasta el viejo que devana
su estambre en los huesos puros,
madrugó muy de mañana,
y de la ciudad los muros
quedaron sin barbacana.³⁰⁹

Fueron gordos y delgados;
pero en tantas estrecheces,
los que vi más apretados
fueron unos portugueses
porque estaban muy hinchados.

Cataclismo llegó a ser
la turba que concurría;
pero allí no pude ver
un alguacil, que no había
donde echar un alfiler.

Si uno a otro a demandar
algún lugar se atrevía,
quien lo llegaba a escuchar
de *garnacha*³¹⁰ se vestía,
diciéndole: no ha lugar.

Unas, aun con ser muy secas,
se ahogaban de oprimidas,
mas otras, dándoles muecas,
aunque se vían ceñidas

³⁰⁸ Francisco Santamaría, *Diccionario de mejicanismos*. **Macehual**. m. El indio de condición más humilde, dedicado a los quehaceres más bajos, sirviente, peón de campo, etc. Fue denominación muy usada en la época de la dominación española; hoy apenas se oye en el campo. **Mezquite**. m. [...] del fruto [del árbol de mezquite] se obtiene una harina alimenticia con la cual se prepara una bebida agradable... **Nacatamal**. m. Tamal especial o suerte de empanada grande de maíz que contiene carne con salsa de chile colorado por lo común.

La palabra matlacahuite no figura en este diccionario, Méndez Plancarte afirma (quizá por el puro contexto) que se trata de un tipo de cohete o fuego de artificio.

³⁰⁹ Para Méndez Plancarte es un juego de palabras o equívoco: “*barbacanas*, saeteras o troneras de las fortalezas en equívoco con las *barbas canas*, o sean, [sic] los viejos.” Coincidimos con él tras corroborarlo en el *Diccionario de Autoridades*, aunque la definición de Méndez Plancarte nos parece suficiente.

³¹⁰ Según Méndez Plancarte, y en correspondencia con el *Diccionario de Autoridades*, la **garnacha** es un tipo de toga, que usaban los ministros de justicia, quienes decían “no ha lugar” a las peticiones improcedentes. Es necesario hacer esta aclaración debido a lo cercano que nos resulta hoy, en México, este término empelado para designar cierto tipo de alimentos locales a base de maíz y chile.

con el aro, estaban huecas;

pero de un buscapiés brujo,
que volaban con tramoya,
recelaban el rempujo,
*que no poco daño a Troya
breve potrillo introdujo.*³¹¹

Con esto, a truenos y caldas³¹²
del fuego, sin sosegallos,³¹³
pisando capas y faldas
corcoveaban los caballos
y los cargados de espaldas.³¹⁴

Eran fuegos los más bellos
que han dado al aire tributos,
y no es mucho en sus descuellos,
aunque fueran unos brutos,
que reparasen en ellos.

Otros, con tales cosquillas,
a coces y a manotadas,
teniéndolas sus rencillas
por huéspedas muy pesadas,
iban despidiendo sillas.

Crecía el incendio, y afán
de la gente ya no queda,
y los que vienen y van
*con la mucha polvareda
perdían a don Beltrán.*³¹⁵

³¹¹ Este centón está tomado de la *Fábula de Píramo y Tisbe* de Luis de Góngora y Argote.

³¹² *Diccionario de Autoridades*, 1729. **caldas**. s. f. La aplicación del hierro u de otros metales al fuego, y la acción de poner fuego para calentar alguna cosa: como el horno.

³¹³ Era muy común utilizar las formas *-allo*, *-ello* e *-illo* (con femeninos y plurales) cuando el infinitivo aparecía antes de un pronombre enclítico *la*, *lo*, *las*, *los*. En poesía el uso es aun más corriente pues, como podemos ver en este ejemplo, constituye otro recurso para la rima.

³¹⁴ Nótese el juego de palabras y sentido: Los cargados de espaldas corcoveaban también, por ello se les llama corcovados. La carga humorística es evidente y recuerda aquellos versos que hacían burla de Ruíz de Alarcón: Tanto de corcova atrás/y adelante, Alarcón, tienes, / que saber es por demás/ de dónde te corcovienes/ o dónde te corcovás.

³¹⁵ Estos versos aluden (a menos que citen textualmente una versión que no conocemos) al romance anónimo de *La muerte de don Beltrán*, “Con la grande plovareda/ perdieron a don Beltrán”, incluido en *Flor nueva de romances viejos*, compilado por Menéndez Pidal. El romance se consagró cuando Lope de Vega lo incluyó, ya adaptado, en *El casamiento en la muerte*, aunque también se alude a él en comedias de Tirso como *Desde Toledo a Madrid*.

Del estallido al tristrás³¹⁶
dijo una chisgarabís:³¹⁷
¡Vámonos de aquí, san Blas!,
y otra dijo: ¡Ay infeliz,
traigan a san Nicolás!

Uno se abrazaba fiero,
a otro ninguna epiqueya³¹⁸
le valía, ni el dinero;
y todo desde Tarpeya
*lo estaba mirando Nero.*³¹⁹

De linternas y teas varias
un nuevo cielo se vía,
y viendo luces contrarias,
rajas la leña se hacía
por volverse luminarias.

A la luz de los hachones,
los astros estaban muertos
recibiendo mil baldones,
porque se echaron cubiertos
signos y constelaciones.

La rutilante porfía
no le valió sus centellas,
pues que lo mismo sería
ver tales noches estrellas
que verlas al mediodía;

y así, muy a lo gazmunio,³²⁰
se echó el manto hasta el ombligo
la noche, y al infortunio
Cintia caló el papahígo

³¹⁶ Hay entrada en el *Diccionario de Autoridades* de 1803, que remite a la entrada **trastrás** y que aún figura en la última edición del DRAE: **trastrás**. m. coloq. En algunos juegos de muchachos, el penúltimo.

³¹⁷ *Diccionario de Autoridades*, 1837. **chisgarabís**. m. fam. El hombre entremetido, bullicioso y de poca importancia. Dícese comúnmente de los que son de cuerpo pequeño y de mala figura. Méndez Plancarte transcribe “chisgaraviz” tal como en el original.

³¹⁸ *Diccionario de Autoridades*, 1780. **epiqueya**. s.f. Interpretación de la ley, moderada y prudente, según las circunstancias del tiempo, lugar, ocasión y persona.

³¹⁹ No es una cita textual, aunque se refiere al antiguo romance *Mira Nero de Tarpeya a Roma cómo se ardía*. Méndez Plancarte respetó las cursivas como si se tratara de un centón, nosotros hacemos lo mismo, pues es probable que el autor conociese otra versión del romance con esos versos exactos.

³²⁰ Se respeta el uso debido a la rima. *Diccionario de Autoridades*, 1734. gazmoñero o **gazmoño**. s. m. El que afecta virtud y devoción con hipocresía.

*a todo su plenilunio.*³²¹

Éstos, pues, pintiparados³²²
los fuegos son sucesivos;
y temo, por duplicados,
que a los que quemaron vivos
no los puedan ver pintados,

cuyas bien artificiadadas
invenciones, con prolijo
afán del patrón pagadas,
costaron mucho, y me dijo
que las tuvo por quemadas.

Laus Deo

[viñeta]

³²¹ También provienen estos versos de la *Fábula de Píramo y Tisbe* de Góngora. El **papahígo** era “cierto pedazo de paño o tela de que está hecha la montera, que tirándole hacia abajo cubre toda la cara y pescuezo, menos los ojos, del cual usan los que van de camino para ir defendidos del aire y del frío” (*Diccionario de Autoridades*, 1737).

³²² *Diccionario de Autoridades*, 1737. **pintiparado**, da. adj. Parecido, semejante a otro, que en nada difiere de él. Es voz festiva.

IV. Comentario crítico.

Es hora de aplicar los conceptos del capítulo anterior a la crítica del *Sagrado Padrón*. Aunque los títulos en que se divide este comentario hagan pensar al lector en un riguroso método de aplicación de los conceptos de una teoría, es probable que nos refiramos otros conceptos cuando parezca más apropiado para la exégesis. En el capítulo anterior se dijo que no es nuestra intención comparar los esquemas teóricos de Alfonso Reyes con los conceptos del Formalismo y viceversa, y así es, en efecto; sin embargo, reconocemos que hay algunos puntos en los que ambos coinciden, y creemos que podría resultar fructífero reforzar nuestra argumentación apoyándonos tanto en unos como en otros. Tengamos en cuenta que no vamos a aplicar la metodología de ninguna de las teorías, sino sólo sus conceptos operativos: nuestro comentario no perderá en rigor metodológico, sino ganará en aplicación de conceptos. Hecha esta aclaración, empecemos por describir el texto en sus características más generales, para tener una idea más clara de nuestro objeto de estudio.

1. Breve descripción del *Sagrado Padrón*.

Como ya se ha dicho en otra parte, el *Sagrado Padrón* forma parte de un volumen¹ que contiene varios textos relacionados entre sí por el contenido y las circunstancias, que eran, por una parte, la dedicación del templo de San Bernardo, una vez terminada su reconstrucción; y por la otra, las honras fúnebres por la muerte del patrón y benefactor principal del templo: el capitán don José de Retes Largache. Así pues, todos los textos del libro están divididos en dos temas: ocho sermones y el *Sagrado Padrón* se ocupan de la dedicación del templo, mientras que otros dos sermones y el poema intitulado *Fama póstuma y gloriosa que le negociaron sus heroicas y plausibles obras. Elegía*, se encargan de honrar la muerte del patrón.

Una vez dicho que el asunto principal del *Sagrado Padrón* es la dedicación del templo de San Bernardo, es necesario resaltar que su característica principal es el tono descriptivo. El autor lo hace aun más evidente al titular “Descripción del templo” y “Descripción del altar mayor” a dos de sus apartados, en el segundo de los cuales intercala algunos poemas, y ésta es una de las características predominantes de todo el texto, pues si

¹ *Vid.* título completo en el apartado III, nota 1 del presente trabajo.

pudiéramos hablar de porcentajes estimaríamos que entre un 60 y 70% se encuentra en prosa y el restante 30 o 40% en verso.

Sin tomar en cuenta las licencias de impresión, las dedicaciones y las loas al texto hechas por otros autores, que era costumbre incluir, el *Sagrado Padrón* se divide básicamente en seis partes:

- a) Introducción, donde se habla de la necesidad que había de reconstruir el templo y se le compara con otros de la Antigüedad.
- b) La descripción del templo.
- c) La descripción del altar mayor.
- d) Continuación de la descripción del templo y monasterio.
- e) Descripción de los festejos de la dedicación (oradores, asistentes, arcos levantados, etc.)
- f) Relación de los fuegos (poema que describe los fuegos artificiales del festejo).

El texto es extenso, y no pierde unidad semántica ni estilística, salvo en la última parte (la relación de los fuegos), donde se utiliza un tono distinto para la descripción, además de que el asunto no es completamente dependiente de resto del texto, razón por la cual también tiene un título aparte.

Es constante la aparición de citas latinas, usadas a manera de refuerzo de autoridad; es tan común el recurso que, aparte la traducción correspondiente, amerita una reflexión, la cual haremos más adelante.

El lenguaje es constantemente comparativo, llegando a recurrir en muchas ocasiones a metáforas muy elaboradas para una descripción que, de acuerdo con el uso de la época y el tipo de texto al que pertenece, resulta altamente hiperbólica.

Las estrofas utilizadas en los poemas insertos son de varios tipos.

En general, la intención del texto parece ser descriptiva, aunque en el lenguaje y el tono se percibe una intención panegírica y enaltecadora de lo que se describe. También hay algunos pasajes que podrían parecer narrativos, pues hay cierto énfasis en una ordenación cronológica de los hechos descritos. Todo esto se tratará con mayor detalle en los apartados siguientes.

2. La literariedad del *Sagrado Padrón*.

Al plantearnos los conceptos teóricos del Formalismo ruso vimos que la literariedad es la noción central de sus hipótesis, pues hacia ella se encaminan todos sus trabajos empíricos. Vimos que una de sus primeras hipótesis de trabajo era que “la poesía es un arte verbal” y que el foco de atención de la ciencia literaria debería situarse en el modo de presentación. Por ello es que nos vamos a concentrar en las palabras del texto, en su lenguaje, sin llegar a mayores complicaciones; vamos a reconocer los recursos expresivos de que se vale el autor para “desviarse” del lenguaje comunicativo común y construir un texto en una lengua poética carente de “misterios inefables”². En pocas y concretas palabras, describiremos un conjunto de recursos de los que más evidentemente haya echado mano Alonso Ramírez de Vargas para desautomatizar nuestra percepción de los objetos que nos presenta en el *Sagrado Padrón*.

2.1 Recursos desautomatizadores.

Los formalistas no heredaron un sistema concreto para la identificación de los recursos desautomatizadores en un texto, y más aun, no dejaron tampoco un inventario de los recursos utilizados con mayor frecuencia en los textos literarios. Acaso quedan los ejemplos concretos de la aplicación de las ideas formalistas a algunos textos en particular, por ejemplo, la aplicación de las ideas de desautomatización a algunos textos de Tolstoi en “El arte como artificio” de Shklovski o el famoso artículo “Cómo está hecho *El capote* de Gogol” de Boris Eichenbaum, pero estos ejemplos han sido insuficientes para establecer una metodología de análisis; cada formalista aplicaba a algún o a algunos textos particulares las ideas planteadas en el artículo en cuestión; ya hemos dicho que su labor era más bien empírica y que, aun prestando toda su atención al método, éste nunca quedó realmente unificado. En “La teoría del método formal”, Eichenbaum aclara que: “El llamado «método formal» no resulta de la constitución de un sistema «metodológico» particular, sino de los esfuerzos por la creación de una ciencia autónoma y concreta”.³

Todo esto nos daría la libertad de elegir un tanto arbitrariamente los recursos que nos parezcan más significativos en el caso particular del *Sagrado Padrón*, pero a sabiendas

² Vid. Parte II, capítulo 1.

³ Boris Eichenbaum, “La teoría del método formal”, en Todorov, Tzvetan. *Op. cit.*, p. 21.

de que el abuso en la arbitrariedad de nuestra elección podría mermar el rigor de nuestro apego a los conceptos formalistas, tomaremos como punto de referencia el concepto de **desvío**, del cual partió Jakobson para distinguir la lengua poética de la lengua comunicativa. Esto nos presenta otra dificultad, porque es evidente que muchos, quizá la mayor parte de los rasgos lingüísticos y constructivos del *Sagrado Padrón* nos van a parecer desviados o ajenos a la lengua comunicativa, puesto que “nuestra” lengua comunicativa es distinta a la utilizada en tiempos de Ramírez de Vargas. Esto lo notó con mucho acierto Rodríguez Hernández al describir los rasgos de las relaciones de fiesta novohispana:

[...] una aproximación más adecuada debe tomar en cuenta que el texto posee un mensaje y una forma cuyos significados están acotados por la intención del autor y por la época. Es decir, para el primer caso, es patente que el autor se propuso comunicar un mensaje en particular a unos destinatarios determinados; en el segundo, es obvio que los códigos de los que se valió para cifrar su mensaje están claramente supeditados a los cánones vigentes en el momento que le tocó vivir.⁴

Por ello debemos tener en cuenta que existe un conjunto de recursos típicos del lenguaje literario del siglo XVII que debemos reconocer, es decir, que si por la época se utilizaban los recursos de un estilo literario barroco o neoclásico, tenemos que identificarlos en la obra y verificar hasta qué punto resultan “desviados” y hasta qué punto constituyen factores de desautomatización.

2.1.1 En la prosa.

Tomemos como ejemplo la primera oración del texto de Ramírez de Vargas:

Fío a la luz pública de los moldes borrones toscos que bastarán a oscurecer el día, si él mismo no enmendara el atrevimiento con los limpios albores del asunto.⁵

⁴ Dalmacio Rodríguez Hernández. *Op. cit.*, p. 120.

⁵ La falta de acentuación del original podría ser causa de confusión al interpretar el texto: la palabra podría leerse como *de*, preposición, o como *dé*, verbo conjugado. Nos inclinamos por la primera lectura, según la cual, la palabra *moldes* se refiere a los moldes tipográficos. Si hiciéramos la segunda lectura, esa misma palabra implicaría significaría “modelos, formas correctas de expresión”, pero sería raro que un autor de la época encomendara su trabajo a la luz pública, en todo caso se encomendaría a las musas o a los númenes. Por ello nos parece más adecuada la primera interpretación, que será la base de nuestro trabajo más adelante.

No hay duda de que, para ser comprendido por un hablante común de nuestro tiempo, esto necesita ser “traducido”. Sin embargo, podemos apostar que para un hablante común de aquella época esto tampoco resultaría claro. Aquí entra, en primer lugar la cuestión del tipo de lenguaje empleado, pues podemos comparar esta primera oración con un fragmento tomado del proceso jurídico que en 1682 –ocho años antes de la primera edición del *Sagrado Padrón*– levantó la Inquisición contra Francisco de Acevedo, dramaturgo novohispano:

Obedeciendo al mandato del Santo Tribunal con tal puntualidad debida, hemos leído y considerado con toda la atención la comedia adjunta y juzgamos, hablando en general de toda la estructura, que toda ella es un argumento repugnante a lo que promete la expresión del título.⁶

La diferencia entre ambos fragmentos se puede describir con términos que más tarde utilizaría Jakobson al distinguir las seis funciones de la lengua. De este modo encontramos que en el fragmento del proceso inquisitorial hay un predominio de la **función referencial**, es decir, que sus signos refieren a un objeto denotado del contexto en que fue emitido el mensaje. Se habla de una “comedia” y se le califica. El mensaje se refiere principalmente a este objeto y no hay ninguna intención secundaria más allá de emitir un juicio sobre ella, una comedia que formaba parte de la realidad extralingüística del momento en que fue emitido el mensaje. En el caso de la primera oración del *Sagrado Padrón* encontramos también esta función referencial pero es bastante más difícil señalar el objeto al que se refiere el emisor del mensaje. La estructura gramatical de la oración señala los “borrones” como el objeto principal, sin embargo la expresión “fiar borrones” no queda del todo clara. Entre “juzgar la comedia” y “fiar los borrones” hay una diferencia de intención: al escribano del proceso inquisitorial le interesaba hacer saber a algún otro funcionario de la época que la comedia en cuestión “había sido juzgada”, pero a Alonso Ramírez de Vargas no le interesaba tanto decir que había fiado los borrones como le debió interesar decir que lo que estaba fiando “a la luz pública de los moldes” eran precisamente “borrones toscos que bastarán a oscurecer el día...” La atención del emisor da mayor importancia al modo de

⁶ AGN, Inquisición, vol. 1508, exp. 8, fols. 170-231. Se refiere a la comedia *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres*.

presentación de su mensaje y al mensaje mismo que al objeto que quiere dar a conocer. Estamos pues, ante la más compleja de las funciones del lenguaje: la **función poética**.

¿A qué se refiere Ramírez de Vargas con borrones toscos? A su propio texto. Utiliza una figura para explicar el objeto al que se refiere, nos lo hace ver bajo otra óptica, de una forma “extraña” a la habitual. Para poder distinguir el objeto al que se refiere el signo “borrones toscos” es preciso pasar a través del filtro del lenguaje figurado, hay que descifrar la figura y empatarla con el objeto. Al momento de hacer esto nos damos cuenta de la intención particular que llevó al poeta a utilizar esos signos y no otros. La función poética en este segundo caso no excluye a la referencia, pero sí complica la percepción del objeto. Nosotros, lectores, percibimos inmediatamente que hay una figura sobrepuesta y eso nos extraña; al extrañarnos, nos vemos obligados a prestar mayor atención, sólo así podemos descifrar la figura, el objeto, e incluso la intención del autor al utilizarla. Estamos ante un proceso de desautomatización.

Los procesos desautomatizadores pueden ser de varios tipos, y en muchas ocasiones corresponden a un conjunto de procesos retóricos identificados muy tempranamente en los textos que la tradición ha llamado literarios. Es probable que en esta primera oración encontremos más procesos desautomatizadores, para buscarlos podemos empezar por revisarla desde el aspecto gramatical:

Fío a la luz pública de los moldes borrones toscos que bastarán a oscurecer el día, si él mismo no enmendara el atrevimiento con los limpios albores del asunto.

- Hay un verbo principal: fío.
- En esa forma verbal está incluido, tácitamente, el sujeto: yo.
- El verbo principal tiene un objeto directo: borrones toscos que bastarán a *oscurecer el día, si él mismo no enmendara el atrevimiento con los limpios albores del asunto*.
- Y un objeto indirecto: a la luz pública de los moldes.
- El objeto directo está formado por una proposición compleja: *que bastarán a oscurecer el día, si él mismo no enmendara el atrevimiento con los limpios albores del asunto*, que califica al objeto (borrones toscos).

No entraremos en los detalles de la proposición compleja, sólo haremos énfasis en su función calificadora del objeto, porque el hecho de que se presente una proposición tan compleja sintácticamente (notemos que implica una perífrasis verbal, que a su vez, subordina a otro verbo) para conformar un elemento que, semánticamente, podría ser sustituido por una sola palabra, nos indica que hay una intención particular de uso. Este tipo de sintaxis corresponde al canon vigente, y ese canon era el barroco.

De acuerdo con nuestro marco histórico, podemos llegar a pensar que la oración del proceso inquisitorial, por el hecho de haber sido emitida durante el periodo barroco, es también una oración barroca. Tenemos que cuidarnos mucho de hacer este tipo de generalizaciones. Bajo este estricto sentido estético, un proceso inquisitorial nunca podrá ser barroco, ya que carece de intención artística y aunque pudiéramos decir que sí lo es por lo intrincado, por lo complicado, por lo extravagante y por muchas otras cosas del mismo tenor, tal calificativo sólo constituirá un uso extensivo y muy laxo del término. En contraste, el término barroco se aplica correctamente al primer enunciado del *Sagrado Padrón* porque es evidente su intención de utilizar un mecanismo desautomatizador común en la época. Y no decimos que Ramírez de Vargas haya pensado dolosamente en usar una “oración subordinada adjetiva formada por una condicional, etcétera”; el autor la utiliza por ser la que mejor corresponde a sus necesidades expresivas.

Hablar de la necesidad expresiva nos obliga a revisar los conceptos utilizados, es decir, las imágenes mentales y los procesos de significación. La construcción de una *imagen*⁷ en literatura es ya un recurso que modifica la percepción del objeto. La *imagen* literaria ha sido definida como la “igualación de un término real con otro imaginado, ambos expresos”.⁸ El término real en este caso son los “borrones toscos” y el término imaginado es esa comparación del borrón con algo tan oscuro y sucio que podría oscurecer la luz del día. Tal *imagen* remite a un objeto que no esperamos encontrar usualmente cuando alguien habla de un escrito; se llama la atención del lector sobre la imagen para después descubrir tras ella el objeto al que ésta refiere. La percepción sigue un proceso complicado para llegar a descubrir el objeto: la construcción de una *imagen* poética es un recurso desautomatizador. Por pertenecer a un texto enfocado más específicamente a los recursos

⁷ En adelante utilizaremos cursivas para distinguir el término imagen cuando se refiera al recurso conocido como imagen poética o literaria.

⁸ Rafael Balbín Núñez de Prado. *La renovación poética del barroco*. Madrid, Anaya, 1991, p. 26.

barrocos, hemos dado prioridad a la definición antes citada, pero la que daremos a continuación hace hincapié en que la *imagen* está dirigida a los sentidos y a la percepción, elementos primordiales de toda desautomatización: “Representación sensible de un objeto o persona [que] cumple la función de representar de forma sensible ideas, conceptos, intuiciones, sensaciones que el poeta desea transmitir y se orienta a diferentes sentidos de la percepción [...]”.⁹ En nuestro ejemplo, la idea central es representada de modo tal que el lector pueda percibirla sensorialmente a través de la vista.

Tal y como estamos viendo, el uso de un recurso desautomatizador no excluye el uso de otros. Tan sólo en esta primera oración del *Sagrado Padrón* hemos encontrado ya un recurso llamado *imagen*, pero este recurso está compuesto a su vez por varios elementos elaborados también mediante algunos otros recursos que modifican la percepción, los componentes principales de esta *imagen* son las metáforas.

La enorme importancia de la metáfora para el lenguaje literario la ha hecho objeto de una buena cantidad de definiciones emanadas de las múltiples teorías a lo largo de la historia literaria. A reserva de explicarla más con nuestro ejemplo, nos conformaremos con esta definición, muy básica: “sustitución de un término real no expreso por otro imaginado”.¹⁰ Hay una sustitución de significantes para aludir a un mismo objeto cuyo significado se matiza: el signo “borrones” desplaza a otros significantes que designarían el mismo objeto, que en este caso es el “escrito” de Ramírez de Vargas. Esta primera metáfora no es independiente, sino que posee una estrecha relación semántica con otra: “los albores del asunto”. Se trata de metáforas de distintos grados: la primera elide por completo un significante para sustituirlo con otro, ilustrémosla así:

[escrito] = borrones toscos que bastarán a oscurecer el día...

La segunda metáfora opera yuxtaponiendo un significante al otro, ambos se expresan, pero uno modifica absolutamente al otro:

asunto = limpios albores...

⁹ Demetrio Estébanez Calderón. *Breve diccionario de términos literarios*. Madrid, Alianza, 1996. s.v. *imagen*.

¹⁰ Rafael Balbín. *Loc. cit.*

Una definición más completa y detallada sería de la Helena Beristáin, donde se aclara que la metáfora “implica la coposesión de *semas* (unidades mínimas de significación) que se da en el plano conceptual o semántico [...]”, *cfr. Diccionario de Retórica y poética*. 9ª ed. México, Porrúa, 2006, s.v. metáfora.

El resto de la oración sirve para ligar ambas metáforas. La operación de este mecanismo desautomatizador quedó explicado líneas arriba: se trata de colocar un velo de lenguaje entre el receptor y el objeto presentado a fin de llamar la atención del receptor y hacerlo percibir un objeto extraño. En estos mismo términos podemos decir que la metáfora es uno de los recursos desautomatizadores más efectivos, pues ¿qué podría resultar más extraño al lector que encontrar otro objeto ocupando el lugar del que busca? La metáfora era también uno de los recursos más frecuentes y efectivos del canon vigente en tiempos de Ramírez de Vargas y a su uso constante se atribuye el uso del término “oscuro” para caracterizar el lenguaje de la literatura barroca, una poética de la época justifica esta tendencia:

Cada vez que procuro con la desnudez de mis razones mostrar la razón que defiende en esto [se refiere a la oscuridad del lenguaje poético], me arrebatan esta intención de las manos gravísimos autores. Dígalos Pontano sobre Virgilio, cap. 7: «Los poetas de la común manera de hablar y costumbre del vulgo se apartan; apártase grandísimamente Virgilio con helenismos, y por la elegancia, de la cual es maestra y madre la lengua de los griegos.» Y aun en esto por poeta se diferencia de los demás oradores.¹¹

Además de la “oscuridad”, que para Menéndez Pidal es el principio fundamental del lenguaje literario predominante en aquel tiempo,¹² también es de gran importancia el juego semántico de contrastes. En las líneas anteriores dejamos de soslayo al resto de la oración que estamos utilizando como ejemplo; en realidad sólo posponíamos la explicación de otro recurso, gracias al cual podemos entender la estructura semántica de toda la oración, este recurso es la antítesis, “que consiste en contraponer unas ideas a otras (cualidades, objetos, afectos situaciones), con mucha frecuencia a través de términos abstractos que ofrecen un elemento común [...]”¹³

Efectivamente, el significado total de la oración, surgido de la *imagen* que a su vez está construida por medio de metáforas está basado en la oposición de dos conceptos contrarios: la luz y la oscuridad. El escrito del poeta, bajo el signo de los “borrones toscos”, se opone a “los albores del asunto” del que trata su texto. En esta contraposición también

¹¹ Luis Carrillo y Sotomayor. *Libro de la erudición poética*, (1ª ed. 1611). Edición en línea disponible en: <http://artespoeticas.librodenotas.com/artes/648/libro-de-la-erudicion-poetica>

¹² Vid. Ramón Menéndez Pidal. “Oscuridad, dificultad entre culteranos y conceptistas” en *Castilla, La tradición, el idioma*. 4ª ed., Espasa - Calpe, Madrid, 1966, pp. 217-230.

¹³ Helena Beristáin. *Op. cit.*, s.v. antítesis.

entran conceptos secundarios tales como la “tosquedad” y la “limpieza” y muchos otros que se les pueden asociar, según veremos en seguida.

El uso de este recurso nuevamente se identifica con el canon barroco, cuyo vínculo con las manifestaciones plásticas de la misma época (Rembrandt, Caravaggio, Murillo y Velázquez, bien conocidos por el uso del claroscuro, por ejemplo) no debe extrañar, y menos aun en este caso concreto, donde es evidente la plasticidad de la *imagen* literaria. La antítesis planteada por esta imagen traza una línea bipolar a través de la cual se mueven conceptos secundarios con sus respectivas formas de expresión; esta dinámica también es una característica general constante en el arte barroco, que busca expresar una cosmovisión en la cual “se quiebra la correlación universal entre lo terrestre y lo celeste”.¹⁴ De aquí se desprende, entonces, el último e importantísimo recurso que percibimos en esta pequeña muestra del texto de Ramírez de Vargas: la hipérbole.

La definición de la hipérbole no requiere de muchos miramientos, pues consiste tan sólo en exagerar los rasgos de significación hasta llegar a lo inverosímil. En la literatura de la época es común el uso de este recurso, utilísimo para dar cuenta del sentimiento de *desengaño*, tan estudiado cuando se habla de la cosmovisión barroca. A fin de no desviarnos en la argumentación, ahondaremos en el *desengaño* solamente en lo que concierne a nuestro fragmento.

Hiperbólicamente, Ramírez de Vargas hace ver como “borrones toscos” a su escrito, a sabiendas de estar utilizando un recurso peculiar del tipo de texto que le fue encargado – porque este tipo de textos son ejemplos típicos de la literatura por encargo, bastante común en aquel entonces– el cual consiste en “resaltar la simulada incapacidad del autor para relatar la grandeza de la realidad que se impone sobre las palabras no sólo de él sino de cualquier otro escritor”.¹⁵ Esta falsa modestia exagerada sólo puede entenderse en contraposición con el asunto del escrito, que es el albor, el elemento luminoso que impide a los “borrones toscos” del escrito “oscurecer el día.” Tomemos en cuenta que Ramírez de Vargas pone sobre aviso al lector de que hablará sobre un tema “elevado”, va a describir un templo “como nunca se ha visto otro”. Esta fórmula hiperbólica funciona en el sentido de que el asunto del texto es demasiado grande como para la capacidad del escritor. Ramírez

¹⁴ José Pascual Buxó. *Las figuraciones del sentido*. México, FCE, 1997, p. 162.

¹⁵ María Dolores Bravo Arriaga. *Op. cit.*, p. 96.

Hernández ha notado que esto corresponde a “la concordancia que debía haber entre el plano del contenido y el de la expresión”, y lo vincula con el canon de la época y la teoría de los tres estilos: el alto, el medio y el bajo.¹⁶ Nosotros interpretamos también esta falsa modestia como la forma de expresar otra relación de oposición mencionada arriba: la ruptura de la correlación entre lo terrestre y lo celestial, lo eterno y lo perecedero. La hipérbole es, de algún modo, otro recurso útil para expresar el modo de ver un mundo barroco de dinámicas contrastadas: el narrador toma conciencia de su condición perecedera y sabe que es un atrevimiento tratar un asunto tan alto y celestial como la descripción de un templo, que es algo divino. La antítesis, que es la estructura superior de nuestro ejemplo quedaría esquematizada del siguiente modo:

Signos empleados	{	borrones toscos oscurecer		día limpios albores asunto
Conceptos asociados	{	sombra/oscuridad suciedad/tosquedad fealdad vanidad indignidad pecado humanidad	VS.	luz / claridad limpieza /delicadeza belleza eternidad dignidad perfección divinidad
Referente	{	el texto de Ramírez de Vargas		el asunto del texto

A estas interpretaciones sólo es posible llegar cuando se conocen los recursos utilizados para desautomatizar la percepción, pues de otro modo el texto sería un aglomerado rebotante de significados indescifrables, un caos textual surgido de la yuxtaposición arbitraria de signos lingüísticos pertenecientes al mismo código. Sabemos que no es así, que esta construcción no es arbitraria sino absolutamente intencional.

Esto trae a colación otro concepto formalista explicado previamente: la *función constructiva* de Tinianov. Cada uno de los signos en nuestro fragmento tiene una función específica y dependiente dentro de la construcción textual. El juego de contrastes planteado por la antítesis arriba esquematizada es el ejemplo más evidente de que los signos del texto

¹⁶ Vid. Rodríguez Hernández. *Op. cit.*, pp. 152-158.

no pueden interpretarse aisladamente: cada uno de ellos es absolutamente dependiente de los otros. Algunos, como “borrones” y “albores”, fundamentales en la construcción del sentido, no pueden ser entendidos sin aquellos que los rodean: en el caso del segundo, la construcción gramatical sustantivo + complemento (albores del asunto) ayuda a determinar a qué se refiere el signo principal (albores), pues el referente (asunto) se encuentra expreso y yuxtapuesto al signo que lo modifica, pese a subordinarlo sintácticamente; lejos de restarle peso a la función de los signos que lo rodean, la construcción gramatical ejemplifica un tipo posible de combinación. Esto no ocurre en el caso de “borrones”, donde no hay una construcción gramatical que ayude a determinar a qué se refiere el signo en cuestión, y donde no hay pista alguna de dicho referente, la función de los signos circundantes se vuelve absolutamente indispensable: aquello a lo que el signo “borrones” hace referencia sólo se vuelve inteligible en función de otros signos, principalmente:

- El verbo “fio”, que en primer lugar lo subordina gramaticalmente, y en segundo, aporta el supuesto, de orden pragmático, de que el lector ya está advertido de que quien emite tal signo es un escritor que podría referirse a lo que escribe, y más aun si el texto refuerza dicha suposición con los signos “a la luz pública de los moldes” que también dependen gramaticalmente de “fio”.
- El sustantivo “asunto”, que viene a ser, semánticamente hablando, el término contrapuesto al oscuro “borrones”, una vez aclarada la antítesis con ayuda del resto de los signos, de significación menos evidente tales como “oscurecer”, “día”, “albores”. De este modo, la línea de oposición semántica “borrones-asunto” es paralela a la línea “forma-fondo”.
- El adjetivo “limpios”, que es la contraposición semántica más evidente del signo “borrones”, y forma una línea paralela a las de “suciedad-limpieza”, “fealdad-belleza” e incluso “pecado-perfección”.

De esta enumeración se desprende la posibilidad de realizar otras para cada uno de los signos, e inclusive, la de generar un cuadro que exponga las relaciones de dependencia entre unos signos y otros. De esto se derivaría, posteriormente, la posibilidad de descubrir el potencial de significación del que cada signo está dotado según su relación con los otros; así vimos que el signo “borrones”, en relación con “asunto” significa texto o escrito,

mientras que en relación con “limpios” significa sucio, malhecho, imperfecto. De este modo se hace explícito el fenómeno que Jakobson definiría años después –en un periodo donde las ideas formalistas habían sido ampliamente superadas– como “la proyección del principio de la equivalencia del eje de la selección al eje de la combinación”.¹⁷ Con estas complejas palabras, Jakobson explica que la principal característica de la lengua poética consiste en la selección de unas y sólo unas palabras para expresar, en cada línea del texto, una idea específica matizada de modo que satisfaga, del modo más cabal posible, la necesidad expresiva del creador.

La prosa del *Sagrado Padrón* está compuesta por una innumerable cantidad de oraciones, en cada una de las cuales, tal como se vio en el ejemplo analizado, Ramírez de Vargas puso todo su ingenio para satisfacer tanto sus necesidades expresivas como para “alcanzar” a describir el objeto que le correspondía. El tono hiperbólico y la construcción de complicadas metáforas sirven para aderezar el texto de modo que los “borrones toscos” sean dignos del “asunto” que tratan. Cuando lleguemos al apartado sobre el léxico utilizado en el *Sagrado Padrón*, podremos ver el grado de ostentación que el autor hace de su conocimiento del lenguaje; por ahora, puesto que atendemos a la prosa, podemos citar algunas oraciones que por su grado de complejidad sintáctica y por la riqueza de los signos que las componen constituyen ejemplos claros de una estética barroca que logra expresarse a través de los recursos desautomatizadores que le son propios:

Vencidas ya las dificultades, serenada la borrasca con la tranquila posesión de la suerte, empezó a investigar el cuidado para los aciertos de la obra la pericia de los mejores artífices, que no quedándose en los embriones de la teórica de los conceptos, pasasen a partos maduros de la práctica.

En esta oración, el autor se refiere al inicio de las gestiones para la construcción del templo descrito, específicamente a la busca de los mejores artistas para realizar la obra. Nótese la cantidad de metáforas utilizadas bajo los signos “borrasca”, “embriones” y “partos” y la insistencia en planteamiento antitético como en los casos de embriones-partos, borrasca-tranquila.

¹⁷ Roman Jakobson. *Lingüística y Poética*, 4ª ed. Madrid, Cátedra, 1988. Y versión en línea, consultada en la página: <http://www.scribd.com/doc/7273555/Jakobson-Roman-Linguistica-y-Poetica>.

Segundo corazón Bernardo era del edificio en el medio, haciendo reverente compañía, ya como hijo o ya como titular, a la que no la tiene en todo el cielo.

El autor quiere decir que había una representación de san Bernardo esculpida en el centro del edificio y que estaba colocada cerca de una escultura de María. Nuevamente hay metáforas (corazón=Bernardo), metonimias (se toma por san Bernardo y por María a las esculturas que los representan), prosopopeya (la animación de las estatuas a través del verbo “acompañar”), aunque quizá la figura más notoria sea el hipérbaton, desautomatizador en el sentido de que nos obliga a leer nuevamente para comprender el significado de la oración. Este es un recurso muy constante no sólo en la prosa sino también en el verso barroco. La cantidad de recursos es tal, que obliga siempre a una lectura atenta y a un esfuerzo.

Porfiadamente numerosa sigue sus consonancias la arquitectura en la dórica serie de pedestales, basas, columnas, capiteles, arquitrabes, frisos y cornisas por dos bien labradas bocas, respiraciones capaces a la corpulencia del templo en sus dos portadas, que rechazándoles el ambiente por el septentrión las continuas ráfagas del Bóreas más reverencian que halagan, más respetan que soplan.

Destacan en este ejemplo recursos como la enumeración, favoritas entre los autores barrocos, gracias a la cual el autor tiene la oportunidad de lucir su riqueza léxica, además de contribuir a la idea de profusión, que expresa, sin duda alguna, la preocupación por “llenar el vacío” surgido precisamente de la “ruptura” entre los órdenes terrestre y celestial. Destaca hacia el final, la estructura paralela de las dos últimas proposiciones (“más reverencian que halagan, más respetan que soplan”), recurso consagrado en la poesía barroca. Destaca también el uso de las palabras como Bóreas y septentrión, cuya explicación nos reservamos para el apartado dedicado al léxico del *Sagrado Padrón*, pero que tienen cierta relación con los recursos del siguiente ejemplo.

Colateral, otro nicho hace engaste a la joya más estimable que dio la fontana de la misma materia imaginada de talla donde corrió el escoplo por cuenta de superior mano para que en ambas imágenes parezca que interior espíritu las anima, haciendo el frontispicio aseado remate, en cuyo espacio son, más que adorno o memoria de la vanidad, obsequio humilde de la gratitud los escudos de armas de los ilustres patronos, que en reverente recompensa de su nobleza están confesando el beneficio del hijo soberano a vista de la augusta madre.

Esta oración, barrocammente extensa y compleja, resultó de nuestro interés principalmente por un elemento: el adjetivo colateral que da inicio al periodo está colocado en una posición realmente inusitada para la sintaxis española. Esto se debe a que, para el canon barroco, el uso o evocación de estructuras de la sintaxis latina era un recurso no sólo frecuente sino estimado. No hemos podido identificar con toda certeza la estructura latina correspondiente, pero dicha colocación del adjetivo en este periodo nos hace pensar en una estructura sintáctica típicamente latina conocida como ablativo absoluto, en la cual “interviene un ablativo, cuyo sentido equivale a toda una oración subordinada y que gramaticalmente no guarda relación con los elementos de la oración principal”.¹⁸ Así, el adjetivo “colateral” parece estar aislado de la oración principal, pues según el criterio gramatical se puede prescindir de él aunque el criterio semántico lo impida rotundamente.

La influencia latina no afectaba sólo a las estructuras sintácticas; ya hemos visto que el nivel léxico del texto también resulta afectado. Sin abandonar aún el tema de la prosa, encontramos en la del *Sagrado Padrón* un recurso que no puede dejar de llamar la atención, y aun siendo conscientes de que por aquel entonces no era éste exclusivo del discurso literario, es digno de mención, puesto que representa una intención muy propia de los autores barrocos:

La expresión de su saber a través de la exhibición de sus lecturas –citas de poetas clásicos e italianos– y de contenidos que suponen un estudio –que van desde datos geográficos a alusiones mitológicas–, y la puesta en práctica de un dominio de técnicas retóricas que incluye el de las fórmulas existentes en el lenguaje poético.¹⁹

Esta cita resume el conjunto de recursos de que se valían los autores para crear un código exclusivista, pues además el conjunto de lectores de estos textos era reducido y socialmente privilegiado. Con autores como Mabel Moraña y José Antonio Maravall hemos visto que estos códigos responden a motivos absolutamente políticos con vista al control social, y que no son exclusivos de la literatura sino de todas las manifestaciones artísticas (como los ejemplos de pintores antes citados, más los arquitectos, pintores y músicos que cabría mencionar) y culturales (como las celebraciones y las procesiones). Así, tanto en prosa como en verso, se intercalan frases latinas en el texto del *Sagrado Padrón*, mismas

¹⁸ Agustín Mateos Muñoz. *Gramática latina*, 33ª ed. México, Esfinge, 2001, p. 211.

¹⁹ Rosa Navarro. *Cit. pos.* Viñas Piquer. *Op. cit.*, p. 165.

que en unas ocasiones sirven de refuerzo para los argumentos o ideas que el autor desarrolla:

Homero dice que eran un vaso de tres pies donde se guardaba el fuego; otros que era un baño en que, purificándose la sacerdotisa, daba las respuestas de su oráculo; Estrabón, que era una casa o habitación de Dios *Divinum Domicilium*; y finalmente otros, con Helánico sienten que fue un vaso de cenizas: *Vas pulveribus plenum*, cuyas varias opiniones parece que se unen todas para la aplicación.

Pero que en otras forman parte del argumento, y entenderlas resulta indispensable tanto para la comprensión como para la coherencia del fragmento:

Ser templo dedicado al nombre de María de Guadalupe no le quita la propiedad al sol de la Iglesia, Bernardo, pues como memoria, María (que así la llamó Sancho Porta sobre el 24 del Eclesiastés: *Memoria mea in generatione saeculorum*), resplandeciendo la memoria de su nombre en su sagrada imagen, cuya milagrosa materia fue de rosas: *Ista est imago paradisi delectabilis, que ducit Memoriam Beate Virginis: quand representat Beatam Virginem in multis.*

Las citas latinas, entre otros recursos como las alusiones mitológicas, que explicaremos más a detalle al dar cuenta del léxico del *Sagrado Padrón*, constituyen un medio a través del cual hacer gala de un tono y estilo elevados que concuerdan con el asunto tratado. No olvidemos, por otra parte, que el estilo elevado utilizado en este tipo de textos está vinculado también a las circunstancias en que se produjo, es decir, en un contexto de celebración pública donde se buscaba enaltecer y reafirmar la figura de las grandes personalidades civiles, eclesiásticas, o bien, de los iconos de la religión a fin de mantener cierto orden ideológico.

El puro fin testimonial habría bastado para justificar el tono panegírico del texto [...] Sin embargo, rara vez una relación de fiestas se quedaba en ese nivel. El que poetas connotados se hicieran cargo del relato con la finalidad de aderezar la narración con agudeza, erudición y estilización del lenguaje tenía por objeto construir un monumento verbal a la par de los acontecimientos [...]²⁰

De este modo hemos visto algunos de los factores que confluyen en la configuración de la prosa de textos como el *Sagrado Padrón*, al tiempo que vimos algunos de los recursos que llaman la atención al lector y desautomatizan su percepción, así como la evidente

²⁰ Ramírez Hernández. *Op. cit.*, p. 134.

intención estética que impele a su utilización. Todo esto nos lleva a afirmar que, según los conceptos formalistas que hemos estado aplicando, existe un alto grado de literariedad en el *Sagrado Padrón*, que se seguirá verificando en el resto de los elementos del texto.

2.1.2. En el verso.

Por naturaleza, el verso es una forma desautomatizada del lenguaje. Llama la atención del lector desde el momento en que percibe su apariencia tipográfica de líneas cortadas. Pero descartando ciertos casos de poesía vanguardista y posterior, este es el aspecto menos importante del verso, cuyas definiciones se han ido ampliando históricamente según las épocas y la aparición de nuevas formas. Por parecernos la menos comprometedora daremos ésta:

Conjunto de palabras que producen un efecto sonoro muy cercano al de la música, como resultado de la distribución periódica de algunos elementos dominantes, o de la medida sonoramente igual de las frases, o de la semejanza de terminación de éstas.²¹

Otras definiciones, que podrían entrar en contradicción con algunas de las tendencias actuales, hablan de reglas, ritmo y metro, elementos importantísimos en la versificación tradicional. Esto último indicaría que una de las características esenciales del verso tiene que ver con su estructura fónica, sin embargo, aun las modalidades más canónicas del verso sirven también de escenario para el despliegue de una buena cantidad de recursos morfosintácticos, semánticos y de otros niveles del lenguaje.

Los versos utilizados en el *Sagrado Padrón* son muy variados pero todos se proponen cumplir con las reglas métricas y rítmicas al uso, pues pese a que la poesía barroca española es conocida por sus hallazgos, no rompe definitivamente en muchos aspectos con los cánones heredados de las tradiciones renacentistas italianas y populares. Examinaremos brevemente los tipos de versos y estrofas utilizados en el *Sagrado Padrón*, así como algunos de los recursos desautomatizadores más frecuentes y destacados.

Conscientes de que cada poema podría ser objeto de un análisis exhaustivo, nosotros nos limitaremos a citar algunas estrofas o versos interesantes, según el orden como

²¹ Henoc Valencia Morales. *Op. cit.*, p. 24.

aparecen en el texto. El primer poema está conformado por ocho décimas espinelas, una de las cuales es la siguiente:

1	Desde que nació esta pura	a
2	excepción de la desgracia	b
3	supo el mundo qué era gracia	b
4	y el cielo qué era hermosura.	a
5	Bien lo dice la pintura,	a
6	que el pincel fue soberano;	c
7	y aquí corriendo la mano	c
8	por la divina influencia	d
9	ostentó la Omnipotencia	d
10	ser hechura de su mano.	c

Esta estrofa, de origen auténticamente castellano, está conformada por versos octosílabos y por estrofas más simples: dos redondillas (abba, cddc) unidas por dos versos de enlace (ac). La décima espinela era una estrofa muy usada en la literatura de los siglos de Oro, pues: “se emplean en el teatro –Lope de Vega dice que las décimas son buenas para las quejas – y también, dada su concisión, en poemas independientes, especialmente ingeniosos [...]”²² Este poema no sigue precisamente los preceptos de Lope, pero no podemos negar su ingeniosidad, patente, por ejemplo, en la contraposición de ideas de los versos 3 y 4 que sirven para reforzar el elogio de María, representada en una pintura del templo con el arcángel Miguel postrado a sus pies. A pesar de que el tipo de estrofa es de tono teatral, e incluso popular (sus versos son de arte menor), es curioso notar que se la tiene en más que a la prosa, pues líneas antes dice Ramírez de Vargas:

Pare aquí su carrera la prosa y débale el primor del artificio, suspendido el curso de la oratoria, breve interposición a las flores de la poesía, que cuando María santísima de Guadalupe se estampa de flores y aparece aun en memoria, alterar el estilo es disculpa del afecto.

Esto quiere decir que el verso era considerado un estilo superior sin importar de qué tipo fuera. Seguramente Ramírez de Vargas estaba al tanto de que el verso era más propicio al uso de recursos expresivos y, por otra parte, de que el verso implicaba un mayor cuidado y dificultad al escribir, puesto que su uso estaba sujeto a reglas. De este modo podemos

²² Vid. José Domínguez Caparrós, *Diccionario de métrica española*. Madrid, Alianza, 2001. s.v. *décima espinela*.

entender porqué “alterar el estilo es disculpa del afecto”, puesto que elogiar por medio de un poema constituye una mayor muestra de estimación que describir un objeto en prosa. Si bien vimos que la prosa del *Sagrado Padrón* es rica en recursos expresivos, el verso lo es más aun con su variedad de rimas, metros, estrofas, y dentro de éstos, imágenes, metáforas, aliteraciones y figuras de sonido, simetrías y paralelismos sintácticos, etc.

El segundo poema se ocupa de la descripción de un retablo en el que se observaban las figuras de Juan el Bautista, Teresa de Jesús, san José y san Bernardo, cada uno de los cuales da pie a una exaltación lírica. El poema está conformado por siete octavas reales, una estrofa heredada de la tradición renacentista italiana utilizada principalmente en la lírica de tono elevado y en la poesía épica,²³ sus versos son de arte mayor (endecasílabos), y un ejemplo notable del uso de esta estrofa es *La Araucana*. Citaremos la última estrofa del poema que Ramírez de Vargas dedica al retablo:

1	Estos ínclitos héroes celestiales	A
2	son, con alta señal de sus blasones,	B
3	de aquellas copias los originales	A
4	y de aquellas estatuas corazones;	B
5	a alientos del formón, tan naturales	A
6	que con cuerpo, semblante, afecto, acciones,	B
7	en el cifrado Olimpo donde moran,	C
8	rogando viven y viviendo adoran.	C

Nótese el uso de recursos como la simetría del último verso, el efecto sonoro que produce la rima consonante, la alteración del orden sintáctico en los versos 3 y 4, las metáforas “corazones [de aquellas estatuas]” y “Olimpo donde moran”, que llama la atención por ser expresión de un sincretismo entre las culturas pagana y cristiana heredado del Renacimiento, pero muy acentuado en el periodo barroco.

El tercero y cuarto poemas tienen la misma estrofa como base: la copla y forman poemas de mayor extensión conocidos como romances, composición que, según Valencia Morales, es la más típicamente hispana. Cada copla está formada por cuatro versos octosílabos con rima asonante en los pares. Además del asunto, la diferencia de los dos poemas está en su intención: en el primero, de veintiséis coplas, hay una numeración que

²³ Vid. Domínguez Caparrós, *Op. Cit.*, s.v. *octava real*.

servía para indicar cómo debían ser cantadas las coplas a modo de antifona. El tema del poema es también la descripción de unas pinturas que narraban la vida de María, así, al tiempo que descubre cada uno de los cuadros, Ramírez de Vargas, alude en verso a los episodios de su vida dando a la composición cierto orden narrativo:

4. El bautismo de María	x
el cuarto lienzo retrata,	b
siendo novedad dos veces	x
en el pincel y en su gracia.	b
Minístrale el agua el Hijo,	x
y no en vano, que al tocarla,	b
bien es que hiervan las ondas	x
donde rebotan las llamas.	b
Las que líquidas centellas	x
corren en fogosas aguas,	b
tanto campo de purezas	x
inundan pero no lavan.	b
Como no hay mancha que limpien	x
en aquel colmo de gracias,	b
sólo en su humildad ser pudo	x
necesidad la abundancia.	b

En estas cuatro coplas se describe el lienzo que retrata el bautismo de María. En la primera de ellas podemos ver el número correspondiente al turno en el canto. Cada copla encierra una *imagen* distinta, lo cual se contradice con el hecho de que todas se refieran a la misma representación del bautismo de María; cada una de las imágenes está planteada a través de un complejo de metáforas continuadas: se utiliza el signo *ondas* para decir “agua”, *llamas* para decir “amor divino”, *líquidas centellas* para “gotas de agua”, así como *campo de purezas* y *colmo de gracias* para aludir a María. Otro recurso digno de llamar la atención es el juego de conceptos en “inundan pero no lavan”, pues “inundan” alude a la abundancia de agua, vista ésta como el símbolo de limpieza y purificación, la cual no llega a realizarse según se explica en los versos siguientes. En cuanto a los recursos fónicos es necesario notar la distribución armónica de los acentos en los versos:

Verso separado en sílabas	Acentos
Las/ que/ lí/ qui/das/ cen/ te / llas	3 y 7
co /rren /en / fo/go/sas / a /guas,	1 y 7
tan/ to / cam / po/ de / pu/ re /zas	3 y 7
i/ nun /dan/ pe/ro/ no/ la /van.	2 y 7

El acento en la séptima sílaba de cada verso es obligatorio, pero los de las primeras sílabas están distribuidos de modo que el sonido no sea demasiado repetitivo, y formando una melodía que el lector percibe como agradable. La desautomatización en este caso ocurre a través de la percepción auditiva, que es la intención de todo verso.

El cuarto poema, que también es un romance, es la traducción de un fragmento latino que el mismo poeta había citado anteriormente, la peculiaridad de este texto es que presenta una estructura en diálogo, que intenta imitar un tanto a la del original:

- | | |
|---------------------------------------|---|
| 1 ¿Por qué callas? – Porque aquí | a |
| 2 duerme la voz en los labios. | b |
| 3 Pues ¿por qué hablas? – Porque vivo | c |
| 4 en los lienzos y en mis rasgos. | b |

Lo destacable de esta traducción es que confirma la importancia que se daba a la erudición y el peso que tenían las autoridades latinas y medievales. Aunque desconocemos el origen del texto original, sabemos que es posterior al siglo XII, en el cual la iglesia católica canonizó a san Bernardo. El hecho de que el texto original esté vertido en versos tan típicamente castellanos es otra prueba del sincretismo cultural alcanzado en el barroco.

Los siguientes tres poemas pertenecen al tipo de composición culta más exitosa de los siglos de oro: el soneto, del cual sería ocioso dar explicaciones. El primero de ellos está dedicado a la estatua del patrón del templo; en él son notables el juego antitético de los últimos dos versos y el oxímoron del último de ellos:

Más sacrificio a Dios se halla en un punto:
 estar gozando allá lo que no muere
 y acá adorar viviendo lo difunto.

Nos hallamos de nuevo ante el tópico barroco de la no correspondencia entre lo terrestre y lo celestial. El oxímoron “viviendo lo difunto” está compuesto por aquella

metáfora en la que, bajo el signo de “lo difunto”, se alude a la visión barroca de lo terrestre como perecedero, pero también, en concordancia con el primer verso, alude a la naturaleza de la estatua como entidad inánime, sin vida, que –aquí está la clave paradójica del oxímoron– “vive” adorando, es decir, la estatua es un objeto difunto ubicada en el espacio de lo difunto, de lo terrestre y perecedero que sólo puede vivir a través de la adoración, y al estar adentro del templo “adorando”, vive; en eso consiste su doble “sacrificio a Dios”: en gozar la inmortalidad del reino celestial (recordemos que el patrón ya ha muerto para entonces) y en vivir adorando bajo la forma de una estatua. Esto último revela la relación metonímica de que la estatua equivale al personaje representado en ella.

El segundo soneto encomia a una personalidad de la época, a “la excelentísima señora doña Elvira de Toledo, condesa de Galve, purpúreo lustre de los valles de Fernandina y fragante esplendor de las alquerías de Villafranca”. En los versos del soneto doña Elvira es tratada de “sol humano” que adoró a un “sol divino” refiriéndose al templo de san Bernardo.

Con una serie de metáforas y alusiones a metáforas anteriormente citadas en el texto, Ramírez de Vargas utiliza el último soneto para referirse a los oradores que participaron en la celebración, representado cada cual por un signo distinto en concordancia con lo que de ellos se había dicho antes. La idea central de este último soneto es que todos los oradores llegaron exitosamente al fin de su discurso gracias a su genio, el cual puede ser de distintas especies y poco distinto de los ángeles. Citaremos, para más detalle, los tercetos:

De varias flores se vistió el paraíso;²⁴
poco el ángel al hombre diferencia,
cada genio distinto nos da aviso

que la hermosa de Dios omnipotencia,
criando varias mentes, hacer quiso
de varia especie cada inteligencia.

De no ser por la complejidad de su forma y la superabundancia de sus imágenes (en los cuartetos hay enumeraciones profusas y un hipérbaton muy marcado), estos versos

²⁴ *Vid.* III, nota 294, del presente trabajo.

parecerían ser más renacentistas que barrocos, pues aparentemente el tema del desengaño y el tópico de la *vanitas* se han dejado de lado, creando una conexión entre los órdenes humano-terrenal y divino-celestial basada en el genio y en la inteligencia humana, mismos que, por otra parte, son un don divino. La complejidad de los conceptos y la lejanía de las alusiones de este soneto son factores indudables de desautomatización, pues exigen gran atención del lector.

El último poema, la “Relación de los fuegos”, parece ser un texto independiente del *Sagrado Padrón*. Sabemos que no lo es porque se refiere a un hecho inmerso en las mismas circunstancias que rigieron la elaboración del *Sagrado Padrón*. Como su título lo indica, la “Relación de los fuegos” refiere lo ocurrido en ese momento crucial para el populacho de los actos festivos por la dedicación del templo de san Bernardo que fueron los fuegos de artificio. Maravall ha notado que este tema ha llegado a constituir un tópico, pues según argumenta: “Con su iluminación, esas artes respondían al afán de desplazar el día por la noche, venciendo la oscuridad de ésta por medio de un artificio humano”,²⁵ artificio humano que –agregamos– era sustentado por los círculos privilegiados para reafirmar su imagen de poder en el ideario social. Citaremos la quintilla del *Sagrado Padrón* que trata este tópico con más claridad:

1	Con espléndido desbroche	a
2	corrió al cielo presuroso	b
3	en ella de Febo el coche,	a
4	y siendo astro artificioso,	b
5	pudo ser sol de la noche.	a

El poema está conformado por 55 quintillas, todas ellas octosílabas de rima ababa. Según Domínguez Caparrós, la estrofa tuvo mucha difusión en el Siglo de Oro, sobre todo en las partes narrativas. La “Relación de los fuegos” es ciertamente descriptiva pero adopta un tono jocoso bien adecuado al carácter popular de la estrofa. Hemos visto que, pese al empleo de estrofas de tradición popular, los poemas anteriores del *Sagrado Padrón* tenían un tono panegírico y hasta cierto punto solemne, la “Relación de los fuegos” es un poema de tono burlesco que, como todos los espectáculos populacheros en las procesiones y desfiles, coronaba o daba fin al festejo. El cambio de tono se nota en la intención del autor

²⁵ José Antonio Maravall. *Op. cit.*, p. 497.

por hacer reír, y más concretamente por el empleo de un lenguaje popular a través del cual se construyen imágenes cómicas y grotescas, que la autoridad de Mijail Bajtin aprobaría como tales. Algunos ejemplos podrían ser:

Monstruos hubo sin fierezas,
y como Plinio escribía
que hay hidras en las malezas
de siete cuellos, había
cohetes de siete cabezas [...]

Hubo cohete tan lacio
que con repentino aborto
dio en san Antón no despacio,
y cohete hubo tan corto
que el diablo lo entró en palacio. [...]

Muchas, aun con padecer
cataratas, se hacían friegas
y se iban a entremeter;
porque hay mujeres tan ciegas
que todo lo quieren ver. [...]

Sin embargo, el tono popular no implica ni el descuido de la versificación ni la limitación de los recursos para crear imágenes, entre ellas la mención de autores (como Plinio en el primer ejemplo) y personajes mitológicos, ingeniosos juegos de palabras:

[...] corcoveaban los caballos
y los cargados de espaldas.

que recuerdan los versos dedicados a Ruiz de Alarcón, que casualmente forman también una quintilla:

Tanto de corcova atrás
y adelante, Alarcón, tienes,
que saber es por demás
de dónde te corcovienes
o dónde te corcovás.

Y no es ésta la única evidencia de que Ramírez de Vargas estaba al tanto de las tradiciones literarias populares y del Siglo de Oro; en la “Relación de los fuegos” hay varios centones, algunos extraídos de Góngora y otros del Romancero, algunos citados al pie de la letra y otros modificados:

pero de un buscapiés brujo,
que volaban con tramoya,
recelaban el rempujo,
que no poco daño a Troya
breve potrillo introdujo.

de la *Fábula de Píramo y Tisbe*, de Luis de Góngora, o:

Crecía el incendio, y afán
de la gente ya no queda,
y los que vienen y van
con la mucha polvareda
perdían a don Beltrán.

clara alusión a un famoso romance de tradición medieval, aunque un tanto modificado. La mezcla de las citas eruditas en poemas de tono jocoso es una herencia directa de la tradición barroca. Góngora, Quevedo, sus contemporáneos y seguidores los hicieron prolijamente. Además, su inclusión en textos como el *Sagrado Padrón* tampoco es una novedad:

[...] si bien el texto en su totalidad era un modelo de lenguaje elevado, esto no impedía que se incluyeran fragmentos en estilo bajo. Porque el asunto de las relaciones de fiestas no podía ser estrictamente grave; también tenían lugar los momentos lúdicos y de regocijo popular; en estos casos la narración versificada los representaba en el estilo correspondiente como dictaban los preceptos retóricos y poéticos.²⁶

En general, los versos de los poemas incluidos en el *Sagrado Padrón* tienen una intención estética, manifiesta en un conjunto de recursos que desautomatizan la percepción del lector. Sin importar el tipo de estrofa o verso empleados, en cada poema se vuelve patente el desvío del lenguaje comunicativo, oscureciéndolo hasta el grado en que sólo releendo y poniendo atención en cada detalle logra el lector captar la idea propuesta por el autor. Si el verso es, por naturaleza, un recurso desautomatizador, el verso barroco –como

²⁶ Rodríguez Hernández. *Op. cit.*, p. 157.

mostraron ser los que componen los poemas del *Sagrado Padrón*– será la manifestación de un momento histórico donde dicha intención se vuelva más patente. Esto se verá más adelante, vamos por ahora a revisar el léxico empleado en el texto de Ramírez de Vargas.

2.1.3. En el léxico.

Para iniciar este apartado debemos dar cabida a la pregunta: ¿Cuándo una unidad léxica se vuelve un recurso desautomatizador? La respuesta que de ella obtengamos sentará las bases para organizar el material cuya mención resulte pertinente.

En cierto sentido, podríamos responder que el empleo de cualquier palabra que resulte desconocida al lector, pues ésta llamará su atención inmediatamente y, al resultarle oscuro tanto su significado como su referente, su percepción se verá afectada. Sin embargo, en este sentido no podemos hablar con propiedad de desautomatización, puesto que hay un proceso de recepción implícito del cual sería muy difícil dar cuenta (pues cada lector tiene un bagaje cultural y una capacidad lingüística diferente), además de que rebasa los límites de nuestra concepción teórica. Por otra parte, queda soslayado un importante factor de desautomatización: la intención del autor de desviarse del lenguaje comunicativo, equivalente a la intención barroca de “oscurecer” el texto.

A partir de esto podemos clasificar el léxico del *Sagrado Padrón* de acuerdo con grados de intencionalidad literaria, empezando por los términos que resultan oscuros debido en mayor medida a un problema de recepción que a la intención del autor.

El primer conjunto de signos tendrá que ver evidentemente con el factor histórico de la lengua, así que el léxico característico de finales del siglo XVII será el que ocupe esta categoría, como por ejemplo:

- Algunas palabras derivadas de usos gramaticales que hoy nos resultan extraños, como la colocación de pronombres enclíticos a final de palabra: trabóse, consagróse, desvióse, decoróse, ministrále, manifestáballo, quiérele...
- Palabras derivadas de otros usos: deste, desta, entrambas, que hoy escribimos separados.
- Palabras derivadas de variaciones fonéticas, como todas las modernizadas en el texto: invidian, escultura, sumptuoso, monstrando, respetosos, etc.

• Además de palabras cuyo uso es hoy nulo, casi nulo, o que asociamos con un significado diferente:

- *gentilidad*, que se refería a los griegos y a los romanos.
- *manutenencia*, que hoy se dice manutención.
- *consisten*, que en el texto quiere decir: “persisten”.
- *informan*, que en el texto y en general, se utilizaba para, “dar forma”.
- *sumiller*, que era un cargo de la corte. Hoy se utiliza en otros contextos y con una significación diferente.

Es evidente que muchas de estas palabras son desconocidas para el hablante de hoy, pero eran corrientes en tiempos de Ramírez de Vargas, y su empleo no es necesariamente resultado de una intención poética, aunque no debemos olvidar que, según el concepto de *función constructiva*, su significado varía en función de las palabras que les rodean.

El siguiente conjunto de signos tampoco es producto de la intención poética del autor, se trata de palabras propias de disciplinas específicas a las que el autor se ve obligado a aludir, es decir, al describir un templo, Ramírez de Vargas se ve obligado hasta cierto punto a emplear términos propios de este arte; sin embargo, no se puede negar la voluntad de hacer gala del lenguaje a través de estos términos, pues como dijo Tovar y de Teresa:

De este modo, patronos, órdenes, arquitectos y literatos, se mancomunaron en empresas que buscaban la modernidad artística basada en las matemáticas y la geometría, obligando a un uso propio de voces, que ya quisieran los historiadores de arte que tanto critican a los autores que las recogen [...] Lectores los arquitectos y los literatos de las obras de teóricos y matemáticos como Dechales, Caramuel, Guarino y Tosca [...] le dan forma, voz y color al pensamiento matemático de entonces, obsesionado por describir al universo en un modelo comprensible en formas aparentes.²⁷

Así, pues, encontramos en el *Sagrado Padrón* una buena cantidad de términos arquitectónicos y de algunas otras disciplinas próximas y auxiliares a las que el asunto de su texto le orilla a aludir, al tiempo que se aprovecha de su léxico para lucir su erudición, lucimiento que ya en un leve grado denota una intención literaria, pues busca intencionalmente la atención del lector. Los ejemplos son:

²⁷ Guillermo Tovar y de Teresa. “El arte novohispano en el espejo de su literatura”, en Pascual Buxó. *La literatura novohispana*. México, UNAM, IIB, 1994, pp. 299 y 300.

De la Arquitectura: montea, zoclo, basa, arquitrabe, frontispicio, arbotante, friso, buque, cuerda, cimborrio, pechinas, pilastras, entrecalles, columnas, etc.

De la carpintería y artes similares: formón, escoplo, garlopa, mureta, escofina, gurbia.

De las Matemáticas: alícuotas, simetría, geometría.

Y de la Literatura y la Retórica, a la que también alude intencionalmente: hexámetro, pentámetro, prosopopeya, epitalamio, canto amebeo, colon, metro.

La intención en el uso de las siguientes palabras es prácticamente el mismo que en las anteriores, la única característica que las distingue es el haber sido tomadas, ya adaptadas, ya en pureza, de otras lenguas:

- Del latín: panegiris, arcta, fimbria.
- Del italiano: escaneladura.
- Del náhuatl: tezontle, chiluca, otomites, macehuales, matlacahuites, nacatamales.

El siguiente nivel de intencionalidad literaria está basado también en la voluntad de lucir la propia erudición, al citar artistas y autores de los cuales se pretende aparecer como conocedor, y así tenemos los nombres de:

- Filósofos: Platón, Pitágoras, Bías de Pirene.
- Historiadores: Estrabón, Diógenes Laercio, Helánico, Plinio, San Isidoro.
- Poetas: Ovidio, Marcial, Homero, Adam de Santo Víctore.
- Literatos: Natal Comes, Quintiliano, Alciato.
- Teólogos: Julio Nigronio, Sancho Porta, Cirilo Alejandrino.
- Artistas: Miguel Ángel, Domingo Fontana, Bullant, Apeles, Lisipo, Rubens.

A partir de este momento, consideramos que el léxico empleado tiene ya una intención literaria más definida, que se hace patente en la selección de palabras usuales en el lenguaje literario de la época, a sabiendas de que el lenguaje comunicativo emplearía formas de expresión diferente, es decir, se trata de palabras de tradición culta, por ejemplo:

- Empíreo, numen, archipiélago, compósita, columbino, tálamo, trasunto, gollería, sacro, puericia, purpúreo, agonal, áncora, huestes.

Las siguientes corresponden a otro recurso muy común en el lenguaje literario desde el Renacimiento, que es la alusión a personajes mitológicos principalmente grecolatinos, aunque también se hace mención de seres de la cosmovisión cristiana. En muchos casos, los

autores se valían de estos personajes para compararlos con aquello a lo que quieren aludir, llegando incluso a utilizar sus nombres metafóricamente. En el *Sagrado Padrón* pudimos encontrar:

- Personajes de la Mitología grecolatina: Apolo, Crespo, Mnemosine, Bóreas, Gerión, Alcides, Atlante, Urania, Midas, Anfión, Mercurio, Cintia, Belona, Pomona, musas.
- Lugares y episodios de la tradición grecolatina: Parnaso, Delfos, Castalia, Gigantomaquia, Areópago.
- Personajes de la tradición católica: querub, serafines.

Vienen después los términos de uso exclusivo del lenguaje poético y aquellos que por derivación adquieren en el texto una connotación especial:

- Entre los primeros: rosiclères, múrice, caistros, potosí, septentrión.
- Entre los segundos: abejuela, niñezas.

En el siguiente grado de intencionalidad, que responde a un desvío absolutamente voluntario, están las palabras que mediante algún mecanismo retórico –principalmente metáforas y metonimias– se refieren a un objeto diferente. Enumeraremos algunos de los casos. Entre los metafóricos tenemos:

- “tulios”, se refiere a los oradores del festejo, y se les compara, hiperbólicamente, con Marco Tulio Cicerón, que era el padre de la oratoria.
- “borrones” que como ya hemos explicado, se refiere al escrito de Ramírez de Vargas)
- “cupidos” se refiere en realidad a ángeles cristianos, aludiendo a la semejanza de la representación iconográfica de ambos.
- “etnas” se refiere, hiperbólicamente, a los cohetes y juegos de artificio que echan grandes cantidades fuego y humo.
- “linces”, se refiere a agudeza perceptiva y al refinado gusto de los críticos de arte.
- “jayán”, término utilizado para personas, en este caso se refiere a una torre del templo, además de la metáfora, hay una prosopopeya.)
- “musas”, se refiere a las monjas, aludiendo a sus virtudes comparadas con las de las primeras.

- “filomenas”, se refiere a las monjas que cantan, por alusión al nombre de Filomena, que significa amiga del canto.
- “Delfos”, se refiere a la ciudad de México, equiparando ambas por la grandeza e importancia de sus templos; el de Apolo, en Delfos, y el de Bernardo, en México, también con intención hiperbólica.

Entre los metonímicos figuran:

- “el romano”, aunque en realidad se refiere a la ciudad de Roma, puesto que se habla de distancias y no de personalidades. Se emplea, por contigüidad, el gentilicio por el nombre de la ciudad. Lo mismo ocurre en los casos de: el egipcio, el jonio, el colosense, el mahometano, etc.
- “planta”, por contigüidad con “pie”.
- “guadaña”, por contigüidad con la muerte, aludiendo a su representación iconográfica más común.

En último lugar están los signos que, aunque pueden pertenecer al lenguaje comunicativo, en el texto sólo se justifican por su intención desautomatizadora, pues al modificar directamente a otros signos, cambian el modo en que estos son percibidos. Nos referimos a todos los pertenecientes a esas categorías gramaticales cuya función es, ante todo, modificar semánticamente a otros: los adjetivos y los adverbios. Hemos notado en su uso la constante referencia a ideas como la grandeza, la perfección, el brillo, la nobleza y la hermosura (esclarecido, espléndido, pulido, costoso, alto, perfecto, lucido, rico, incorruptible, elocuente, excelente, elegante, ostentativo, brillante, numeroso, sublime, precioso, ilustre, venerable, excelso, hermosamente, pródicamente, lucidamente). La adjetivación era un recurso muy valorado en el canon barroco y es una de las herramientas más básicas de la creación poética. Por la intención panegírica de textos como el *Sagrado Padrón*, es bastante común encontrarlos en su forma superlativa (reverendísimo, excelentísimo).

Finalmente, también debido al tono del texto, encontramos en la “Relación de los fuegos” términos de carácter popular: gargajo, atarantado, tristrás, chisgarabís, pintiparado, mocho, buscapiés, ¡chispas!

Aunque podría parecer que revisar las palabras como elementos aislados contradice la concepción de *función constructiva* de Tinianov, hemos comprobado que sirve para verificar

el papel que juegan independientemente los elementos de aquello que Jakobson llamó el eje de la selección, y el modo en que el mismo sistema de la lengua se encarga de caracterizar previamente dichos elementos de tal forma que, en su encuentro con el creador literario, éste ya sepa qué signos le son potencialmente más apropiados para su actualización en un texto con el grado de desautomatización que ha demostrado poseer el *Sagrado Padrón*.

3. El género del *Sagrado Padrón*.

El trabajo de Dalmacio Rodríguez Hernández ha sentado un importante precedente en cuanto a la determinación del género del *Sagrado Padrón*, pues partiendo de algunos casos particulares de textos –entre ellos el que nos ocupa–, ha determinado sus características principales de estructura y estilo. En trabajos previos como el de Antonio Bonet Correa²⁸ se mencionan también algunas características de estos textos y se les agrupa bajo el término “relación de fiestas”. Sin embargo, este último trabajo se puede agregar a la línea de investigación de José Antonio Maravall, más preocupado por la fiesta barroca como fenómeno histórico-social que por la “relación de fiestas” como fenómeno literario, interés central de Rodríguez Hernández, abocado ante todo al problema de la relación de fiestas como género. Para resolver este problema, Rodríguez Hernández se ha percatado de que se puede operar mediante dos métodos:

La pertenencia de una obra a cierto género no sólo se puede realizar a partir de postulados teóricos previamente sancionados por una tradición; también es factible identificarla infiriendo las características semejantes de un grupo de obras.²⁹

El estudioso mexicano utilizó el segundo método, afirmando ser el más adecuado para las relaciones de fiestas. Nuestros intereses son distintos, pues no estamos tras la definición de un género, sino tras la inclusión de una obra específica en un género ya existente a través de postulados teóricos que ayudarán a determinar con mayor detalle las características de la obra para después, tomando el riesgo de generalizar un tanto

²⁸ “La fiesta barroca como práctica del poder”, en *El arte efímero en el mundo hispánico*. México. UNAM, IIE, 1983.

²⁹ Rodríguez Hernández. *Op. cit.*, p. 126.

arbitrariamente, ampliar el repertorio de características del género. Comenzaremos por aplicar las ideas de género del Formalismo ruso.

3.1. Aplicación de teoría de la dominante al *Sagrado Padrón*.

Una aplicación de la teoría de la dominante requerirá la jerarquización de los factores constructivos que componen una obra o un tipo de obras, de dicha jerarquización se obtendrá el factor constructivo de mayor importancia alrededor del cual se subordinarán los demás. En el caso del *Sagrado Padrón*, contamos ya tanto con un breve inventario de recursos desautomatizadores de la obra específica como con la enumeración de recursos estilísticos más característicos del género al que pertenece (tomados del trabajo de Rodríguez Hernández). De ambos nos valdremos para determinar cuál es el factor de construcción primordial y cuáles le son auxiliares. Más allá de esto, tendremos que dar cuenta de los factores que contribuyeron al *desplazamiento de la dominante* tanto para el auge como para la decadencia del género.

Para encontrar el antecedente del género podríamos remontarnos a las crónicas de hechos históricos, que cuentan con ejemplos notables como las de Alfonso X, o las crónicas de conquista. Sin embargo, más allá de las dificultades que resultarían de una exhaustiva revisión histórica, no podemos perder de vista que la relación de fiestas es un género inherente a las circunstancias que *relata*, por lo que será mucho menos complejo y no menos fructífero circunscribirnos sólo a la celebración barroca para explicar el surgimiento de un género de textos con rasgos bien definidos.

Dadas las circunstancias históricas de la monarquía absoluta y la Contrarreforma, el fenómeno de la celebración barroca debe ceñirse al orbe hispánico del siglo XVII y buena parte del XVIII, aunque sepamos que también en Portugal, Italia y Francia hubo manifestaciones parecidas. A este respecto bastará con remitir al lector a los ya citados estudios de J. A. Maravall, que son lo suficientemente precisos y profundos para repetirlos en estas líneas. De todo ello, lo único que vale la pena resaltar según nuestro propósito es que la fiesta barroca, junto con las relaciones que de ellas se hacían, constituían modos de oficializar y legitimar un conjunto de prácticas sociales con vistas a la conservación del *statu quo*, lo que equivale a decir que eran una forma de ejercicio del poder a través de la propaganda oficial:

Andrea Sommer-Mathis es clara al respecto cuando afirma que las relaciones “servían tanto como el acto festivo mismo para la propaganda política, y no sólo eran entregadas como recuerdo a los participantes, sino que se enviaban por toda Europa para demostrar a las otras cortes y ciudades su poder y su grandeza”. Con merecida razón se las ha calificado como literatura panegírica.³⁰

De la cita obtenemos información importante: las relaciones de fiesta eran entregadas a los participantes y se repartían por Europa (en el caso de las producidas en ese continente; suponemos que las producidas en la Nueva España se repartían en la corte local y algunas eran enviadas a la Península) con fines propagandísticos. Cabe aquí otra suposición importante: cuando se habla de los participantes de la fiesta debemos entender que no se refiere a “todos” los participantes, recordemos que los tirajes de aquel entonces eran mucho menores y los costos de la impresión mucho mayores a los actuales, por lo que el número de ejemplares debía ser limitado y repartido entre un conjunto selecto de potenciales lectores. Los textos enviados “por toda Europa” no se le enviarían a cualquiera, debieron ser repartidos en las cortes y círculos eclesiásticos de otras naciones. De esto inferimos que las relaciones deberían estar escritas de tal modo que, en las cortes absolutistas católicas, incluida la española, se cumpliera con el propósito de “enterar, aparte del rey, a otras naciones de la magnificencia, lealtad y devoción con que se efectuaban las fiestas en determinada región del imperio español”,³¹ mientras que en las cortes de los países protestantes –con los que también debió haber intercambio económico y cultural– el objetivo era más bien propagandístico en el sentido de ostentar –o hacer alarde de– la honorabilidad, grandeza y poderío de la monarquía absoluta, así como de la dignidad, devoción y fastuosidad de la Iglesia contrarreformista católica.

Puesto que estaban orientadas a estos fines, podemos ya entrever los mecanismos de construcción de las relaciones de fiesta. Rodríguez Hernández dedica bastantes líneas a aclarar el uso del término “relación” para denominar un género de textos que “relata lo sucedido” en un conjunto determinado de acontecimientos. Sin embargo, como podemos ver en el caso del *Sagrado Padrón*, “el relato” queda bastante soslayado por la descripción del templo, sin que esto sea un argumento suficiente para afirmar que el *Sagrado Padrón* pertenezca a otro género de textos, ya que en otra parte de su estudio el autor afirma que “las

³⁰ *Loc. cit.*, p. 135.

³¹ *Loc. cit.*

narraciones [dan] prioridad a la descripción de los monumentos de arte efímero, pues ahí se compendia el programa ideológico encaminado a enaltecer a la figura homenajeada”.³² La mixtura de estrategias discursivas no debe extrañar, pues “la descripción puede utilizarse aisladamente, con exclusividad, pero en general suele alternar con la narración e insertarse dentro del diálogo o el monólogo”.³³ La diferencia radicaba, entonces, en el tipo de evento “cubierto” –para usar el término periodístico actual– por la relación. Es de esperarse que una relación que “cubriera” la entrada de un virrey fuera más narrativa que una, como el *Sagrado Padrón*, encargada de “cubrir” los festejos por la dedicación de un templo, donde éste es la figura principal. El hecho de que hubiera diferentes tipos y motivos de los festejos nos deja un solo pero muy importante elemento común: la intención panegírica, hacia la que se encamina la mayor parte de los recursos de construcción. Éste será, pues, el factor constructivo dominante.

Antonio Bonet Correa, no sin antes hacer énfasis en lo monótono y cansado que puede resultar leerlas, tilda de “literatura laudatoria” a las relaciones de fiesta aludiendo al tono que generalmente adoptan y a algunos de sus recursos que, como receptores contemporáneos, quizá nos resulten fastidiosos pese a su importancia para el canon de su tiempo:

[...] al igual que los sermones, las loas y los panegíricos, sus volúmenes forman un centón de apretados conceptos, expresados con fórmulas estereotipadas. Con sus latiguillos obligados pertenecen a un género muy caracterizado de hiperbólicas y elípticas frases, cuya lectura resulta cansina por la monótona y pesada repetición, sin proporcionar sorpresas.³⁴

Es muy cierto que para nosotros hay pocas cosas tan molestas como la exageración, la repetición o la monotonía, pero debemos considerar que se trata de diferencias de gusto no exentas de un importante fondo cultural, en el cual el momento histórico es un factor determinante. En el artículo antes citado, Guillermo Tovar y de Teresa, además de condenar la incompreensión de que fue víctima la estética barroca a raíz del pensamiento decimonónico, justifica la audacia de sus recursos:

³² *Loc. cit.*, p. 134.

³³ Helena Beristáin. *Op. cit.*, s.v. descripción.

³⁴ Antonio Bonet Correa. “La fiesta barroca como práctica del poder”, en *El arte efímero en el mundo hispánico*. México. UNAM, IIE, 1983, p. 49.

[...] su empeño era otro: afán de participar en dos mundos, el visible y el invisible, visto o no visto, como el universo, cruzando su voluntad con su inteligencia, hasta sacar chispas en el juego de la lógica a lo divino. Los siglos XVII y XVIII, sin tantas certidumbres, representaron gracias a su fantasía y su elevado ingenio, todo aquello que suponían propio del universo, creando el espectáculo visible de la realidad invisible. Y es, precisamente, lo invisible lo que da sentido a sus creaciones.”³⁵

A partir de esto sabemos que la intención panegírica del texto, expresada sobre todo en recursos como la hipérbole, la adjetivación abundante, las metáforas oscuras, las antítesis, etc., no depende únicamente de la voluntad del autor, sino de un conjunto de convenciones dictadas por una forma de percibir el mundo. La intención del *Sagrado Padrón* es vincular, a través de la palabra, lo visible del templo con lo invisible del orbe celeste, pues finalmente el templo es el domicilio terrestre de un ser celestial, y en este tenor se entiende que las palabras empleadas para describirlo sean las más elevadas; las imágenes, las más elaboradas; y las metáforas, las más hiperbólicas y rebuscadas que el autor tenga a su alcance, todo lo cual termina por constituir un canon artístico y literario. Ramírez de Vargas ya es demasiado tardío, pero se adscribe voluntariamente a una tradición estética iniciada desde antes, incorporándose a ella de manera implícita mediante la imitación de los recursos de construcción, y de manera explícita al mezclar versos de Góngora entre los suyos o al citar el nombre de Anastasio Pantaleón de Ribera. Consciente de la tarea emprendida, el autor no se adscribe únicamente en una tradición estética, sino también en una literaria, y es en ésta donde se explica el que los organizadores de la fiesta por la dedicación del templo de san Bernardo soliciten al capitán don Alonso Ramírez de Vargas, a finales del siglo XVII, la elaboración del relato escrito de dichos festejos; así como podría explicarse hoy, por ejemplo, que a mediados del siglo pasado y por voluntad propia, Alejo Carpentier, convencido de que lo maravilloso existe en la realidad cotidiana de los americanos, acoplara el término de “lo real maravilloso” para un género de literatura dotada de recursos propios y de cierta vigencia histórica.

Volviendo por fin a la *teoría de la dominante*, tenemos que la intención panegírica es el factor dominante en la construcción del tipo de textos que constituyen ese género histórico llamado relación de fiestas. Sin perder de vista los valores característicos de la estética barroca (exuberancia, profusión, líneas curvas, etc.) ni el objetivo particular del género, los

³⁵ Guillermo Tovar y de Teresa. *Op. cit.*, p. 292.

autores de relaciones debían atender tanto al hecho concreto del que debían dar parte como al complejo un tanto más abstracto de las convenciones y recursos disponibles para lograr su objetivo: relatar detalladamente lo sucedido durante los festejos, sin olvidar decir que fue un evento extraordinario, único y digno de permanecer en la memoria de los asistentes y de quienes tuvieran noticia de él.

Ni la intención panegírica ni la necesidad de relatar eran nuevas en el siglo XVII, pero encontraron una modalidad particular de manifestarse en las relaciones de fiesta. El apartado de los recursos desautomatizadores del *Sagrado Padrón* da luz sobre los mecanismos utilizados para cumplir ambas necesidades, y para usar los términos de Jakobson, diremos que hay un predominio de la función referencial en los episodios narrativos, mientras que los episodios descriptivos y panegíricos se expresan en un lenguaje *desviado*, es decir, hiperbólico y oscuro, rico en imágenes y juegos de sentido, plagado de metáforas cuyos términos de comparación son seres mitológicos, resplandores deslumbrantes y, en general, todo lo perteneciente a la realidad invisible de que habla Tovar y de Teresa. Si bien tanto la narración como los textos panegíricos se daban –y se dan aún– en muchas modalidades, sólo bajo las circunstancias específicas que hemos explicado en el primer capítulo de este trabajo se materializan en textos como el *Sagrado Padrón*.

En lo que se refiere al *deslizamiento de la dominante*, será útil comparar las relaciones de fiesta con géneros cercanos anteriores y posteriores a su periodo más productivo. Sirvámonos de un par de ejemplos hipotéticos: supongamos que el género histórico inmediatamente anterior a las relaciones de fiesta fuera el de la crónica de Indias. Las diferencias son amplias, pero también hay similitudes: en la crónica de Indias había un mandato por parte del rey de “relatar” minuciosamente todo lo que se encontrase en los territorios conquistados. Al principio, en ejemplos como las *Cartas de relación* había cierta intención de sobresalir por medio de la obra y recibir los favores de la Corona; otros trabajos, como los de Sahagún, revelan cierta voluntad de entendimiento hacia la nueva realidad. Pero hacia finales del siglo XVI, Felipe II busca unificar el modo de elaboración de las relaciones a través de unos cuestionarios, de modo que la inventiva del relator se ve reducida, por factores extrínsecos al arte literario, a una mera forma burocrática. Al llegar el siglo XVII, la celebración barroca exige un nuevo tipo de textos, tanto la necesidad del texto como el tipo de evento a “cubrir” son distintos, pero esto no quiere decir que el autor

sea consciente de hacer algo nuevo y mucho menos de inaugurar un género literario, pues como bien afirma Rodríguez Hernández, “la noción de género es *posterior* a la existencia las obras [...] Los géneros son modelos de escritura siempre concurrentes en todas las etapas de la historia a los cuales los autores se apegan en mayor o menor medida”.³⁶ De este modo, muchos de los mecanismos narrativos y descriptivos de la crónica de Indias sobrevivirían en las relaciones de fiesta. El *deslizamiento de la dominante* radicaría en que la función constructiva principal de la crónica de Indias (la sucesión cronológica de los hechos, por dar un ejemplo) se viera desplazada por la función panegírica, mucho menos patente en la crónica de Indias. A esto hay que agregar que la visión del mundo cambia en función de los tiempos, añadiendo un factor estético que terminaría por repercutir en la tradición literaria y en los mecanismos de construcción de todas las obras, incluidas las relaciones de fiesta. Con esto me refiero al cambio, paulatino y obviamente imperceptible o casi imperceptible para quienes lo vivieron, del canon artístico renacentista al canon barroco. Con el tiempo y con la práctica constante de la elaboración de relaciones de fiesta, el género terminaría por consolidarse: los autores nuevos habrían leído las relaciones de autores cercanamente anteriores e imitado sus mecanismos de composición con la confianza de seguir un modelo exitoso.

En el mismo sentido, podríamos afirmar que la decadencia del género se debió, extrínsecamente, a las nuevas necesidades discursivas. Así, la relación de fiestas daría paso —este segundo ejemplo es bastante precipitado— a las líneas hinchadas de patriotismo de las crónicas periodísticas de nuestro siglo XIX, donde la intención panegírica se vería desplazada por construcciones de otro tipo que buscaran fomentar el sentimiento de colectividad patria, favoreciendo siempre, claro está, a los productores de un discurso que ya no tendría sólo unos cuantos lectores en cuyas manos reposara un libro primorosamente impreso, sino que éstos serían mucho más numerosos y repasarían las hojas de algo bastante parecido a lo que hoy llamamos periódico o folletín y que, además, ya no sería un obsequio sino una mercancía.

Completamente conscientes de haber violado de algún modo los preceptos formalistas al dar cabida en nuestra argumentación a factores extrínsecos a la construcción de la obra literaria, podemos afirmar que, sin haber perdido de vista sus conceptos y

³⁶ Rodríguez Hernández. *Op. cit.*, pp. 126-127.

formulaciones, hemos ganado mucho en claridad y ahorrado mucha tinta en argumentos que, por muy intrínsecos que hubieran sido, no habrían explicado con suficiencia un fenómeno tan susceptible a las condiciones culturales como es el de la evolución literaria. Ahora es tiempo de verificar el tipo de vínculo que presenta este género entre el discurso literario y el de otros campos del saber.

3.2. Tipo ancilar del *Sagrado Padrón*.

En este último apartado nos valdremos de los conceptos propuestos por Alfonso Reyes a fin de verificar, de acuerdo con su clasificación, el tipo en el que ajustaría mejor el *Sagrado Padrón*, y al mismo tiempo recalcaremos su carácter ancilar de acuerdo con las definiciones y argumentos expuestos tanto en *El deslinde* como en el apartado donde les hemos dado cabida.

De acuerdo con los conceptos de “lo literario” y “la literatura”, y según lo revisado en capítulos anteriores podemos afirmar que el *Sagrado Padrón* es un claro ejemplo de literatura ancilar, puesto que no alude a “asuntos de cierta índole”³⁷ sino a un hecho concreto, que no respondería a la complicada conceptualización de la “ficción literaria” desarrollada por Reyes en el capítulo VI de su obra. Se puede afirmar que este texto pertenece a la no-literatura (en pureza) pues expresa al hombre en cuanto es historiador y sus conocimientos especiales. Rodríguez Hernández declara en este sentido que:

Los escritores de relaciones, conscientes de la importancia y delicadeza de sus obras –honrar a un rey no sería poca cosa–, las adscribieron a una formación textual autorizada: la historiografía. Este hecho podría parecer evidente y obvio; sin embargo, indica la intención de elevar las fiestas promovidas por las instancias de poder a la categoría de historia, y de considerar la actividad de narrarlas como una tarea historiográfica.³⁸

Así, la mente de Ramírez de Vargas operaba literariamente. Reyes asevera que toda mente humana opera de este modo sin saberlo, pero olvidó negar que se puede operar literariamente a sabiendas de ello. Este es el caso de Ramírez de Vargas y de muchos otros escritores de relaciones. El hecho de que tales autores operaran literariamente a sabiendas de ello se debe a que “la noción de historia que reflejan los textos está supeditada a la

³⁷ Vid. II, 2, nota 21 del presente trabajo.

³⁸ Rodríguez Hernández. *Op. cit.*, p. 136.

función laudatoria”,³⁹ apoyada en una abundante conjunto de recursos ya descritos con anterioridad. Rodríguez Hernández cita algunos pasajes de otros textos que evidencian la clara distinción –según los cánones vigentes expresos en poéticas como la de Gracián– entre las características del discurso histórico y el poético-literario, sin que ésta constituyera un impedimento para la mixtura de ambos en un solo texto, pues finalmente es dicha mixtura lo que nos permite distinguir el género con tanta claridad, ya que estos textos no estaban desprovistos de intención literaria:

En efecto, existen claros indicios sobre la intención de los autores respecto de elevar los textos al rango de literatura, de sustentar artísticamente el relato. Recursos como la narración versificada o el lenguaje estilizado [consistente en la aplicación de todos los recursos que hemos enumerado] nos dan cuenta de ello.⁴⁰

De este modo, al aplicar los términos de Reyes a las relaciones de fiesta, y específicamente al *Sagrado Padrón*, podemos afirmar que la *poética* (“entendida como procedimiento de ejecución verbal”) de nuestro texto es del tipo literario, suponiendo que existiera una poética para los discursos históricos, teológicos, científicos, etc.,⁴¹ y que su *semántica* corresponde a un asunto histórico de acuerdo con la tradición textual bajo la que fue producido. Ahora verificaremos qué tipo de préstamos y empréstitos hay en este tipo de textos.

TIPOS ANCILARES			
Préstamo De lo literario a lo no literario	Poético	Total (Lucrecio)	A
		Esporádico (Bergson)	B
	Semántico	Total (Sobre Dostoievski)	C'
		Esporádico (Cita de Dostoievski)	D'
Empréstito De lo no literario a lo literario Descartado el tipo obvio	Poético	Total (la no-literatura)	E''
		Esporádico (Prosaísmo en general)	F
	Semántico	Total (Novela científica)	G
		Esporádico (Episodio científico)	H

De acuerdo con el cuadro ancilar y con lo observado en el texto, podemos inferir que el *Sagrado Padrón* pertenece al tipo A, es decir, a los préstamos poéticos totales, pues sus

³⁹ *Loc. cit.*, p. 139.

⁴⁰ *Loc. cit.*, p. 140.

⁴¹ *Vid.* II, 2, del presente trabajo.

procedimientos de ejecución verbal son característicos de la literatura, mientras que el asunto mentado pertenecería al campo de la historia. Para Reyes los textos del tipo A, como el *Sagrado Padrón*, constituyen, efectivamente, literatura y son los mejores representantes de lo que él llama “literatura aplicada” donde tienen cabida los préstamos poéticos totales, pues por decirlo de algún modo, las relaciones de fiesta son “historia escrita con belleza literaria de estilo y forma”,⁴² ejemplo dado por Reyes de lo que podría ser un buen caso de literatura aplicada.

Al respecto de la mezcla de los tipos ancilares, podríamos afirmar que en algunos momentos del *Sagrado Padrón*, especialmente los más esmerados en la descripción del templo, podrían constituir, por el modo en que usan y lucen la terminología arquitectónica, un empréstimo poético-esporádico del tipo F, o bien, un empréstimo semántico-esporádico del tipo H, pues la ciencia arquitectónica tiene un lugar muy importante; pero aunque sea evidente que el empleo de los términos científicos adecuados aleja un tanto al texto del tipo literario, la prosa nunca toma el tono de una descripción estrictamente técnica, pues la intención literaria permanece reconocible por el empleo de algunos adjetivos y proposiciones más característicos del discurso poético, como se puede ver en el siguiente ejemplo:

Tiene de longitud el templo por su planta, desde la reja del coro a la pared opuesta, corriendo de oriente a poniente, ciento treinta y dos pies *que le calzó la geometría*. De latitud treinta y nueve inclusive, sin la mampostería *que le ciñe*. El todo de la iglesia hace forma cuadrada por la correspondencia de sus brazos. Divídese su planta en cuatro bóvedas de una nave, en que se incluye el cimborrio que a las demás supedita, ocupando su buque, de una a otra columna, trece varas que hacen treinta y nueve pies geométricos, proporcionándose por los módulos las otras dos bóvedas a treinta pies: la del presbiterio a treinta y seis, ésta se compone de luneta y las dos de aristas enteras que adornan molduras; la del cimborrio compuesta de su banco, y en las cuatro pechinas de él resplandecen *a los brillos del oro y colores, distribuidas, las cuatro apariciones de la milagrosa imagen de nuestra señora de Guadalupe*, cabiéndole a sus tercios los cuatro *sagrados* evangelistas, unas y otras de medio relieve, ceñidas a sus marcos de piedra colorada, *que en labor y esmalte las hermosea*, en cuyo cerramiento está la linternilla *participando el día* por cuatro claraboyas a los cuatro vientos.

En este párrafo podemos observar que la prosa está dominada por el tono técnico manifiesto tanto en las voces utilizadas como en la rigurosa intención de exactitud descriptiva

⁴² Vid. Reyes. *Op. cit.*, p. 48., o bien, la cita correspondiente en el apartado II, 2 del presente trabajo.

que, si bien podría parecer extraña al estilo literario de la época, rico en oscurecimientos y amplificaciones, no contradice los rasgos del género, una de cuyas funciones principales era informar exhaustivamente lo sucedido y los objetos dignos de ser descritos. De este modo, el empréstimo sería semántico y no poético. Pero si hacemos estricto caso a pie juntillas de lo dicho en *El deslinde*, defenderíamos que el empréstimo es poético-esporádico (tipo F), pues Reyes afirma que:

[...] el afán de lucir el lenguaje de armas [o de cualquier otro campo del saber] demuestra la intención poética y da su carácter al tema. Así acontece siempre que se hace gala de tecnicismos [...] A veces el recurso a la poética no literaria es una verdadera necesidad expresiva.⁴³

Esto apoyaría la inclusión de pasajes como el anterior en el tipo F, sin embargo, la inclusión en el tipo H tiene también otros argumentos a su favor, como el siguiente, surgido de cierto criterio de necesidad: el lenguaje empleado en pasajes como el anterior está supeditado al asunto que es forzoso tratar, es decir, el autor está obligado a hablar del templo antes que a emplear los términos de la arquitectura, y no al contrario, pues si la intención hubiera sido emplear un lenguaje técnico, el texto carecería absolutamente de oraciones como las resaltadas en cursivas, cuyo tono es ajeno al discurso científico.

Afortunadamente, pese a lo apretado de la controversia anterior, la inclusión de este tipo de pasajes en uno o en el otro tipo, se vuelve irrelevante cuando se aplica un criterio de gran importancia para la noción de función ancilar: el criterio de intención, pues los textos también pueden clasificarse, según los términos de Reyes, en el siguiente cuadro, que expone los tipos de voluntad ancilar en sus distintos grados de intencionalidad.

TIPOS DE VOLUNTAD ANCILAR	
Intencionales	Todos los poéticos: A, B y F.
	El empréstimo semántico-total: G
	Algunos casos del empréstimo semántico-esporádico: H
	Algunos casos a que se refieren los préstamos semánticos, totales o esporádicos: C' y D'.
Indiferentes	Algunos otros casos del empréstimo semántico- esporádico: tipo H
	Algunos casos <i>a que se refieren</i> los préstamos semánticos (totales o esporádicos): tipos C' y D'.
Violentos	Algunos otros casos <i>a que se refieren</i> los tipos C' y D'.

⁴³ *Loc. cit.*, p. 62.

El hecho de que ambos tipos (F y H) se encuentren en el mismo grado de voluntad ancilar es mucho más relevante que la inclusión del texto en un tipo determinado, pues de acuerdo con este cuadro, se comprueba que la voluntad ancilar del *Sagrado Padrón* es completamente intencional: tanto el lucimiento del lenguaje arquitectónico como el tratamiento de un asunto arquitectónico son hechos intencionales añadidos, ya por necesidad, ya por voluntad a la intención literaria. Ahora hablaremos de tales motivos.

Del tipo intencional A, dice Reyes que “la obra no literaria tiende a adoptar la forma literaria por alguno o varios de estos motivos: 1º, necesidad interna; 2º, comodidad de la exposición; 3º, el deseo de amenidad y atractivo, y 4º, facilidad pedagógica.”⁴⁴ De éstos, son patentes en el *Sagrado Padrón* el de necesidad interna que, en palabras de Reyes “es justificado por definición” (en este caso la intención panegírica), y el deseo de amenidad y atractivo, que en el caso de las relaciones de fiesta está relacionado directamente con el primero, pues se busca que el evento “cubierto” sea magnificado e incluso poetizado. Los otros dos motivos no están presentes en el texto: el de comodidad por ser exclusivo de materias que no han llegado a constituir su lenguaje propio, y el de facilidad pedagógica por ser patente que el *Sagrado Padrón* carece en todo momento de tal intención.

Hemos visto los tipos ancilares del *Sagrado Padrón*. A través de ello hemos podido comprobar que está dotado de una evidente función ancilar, es decir, un intercambio de servicios entre disciplinas del espíritu. El texto fue creado también con una voluntad ancilar según los grados de intención de los tipos que contiene, pero ante todo, pudimos comprobar que el *Sagrado Padrón*, y en general las relaciones de fiesta, responden a lo que comúnmente llamamos “literatura aplicada”, ese tipo de textos que tratan con lenguaje literario asuntos no literarios.

⁴⁴ Vid. Reyes. *Op. cit.*, p. 54., o bien, la cita correspondiente en el apartado II, 2 del presente trabajo.

CONCLUSIONES

El acercamiento al contexto histórico-cultural ha resultado indispensable a lo largo de nuestra investigación. No sólo en la parte del comentario crítico, sino también en etapas tan básicas como la lectura y comprensión del texto, así como en la elaboración de las notas a la edición modernizada, pues sólo a partir del conocimiento de las circunstancias de producción es posible construir una crítica desde una perspectiva más aproximada a la objetividad. Es cierto que hemos utilizado herramientas y postulados teóricos más actuales, sobre todo en lo que respecta al comentario crítico, sin embargo, éstas nunca fueron utilizadas dogmáticamente sino que se apoyaron concienzudamente en el contexto específico de producción, ajustando el rigor de sus criterios a un juicio menos cargado de inmanentismo, es decir, los criterios dieron un peso muy importante a los factores de producción textual y no sólo consideraron al texto como unidad absoluta de signos lingüísticos y literarios.

Gracias a lo revisado en la primera parte de nuestro estudio, pudimos verificar la importancia de la fiesta barroca en las sociedades productoras de textos como las relaciones de fiestas. De este modo, comenzamos por conocer el funcionamiento de estas sociedades respecto de la producción literaria en contextos tanto propios como ajenos a la fiesta barroca; conocimos, además, las circunstancias específicas de una sociedad colonial, donde dicha producción adquirió una configuración particular fuertemente influenciada por un fenómeno social (el criollismo) que sentó las bases ideológicas de una diferenciación, hasta cierto punto velada, del discurso metropolitano. Era forzoso entonces acercarnos a las características de tal discurso y fue así como nos percatamos de su correspondencia con un modo particular de concebir el mundo que se manifestaba en un conjunto de prácticas culturales, las cuales terminaban por definir el estilo y los lineamientos de producción artística y simbólica, todo esto acoplado bajo el término barroco, en su acepción estrictamente estética. Posteriormente verificamos el acoplamiento de estos lineamientos en un discurso colonial, que ya presentaba la huella ideológica de la escisión entre el mundo criollo y el peninsular.

Una vez sabidas todas estas circunstancias, nos adentramos en los géneros literarios de la época, siempre al tanto de su contexto de producción. Repasamos con brevedad una

buena cantidad de géneros, desde los más populares, apenas documentados hoy, hasta los más eruditos y propios de un grupo eclesiástico, como los sermones, que hoy se conservan bastante bien aunque se hayan estudiado poco desde el punto de vista literario. Todo ello nos fue de gran utilidad para la comprensión en contexto del *Sagrado Padrón*, de cuyo autor también dimos los datos más a nuestro alcance. Gran parte de esta información sirvió para ampliar el aparato crítico de la edición modernizada del *Sagrado Padrón*, cuya intención literaria y estética pudimos comprobar más tarde con ayuda de los conceptos formalistas y el de función ancilar de Alfonso Reyes.

Mediante la modernización del texto del *Sagrado Padrón*, hemos brindado al futuro lector o investigador una versión más accesible de un texto de gran importancia para la comprensión de la producción estética del barroco novohispano, donde, a decir de Guillermo Tovar y de Teresa: “Las artes y las letras se reflejan mutuamente, para darse existencia en el espacio y el tiempo. La fiesta era efímera pero el recurso literario dio permanencia a su fugacidad y después de doscientos o trescientos años, volvemos al momento de su realización gracias al testimonio de las letras”. No es posible volver a tal momento cuando “el testimonio de las letras” está almacenado e ignorado por casi todos en los archivos y fondos reservados de las bibliotecas, muchas de ellas privadas. Más allá del rescate, la modernización intenta resolver el problema de las dificultades de su lectura y volver inteligible el texto a lectores medios y a jóvenes universitarios interesados por nuestro pasado colonial.

A través de nuestro comentario crítico hemos buscado ampliar la perspectiva de las relaciones de fiesta propuesta por Rodríguez Hernández, quien aplicó un método inductivo para caracterizar el género. Dadas por él gran parte de las características más generales de este tipo de textos, nosotros las hemos constatado en un caso particular, adentrándonos todavía más en sus recursos de construcción a fin de descubrir los elementos verbales concretos que revelan su intención literaria. Rodríguez Hernández destacaba la confluencia de los discursos histórico y literario en todos los textos del género; nosotros lo constatamos y descubrimos también la posibilidad de mixtura con discursos elementales de otras ramas del saber, tal es el caso del discurso arquitectónico en el *Sagrado Padrón*; para verificar todos estos datos nos fueron de gran utilidad los conceptos de Alfonso Reyes. Así, mediante una terminología propia de una teoría literaria más próxima a nosotros,

confirmamos que la función ancilar percibida anteriormente por otros estudiosos en las relaciones de fiesta novohispanas radica en la confluencia, en un solo texto, de más de un tipo de discurso dotado de los recursos que le son propios y corresponden a las necesidades expresivas de una cultura característica del periodo colonial novohispano.

Evidentemente han quedado sin estudiar e incluso sin mencionar cuestiones de gran importancia para el estudio literario de un texto, por ejemplo, el papel que juega la tradición literaria afecta a la obra desde el momento de la selección de los recursos hasta cuestiones tan complejas como la definición del estilo. El estudio de aspectos como éste no sólo sería aplicable a este texto, sino que, yendo más allá, podría coadyuvar en una caracterización más detallada del género. Por otra parte, el estudio de las estructuras retóricas podría llegar a un nivel de profundidad mayor y vincularse directamente con cuestiones de análisis de discurso y estudios más interesados en aspectos de interacción social. Es probable que este tipo de textos lleguen a interesar posteriormente a otro tipo de estudios históricos menos preocupados por las cuestiones filológicas. Ahí es donde nuestro trabajo tendrá mayor utilidad, pues a los futuros estudiosos se les ahorran escollos como los que implica la lectura de un original difícil de leer debido cuestiones tipográficas o de falta de información confiable sobre la época, entre varias otras. Si nuestro comentario no ha tenido la profundidad suficiente de un estudio científico, al menos sí deja claras varias cuestiones sobre el texto: el futuro estudioso nos agradecerá la cortesía de la nota al pie, o la de haberle evitado la búsqueda en un original frágil y difícil de leer. Por último, siempre es misión de un trabajo de investigación el levantar la curiosidad que guíe la elaboración de trabajos posteriores y más profundos, o con otros enfoques.

Anexo

Edición facsimilar del *Sagrado Padrón*, edición de 1961.

05876

RSM
1691
MARAM

CD 752:265.7 (bn. Bernardo) (72.51)

SAGRADO PADRON

Y
PANEGYRICOS SERMONES

A LA MEMORIA DEBIDA AL SVMPVOSO
Magnifico Templo, y curiosa Basilica del Convento
de Religiosas del glorioso Abad

SAN BERNARDO,

QUE EDIFICÓ EN SU MAYOR PARTE EL CAPITAN
D. Joseph de Retes Largache, difunto
Cavallero del Orden de Santiago, y consumaron en su
cabal perfeccion su Sobrino

DON DOMINGO DE RETES, Y DOÑA

TERESA DE RETES Y PAZ,
su hija, en esta dos vezes Imperial, y siempre leal Ciudad de
Mexico, con la Pompa funebre de la traslacion
de sus huescos, /

QUE ERIGE EN DESCRIPCION HISTORICA
Panegyrica, ..

Don Alonso Ramirez de Vargas, Natural de esta Ciudad.
DEDICADO,

A el muy Ilustre Sr. D. GABRIEL MELEN-
DEZ DE AVILES Cavallero del Orden de Alcantara,
Conde de Canalejas &c.

Con Licencia, En Mexico por la Viuda de Francisco Rodriguez. Im-
percio en la puente de Palacio. Año de 1691.

Biblioteca Nacional de México
Fondo Reservado
La reprografia de este material, no implica la traspaso del derecho autoral de la obra

BIBLIOTECA NACIONAL - FONDO RESERVADO
LA REPROGRAFIA DE ESTE MATERIAL NO IMPLICA LA
TRANSMISION O EL DISFRUTE DEL DERECHO AUTORAL DE LA OBRA

BIBLIOTECA NACIONAL



AL muy Illustre Señor Don
GABRIEL MELENDES
DE AVILES, Cavallero de el Orden
de Alcantara, Conde de Canalejas,
Marqués de Oristá, Adelantado de
la Florida del Consejo de su Ma-
gestad en el supremo de
las Indias &c.

MUY ILLUSTRE SEÑOR.

LOS VEGO que intenté dar á la luz
publica este libro, no costó á la me-
diracion empeño, buscarle patro-
cinio, pues viviendo debajo del de
V. Sa. toda mi casa, y aspirando á
la gloria de ser hechuras de sus ma-
nos, se fue el animo con la obligacion á solicitar el
Templo de quien era de derecho el culto: sin que
obstasen las distancias de este Queso á esta Corte,
antes si fue de mas estímulo lo mas retirado, á quien
vive con los deseos de ser muy proximo á los ojos
de

de U.S. para mas promptas absencias; pero con
 la buena fee de que no distan las Aras donde se con-
 sagra, pues el Sol, con lo dorado que siendo symbolo
 propio de vn Principe Magistrado, se atribuyeron
 por los Angeles la noticia transcendencia de las
 cosas, creyendo llegaban a sus oydos las mas calladas
 voces, como a su vista las mas distantes empresas;
 así la similitud *Quod Nihil Sol ne ipsorum curas
 diris, cum illa videtur, et ubi cognoscere mortalia, arbitrati
 sunt Antiqui. Y Plutarcus: quia suo cursu praesit ceteris
 omnis habitus, et administrationis moderator.* Gloriosa
 por su peñonera de la tierra en U.S. por el con-
 tinuo trabajo, e infatigable tarea con que juzgaron
 se empleava este hermoso Planeta en el beneficio
 comun, de donde tuvo ocasion vn exámetro en que
 le dibujan con lo laborioso de el castigo Numero en
 el Hymno que compuso de sus propiedades.

Perpetuo quae orbem lustrantem lumbis solem.

Calificada semejanza en la notable aplicacion, esta-
 do las vigilias, continuo exercicio, y graves cuipicos
 con que V.S. gira la esfera dilatada de la Monar-
 chía. Donde parece ha imitado su esclarecida Natu-
 raleza como agena prerogativa, observando la ma-
 xima del Poeta tragico, *qui semper iacta suum, aliena lau-
 dat;* en cuyas onerosas ocupaciones haze la virtud
 fuor los sudores, y resplandecer las fatigas. Compi-
 rense lo adquirido con lo heredado, y es tejido lau-
 rel de vno y otro neutral el triumpho. Inocorrupible

se conserva el oro por el equilibrio de sus qualidades.
 Hazia es de la heroycidad ratificar los privilegios,
 q de su illustre ser le acontecen; pero es primer gra-
 de hazerle glorioso con los propios acatamientos
 merecer el nacimiento. Nose duda q imitando re-
 elimo a el orige por habito natural la prouta inde-
 recis segun la ferocia de Lipsio Epist. ad Phil. *Rup-
 tur ad similitudinem furoris doctus, quaeque natura, et
 similitudinem Caelestium animorum refert, dispersa ab ip-
 sora.* Empero con los actos practicos mas se refina.
 Estos (como la experiencia lo conoca, y la fama
 lo transcende) han hecho vestir a U.S. *varius*
 Togas. Texida con la purpura de su illustre sangre:
 y no desdize ser salva por la pureza de su equidad
 como Arca, por el desinterés de su rectitud.

Arca decet sanctum Caelum Toga.

Dixo Oracio en la Epistola 1, ad Lollium: como
 tambien en el Epodo 2, reprehende, por risa de el
 Pueblo, la que vestia Uolteyo Mena, haviendo si-
 do antes Liberto de el gran Pompeyo. Mas como
 U.S. la haze, quando la engrandece; esta hecha a
 su medida, quando la usa. Con que parece, que no
 ha necessitado V.S. de sus mayores lo noble, quan-
 do por sus obras ha grangeado serlo, logrando con
 apreciable dignacion en nuestro Monarca la gracia,
 en su curia el aplauso, en entrábo Orbes la reveré-
 te estimacion, y la famosa gloria a los futuros siglos.
 Y quienes con tan justa aceptacion noble y sabio

fautor de el comun beneficio, no se negará á serlo de estas obras: calificandola con leerla, honrando la con aceptarla, patrocinando á vn tiempo, assi á el que con reconocido rendimiento la ofrece, como á el Autor por quien fue discurrida, y los sagrados Oradores que la ilustran, que á tanta sombra verán todos convertida en reuerencia la critica de los Aristarehos, y yo celebraré lograda mi felicidad, mereciendo la aceptacion de esta fiel memoria por sacrificio de mi obligacion. Guarde Dios á V. S. felizes y largos años en los empleos que le necesitan.

B. L. M. de V.S.*

Su affeçto, y atento servidor.

Don Domingo de Retes.





APROBACION DEL M. R. P. M. FRAY
Iuan de Rueda, Cathedratico de Vísperas de Philosophia
en esta R. Vniversidad, Religioso del Orden de S. Augustin.

Señor Ex.^{mo}

L El puntual la Descripción subseguente, y mas me movió eficaz la credulidad, q̄ la intuición: pues siédotan al vivo las perfecciones de la materia, son mas sutiles las líneas del artificio: habló el descriptor en todo: *Tanquam ex tripode*. Esto segun Erasmo: tan verdaderas, castas, sinceras, demostrativas descripciones, como si el mismo Numen Delphico las absolviera: *Hac ex tripode dicta, idest, certissima proinde, quasi ex Apollinis oraculo profecta*. Y no solo en la verdad de la substancia, sino tambien en los primores del estilo: pues como dixo Estrabon las respuestas del Oraculo en *tripode*, parte se estaban en metro, y parte se relaxaban en prosa: *Auctores certi memorant... hausto divinationis spiritus responsa cetero, partim metro, partim oratione libera*. Libre está la narracion dilucida de toda mordaz censura, pues siempre que el Descriptor Laxa las redes de su ingenio al dilatado pielago de la Mythologia, son Tripodes de oro sus lances, *semper tripodem*: y aun dormido prendiera aciertos la felicidad de su ingenio: *Dormientis recte trahit*: y así puestas las redes de la Descripción bien texida, à las riberas del juicio; elixo toda la presa por buena, y conforme à la caña de la Iglesia, y anillo del Pescador. Salvo &c.

Fray Iuan de Rueda.

Licencia del Señor Virrey.

El Ex.^{mo} Señor Don Gaspar de la Cerda Sandoval, Sylva, y Mendoza, Virrey de esta Nueva-España, &c. dio su licencia para la Impresion de la Descripcion de el Templo de San Bernardo, como consta de su Decreto de 27. de Julio, de 1690. años.

Licencia del Ordinario.

El Señor Doctor Don Diego de la Sierra, Canonigo Doctoral de esta Santa Iglesia Cathedral, Cathedratico de Decreto en esta Real Universidad, Inez. Provisor, y Vicario General de este Arzobispado &c. Concedió su licencia, para la Impresion de la Descripcion del Templo de S. Bernardo, como consta por Auto de 28. del mes de Julio de 1690.

APROBACION DEL DOCTOR DON JOSEPH DE MIRANDA VILLAYZAN

Abogado de la Real Audiencia, y Cathedratico de esta Real Universidad.

EN este tratado, que por remission de el Señor Provisor y Vicario General he visto; y que saca á luz Don Alonso Ramirez de Vargas, todo lo que falta á la censura en la obra, sobra á la ponderacion en su acierto. Es la descripcion fiel en lo historico, concisa en el estilo, en las elausulas sentenciola ajustada, en las alusiones eloquente, en la profa, y suave en el metro, y en el todo vn agregado de perfecciones de quanto en el assumpto puede apetecer el deseo.

Estan dignamente aplaudida y venerada esta pluma, que anticipando al conocimiento de la persona, los respetos de su estimacion, avrá pocos, q̄ aun sin la fortuna de ver el Dueño hallando muy al vivo en sus Poemas copiada su dulce loquela, no ayá podido dezir, lo que yo senti desde mis primeros estudios, y lo q̄ Douja dezia Justo Lipcio en vna de sus grandes Epistolas: *Audi Douja veram vocem: mens omnis affectus, apud te est, ex quo legi sua visimus; Et salitissimi genij tui versus.* En todas ocasiones han sido muy debidos estos aprecio; pero esta vez es acreedor D. Alonso de elevados credits, y gratas admiraciones; porque si el sumptuoso Templo que se eligió con

tan

tan piadosa magnificencia, para tender á Dios debidos cultos, y que es nuevo ornamento y consuelo de esta por tantos títulos grande Ciudad) se quedará en solo la maravillosa estructura de su ser, en la proporcion de su fabrica, y en la perfeccion de quanto en otros excellentísimos y curiosos, reparó la mas melindrosa advertencia, ó hechò menos el mas escrupuloso asseo; fuera dexando lo hermoso assumpto de los ojos, y de los aplausos; ceñir á corta esfera, tanto mas superior maravilla, y abandonar su duracion sujera á las ruynas del tiempo con la corta medida de los años, pues como dixo Ovidio:

Mors etiam saxis, nominibusque venit.

Las siete espantosas fabricas de el Orbe, ni huellas nos han dexado para arguir lo que fuerò en su maquina, de lo que fueran en su desolacion: solo permanece en la duracion de los escritos la digna perpetuidad de su memoria: de quanto executò la Romana aplicacion en las fortalezas de su Imperio y milicia, solo vemos lo que nos diceñan los libros: por esto escribiendo los suyos dezia elegante Vegetio: *Vnius aetatis sunt quae fortiter fiunt, quae vero pro utilitate publica scribuntur aeterna manent.*

Dichosa y discreta la erudicion que difundiendo en ambos mundos, la creccion peregrina de vn Templo (que por agraciada concha de la perla del mejor Oriente esculpida en la devocion del dulcíssimo nombre de MARIA, que le dá el título, mereçe eternas duracio-

nes) dexa escrita esta memoria à la posteridad: felices de véelos los de tan superior empleo, pues por ellos haze este Alfonso mayor la Magestad de este sagrado edificio; y le podemos dezir lo q̄ à otro Alfonso cantaba Sannazario:

-----*Sed te meliora manebunt Imperia,*

y pues libra tan grande fabrica de el olvido q̄ pudiera padecer, y sin rezebo le aplicamos lo que dixo el mismo Christiano Poeta: --- *Alphonso Vindice maior eris.* Es digna la obra de las preñas, noteniendo, como no tiene, cosa ofensiva de la Fè, y buenas costumbres. Mexico, y Julio 20. de 1690.

D. Joseph de Miranda Villayzan.

Sannaz. in
Erg. de re
ped. Regis
Alphonsi.

SONETO

De D. Joseph Taboada, y Ulloa. Al Autor.

ESTE volumen en quien oy derrama
Tanta linea erudita vuestra pluma,
No rezeleis que el tiempo lo confuma,
Pues lo bañasteis de gloriosa llama,
Aunque el aliento que su ser inflama
Haze, admirada la razon, presuma
Que amontonar de aplausos tanta suma,
Es empeño imposible de la Fama.
Del pinzel vuestro el soberano vuelo
Es la Baza mas firme de este Templo;
Immortallo construye aun en el cielo.
Y si eterno con el oyo contemplo,
Cadaque la materia pues del suelo,
Que no importa, viviendo en el exemplo.

SO-

SONETO.

De Don Pedro de Villavicencio. Al Autor.

PARA cantar lo que tu fama aclama,
Y oy del Templo en tu dezir contemplo,
O Ramirez, la suave lyra. Templo
T el que puerto tomo en Delfina escama,
Tanto en la copia tu fervor se inflama,
Que ya, con tanta prueba y tanto exemplo,
Será por ti la fama de este Templo
Mayor que la del Templo de la Fama,
Caygan a vista del que nos explicas.
Oy todos quantos el error perfuma
Siguiendo la verdad que significas,
Y tu le gra en tu anhelo gloria summa,
Pues quando a Dios vn Templo le dedicas
Otro immortal eriges a tu pluma.

DEL Br. D. GABRIEL DE SANTILLAN.

SONETO.

ESTE Phenix que en porfidos oy summa
A aquel que profano baryara llama,
Renacido a tu aliento, ya no clama,
Ni teme nuevo ardor que le consume.
De entrambos maras una y otra espuma
Transcenderá a el aplauso que le llama,
Constante en lo clarines de la fama,
Portatil en las alas de tu pluma.
Intento el poder y el artificio
Lo construyo: mas deve mayor gloria
A tu ingenio su esplendido edificio;
Porque eterno caracter de la historia,
Ya el Sol ya renovado sacrificio
Estará con la tuya su Memoria.



EIO á la luz publica de los moldes
borrones toscos, que vastarán á
obscurecer el dia, si el mismo no
emendara el atrevimiento con
los limpios albotes del Assumpto.
Descrivo vn Templo, que dedico
ardiente llama á la luz mayor de los cielos, á la Es-
trella de los mares, á la que alumbra iluminada, á
el dulcissimo nombre de MARIA, y juntamente al
mas lucido fanal de la Iglesia, resplandeciente por
sus virtudes, melistuo por Anthonomasia, renom-
bre negociado al levantarse al Zenith de sus ardo-
res por la Via lactea, no formada de brillante con-
fusion de estrellas, sino de los ampos del Aurora;
la que desterrando de la Indiana supersticion las
tinieblas donde se vio la Madre de los Dioses falsa
Deidad assistida, se reverencia Madre de Dios
adorada, la que quiso pintarse de flores, por alum-
brar con rayos.

Discurro la celebridad de su Dedicacion au-
torizada de Soberanas assistencias, ponderada de
eficazes Oradores, entretenida de fogosos artifi-
cios, alegres danças. Y despues (á breve inter-
valo de los dias) á tan plausibles aparatos, festivas
demostraciones, jubilosos repiques, succeden trif-

res memorias, melancolicos dobles, funerales pō-
pas.

Ju. Nigron. Orat.
1.

Sigo en la variedad el consejo de Julio Nigronio encarcando la libertad de la Oracion en los eslabones del Methro, por pensar que con la diversidad moveré la vista del entendimiento al deleyte, como el Iris la de los ojos. Temerario empeño, fino me instara la obligacion á intentarlo, y no esperara del soberano Numen, que llevo por objeto, conseguirlo.

Resonancia Prophe-
tium.
Andres Cretense
In Hymn. Græc.
Apud Buteon p. 13.
Iern. 2. de Adamp.

Tu, primogenito Candor de la Gracia; Musa mayor del Empeyro, Resonancia de los Prophe-
tas, cuyas mysteriosas sylavas resultan en ecos de tus prerrogativas: para ti te invoco: guía (ó Astro no de Boreal Polo, fino de magnitud inmensurable) el pequeño esquife de mi pluma, que surca por los mares insondables de tu Nombre el Archipelago de las luzes.

Y tu, Primavera del cielo, zifrada solo en el Nardo, que en dos Idiomas publica tu nombre, pues para sus reverentes Panegyris te fue siempre propicio el Mar en leche; inflama con un rayo de los que deviste á sus copos, el congelado yelo de mis labios, para hablar escribiendo, que venerando en los tuyos las soberanias del contacto, solo imploro por interminales distancias el influxo.

Aluñon.

Ciega la Gentilidad levanto sumptuosos Templos

2
plos á sus mentidos Dioses. O quanto consiguiera en los cultos, fino desvariara en los objetos! Entre todos fue vno de los mas celebrados el de Apolo Delfico; que á la magnificencia de Creso Rey de Lidia se admiraron sus pavimentos del metal mas precioso contruidos. Devió mas su estructura y adornos á el examen de la vista, que á los clarines de la fama: parecieron en los oydos encarecimientos sus voces; pero notaron los ojos por infantiles sus lenguas; que mucho si en sus elogios se rezelo y albucente la del Padre de la Romana eloquencia. Que hará mi rudeza en el que se me encarga que con sus adherencias describa, siendo Templo en esta nobilissima Ciudad Mexicana Delphos entre los grandes que la ilustran, grande, restado primor del Arte por la labor; pero singular por el modo.

Consagtofe aquel al Padre y hermano de las Musas Apolo; y juntamente á la Madre de ellas Mnemosyne; cuyo nombre significa Memoria: y prenda de amor, que las influye, claustrales Virgines, que en el coro Ihebo dedicadas á ambos Tutelares cantavan sus alabanzas.

Calc. verb. Mnem.

Mnemosyne Me-
moria monimē-
tem amoris &
pignus.

*Mnemosyne pulchram dilexit Iupiter, ex qua
Inde novem Musæ claræ nascuntur, & illis
Sunt semper cantus cordis, & convivium læta.*

Ser Templo dedicado al Nombre de MARIA de Guadalupe, no le quira la propiedad al Sol de la

A 2

Igle-

Sanc. Port. de Mar.
Beatae Mariz.

Mem.

Epitaph. 3.
de laud. Bernardi.

Iglesia Bernardo; pues como memoria; **MARÍA**; (que assi la llamó Sancio Porta, sobre el 24. del Ecclesiast. *Memoria mea in generatione seculorum*: resplandeciédo la memoria de su nombre en su sagrada Imagen, cuya milagrosa materia fue de Rosas: *Ista est Imago Paradisi delectabilis, que ducit Memoriam Beatæ Virginis: quod representat Beatam Virginem in multis*: Y porque el nombre de su Memoria fixó à la eternidad indeleble: *Nomen sue Memoriae in eternitate fixit, cui nomen impositum est Maria quod interpretatur maris stella. Hoc nomen sibi impositum est: ut eius Memoria sit perpetua*: assi Madre de las divinas inspiraciones moviendo el animo del Patron de su Templo, quiso buscar à sus hijas, que hamas de medio siglo, que para la fundacion de su antiguo Monasterio, avia fiado del de Regina Cœli à las luces de su amado Cyrarista, como le nombró Adam de Sancto Victore: *Doctor fidei Cytharista Mariæ*. Y menos que con la Memoria de su nombre padecieran sepultadas sus glorias en las vnas del olvido: eran cenizas, que aun no extinctas del tiempo, se ocultavan como difuntas en la hoguera del amor; y para restituirse à su primera llama las alentó el fuelle de la Prouidencia à los soplos del destino. Deseava la deuocion de el piadoso Capitan Don Joseph de Retes Largarche Cavallero del Orden de Santiago, fabricar Templo à esta soberana Señora donde le tiene erecto en el lugar de su Aparicion, y atendiendo la benigna Ma-

Madre à las estrechezes donde vivian sus mejores Pierides, y que solo podian los resplandores de su glorioso Abad hazer cielo y Templo de casa pobre; hizo al Soberano poder de su influxo no undar del Patron la voluntad, sino variar el di. 2. amé.

Para perfeccion de su culto tuvo aquel Pantheon del Parnaso vna Mesa de oro configurada à su obsequio que llamaron Tripodes: Esta (segun San Cyrilo Alexandrino, y Natal comes) fue dicho lance de vnas redes, para ser sacrificio de sus aras * *Fama est, vt testatur Plutarcus in solone, Milesios hospites nonnullos cois piscatoribus aliquando emisse Retium iactum, & certa mercede conuenerunt Coi, vt quidquid eo iactu cepissent, id esset hospitum Milesiorum. Aureum itaque Tripodem Reti annexum traxerunt &c.* Homero dize, que era vn vaso de tres pies, donde se guardaba el fuego * otros que era vn baño en que purificandose la Sacerdotisa dava las respuestas de su oraculo. Estrabon, que era vna casa, ó habitacion de Dios *Diuinum Domicilium*, y finalmente otros con Hellanico sienten que fue vn vaso de leniças: *Vas pulueribus plenum*: cuyas varias opiniones parece que se vnen todas para la aplicacion. Esta halló en nuestra Occidental America, por su piedad Religiosa este piadoso Cavallero, en la buena suerte de sus prosperidades, y manejo del oro. *Tripodem Reti annexum traxerunt*; y para lograrla mejor en el lance de su fortuna. *Retium iactum*, no solo dedicó Templo, ó divino Domicilio à la Memoria

* Natal com.
Michol. lib. 4.

Ibidem.

memoria, y Nombre de **MARIA** de Guadalupe, y à su hermano **Apolo Bernardo**, donde está la Mesa consagrada del Altar; sino que estendió al mundo su renombre, y dilatò á la posteridad su fama, llenando el vaso de su thesoro con el polvo de sus cenizas *vas pulveribus plenum*, que aun difuntas conservará victoriosas el fuego de sus Christianos affectos en la urna que las cella para triumphar del olvido:

Hom.

* *Impostis amque igni Mieri dat Tripodem: fuego triunfante, como dize Homero, y añade Natal: Illi Tripodes qui imponebantur igni, & quibus utebantur in sacris:* cenizas fueron que sacrificó en la suerte de su riqueza. A cuyo exemplo el Capitan **Don Domingo de Retes** como interezado en la felicidad, no solo se ha ceñido á las vltimas disposiciones de su Tio en tan costosa fabrica; pero excedido generosamente, despues de su vltima perfeccion, en los assensamientos de su Iglesia para su hermosura; en los alinos preciosos de los Altares, vasos, y ornamentos para el culto; pasando el zeloso cuidado hasta el complemento de las menores officinas en lo claustral; cuya heroica y magnifica obra, se especifica adelante, como puede la pluma, donde no cabe, pues ni aun el concepto la abraza.

Diogen. laert. lib. 1.
in vit. Bic & tol.

Travóse litigio, segun refiere **Laercio**, entre los Milesios, y los Pescadores de la Isla de **Coos**, que argenta el mar **Egeo**, sobre la feliz possession de la Mesa, ó Tripodes que avian sacado en las redes por aver pactado antes con ellos, que el primer lá-

4
ce que lograsen; avia de ser suyo: porque viendo los pescadores presa tan rica, se llamaron á engaño, alegando, que el contrato avia sido de peses. Los Milesios pedian la manutencion, y que se les cumpliesse lo capitulado, y considerando los inconvenientes que resultavan de la contienda, consultando al Oraculo de **Apolo**, respondió fuesse Arbitro de ella el mas sabio; teniendo pues á **Bias** en las estimaciones de todos por el mayor de aquellos tiempos, piadoso, y limosnero, ocurrieron á su presencia, por cuyo dictamen se consagrò la tripode en el Templo **Delphico**.

Todo este caso, ó apocrifio, ó historico, no dexó de llamar la atencion á lo que precedió sobre el derecho del Patronato entre los Patronos de el antiguo Templo, y el Patron de este, que aviendose comenzado litigio, y halladose en el verdadero Oraculo el piadoso arbitrio de la docta **Mitra** que ilustra dignissimamente esta metropoli, cessó la cuestion consagrada la Mesa, y dedicado este divino Domicilio al mejor **Apolo**, y á la verdadera **Mnemosyne**. No siendo novedad ser Templo de **MARIA** el de **Bernardo** desde su antigua fundacion.

Vencidas ya las dificultades, serenada la borrasca con la tranquila possession de la suerte empegó à investigar el cuidado para los aciertos de la obra la pericia de los mejores Artifices, que no quedandose en los embriones de la theorica los conceptos, passassin à partos maduros de la practica

tica. Favorecia arcana luz el loable intento, y no pudo padecer peligros la empreſa; porque formádoſe la planta á los regulares preceptos de la Mórta, deſempeñó airolamente la execucion quanto devió á lo eſpeculado. Diſeño fue que de los crepuſculos de Ydea, ſe traduxo clara maravilla de los ojos, no añadida, emula ſi, á las ſiete, que por la eſphera terreſtre vuelá devanándose en los tornos de la fama del Jonio al Colofenſe: de el Epypcio al Romano Devióſe deſde las humildades del ſoclo á las altanerias de la Cupula á el aſan ingenioſo del Maeftro Juan de Zepeda, credito de nueſtra zona abraſada con quié no invidiara Mexico por Uitravio á Uerona, ni por Bullan á Francia, ni por Domingo Fontana á la Metropoli del mundo, por mas que remónten á la inmortalidad los vuelos, ó con las invenciones de Platon, y Pit. goras, ó con las plantas, alçados, y cortes de las cinco ordenes de Arquiteçtura, ó con las agujas de Neron; Pues ſiendo todas ſus obras dignas veneraciones de los juizios mas perſpicazes, compedió en eſta todos los credits, que ſe ha negociado en las otras.

Deſde ſus principios las funciones ſe ſeñalaron de grandes con la ſeguridad de felizes: decoroſe el exordio de la obra, poniendo la primera piedra, quien representa á la fundaméntal de la Igleſia: haziendole digno lado dos Heroes de ſu Venerable Capitulo. El Señor D.^o D. Diego de la Sierra Cathedralrico de Decreto, Proviſor y Vicario General

de

5
de eſte Arçobispado: y el Señor D. Bernabe Diez Murillo Licetoral deſta Santa Igleſia, Examinador Sinodal de ſu Diocœſis. Con numero copioſo de Miniſtros ſagrados, y ſecular nobleza, que con el Patron aſſiſtieron.

Lifongeo ſin peligro á ſu Illuſtriſſima el guſto la piedad del acto, y ſe eſtrenó de divino, aun no començado el edificio. Anmentóſe la ſolemnidad con tiernos afectos ſiguiendo la Muſica del Coro los compazes del Rito en el *Te Deum laudamus* ſagrada coſtumbre en tales ocasiones que levára los eſpiritus al que ſolo edifica, ſiendo el dia del mas feliz calculo, que el q̄ en la antigüedad hizo ſuperſticiosa la eſperança. Dia en el Orbe de la tierra ſiempre generalmente fauſto deſde las luzes de el Catholico, haſta las tinieblas del Mahometano, al mayor luzero deſtinado, para que ſiendo precursor del Sol de juſticia, anunciáſe las lumbres de la gracia, Dia en que el mayor ſuminar cerrando el luciente circulo á ſu carrera contava oſmos Olimpiadas al tiempo, que el devoto Cavallero Patron aferrados los harpeos de las Naves ſaltó en tierra, ofreciendo ſeguro ya en el Puerto de la Vera-Cruz la tabla de ſu derrota en el templo de ſu corazon, á la que trujo de lexos el Pan de la vida. Y havien do eſte miſmo dia ſucedido abriſe y dedicáſe el ſumptuoſo Templo, quando todo eſtuvo lexos de prevencir el eſtudio, quien dudará fueſſe efecto de la Divina Providencia, no conocida de la tene-

B

bro-

brofa Antigüedad, que desde los tiempos de Platon levanto aras à la contingencia, dandole cultos à el acaso? Llamavase este piadoso varon D. Juan Joseph de Retes, y no se manifestó su primero nombre, hasta que quiso la divina Señora, que siendo Juan su sagrado Cronista, à quien se apareció señal grande; y Juan, à quien encomendò la creccion de su Templo fuera de los muros de esta Ciudad; huviesse otro Juan que le consagrasse Templo de su advocacion en ella. O feliz alma (permítase aqui à la pluma, que hable piadosamente en prosopopeya de la esperanza) que desatada de las cadenas de el polvo que te sirvio de breve carcel, para volar à region mas segura, para transcender el globo de las estrellas, afianzaste la del Mar por Patrona de tu buena suerte!

Descripcion del Templo.

AVnque en los primores se compitan las ordenes de la Arquitectura, no dexan de exceder se en los adornos, ó por lo bien revestido de las Columnas, ó por lo mas ayroso de los follajes. Por esto valiendose diestro el Artifice, para la eleccion, del buen gusto, escogió el Dorico para la fabrica, que gozando de ambas excelencias, es mas deleitoso à la vista, y mas valiète en el garvo. Siendo pues esta su forma, es la materia de sus columnas, basas, arquivas, cornijas, frisos arbotantes, y guarniciones, de canteria, sus muros, ó Mampostas de piedra

6
dra roja, que el Idioma Mexicano llama Tetzon-
tle, no totalmente solida, porque con sus oquedades, y poros por virtud atractiva haze mas firme la permanencia con las travazones de la argamaza, proporcionada su ligereza à las incóstanças de el suelo de Mexico simulada Uenecia, dõde varadas consisten las machinosas Naves de sus opulentos edificios; que à ser su lastre mas poderoso, fuera menos su duracion.

Tiene de longitud el Templo por su planta, desde la reja del Coro à la pared opuesta, corriendo de Oriente à poniente, ciento y treinta y dos pies, que le calzò la Geometria. De latitud treinta y nueve inclusos, sin la Mamposteria que le ciñe. El todo de la Iglesia haze forma quadrada por la correspondencia de sus Brasas. Diuidese su Planta en quatro Bobedas de vna Nabe, en q se incluye el Simborio que à las demas supedita, ocupando su buque, de vna à otra columna, treze baras, que hazen treinta y nueve pies geometricos, proporcionandose por los modulos las otras dos Bobedas à treinta pies. La del Presbyterio à treinta y seis; esta se compone de luneta, y las dos de Aristas enteras, que adornan molduras. La de el Cimborio compuesta de su barco, y en las quatro Pechinas de el, resplandecen à los brillos del oro, y colores, distribuidas las quatro Apariciones de la milagrosa Imagen de N. Señora de Guadalupe, cabiendole à sus tercios los quatro sagrados Evangelistas;

vnas y otras de medio relieve, ceñidas à sus marcos de piedra colorada, que en labor y esmalte las hermosa. En cuyo cerramiento està la linternilla participando el dia por quatro claraboyas à los quatro vientos.

Porfiadamente numerosa sigue sus consonancias la Arquitectura en la dorica serie de pedestales Bases, Columnas Capiteles, Alquitraues frisos y Cornijas por dos bien labradas bocas, respiraciones capaces à la corpulencia del Templo en sus dos portadas, que rechazandoles el ambiente por el septentrion las continuas rafagas del Boreas mas reuerencian, que halagan, mas respetan que soplan. Levantado sobre ellas el segundo cuerpo abraza mucha Deidad en poco Nicho: el retrato digo, del original mejor de MARIA de Guadalupe trasladado del Ayate à la piedra, que desde que la producen en este Reyno los Montes de Tecale, igualmétele inuidian: los lunares el jaspe, el marmol los visos, y el alabastro la blancura. Colateral otro Nicho haze engaste à la joya mas estimable que dio la fontana de la misma materia imaginada de talla donde corrió el escoplo por cuenta de superior mano, para que en ambas Imagenes paresca, que interior espíritu las anima. Haziendo el Frontispicio aseado remate: en cuyo espacio son (mas que adorno, ò memoria de la vanidad) obsequio humilde de la gratitud los escudos de Armas de los ilustres Patronos, que en reverente

re-

recompensa de su nobleza están confessando el beneficio del hijo soberano à vista de la Augusta Madre.

En los estriuos va jugando la cornija por todo el frontis de la fachada, y sobre ella vn Barandal de canteria con su Base y tocadura, que lo corona-Zelozia dispuesta al recreo que decente permite la clausura en los asfueros, à el afloxar en el arco la oracion lo tirante de la cuerda. En cada Bobeda se deshaoga el ayre por dos ventanas, que presumiendo de Claraboyas comunican luz bastante à el angulo mas retirado, por lo interior guarnecidas de cáterea, y por lo exterior de tetzontle, variándose solo en la forma en la Bobeda de la mayor Capilla la Uentana por ser triangulada. Correspondiente al recebimiento de los rempujos de los Arcos cinco estriuos con sus Bazas de piedra luciente, y solida, que aqui llaman Chiluca, y sus esquinas de piedra de Canto, jugando en los tercios para su disminucion la Cornija; sobre quien juega también la principal de las portadas que recibe sus canales para el desague de las bobedas: en estas quiso esmerarse alusiuo el Arte labrandolas con formas de pecados, en que va repitiendose su alquitraue y frizo de la misma orden, y debaxo de las canales diestramente fingida de la labor la fiereza en coronados leones, que le sirven de repisa.

A el Coro bajo hazen lucido Toldo dos bien acabadas Bobedas de Aristas enteras, que en la longitud

gitud

gitud se dilata en catorze baras: en la anchura se deshaoga en treze, y en la eminencia se descuella en diez y ocho, fuera de los macizos y Pavimento; correspondientes en numero, y adorno del Coro alto á el primor de las molduras, y á la guarnicion de sus tercios observan la misma forma de las basas; en cuyas claves guardan tambien sus cerramientos la proporcion diminutiva de vn seisozabo que haze vn floron de relieve en el medio.

La torre en su contiguidad va formando el banco sobre la cornija, que adorna todo su cubo, en sus tres quadros, y sobre ella su banco compuesto de basas y Pilastras, formando quatro Arcos para los campaniles, orlados de alquitrabe frizo y cornija. Sirvele de hermosa pesadumbre superior el segundo cuerpo que forman basas y pilastras coronadas de Capiteles, que recibe su alquitrabe, frizo y cornija, donde se forma el banco que admite la bobeda, y linternilla con quatro ayrosos remates en forma piramidal, vestidas sus pilastras de azulejos y molduras en forma de Arpó para su mayor hermosura.

Con esta gallardia sube á ser vistoso embaraso del ayre desmedido Jayan de piedra, pretendiendo vecindad con las nubes, en cuyos interiores labirintos de torcidos Caracoles se escuchan por su distancia los ecos solo, que resultan de las mas alentadas voces.

La Fachada interior, (que haze diametro, di-

vidien-

BIBLIOTECA NACIONAL - FONDO RESERVADO
LA REPROGRAFIA DE ESTE MATERIAL NO IMPLICA LA

vidiendo ambos Coros) baña por campo azul Oceano de resplandores en vn cielo, que zifra el Impyreico por las inmensidades de imaginado; gallarda congetura del Arte, copiar por fee lo que no se concede en lo vital á el registro de los ojos! Resaltan en la capacidad del Plano divinas inteligéncias, á quienes dio cuerpo el ayre de los sinzeles, para hazerlos perceptibles, con rentalles á medio relieve de yelo que viste el oro, mostrando con varios instrumentos á el vivo ademan que distingue seguir el compaz mayor, que la Trinidad sacrosanta entona en el divino cantico del Esposo á la Esposa, coronando á la mejor en Maria por Prototipo de la pureza. Pendiente de las manos de las dos divinas Personas la Diadema Imperial de los cielos la convida al mas glorioso thalamo, y elevado sobre su cabeza apocaliptico el divino Amor en forma de blanca Paloma, sino de amante Mariposa vate las alas buscando su mesma llama por el circulo de vna eternidad para el lleno de sus gracias. Mirase, y admírase del imitado cielo en lo mas baxo en Imagen de medio relieve, correspondiendo á la S y clauo con que se confiesa el clava, la palma y la Corona con que la aclaman Reyna: Percíbese con distincion repartido, y gravado con hermosas letras el Epitalamio puesto en vn tres, Essencia, y Personas, donde el Padre le dize: *Veni Filia*: el Hijo: *Veni electa*, y el Espiritu Santo: *Veni Sponsa, accipe coronam*: todo como que descende, y el *ecce ancilla*

BIBLIOTECA NACIONAL

ella con o que sube, desde las humildades que expresa, a las soberanias que goza. Con tanta destreza executados entre los Paranimphos los ministerios de la musica, que oyendo el entendimiento las mudas clausulas, persuade á los oidos por el oficio de los ojos.

Sobre la reja de el Coro alto se levanta vna coronación que la recibe vn Banco hasta tocar en el Arco, ó convexo de la Bobeda, labor artificiosa, donde con diferente inventiva, con nueva hermosura resulta el medio relieve ya vestido, ya calzado lo bláco del yeso, con lo bruñido del oro, q̄ difundido en ondas, ó en alas adorna y guarnice toda esta nueva obra. en cuya eminencia se vé el simulacro del glorioso Abad Claravalé acordado á la devoción, quando entrado en la Iglesia mayor de Espira Ciudad de Alemania, y Camara del Imperio, acompañado de todo el Clero, y con gran concurso de Pueblo, se arrodilló tres vezes en tres lugares diferentes. Y dixo en el primero. *O clemens!* En el segundo: *O pius!* y en el tercero: *O dulcis Virgo Maria!* Y en memoria de esta salutacion en aquella Iglesia permanecen tres laminas de metal, y en ellas escritas estas palabras. Y cada dia se cáta la Salve Regina con grande solemnidad, y nautica, dulce remora, hasta de los herejes, que van á oirla. Esta pues, el vivo sagrado vultro elevado de la latitud en el medio, con movimientos en boca y manos,

Paul. Cell. in
Incl. d. Cant.
Fran. Cost. in li-
bello d. Cantic.
Salve Reg.

Paul. lib. 1. c. 2.

ch edumbre de alados celestiales Cupidos, y acom-

paña con el Profeta Rey, Romana Virgen, y Martyr Inolita Santa Cecilia pulsando las cuerdas de vna harpa, y tocando las teclas de vn Organó. Leense las cinco clausulas en ayrosos ondeados Rotulos, suspendidos por sus extremidades de seis Serafines que las colocan en cinco mansiones, coronando el vltimo la cabeza del Sánto con el nombre de MARIA en vna dorada cifra; y sirviendo de engastes las otras á la compassada contextura de lazos calados, que sierpes doradas relevan espiras, y forman rosicas en aquel labrado campo de rosicleres; donde la Esculptura Architectonica agotó el golfo de sus esmeros, y atallando excessos el Arte con la naturaleza, lo hermoso con lo significado, el ayre con lo prolixo.

No delectans la curiosidad artificiosa repetida en las labores de el Conulgatorio, y Profetado hermoseando los angulos de el inferior Coro, sobre cornija dorada luciendo el capialce le sustenta brillante laferia, y le viste variedad Seraphica sobrefalientes al medio relieve. Labradas las puetras á dos hazes, y en semicirculo que llena vn Varandal en forma de rayos hechos al torno, duplican á los ojos admiraciones, y en lo exterior nuevo matiz y consonancia delectable á toda la fabrica; así por el artificio, como por la materia, siendo sus varandas, frisos, y tableros de vnás maderas que en esta

Hymno David
cancanto in manibus
luis

C

Re-

en la calle de en medio el Sagrario con dos nichos à los lados. Cerraba este primer cuerpo con cornija adornada de frisos y cortezas caladas sobre quien descáfaba vna sotabanca cò sus frontispicios que recibian el segundo cuerpo, formado de ocho columnas compositas. En la calle de en medio vn requadro la deandole otros dos nichos, y en los extremos de afuera dos entrecalles cerrando y rematando con otra cornija que guardaba el orden composito, sobre la qual, para recibir el tercer cuerpo, tenia su sotabanca y frontispicios con el mismo adorno de cortezas. Tambien se veia su requadro con quatro motilos, en donde jugueteó primores la escultura, formando diferentes Niños montados sobre vnos Pelicanos, y su medio cuerpo de Bicha, repitiendose los dos nichos en cada lado, y su cornija por remate de el tercer cuerpo. En los extremos exteriores sobre las entrecalles remataba con dos euerpecillos, que se vestian de cornijas, morilos, frontispicios, tarjas y arbotantes, cerrando medio punto, y terminando con vn cielo; y por remate del tercer cuerpo con felicidad conseguida del pinzel vna Gloria en cuya altura se veia al medio relieve la Diuina Persona del Padre. Daba garyoso complemento à la Magestad del Retablo por la longitud y anchura vn Arco reuestido de Angeles de rentalle, con artificioso donayre entredados piernas y bra-

cos entre cortezas, jugando con hermosa proligidad el Capialce, y cerrando su clave en el medio con el diuino Espiritu en aquella columbina forma, que puede manifestarse à lo visible.

En el espacio, ó campo que daban las Pilastras del segundo cuerpo, hizo segunda receña la Pintura convocando à mas admiracion las atenciones, viendose en el segundo Tablero, (corazon hermoso de aquel tres vezes Gigante) vivo, no parecido, equivocado si, por semejante, vn diuino retrato que ya avisa el original.

Pause aqui su carrera la Prosa, y de vale el primor del artificio, suspendido el curso de la oratoria, breve interposicion à las flores de la Poesia; que quando MARIA Santissima de Guadalupe se estapa de flores, y aparece aun en memoria; altera el estilo, es disculpa del affecto.

DESDE que nacio esta Pura
excepcion de la desgracia,
supo el mundo que era gracia,
y el Cielo que era hermosura.
Bien lo dize la Pintura,
que el Pinzel fue soberano,
y aqui corriendo la mano
por la diuina influencia
obstentò la Omnipotencia
ser hechura de su mano.

Allà la misma fue norma,
y quando se aparecieron
las Rosas, materia dieron,
y el Original la forma.

Si acà el Pinzel que la forma
apropria la copia hermosa,
no es mucho, que tan graciosa
salga entre vivas colores
con vna boca de flores,
con vna cara de Rosa.

Los que le sirven brillantes
à la frente de cayreles,
de su triumpho son laureles,
y de su tópe diamantes.

El Sol con rayos flamantes
la inundaua, ò la veitia,
y tan viva persuadia
en la efigie, que dudaban

Si los astros alumbraban,
ò el Sol en el lienzo ardía.

El manto que à azul esfera
corrige falso esplendor,
por el Dueño y el color
celeste dos veces era.

Luminosa primavera
quanto le cerca, le dora,
y en obsequios de su Aurora
de luzes ceaxado el velo,
fierdo dibujo del cielo
parecio copia de Flora.

Las que previnieron Rosas
materia à sus contexturas
eran de las luzes puras
abrafadas mariposas.
Ya son alcuas amorosas,
las que fueron ojos bellas,
tan bien matizado de ellas,
que en esmalte y luzimiento
bien trocàra el firmamento
por las Rosas sus estrellas.

A sus pies se vè humillado,
per c entonces mas glorioso,
en vez del Monstruo espantoso
vn Seraphin abrafado.

Diversas frutas diestramente fingidas eran dorado vistoso
adorno à el Requadro de la Virginea Imagen, que carga-
ba sobre vna repisa, donde se veia muy al natural esculpido
vn Tunal. Planta feliz, que levantàdose entre quantas produ-
cen las Indias à ser blason de las Armas de esta Imperial Ciu-
dad Mexicana era alli deuido obsequio à tanta Reyna.

Quien serà? duda el cuydado;
pero que es Miguel entiende;
Pues quando à el Verbo le atiende
Maternidad sin mancilla,
el Trono donde se humilla,
es muro, en que la defiende.

Desde aquel lugar de horrores
huellas sintiendo serenas
de dos castas azuzenas,
aspid se encubre entre flores.
De Cyntria à los resplandores
no sale en el colorido,
solo en sombras discurrido:
sin duda de auergonzado
los vitrajes de pisado
le hazen estar escondido.

Por vn cristal sin igual
se transciende la belleza
del pinzel y mas pureza
cxcx del lienço el cristal.
el retrato celestial,
que ambas materias honora,
tan variamente colora
el bidrio y el lienço leve
que entre la luz y la nieve
sale el Yris y el Aurora.

12
Todos los seis Nichos que sobre repisas de ca-
ladas cortezas hazian lados à la calle de enmedio,
ocupaban seis simulacros, q̄ de verdes despojos de
la selva, perdièdo à el rigot de villana segun la ve-
getable vida, llegaron, por lo que representaban, à
conseguirla mas noble, y de las amenazas del fue-
go à el respeto de las aras. Tambien ay fortuna
en los troncos, frequentes huellas sintio puente
del Cedron el arbol ya mas precioso de la natura-
leza. De estos ya cultos hijos del bosque eran los
que se siguen dueños sagrados.

EN el vn lado el Precursor diuino
Se imagina entallado de relieve
Como voz del Cordero, tan vezino
Que à el animarla, sus alientos bebe:
Tan eficaz, tan viuo al peregrino
Vigor, que el leño à la escofina deve,
Que à poder verle el Idumeo la cara
De su resurreccion se rezelara.

De Phelipe se vè representada
En su Imagen la luz que lo enagena,
Y à no tenerla mano tan sagrada
El olfato buscara à la azuzena:
Del arco de su pecho disparada
Flecha es la llama, que à salir se estrena,
Porque retrocediente volcan luego
Hiriendo el corazon, reboze el fuego.

Ma

3 Mas arriba azia el cielo remóntada
 De su Oraculo goza el paralelo
 La que Uirgen fecunda fue aclamada
 de Avila honor, y gloria del Carmelo:
 La Pluma de su espíritu inflamada
 Mueve del Arte á el industrioso anhelo
 Pareciendo á los ojos, que allí vive,
 Que dicta amor, y que la pluma escriue,
 4 Con que ternura y reverencia mirá
 Joseph al Niño que en sus braços pendel
 Dulce le abraza, humilde se retira,
 Quierele hablar, y mudo se suspende
 A la *Gurba* las clausulas inspira
 En los mudos silencios, que se entiende:
 Y no es mucha lo esculpa de esta forma,
 Si Joseph le dio el alma que le informa
 5 El medio coge por distancia poca
 El can Mayor campando con su estrella:
 Expresiva la voz, muda la boca,
 Habla el semblante lo que el labio çella:
 Mysterioso animal sus plantas toca
 Mordiendo vn sirio que esplendor destella
 Dudandose en la vnion, y en el combate
 Si alumbra el can, ó si la antorcha late.
 6 El Místico Doctor la estancera soina
 Glorioso ocupa, en cuya diestra mano
 Volar queriendo iluminada pluma,
 Remora es el contacto soberano,

El

13
 El peso de su planta vn mundo abrumba,
 Por vencer de sus glorias lo profano,
 Mostrando el ademan en la divisa,
 Que se le dio del mundo, lo que pisa.

Estos inclitos Heroes celestiales
 Son con alta señal de sus blazones
 De aquellas copias los Originales,
 Y de aquellas estatuas corazones:
 A alientos del formon tan naturales,
 Que con cuerpo, semblante, afecto, acciones,
 En el zifrado Olympo donde moran,
 Rogando viven, y viviendo adoran.

NO menos capacidad dexó este dorado obelisco á seis gra-
 des quadros, ó tableros de molduras y contramarcos, en
 que se via pintada toda la vida luciente de la mejor Alva de lle-
 las niñezes de su Oriéte, hasta el Auge de su Zenit, que el Alva
 no siente Ocaso: cuya explicacion fió rudo Plectro á las pulsa-
 ciones de Urania, sino de otra Musa de las nueve por tocar y
 cantar de los Cielos.

Mysterios suena el dibujo,
 que en cifra de lineas canta
 pues se le entienden las voces
 sin oyrle las palabras.
 Mucho apita en signos breves,
 y á el compaz que diestro guarda,
 lo que retoca en colores,
 resulta de consonancias.

D

1. En el primer quadro muestra
 á Ana y Joachin que declaran,
 que nace á dar gozo al mundo
 entre dos luzes el Alva.

Mantillas la vistén, quando
 pudieran servirle y fanas
 de paños las dos lumbreras
 las cinco Zonas de faras.

Bro.

Brota flor, y se repiten
 dos Maravillas arcanas,
 Naciendo à ser Madre y Uirgen
 de esteril fecunda vara.
 Atractiuos son suaves
 los arrullos de su infancia
 sin duda que vive el Dueño
 donde la efigie arrebatã.
 2. Al Templo ofrecida, en otro
 se vè, clausulando en nacar
 muchos siglos de excelencias
 ochenta auroras tempranas.
 Que niña va, y que muger
 venciendo en lucha callada
 los privilegios de Reynã
 con las porfias de esclava.
 Pero de que cifra y que paz
 embeleza, sino espanta
 tanto sol en poca esfera,
 tanto aliento en breve tabla.
 3. En el otro con las bodas
 de las criaturas mas castas
 en campo de rocicleres
 las dos purezas batallan,
 las manos se dan, y como
 Angel en carne se enlafa
 Joseph con Maria, mas puro
 queda, y ella mas intacta.
 Ambos se miran, teniendo
 la vista al cielo elevada,
 por que estãn demã los ojos
 quando se entienden las almas.
 4. El Bapuzismo de Maria
 el quartolicozo retrata

siendo novedad dos vezes.
 on el pinzel, y en su gracia.
 Ministral el agu, el Hijo,
 y no en vano, que a el tocã
 bien es que yerran las ondas
 donde rebozan las llamas.
 Las que liquidas centellas
 corren en fogosãs aguas
 tanto campo de purezas
 inundan, pero no laban.
 Como no ay mcha que limpie
 en aquel colmo de gracias,
 solo en su humildad ser pudo
 necesidad la abundancia.
 Con que vivas expresiones
 en los dos rostros igu la
 el Art: miruas asse, as
 con que las acciones hablan
 5. En el superior tablero
 parece, en lo que trãada,
 que de la pyra à los cielos
 dexa el cuerpo, y buela el alma.
 O quanta delicia deve
 el sentido à la elegancia
 del pinzel, quando en los ojos
 lo que no se vè, se estampa!
 Este es su tranficio, donde
 las dos porciones se apartan,
 muriendo de amor gozosa
 de no morir de la Parca.
 Sicorte comun à todos,
 reverencia es su guadiana
 à tanta Reyna, que pudo
 no morir de lo que mata.

EN

En el opuesto, subiendo
 à el incorruptible alcazar
 es del Cherub mas sublime
 sabia, admirable ignorancia.
 Unica abrafada Phenix
 bate à el sol lucientes alas:
 ó quantas distancias mide
 lo que en sus abyssos baxa!
 Al parecer que se eleva,
 que bien el arte compaña

con el impulso del vuelo
 movimientos de la planta.
 Allí se dirige à la vista,
 que oculto numen volava
 baxando el original
 à buscar su semejanza.
 allí tambien los colores,
 que bien del dibujo guardan
 las leyrs, donde las sombras
 nunca se han visto mas claras!

Segundo corazon Bernardo era del edificio en el medio
 haziendo reverente compaña, ya como hijo, ò ya como
 Titular à la que no la tiene en todo el cielo manifestayalo la
 pintura descubriendole el corazon encendido, en cuyas
 palpitantes alas abrigaba Padre amoroso linaje de mejor no-
 bleza en su propagacion Monastica. Muchas victorias ha cõ-
 seguido en los animos la eloquencia de las voces; pero innu-
 merables la energia de los pinzeles; y quãtos engaños vestidos
 de vino y otro tranficio passaron por realidades? en el uno con-
 tagioso el realce con la malicia; y en el otro purificado el in-
 tento en la candida idustria: sirva aqui en fin al pinzel de elo-
 gio traducido à la Imagen, breve dialogo colagrado à su Pyra.

Mira loquar: sed digna fide Bernarde quid loqueris?
Quae ad huc vivo? Non ero et morituri sumus!
Et quid agis? (requiesco) iteas, an fatis? (numquam);
Cur retices? (quia dormio) cur loqueris? (quia vivo)!
Quid loqueris? (sacra mystica) cui? (mea scripta legenti)
Nunc cunctis? (non) ergo quibus? (quid dicitis querunt)

Mila-

Milagros habla aquel lienzo dignos de fe, ó gran Bernardo que es esto: es influxo tuyo, que el pinzel haga milagros, **A**un vives: ya dize: [vivo] Muerto, como? (en mi retrato no solo en lo relativo, sino en lo identificado. **Q**ué hazes en el lienzo mudo? (con mis alumno sdescanso) **C**allas, ó hablas por ventura? (callo viuo, immovil hablo.) **P**orque callas? porque aqui duermela voz en los labios. **P**ues porque hablas? (porq vivo en los lienzos, y en mis rasgos.) **Q**ue hablas? (divinos mysterios) **A** quien? (al lector que es sabio.) **N**o à todos: (no) pues à quienes? [à estos que la miel gustaron.]

Nilo de muchas bocas pretendió hazerse el sudor de la ingeniosidad, derramada en aquel campo de primores, logrando copia mas florida que la de Amalthea; porque solicitaba se deviesse mas à las secundas ideas de su estudio, que al torrente de la riqueza, que desatada en Hebro y Pactolos salio de Tajo con ondas de oro à inundar toda la proliza labor, que avia arado tezonero el cepillo y porfiada la Garlopa tan competidas Obra y Materia, que llegando entrambas à medirse en lo superlativo de valientes, las defen-

gaña-

15

gafiaba neutral el triumpho; no asir en la Basílica del Sol dexó indeciso el laurel, antojadiza licencia de Poeta gentil, lisongeando la forma; alegaba tambien derecho de primacia el Sagrario en esmero y preciosidad al Retablo como su joya; y el se defendia con ser virle como su caja, saliendo siempre en la revista de los mas criticos lynces de las Artes el pleyto en discordia. Mas como à tres Cuespos Gigantes havian de corresponder tres corazones tamaños, cupole en aquel triplicado Coloso ser corazon tercero materialmente al Tabernaculo, siendolo en lo formal el Sol de Justicia Sacramentado, como quien lo havia de animar. No fuera el mayor Luminar la Criatura mas hermosa de las infencibles à no ser consecuencia de su Criador: tuvole justamente el Atheniense Philosopho del Areopago por expresa Imagen del mismo Dios, y por la vida de luz que en la pureza simplicissima de los cielos a las causas univrsales comunicó. No faltó Hispano Numer que lo llamasse corazon de los cielos nacatado. Este era el solio q à tanta Magestad se previno para el señalado dia, que colocada en él havia de vivificar por toda aquella quinta essencia del Arte Planetas de mas altos influxos.

HAzia bruñida falda à este eminente Olympo compassada vnion de lucidas piedras en iguales fragmentos, que quadró el corte, y pulio la

Mu-

Ouid. Met. l.
 Materiam se
 vit opus.

Monal.

Mureta guardando su plano con la modulación de los números los tenores de la Simetría, desde los dos ángulos de la pared; hasta las metas del que se dize Presbyterio, continuandose los encajes por cinco Gradas de Tecale, que se estendian y fanas de verse en tanta altura, aunque piladas. Así ostentaban su lustrosa hermosamente manchada Naturaleza luciendo mas desnudas que vestidas, hasta que por respectos del culto, no por necesidad del adorno, se sobrepusieron á esconderle los lucimientos artificiosas flores y primaveras texidas en alfombras turquezas. Todo era reverencia, nada emulacion: ambas cosas servian por servir, no por parecer.

A poca distancia del escalon más alto en los extremos hazian asiento dos Reyes brutos; pero pulidos, que á no domesticar su aparente ferocidad la suavidad del oro, que les servia de piel ingiriendoles tãtzaña la agudeza de lo esculpido, pudiesen en fuga al temor, desvanecido también en la inmovilidad, como prevenidos para pajes de hacha del Leon soberano de Juda, que les iba á enseñar manfediambre ya buësto en Cordero.

No sufría en sus empleos intermisiones el incorruptible metal, preciosa desdicha de Midas, corriendo á guarnecer nueva fabrica con las excelencias de perfeçion y las estimaciones de costosa; que construida de columnas arçicas y compuestas y todas

todas las adherencias del Arte, relevantes por el cereo las siete Virtudes en Geroglificos aspiró á ser Colateral, y se contentó con parecer mudo thalino, divididos en sus dos cuerpos dos Nichos, ó conchas doradas, que servian de respaldos á quatro vivas semejantes de los nobilissimos Patronos, que estaban de talla entera apostando á la posteridad duraciones, credits á la fama, y á el culto exemplo. Y pues q̄ oy estan gozando sus tres originales de la vital aura, y el Primero Patron, ser (como piadosamente se espera) ya trasladado á mejor immortal vida; debale su ardiente devocion á las dulçuras de Melpomene justas memorias, bien explicada en la eficaz expresion de su retrato, que allí persuade.

A Quella estatua cuyo peso oprime
El breve sitio donde se decora,
Voz eloquente oculta conque implora
Nuevo espíritu goza, que le anime.
El juicio duda, en la que especie imprime
Si la lengua pronuncia, el marmol ora,
Miran los ojos, ó el semblante adora:
Tanto cinzel valiente, affecto exprime.
Devota, arrodillada, se refiere
A su Dueño excediendo de trafumpto
En quanta alma vivaz informar quiere:
Mas sacrificio á Dios se halla en vn punto
Estar gozando allá lo que no muere,
Y acá adorar viviendo lo difunto. Los

LOS mismos acuerdos repite el Sepulcro, toda via Zenotaphio, hasta el dia prevenido para la pompa funebre de la traslaciõ de sus huesos, que debajo del Altar mayor le besa el pie, entoldado de capaz Bobeda, que abraza por los quatro angulos reiteradas substilezas de los pinzeles en copias sagradas de Campiones divinos, presidiendoles sobre las aras de vn Altar (alli dolorosa, si en todo el Templo florida) constante Reyna, que en las cercanias de la Cruz, trastornado el curso de los cielos, y turbado el orden de la Naturaleza, quando todo el vniverso yazia, solo ella estaba. A este Sol, aun entre tantas sombras, y dolores no eclypsado, eligió aquel lugar para saludarlo Phenix desde la Pyra librando en su patrocinio renacer de los incendios de su affecto devoto à el Templo donde se triuufa.

*Hic sedet, & blando solem clangore salutat
Debilior, miscet que preces, ac suplice cantu
Præstatura novas vires incendia poscit.*

Claud de Phen.

NO haze el lugar à los demás Altares parecer menos grandes, aunque se confiesen menores: midense al mayor en los cuerpos, regulanse en los ordenes, igualanse en las columnas, compitense en las labores, y en todos generoso el Potosi defatado en venas, y batido en panes viste su gentileza del color de la luz, quando despierta entre zelajes, ó quando se reclina en tornaloes. Obra
toda

17
toda de elegantes manos, perfectamente executada por Christoval de Villalpando, y Pedro de Maldonado, entrambos famosos hijos de estas Mexicanas lagunas, que compulsando fielmente à la naturaleza en el leño, y el lino, pudieran tener por no lisongero Encomiastes à Quintiliano como Apelles y Lysippo.

Por el lado del Sur (que es el del Evangelio) corre desde las vasas del Crucero la antefacristia con su quarto de Predicadores, à cuyos lados se comunican la Sacristia exterior y interior con su aposento: cada pieza tan cumplida y aseada en su mamposteria, que ocupando mucho sitio le sobra no poca hermosura, liberalmente prevenidas con lo mas rico de los metales, y lo mas realzado de los brocados en Ornamentos Calices y demás halajas que sirven preciosos instrumentos à el culto.

Hasta alli llegar pudo lo esplendido y magestuoso de el Templo para gravar en sus Columnas la Fama los immortales caracteres del Gadiano; pero transcendiendo à lo interior del Monasterio el valor y franca animosidad por vn pielado de viviendas, nuevamente fabricadas, llegó à conseguir con el plus ultra ambas generosas emprezas, tan digna está de eterna memoria, quanto la clamaba la necesidad, para el desahogo de aquella antes estrecha, aunque voluntaria carzel, que à la mayor absteridad podia servir, mas de congoja, que de

E

habi-

habitaci6. Sigue pues, vn dilatado hermoso Claustro los muros de la Iglesia formados sus quatro angulos de diez y ocho Pilastras de Mamposteria con balas y capiteles sobre que cargan sus Planchas y emaderados, donde est4 la Sacristia de las Religiosas con Patio y Celda, en cuyo interior angulo se fabric6 la Escalera principal providamente entendida con sus gradas para escalar fatigas 4 la delicadeza del sexo, que las tragina: esta da passo al Claustro superior, correspondiente al bajo en los Pilares, ingiriendose entre vnos y otros su antepecho y arquillos. Y dem4s officinas con todos los cumplimientos que midio caritativa la consideracion, aun 4 la futura multiplicidad; porque hasta debajo de las Bobedas de la escalera se hizo Capilla para entierro de las monjas sirvientes, y en sus mesas aposento dispuesto para los exercicios de Comunidad por la immediacion que tiene con los dos Coros. En el angulo que artima 4 la pared del Templo se labr6 vna tarima de Cedro sobre que estrivan quatro aposentos Confessionarios. El anreccoro alto se estiene bastantemente en dos piezas: Tan agradable todo 4 la vista, que al Claustro superior no le dex6 hueco la curiosa prolixidad de lo pintado por todo su c6torno, mas q4 aquellos blancos que pueden hazer labor 6 maridaje 4 los colores, ya con los follajes de la sanefa, ya con lo quadrado de los azulejos, ya con su Romano, y

ma-

18
mazetas de diversas flores, tan bien artificiadass, q4 no dud4ra libarlas enga4nado el intento de la mas recarada avejuela, como tambien intentara registrarlas el menos curioso olfato.

A esta semejada Primavera haze reclamo en lo inferior vna fuente circunvalada de naturales verdes Plantas; porque no faltasse la circunstancia de tener tambien su Castalia las Musas de Bernardo, (4 quien le mezi6 cuna la Fontana lugar de Borgo4a: *Fontane aque Cyathos duos dixo Plinio:*) est4 la Pila 6 fuente en la falda del Templo, como la otra en la del Parnasso. *Castalius in Phocide ad radices Parnassi montis fons, non procul 4 Delphis, vnde 6 Apolini 6 Musis sacer creditur*

La vivienda interior se compone de vna sala bien amplia de labor, ante tribuna, Aposento para la asistencia, de Prelada y Difundoras, Oratorio con regeria que cae 4 el Altar mayor, desde donde se continua el Noviciado con su Celda para la Maestra, cocina, botegueta y todas las piezas necessarias para este fin, prosiguiendose en todos los quartos y salas del Convento los alinos de Zanefas y Azulejos, Puertas y Ventanas del mas vistoso 6 incontaminable maderaje: las Rexas de fierro en todas las partes que tocan 4 lo Claustral: sin que descanse el anhelo de amparar mas esta costosa fabrica en vna capasissima enfermeria, que se dispone levantar en el sitio de la antigua Iglesia y

E 2

Por-

Porteria. Todo esto para los menesteres de la vida activa como el Coro para la contemplativa; cuyos dos empleos fueron muy propios de las Castalides Musas, como refiere Geofredo Linocerio *Mythologie Musarum. Qui duas fuisse putarunt, eandem ferè habuerunt considerationem unam enim fecerunt contemplativam, quæ res a sensibus abstractas doceret: alteram, ab efficiendo, practicam quæ circa effectum, & omnes res mechanicas versaretur.* Siendo medio lo vno del otro, como dize el mismo, citando à Platon: *Nam & (vt superius diximus) Plato musas duas vult indagatrices, utpote quæ per sensus & exteriora, quæ superna & celestia sunt, excogitent.*

Consumada ya en lo material esta bella perfecta maquina, solo restaba darle sobre las almas de el Arte, la que le constituye Templo con las bendiciones, que previene la Iglesia para su culto. Diole la sagrada animacion zelo empeñado de Pastor amante, el Ill. mo y R. mo Señor D. Francisco de Aguiar Zeijas y Viloa Arçobispo de esta Metropoli, que tanto desea multiplicadas las glorias del Señor en el bien de los fieles. Celebròse este acto con la solemnidad que pedia, y las assistencias de lo mas ilustre de los estados Eclesiastico y Secular, pasando aquella estructura insensible à ser respecto sagrado, y aquellas Imagenes muertas, à ser veneraciones vivas.

Impaciente vestia el deseo en traxe de siglos los

19
los dias acusando al sol de perezoso sino de inmovil, oyò las quejas de que enfermava la esperanza, que aunque mudas llegaron hasta el Aula de sus luzes; y à las veinte y dos Auras, que contaba de edad al Junio aun retrocediente con la ocupacion de dorar las conchas del Cancro, amanecio aquel dia dando satisfacciones de puntual; pero con rezelos de escondido: mucha causa lo hazia andar de rebolo, que tambien en lo incensible ay respectos, y en esse idioma mysterioso bendicen à su Criador las obras de sus manos. Era dia de la Voz del Verbo, y à tanto sonido, puso obsequioso candados de nubes à sus lenguas de fuego; assi observò la mañana reverente el curso; pero à el declinar de su Senit, le aconteciò con mayor vista respecto mas soberano; este en fin defenso de sus passos à el Oceano, y porcion mayor del dia fue el tiempo destinado para la Procecion.

Tanto negocio llamaba à la estimacion à la prevencion que pedia: porfiò la Magnificencia cò la Proligidad, no dexando brecha por donde pudiesen invadir el muro de la Providencia los melindres de la curiosidad, ò las gollorias del antojo. Abundaron las corrientes de las disposiciones, y salieron de Madre los raudales de los aparatos; no han saludado mayor dia las Auras Mexicanas, ni se han visto mas à menos los caistros de sus lagunas. Las paredes de el Nuevo Satiuario despreciarò
enton-

entonces los adornos de las telas, y el realze de los brocados, haciendo gala el desaliño; porque ya estaban con bastante credito de hermosas, y sobrá ascos á la belleza. Divulgó la pompa lo festivo de la tarde, viendo se la Plaza mayor llena de triumphales arcos entoldados de juncias y carrizos, y de quanta vegetal esmeralda produce esta fecunda Region en los Imperios de Pomona: continuavanse verdes resistencias del tiempo, y floridas scenas de hermoso espectáculo, desde la Metropolitana á la Nueva Basílica en las oblicuidades de la Plaza mayor corriendo la calle del Real Palacio, y las demás, hasta terminar en su Meta. Ponderaronse en la Mexicana opulencia relativamente compendiadas las mas ricas Ciudades del Orbe, como indices de la Reverencia: en calles, balcones y ventanas, via se difundido Milan en sus brillantes pieças, Flandes en sus puntas, la Italia en sus dibujos, el Asia en sus tellices, y en su Plumeria el Africa con las mas elegantes reliquias que dexaron á el Orbe, los afanes de Rubenes, y los pinzales de Michael Angelo, que canvió la Mercenaria ambicion por los tesoros de esta America.

Coadjuvaba á esta Pompa el jubilo del numeroso concurso de todos estados, congregandose en la Matriz todas las familias de las sagradas Religiones á funcion tan solemne. Ya se havia anticipado á ir por el Principe de la Paz la soberana Reyna Ma-

Madre, acompañada de su Valido BERNARDO, y haciendo zeñal con sus sonoras lenguas las campanas avitaron que ya su Ill.^{ma} venia; llegando despues el Ex.^{mo} Señor Conde de Galve Virrey de esta Nueva-España &c. recibiole en la Puerta de la Iglesia Cathedral su Ill.^{mo} y Venerable Cabildo; aviendo pues hecho oracion, y bolviendo a avisar alegres los repiques salio la Proceßion con ostentativa grandeza, llevando por delante todas las Cofradias de la Ciudad enarbolados sus Estandartes, que acompañaba muchedumbre copiosa de Cofrades y Diputados. Tan decorado el progreso quantas eran las assistencias que convidado á lo devoto, persuadian á lo reverente. Succedíanse las Comunidades de las Religiones sagradas, no observando entonces en la seriedad del lugar el Privilegio de la preferencia, que les tiene afiançado el tezon del tiempo, porque interpoladas ivan manifestando la vnion de sus afectuosos ardores, llevando todas por conductor, el sacro Cruzado leño, que de arrojado fragmento de las selvas pasó por el Real y divino contacto entre las adoraciones á la mayor. Debaxo desta Parroquial insignia caminaban acompañada del Subdiacono, y del Numeroso esclarecido y Docto Clero de esta Ciudad, á quien seguia el Venerable Cabildo acompañando el Cordero Eucharístico, que llevaba el Pastor mas zeloso, el Argo mas vizgilante

gilante sirviendo allí sus manos de segunda custodia à tanta Magestad. O dichoso Rebaño à sus vigilias duerme y descansa, que à quien nada de lo terreno le haze armonia, no abra musica afuta, que pueda cegar tanta vista! Y va la Magestad Divina debaxo de vn rico Palio cuyas baras llevaban alternandose los Regidores de esta Nobilissima Ciudad, y á los lados de su Ilustrissima el Benerable Dea el Señor D. Diego de Malpartida Centeno y el Ilustrissimo Señor Arceidiano D. Garcia de Legaspi y Uelasco, Obispo electo de la Nueva Uiscaya.

Despues el Cabildo y Regimiento Secular: La Real Audiencia, con su Excelencia, en cuya excelsa persona representada la de su Magestad descansa en sus desvelos para lograr su lealtad, que siendo por tantos titulos Excelentissimo se atendia el mas sublime.

Namque omnes superexcellens atque altior ibat.

Trasluciendo en la Magestad de la vista el Real decoro del puesto, y de la sangre.

Et late regalem oculis spargebat honorem

Sidereis.

El semblante à dos luzes, reciproca la afabilidad, cõ la solterania. En crepusculo ambos afectos, cuya mezcla persuadia aun tiempo amor y respecto. apoyandole el gusto, ò la devocion el dia: cuyos religiosos ardores saben (texiendo al culto interior

21
guirnaldas floridas) entreteger atochas de la Carpentana Mantua, ò Uegas de Madrid con Rosas de GUADALUPE, cultivando su fee en dos Imagenes vna identidad. Dio su Excelencia con su presencia autorizado lleno à tan expectable concurso, y honró con su grandeza à los Patronos cooperando el Insigne Cabildo cõ darles entonces lugar en el regimieto.

Adelantabase el Arca mistica del diluvio, guardandole cercanias al pan de los Angeles, como que le convidaba à honorificar su Nueva Casa. Llevabase los ojos su Imagen con la perfeccion de la talla, coronada de estrellas, vestida de los rayos del dia, calçada del Espejo de la Noche, con el Zeraphin alado por trono de sus plantas, ò Atlante de su cielo, mereciendole, à la siniestra, el lado su Borgonez querido, bien traducida la Natural hermosura de que tambien fue dorado, indice, ò transcendencia de la de su espiritu.

Por delante latian centellas blandos los corazones de diez sirios, allí yá antorchas, cuya luz fomentaba caudal de mucha cera, que en manos de diez pajes, de ambos Principes ardian por sacrificar sus ardientes vidas: sin duda que era amor quien las derretia, siendo el mismo quien las aleraba.

Quantos aromas da la Pancaya, y quantos le arrullan cuna à el Ave peregrina, desearon allí estrecharse para caber en el pequeño vaso de los tu-

F

ribu-

tribulos: el Ambar suló por ser incienso. Todo era armonia de oblaçiones; los compazes de los perfumadores seguian los de la acorde Capilla, que cantaba al Sol, que salia, à el Aurora que alomaba, y à el lucero que amanecia. Confundianse con la musica las fragancias, à quien no era poco instrumento el Ayre repetido en zefiros. Tres sentidos regalaba esta consonancia; pero tambien se referian sacrificios à tres objetos.

Alternabanse sonoramente dulces las chirimias, y (aunque menos suaves por mas sonantes) las trompetas, con tanto orden, que guardandose los obsequios en proporcion los respectos, à las pausas de las musicas, aguardaba el ruidoso estruendo de los castillos y artificios de fuego distribuidos por diversas partes del progreso; era vno el fin, mucho el regozijo, y todo hacia armonia.

Alegremente obsequiosas iban buscando diversas danzas, los Margenes à la procesion, sin debfazear con el parentesis del los lazos y choreas el periodo grave de la oracion, que iba à hazer colon perfecto à la estacion determinada. Si bien alguna vez lo que les negò la disonancia, les dispensò la intension. Y mas bien à aquella dos veces fingida Gigantomachia, por la alusion y el artificio, que representando el gentilismo, ya no ciego à tanta luz, aunque embozada entre accidentes de panfaludaba rayos à compazes y albores à floretas. Animaban

maban su corpulencia fantastica seis vailarines Indios, que al son de vn tambor escondidos en lo concavo de su desmesurada construccion, y simulados con lo largo del ropaje, siendo alborozo de la Plevre, era engaño horroroso de la Puericia.

Con esta admirable variedad de concursos llegò à confrontar con los Balcones de la Aula Regia, donde presidiendo Rosa augusta animado jardin de basallas flores esperaba dar cumplimiento à sus deseos, postrada la purpura por sacrificio, y humillada en adoraciones la grandeza. No esconda muda alegoria tà excelso nombre: la Excelentissima Señora Doña Elvira de Toledo Condesa de Galve purpureo lustre de los Valles de Fernandina, y fragante esplendor de las Alquerias de Villa-Franca. No pues defraude Chipre esseneçiones à lo immarcesible por cocinas lilonjas à lo caduco: ni se contente la pluma con alusiones de lo terrestre: que de esta manera se veia su Excelencia.

COMO entre la brillante argenteria
Distingue Scintia sus lumbreras bellas,
Y el luzero del Alva à las estrellas
Excede con luciente bizzarria:
Como el hermoso luminar del dia
Es por quien viven como sus centellas
Repartiendo la luz à todas ellas;

Sola estaba con tanta compañía,

Alli exemplar devoto y peregrino,

A el pasar tanta luz, que la enombra,

Rendida á la atencion de objeto tanto.

Adorò sol humano al Sol Divino,

Luna á los pies se puso de su Aurora,

Y lucero besò los de su manto,

BAstantemente mostrò Mexico quanto deseaba esta ocasion: su muchedumbre despateció las calles: sondeaban los ojos á la tierra la superficie, y no le hallaban suelo: alli era la presura conveniencia: la curiosidad en vnos, y el desseo en otros hazia delicia el ahogo, y la angustia olgança.

Combidaba con su serenidad el tiempo, que atento suspendio sus naturales operaciones sirviendo transparentes las nubes de palios, mas que de sombras con credits de bien quistas, porque nunca han parecido mas cortezanas. O como en aquella vltima edad del sol, el Phosphoro de el dia quisiera ser Hespero de la tarde!

Llegò con estos lucimientos á los estrenos de su Templo el Arca divina con el Soberano Manà, y colocado por su Ilustrissima en el Tabernaculo se hizo mas celebre el dia, y la solemnidad mas grande: repitiendose los hymnos sagrados en canto Amebeo, porque para las alternaciones de la capilla desde los claustros de adentro hasta los espacios del

del coro las Musas Bernardinas ya liavian volado filomenas.

El Altar mayor vfano de sus felicidades con los demas, y otro, que á fuera hazia frente con la portada, ostentò claridades de cielo, con sospechas de firmamento. Hazian rendida salva esquadrones volantes de luzes, repartidos en trozos, y dragoneados en hileras, á quienes alimentaba con vivezes copia esplendida de transparente masa, fabricada á diligencias de docta aveja entre las dulçuras que chupò á las primicias floridas de la mañana, y animada alli de llama Promethèa, si antes torneada de Ysleña mano con numerosas lenguas de fuego habló reverencias, o locausto de tanto dia (no fueron mas las de la fama) y reververando ya en el oro de aquel ofir de maderas; yá en la plata de tanto mineral de jarras, pebeteros y ramilletes, multiplicaba á el Sol amanezeres; que esta vez, y por todo el octavario á el resplandor de tantas luzes, las suyas passaron por sombras.

Acabòse con la Real Divina Presencia de santificar el sitio haciendo la Deidad el Templo, y rebossada al semblante la ternura de los afectos, se descuidaron los ojos con las lagrimas, aunque esforzaban flaca resistencia los parpados; empero como explicaban gozo se salian sin cuidado: habló la devocion por los margenes de las mexillas en la lengua del agua quanto se entendieron reciprocos;

procos liquidados los idiomas de la edificación.
 Anticipóse alborazada la noche, porque esta vez pretendió ser día, no cuidando de aseitar su negra tez con los vrtos del Sol, queriendo lucir con nuevas galas: y siendo de color de fuego, lo tuvo por mas claro que el celeste: pareciera substitución de las estrellas el numero ingenioso de los fuegos en esta mancion de las sombras, á no aver sido embarazo excesivo de sus lucimientos: en la octava esfera afluaban vislumbres los astros, y en la del ayre eran los artificios Paladiones. Reserva su especificacion, por jocosa, para lugar menos escrupuloso á la censura. Con noble invidia de los obsequios de la Noche: despertó el poderoso Rey de los Planetas, y corriendo las cortinas á sus luces, fuimiller vado el Oceano, y sacó la cara á el empeño de repetirse (si antes escóddido) ya sacrificio descubierto, rindiendo el Cepetro de sus rayos á quien le tiene de las gerarchias, y en las ocho siguientes estaciones, preciandose muy de soldado oblió el Nombre de su Reyna, Belona de immorales huestes, que levantandose sobre los Astros embelegó en el vltimo de sus triuñphos las mas vivas inteligéncias como esquadro escantofamente hermoso y lucidamente ordenado. Así estubo este Mayor luminar haziendo posta al dia, hasta romper el Nombre mas claro siryo en el de MARIA los que veteranos en su milicia, su vien-

doles el Pulpito de tienda de campaña, dieron principio á la salva de sus primeros alvares; que á tanto asumpto los tuvo su humildad por Infantes, sin dexar de ser Tolios. Hizo rezcha en tan lucida Palestra de talentos la Trompeta zonora del Evangelio, por cuyas clausulas levanto adaptados conceptos á las concurrencias de la fiesta la valiente Oratoria del Señor D. D. Joseph Vidal de Figueroa Magistral de esta Santa Iglesia, y Decano de la facultad Theologica: el nombre dize lo que no puede la pluma; pues con sus innumerables vigiliyas, y repetidas oposiciones ha ganado á punta de lanza en la arena agonal de Minerva con los mas plausibles respectos los mas altos laureles dignos de su persona, que por la necesidad de su lleno (aun con los que ocupa) los puestos se quexán de vacios.
 Mucha atencion llamava la voz de tanto Orador; empero turvo las mas graves en el Excelentissimo Señor Virrey, y en el Illustrissimo Señor Arçobispo con el Venerable Capitulo, lo Ilustre de la Ciudad, lo esclarecido de las Religiones, que repitiendo onorificas presencias les mereció á su authoridad el Acto las vltimas consumaciones de obstantativo y grande. Cantó Cysne consagrado á el dulce Apolo del Sister la Missa Pontifical su Illma. *He Phabosacer*, cantó Alciano, y S. Ilidoro dize, que esta Ave aunq se llama *Olor* quiere decir todo, siendolo su Ill. ma en el Sacro ministerio como

mo en los demás con que empezó su zelo amoroso á canonizar de Sagrario aquel orden hermoso de rífos. No perdonó circunstancias el desvelo en los aparatos de la función: los dos floridos Meses reservaron en la copia sus hermosuras para exalarlas en aromas sobre matizes del Levante duplicándose primavera de estambres y ojas: desatóse en lagrimas de olores el Arbol Sabeo; pero le apostaron los de esta mas feliz Arabia sacrificadas ternuras en no menos fragrantos holocaustos, que los que celebra Ovidio de sus Naturales

Ovid. Fast.

Et domitas Gentes Turifer Inde tuas.
No queriendo ser de menos número y calidad las luces de aquel dia, que las del antecedente: todo era inundacion confusa de flores bugias y gomias: invidiavanse las Naturalezas por multiplicarse todos victimas.

Rayó vivamente clara, al dia segundo, luz conocida por la Estrella de Soriano en el muy R. do P. Fray Pedro Manso Maestro por la Vniversidad. No se juzgarán las Alas de la Pluma mariposas, que lisongean resplandores, quando en sus lucimientos se negocia las mas doctas recomendaciones: subió al pulpito temeroso de humilde y baxó coronado de aplausos: mas lucen los Astros con sus brillantes temblores, y con los fondos mas profundos los diamantes. Mucha madurez propaló poca edad en el peso de la oracion.

om.

Iam

*Iam tum canities animi, iam dulce loquendi
Pondus, & attonitas sermo qui duceret aures.*

Claud. Pan.
de consul.
Thcod.

En tanto esquadron de Antorchas despuntó astro Mayor á la tercer mañana el muy Reverendo P. Fray Manuel de Arguello Lector de la mas sagrada ciencia, hijo del Serafin llagado, en cuya Esphera corre las dos lineas, ó circulos por distancias paralelas; yá esgrimiendo los lucientes Arnezes para mover, yá entristrando las lanças agudas para enseñar: desatabalo el Auditorio llamandole silenciosamente con el pentamethro de Marcial á que illuminate el Nuevo dia.

Phosphore redde diem, quid gaudia nostra moraris?

Elevó agudezas de interior vista (el Miercoles) á Sol mas sublime Aureliano Pollo, el M. R. P. M. Fray Juan de Rueda Cathedratico de Visperas de Philosophia, que sin vastardear en los hitos á dado su perspicacia prueva Real de su legirinidad en ambas Cathedras. O quanta del espíritu al remóte juventud arrebatada de sus presas ha dexado los vagos passatiempos del Ida por las eternas fruiciones del Elicio, ministrado las armas del verdadero Tonante! Quantos trofeos ha conseguido su disciplina tantos cifró desapeñado aquel dia como hijo el Abito de su gran Padre, como quien tiene tan executoriado este derecho en su imitacion: *Ubi non est similitudo, non est filiatio.* No siendo menos

G

las

las acceptaciones que gozã sus panegyricos y precisiones escolasticas en la intuicion de los Lynces de la sabiduria.

Para augmentar mas claridades á los dias le cupo el quinto al M. R. do P. Fray *Mathias de San Juan Baptista* Lector de Philosophia, llama de mas ardiente carro, que el que ilumina los espacios del Norte: vence con lo que luce, enciende con lo que alumbra, efecto del zelo de su Propheta, á cuyo ardor inflamado, del sueco que calza, se levanta al cothurno, que argenta, sin que degenera la humildad, del intituro: mejor Theatro le aclama que el profano.

Qui Pulpita focco

Claud.

Personat, aut alto graditur maiore cothurno.

A el sexto Oriente del Sol amanecieron resplandores de superior naturaleza á lucir la mañana en la boca de oro del M. R. do Padre Maestro Fray *Luis Mendes*, Cathedratico de Prima de Philosophia en esta Real Vniversidad, Rector del Colegio de San Ramon, hijo dignissimo del exemplar del silencio. Con passos de gigante cincopò lineas á la Geometria del tiempo; pues desde los elementos del saber començò en el Zenit, y no ay prologo en las luzes, que empiegan por lo immenso.

El Sabado dia septimo acacció á el Archivo de las letras, oraculo de las ciéncias al M. R. P. M. *Antonio Nuñez*: de la Cõpañia de Jesus; el numero septenario

rio dize infinidad en la Escriptura fagrada: no es paridad; pero parece galardõ, q̄ à quien surcando sus interminables rumbos no se le esconde en sus noticias vagio, le cupiessse, este numero, y parecio tambien Mysterio, que fuesse Sabado dia con-fagrado á la Señora; pero fue suerte de su Panegyrista. Galeon de alto bordo, fiò su entena á la congregacion de las aguas pacifico Mar de el Austro: Jugó la artilleria en las tres salvas: y besando cielo en vez de tierra por tocar sin tormenta con el velamen de los conceptos á lo mas eminente de las espheras, afferró en las estrellas las Ancoras. No dexó rastro para seguirle, porque no es facil imitarle, tercera dificultad de la sabiduria mas lynce; porque Maestro de muchos que ocupan dignamente puestos y Cathedras les dexó en la aguja de su disciplina los detroteros claros, pero conge-turables los vestigios.

Coronó tanta festividad la Ilustre y venerable Congregacion del Principe de la Iglesia asistiendo con sus Estolas y Sobrepellizes, y como su Congregante clausuló, orando, el octavario el Señor D^o *D. Juan de Narbaez Saavedra* Racionero de esta Santa Iglesia, y Cathedratico de Escriptura en la Real Universidad; cuyas letras y prendas compitiendose por adelantarse, encuentra la igualdad en el exceso: hallasse en lo extensivo, y intenso por pates alicotas cabal el numero, sin cesar en

sus

25
sus progresos la contienda. Cerrò con dos claves de oro la octava, para que acabasse Maravilla: conocióse por su Anfion como era la elocuencia de Mercurio: tocò las siete divinamente suaves cuerdas, que havian sonado antes, y templando la suya su modestia suspendio los ayres, y atrajo los escollos construyendo demàs perpetuos muros el ambito del Templo.

*Mercuri, nam te dociles magistro
Movit amphion lapides canendo,
Tuque testudo, resonare septem
Calida nervis.*

Siendo el concurso numeroso, merecio lo selecto del Auditorio lo acorde del Panegyris. Y cidió toda lyra à pocos numeros lo inmensurable, pidiendo venia la osadia de elogiar, quien no sabe conocer. *Qui bella non senserunt, nec victorias habuerunt, non possunt loqui victorias.*

CLarin, Estrella, Luz, que lucen vno,
Astro, Pollo, Anfion, Bajel, y Llama
Todos volando en plumas de la fama
Discurrio cada qual como ninguno.
Aun sin aun Puerto sin peligro alguno
Inmenso mar de concurrencias llama,
Y por rumbos diversos que derrama,
Mucho tridente hollaron à Neptuno.
De varias flores se vistió el paraíso:

Poco

27
Poco el Angel à el hombre diferencia:
Cada genio distinto nos dà aviso,
Que la hermosa de Dios Omnipotencia
Criando varias mentes, hazer quiso
De varia especie cada inteligencia.

Porfio en fin la ostentacion adelantandose en los empeños de su pòpa, hasta dar fin à la solemnidad acabando como empecò. Premio justo à el desseo ardiente de aquel illustre varon, que siendo su Prosapia la no menos esclarecida de las que ilustran la Europa, escondio en su modestia sus tymbres; pero no la pudieron ocultar sus heroicas obras; como en elegir digna consorte, la Señora Doña Maria de Paz, cuya tambien clara sangre es bien conocida por toda Galicia en la Uilla de Monfort. Dióle cuna gloriosa la Cantabria, y Mexico honroso sepulcro. Vistase pues la fama demàs candidas plumas para que viva immortal en sus descendientes (que tan heroicamente le prosiguen) su nombre.

Eternam que tenet per secula nomen.



Re-

Relacion de los fuegos.

* * * QUINTILLAS. * * *

EN los fuegos oportunos,
(que agora pintar espero
y fueron como ningunos)

*popular aplauso quiero,
perdonenme los Tribunales.*

Para hazer la invocacion
huyo de cosa severa;
valgame en esta ocasion
vna Musa chocarrera,
y sea la de Pantaleon.

Mas por la seguridad
en lo primero acomodo
estilo de Magestad,
que a de ir por su orden todo:
esto es con seguridad.

Todos los que se inventarõ,
de los Atributos fueron
de **MARIA**, que formaron
fervores, que se encendieron
en lo que sacrificaron.

vna Palma el artificio
formó de Alquitrán fogoso,
y en ardiente desperdicio
se hizo allí el fuego frondoso

por mas puro sacrificio.

Fenix ardio sin sociego
ofreciendo el tronco rudo
mucha llama desde luego;
que Palma Fenix no pudo
dar el fruto sino en fuego.

Vna fuente con reflexos
se vio allí correr ardiente,
dexando a todos perplexos
de que tuviese vna fuente
fuego azul, y el agua lejos.

Pero quando derramaba
corrientes de cielo activas,
en lo que centelleava
de purezas, figurava
a la fuente de aguas vivas.

En forma de Rosa ardia
otra invencion, y dudava
la vista, que lo advertia,
si era Rosa que abrafava,
ò si era fuego que olia.

Atlante el cielo tenia
vn ciprez, y sin rezelo,
que en su fuerte losania

vasta a sustentar el cielo
vna sombra de **MARIA**.

Brotó luz en confianza
de ser su simbolo hermoso
donde su dicha asianza,
siendo entre lo luminoso
lo verde solo esperanza.

Vna Luna muy serena
hizo la tiniebla clara
sin parecer cosa agena,
que la sombras desterrara,
si estava de luzes llena.

Del Sol vn vivo farol
se vió, que rayos vertia
mostrando en cada arrebol,
que la que en él se escondia
fue escogida como el sol.

Vio se encendida vna estrella
de magnitud, y de porte
sombra luciente de aquella,
que estufar pudiera el Norte
con la mas breve centella.

Con esplendido desbroche
corrió al cielo presuroso
en ella de Phebo el coche,
y siendo astro artificioso
pudo ser sol de la noche.

A la fogosa portia

de vna escala que ocupaba
vn Passinifo se via
que si qual rayo baxava,
como exalacion subia.

Elevado ya en el cielo
tan presto a buscar se inflama
a las distancias del suelo,
que solo pudo vna llama
a vn Angel prender el buelo.

Un espejo la fortuna
tuvo de poder copiar,
a la que es como ninguna,
sin que se pueda hallar
espejo de mejor luna.

Limpieza transcendental
resultaba del reflexo,
dudádo se en caso tal
si era el mongibelo espejo,
ò si era llama el cristal.

Zarza es **MARIA**, que ardor
no se toca aunque se esparia;
pero allí por mas honor
quiso en su obsequio el amor
meter el fuego en la zarza.

Consultadas con molestias
brasas que se le arrimavan,
las Bombas volavan precias,
y como oraculos davan

vasta

en

en los ayres las respuestas.

Otros del ayre juguetes
formando en sus vagos senos
luminosos ramilletes

bajavan como vnos truenos,
subiendo como vnos coetes.

Y carillos se mentian,
mas eran, quando volaban;
y quando se deshazian,
en victimas que subian,
afectos que se quemavan.

Monstruos huvo sin fierezas
y (como Plinio escrivia)
que ay Hydras en las malezas
de siete cuellos; havia
coetes de siete cabezas.

Mas como resplandecian,
y como se sufocaban,
fuego y humo parecian
vivoras, que se entoscaban,
tozigos que se escupian.

Huvo cohete tan lacio,
que con repentino aborto
dio en San Anton no de espacio:
y coete huvo tan corto,
q el diablo lo entro en Palacio.

Cada rueda, alli no queda
mucho adesto hechó gargaño,

sin que vn catarro le exceda,
por que el alquitrán mas bajo
pretende escupir en rueda.

Cada Armado sin sociego
se iba de aqui para alli
loco, atarantado, ciego,
y escaldado, como si
le huvieran pegado fuego.

Estos haciendo ademanes
y aprestando ligereza
eran con vivos afanes

Etnas con pies y cabeza,
o movediços volcanes.

Con bueltas desatinadas
propriamente rimbombantes,
echaban de si granadas,
y jugando los montantes
todo era hazer montañas.

Escuchando tan menudos
los truenos, daban espantos,
y los tajantes mas crudos
dezian: (Jesús!) à tantos
bombásticos estornudos.

Aguazero se advertia,
que en la pleye menudeaba,
y como se repetia,
el fuego no se apagaba,
aunque la gente llovía.

Los

Los muchachos como potros
andaban, y como abispas
dando saltos vnos y otros:
aquestos diziendo, chispas!
y diziendo, fuego! esotros.

Las calles de bote en bote
estaban sueltos los diques
de la mas gente del trote:
el metal dando repiques
la noche dando capote.

Una y otra esquina cierra
el diluvio que desagua,
viendo aquella ardiète guerra:
que avia chusma como agua;
pero viejas como tierra.

A ver los fuegos avata
toda edad para ir se aliña
caduca en casa no para,
y no se hallara vna niña
por vn ojo de la cara.

Muchas aun con padecer
catharatas, se hazian friegas
y se ivan à entremeter;
porque ay mugeres tan ciegas,
que todo lo quieren ver.

Su rincón dexó el mas mocho,
que quedat solo no sufre,
y todos de en ocho en ocho

cenaron carbon y azufre
en vez de carne y viscocho.

Mexicanos, Orc mites,
Tarascos y Mazeguales
se dexaron los me squites
allá, entre nacatamales,
por quemar matlacahuites.

Hasta el viejo que devana
su estambre en los hueffos puros,
madrugó muy demañana,
y de la ciudad los muros
quedaron sin barvacana.

Fueron gordos y delgados;
pero en tantas estrechezes
los que vi mas apretados
fueron vnos portugueses,
porq estaban muy hinchiados.

Cathaclismo llegó à ser
la turba que concurría;
pero alli no pude ver
vn Alhuazil, que no avia
donde echar vn alfiler.

Si vno à otro à de mandar
algun lugar se atrevia,
quien lo llegaba à escuchar,
de Gamacha se vestia,
dizien dolo: no ha lugar.

Unas, aun con ser muy secas

H

se

se ahogaban de oprimidas,
mas otras dandoles moecas,
aunque se vian ceñidas
con el no estaban huecas.

Pero de vn bufeapiez brujo,
que volaban con eramoja,
rezelaban el rempujo,
que no poco daño à Troya
le ve portillo introdujo.

Con esto, a truenos y caldas
del fuego, sin locegallos,
pisando, capas, y faldas
corcobaban los cavallos,
y los cargados de espaldas.

Eran fuegos los mas vellos,
que han dado al ayre tributos,
y no es mucho en sus descue-
auq fuerà vnos brutos, (llos,
que reparassen en ellos.

Otros con tales cosquillas
à cozes, y à manotadas,
teniendolas sus renúllas
por huespedas muy pesadas,
iban despidiendo sillas.

Crecia el incendio y afan
de la gente, ya no queda
y los que vienen y van

con la mucha palumada
perdian à Don Beltran.

Del estallido al ceistras
dixo vna chisgaraviz
vamonos de aqui (San Blas),
y otra dixo: (ay infelzi).
I traigan à San Nicolas.

Vno se abrafaba fiero:
à otro ninguna epiqueya
le valia, ni el dineros
y todo desde Tarpeya
lo estaba mirando Nero.

De lincernas y theas varias
vn nuevo cielo se via
y viendo luces contrarias
Rajas la lefia se hazia,
por bolverse luminarias.

A la luz de los hachones
los astros estaban muertos
recibiendo mil valdones,
porque se echaron cubiertos
signos y constelaciones.

La rutilante porfia
no le valio à sus centellas,
pues que lo mefano sería
ver tales noches estrellas,
que verlas al medio dia.

Y así muy à lo gaminio
se

se echó el máto hasta el ombligo
la noche, y à el infortunio
Cynthia calò el papabigo
à todo su plenilunio.

Estos pues pintiparados
los fuegos son successivos,
y temo por duplicados,

que à los que quemaron vivos
no los puedan ver pintados.

Cuyas bien artificias
in yenciones con prolijo
afan (del Patron pagadas)
costaron mucho, y me dijo,
que las tuvo por quemadas.

LAVS DEO.



OBRAS CONSULTADAS

ACOSTA, Leonardo, *El barroco de Indias y otros ensayos*. La Habana, Casa de las Américas, 1984.

ADELINÉ, Jules y MELIDA, José Ramón, *Diccionario de términos técnicos en bellas artes*. México, Fuente Cultural, 1994.

Adorno, Rolena, “El sujeto colonial y la construcción de la alteridad”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 14, núm. 28, segundo semestre, 1988, pp. 56-68.

ANDERSON IMBERT, Enrique, *Historia de la literatura hispanoamericana*. México, FCE, 1979.

BAJTIN, Mijaíl, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid, Alianza, 1988.

BALBÍN Núñez de Prado, Rafael, *La renovación poética del barroco*. Madrid, Anaya, 1991.

BALLÓN AGUIRRE, Enrique (coord. y ed.), *De palabras, imágenes y símbolos: homenaje a José Pascual Buxó*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2002.

BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de Retórica y Poética*. 9ª ed. México, Porrúa, 2006.

BONET CORREA, Antonio, “La fiesta barroca como práctica del poder”, en *El arte efímero en el mundo hispánico*. México. UNAM, IIE, 1983, pp. 43 – 84.

-----, “Arquitecturas efímeras, ornatos y máscaras. El lugar y la teatralidad de la fiesta barroca” en *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1986, pp. 41 -68.

BRADING, David, *Orbe indiano. De la monarquía católica a la República (1492-1867)*. México, FCE, 1991.

-----, *Los orígenes del nacionalismo mexicano*. 2a ed. México, ERA, 2004.

BRAVO ARRIAGA, Ma. Dolores, “El arco triunfal novohispano como representación” en *La Excepción y la regla: estudios sobre espiritualidad y cultura en la Nueva España*. México, UNAM, 1997.

-----, *El discurso de la espiritualidad dirigida: Antonio Núñez de Miranda, confesor de Sor Juana*. México, UNAM, 2001.

CALZADA ECHEVARRÍA, Andrés, *Diccionario clásico de arquitectura y bellas artes*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 2003.

CARILLA, EMILIO, *El barroco literario hispánico*. Buenos Aires, Nova, 1969.

-----, *Manierismo y barroco en las literaturas hispánicas*. Madrid, Gredos, 1983.

CARRILLO AZPEITIA, Rafael, *Historia de la Ciudad de México desde su fundación como capital del Imperio Mexica hasta el gran desarrollo actual*. México, Panorama Editorial, 1988.

- CHANG-RODRÍGUEZ, Raquel, *Prosa hispanoamericana virreinal*. Barcelona, Hispam, 1987.
- (coord.), *Historia de la literatura mexicana. La cultura letrada de la Nueva España del siglo XVII*. México, UNAM-Siglo XXI, 2002.
- , “Poesía lírica. Modalidades poéticas coloniales”, en Ana Pizarro (ed.), *América Latina: palavra literatura e cultura. A situação colonial*. São Paulo, Fundação Memorial da América Latina, vol. 1, 1993, pp. 299-334.
- , *Violencia y subversión en la prosa colonial hispanoamericana, siglos XVI Y XVII*. Madrid, 1982.
- CHORÉN, Josefina (et al.), *Literatura mexicana e iberoamericana*. 2a ed., México. Publicaciones Cultural, 1990.
- CORTINA Y CASTRO, Manuel Berganzo, conde de la, *Diccionario manual de voces técnicas castellanas de bellas artes*. México, Imprenta de Vicente García Torres, 1848.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*. Edición facsimilar, Madrid, Iberoamericana, 2006.
- DE LA BROSSE, Oliver (et al.), *Diccionario del cristianismo*. Barcelona, Herder, 1986.
- DE LA CRUZ, sor Juana Inés. “Respuesta a sor Filotea de la Cruz”, en *Florilegio. Sor Juana Inés de la Cruz*. México, Promexa, 1979.
- , *Obras Completas*. México, FCE, vol. 1, 1976.
- DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España: manuscrito Guatemala*. Ed. Crítica de José Antonio Barbón Rodríguez, México, COLMEX, 2004.
- DÍAZ OROZCO, Emilio, *Manierismo y barroco*. Madrid, Cátedra, 1988.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo, *Hispanoamérica en su literatura*. Navarra, Salvat, 1970.
- DÍEZ BORQUE, José María [comp.], *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1986.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Diccionario de métrica española*. Madrid, Alianza, 2001.
- EGUIARA Y EGUREN, Juan José de, *Biblioteca Mexicana*. Prólogo y versión española de Benjamín Fernández Valenzuela, México, UNAM, Coordinación de Humanidades, 1986.
- Enciclopedia Hispánica*. Kentucky, Encyclopaedia Britannica Publishers, 1992.
- Enciclopedia jurídica Omeba*. Buenos Aires, Ancalo, 1976.
- Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*. Madrid, Espasa-Calpe, 1974.
- ERLICH, Víctor, *El formalismo ruso. Historia- doctrina*. Barcelona, Seix-Barral, 1974.

- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio, *Diccionario de términos literarios*. Madrid, Alianza, 1996.
- FERRATER Mora, José, *Diccionario de filosofía*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1975.
- FLORESCANO, Enrique e Isabel Gil Sánchez, *Historia general de México*. México, COLMEX, 2 vols. 1976.
- FOULQUE, Paul, *Diccionario del lenguaje filosófico*. Madrid, Labor, 1967.
- GARCÍA BERRIO, Antonio, *Significado actual del formalismo ruso: La doctrina de la escuela del método formal ante la poética y la lingüística modernas*. Barcelona, Planeta, 1973.
- GARCÍA SALINERO, Fernando, *Léxico de Alarifes de los Siglos de Oro*. Madrid, RAE, 1968.
- GESUALDO, Vicente, *Enciclopedia del arte en América*. Argentina, Bibliográfica Omeba, 6t, 1986.
- Glowinski, Michal, "Los géneros literarios", en Angenot, Marc (*et al.*), *Teoría literaria*. México, Siglo XXI, 1993.
- GOIC, Cedomil (ed.), *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*. Barcelona, Editorial Crítica-Grijalbo, 1988.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando, *La crítica literaria del siglo XX*. 2a ed., Madrid, EDAF, Autoaprendizaje, 1996.
- GONZALBO AIZPURU, Pilar, "Las fiestas novohispanas: espectáculo y ejemplo", en *Mexican Studies*, vol. 9, núm. 1, 1993, pp. 19- 45.
- GONZÁLEZ PEÑA, Carlos, *Historia de la Literatura Mexicana*. México, Porrúa (Sepan cuántos..., 44) 1966.
- GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona, Paidós. 1986.
- GUTIÉRREZ HACES, Juana, *Cristóbal de Villalpando*. México, Fomento Cultural Banamex, 1997.
- HAUSSER, Arnold, "Manierismo y Barroco", en *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid, Guadarrama, vol. II, 1969.
- HEREDIA CORREA, Roberto, *Albores de nuestra identidad nacional*. México, UNAM, 1991.
- Horacio, *Epístolas*. México, UNAM, 1968.
- JAKOBSON, Roman, "El folklore como forma específica de creación", en *Ensayos de poética*. México, FCE, 1977.
- , *Lingüística y Poética*. 4ª ed. Madrid, Cátedra, 1988.
- JIMÉNEZ RUEDA, Julio, *Historia de la Literatura Mexicana*. Botas, México, 1928.
- LARA, Luis Fernando (ed.), *Diccionario del español usual en México*. México, COLMEX, 1996.

- LEONARD, Irving A., *La época barroca en el México colonial*. México, FCE, 1974.
- LÓPEZ QUIROZ, Artemio, *Retóricas verbales y no verbales*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1997
- MALDONADO MACÍAS, Humberto, *La teatralidad criolla en Teatro Mexicano, Historia y dramaturgia*. México, CONACULTA, vol. 8, 1992.
- MARAVALL, José Antonio, *La cultura del barroco*. 9ª. ed., Barcelona, Ariel, 2002.
- , *Teatro, fiesta e ideología en el Barroco. España e Iberoamérica*. Madrid, Serbal, 1985.
- MASERA, Mariana [coord.], *La otra Nueva España. La palabra marginada en la colonia*. Barcelona/México, Azul/UNAM, 2002.
- , “La voz y el pliego: textos populares y popularizantes de las calles novohispanas (siglo XVII)”, en Mariana Masera [comp.] *Literatura y cultura populares novohispanas*. España/México, Azul, UNAM, 2004, pp: 91-111.
- MATEOS MUÑOZ, Agustín, *Gramática latina*. 33ª ed., México, Esfinge, 2001.
- MEDEL, Vicente, *Diccionario mexicano de arquitectura*. México, Varia Gráfica y Comunicación/INFONAVIT, 1994.
- MÉNDEZ, María Águeda (ed.), *Catálogo de textos marginados novohispanos. Inquisición: Siglos XVIII y XIX. Archivo General de la Nación*. México, AGN/UNAM/COLMEX, 1992.
- MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso, *Poetas novohispanos*. 2a ed. (3vols) México, UNAM, 1943.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, “Oscuridad, dificultad entre culteranos y conceptistas”, en *Castilla, La tradición, el idioma*. Espasa- Calpe, Madrid, 1966, pp. 217-230.
- MONTERDE, Francisco, “La literatura mexicana en los siglos XVI y XVII”, en Díaz-Plaja, Guillermo, *Historia general de las literaturas hispánicas*. Barcelona, Vergara, 1968, vol. III, pp. 999-1019.
- MONTOYA RIVERO, María Cristina, *El templo en la arquitectura griega*. México, UNAM, ENEP Acatlán, Serie Alfonsina, 2002.
- MORAÑA, Mabel, *Viaje al silencio: exploraciones del discurso barroco*. México, UNAM, 1998.
- MURIEL, Josefina, “La capilla de la cena en la catedral de México.” en *Estudios de historia novohispana*. México, 1970, vol. III, pp. 35-58.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Manual de pronunciación española*. 11a ed. Madrid, Revista de Filología Española, 1963.
- , *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. 3ª ed., Madrid, Guadarrama, 1972.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, *Manierismo y barroco*. Madrid, Cátedra, 1988.

ORTEGA, Julio y AMOR Y VÁZQUEZ, José [eds.], *Conquista y contraconquista: la escritura del Nuevo Mundo. Actas del XXVIII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. México, COLMEX, 1994.

OSORIO, Ignacio, *Conquistar el eco. La paradoja de la conciencia criolla*. UNAM, México, 1989.

PALOMAR DE MIGUEL, Juan, *Diccionario para juristas*. México, Maya, 1981.

PASCUAL BUXÓ, José, *Arco y certamen en la poesía mexicana colonial*. Universidad Veracruzana, México, 1959.

-----, *Impresos novohispanos en las bibliotecas públicas de los Estados Unidos de América 1543-1800*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1994.

----- (ed.), *La literatura novohispana. Revisión crítica y propuestas metodológicas*. México, UNAM, IIB, 1994.

----- (ed.), *La producción simbólica en la América Colonial: interrelación de la literatura y las artes*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2001.

-----, *Muerte y desengaño en la poesía novohispana (siglos XVI y XVII)*. México, UNAM, 1975.

----- (ed.), *Reflexión y espectáculo en la América Virreinal*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2007.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe, *Manual de literatura hispanoamericana. Época virreinal*. Pamplona, ed. Cénlit, 2000.

PÉREZ MARTÍNEZ, Herón [ed.], *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica*. El Colegio de Michoacán / CONACyT, 2002.

PÉREZ OLVERA, Omar, “*Oración fúnebre en las exequias del señor D. Pedro de Ojalora Carvajal*”, *escrita y pronunciada por Antonio de Saldaña y Ortega. Una edición comentada*. Tesis inédita de licenciatura en Lengua y literatura hispánicas, México, UNAM, FES Acatlán, 2008.

PICÓN SALAS, Mariano, *De la conquista a la independencia. Tres siglos de historia cultural*. México, FCE, 1944.

PIMENTEL ÁLVAREZ, Julio, *Diccionario latín-español, español-latín*. 8va ed., México, Porrúa, 2007.

PIZARRO, Ana [et al.], *Pensamiento crítico y crítica de la cultura en Hispanoamérica*. Alicante, 1990.

RAMÍREZ DE VARGAS, Alonso, *Sagrado padron y panegyricos sermones a la memoria debida al svmptvoso magnifico templo, y curiosa Basilica del Convento de religiosas del glorioso Abad San Bernardo, que edifico en su mayor parte el capitan D. Ioseph de Retes Largache, difunto...* México, Vda. de Francisco Rodríguez Lupercio, 1691.

REYES, Alfonso, *El deslinde*. México, FCE, Obras completas de Alfonso Reyes, t. XV, 1964.

- , *La experiencia literaria*. México, FCE, Obras completas de Alfonso Reyes, t. XIV, 1962.
- , *Letras de la Nueva España*. México, FCE, Obras completas de Alfonso Reyes, t. XVI, 1960.
- , *Mitología griega*. México, FCE, Obras completas de Alfonso Reyes, t. XVI, 1964.
- RIBERA, Diego de, *Poética descripción de la pompa plausible que admiró esta nobilísima ciudad de México*. Edición de Efraín Castro Morales, Puebla, Altiplano, 1986.
- RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, Dalmacio, *Texto y fiesta en la literatura novohispana*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1998.
- ROGELIO ÁLVAREZ, José, *Enciclopedia de México*, México, 10t, 2000.
- ROJAS, Pedro de, *Historia general del arte mexicano*. México, Hermes, 1963.
- SANTAMARÍA, Francisco J., *Diccionario de mejicanismos*. 2a ed. México, Porrúa, 1974.
- SARDUY, Severo, “El barroco y el neobarroco”, en César Fernández Moreno (ed.), *América Latina en su literatura*. México, Siglo XXI-UNESCO, 1972, pp. 167-184.
- SARIÑANA, Isidro, *La catedral de México en 1668*. Edición de Francisco de la Maza, México, UNAM, 1969.
- SARMIENTO DONATE, Alberto, *De las leyes de Indias. Antología de la recopilación de 1681*. México, SEP, 1988.
- SECHI MESTICA, Giuseppina, *Diccionario de mitología universal*. Madrid, Akal, 1990.
- TERUEL GREGORIO DE TEJEDA, Manuel, *Vocabulario básico de la Historia de La Iglesia*. Barcelona, Crítica (Historia y Teoría), 1993.
- TODOROV, Tzvetan, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires, Signos, 1970.
- , *Théorie de la littérature; textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov*. París, Seuil, 1966.
- TOVAR Y DE TERESA, Guillermo, *Bibliografía novohispana de arte*. FCE, 1988.
- , *Pegaso o el mundo barroco novohispano del Siglo XVII*. México, Vuela, Heliópolis, 1993.
- , *Repertorio de artistas en México: artes plásticas y decorativas*. México, Grupo Financiero Bancomer, 3v, 1995.
- Valencia Morales, Henoc, *Ritmo, métrica y rima*. México, Trillas, 2000.
- VICTORIA, José Guadalupe (comp.), *Una bibliografía del arte novohispano*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995.
- VIÑAS PIQUER, David, *Historia de la crítica literaria*. Barcelona, Ariel, 2002.

WARE, Dora (*et al.*), *Diccionario manual ilustrado de arquitectura*. México, Gustavo Gili, 1981.

En archivos

AGN, Inquisición, vol., 1505 (2ª parte), exp. s/n, fols. 252r - 339v.

AGN, Inquisición, vol. 1508, exp. 8, fols. 170-231.

Consulta electrónica

a) Libros en edición digitalizada en línea:

CARRILLO Y SOTOMAYOR, Luis, *Libro de la erudición poética*, (1ra ed. 1611). Disponible en:
<http://artespoeticas.librodenotas.com/artes/648/libro-de-la-erudicion-poetica>

COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*. Disponible en:
<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/80250529545703831976613/index.htm>

FERNÁNDEZ GARCÍA, Matías, *Parroquia madrileña de San Sebastián. Algunos personajes de su archivo*. 1995. Vista digital parcial disponible en:
http://books.google.com.mx/books_id=hhJ1OaeGHQAC&printsec=frontcover&source=gbs_v2_summary_r&cad=0

GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Jaime, *Lecturas e ideas en Nueva España*. Disponible en:
<http://revistas.ucm.es/ghi/11328312/articulos/RCHA9797110039A.PDF>

JAKOBSON, Roman, *Lingüística y poética*. Disponible en:
<http://www.scribd.com/doc/7273555/Jakobson-Roman-Linguistica-y-Poetica>.

MESONERO ROMANOS, Ramón, *El antiguo Madrid*. Disponible en:
<http://www.icorso.com/colera/COLERA/BIBLIOGRAFIA/EI%20antiguo%20Madrid.pdf>

b) Respecto a algunos datos aislados:

Ángeles González Gamio, al respecto del templo de San Bernardo:
<http://www.jornada.unam.mx/2008/12/21/index.php?section=opinion&article=026a1cap>

Con respecto al apellido Retes: http://www.euskalnet.net/laviana/gen_bascas/retes.htm

Con respecto de san Joaquín y santa Ana:
<http://es.catholic.net/santoral/articulo.php?id=2262> Santa Ana y San Joaquín

Con respecto al templo de Regina Coeli:
<http://www.ciudadanosenred.com.mx/?cve=788>

Con respecto al Fósforo y el Héspero:
<http://www.danielmarin.es/hdc/planetasgriegos.htm>

c) Sitios generales de consulta.

<http://buscon.rae.es/draeI/>

<http://buscon.rae.es/ntlle/>

<http://es.wikipedia.org/>

<http://www.britannica.com/>

<http://www.google.com.mx>