



Universidad Nacional Autónoma  
De México

---

---

Facultad De Filosofía Y Letras

**Emblemática en la literatura novohispana.**

**El Festivo aparato**

**T E S I S**

Qué Para Obtener El Título De:

**Maestra en Letras**

**(Letras Mexicanas)**

PRESENTA

**Alejandrina Alcántara Ramírez**

Asesor:

Dr. Arturo Orozco Torre



Facultad de Filosofía  
y Letras

MEXICO, D.F.

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.

## ÍNDICE

	Introducción	5
1.	Los emblemas, “regalos de papel” para el regocijo pasado y presente	9
1.1.	Definición del concepto de <i>emblema</i>	9
1.1.1.	Definición de <i>mote</i>	10
1.1.2.	Definición de <i>imagen</i>	11
1.1.3.	Definición de <i>epigrama</i>	12
1.1.4.	Definición de otros elementos complementarios del emblema	12
1.1.4.1.	Epigrama adicional escrito en lengua romance	13
1.1.4.2.	Explicación en prosa del emblema	13
1.1.4.3.	Cartela	13
1.1.5.	Paréntesis sobre el concepto de <i>empresa</i>	13
1.2.	El emblema, imagen y texto	14
1.3.	¿Cómo descifrar un enigma de naturaleza emblemática?	16
1.4.	Emblemas festivos	19
1.4.1.	Las relaciones de fiestas	20
1.4.2.	El espacio de los emblemas en las fiestas españolas y novohispanas	21
1.4.2.1.	Fiestas españolas y novohispanas del Barroco	22
1.4.2.2.	Partes constitutivas de las fiestas	24
1.4.2.3.	Elementos formales de las fiestas barrocas españolas y novohispanas	24
1.4.2.4.	Los emblemas en los elementos formales	25
1.4.2.4.1.	Arcos triunfales	25
1.4.2.4.2.	Carros del triunfo	25
1.4.2.4.3.	Altars y fachadas efímeras	26
1.4.2.4.4.	Mascaradas	26
1.4.2.4.5.	Representaciones teatrales breves	26
1.4.2.4.6.	Piras funerarias, túmulos o cadalsos	27
1.4.2.5.	Emblemas vivientes	27
1.4.3.	Algunas particularidades de las fiestas novohispanas	28
2.	Aspectos emblemáticos del <i>Festivo aparato</i>	32
2.1.	La máscara grave	37
2.1.1.	Los tres carros triunfales de la máscara grave	37
2.1.1.1.	El primer carro triunfal	37
2.1.1.2.	El segundo carro triunfal	38
2.1.1.2.1.	Emblemas de bulto	39
2.1.1.2.1.1.	El jardín	39
2.1.1.2.1.2.	El árbol	39

2.1.1.2.1.3.	La corona de espinas en la copa del árbol	42
2.1.1.2.1.4.	El hacha en las raíces del árbol	44
2.1.1.2.1.5.	La montaña	46
2.1.1.2.2.	El primer emblema del segundo carro	49
2.1.1.2.2.1.	La mano divina	49
2.1.1.2.2.2.	La balanza	51
2.1.1.2.2.3.	La palma	52
2.1.1.2.3.	El segundo emblema del segundo carro	53
2.1.1.2.3.1.	El cráneo y la muerte	54
2.1.1.2.3.2.	El rayo de luz	64
2.1.1.2.4.	El tercer emblema del segundo carro	67
2.1.1.2.4.1.	La cruz	67
2.1.1.2.4.2.	La nube	68
2.1.1.2.5.	El cuarto emblema del segundo carro	69
2.1.1.2.5.1.	El cisne	69
2.1.1.2.5.2.	El niño	71
2.1.1.2.6.	El quinto emblema del segundo carro	72
2.1.1.2.6.1.	La nao	72
2.1.1.3.	El tercer carro triunfal	76
2.1.1.3.1.	Emblemas de bulto	77
2.1.1.3.1.1.	El navío	77
2.1.1.3.1.2.	El sol	78
2.1.1.3.2.	El primer emblema del tercer carro	80
2.1.1.3.2.1.	El arco iris	80
2.1.1.3.3.	El segundo emblema del tercer carro	82
2.1.1.3.3.1.	La corona de laurel	82
2.1.1.3.3.2.	El toro	84
2.1.1.3.4.	El tercer emblema del tercer carro	85
2.1.1.3.4.1.	La mano humana	86
2.1.1.3.5.	El cuarto emblema del tercer carro	88
2.1.1.3.5.1.	El Sol	88
2.1.1.3.6.	El quinto emblema del tercer carro	89
2.1.1.3.6.1.	El cisne	89
2.1.2.	Las cinco cuadrillas de la máscara grave	90
2.1.2.1.	La primera cuadrilla	91
2.1.2.2.	La segunda cuadrilla	97
2.1.2.3.	La tercera cuadrilla	103

<b>2.1.2.4.</b>	<b>La cuarta cuadrilla</b>	<b>104</b>
<b>2.1.2.5.</b>	<b>La quinta cuadrilla</b>	<b>105</b>
<b>2.2.</b>	<b>La máscara faceta y sus cuatro cuadrillas, junto con otras “piezas sueltas”.</b>	<b>108</b>
<b>2.2.1.</b>	<b>La primera cuadrilla</b>	<b>110</b>
<b>2.2.2.</b>	<b>La segunda cuadrilla</b>	<b>111</b>
<b>2.2.3.</b>	<b>La tercera cuadrilla</b>	<b>113</b>
<b>2.2.4.</b>	<b>La cuarta cuadrilla</b>	<b>115</b>
<b>2.2.5.</b>	<b>Otras “piezas sueltas”</b>	<b>117</b>
	<b>Conclusiones</b>	<b>118</b>
	<b>Bibliografía general</b>	<b>126</b>
	<b>Hemerografía general</b>	<b>128</b>
	<b>Páginas de Internet</b>	<b>128</b>

## INTRODUCCIÓN

La presente tesis se basa en el libro novohispano titulado:

FESTIVO APARATO CON QUE LA PROVINCIA MEXICANA DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS CELEBRÓ EN ESTA IMPERIAL CORTE DE LA AMÉRICA SEPTENTRIONAL, LOS INMARCESIBLES LAUROS, Y GLORIAS INMORTALES DE SAN FRANCISCO DE BORJA, GRANDE EN LA POMPA DEL MUNDO, MAYOR EN LA HUMILDAD DE RELIGIOSO, Y MÁXIMO EN LA GLORIA DE CANONIZADO; IV ENTRE LOS DUQUES DE GANDÍA, III ENTRE LOS GENERALES DE SU RELIGIÓN; PRIMERO EN LAS VIRTUDES, Y SIN SEGUNDO EN TODO.

La dedicatoria de la portada dice:

DEDICADO, AL EXCELENTÍSIMO SEÑOR DON ANTONIO SEBASTIÁN DE TOLEDO, MOLINA Y SALAZAR, MARQUÉS DE MANCERA, SEÑOR DE LAS CINCO VILLAS Y DE LA DEL MÁRMOL; TENIENTE GENERAL DE EL ORDEN DE ALCÁNTARA; COMENDADOR DE PUERTO LLANO EN EL DE LA CALATRAVA; TRES VECES CAPITÁN GENERAL DE MAR Y TIERRA, EN EL REINO DE EL PERÚ; Y OTRAS TANTAS EMBAJADOR EN VENECIA, FRANCIA Y ALEMANIA; GOBERNADOR DEL DUCADO DE MILÁN, Y DE LOS EJÉRCITOS CATÓLICOS EN TODA LA LOMBARDÍA Y PIEMONTE; EXPUGNADOR DEL HOLANDÉS EN DEFENSA DEL REINO DE CHILE; VIRREY, GOBERNADOR Y CAPITÁN GENERAL DE ESTA NUEVA ESPAÑA, Y PRESIDENTE DE LA REAL CANCELLERÍA.

El libro fue impreso con licencia en México, en la Imprenta de Juan Ruiz, el año de 1672.

Para abreviar, nos referiremos al libro como el *Festivo aparato*. Es un libro en el que se relatan los actos festivos que realizó la Compañía de Jesús, secundada por otras órdenes religiosas y los habitantes de la Ciudad de México, con el objeto de festejar la canonización de San Francisco de Borja en 1671, al par que los cien años del arribo de la Compañía a la Nueva España. El autor del libro es anónimo.

En este punto cabe señalar la importancia de la palabra **APARATO** en el Festivo aparato, pues la palabra significa según Sebastián de Cobarruvias: “**APARATO**. [...] El ornato y sumptuosidad de un señor y de su casa”,<sup>1</sup> “ornato” y “suntuosidad” que en verdad caracterizaron la fiesta para honrar a un santo tan importante. El *Diccionario de Autoridades* explica por su parte: “**APARATO**. [...] Prevención, adorno, pompa, suntuosidad. [...] También significa apresto, prevención, y lo que es necesario para una obra, u otra cosa. [...] Metaphoricamente es la disposición, medios y trazas de que se suele valer el ánimo para sus ideas y discursos, y conseguir sus intentos”,<sup>2</sup> efectivamente, el Festivo aparato detalla las prevenciones y los medios que se tuvieron para alcanzar el objetivo o “intento” de honrar al santo. Mientras, el concepto moderno de la palabra lo encontramos en el *Diccionario de la Real Academia Española*: “**APARATO**. [...] Apresto, prevención, reunión de lo que se necesita para algún fin; [...] Pompa, ostentación. [...] Circunstancia o señal que precede o acompaña

<sup>1</sup> Sebastián de Cobarruvias Horozco. *Tesoro de la lengua española o castellana. Primer diccionario de la lengua*. Edición facsimilar de la de 1611, México, Turnermex. 1984. s.v. **APARATO**.

<sup>2</sup> *Diccionario de Autoridades*, edición facsimilar de la Real Academia Española. Madrid, Gredos, 1963, s.v.

alguna cosa. [...] Artificio mecánico compuesto de diferentes piezas combinadas para un determinado fin.”<sup>3</sup> El libro que nos ocupa efectivamente describe la reunión de lo mucho que se necesitó para festejar al santo jesuita, la gran ostentación que el caso ameritó, el artificio de sus diferentes partes combinadas; es decir, las piezas de las alegorías del libro. Son todo lo que se propone sintetizar el título con la palabra **APARATO**.

El *Festivo aparato* se divide en las siguientes partes con el orden en que aparecen en el texto:

1. Dedicatoria al Marqués de Mancera, virrey de la Nueva España de 1663-1673,
2. Aprobación del Dr. Diego de Malpartida Zenteno, Racionero de la Iglesia Metropolitana de México,
3. Licencia del Virrey,
4. Aprobación del Dr. Alonso Alberto de Velasco, abogado de la Real Audiencia y del Santo Oficio de la Inquisición de la Nueva España,
5. Introducción,
6. Publicación de las fiestas y del certamen poético,
7. Descripción de los dos primeros carros triunfales de la máscara grave (cabe señalar que el segundo carro constó de cinco emblemas),
8. Descripción del tercer carro triunfal (dividido a su vez en cinco emblemas),
9. Cuadrillas de la máscara grave (fueron cinco; la relación adjunta textos poéticos. en la descripción de la primera máscara se incluye una canción, en la segunda unos quebradillos, en la tercera una octava, en la cuarta una décima y en la quinta unas cuartetas de esdrújulos),
10. Paseo y loas de la máscara grave (aquí las descripciones de cada una de las cinco cuadrillas de la máscara incluyen: la primera una loa; la segunda un romance; la tercera, cuarta y quinta unos versos),
11. Máscara féceta (incluye dos tercetos, trece cuartetas y dos décimas),
12. Procesión de la Casa Profesa a la Catedral, primeras vísperas y fuegos artificiales de esta tarde,
13. Primer día del octavario y procesión de esta tarde,
14. Aderezo del altar,
15. Ingreso al certamen poético (incluye un romance),
16. Argumento del certamen poético,
17. Asuntos del certamen y poesías premiadas (fueron seis; se incluyen las tres poesías ganadoras de cada asunto —son en total cuarentaseis poesías: cuatro epigramas latinos, tres sonetos, dieciocho sextillas, doce quebradillos tres glosas, tres romances y tres canciones—, unidas a otras que sirvieron de vejamen dedicado a cada autor ganador —son en total veintiseis poesías: un acróstico, tres cuartetos, una quintilla, nueve décimas, nueve coplas, dos redondillas, un epigrama castellano y una cita de Luis de Góngora—; en el certamen participaron poetas del renombre de Isidro de Sariñana, José de Avilés, Alonso Ramírez de Vargas —quien obtuvo el primer lugar del segundo asunto y el tercer lugar del tercer asunto—, Francisco de Huertas, Diego de Ribera, Ambrosio de Solís, Juan de Nava, José de la Llana, Antonio de Huertas y Antonio de Hugalde, figuran entre los más destacados ),
18. Ocho sermones, escritos y predicados por importantes representantes del clero secular y regular, entre ellos el octavo lo escribió el Padre Antonio Nuñez de Miranda, quien fuera confesor de Sor Juana Inés de la Cruz.

El libro ha sido prácticamente ignorado a través de los años, las alusiones que a él se hicieron en el pasado se deben a ciertos elementos de la relación, ciertos poemas del certamen poético y a algunos de los sermones.

Por mi parte, en la tesis de licenciatura **Emblemas y literatura. El Festivo aparato**,

interpreté algunos fragmentos del mismo libro.

Dada esta situación parece pertinente hacer, para la tesis de maestría, un estudio e interpretación más completos que en la de licenciatura, concentrado en elementos del libro más amplios en cuanto a su contenido y a la estructura emblemática que conforman, concentrados en la relación de las fiestas, a saber: la máscara grave, junto con sus tres carros triunfales y sus cinco cuadrillas; la máscara faceta, junto con sus cuatro cuadrillas y otras “piezas sueltas”. En cuanto a los demás elementos del *Festivo aparato* nos referiremos a ellos cuando sea necesario. Dejaremos para otra ocasión el certamen poético, muy probablemente para la tesis de doctorado, pues si bien comparte el mismo motivo con los elementos a examinar en la presente tesis, presenta por sí mismo una unidad tanto temática como emblemática muy bien constituida.

La presente tesis de maestría, basada en la interpretación iconológico-literaria, pretende aproximarse lo más posible al sentido original del texto novohispano.

El libro nos interesa por los emblemas descritos en él, ya que los estudios sobre emblemas en general y sobre libros de emblemas en particular se han enfocado sobre todo al campo de la historia del arte, en el análisis y estudio de obras de arte como pinturas, esculturas, grabados y otras, pero con menor frecuencia se ha relacionado a los emblemas con la literatura o a una obra literaria con emblemas.

Precisamente en este sentido es que enfocamos nuestro objetivo y tomamos en cuenta la proposición de Aurora Egido, para hacerla nuestro objetivo principal:

De gran interés para la historia de la literatura es la influencia de los emblemas en los distintos géneros literarios, fundamentalmente del Renacimiento y del Barroco Aquí ya no se trataría de estudiar el texto del emblema que, dicho sea de paso, suele ser de muy poca calidad literaria, sino de cómo el emblema en su conjunto ha influido como forma de pensamiento o estructura artística en la poesía, la narrativa o el teatro.<sup>4</sup>

En nuestra tesis buscamos mostrar la manera en que el emblema en su conjunto ha influido como forma de pensamiento o estructura artística, sólo en dos fragmentos de la máscara grave descrita en el *Festivo aparato*: el segundo carro triunfal y la segunda cuadrilla de la misma máscara.

Nuestra hipótesis es que la estructura del emblema triplex —compuesto de un mote, una imagen y un epigrama, en el cual los tres elementos se complementan (se esclarecen mutuamente para, partiendo de lo que dice cada uno, interpretar el significado global del

---

<sup>3</sup> *Diccionario de la Real Academia Española*, Madrid, Espasa-Calpe, 2001, s.v. APARATO.

<sup>4</sup> Aurora Egido en el prólogo a los Emblemas, de Andrés Alciato, edición y comentario de Santiago Sebastián



emblema)— es la misma que se sigue no sólo en las partes del libro, en los cuales es lógico encontrarlas en una lectura superficial como en los carros triunfales, sino también en el paseo y las loas de la máscara grave, en las cuadrillas de la misma máscara y en las de la faceta, funcionando como emblemas, por medio de los cuales la imagen y el texto se complementan, en el cual el emblema influye como forma de pensamiento o estructura estética.

Los requisitos tomados en cuenta para reconocer la existencia de emblemas en el *Festivo aparato* son: proporcionar un epigrama, al menos en la mayoría de los casos; un mote, en prácticamente todos los emblemas; y la descripción de imágenes precisas; junto con una cierta interpretación de cada emblema.

Así, el desarrollo de la interpretación iconológico-literaria de los emblemas presentes en el *Festivo aparato* se hace de acuerdo con el siguiente orden general:

1. **Los emblemas, “regalos de papel” para el regocijo pasado y presente.** Se detalla la definición del concepto de *emblema*, junto con sus características específicas; también hablaremos sobre la metodología de nuestra interpretación iconológico-literaria que nos servirá para interpretar los emblemas.
2. **El emblema, imagen y texto.** Se expone la interpretación de tipo emblemático-literaria requerida para demostrar la clara manifestación e influencia del emblema como “forma de pensamiento o estructura artística” en el *Festivo aparato* siguiendo el siguiente orden:
  - 2.1. **La máscara grave.**
    - 2.1.1. **Los tres carros triunfales de la máscara grave.**
    - 2.1.2. **Las cinco cuadrillas de la máscara grave.**
  - 2.2. **La máscara faceta.**
    - 2.2.1. **La primera cuadrilla.**

Cada capítulo, a su vez, aborda los símbolos más constantes a lo largo del *Festivo aparato*.

Así, por medio de la presente tesis se comprobará, mediante una interpretación iconológico-literaria, cómo se complementan los carros y sus respectivos emblemas al formar imágenes junto a sus cuadrillas respectivas, las cuales a su vez forman otras imágenes, unidas todas por medio de una poesía más extensa que la de los emblemas de los carros. Esta poesía cumple la función de esclarecer los emblemas y sus imágenes, tanto las móviles como las inmóviles, a manera de epigrama, volviéndolos a todos parte de un gigantesco y complejo emblema referente —en síntesis— a la gloria de San Francisco de Borja, a la cual ascendió después de muerto y canonizado; en tanto, el mote lo constituye el título del documento, el *Festivo aparato*.

## 1. Los emblemas, “regalos de papel” para el regocijo pasado y presente

[...] Que el supremo Cesar te dé, Konrad, monedas preciosas y gran cantidadde eximias antigüedades, que yo te daré, de poeta a poeta, regalos de papel como prueba de afecto.

Andrés Alciato *Emblemas*.<sup>5</sup>

Los hombres y mujeres de la época novohispana nos legaron múltiples obras escritas —ya impresas, ya manuscritas—, son auténticos “regalos de papel” que entre sus páginas guardan innumerables enigmas forjados en la fragua del ingenio y la agudeza. Entre tales enigmas se cuentan los emblemas, objeto de nuestro estudio.

En efecto, los emblemas tuvieron un papel sobresaliente dentro de la literatura novohispana. El carácter enigmático de sus respectivos significados, los marcó desde su creación, así llegaron a las orillas de nuestro siglo XXI doblemente resguardados por el misterio. Por ello, la interpretación de los emblemas, dentro de los textos a los cuales pertenecen y dentro de sus contextos propios, es uno de los principales desafíos que plantea el estudio de las letras novohispanas.

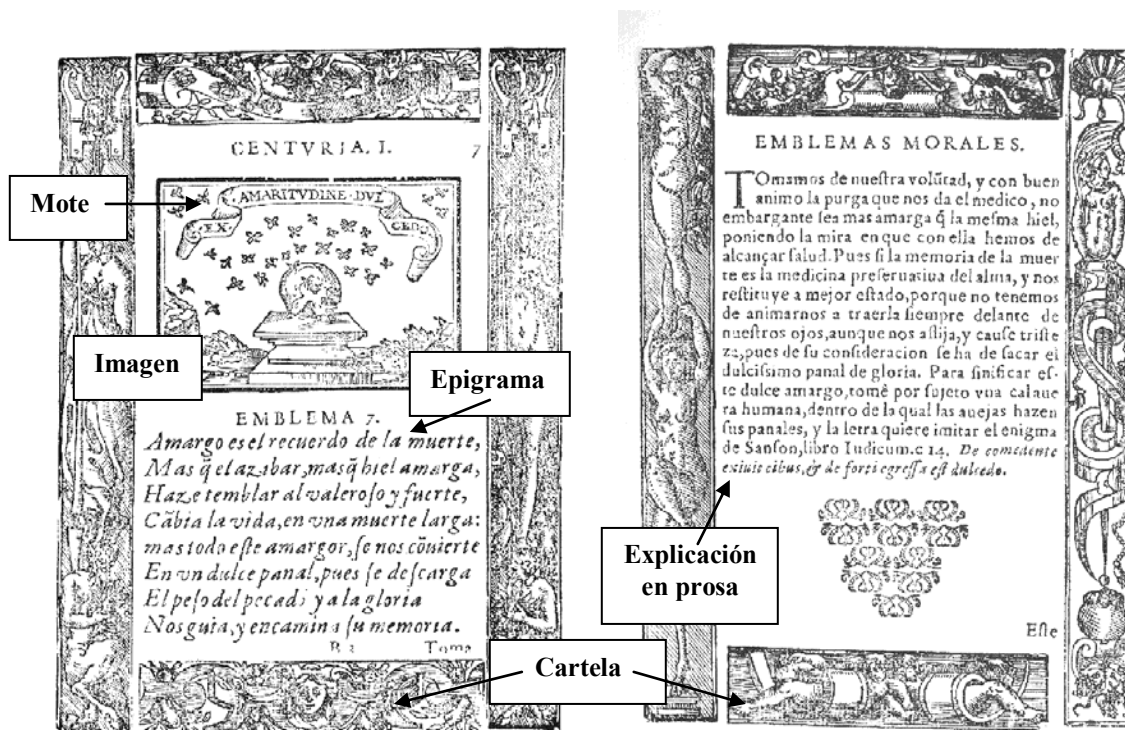
El hecho de aceptar cualquier desafío implica un conocimiento previo del contendiente; así pues, en nuestro enfrentamiento particular con los emblemas contenidos en el *Festivo aparato*, necesitamos plantear una definición de lo que entendemos por *emblema*.

### 1.1. Definición del concepto de *emblema*

El concepto de *emblema* que manejamos es el establecido por Andrés Alciato en sus *Emblemas*, es decir el concepto del emblema triplex, que como lo declara su nombre se compone de tres partes: *mote*, *imagen* y *epigrama*. Antes de hablar sobre las características de los tres es preciso decir que para la comprensión del emblema y sus partes, además de Alciato, serán de utilidad las precisiones que al respecto hicieron otros emblemistas tan importantes como aquél, según veremos más adelante. Sugerimos tomar en cuenta la siguiente Figura 1:<sup>6</sup>

<sup>5</sup>Andrés Alciato. *Emblemas*, edición y comentarios de Santiago Sebastián, prólogo de Aurora Egido, traducción actualizada de los emblemas de Pilar Pedraza, Madrid, Akal, 1985, p. 27.

<sup>6</sup>Juan de Borja. *Empresas morales*, Bruselas, Francisco Foppens, 1680. ff.7r y 7v., [en línea, disponible en la página de la *Sociedad Española de Emblemática*, en: <http://rosalia.dc.fi.udc.es/sociedad>, fecha de consulta 7 de marzo de 2010].



### 1.1.1. Definición de *mote*

El *mote*, *alma* o *lema* (ver la figura 1) es una “inscripción lacónica y sentenciosa”,<sup>7</sup> una declaración que en unas pocas palabras sintetiza e introduce al lector en el sentido global de las demás partes del emblema, sin hacer referencia directa al conjunto. Se le llama también *alma* del emblema, puesto que es la parte inmaterial, no palpable, del emblema, como sí lo es la imagen del mismo. Al respecto Baltasar Gracián dice en su *Agudeza y arte de ingenio*: “El mote es alma de la pintura”.<sup>8</sup> Ello a semejanza del ser humano, que como individuo se ve dividido en cuerpo y alma, en lo material y lo espiritual.

En cuanto al espacio que se dedica al *mote*, se coloca ya sea sobre la imagen —el lugar más frecuente— o dentro de la misma, y muy pocas veces bajo o fuera de ella; tiene entonces un sitio que podríamos calificar de destacado dentro del conjunto. Sin embargo, la función de su lugar dentro del emblema es, ante todo, la de introducir al receptor, mediante la síntesis que constituye el mote en sí, en el significado global del emblema.

El idioma en el cual se escribía regularmente el mote era el latín, el idioma de la elite cultural, y raramente se empleó el castellano u otra lengua romance en los motes de emblemas,

<sup>7</sup>José Pascual Buxó. “El resplandor intelectual de las imágenes: jeroglífica y emblemática”, en *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, México, Ediciones del Equilibrista y Turner Libros, 1994, pp. 31-32.

aún de los españoles. Por lo tanto, al menos el mote era susceptible de no ser traducido por todos.

No es de extrañar que el idioma utilizado en los lemas fuera el latín, pues las fuentes textuales de los motes solían ser las Sagradas Escrituras, obras de los Padres de la Iglesia o de otros autores antiguos —aunque paganos— como Ovidio. Muy pocos emblemistas componían los motes; no era algo frecuente puesto que para ello era necesaria una gran erudición poseída, sólo por unos cuantos, si bien se recomendaba que los lemas fueran conocidos.

### 1.1.2. Definición de *imagen*

Comenzamos con un pequeño paréntesis sobre San Ignacio de Loyola, pues fue quien sugirió, en sus Ejercicios espirituales, el empleo de las imágenes, la composición de lugar: “El primer preámbulo es composición de lugar [...] la composición será ver con la vista de la imaginación el lugar corpóreo donde se halla la cosa que quiero contemplar [...] como es aquí de los pecados, la composición será ver con la vista imaginativa y considerar mi ánima ser encarcerada en este cuerpo corruptible y todo el compósito en este valle, como desterrado entre brutos animales”.<sup>9</sup> Es decir, si bien el fundador de la Compañía de Jesús no se refería exactamente a la imagen de los emblemas, la sugerencia de “ver con la vista de la imaginación” fue acogida —entre otras— por las artes visuales de la época, los emblemas incluidos.

La *imagen* del emblema (ver la figura 1) fue también llamada *cuerpo* porque constituye la parte palpable y material del conjunto: como el mote, a semejanza del ser humano dividido en cuerpo y alma, materia y espíritu, —tal vez, por hacer referencia a la idea del cuerpo humano como cárcel del alma que menciona San Ignacio—. Al igual que cualquier objeto material, la imagen podía ser bidimensional o tridimensional: bidimensional como un grabado o una pintura; tridimensional, o de bulto como se solía decir, como una escultura, una persona disfrazada. En fin, la imagen podía constituirse con cualquier otro tipo de figura visual.

Cabe aclarar que la inclusión de aquéllas en los *Emblemas* de Alciato —ya comentamos que fue el primer libro en incluir el emblema triplex que tomamos como modelo de emblema— se atribuye al primer editor del libro; pese a ello, lo importante es que desde entonces la imagen y la palabra se vieron unidas de manera prácticamente inseparable en la

---

<sup>8</sup>Baltasar Gracián. *Agudeza y arte de ingenio*, Madrid, Aguilar, 1967, p. 488.

<sup>9</sup>Ignacio de Loyola. *Ejercicios espirituales*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1991, pp. 236-237.

estructura de los emblemas.

En la Nueva España, ante la imposibilidad material y económica de imprimir las imágenes de los emblemas —que se incluían en arcos, carros, piras y en las respectivas relaciones impresas de estos— se describían tan “a lo vivo” que la imagen impresa fue con frecuencia sustituida por la descrita a través de palabras.

Las fuentes de tales imágenes fueron muy variadas: la mitología, la literatura clásica, el mundo natural expuesto en las historias naturales, la Biblia y los Padres de la Iglesia, leyendas y narraciones históricas, hieroglíficas y libros de emblemas, la literatura medieval y los libros de viajes. Es decir, prácticamente no hubo nada en la naturaleza, en la historia, en la fábula e incluso en los sueños y la imaginación, que no fuese susceptible de ser empleado para la instrucción por medio de imágenes.

Efectivamente, las imágenes de los emblemas cumplían la función de instruir a los receptores de los mismos, como tendremos ocasión de ver más adelante.

### **1.1.3. Definición de *epigrama***

El *epigrama* o *subscriptio* (ver la figura 1) confiere un significado concreto a la imagen, es decir, explica el contenido semántico de la imagen. Podía tener las formas de octava real, soneto, cuarteto, terceto, décima y romance, entre otras. Ciertos emblemistas incluso preferían emplear una larga explicación en prosa como epigrama; ese es el caso de Juan de Horozco, por ejemplo.

En un principio el epigrama también era escrito en latín por los emblemistas, lo cual limitaba su comprensión a la elite docta en tal idioma. Con el paso del tiempo las lenguas vulgares o romance fueron empleadas con mayor frecuencia en los epigramas; en consecuencia, el epigrama de los emblemas se tornó comprensible para más receptores.

Posteriormente, los emblemas, como tales, caerían en desuso tal vez por su empleo excesivo, aunque también es justo aclarar que evolucionaron hacia formas pictórico-literarias diversas, si bien entrar en detalles al respecto excede por el momento los propósitos de este trabajo.

### **1.1.4. Definición de otros elementos complementarios del emblema**

El emblema puede llegar a incluir otros elementos que, sin embargo, no forman parte de él estrictamente hablando, es decir, como emblema triplex; se trata de elementos que podríamos llamar complementarios, y son:

**1.1.4.1. Epigrama adicional escrito en lengua romance**, cuando el primer epigrama se encuentra en un idioma diferente al predominante en el libro al cual pertenece, por ejemplo si se trata de una obra en castellano y el epigrama se encuentra en latín a veces se traduce, no siempre de una manera literal e incluso, en ocasiones, sin emplear la misma forma literaria que tenía en el idioma original; es decir, el epigrama en latín puede tener la forma de soneto, por ejemplo, y el epigrama en versión traducida puede ser un cuarteto. Esta característica la podemos apreciar en el *Festivo aparato*, como se aprecia en la figura 2, pues el epigrama en latín está formado por dos versos, en tanto su traducción es una redondilla:

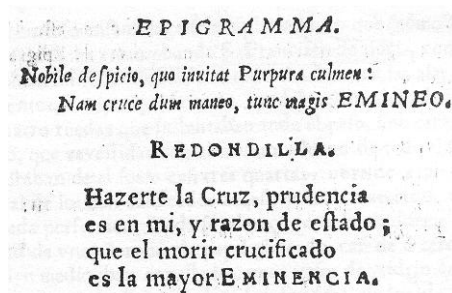


Figura 2<sup>10</sup>

**1.1.4.2. Explicación en prosa del emblema** (ver la figura 1) cuyo propósito evidente es aclarar el sentido del emblema, además de reflexionar sobre el mismo e influir en el lector para que a su vez medite al respecto.

**1.1.4.3. Cartela** (ver la figura 1) que enmarca ya sea a la imagen o a todo el emblema y que únicamente sirve de ornamento. Se compone sobre todo de figuras imaginarias, fantásticas, sin relación con el emblema, en las cuales se advierte la tradición barroca de la época.

### 1.1.5. Paréntesis sobre el concepto de *empresa*

Las características del emblema son muy similares a las de la empresa. De ella dice Juan de Horozco: “Empresa se dice la figura de algún propósito, que por ser el fin de lo que se emprende, vino a llamarse empresa; y fue propia de los hechos de armas verdaderos y a imitación de ellos vino a usarse en los fingidos”.<sup>11</sup> Durante la época varios buscaron reglamentar la manera de componer emblemas y empresas, incluso hubo quienes marcaron las diferencias entre ambos, como lo hiciera el mismo Juan de Horozco,<sup>12</sup> quien escribió: “que en

<sup>10</sup> *Festivo aparato*, México, Imprenta de Juan Ruiz, 1672, f. 6r.

<sup>11</sup> Juan de Horozco. *Empresas morales*, Çaragoça, Alonso Rodríguez, 1604, f. 10r.

<sup>12</sup> Cf. Juan de Horozco. Cap. XVIII.

las empresas no haya figura humana”,<sup>13</sup> “en la empresa no ha de haber cosa que no signifique y en los emblemas puede haber ornato y compañía”,<sup>14</sup> “la empresa siempre se ordena a intento particular y la emblema ha de ser para aviso general, como regla que pueda convenir a todos”,<sup>15</sup> entre otras. Sin embargo estas reglas y diferencias entre emblemas y empresas no se seguían e incluso hubo contemporáneos a estas reglamentaciones que así lo apreciaron, como Juan de Borja en sus *Empresas morales*:

Aunque las leyes, que han publicado algunos nuevos autores, de la manera de hacer las empresas, son tan rigurosas como las han querido hacer; añadiendo unos y quitando otros a su beneplácito; no por esto me pareció que obligaban a la observancia de ellas, sino en cuanto llevan razón, por no ser ni la autoridad ni la antigüedad de los autores tanta que, dejarlos de seguir, importe mucho; pues ni aún los mismos legisladores en las empresas que han hecho han guardado sus leyes con el rigor que las han escrito.<sup>16</sup>

Y aún Juan de Horozco afirmó: “es fácil de empresa hacer emblema, si la sentencia se puede acomodar a regla que enseñe algo bueno en negocio de costumbres”.<sup>17</sup> Por esto mismo optamos por no hacer diferencia entre empresa y emblema.

En conclusión, básicamente entenderemos como *emblema* la conjunción de tres elementos: imagen, mote y epigrama, mismos que se dilucidan mutuamente para, partiendo de lo que dice cada uno, interpretar el significado global del conjunto. Los tres elementos son entonces complementarios.

## 1.2. El emblema, imagen y texto

Tras estos antecedentes no es difícil percibir que el emblema es un género literario-pictórico, formado básicamente de imagen y texto. Los diferentes emblemistas y el contexto de la época concedieron una importancia contrastante, es decir, unos consideraron que la imagen dominaba al texto, otros opinaron lo contrario. Nosotros pensamos con Ignacio Osorio Romero que: “frente a las oposiciones de quienes preferían la pintura sola sin texto o la de quienes deseaban mayor número de poemas que de pinturas, los novohispanos consideraron el criterio del justo medio”,<sup>18</sup> por tanto, daremos igual importancia al texto y a la imagen.

Ahora, es justo decir que —sin sobrevalorar la imagen sobre el texto escrito o epigrama, ni lo contrario, repito— las imágenes, relacionadas con el culto a los santos, a la Virgen y con el

---

<sup>13</sup>*Ib.* Cap. XVI.

<sup>14</sup>*Ib.* Cap. XVIII.

<sup>15</sup>*Id.*

<sup>16</sup>Juan de Borja. *Empresas morales*, Bruselas, Francisco Foppens, 1680.

<sup>17</sup>Juan de Horozco. Cap. XVIII.

<sup>18</sup>Ignacio Osorio Romero. “El género emblemático de Nueva España” en *Conquistar el eco*, México, UNAM, 1989, (Biblioteca de Letras, s/n), pp. 187-188.

arte sacro en general, tuvieron una gran importancia dentro de la cultura del barroco. En efecto, la defensa de las imágenes y de su correspondiente valor litúrgico y didáctico, antigua dentro de la Iglesia Católica, resurgió con sumo vigor a partir de los primeros choques con las facciones reformistas, anteriores al Concilio de Trento.

Durante la sesión XXV del concilio tridentino se tomaron trascendentales determinaciones relativas a la defensa de las imágenes se sumaron a las de otros defensores de las mismas,<sup>19</sup> quienes “reiteraron tanto la posición gregoriana que subraya que el arte sacro es la *Biblia* del iletrado, insistiendo en que el enfoque visual complementa el medio oral”.<sup>20</sup> Nos interesa sobre todo la importancia que se concedió al empleo de las imágenes como medio de aleccionar al pueblo en los dogmas de la fe y en las principales virtudes del catolicismo: “que no se pinte o se esculpa algo que sea contrario a la verdad de las escrituras, de las tradiciones, o de las historias eclesiásticas; que no se prohíba la lección de la imagen que se proponga al pueblo”.<sup>21</sup>

Estas y otras determinaciones ayudaron a impulsar el empleo de las imágenes, no solamente de los santos y la Virgen, sino también de otro tipo de imágenes cuyo fin igualmente fue aleccionar al pueblo. Este es el caso de los emblemas. Dice al respecto Juan de Horozco: “la Emblema ha de ser para aviso general, como regla que pueda convenir a todos”.<sup>22</sup>

En efecto, gracias al valor pedagógico que se reconocía en las imágenes, los emblemas jugaron un importante papel en la enseñanza tanto del pueblo en general como de los demás miembros de los diferentes estamentos, incluidos los clérigos, los cortesanos y los monarcas. Con este fin fueron escritos libros de emblemas cuyo objetivo fue educar: a los monarcas, como es el caso de las *Emblemas regiopolíticos* de Juan de Solorzano;<sup>23</sup> a los clérigos, como en las *Empresas sacras* de Francisco Núñez de Cepeda;<sup>24</sup> al pueblo católico en general, como

<sup>19</sup>Al respecto podemos mencionar la referencia a Ambrosio Catarino y Conrado Bruno, autores respectivamente de: *De certa gloria invocatione ac veneratione sanctorum* (Lyons, 1542) y *De imaginibus* (Augsburgo, 1548) citados en la nota preliminar de Elena Isabel Estrada de Gerlero a *Instrucciones de la fábrica y el ajuar eclesiásticos*, México, UNAM-III, 1985, (Estudios y fuentes del arte en México, XLIX), p. 11.

<sup>20</sup>*Ib.* p. XVII.

<sup>21</sup>*Decreto XXV del Concilio de Trento*, citado en la nota preliminar de Elena Isabel Estrada de Gerlero, *Op. cit.*, p. XVIII.

<sup>22</sup>Juan de Horozco. *Op. cit.*, fol. 54r.

<sup>23</sup>Juan de Solórzano y Pereira. *Emblemas regiopolíticos*, estudio y notas de Jesús Ma. González de Zárate e introducción de Santiago Sebastián, Madrid, Tuero, 1987, 232 pp.

<sup>24</sup>Francisco Núñez de Cepeda. *Empresas sacras*, estudio y notas de Rafael García Mahiques e introducción de Santiago Sebastián, Madrid, Tuero, 1988, 210 pp.



sucede con el libro de fray Alonso Remón *Entretenimientos y juegos honestos y recreaciones christianas*.<sup>25</sup> Estos son únicamente ejemplos, les sigue una profusa lista de más libros.

En el emblema lo que alecciona no es solo la imagen, el texto también tiene mucho que ver en ese proceso, pues en general la enseñanza de las verdades fundamentales del contexto de la época requería la ayuda de diversos medios o disfraces para ser asimilados por la razón, medios que hoy podríamos llamar audiovisuales y escritos, como lo señala Baltasar Gracián: “Son las verdades mercadería vedada, no las dejan pasar los puertos de la noticia y desengaño, y así han menester tanto disfraz para poder hallar entrada a la razón, que tanto las estima”.<sup>26</sup> Imagen y texto se complementan con este fin en los emblemas y empresas, como dice el mismo Gracián: “Corta esfera le parece a la fecunda invención la de palabras y de escritos cuando pide prestados a la pintura sus dibujos para expresar sus conceptos; que es otro linaje de aguda invención, y puede llamarse figurada, por jeroglíficos, emblemas y empresas”.<sup>27</sup>

Así, nos ocupa el aspecto de la imagen y del texto en los emblemas, en tanto forman un todo complementario. En concreto, como estudiosos de la literatura y la cultura novohispanas nos interesa la influencia de los emblemas en los diferentes géneros literarios y, en nuestro caso, específicamente en las diferentes partes de la fiesta descrita en la relación general del *Festivo aparato*, amén de las correspondientes poesías del certamen poético. En efecto, no nos interesa abogar por la calidad literaria de la relación, ni de los epigramas, ni de las loas, ni de los poemas del certamen. Nos interesa la manera en que el emblema en su conjunto influye “como forma de pensamiento o estructura artística” en algunas partes del libro que nos ocupa.

### **1.3. ¿Cómo descifrar un enigma de naturaleza emblemática?**

Una comprensión lo más completa posible de los emblemas que nos ocupan y de la influencia que tuvieron en general como forma de pensamiento o estructura artística exige, dado el carácter del emblema triplex, una aproximación analítica conjunta a la imagen y al texto — mote y epigrama— de que se compone. El método que seguimos para estudiar los aspectos emblemáticos se nutre de fuentes diversas, sobre todo en cuanto a la imagen nos basamos en el método de Erwin Panofsky, expuesto en sus *Estudios sobre iconología*,<sup>28</sup> en cuanto al texto en

<sup>25</sup>Fray Alonso Remón. *Entretenimientos y juegos honestos y recreaciones christianas*, Madrid, 1623.

<sup>26</sup>Baltasar Gracián. *Op. cit.*, p. 481.

<sup>27</sup>*Ib.* p. 487.

<sup>28</sup>Erwin Panofsky. *Estudios sobre iconología*, traducción de Bernardo Fernández, Madrid, Alianza Editorial, 1992, 348 pp.

el método de análisis e interpretación del poema lírico de Helena Beristáin, expuesto en su *Análisis e interpretación del poema lírico*;<sup>29</sup> y en cuanto a la interpretación conjunta de la imagen y el texto —que no separamos nunca, si bien los dos métodos mencionados son de gran ayuda para llegar a la interpretación conjunta—, nos basamos en estudiosos de los emblemas tales como: Santiago Sebastián, José Pascual Buxó, Aurora Egido, Jesús Ma. González de Zárate, Rafael García Mahiques y Carmen Bravo-Villasante, entre otros.

Entremos pues en materia. Nuestra metodología, en cuanto a la imagen —si bien cabe volver a resaltar que la interpretación final de la imagen y el texto se hace de una manera conjunta—, parte fundamentalmente de la introducción de Erwin Panofsky a sus *Estudios sobre iconología*. Panofsky habla de la Historia de la Tradición como la manera que permite al estudioso aproximarse a una obra figurativa dada. Es decir, una obra constituida por figuras o imágenes visuales, por ejemplo: una pintura, una escultura, una obra arquitectónica, entre otras. En este sentido es que el método de Panofsky nos permite comprender las figuras o imágenes que constituyen una parte de los emblemas, su cuerpo en sí, por eso nos interesa tenerlo claro mediante una somera exposición de su metodología.

Dentro de la Historia de la Tradición Panofsky reconoce tres “actos de interpretación” (los términos entre comillas son los utilizados por Panofsky):

El primer acto, o paso, corresponde a una “*descripción pre-iconográfica*” cuyo “objeto de Interpretación” lo constituye el “contenido *temático primario o natural*” gracias al que somos capaces de reconocer objetos, personas o animales que transmiten una impresión que se interpreta por medio de la simple “*experiencia práctica*”. En este sentido la “*descripción pre-iconográfica*” toma en cuenta la “historia del *estilo*”, es decir, el cómo los objetos y las acciones han sido expresados por “*formas*”, a través de las diferentes condiciones históricas para transmitir impresiones.

El segundo “acto de interpretación” se refiere a un “*análisis iconográfico*, en el sentido más estrecho de la palabra”, al que corresponde como “objeto de interpretación” el “contenido *temático secundario o convencional*” formado por imágenes, historias y alegorías, que reconocemos gracias a la “*familiaridad con las fuentes literarias*”, es decir, con temas y conceptos específicos, tomando en cuenta la “historia de los *tipos*” o cómo, bajo distintas condiciones históricas, los temas o conceptos fueron expresados por medio de objetos y

---

<sup>29</sup>Helena Beristáin. *Análisis e interpretación del poema lírico*, México, UNAM-IIF, 1989, 180 pp.

acciones.

Finalmente, el tercer “acto de interpretación” se basa en una “*interpretación iconográfica, en un sentido más profundo*” que tiene como “objeto de interpretación” al “*significado intrínseco o contenido*”, que forma el mundo de los “valores simbólicos”, y que reconocemos merced a la “*intuición sintética*” o familiaridad con las tendencias inherentes a la mente humana. Con este fin la “*interpretación iconográfica, en un sentido más profundo*” toma en cuenta la “historia de los *símbolos* en general” o, en otras palabras, cómo bajo las diferentes condiciones históricas las tendencias intrínsecas de la mente humana fueron expresadas por temas y conceptos particulares.

Con el justo propósito de evitar confusiones entre los términos, José Pascual Buxó, en la presentación al libro *Iconografía e iconología del arte novohispano* de Santiago Sebastián,<sup>30</sup> ubica al “*análisis iconográfico, en el sentido más estrecho de la palabra*”, en el “estricto campo de la iconografía”;<sup>31</sup> mientras, asigna al término “*interpretación iconográfica, en un sentido más profundo*”, el más preciso nombre de “interpretación iconológica”, que es como también lo aludiremos nosotros.

En cuanto a la descripción pre-iconográfica del *Festivo aparato*, la reconocemos con facilidad en las descripciones de la relación que el texto proporciona; mientras, el análisis iconográfico y la interpretación iconológica componen, de hecho, el conjunto de información que se destina al lector dentro de estos capítulos.

En lo referente al texto del emblema, nos apoyamos en el método de análisis e interpretación del poema lírico de Helena Beristáin, expuesto en su libro *Análisis e interpretación del poema lírico*. Este tipo de análisis lo aplicamos, en nuestro caso, tanto a los textos poéticos como a los textos en prosa. El método consiste en dos etapas:

Durante la primer etapa se realiza el análisis de los elementos específicos que constituyen el texto, del modo como se organizan en su interior, cada uno con los demás del *cotexto*<sup>32</sup> de una manera totalizadora. Ello deviene en la comprensión de la estructura del texto, en *qué dice el texto y cómo lo dice*.

En la segunda etapa se efectúa el análisis de la relación entre las estructuras que se han

---

<sup>30</sup>Santiago Sebastián. *Iconografía e iconología del arte novohispano*, presentación de José Pascual Buxó, México, Azabache, 1992, (Arte Novohispano, 6).

<sup>31</sup>*Ib.* p. 13.

<sup>32</sup>Es decir, el interior del conjunto que forma el texto.

destacado como más significativas durante el paso precedente, siempre y cuando muestren su carácter de unidades susceptibles de ser relacionadas, de alguna manera, con la estructura de otros sistemas de signos de entre los que forman el marco histórico-cultural de su producción y que señalan al texto como tal. Esto da por resultado una comprensión todavía más amplia del *por qué el texto dice lo que dice* (y no otra cosa), y de *por qué lo dice de ese modo* (y no de otro). En otras palabras, su resultado es la interpretación del texto, de la cual forma parte el descubrimiento de las determinaciones histórico-culturales concretadas en el texto.

Estos dos métodos nos sirven únicamente para llegar al final a la interpretación conjunta de la imagen y el texto. Repito que para esta interpretación final nos basamos en los métodos de los ya mencionados estudiosos de los emblemas.

Sin embargo, puesto que una tesis no es un análisis sino precisamente la comprobación de una o unas hipótesis dadas, no expondremos las interpretaciones íntegras del análisis al que se sometieron las diferentes partes del *Festivo aparato* (los tres carros triunfales de la máscara grave, las cinco cuadrillas de la misma máscara, las cinco cuadrillas de la máscara faceta y las poesías del correspondiente certamen poético), sino cuando esos resultados nos sirvan para comprobar nuestra hipótesis. Es decir, que la estructura del emblema triplex es la misma que se sigue no sólo en las partes del libro en las cuales es lógico encontrarlas durante una lectura superficial, como en los carros triunfales, sino también en el paseo y las loas de la máscara grave, en las cuadrillas de las máscaras grave y faceta, y en el certamen poético, funcionando como emblemas, por medio de los cuales la imagen y el texto se complementan, de manera que es notoria la influencia del emblema como forma de pensamiento o estructura estética.

Así pues, la exposición de los resultados del análisis de los emblemas va de acuerdo con la información aportada en cada uno de estos capítulos en los que se expone el contexto de las partes del libro que se examinarán en el capítulo final.

#### **1.4. Emblemas festivos**

El propósito expreso de incluir grabados en el libro *Emblemas* de Alciato fue, según dice el autor en el prefacio de su libro:

[...] hemos trabajado nosotros en horas festivas estos emblemas, con grabados hechos por mano de artistas ilustres, para que cualquiera que lo desee pueda ponerlos como adorno en las guarniciones de los vestidos y medallones de los sombreros y escribir con

enigmas.<sup>33</sup>

Entre la gran variedad de textos que se valen de dichos grabados para “escribir enigmas”, es decir, para tomar esos elementos visuales y combinarlos en nuevos emblemas, se encuentran los libros de relaciones de fiestas, pues dentro de ellos se describen obras de arte efímero formadas con emblemas —emblemas que resaltan como tales de manera clara y perceptible a primera vista, al menos para los historiadores del arte— a saber: arcos del triunfo, túmulos y carros alegóricos. Es decir, el mote, la imagen y el epigrama componen el conjunto del emblema; a su vez un conjunto determinado de emblemas, basado en un tópico específico, componen un programa emblemático con base en el que se erigen las obras de arte efímero de modo que constituyen su estructura y su lenguaje básico.

#### **1.4.1. Las relaciones de fiestas**

En virtud de que el *Festivo aparato* pertenece al género de literatura testimonial, necesitamos hacer algunas acotaciones sobre el género en sí.

Las relaciones de fiestas describen los principales sucesos de una determinada festividad, precisamente dan un testimonio —el del autor o autores— sobre los festejos e incluyen los acontecimientos relativos a sus partes, de las cuales ya hablaremos en el siguiente apartado, incluso las composiciones orales o escritas que se presentaron durante las fiestas.

Esto se hace, en general, engrandeciendo los acontecimientos que se describen, de acuerdo a la poética y la retórica de la época, consignando hasta el más mínimo detalle de los hechos y de las obras de arte efímero.

La poética y la retórica de la época tienden precisamente a resaltar la grandeza de los sucesos, porque de esa manera logra su objetivo de informar y preservar para el futuro la importancia y grandeza de la fiesta.

La descripción se escribe porque busca informar, preservar y magnificar los sucesos festivos, hacer creer al lector que la fiesta descrita fue única en su grandiosidad y brillo, pese a que el lector supiera que eso no era verdad. El escritor y el lector de la época hacían de cuenta que en realidad los acontecimientos de la fiesta que se describía eran algo nunca visto antes, aunque en realidad se repitieran fiesta a fiesta. Las obras de arte efímero eran las que introducían variantes estilísticas por lo menos; muy probablemente por esto es que eran tan esperadas ya que aún antes de la fiesta se especulaba sobre su complejidad y las sorpresas que

---

<sup>33</sup>Andrés Alciato. *Op. cit.*, p. 27.

podieran proporcionar a los espectadores. En sí los elementos formales de las fiestas, que veremos, las fomentaron y conservaron encendidas de vitalidad, fueron su cuerpo y su ánima.

Por el momento no consideramos necesario abundar más en las características de tal género literario, pues dentro de nuestro trabajo sólo nos interesa el aspecto literario de la descripción, en concreto sólo aquel que se relaciona directamente con los emblemas.

#### **1.4.2. El espacio de los emblemas en las fiestas españolas y novohispanas**

Resulta imposible, para nuestro estudio, pasar por alto el complejo mundo —no sólo literario o escrito, por mejor decir— de las fiestas españolas y novohispanas en las que los emblemas fueron elementos importantes.

Los emblemas, desde las fiestas renacentistas hasta las barrocas, constituyeron un medio visual muy difundido en Europa y América por su eficacia al transmitir conceptos de seria trascendencia ideológica, al insertarlos de deleitosa manera en varios de los diferentes momentos festivos. No en todas las fiestas se incluían emblemas. Nos atañen aquéllas en las que sí se incluyeron y, concretamente, los elementos formales de las fiestas<sup>34</sup> pues en ellos los emblemas eran esenciales.

Las fiestas novohispanas descienden de las españolas y éstas, a su vez, de las fiestas renacentistas, a saber: la entrada real, el torneo y la mascarada. En ellas, desde fines del siglo XV, participaban las instituciones políticas y religiosas, lo mismo que hombres y mujeres, el pueblo llano, es decir la sociedad en general, de manera que los festejos se convertían en un espectáculo masivo. El carácter que animó a las fiestas renacentistas era más cívico que religioso; es a partir del impulso que se dio a las artes en general, con el concilio tridentino, que en las fiestas el aspecto religioso adquirió un papel preponderante.

---

<sup>34</sup>Convendría tomar conciencia sobre el particular concepto que de *fiesta* se tenía en aquella época. Sebastián de Cobarruvias, en su *Tesoro de la lengua española o castellana. Primer diccionario de la lengua*, nos proporciona una definición del logos *fiesta* muy apegada, como es natural, al contexto religioso de la época, cuando aún las fiestas civiles e relacionaban de una u otra forma con la religión: “La Iglesia Católica llama fiesta a la celebridad de las pascuas y domingos y días de los santos que manda guardar, con fin que en ellos nos desocupemos de toda cosa profana y atendamos lo que es espíritu y religión, acudiendo a los templos y lugares sagrados a oír las misas y los sermones y los oficios divinos y en algunas de ellas a recibir el Santísimo Sacramento y vacar a la oración y contemplación. Y si en estos días, después que se hubiere cumplido con lo que nos manda la santa madre Iglesia, sobrare algún rato de recreación, sea honesta y ejemplar”. Sebastián de Cobarruvias. *Tesoro de la lengua española o castellana. Primer diccionario de la lengua*. Edición facsimilar de la de 1611, México, Turnermex, 1984, s.v. FIESTA. En contraste, el *DRAE* presenta para el mismo concepto primero una definición laica, seguida de la relacionada con la religión: “Día en que se celebra alguna solemnidad nacional, y en el que están cerradas las oficinas y otros establecimientos públicos. || 2. Día que la Iglesia celebra con mayor solemnidad que otros. || 3. Solemnidad con que se celebra la memoria de un santo”. *Diccionario de la Real Academia Española, Op. cit., s.v. FIESTA.*

Las partes constitutivas y los elementos formales de las fiestas del barroco surgieron a partir de que la entrada real del Renacimiento vio minada su sencillez, hacia finales del siglo XIV, ya que por entonces se introdujeron representaciones callejeras durante el paseo de la entrada real y la mascarada. Organizadas generalmente por las cofradías, el tema era religioso, incluía escenas de la Pasión, la vida de la Virgen y de los santos, como acertadamente apunta Roy Strong:

Gradualmente a lo largo de los siglos XV y XVI, estos cuadros fueron convirtiéndose en un repertorio de arcos y teatro de calle que presentaban variantes de un vocabulario iconográfico y visual notablemente constante. La misma recopilación de castillos, árboles genealógicos, fuentes y jardines, poblados por los mismos grupos de personajes alegóricos —principalmente personificaciones de las virtudes junto con *exempla* bíblicos e históricos— aparecen por toda Europa. Estos elementos se utilizaban para recordar, tanto al rey como a los súbditos, una serie de temas fijos, que reaparecen (bajo diferentes disfraces y en distintas secuencias) en una entrada tras otra a lo largo de siglo y medio. Siempre ponen de manifiesto la legitimidad del monarca, tanto en términos de su propia santidad, debida al acto de la coronación y al haber sido ungido con los óleos sagrados, como en términos de su descendencia de sangre real por ser el heredero legítimo de una dinastía. Sin excepción, presentaban al monarca imágenes de las virtudes a las que debería aspirar, y para ello, se inspiraban en toda la tradición del *speculum principis* o «espejo de príncipes» desde San Agustín a San Juan de Salisbury y al *De Regimine Principum*. Estos tratados describían las virtudes que debería cultivar el monarca cristiano ideal, aunque como forma literaria, sus raíces se remontan a la antigüedad: de ahí su vigor durante el Renacimiento.<sup>35</sup>

Las fiestas españolas del Barroco de hecho emplearon ese “vocabulario iconográfico y visual” —del cual formaron parte los emblemas—, ya con un carácter de complejos y elaborados actos de fe —que no espectáculos— públicos, cuyos “elementos formales”<sup>36</sup> pasaron a las fiestas de la Nueva España e influyeron en ellas. En general, casi todas las fiestas españolas y novohispanas contaban con las mismas partes constitutivas y elementos formales, que veremos después de un pequeño paréntesis dedicado a hablar sobre cuáles fueron las fiestas españolas y novohispanas del Barroco.

#### 1.4.2.1. Fiestas españolas y novohispanas del Barroco

Existieron fiestas que, arbitrariamente, podemos dividir en profanas y religiosas, estas últimas podían tener tres sentidos, uno gozoso, uno doloroso y otro ambiguo.

Dentro de las fiestas religiosas de sentido gozoso se encontraba la fiesta de *Corpus Cristi*, la más importante, en su representación de la compleja idiosincrasia cultural hispánica; fiesta por medio de la cual se defendía el sacramento de la eucaristía, año con año.

Anualmente también se hacían fiestas para celebrar al santo patrono, o a la advocación de

<sup>35</sup>Cf. Roy Strong. *Arte y poder*, Barcelona, Cátedra, 1989, pp. 22-23.

<sup>36</sup>Si no de una manera muy exacta, como ya veremos, seguimos la clasificación expuesta por Teresa Gisbert. “La fiesta y la alegoría en el Virreinato peruano”, en *El arte efímero en el mundo hispánico*, México, UNAM-IIE, 1989, pp.145-189.

la virgen patrona, de una cofradía, de una congregación, de un barrio, una ciudad, del reino o del virreinato, o de todo el reino. El día señalado por el *Año cristiano*, los fieles llevaban a cabo estas ceremonias festivas.

Mientras, los agasajos por la canonización de un santo o la dedicación de un nuevo templo, hacían lo propio en su respectivo momento, pero no de la manera periódica que las anteriores, pues sólo se llegaron a organizar algunas veces, si bien los tiempos contrarreformistas se distinguieron por la frecuencia de estos acontecimientos. Es decir, antes de la Contrarreforma ya se llevaban a cabo canonizaciones, pero había una muy de vez en cuando, quizá cada siglo.

Los autos de fe, realizados con poca frecuencia —unas cuarenta y seis veces durante el dominio español en México, pocas en relación con los trescientos años de dominación—, presentaban el aspecto de la tristeza ante el castigo y las faltas de los ajusticiados, en notable contraste con la alegría de la concurrencia, semejante a la otorgada por los gobernantes romanos al vulgo como el *panem et circenses*, para tenerlo contento.<sup>37</sup>

Por otra parte, la comprensible angustia con motivo de un desastre (sequías, terremotos, lluvias excesivas) llevó a los novohispanos a hacer procesiones, como sacar en andas a la Virgen de Guadalupe cuando llovía demasiado y a la Virgen, en su advocación de los Remedios, cuando era insoportable la sequía. Tales razones y el ánimo de los participantes podría ser un impedimento para considerar como fiestas a este tipo de actos; sin embargo lo eran, dado el feliz alivio de la fe que animaba a los participantes.

Religiosidad de una alegría similar animó las fiestas de Semana Santa, pues sabido es su carácter, por una parte, de aflicción por los sufrimientos del hijo de Dios, de búsqueda —no olvidada el resto del año, si bien acentuada en esos días— de emular al Nazareno; ello frente a la alegría de su resurrección, por el hecho de salvar a la raza humana.

Un carácter igualmente religioso, pero de congoja indubitable, al menos en apariencia, animó las exequias fúnebres por la muerte de algún poderoso personaje; decimos que era de un carácter triste en apariencia porque se consideraba a la muerte un gran acontecimiento, como el nacer definitivo a la postrera vida, a la salvación. Por ello, consideramos fiestas a

---

<sup>37</sup>“Alternativamente el poder dará rienda suelta a los instintos de las masas, a sus impulsos primigenios, para mejor mantener su imperio. La fiesta, dirigida y dosificada, será objeto de un rígido y minucioso control por parte de las autoridades competentes.” Antonio Bonet Correa. “Arquitecturas efímeras, Ornatos y Máscaras”, en *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*, Madrid, Ediciones del Serbal, 1986, p. 42.



tales acontecimientos.

Por otro lado, junto con las fiestas religiosas, la Nueva España conoció la intensidad de los festejos profanos, como el carnaval, la fiesta de jura y las ya mencionadas entradas reales.

Llegados a este punto sería fácil confundirse ante el hecho de encontrarnos con que la entrada de un arzobispo tenía un carácter tan profano como la de un virrey; sin embargo, inmersos en el mundo cívico-religioso del barroco novohispano —más lo segundo que lo primero, después del concilio tridentino—, asimismo podríamos decir, sin temor a equivocarnos, que la recepción de un virrey tenía un natural casi igualmente religioso que el de un arzobispo. Podemos afirmar esto porque, en aquel tiempo, el poder religioso y el político se encontraban extremadamente unidos. Por esa misma razón mencionamos que la división entre festejos profanos y religiosos era arbitraria; lo afirmamos porque, en realidad, en todos los festejos el aspecto religioso y el profano convivían.

#### **1.4.2.2. Partes constitutivas de las fiestas**

Esencialmente las partes constitutivas de las fiestas no variaron mucho de una a otra, ya fueran profanas o religiosas: “Sus variantes eran escasísimas. Incluso en sus apariencias eran todas iguales. La repetición y reiteración eran su signo. Como todos los ritos tenían un componente de monotonía.”<sup>38</sup> En términos generales estaban constituidas por: desfiles o procesiones, mascaradas, representaciones teatrales, corridas de toros, juegos de cañas y de sortija;<sup>39</sup> conformados a su vez por los elementos formales que veremos en el siguiente apartado.

#### **1.4.2.3. Elementos formales de las fiestas barrocas españolas y novohispanas**

Llegado a este punto, los elementos formales que eran comunes a estas fiestas fueron las representaciones festivas u obras de arte efímero correspondientes a: los arcos triunfales, altares o tablados, carros del triunfo, personas enmascaradas o disfrazadas, bailarines, representaciones teatrales breves (loas, diálogos, etc.) y las piras funerarias, túmulos o cadalsos (dado el carácter festivo que les atribuimos). Por ello, consideramos fiestas a tales acontecimientos. A tal grado llegó la preferencia por la mayoría de estos regocijos y ceremonias, que lograron a plenitud sus propósitos, durante los trescientos años coloniales. Estos elementos formales estuvieron constituidos por intrincadas enramadas emblemáticas.

<sup>38</sup>Antonio Bonet Correa. *Op. cit.*, p. 43.

<sup>39</sup>Fueron excepciones la Semana Santa, los autos de fe, las procesiones con ocasión de un desastre, los carnavales y las exequias fúnebres.

#### **1.4.2.4. Los emblemas en los elementos formales**

Calificamos de enramadas emblemáticas a los programas compuestos por una serie de emblemas especialmente combinados en un orden específico con el objeto de transmitir conceptos religiosos (la Inmaculada Concepción de María, el sacramento de la Eucaristía) y políticos (la lealtad al rey, el dolor por su muerte). Las ideas a transmitir variaron según diversos factores; en términos generales, se trataba de encomiar al sujeto, idea o dogma centros de la fiesta, y de pedir intercesiones y favores al personaje político o religioso. Los programas emblemáticos giraban en torno a analogías entre el sujeto, idea o dogma motivo de los regocijos y otro sujeto, idea o dogma perteneciente a la antigüedad clásica.

Los emblemas son, de hecho, lo que nos interesa, pues formaron parte esencial de los elementos formales, a los que nos referiremos enseguida.

##### **1.4.2.4.1. Arcos triunfales**

Los arcos triunfales fueron parte de los elementos formales a los que aludimos en el apartado anterior. Su origen se encuentra íntimamente unido al de las entradas triunfales, pues desde la antigüedad clásica los héroes de los combates bélicos entraban a la ciudad con sus ejércitos y, a lo largo de su triunfal recorrido, pasaban debajo de arcos, que entonces eran muy sencillos, pero que para el s. XVII ya incluían en su ornato programas de emblemas, alusivos a los héroes con los que se comparaba a los individuos a quienes se les dedicaran. De esta forma, los arcos ornaron las calles que formaban parte del recorrido de la comitiva en los desfiles con motivo de las entradas reales y fiestas de canonización, por ejemplo. El diseño de los arcos era encargado a artistas de renombre, como sucedió con los que se encomendaron a Sor Juana Inés de la Cruz y a Carlos de Sigüenza y Góngora, uno a cada quien, para la entrada del Virrey Conde de Paredes, Marqués de la Laguna, en 1680.

##### **1.4.2.4.2. Carros del triunfo**

Los carros del triunfo, por su parte, fueron otras representaciones festivas. Al igual que los arcos triunfales, su origen se relaciona con el de las entradas, pues el personaje vencedor iba sobre su carro, mientras los prisioneros lo seguían. El Renacimiento los retomó para introducirlos como una parte de las entradas, en las procesiones del Corpus Cristi y aún en los paseos propios de las fiestas de canonización.

Los carros eran adornados, de acuerdo al programa emblemático preestablecido, con esculturas, personas disfrazadas, reproducciones artificiales de la naturaleza americana y de

otros elementos naturales, como árboles, todos con su respectiva carga semántica, que hacían las veces de imágenes de emblemas; en tales carros algunas composiciones poéticas orales —dichas por alguno o algunos de los personajes disfrazados— fungían como epigramas; además, en los carros se incluían tarjas en las que se representaban otros emblemas. Carros del triunfo los hubo, también, representados en pinturas religiosas o profanas y en poemas como los célebres *Triunfos* de Petrarca.

#### **1.4.2.4.3. Altares y fachadas efímeras**

Las iglesias ostentaron, sobrepuestas a sus fachadas definitivas, altares o fachadas efímeras, que se construían para ornamentar el camino que habían de seguir las procesiones y paseos planeados para las fiestas. No nos consta que los altares hayan incluido emblemas, pero probablemente en estas obras de arte efímero, como ocurre con las pinturas religiosas de carácter permanente, a las imágenes que se plasmaban en los lienzos se les complementaba con textos que explicaran las pinturas, ello a modo de epigramas, amén de sentencias que sirvieran de mote.

#### **1.4.2.4.4. Mascaradas**

Personas enmascaradas o completamente disfrazadas llegaron a cumplir la misma función de los emblemas en las máscaras graves y facetas. En las primeras, de un modo solemne y respetuoso; en las segundas, de manera jocosa pero —salvo raras excepciones— con gran respeto. En unas y otras, una persona cumplía la función de auténtico emblema viviente: disfrazada se volvía literalmente el *cuerpo* o imagen del emblema, ya sea que llevara una sentencia o mote y la correspondiente composición literaria a modo de epigrama escritos sobre un cartelón o que repartiera su texto —su *alma* o epigrama— impreso en volantes. Es decir, dadas las anteriores características, se le puede considerar un emblema completo y —lo más importante— vivo, real, tangible.

#### **1.4.2.4.5. Representaciones teatrales breves**

Similares emblemas vivientes los había en el caso de las representaciones teatrales breves (loas, diálogos, etc.), con las que a veces concluían los paseos. En ellos, seres humanos disfrazados de acuerdo a un programa se hacían acompañar de su respectivo cartel, con una sentencia a manera de mote; la variante de este tipo de representación emblemática radica en que, después de su arribo al punto donde debía culminar el paseo, algunos de los disfrazados

participaban con sus acompañantes en una loa, un diálogo o una canción a modo de epigrama oral de emblemas más complejos como los formados por los carros triunfales.

#### **1.4.2.4.6. Piras funerarias, túmulos o cadalsos**

A grandes rasgos diremos que las piras funerarias del Barroco tuvieron su origen en las hogueras en que antiguamente se quemaban las víctimas de los sacrificios y los cuerpos de los difuntos, sobre todo los de los héroes dentro de la cultura clásica; Sebastián de Cobarruvias en su *Tesoro de la lengua castellana o española* nos proporciona la siguiente definición más cercana a la época que nos ocupa sobre la palabra *túmulo* (no registra la palabra *pira*): “Algunas veces se toma por la tumba, tarima o cadalso que se hace en las honras de algún príncipe o persona principal”. En los casos en que se edificaba un cadalso, es decir “el túmulo funeral de emperador, rey o persona real; y dice más que túmulo” —según Cobarruvias—, se empleaban emblemas ya fuera con pinturas o esculturas como imágenes, acompañadas de un mote, y poesías como epigramas.

#### **1.4.2.5. Emblemas vivientes**

La participación de personas como *cuerpos* de algunos emblemas se suma a un conjunto de recursos que recuerdan tópicos como “el gran teatro del mundo” y “el mundo al revés”, por mencionar algunos; aunados a la tramoya urbana de múltiples escenarios en una ciudad suntuosamente disfrazada en calles, plazas, casas particulares, conventos; a la gran cantidad de participantes con diversos niveles de importancia dentro de la celebración: algunos como protagonistas, como el rey en efigie, el virrey, la Virgen, un santo, etc. Y otros con un rol secundario, como el caso de los estudiantes que hacen travesuras en las máscaras facetas. Y otros más —la gente del pueblo en general—, con un papel de algo intermedio entre “extras” y espectadores, quienes muchas veces sólo participaban con muestras externas de aprobación, ante lo que les mostraban los otros partícipes.

Estos recursos han provocado que frecuentemente se relacione al teatro con las fiestas, por medio de una intimidad más ilusoria que real, más de tipo formal que esencial. Es que, pese a los puntos de unión del, a veces, adecuado concepto de la parateatralidad, la diferencia entre fiesta y teatro es notoria: quienes participan en una obra teatral son personas preparadas para ello, capaces de lograr la quimera de transformarse en el o los seres que sea necesario; adoptan las figuras más disímiles, porque esa es su profesión y a eso se dedican casi todos los días. En tanto, dentro de las fiestas los individuos dejan de serlo para formar parte de la colectividad,

continúan siendo personas dentro de la multiplicidad a la que se incorporan, sin suplantar a nada ni a nadie, porque están ahí para vivir la alegría universal y atemporal de las fiestas, propia de su singular tradición natal colectiva; tradición en la cual el único papel que cada quien jugaba, dentro de las fiestas de la época que nos incumbe, era el que establecía el respectivo rol social de cada persona.

Recamadas de ornatos, las fiestas novohispanas del barroco deslumbraron con sus destellos de verdaderas y falsas joyas, a cortesanos, soldados, religiosos, artesanos, poetas, artistas, gente común y, en general, a toda la amplia gama de hombres y mujeres que componían la sociedad; pero, a diferencia de otras épocas, cuando los individuos perdían su autonomía en aras de los placeres festivos —como ocurría con las saturnales romanas—, pese al absorbente remolino humano de la alegría festiva, los novohispanos no llegaban al punto de ceder y menos olvidar las dignidades de su posición social en favor de la igualdad requerida por el común festejo, su abandono no era total, y lo sabían. La posición donde —de acuerdo con el punto de vista de la época— el mismo Dios quiso colocar a cada quien, no se perdía.

#### **1.4.3. Algunas particularidades de las fiestas novohispanas**

Las fiestas novohispanas no siempre se caracterizaron por la complejidad de las españolas. Los empeñosos primeros evangelizadores, franciscanos y dominicos, se sirvieron de partes y elementos pertenecientes a la fiesta española. Partes y elementos que incluyeron —entre otros— a las representaciones teatrales, cortas o largas, aprovechando el gusto de los naturales por las ceremonias de magnificencia escenográfica y, por ello, de suma influencia sobre los sentidos.

Igualmente, las fiestas de los españoles eran más sencillas antes del arribo de la Compañía de Jesús. Es posible corroborarlo con las descripciones incluidas en la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo. Éste declaró en su libro que al llegar Hernán Cortés a “Guazacualco”, quien iba en busca de Cristóbal de Olid, Bernal y otros vecinos se organizaron para “el gran recibimiento que le hicimos con arcos triunfales y con ciertas emboscadas de cristianos y moros, y otros grandes regocijos, e invenciones de juegos; y le aposentamos lo mejor que pudimos, así a Cortés como a todos los que traía en su compañía”.<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup>Bernal Díaz del Castillo. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, México, Porrúa, 1986, (“Sepan cuantos...”,5), p.460.

La descripción de tal recibimiento es bastante parca, pero es la de una de las primeras fiestas que se hicieron en la Nueva España. Más adelante, Bernal Díaz describe otro festejo, realizado por el acuerdo de paz a que llegó el rey de España con el de Francia: dice que se hicieron fiestas en España y en la ciudad novohispana, organizadas estas últimas por el virrey don Antonio de Mendoza, Hernán Cortés, la Real Audiencia y ciertos “caballeros conquistadores”: “acordaron de hacer grandes fiestas y regocijos; y fueron tales, que otras como ellas, a lo que a mí me parece, no las he visto hacer en Castilla, así de justas y juegos de cañas, y correr toros, y encontrarse unos caballeros con otros, y otros grandes disfraces que había en todo”.<sup>41</sup>

Pero a pesar de esta superlativizante declaración sobre tales fiestas, el autor de la *Historia verdadera* señala: “Esto que he dicho no es nada para las muchas invenciones de otros juegos, como solían hacer en Roma cuando entraban triunfantes los cónsules y capitanes que habían vencido batallas, y los petafios y carteles que sobre cada cosa había”.<sup>42</sup>

Es decir, la sencillez de estos festejos no pasó desapercibida para Díaz del Castillo — quien por lo regular inspira confianza en cuanto a sus declaraciones—, es una sencillez que resalta ante la comparación con las fiestas organizadas posteriormente por los jesuitas, como veremos.

Si en las primeras fiestas el objetivo era evangelizar, posteriormente se buscó la preservación de los dogmas y la pureza de la fe, labor reformista y tridentina en la que los jesuitas jugaron un papel de suma importancia. En contraste con la sencillez de las primeras fiestas, los jesuitas, a partir de su llegada, introdujeron trascendentales modificaciones, como las que señala Pilar Gonzalbo:

Las modificaciones que introdujeron los jesuitas en los regocijos populares fueron de dos tipos: por una parte propiciaron la celebración de nuevas conmemoraciones exclusivamente religiosas, y por otra ampliaron el marco de los festejos que hasta entonces se habían reducido a diversiones como los juegos de toros y cañas, mitotes, máscaras, música y quema de artefactos pirotécnicos. Para finales del siglo se mantenían los antiguos jolgorios, pero ya acompañados de comedias, certámenes poéticos, alegorías clásicas o bíblicas en la decoración de arcos del triunfo y simbolismos en los disfraces y carros de las mascaradas.<sup>43</sup>

Estas obras de arte efímero reflejan la voluntad de ostentación y de asombro que tenían los organizadores; ellas formaban parte de la hipérbole barroca, eran parte de los medios que ayudaban a lograr aquella animación entre los novohispanos, pues “se quería infiltrar en las

---

<sup>41</sup>*Ib.* p.544.

<sup>42</sup>*Id.*

<sup>43</sup>Pilar Gonzalbo Aizpuru. *La educación popular de los jesuitas*, México, Universidad Iberoamericana, 1989, p. 61

conciencias un contenido doctrinal, al que se presentaba aquiescencia no por vía de razonamiento, sino de adhesión afectiva, por pasión que arrastraba a la voluntad”.<sup>44</sup>

Fueron los miembros de la Compañía de Jesús quienes fomentaron el empleo de programas emblemáticos en los elementos formales de las fiestas:

Las modificaciones que incluyeron los jesuitas en los regocijos populares fueron de dos tipos: por una parte propiciaron la celebración de nuevas conmemoraciones exclusivamente religiosas, y por otra ampliaron el marco de los festejos que hasta entonces se habían reducido a diversiones como los juegos de toros y cañas, mitotes, máscara, música y quema de artefactos pirotécnicos. Para finales del siglo [s.XVI] se mantenían los antiguos jolgorios, pero ya acompañados de comedias, certámenes poéticos, alegorías clásicas o bíblicas en la decoración de arcos de triunfo y simbolismos en los disfraces y carros de las mascaradas.<sup>45</sup>

El primer festejo relevante en el cual se sabe que participaron los miembros de la Compañía fue con motivo de las reliquias que les mandó el papa Gregorio XIII en 1579: “Las fiestas duraron varios días [...] hubo desfiles, arcos de triunfo, composiciones literarias y representaciones dramáticas, todo lo cual contribuyó al brillo de las que se consideraron las fiestas más importantes del siglo [XVI]”.<sup>46</sup>

A partir de estos festejos, la Compañía participó activamente en la organización de las fiestas en la Nueva España, durante las cuales aprovecharon, como hicieran en su momento los franciscanos, los medios audiovisuales: “Como expresión popular y externa de estas tendencias se presentaban emblemas y alegorías en desfiles y mascaradas, se decoraban los arcos de triunfo con motivos mitológicos y se convocaban certámenes poéticos.”<sup>47</sup>

No obstante, estas afirmaciones se pueden hacer sólo en los casos de los medios de expresión audiovisuales no escritos, dirigidos al pueblo iletrado. Es decir, los emblemas sí se dirigían a quienes no sabían leer. Pero sólo a los miembros de la elite culta se destinaba el goce estético de discernir los intrincados programas emblemáticos, cuya complejidad satisfacía sus expectativas. Asimismo, cumplían los objetivos de quienes ideaban los programas de emblemas, los jesuitas en nuestro caso.

Ahora podemos asimilar el juego de espejos formado por los emblemas. Es decir, comprendemos las partes que componen los emblemas, su estructura (imagen, mote,

---

<sup>44</sup>José Antonio Maravall. “Teatro, fiesta e ideología en el barroco”, en *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*, p.87.

<sup>45</sup>Pilar Gonzalbo. *Op. cit.*, p.61.

<sup>46</sup>Pilar Gonzalbo. *Historia de la educación en la época colonial. La educación de los criollos y la vida urbana*, México, COLMEX, 1995, p.168. Una descripción del recibimiento de las reliquias y los arcos triunfales realizados con tal motivo se pueden ver en las *Crónicas de la Compañía de Jesús en la Nueva España*, México, UNAM, 1957, (Biblioteca del estudiante universitario, 73), pp. 36-43.

<sup>47</sup>Pilar Gonzalbo. *La educación popular*, p.60.

epigrama), y cómo formaban parte de las obras de arte efímero (arcos triunfales, altares o tablados, carros del triunfo, personas enmascaradas o disfrazadas, bailarines, representaciones teatrales breves y piras funerarias, túmulos o cadalsos), las cuales a su vez podían ser agrupadas para formar parte de las fiestas; en un juego donde cada emblema se relacionaba con otros, para funcionar como la imagen de emblemas complejos, como los formados por los carros triunfales en los cuales el epigrama que los unía —como se dijo en su momento— era una composición poética oral, recitada por alguno o algunos de los personajes disfrazados. De este modo se podría afirmar que los libros de relaciones de fiestas o por lo menos el *Festivo aparato* es de hecho un gran emblema en el cual las descripciones físicas y espirituales de San Francisco forman la imagen, los textos restantes constituyen el epigrama, en tanto, la función de mote puede corresponder al título del libro.



## 2. ASPECTOS EMBLEMÁTICOS DEL *FESTIVO APARATO*

Entre las cosas que la Iglesia Sagrada tiene ordenadas con gran acuerdo, es una la memoria de los santos y de sus hazañas; no sólo en los libros de que se leen cada día en los oficios divinos, sino en las imágenes y retablos, que son como letras vivas, que todos y a todo tiempo las pueden leer y entender sin intérprete, y que verdaderamente mueven mucho, y hacen gran bien en la devoción y en el ánimo que ponen en los fieles para ofrecerse a Dios, y morir por él.

Juan de Horozco y Covarrubias.<sup>48</sup>

Expondremos en el presente capítulo la lectura de tipo emblemático requerida para demostrar la clara manifestación e influencia del emblema como “forma de pensamiento o estructura artística” en el *Festivo aparato*,<sup>49</sup> como señalamos en el capítulo “1. LOS EMBLEMAS, «REGALOS DE PAPEL» PARA EL REGOCIJO PASADO Y PRESENTE” de este trabajo. El procedimiento a seguir para la lectura lo explicamos en el mismo capítulo, al igual que la información relacionada con cuáles son las partes de los emblemas y sus ventajas como medio pedagógico. Además, por incluirse en el apéndice la edición anotada del *Festivo aparato*, no creemos oportuno transcribir en este capítulo esas mismas descripciones constantemente, pues se pueden confrontar íntegras en el documento anexo. Así entonces, se hacen citas textuales y, a veces, paráfrasis del documento. Resta agregar algo sobre los tópicos empleados en los emblemas con mayor frecuencia.

Comenzaremos por recordar la capital importancia de los emblemas como medio pedagógico de transmisión de tópicos relacionados con la moral, dentro del contexto español postridentino, dada la defensa de las imágenes como medio considerado como más eficiente para la transmisión de los conceptos propugnados por el Concilio de Trento. De hecho su gran eficacia la tuvieron presente los emblemistas de la época. Así, en su libro *Emblemas morales*, Juan de Horozco y Covarrubias llama a las imágenes, “letras vivas que todos y a todo tiempo las pueden leer y entender sin intérprete, y que verdaderamente mueven mucho”, según reza el epígrafe con el cual iniciamos, en el cual destaca la atención al sentido pedagógico que el autor y sus contemporáneos le dieron al emblema. Sin embargo, en nuestra época ya no es posible “leer y entender sin intérprete” todas las imágenes de aquel tiempo, con mayor razón

<sup>48</sup>Juan de Horozco y Covarrubias. *Op. cit.*, f. 124v. Forma parte de la explicación del autor a su emblema XII.

<sup>49</sup>*Cf.* Nota 1 del capítulo “1. LOS EMBLEMAS, «REGALOS DE PAPEL» PARA EL REGOCIJO PASADO Y PRESENTE”.

las relacionadas con la emblemática. Para esto la información que presentamos en los anteriores capítulos serán de gran utilidad.

El sentido pedagógico de los emblemas radica en el complemento mutuo entre texto e imagen —pese a sus diferencias—; es un tema que tratamos en nuestro primer capítulo al cual podemos agregar, a manera de útil complemento, la opinión de Cesare Ripa, expresada en su *Iconología* al referirse a la Poesía y a la Pintura: “La Poesía, de acuerdo con Platón, viene a ser una forma de expresión de las cosas divinas, iluminadas en nuestra mente por la fuerza y la gracia de los Cielos”,<sup>50</sup> sobre la Pintura —refiriéndose a la imitación— aseveró:

Llamaban los Antiguos imitación a aquel tipo de discurso que aún siendo en sí mismo y por sí mismo ficticio se realizaba guiándose por alguna verdad acaecida realmente, sosteniendo que los Poetas a los que faltara este don, nunca podrían ser reputados como tales. Del mismo modo tampoco podemos considerar Pintores a los que no poseen este arte de la imitación, siendo del todo cierto aquel famoso dicho de que la Poesía se calla en la Pintura, mientras que la Pintura en la Poesía nos habla. Ciertamente es sin embargo que son muy diferentes en su modo de imitar, procediendo la una por oposición de la otra, pues los sucesos y accidentes visibles que el Poeta, con su arte, logra que veamos mediante el intelecto, basándose para ello en accidentes de carácter inteligible, son al contrario considerados en primer término por el Pintor, logrando luego por medio de ellos que nuestra mente comprenda las cosas significadas. Tampoco es muy distinto el placer que producen ambas profesiones, pues una y otra, respectivamente, sólo a fuerza de Arte, y por lo tanto con engaño de Natura, consiguen que entendamos mediante los sentidos, o sino que sintamos mediante el intelecto.<sup>51</sup>

Al encontrar poesía muda en la pintura y pintura en la poesía, aún aceptando sus diferencias como medios de expresión, descubrimos cómo es que texto e imagen se encuentran unidos complementariamente en la imitación guiada por la “verdad acaecida realmente” para comunicar y hacer entender por medio de los sentidos y el intelecto conceptos determinados de la misma realidad, lo cual es básico en los emblemas, pues las figuras de la imagen se unen a las figuras literarias.

Los conceptos, o la verdad, transmitidos a través de los emblemas incluyeron, en España particularmente, nociones complejas de teología, pero también y ante todo de conocimientos sobre la vida moral y cotidiana de los hombres y mujeres pertenecientes a los diversos estamentos sociales, culturales, políticos y económicos. Es decir, si bien los emblemas se emplearon para representar y comunicar nociones tan complejas como la de la Eucaristía, asimismo se utilizaron con ideas menos intrincadas, si bien igualmente importantes en su sentido religioso como normas de comportamiento aprobadas por la moral católica, en franco contraste con las censuradas. Las virtudes, los pecados, las visiones de la gloria y del infierno fueron algunos de los temas abordados con mayor frecuencia. De hecho los más importantes

---

<sup>50</sup>Cesare Ripa. *Iconología*, Madrid, Akal, 1987, p. 218.

compositores españoles de emblemas como el ya citado, Juan de Horozco y Covarrubias, y Sebastián de Cobarrubias, Juan de Borja, Hernando de Soto, Juan Francisco de Villava y Francisco Núñez de Cepeda escribieron libros en los cuales desde el título se hace referencia a su sentido moral dirigido a todo tipo de hombres;<sup>52</sup> exceptuando a Diego de Saavedra Fajardo y a Juan de Solórzano y Pereira cuyas obras buscan enseñar sobre el buen gobierno a los reyes, príncipes y gobernantes en general, por lo cual califican sus obras de “políticas”.<sup>53</sup>

La Nueva España no fue la excepción; aquí los emblemas se emplearon como medios pedagógicos, con idéntica conciencia de su efectividad para la transmisión de conceptos, desde los sencillos hasta los complejos. Una síntesis de la opinión de los novohispanos respecto a los emblemas la encontramos en Sor Juana Inés de la Cruz, quien escribió, en el *Neptuno alegórico*, sobre los tópicos que se tratan en los emblemas:

Costumbre fue de la antigüedad, y muy especialmente de los egipcios, adorar sus deidades debajo de diferentes jeroglíficos y formas varias [...] No porque juzgasen que la Deidad, siendo infinita, pudiera estrecharse a la figura y termino de cantidad limitada; sino porque, como eran cosas que carecían de toda forma visible, y por consiguiente, imposibles de mostrarse a los ojos de los hombres, (los cuales, por la mayor parte, sólo tienen por empleo de la voluntad el que es objeto de los ojos), fue necesario buscarles jeroglíficos, que por similitud, ya que no por perfecta imagen, las representasen. Y esto hicieron no sólo con las deidades, pero con todas las cosas invisibles [...] Hiciéronlo no sólo por atraer a los hombres al culto divino con más agradables atractivos, sino también por reverencia de las deidades, por no vulgarizar sus misterios a la gente común e ignorante.<sup>54</sup>

La poetisa alude a la representación —respaldándose en el prestigio de su empleo por los egipcios— de los dioses y en general de las ideas, abstractas e invisibles, por medio de jeroglíficos, imágenes concretas, que los representaban por similitud para hacerlos más atractivos a los hombres no comunes ni ignorantes, a la elite cultural.

Precisamente, la importancia y atractivo de los emblemas para la educación popular de los conceptos más importantes de la doctrina religiosa fueron las características por las cuales los jesuitas difundieron su preferencia por ellos en las partes constitutivas y los elementos formales de las fiestas europeas y americanas. Los miembros de la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús, conscientes del atractivo inherente a los emblemas, ya desde 1577 imprimieron un libro al respecto, *Omnia domini Andrea Alciati emblemata*,<sup>55</sup> sin imágenes.

<sup>51</sup>*Ib.* pp. 211-212.

<sup>52</sup>Los títulos de sus obras son: *Emblemas morales*, *Emblemas morales*, *Empresas morales*, *Emblemas moralizadas*, *Empresas espirituales y morales*, *Empresas sacras*.

<sup>53</sup>Los títulos de las obras son: *Idea de un príncipe político-cristiano en cien empresas* y *Emblemas regio-políticos*, respectivamente.

<sup>54</sup>Sor Juana Inés de la Cruz. *Obras completas*, v. IV, México, FCE, 1994, pp. 355-356.

<sup>55</sup>Ignacio Osorio Romero. *Op. cit.*, pp. 175-176.

El libro de Alciato fue muy bien conocido por los novohispanos, lo mismo que otros muchos e importantes libros europeos de emblemas, en los cuales se apoyaron los programas emblemáticos de las fiestas novohispanas. No obstante fueron pocos los libros europeos de emblemas que se imprimieron en la Nueva España, a excepción quizá de los *Emblemas* de Alciato. Los libros de emblemas novohispanos tienen ante todo el carácter de relaciones de fiestas, no de modelos para “escribir enigmas”,<sup>56</sup> o para inspirar otro tipo de manifestaciones artísticas. No descartamos, además, las influencias entre los emblemas empleados durante las diferentes fiestas. Por esto mismo buscamos los modelos de los emblemas del *Festivo aparato* en los siguientes libros europeos:

- ◆ *Emblemas* de Andrés Alciato,
- ◆ *Emblemas regio-políticos* de Juan de Solórzano y Pereira,
- ◆ *Emblemas morales* de Juan de Horozco y Covarrubias,
- ◆ *Emblemas morales* de Sebastián de Cobarruvias,<sup>57</sup>
- ◆ *Empresas morales* de Juan de Borja,
- ◆ *Empresas espirituales y morales* de Juan Francisco de Villava,<sup>58</sup>
- ◆ *Empresas sacras* de Francisco Núñez de Cepeda,
- ◆ *Hieroglyphica* de Horapolo,<sup>59</sup>
- ◆ *Iconología* de Cesare Ripa,
- ◆ *Idea de un príncipe político-cristiano en cien empresas* de Diego de Saavedra Fajardo,
- ◆ *Pia Desideria* de Hugo Hermann.<sup>60</sup>

Estos libros fueron muy útiles para esclarecer el sentido de los emblemas del documento.

En la mayoría de las relaciones de fiestas que se editaron en la Nueva España las imágenes de los emblemas que formaron parte de las obras de arte efímero no se imprimieron, sólo fueron descritas. Es, precisamente, a partir de una descripción que conocemos las imágenes de los emblemas que integraron los programas emblemáticos con los que los miembros de la Compañía de Jesús constituyeron los programas de las partes constitutivas y los elementos formales de la fiesta cuya relación nos ocupa. Las partes del documento a las cuales nos referiremos son: los tres carros triunfales de la máscara grave, las cinco cuadrillas de la misma máscara, las cinco cuadrillas de la máscara faceta y las poesías del correspondiente certamen poético. Expondremos nuestra lectura en ese mismo orden, pero antes conviene proporcionar una introducción muy general al *Festivo aparato*.

<sup>56</sup>Cf. Nota 27 del capítulo “I. Los emblemas, regalos de papel para el regocijo pasado y presente”.

<sup>57</sup>Sebastián de Cobarruvias. *Emblemas morales*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1978.

<sup>58</sup>Juan Francisco de Villava. *Empresas espirituales y morales*, Baeça, 1613.

<sup>59</sup>Horapolo. *Hieroglyphica*, Madrid, Akal, 1991.

<sup>60</sup>Hugo Hermann. *Pia Desideria*, Lyon, 1679.

En el *Festivo aparato*, mediante los emblemas se expone el tema fijo de la canonización, la vida y la obra del Tercer General de la Compañía. Es en este sentido que la fiesta constituyó una manera de promover al santo jesuita, por medio de la emblemática, tan apreciada por los miembros de la Compañía. Además de este propósito propagandista, la fiesta y la relación impresa guardan un objetivo más, implícito en el hecho mismo de la canonización y en el carácter de todo tipo de emblemas: el servir de ejemplo a los fieles. Esto se maneja a la manera de un juego de espejos, en el cual es importante para los destinatarios verse en el reflejo que se les presenta, a la manera del dicho popular: “Como te ves me vi, como me ves te verás”. Es decir, el espectador debía verse en la imagen de un pecador muerto o torturado en el Purgatorio, para arrepentirse y purgar sus propios pecados; o podía identificarse con la imagen de alguien ejemplar, como en un espejo, con el objeto de emularlo. Idéntico juego se aplica al desengaño de San Francisco de Borja —muy difundido en la época—, siendo un grande de España, cuando vio a la Emperatriz difunta:

Pusosele a los ojos aquel espejo augusto de la emperatriz difunta, de su belleza desfigurada, de su majestad desecha y reducida a cenizas, en que el santo mirando su mortalidad conoció la diferencia que hay de lo temporal a lo eterno, de los señores que viven hoy y se acaban mañana; a aquel señor inmortal, que es eterno, que vive siempre y no se ha de acabar jamás: por quien y en quien los que se hicieren pequeños, abatidos y humildes, como se hizo Borja, serán grandes, serán exaltados y vivirán para siempre.<sup>61</sup>

Tal es el mensaje que recibió el Cuarto Duque de Gandía, el mismo que se buscaba transmitir por medio de la vida y obra ejemplares del Santo. El mensaje en el caso del *Festivo aparato* se transmite por medio de emblemas no siempre completos, pues en diversos casos el documento sólo describe imágenes, de tal manera que no proporciona certeza sobre si tuvieron mote y epigrama o no; en otras ocasiones sí se menciona que las imágenes tuvieron mote y epigrama, o por lo menos sólo este último, pero que se perdieron.

De hecho uno de los requisitos tomados en cuenta para considerar emblemas a las imágenes del *Festivo aparato* fue, precisamente, el hecho de poseer epigrama o mote por lo menos. En las imágenes, pero ante todo en el epigrama es donde se aprecia el mensaje del epigrama y su intención de proximidad con el pueblo carente de instrucción formal, por el empleo de composiciones en español: como complemento del epigrama latino en cada uno de los diez emblemas de los dos carros triunfales; poesías en español, a veces más extensas que las de los carros, cuya función es la de esclarecer los emblemas y las imágenes de los carros y sus cuadrillas, volviéndolos un gran y complejo emblema, esto en la máscara grave; en tanto,

---

<sup>61</sup>Florencia, Francisco de, *Op. cit.*, p. 156.

la máscara faceta, a su vez, presenta composiciones poéticas breves en español para acompañar las imágenes, formando emblemas. Es clara la influencia de los jesuitas y su pedagogía en esta correspondencia entre el latín, la lengua culta por siglos, y el español, lengua recientemente culta para el siglo XVII, comunión que permitía acercarse al pueblo, pues quienes no sabían latín podían enterarse fácilmente del sentido del epigrama castellano.<sup>62</sup> De hecho, el empleo del español refleja el gran acercamiento que existía entre la Compañía de Jesús y el pueblo en general, los habitantes mayoritarios de la urbe, no sólo con la élite.

## **2.1. La máscara grave**

El tono de los emblemas, pese a tratarse de un tema tan serio y de encontrarse incorporados a una ceremonia formal, varía según pertenezcan a la máscara grave o a la máscara faceta, tal es la diferencia esencial entre ambas. En el caso de la máscara grave, los emblemas guardan un mismo tono solemne y formal, a lo largo de los tres carros triunfales y cinco cuadrillas que la componen.

### **2.1.1. Los tres carros triunfales de la máscara grave**

Según vemos en el *Festivo aparato*, los tres carros triunfales de la máscara grave iban intercalados entre las cinco cuadrillas de la máscara grave; en su orden tienen que ver tanto su importancia como la organización necesaria para hacer más efectivo el mensaje que se busca comunicar por su medio, como lo apreciaremos al final.

#### **2.1.1.1. El primer carro triunfal**

El primer carro es a primera vista el más sencillo de los tres, pero esa apariencia tiene por objeto contrastarlo con la importancia de su significado: la gloria con que llegó al cielo San Francisco de Borja. Al respecto declara el cronista anónimo: “el menor de todos y de[ ] que al principio se hizo menos caso, por ser sólo como rezago de las glorias que reboçaban de el principal, en que se trasumptaba el glorioso triumpho de San Francisco de Borja, cuando tomó la dichosa possession de el Capitolio celeste”.<sup>63</sup>

La llaneza de este carro contrasta con la complejidad de los otros dos, de hecho es poco lo que se describe de él:

---

<sup>62</sup>Es lógico pensar que los habitantes de la ciudad en su mayoría eran analfabetas, si bien probablemente no faltaría entre la concurrencia alguien que sí supiera leer en español y lo hiciera para sus vecinos, como de hecho sabemos que sucedía en España con los libros y demás textos impresos.

<sup>63</sup>Capítulo “2. Descripción de los dos primeros carros triunfales de la máscara grave”, f. 3v.

iban copiadas las tres jerarquías de los ángeles, elevadas según la proporción de su dignidad en los tres órdenes que formaban nueve nichos primorosamente vestidos y rotulados todos en el vacío de la media concha de su coronación, con el nombre de el coro que a cada uno le pertenecía y representaba en cada uno un niño como mil oros o, por mejor decir, como un ángel con un instrumento músico en la mano<sup>64</sup>

Los ángeles representan la gloria de manera lógica dentro del contexto contrarreformista, como señala Santiago Sebastián:

Un fenómeno típicamente barroco consistió en la aparición de ángeles y angelotes por todas partes, cual si de una invasión se tratara, tanto en la pintura como en la escultura, animando fachadas, bóvedas y cúpulas. Por su parte Mâle ha recordado la invasión angélica que hay en los libros piadosos de la época, como en la *Ciudad Mística* de María de Agreda, en los escritos de santa Teresa de Jesús, en la *Introducción a la vida devota* de san Francisco de Sales, y, cómo no, en los frescos de la iglesia romana del Gesú.<sup>65</sup>

Las imágenes angelicales se emplearon también en la emblemática, como es evidente en el libro *Pia Desideria* de Hugo Herrmanno, para representar el alma humana y su inocencia, y en el *Festivo aparato*, en el cual —como veremos— se encuentran diversos niños. Esta inclinación por la profusa muestra de seres angélicos, en las artes plásticas y en la literatura, pasó a la Nueva España, de modo que se manifestó en las numerosas iglesias donde predominan los ángeles, como en la Capilla del Rosario de Santo Domingo, levantada en la Ciudad de Puebla. Cuyo nombre completo es, por cierto y no por coincidencia, Puebla de los Ángeles.<sup>66</sup>

La relación del primer carro se complementa en el documento, en cuanto al aspecto de su sentido, con la correspondiente descripción y comentarios de la quinta cuadrilla de la máscara grave, por ello cuando exponamos nuestra lectura de esa cuadrilla agregaremos algo al respecto.

#### **2.1.1.2. El segundo carro triunfal**

El segundo carro contiene emblemas cuyas imágenes se representan tanto pintadas sobre tarjetas, como de bulto, con volumen. Es decir, según consta en el documento, este último tipo de imágenes emblemáticas fueron figuradas en el carro por medio de objetos tridimensionales y por personas disfrazadas. Son diferentes maneras de representar las “letras vivas” a las cuales alude nuestro epígrafe, los elementos visuales de origen emblemático que veremos en el presente apartado. Nos ocuparemos de tales elementos visuales comenzando por los que se presentan de bulto: el jardín mismo, con un árbol y una montaña situados en él, sin descuidar

---

<sup>64</sup>*Id.*

<sup>65</sup>Santiago Sebastián. *El Barroco Iberoamericano. Mensaje iconográfico*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1990, p. 196.

<sup>66</sup>Según la leyenda, la Ciudad de Puebla fue trazada por los ángeles, lo cual lleva al terreno del orgullo local la participación de estos en una ciudad cuya población fue básicamente española —por tanto, europea— desde su fundación y traza (No se fundó sobre una población indígena, como sucedió en otros casos).

los elementos específicos del árbol y la montaña; continuaremos con los cinco emblemas que se pintaron sobre tarjas y sus particulares elementos.

#### **2.1.1.2.1. Emblemas de bulto**

Cabe ahora aclarar cómo se organizan los tópicos que a continuación abordaremos. Partiendo del *Festivo aparato* se localiza cada emblema, se exponen las posibilidades de interpretación de cada elemento de manera individual, para después unirlos en la exposición de nuestra lectura, realizada a partir de tal información, misma que servirá para la interpretación general de los emblemas de cada carro, dado que, como es lógico, el propósito del documento es mantener unidos en los emblemas a sus respectivos elementos.

##### **2.1.1.2.1.1. El jardín**

La imagen del jardín se describe así:

Plantose, sobre un plan de seis baras de longitud y quatro de latitud, un ameno jardín, executado con artificiosas plantas y flores, siendo de muy buen gusto assí el aseado repartimiento de sus calles, como la vistosa cerca de los arriates que lo hermosteaban y defendían. Tocolos este oficio a unas zelosías de media bara de alto, de las quales no ay más que dezir sino que iban de oro y azul, si bien divididas por la delantera y los dos ángulos colaterales con unas gradas de a dos escalones, de azulejos fingidos con primor, por donde se subía a gozar de las amenidades de esta movediza primavera.<sup>67</sup>

El jardín, lleno de flores y plantas, como el representado en nuestro documento, es frecuente en las fiestas desde el Renacimiento; alude tanto al jardín del Edén, o Paraíso — sobre el cual no es necesario abundar—, como a la Iglesia. Sobre ésta última interpretación escribió Rafael García Mahiques, al comentar la empresa XXXII, en la edición crítica que hace de las Empresas sacras de Francisco Núñez de Cepeda: “La Iglesia frecuentemente ha estado representada por un gran campo, el *hortus*, en el que Dios era el agricultor y los árboles los fieles, los cuales producían frutos de buenas obras”.<sup>68</sup> El jardín del carro presenta este sentido del *hortus*.

##### **2.1.1.2.1.2. El árbol**

La idea de los árboles como representación de los fieles, según se presenta en la cita anterior, nos interesa de manera especial porque, según el *Festivo aparato*, hacia la parte posterior del edénico jardín se plantó un árbol con las siguientes características:

Descollaba en su popa con magestad un árbol tan copado como de altura proporcionada, pero tan hijo de el que engañó con sus lozanías a los primeros labradores en el Paraíso, que con la propiedad de sus ojas y con el perfecto colorido de sus frutos, se burló de muchos que lo juzgaron natural y recién cortado, siendo assí que no fiándose de sus mismos ojos se le acercaban al disimulo, hasta que los sacaba de dudas la

<sup>67</sup>*Festivo aparato*, f. 4r.

<sup>68</sup>Francisco Núñez de Cepeda. *Op. cit.*, p130.



experiencia de sus manos. Luego se conocía ser este un misterioso emblema de la esclarecida Ascendencia y Excellentísima Casa de San Francisco de Borja, por que así con mudas voces lo publicaban en bien recortadas vanderolas, que sobresalian por todo el ámbito de las ramas, las illustres insignias así Eclesiásticas de Tiaras, Capelos y Mitras, como Seculares de Coronas, Sceptros, Bastones y Hábitos de todas las Ordenes Militares, que obtuvieron con aplausos de el orbe sus antepassados.<sup>69</sup>

Es decir, el árbol es tridimensional, como el jardín, hasta el punto de parecer un árbol verdadero; el autor del documento lo reconoce como emblema de la ascendencia y casa de San Francisco de Borja, porque “con mudas voces” lo pregonaban muchas banderolas colocadas entre el follaje. Las banderas ostentan, pintadas sobre sí, las insignias eclesiásticas y seculares que obtuvieron en el pasado los Borgia, manifiestas por medio de tiaras, capelos y mitras, coronas, cetros, bastones y hábitos de todas las órdenes militares. Era esta la representación del árbol con los frutos de buenas obras, logrados por los miembros de aquella familia.

El origen bíblico de la imagen del árbol con frutos lo encontramos principalmente en la *Epístola a los Gálatas* de San Pablo y en los evangelios de San Mateo y San Lucas. San Pablo proporciona la delimitación de cuáles son las obras o frutos de la carne: “fornicación, impureza, libertinaje, idolatría, hechicería, odios, discordia, celos, iras, rencillas, divisiones, disensiones, envidias, embriagueces, orgías y cosas semejantes” (Ga. 5, 19-21) y, en contraposición, especifica cuáles son las obras o frutos del espíritu: “el fruto del Espíritu es amor, alegría, paz, paciencia, afabilidad, bondad, fidelidad, mansedumbre, dominio de sí; contra tales cosas no hay ley” (Ga. 5, 22-23), a este tipo de acciones y actitudes se refieren las Sagradas Escrituras cuando aluden a los frutos de buenas obras y así lo entenderemos en nuestra lectura.

Por su parte, San Mateo habla en su *Evangelio* sobre las siguientes palabras de Cristo: “¿Acaso se recogen uvas de los espinos o higos de los abrojos? Así, todo árbol bueno da frutos buenos, pero el árbol malo da frutos malos, ni un árbol malo da frutos buenos. Todo árbol que no da buen fruto, es cortado y arrojado al fuego. Así que *por sus frutos los conoceréis*” (Mt. 7, 16-20),<sup>70</sup> capítulos después el apóstol agrega al respecto: “Suponed un árbol bueno, y su fruto será bueno; suponed un árbol malo, y su fruto será malo; porque por el fruto se conoce el árbol” (Mt. 12, 33-34). San Lucas, a su vez, declara sobre el mismo pasaje de la vida de Jesús: “Porque no hay árbol bueno que de fruto malo y, a la inversa, no hay árbol malo que de fruto bueno. Cada árbol se conoce por su fruto. No se recogen higos de los espinos, ni de la zarza se vendimian uvas” (Lc. 6, 43-44). Otro pasaje importante para el origen de las metáforas de

---

<sup>69</sup> *Festivo aparato*, f. 4r-4v.

Cristo como vid, en el cual quedan unidos los fieles como sarmientos, que pueden o no dar fruto, y de Dios Padre como el dueño de la viña es de San Juan: “Yo soy la vid verdadera, y mi Padre es el viñador. Todo sarmiento que en mí no da fruto, lo corta” (Jn. 15, 1-2).

Así pues, de acuerdo con los anteriores pasajes —entre otros relacionados con el mismo tópico<sup>71</sup>—, que pasaron por exégetas cristianos antiguos y medievales, el dar buen fruto se refiere al realizar buenas obras, al respetar los mandamientos de la ley de Dios.<sup>72</sup> Entonces, en el caso del emblema que nos ocupa, se alude al reconocimiento de las obras de los Borgia por sus buenos frutos, presentes en el árbol, no a sus obras reprobables.

Ahora, los árboles, según lo que se deseara representar de entre sus múltiples significados, que en el campo de la emblemática son muy contradictorios entre sí, son figurados ya llenos de frutos, ya sin ellos. El árbol con frutos es el que nos interesa pues así se le describe en el documento.<sup>73</sup> Veremos primero un caso susceptible de relacionarse con la ascendencia del Grande de España, según la presentan en el *Festivo aparato*, aquellos ilustres antepasados que al menos en teoría, si bien no en la realidad —recordemos los escándalos de sus miembros, incluidos algunos papas—, poseyeron importantes frutos de obras santas, representadas por medio de las banderolas en la copa del árbol. Nos referimos a una empresa de Diego Saavedra Fajardo, la XVII de su *Idea de un príncipe político-cristiano*, en la cual habla sobre el no contentarse con los trofeos y glorias heredadas: “El árbol cargado de trofeos no queda menos

<sup>70</sup>Las cursivas son mías.

<sup>71</sup>Mateo 3, 10; 15, 13; 21, 18-22; Lucas 13, 6-7.

<sup>72</sup>Cf. Sobre el mismo tópico el estudio de Rafael García Mahiques al respecto de la empresa XXVIII de Francisco Núñez de Cepeda. *Op. cit.*, p. 119.

<sup>73</sup>El árbol sin frutos equivale a la esterilidad de buenas obras, apegadas al modo católico de vida, como vemos por ejemplo en el emblema 28 de la centuria I, de los *Emblemas morales* de Covarrubias, con el mote “*Virtus In Frondibus Nulla Est*”: “Poco presta el verdor y hermosura, / del árbol, que en ningún tiempo da fruto / si cuando en él pensáis hallar artura / con el tronco topáis seco y enjuto”. Sebastián de Covarrubias Horozco. *Op. cit.*, f. 28r.

Otro ejemplo, pero en el extremo opuesto, lo encontramos en el mismo libro, emblema 89 de la centuria I, con el mote “*Summa Opulentia*”: “De tanta fruta se cargó el manzano, / extendiendo sus ramas apesgadas, / que antes de sazón, más que temprano / fueron todas a un tiempo desgajadas / [i]oh audacia infernal y deseo vano[!]. / A cuántos las riquezas demasiadas / han puesto en riesgo de perder la vida, / hacienda, honra y fama ya perdida”. *Id.* f. 89r. La imagen del árbol excesivamente lleno de frutos, con igual sentido, lo encontramos en las *Empresas morales* de Juan de Borja, en un emblema titulado “Es de temer la demasiada abundancia” (“*Timenda Nimia Foecunditas*”) Cf., Juan de Borja. *Op. cit.*, p. 16.

Idéntico significado tiene un emblema de las *Empresas espirituales y morales* de Juan Francisco de Villava, con el mote “*Del Prosperado Pondere pressa meo*”: “No por estar en bienes prosperado, / tiene seguro el paso, / quien pone en ellos toda su esperanza, / pues por el mismo caso / que vive más cargado, / puede quebrar en la mayor pujanza, / tema pues la mudanza, / y tenga firme el seso, / viendo que este árbol con su mismo peso, / se ha quebrado y rompido / por haberse de fruto enriquecido”. Juan Francisco de Villava. *Op. cit.*, f. 61r. Una gran variedad de representaciones del árbol con y sin frutos lo encontramos en los *Emblemas morales* de Juan de Horozco y Covarrubias.

tronco que antes. Los que a otros fueron gloria, a él son peso; así las hazañas de los antepasados son confusión y infamia al sucesor que no las imita. [...] Si en todos los nobles ardiese la emulación de sus mayores, merecedores fueran de los primeros puestos”.<sup>74</sup> Es evidente que en el documento se considera a San Francisco de Borja como un digno émulo de sus antepasados, sin representarle peso los trofeos de sus célebres antecesores; por el contrario, él mismo incrementa los triunfos familiares con su canonización.

El árbol del documento, además de estar lleno de banderolas, muestra una corona de espinas sobre la copa y un hacha al pie, en sus raíces:

Pero al mejor tiempo se aguaba lo magestuoso de tan señorial pompa con dos bien fatales avisos de su fragilidad, que se advertía en la copa y raíz de este Árbol de tan noble Genealogía, por que en aquella dominaba una horriblemente erizada corona de espinas con este mote *EXTREMA GAUDII* y en esta se inclinaba como amagando por instantes al golpe una funesta guadaña con este bien necesario recuerdo *SECURIS AD RADICEM*.<sup>75</sup>

Primero veremos la imagen de la corona de espinas.

### 2.1.1.2.1.3. La corona de espinas en la copa del árbol

La emblemática presenta diferentes imágenes de coronas, sobre todo la corona real de oro, como es lógico, alude a los atributos de los reyes ideales. Es decir, la imagen de este tipo de corona remite a pensar en las cualidades del buen soberano de este mundo, en su velar por la virtud de sus súbditos, procurando su bien espiritual y material, se piensa en su justicia, piedad y caridad, entre otras; no se refiere a tiranía, injusticia o crueldad, pues tales atributos no son los del rey ideal.<sup>76</sup>

Hay además otras coronas representadas en los libros de emblemas: coronas de laurel, de flores, de espinas. Por el momento entre los diferentes tipos de coronas nos interesa la de espinas que, evidentemente, remite a aquella con la cual coronaron a Cristo el día de su pasión y muerte. En su calidad del Rey de todos los reyes se le considera el gobernante perfecto, que supo vivir y morir por el bien de su pueblo. Por ello, en el caso de la corona de espinas se destacan los trabajos y pesares inherentes al cargo real, como consta en la *Idea de un príncipe político-cristiano*, de Diego Saavedra Fajardo:

En los acompañamientos de las bodas de Atenas iba delante de los esposos un niño vestido de hojas espinosas con un canastillo de pan en las manos, símbolo que, a mi entender, significaba no haber sido instituido el matrimonio para las delicias solamente, sino para las fatigas y trabajos. Con él pudiéramos

<sup>74</sup>Diego Saavedra Fajardo. *Idea de un príncipe político-cristiano, Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1946, p. 243.

<sup>75</sup>*Festivo aparato*, f. 4r.

<sup>76</sup>Jesús María González de Zárate. “Concepto de la corona”, en el estudio sobre los *Emblemas regio-políticos*, de Juan de Solórzano, *Op. cit.*, p. 55.

significar también (si permitieran figuras humanas las empresas) al que nace para ser rey; porque ¿qué espinas de cuidados no rodean a quien ha de mantener sus estados en justicia, en paz y en abundancia? ¿A qué dificultades y peligros no está sujeto el que ha de gobernar a todos? Sus fatigas han de ser descanso del pueblo; su peligro, su seguridad, y su desvelo su sueño. Pero esto mismo significamos en la corona, hermosa y apacible a la vista, y llena de espinas<sup>77</sup>

Juan de Solórzano en sus *Emblemas regiopolíticos* desarrolla la misma idea, cuando dice:

La guarda de los Reynos permanente,  
La insignia del triunfo apetecida  
Trastornada atormenta aquella frente,  
Que de sus mismo rayos ve ceñida,  
Las puntas más agudas que consiste,  
Cortan el hilo de su mesma vida,  
Que el peso del Imperio riguroso  
Lo espléndido transforma en doloroso.  
La sangre que derrama la cabeza,  
De su cuerpo los miembros inficiona,  
Que con tanto vigor, tenga extrañeza  
Oprime, cuando ciega galardona;  
Estímulos son ya cuantos de Alteza  
Resplandores parece que blasona,  
Y al ánimo que incita con su exceso  
Oprime el reinar el duro peso.<sup>78</sup>

Tengamos presente este dolor que implica el poder, complementado con el del árbol coronado, uno de cuyos ejemplos lo encontramos en las *Empresas espirituales y morales* de Juan Francisco de Villava, cuya imagen de un árbol de olivo es coronado con el mote “De Dios misericordioso”, pues las hazañas de la oliva, es decir su fertilidad, se recompensan y complementan con la corona de la misericordia: “Las hazañas mayores / que del gran Dios el universo entona. / Va la misericordia coronando, / ya así merece esta real corona”.<sup>79</sup>

Mientras, en el caso de nuestro documento, la corona de espinas conserva el sentido del dolor inherente el poder; no obstante, también representa premio —aún sin tratarse de una corona de olivo, a las cuales nos referiremos más adelante— al unirse con la honra que implican los cargos representados en las banderolas, sobre todo al tratarse aquí de la representación del árbol como el conjunto de distinguidos fieles católicos de la familia Borgia, como se consideraba a sus miembros. El mote “*EXTREMA GAUDII*”<sup>80</sup> o “Las últimas alegrías”<sup>81</sup> que acompaña a la corona de espinas en el documento nos orienta sobre su sentido del dolor y

<sup>77</sup>Cf. Diego Saavedra Fajardo. *Op. cit.*, p. 258

<sup>78</sup>Juan de Solórzano. *Op. cit.*, emblema xv. p 58

<sup>79</sup>Juan Francisco de Villava. *Op. cit.*, f. 25r.

<sup>80</sup>*Festivo aparato*, f. 4v.

<sup>81</sup>La traducción es mía.

premio semejantes a los de Cristo como gobernante perfecto, mismo que se le atribuye a la familia Borgia.<sup>82</sup>

#### 2.1.1.2.1.4. El hacha en las raíces del árbol

Junto a las raíces del árbol se incluyó una guadaña con el mote “*SECURIS AD RADICEM*”, es decir: “El hacha a la raíz”.<sup>83</sup> Juan de Borja es el emblemista en cuya obra, *Empresas morales*, encontramos una mayor cantidad de similitudes en cuanto al sentido de este emblema. Pero antes de explicar estas semejanzas cabe aclarar que el autor fue descendiente directo de San Francisco,<sup>84</sup> por ello no parece improbable que varios de los emblemas del *Festivo aparato* se hayan basado en la primera parte de su libro de emblemas, sobre todo en lo que a la imagen del árbol se refiere.<sup>85</sup> Esa primera parte de las *Empresas morales* se editó en 1581 y la segunda hasta 1680, junto con la reedición de la primera, según consta en el ejemplar que consultamos; por lo tanto la segunda parte no pudo haberse conocido en la Nueva España en 1671, año de la fiesta.

Dice el nieto del santo jesuita, sobre su empresa, en la cual encontramos la imagen de un árbol “con las segures al pie”, como en nuestro documento:

Estar en pie se dizen aquellos, que viven y obran virtuosamente y de los que hazen lo contrario, se dize dellos, que se dejan caer: y así lo que se da a entender en esta empresa del árbol con las segures al pie, es, quanto conviene ser fuertes y constantes, y no dejarse vencer ni derribar de las propias aficiones interiores, ni de los trabajos y adversidades exteriores, pues quanto es más difícil cosa, hacer leña en un árbol estando en pie: como lo significa la letra, *STATE*. Que quiere decir, *Estad en pie*, mostrando valor en todas las acciones, que uviere de tratar; así con los príncipes y en sus cortes, como en todos los demás negocios militares y políticos; pues la fortaleza y perseverancia es el medio, por donde todas las cosas se alcanzan con Dios y con los hombres.<sup>86</sup>

Es decir, al relacionar este emblema con el del *Festivo aparato* observamos que con tal imagen se exalta la vida virtuosa del santo jesuita, su fortaleza al “no dejarse vencer ni derribar

---

<sup>82</sup>Cabe referirnos aquí a la lejanía entre los atributos con que era necesario rodear a los Borgia, como antepasados del nuevo Santo, y la realidad concreta de su verdadero comportamiento en la corte papal.

<sup>83</sup>*Festivo aparato*, f. 4v.

<sup>84</sup>El emblemista Juan de Borja, Conde de Mayalde y de Fiocallo, Trece y Comendador de la Orden de Santiago, Camarero Mayor de la Emperatriz María, Consejero de Estado y de Guerra de Felipe III, fue hijo de Juan de Borja —quien no ostentaba el título de Duque de Gandía, pues este le fue heredado a Carlos, su hermano mayor—. El padre del autor de las *Empresas morales* fue, a su vez, vástago menor de San Francisco de Borja; siendo muy joven Juan de Borja acompañó a su padre en su visita a los principales santuarios con reliquias de los mártires, durante la licencia de cuatro años que le fue concedida al futuro santo, antes de entregarse por completo a la vida religiosa.

<sup>85</sup>Algunos otros ejemplos del árbol con un hacha al pie, los proporciona el estudio de Rafael García Mahiques al cual ya nos referimos, mismo que ostenta un hacha. Sin embargo no fue posible encontrar estos libros en México para confrontarlos con nuestra versión, por ello no renunciamos a la posibilidad de que Juan de Borja se haya basado en otro, u otros, emblemistas.

<sup>86</sup>Juan de Borja, *Op. cit.*, p. 56.

de las propias aficiones interiores, ni de los trabajos y adversidades exteriores”, estas últimas representadas por la amenaza del hacha, como se supone sucedió durante la vida terrena del Cuarto Duque de Gandía. A manera de complemento podemos mencionar el emblema XV, libro II, de Juan de Horozco y Covarrubias, en el cual el autor muestra la representación de las “sólidas virtudes en las bien plantadas raíces de un árbol”,<sup>87</sup> la imagen del emblema la integran un árbol con raíces muy visibles, con nubes y viento a su alrededor y el mote “*Virtutis radices altae*”:

Qualquier género de árbol, o de planta  
cuanto en raíces sola tierra crece,  
tanto sobre ella en ramas se levanta,  
y cuando más el viento se embravece.  
El árbol más crecido no se espanta,  
antes se esfuerza cuando más padece.  
Tal pues es la virtud aventajada  
que con ninguna fuerza es arrancada.<sup>88</sup>

Aquí no encontramos la presencia de una segur al pie del árbol, no obstante es evidente la representación de la “virtud aventajada” en la fortaleza de las raíces, característica de Francisco exaltada por este medio.

Un sentido similar del árbol relacionado con una segadora guadaña existía en las representaciones del “árbol vano”. En los cuadros de este tipo de árboles se pintaba a su sombra un hombre dormido —considerado, por tradición, como un pecador—, mientras Cristo mismo toca una campana para despertarlo, pues la muerte en forma de esqueleto se propone derribar el árbol, ya sea con su guadaña o con una hacha. En otras palabras, la muerte quiere segar la vida, representada por el árbol, del pecador descuidado de la llamada divina.<sup>89</sup> De hecho Juan de Borja tiene una empresa relacionada directamente con la idea del árbol vano y el hacha:

Ninguna cosa nos importa más en esta vida, que dar buen fin y remate a esta nuestra jornada, la cual se comienza cuando nacemos y se acaba cuando morimos; para esto ningún remedio hay mejor, que vivir bien, por ser cosa muy cierta, ser tal la muerte, qual uviere sido la vida. E que se quisiere acordar de lo que esto importa, *podrá tomar por despertador* esta empresa del árbol con la segur al pie, teniendo de una parte el fuego y de la otra el agua, con la letra que dice; [...] A donde cayere, allí quedará; Dando a entender; que así como el árbol, cuando le cortan, allí queda, adonde cae; así nosotros en el estado en que la muerte nos hallare.<sup>90</sup>

Las cursivas son nuestras y señalan el sentido de “despertador” que se le daba a este tipo de imagen del árbol, por lo cual pensamos que el árbol del *Festivo aparato*, con su corona de

<sup>87</sup>Juan de Horozco y Covarrubias, *Op. cit.*, f. 29v.

<sup>88</sup>*Ib.* f. 29r.

<sup>89</sup>*Cf.* Santiago Sebastián, *Contrarreforma y Barroco. Op. cit.*, p. 123-125.

espinas y el hacha en su raíz, bien puede tener el propósito de sugerir a los espectadores, con los Borgia y su dolor y su premio como ejemplo, la pertinencia de adoptar un buen comportamiento, un despertar a una nueva vida en el mundo, que antecedería como requisito a la vida eterna en la salvación.

#### **2.1.1.2.1.5. La montaña**

Hacia la parte de atrás del carro se representó, bajo la forma de otra imagen tridimensional, una montaña con las siguientes características:

escabrosa montaña, cuya subida dificultaban repechos tan pedregosos como delesnables, Zarçales tan tupidos como afilados y variedad de Cruces que repartidas a trechos no menos servían al susto que a la veneración, pero con todo combidaba a repechar su fragosidad con un tantomonta de la gloria que en la cumbre se descubría. En ésta bolaba con buen ayre un nicho bien capaz que esmaltado de rosas y otras flores de buena inventiva servía de baldoquin con su respaldo a un trono Magestuoso, que parece esperaba dueño que le ocupase; logrando el cortejo de dos bellísimos Cherubines de estatura perfecta y de primoroso pincel, que recortados en el mismo lienço y salpicados de vidrio volado y revestidos a la espalda con volantes de velillo de plata, sustentaban a los lados de la silla una riquísima Corona con esta cifra escrita con letras de oro en el campo rosado de un roleo *VINCENTI*, como brindando con ella al que con aliento varonil venciesse la peñasquería de tan erizado obelisco<sup>91</sup>

Entre los emblemistas, en cuyas obras nos apoyamos, es poco frecuente la figura de la montaña, no obstante para comprender su sentido sirve de ayuda la empresa XL de Diego Saavedra Fajardo en la cual se refiere no a las montañas pero sí a los montes:

A los príncipes llaman montes las divinas letras, y a los demás, collados y valles. Esta comparación comprende en sí muchas semejanzas entre ellos; porque los montes son príncipes de la tierra, por ser inmediatos al cielo y superiores a las demás obras de la Naturaleza, y también por la liberalidad con que sus generosas entrañas satisfacen con fuentes continuas a la sed de los campos y valles, vistiéndolos de hojas y flores; porque esta virtud es propia de los príncipes. Con ella más que con las demás, es el príncipe parecido a Dios, que siempre está dando a todos abundantemente.<sup>92</sup>

A partir de la cita podemos pensar que en el caso de la montaña que nos ocupa la figura es una referencia, por una parte a San Francisco como el generoso Virrey de Cataluña, liberal no sólo con su familia sino con todos sus vasallos, cualidad que los biógrafos del Santo gustaron destacar, pues como sabemos la ejercitó de múltiples maneras: al apoyar económicamente la educación de los jóvenes nobles del virreinato, al dar de comer a los caminantes, entre otras muchas obras de generosa caridad. Al mismo tiempo, puede significar el camino del desengaño barroco al cual debe enfrentarse con gran empeño quien desee alcanzar la corona de la gloria, aún cuando la sola vista de las dificultades —representadas en lo escabroso, en los zarzales y las cruces— le inspire tanto susto como veneración.

---

<sup>90</sup>Juan de Borja. *Empresas morales*, p. 134.

<sup>91</sup>*Festivo aparato*, f. 4v.

<sup>92</sup>Diego Saavedra Fajardo. *Op. cit.*, p. 352.

Por lo anterior en la cima de la montaña se encuentran dos querubines que sostienen una corona, con el mote “*VINCENTI*”, cuya traducción es “Para el vencedor”,<sup>93</sup> es pues la corona destinada para el vencedor, para cualquiera con la perseverancia y los méritos suficientes — podríamos pensar que comparables con los de San Francisco— como para merecerla. Ahora, sobre el sentido de la corona, relacionada con el poder terrenal, hablamos antes pero agregaremos el significado de galardón divino que se le da desde la *Biblia*, en la cual la corona es el premio a la virtud y la honra, por el buen comportamiento. Así encontramos que San Juan escribe en el *Apocalipsis* sobre las promesas divinas: “Se fiel hasta la muerte y yo te daré la corona de la vida” (Ap. 2,10). Asimismo, en la *Epístola de Santiago* también encontramos sobre los ofrecimientos divinos: “Bienaventurado aquél hombre que sufre tentación o tribulación, porque después que fuese probado, recibirá la Corona de la vida que Dios promete a quien le ama” (Stg. 1,12). Según esto, la corona es el premio compuesto por la vida eterna y la salvación del alma, de acuerdo con el concepto de la Iglesia católica. Los emblemistas estuvieron muy conscientes de tales pasajes al escribir, como lo prueba Juan de Horozco en el libro I de sus *Emblemas morales*:

lo más ordinario de la Escritura, es entenderse por la corona el premio de la virtud y la verdadera honra, diciéndose del justo que le corona Dios la gloria y honra, y dicese corona de piedras preciosas la que es de oro [...] Y siendo esta corona la insignia de los Reyes, no puede ser ajena a los justos y santos, de quien verdaderamente se dice, reinan con Cristo, y reinan también en la vida por la libertad del alma con que todo les está sujeto<sup>94</sup>

En la cita encontramos el sentido de la corona como premio a la honra, la virtud y el buen comportamiento, el mismo que en las citas bíblicas anteriores y apreciable, a su vez, en Juan de Horozco y Covarrubias:

lo más ordinario en la Escritura, es entenderse por la corona el premio de la virtud y la verdadera honra, diciéndose del justo que le corona Dios la gloria y honra, y dicese corona de piedras preciosas la que es de oro [...] Y siendo esta corona la insignia de los Reyes, no puede ser ajena a los justos y santos, de quien verdaderamente se dice, reinan con Cristo, y reinan también en la vida por la libertad del alma con que todo está sujeto<sup>95</sup>

Nuevamente apreciamos la misma interpretación de la corona en las *Empresas morales* de Juan de Borja, quien aseveró: “así como en los ejercicios y competencias humanas, son coronados los vencedores: por lo contrario en lo Divino no son coronados, sino los vencidos, que viendo, y captivando sus entendimientos, obedecen y hacen lo que la fe viva y verdadera

<sup>93</sup>La traducción del latín al español de los motes y los epigramas correspondientes a cada emblema es mía.

<sup>94</sup>Juan de Horozco y Covarrubias. *Op. cit.*, libro I, s/p.

<sup>95</sup>Juan de Horozco y Covarrubias. *Op. cit.*, libro I, s/p.



los enseña”.<sup>96</sup> La corona es siempre, en definitiva, para los vencedores, por ello en el caso del documento la corona es destinada para quien llegue a la cima de la montaña, entendida esta y los zarzales como el conjunto de dificultades de toda índole que ya sea el homenajeadado triunfador de sí mismo o cualquier persona que desee emularlo debe superar para ser el Vencedor.

Por otro lado, la imagen del Vencedor —insisto— al cual se destina la corona y el trono vacío se deja abierta con el objeto de animar a los espectadores a transformarse en émulos del antes Marqués de Lombay, pues si el propósito de la imagen fuera representar a San Francisco con la corona de la gloria, en la cumbre así lo habrían hecho los organizadores; sin embargo no fue así, pues el propósito de esta representación es el mostrar no la gloria particular del santo sino el objetivo o “blanco de los desengaños de San Francisco de Borja”, que asimismo podría ser el de quien se arriesgara a volverlo su “blanco”, para dar en la diana de la gloria, la cima con la corona.

Así pues, la montaña, tal como se describe en el documento, significa el camino del desengaño barroco al cual debe enfrentarse quien desee alcanzar la corona de la gloria, aún cuando la sola vista de las dificultades le inspire tanto susto como veneración.

Si complementamos el significado expreso de la montaña, en el caso del *Festivo aparato*, que era hacer un contraste entre aquella, colocada hacia la parte anterior del segundo carro triunfal, y el sentido del árbol, plantado atrás del mismo, en el extremo opuesto, comprenderemos que tal orden no responde a una simple coincidencia, pues el *Festivo aparato* propone una interpretación general para cada una de las dos imágenes: “allá [en el árbol] lo que comenzó por faustos terminaba en tragedias, acá [en la montaña] se coronaba con flores lo que se avía cimentado en espinas”.<sup>97</sup> Esta lectura de la figura del árbol nos permite comenzar con las glorias de Borja en el mundo, representadas en las banderolas de la copa, para culminar en la desgracia de su muerte, figurada en el hacha que amenaza a las raíces del mismo árbol. Mientras, en la montaña lo que comienza con el horror de la muerte, termina con la gloria de la canonización representada por la corona “Para el vencedor”.

Tanto el árbol como la montaña pertenecen a un tipo especial de emblemas, los emblemas con volumen, entre los cuales podemos contar a los emblemas vivientes, aquellas “letras vivas” —vuelvo al epígrafe— de las relaciones de fiestas, como la que nos ocupa. Este tipo de

---

<sup>96</sup>Juan de Borja. *Empresas morales*, p. 156.

emblemas convivían entre si dentro de las obras de arte efímero junto con las imágenes pintadas sobre superficies planas, incluidas las de otros emblemas. En el caso que nos ocupa ambos emblemas con volumen carecen de epigrama, pero se complementa la ausencia de este con los de los cinco emblemas colocados alrededor de la montaña, en tarjas.

#### 2.1.1.2.2. El primer emblema del segundo carro

La imagen del primer emblema, colocado sobre una tarja, a la espalda de la montaña es descrita del siguiente modo en el *Festivo aparato*:

Iba ocupada la espalda de el monte con el primero, en el qual se desprendía de una nube una mano y pendiente de ella un fiel de balanças tan desiguales que la una, muy cargada de Tiaras, Capelos, etcétera, parece que se quería subir al Cielo, quando la desmentía este Mote *MINUS HABENS* y la otra satisfecha con la corona sola y palma de la eternidad, quando más parece la llevaba al suelo su mesmo peso, se acreditaba más con esta inscripción: *GLORIAE PONDUS*. Pero los metros latino y español hizieron hablar a la pintura.<sup>98</sup>

Se unen por medio del epigrama, cuya versión original en latín incluimos en la transcripción del documento:<sup>99</sup>

Contempla, al que suben los robos, gracias a la vacía balanza:  
 la púrpura, los cetros, la gloria para el sol, el fasto, el noble:  
 Ciertamente veloces retroceden al humo, y buscan al viento.  
 Cuán diferente del cielo en la gloria! Dominas al peso.  
 ¿Qué es el nuevo orden? ¿Acaso se convierten los inmortales desde el comienzo?  
 E incorpora al mismo tiempo en la balanza a los que han caído? ve:  
 Borgia piensa diferente del elevado plato:  
 [“]Al que sube ella disminuye, al que disminuye ella sube.[“]<sup>100</sup>

Los epigramas del *Festivo aparato*, como a veces sucedía con los emblemas, se complementan con breves composiciones poéticas, en este caso una redondilla:

¡Qué discreto discurrir  
 el que llegó a ponderar,  
 que aquel subir es baxar  
 y éste baxar es subir!<sup>101</sup>

La redondilla se une con el epigrama merced a la frase “¡Que aquel subir es bajar / y este bajar es subir!”, puesta con anterioridad en boca de San Francisco de Borja. Comencemos por hablar sobre la imagen de la mano.

#### 2.1.1.2.2.1. La mano divina

La mano, desde la antigüedad, ha expresado las ideas tanto de actividad como de fuerza y dominio. Desde la consolidación del español como lengua —y aún en otros idiomas— hasta

<sup>97</sup> *Festivo aparato*, f. 4v.

<sup>98</sup> *Ib.* f. 5r.

<sup>99</sup> *Id.*

<sup>100</sup> En adelante se citará sólo nuestra traducción de los epigramas, pero se ubicará su versión original dentro del documento en notas al pie. Las traducciones se dan también en notas a la transcripción del documento.

<sup>101</sup> *Festivo aparato*, f. 5r.

nuestro español actual, encontramos expresiones en las que predominan las ideas de actividad, fuerza y dominio; citamos algunas de las expuestas por Sebastián de Covarrubias: mano: “Traer la mano blanda, proceder sin rigor, Tener mano, tener poder. Está en mi mano, está en mi voluntad. [...] Tener la cosa a mano, tenerla cerca. Venir a las manos, llegar a reñir. [...] Dar la mano, favorecer. [...] Traer algo entre manos, trabajar o entender en alguna cosa. [...] Yo meteré la mano en un fuego, juraré con seguridad. [...] Ir mano a mano, es ir juntos a la par.”<sup>102</sup> La mayoría de las expresiones declaradas por Covarrubias, estas y otras, son todavía empleadas en nuestros días con el mismo sentido que tenían en el s. XVII.

En la *Biblia* se relaciona continuamente a la mano con las obras y acciones divinas, con su poder infinito. Así se lee en el libro de Isaías “¿Quién midió los mares con el cuenco de la mano y abarcó con su palmo la dimensión de los cielos, metió en un tercio de medida el polvo de la tierra, pesó con la romana los montes, y los cerros con la balanza?” (Is. 40,12). En el emblema del documento que nos ocupa es la mano de Dios quien pesa, con una balanza, no montes, sino la gloria de San Francisco. El libro de los *Salmos* alude asimismo a las obras de los dedos divinos “tu cielo, hechura de tus dedos, la luna y las estrellas, que fijaste tú” (Sal. 8,4); en tanto, el *Éxodo* se refiere a la acción divina de sacar al pueblo de Israel de Egipto aludiendo a su mano: “Y esto te servirá como señal en tu mano, y como recordatorio ante tus ojos, para que la ley de Yahveh está en tu boca; porque con mano fuerte te sacó Yahveh de Egipto” (Ex. 13, 9). Es evidente pues, que al aludirse a la parte por el todo, la mano de Dios alude a sus acciones de crear, proteger, destruir y de pesar o juzgar, las obras y acciones humanas. De hecho en el arte antiguo las referencias a la mano, como señal de la obra divina, son innumerables, sobre todo cuando la visión antropomorfa de la divinidad era considerada una herejía. San Agustín dice: “todo lo que puede cuando se trata de Dios, revelar la idea de una semejanza corporal, debes rechazarlo, negarlo, no admitirlo, huir de ello (Epist. CXX, 13)”<sup>103</sup> Así, encontramos representaciones en las cuales la voz de Dios se representa visualmente por medio de una mano, de la cual salen una serie de rayos, esto esencialmente en el arte bizantino.

La misma lectura se repite en los emblemas de diversos autores, en los cuales la mano de Dios se representa saliendo de las nubes, en tanto el cuerpo permanece oculto; de hecho si la

<sup>102</sup>Sebastián de Covarrubias. *Tesoro de la lengua española o castellana*, Ediciones TURNERMEX, México, 1984, s.v. MANO.

<sup>103</sup>Citado por Santiago Sebastián en comentario a la *Hieroglyphica* de Horapolo, *Op. cit.*, p. 424.

mano se pinta de tal forma es indicio de que se trata sin duda de la mano divina, no de otra como sucede en otros emblemas del *Festivo aparato* que veremos después. Por el momento basta recordar que en el primer emblema una mano, que interpretamos como la de Dios, se encuentra sosteniendo un “fiel de balanzas” para representar la justicia divina.

#### 2.1.1.2.2. La balanza

La balanza ha sido por tradición uno de los atributos de la Justicia —junto a la espada y, a veces, la venda sobre los ojos— y tal como se representa en el documento es semejante a la del dios egipcio Maat, que equilibraba con una pluma el peso de los corazones humanos en los platillos frente al tribunal de Osiris; de hecho el Dios católico es tenido como la justicia misma, como el encargado de aplicar la ley civil, divina y canónica. Así, en la Iconología, libro de Cesare Ripa, se lee sobre las balanzas relacionadas con la alegoría de la justicia: “Las balanzas simbolizan por sí solas, metafóricamente, la Justicia. Pues al igual que se utilizan para pesar las cosas grávidas y materiales, así también esta virtud pesa y mide las cualidades del ánimo, poniendo regla a las humanas acciones”.<sup>104</sup> En general la exaltación de la justicia es la interpretación más importante en la imagen de la balanza, desde la época grecolatina; no obstante, otra interpretación de la balanza, contemporánea al documento que nos ocupa, es proporcionada por Juan de Borja, quien afirmara:

La señal que tenemos para reconocer las obras de Dios, es que sean hechos con razón, peso y medida, lo qual se da a entender en esta Empresa, con la letra que dice: *DEI OPERA IMITANDA*. Que quiere dezir, [“]Las obras de Dios se han de imitar[“]. El que quiere traer esto delante de los ojos, aprovechándose de esta Empresa, en todo quanto hiziere, trabajando, que sea hecho con cuenta, peso y medida, acertará; y lo tal será agradable a Dios y a los hombres, que fueren de razón.<sup>105</sup>

Razón, peso y medida es precisamente lo que juzga la justicia divina en las acciones humanas, el peso de ello hace merecedor o no de la salvación a los hombres, como lo apreciamos en una empresa de Juan Francisco de Villava en sus *Empresas espirituales y morales*, empresa relacionada con la justicia y sus atributos, pero —dado que en las empresas, como recordaremos, no es posible representar figuras humanas— el autor emplea las imágenes de una balanza sostenida por una mano, con un platillo más alto sobre el cual se aprecia una espada, mientras el otro plato ostenta una palma:

Tanto pesó en el cielo,  
de la Misericordia la balanza  
quando tenerla Dios del hombre quiso,  
Que al inclinarse levantó del suelo

<sup>104</sup>Cesare Ripa. *Op. cit.*, p. 151.

<sup>105</sup>Juan de Borja. *Op. cit.*, p. 64.

con la espada fatal del Paraíso  
 la de la justa, celestial venganza.  
 Trajose a humano velo  
 consigo al Verbo eterno, en quien se encierra  
 la salud de la Tierra.  
 Bajando pues los bienes Celestiales  
 se retiraron los terrenos males.<sup>106</sup>

El mote de la empresa dice “*Inclinata levat*”<sup>107</sup> o “Levanta la inclinada”, en nuestra traducción. En este caso la empresa es una representación de la justicia divina, manifestada por medio de la espada y la balanza —que según vimos, son atributos de la justicia—, alude también a la victoria de Cristo en su martirio, al cual se alude por la palma y el peso de la misma, imagen complementada por el epigrama en sus dos últimos versos.

De manera muy parecida el emblema del *Festivo aparato* presenta la imagen de una balanza tal y como la observamos en la cita que dimos al principio; se dice que el mayor peso de uno de los platillos se aclara con el mote “*GLORIAE PONDUS*” o “El peso de la gloria” y el menor exhibe el mote “*MINUS HABENS*” “La que tiene menos”, con lo cual se entiende que pesa más la corona y la palma del santo que las glorias mundanas, aún siendo otorgadas por la Iglesia; no obstante, con objeto de comprender la base de la justicia divina a la cual se alude en el emblema, resta ocuparnos de los elementos que contienen los platillos de la balanza.

### 2.1.1.2.3. La palma

Sobre el sentido de la corona ya hablamos, falta señalar el de la palma. Se asocia en general a su sentido de premio, como atributo de alegorías, virtudes e ideas afines como el Despego del Mundo, la Templanza, la Verdad, la Victoria y el Premio mismo. Por ejemplo, Cesare Ripa describe a la Templanza del siguiente modo:

Lleva en la mano la palma, como símbolo del premio que en el cielo reciben los que dominan sus pasiones, y a sí mismos se rigen y someten. En efecto la palma no se dobla por más que se someta a fuertes pesos, levantándose siempre, como dicen numerosos escritores. Del mismo modo los ánimos templados, cuanto más acuciantes se muestran las pasiones que tratan de inquietarlos y forzarlos, tanto más se ejercitan en lograr superarlas y alcanzar la victoria sobre ellas.<sup>108</sup>

En la descripción de Ripa encontramos una interpretación importante de la palma e indirectamente del por qué se le empleó como premio, al reflejar la templanza, el no “doblar” ante los vicios y tentaciones mundanas, de quien se merece el premio divino. Además, el mismo Ripa habla de otra alegoría interesante, el Desprecio del Mundo, lo describe como un “Hombre de edad madura que va armado y con una palma en la siniestra

<sup>106</sup>Juan Francisco de Villava. *Op. cit.*, f. 19r.

<sup>107</sup>*Id.*

mano sostiene una lanza con la diestra, teniendo la cabeza vuelta hacia el Cielo. Va coronado de laurel, y aplasta con los pies un Cetro y una Corona de Oro”.<sup>109</sup> Tal alegoría es la misma imagen que se pretendía dar de San Francisco de Borja, pues encontramos en él todas esas características de comportamiento, además de la imagen visual del hombre que pisa la corona y el cetro, ya que de hecho las pinturas y demás figuras de San Francisco lo presentan con frecuencia en actitud de despreciar los honores simbolizados en coronas, cetros, etc. —Con esa disposición se le representa en la litografía con la cual se abre el libro *La heroica vida, virtudes y milagros del grande San Francisco de Borja*<sup>110</sup> y en un cuadro de Juan Correa, que se encuentra en el Museo de Churubusco, donde aparece arrodillado mientras contempla a Jesús en la Gloria, a sus pies hay una corona ducal que rehusó por seguir el mandato de Cristo presente en la inscripción: “*Querite primum Regnum Dei*” que traducimos: “Buscad primero el reino de Dios”, al fondo se ve San Pedro de Roma, por ejemplo—. Si bien las representaciones del Santo tienen por lo general una calavera coronada en la mano, también con el propósito de reflejar su reconocimiento sobre la muerte como reina de todos los mortales, amén de su consecuente desprecio por los honores humanos.

Así entonces, en el emblema se resalta el peso de las virtudes y “cualidades del ánimo”, las humanas y santas acciones de Borja, aún más con las palabras que se supone pensó el santo, aquello de “Al que sube ella disminuye, al que disminuye ella sube”, pues las figuras de la palma y la corona en un platillo de la balanza remiten nuevamente al emblema —ya citado— de Villava, el del mote “*Inclinata levat*” o “Levanta la inclinada” como atributos de la justicia y, en el caso que nos ocupa, de la victoria de San Francisco.

### 2.1.1.2.3. El segundo emblema del segundo carro

Pasemos al segundo emblema que nos interesa, era el primero de los cuatro que se encontraban a los lados de las celosías del jardín, en él se describe su imagen de la siguiente manera: “atemorizaba en una lóbrega y funesta pieza una tumba cubierta de luto, sobre la qual en un coxín se señoreaba una coronada calavera, de cuyo fatal encage nacía un claríssimo rayo

---

<sup>108</sup>Cesare Ripa. *Op. cit.*, v. II, p. 353.

<sup>109</sup>*Ib.* v. I, p. 273.

<sup>110</sup>Cf. Álvaro Cien-Fuegos. *La heroica vida, virtudes y milagros del grande San Francisco de Borja*, Masris, 1726. Agradecemos al P.J. Manuel Ignacio Pérez Alonso su bondad al permitirnos revisar el libro.

de luz acompañado de este mote: *DE TENEBRIS*. Pero dio luz a tanta oscuridad así el Epigrama como el Terceto español”.<sup>111</sup>

El epigrama<sup>112</sup> que corresponde al emblema dice en nuestra traducción:

La deslumbrante luz del Sol, y las oscuras tinieblas de la noche  
suelen tener siempre al imperio dividido.  
Dichoso, comprendes que la luz hace brillar a las tinieblas:  
Así pues, el día esperado de una vez para siempre; la noche ha sido nula para ti.

El epigrama se complementa con el terceto:

¡Qué funesto anochece el Mausoleo!  
Mas al Quarto Planeta de Gandía  
la misma sombra de la noche es día.<sup>113</sup>

Los más ricos elementos visuales que ofrece el documento, en cuanto a significado, se encuentran en este emblema, por las varias referencias directas a la muerte: la tumba, el luto, la calavera, la noche, la oscuridad, las tinieblas; al contraste entre esta y la gloria de San Francisco: en los símbolos anteriores, contrastando con la luz; y al desengaño de que se hace símbolo al mismo Santo. Pero vamos por partes.

#### **2.1.1.2.3.1. El cráneo y la muerte**

La representación del cráneo tiene una relación inseparable con las ideas del mundo, la vida y la muerte, por ello parece oportuno volver un poco sobre ellas. La importancia de la muerte dentro del contexto judeocristiano la encontramos en la tradición bíblica, en la cual se dice que tras cometer el pecado original, como castigo el hombre y la mujer fueron condenados a morir, entre otras mayúsculas penas, dice el *Génesis*: “Con el sudor de tu rostro comerás el pan, hasta que vuelvas al suelo, pues de él fuiste tomado. Porque eres polvo y al polvo tornarás” (Gn. 3,19). Y la primera *Epístola* de San Pablo a los Corintios: “habiendo venido por un hombre la muerte, también por un hombre viene la resurrección de los muertos. Pues del mismo modo que en Adán mueren todos, así también todos revivirán en Cristo” (1 Cor. 12, 21-22), es decir, todos se salvarán gracias a Jesucristo. A los tópicos de la muerte y la Salvación que viene tras la resurrección, el Renacimiento y el Barroco les dieron su particular diferencia de matiz, aunque en el fondo fueran lo mismo.

Es decir, la visión que de tales tópicos tienen los hombres del Barroco se contrapone hasta cierto punto con la de los hombres del Renacimiento, pues tras el Concilio de Trento el punto

---

<sup>111</sup>*Festivo aparato*, ff. 5r-5v.

<sup>112</sup>*Ib.* f. 5v.

<sup>113</sup>*Id.*

de vista cambió: antes el hombre era considerado la obra más extraordinaria de la creación, hecho a imagen y semejanza de Dios, en cuanto a su espíritu inmortal, no a la imperfección de sus acciones y de su cuerpo mortal pero capaz, pese a ello, de dominar su destino. Le seguía de cerca la naturaleza, estimada como el conjunto de los maravillosos presentes creados por la divinidad para proporcionarle sustento y confort a su obra magna; por ello el individuo dedica su vida al legítimo disfrute de la misma y de la vida que hay en la naturaleza, disfrute a través del cual se reconoce, admira y adora al Creador; todo ello sin llegar jamás al más puro hedonismo, dentro de los límites impuestos por las leyes que el mismo Dios dictara.

En contraste, el Barroco ve al hombre básicamente como el ser caído, el ser más bajo del universo, con un punto de vista trágico: el hombre debe vivir en el mundo despreciándolo y despreciándose, incluyendo la naturaleza y su cuerpo; en constante preparación para morir en cualquier momento; glorificando a su creador a través de guardar las mismas leyes que antes, pero con la contemplación continua de su propia muerte, en el cuerpo mortal, el propio, el ajeno y en la naturaleza efímera. Es decir, el hombre se encuentra más consciente que nunca de su inmortalidad y la del mundo material que lo rodea. Por ello uno de los pasajes más citados e importantes para el contexto Barroco es la frase del Eclesiastés “¡Vanidad de vanidades, todo vanidad! ¿Qué saca el hombre de toda fatiga con que se afana bajo el sol?” (Qo. 1, 2-3).<sup>114</sup>

Así pues la generación que vivió durante los años del Concilio y las nacidas en los años posteriores al mismo, 1545-1563, estuvieron influidas por él y sus principales promotores. Entre ellos se encuentra San Ignacio de Loyola, el fundador de la Compañía de Jesús, quien

---

<sup>114</sup>Cesare Ripa proporciona el concepto de la naturaleza para el Barroco, cuando describe e interpreta un cuadro de Camillo de Ferrara sobre la alegoría de la Muerte como un esqueleto con músculos y nervios muy marcados, que: “a las espaldas [tiene] un bordón de peregrino cargado de coronas, mitras y sombreros, libros e instrumentos musicales, cadenas de caballero, alianzas matrimoniales, gran número de joyas y todos los adornos que proporcionan las mundanas alegrías y fabrican *el arte y la natura*; porque *la muerte, émula de ambas*, va inquieta por todas partes peregrinando, para hurtar y recobrar todo aquello de que hizo donación anteriormente el ingenio del hombre y el humano conocimiento y sabiduría.” Cesare Ripa. *Op. cit.*, p. 99. Las cursivas son mías. Es decir, para el Barroco la muerte emula a la naturaleza y al arte porque ambas, como la muerte, no son nada en sí mismas, son efímeras pues la muerte dura un momento al ser sólo el paso a una nueva vida de salvación o condenación.

Una interpretación parecida sobre la naturaleza, y en sí el universo, lo encontramos en un cuadro Jeroglífico de la vanidad, pintado por Valdés Leal: Tiene un amorcillo haciendo pompas de jabón sobre un cráneo coronado de laureles, refiriéndose a la fugacidad de lo terreno; al otro lado se encuentran símbolos de los poderes terrenos, tanto políticos como eclesiásticos: coronas reales, un cetro, una tiara, una mitra, monedas y joyas; algunos libros se encuentran debajo de una esfera armilar; al fondo un ángel corre una cortina para mostrar un cuadro con el Juicio Final; esta imagen domina la escena, como el misterio de Dios lo hace sobre los bienes y conocimientos humanos, sobre el universo y la naturaleza representados en la esfera armillar, frágil y efímera como una pompa



impulsó la concepción barroca de la muerte a partir de la “composición de lugar” incluida dentro de sus *Ejercicios espirituales*, en los cuales se dispone “ver con la vista de la imaginación”<sup>115</sup> lo que sea el objeto de la meditación. Después los diversos comentaristas, del libro sugirieron ir más allá de imaginar al cuerpo como una cárcel del alma, hasta sentir y verse en el momento de la propia muerte, imaginando todo lo más vívido posible, empleando los cinco sentidos para casi experimentar la agonía y los preparativos del propio funeral y el cuerpo putrefacto; meditando en medio de la obscuridad para pensar mejor en la muerte, con una calavera al lado, e incluso esqueletos completos u osarios.<sup>116</sup> Esta manera tan vívida de meditar en la muerte fue sugerida por el Padre Luis de la Puente en sus *Meditaciones espirituales*.<sup>117</sup>

De este modo, todos los practicantes de los *Ejercicios*, laicos y religiosos, solían tener ante sus ojos un cráneo humano, por lo tanto, el cráneo, como señala Emile Mâle, “llegó a ser, como el rosario, uno de los instrumentos de la piedad”.<sup>118</sup> Para los jesuitas en especial el pensar en la muerte y el verla de hecho es considerado como un remedio eficaz contra las pasiones. El mismo San Francisco es representado con un cráneo en la mano, en alusión al desengaño que le sobreviniera tras contemplar el cuerpo en descomposición de la Emperatriz. En general desde fines del siglo XVI se solía pintar a los santos contemplativos, jesuitas o no, con una calavera al lado, como a San Francisco de Asís y Santa María Magdalena; incluidos los grandes místicos de la Contrarreforma, se les pintaba con el cráneo y un crucifijo como atributos propios y de su carácter contemplativo, como es el caso de San Francisco de Borja.

El propósito de ver e imaginar a la muerte, para meditar en ella, en lo efímero y falso del mundo material y sus pasiones, alentó su representación como imagen visual y literaria con acrecentado interés durante el Barroco.<sup>119</sup> De este modo, el tópico de la muerte se destacó en la literatura barroca, de tal modo que las palabras sirvieron como medio para describir los diversos símbolos relacionados con la muerte en las imágenes visuales incluidas en las relaciones de fiestas y, ante todo, las correspondientes al género literario-pictórico de los emblemas. Por ello, todos los libros de emblemas tocan el tema de la muerte raro es el que al

---

más de jabón, según se quiere dar a entender con el conjunto.

<sup>115</sup>Ignacio de Loyola. *Op. cit.*, pp. 236-237.

<sup>116</sup>Cf. Emile Mâle. *El Barroco*, Ediciones Encuentro, Madrid, 1985, p. 190.

<sup>117</sup>Sobre de la Puente también hablamos en el segundo capítulo.

<sup>118</sup>Emile Mâle. *Op. cit.*, p. 190.

<sup>119</sup>Manifestándose como una u otra o en combinación de ambas nació la *Vanitas*, que toma su nombre de la cita

final —lugar que no es coincidencia, como idea hacia lo que todo concurre— no se refiere a ella. Es que la muerte precede a la salvación o la condenación eternas, según se tuviese un buen o mal comportamiento se recibiría un premio o un castigo; ello en un mundo donde la muerte era, por lo común, repentina y cotidiana, con la sombra constante de las enfermedades y la peste —reflejada, asimismo, en las “danzas macabras” del s. XIV y en las múltiples obras del *Ars moriendi*, sobre el arte del bien morir, en las cuales es posible ubicar a su vez al tipo de emblemas referentes a la muerte—.

La aguda conciencia del castigo posterior al deceso físico lleva a adoptar la —por lo tanto— oportuna sugerencia del Jesuita Luis de la Puente, a recurrir en serio a la meditación sobre la muerte, iniciada por el pecado de Adán y Eva. Es en este remoto y trascendental punto de la caída humana, el surgir en sí de la muerte, en el cual se sitúan las imágenes —entre otras muy diversas como veremos— de la composición de lugar para la meditación sobre el fin de la vida material, misma que culmina por lo general con el posterior acto de piedad divina al brindarle Dios al hombre en su hijo único la posibilidad de la salvación espiritual. En emblemas como el XXXVIII de Juan de Horozco y Covarrubias, libro III, se relaciona a la muerte con Adán: la imagen es una cruz con las siglas de Cristo I.N.R.I., hacia su derecha se encuentra la muerte en forma de esqueleto y a su izquierda el demonio; el epigrama menciona al primer pecador:

Sujeto el viejo Adán por el pecado,  
y entregado en las manos de la muerte  
por una obligación que había otorgado  
el nuevo Adán le libra en mano fuerte.  
Y a la Cruz el Chyrographo clavado  
con su sangre le borra de tal suerte,  
Que el demonio no tiene con que siga  
al hombre si de nuevo le obliga.<sup>120</sup>

Cristo, el nuevo Adán, en contraposición con el viejo, borra con su sangre la seguridad del demonio para apoderarse del alma humana —muerta de modo definitivo después de su deceso material y espiritual—, aún cuando un hipotético y nuevo Adán pudiera volver a pecar tanto como el primero; si bien queda siempre abierta la posibilidad de que la poca atención sobre la salvación propia, con la consecuente mayor probabilidad de caer en el pecado, prive al ser humano de la vida eterna. Este profundo cuidado por la salvación lleva a pensar en la que se considera como la verdadera vida, posterior a la muerte material, que ofrecieran Cristo y su

---

del *Eclesiastés* que mencionamos.

<sup>120</sup>Juan de Horozco y Covarrubias, *Op. cit.*, f. 168.

Iglesia, tal y como se encuentra en una alegoría de Ripa sobre la Religión Cristiana y Verdadera, a la cual se le interroga: “¿Por qué pisoteas la muerte? [Ella responde:] Porque yo soy la muerte de la muerte”,<sup>121</sup> es decir, se apoya la condición de Verdad de la fe, la Iglesia y sus preceptos en la posibilidad de no morir definitivamente; por lo contrario, según esto, sólo en la muerte ligada a la Iglesia se encuentra la vida eterna y verdadera; en este sentido afirma Juan de Horozco y Covarrubias en su emblema XLIII, libro II, cuya imagen es constituida por una vid que nace de entre cráneos y huesos, mientras el mote reza: “En la muerte está la vida”, el epigrama explica:

No es la vida aquesta vida trabajosa  
 llena de afán, miseria y desconsuelo,  
 do ninguno descansa ni reposa  
 hasta que bien muriendo viene al suelo.  
 Cual ave que se abate cudiciosa  
 de poder alcanzar más alto vuelo,  
 Que así el vivir se alcanza, y desta suerte  
 la verdadera vida está en la muerte.<sup>122</sup>

La contundencia de emblemas como este servían de eficaz auxilio al meditar en concreto sobre la diferencia entre falsa y verdadera vida, entre falsa y verdadera muerte.

Una figura más, relacionada con la meditación sobre la muerte, porque ella lleva a pensar en el tiempo que pasa fugaz, es el reloj. En el *Festivo aparato* no se representa esa idea; no obstante por la frecuencia con la cual se encuentra en otras obras, sería una gran omisión no mencionarlo por lo menos: un ejemplo de su empleo lo encontramos en la *Pia Desideria* de Hugo Hermanno, *Suspirium* VII, en el cual representó un ángel con un reloj en la mano, en el momento de mostrarlo a un niño. La imagen del niño en este caso representa al alma humana en general, en su pureza e inocencia, confrontada con la fugacidad del tiempo que acerca a su cuerpo cada vez más a la muerte, pese a sus cualidades espirituales. El origen bíblico de la idea lo encontramos en el libro de los *Salmos*: “¡El hombre! Como la hierba son sus días, como la flor del campo, así florece; pasa por él un soplo, y ya no existe, ni el lugar donde estuvo vuelve a conocerle” (Sal. 103, 15-16), es decir, el tiempo acaba con el hombre. En general, las imágenes infantiles en los emblemas de Hugo Hermanno, en los cuales se crea una relación entre la muerte y la infancia son contrastantes a propósito, pues así se distingue la idea de que la muerte es para todos, sin importar la edad, la posición social, el poder económico o la falta de él, la sabiduría o la ignorancia, entre la infinidad de rasgos particulares

<sup>121</sup>Cesare Ripa. *Op. cit.*, p. 260.

<sup>122</sup>Juan de Horozco y Covarrubias, *Op. cit.*, f. 85r.

posibles, pues la muerte iguala a todos los hombres, a todos los pecadores, llevándolos con el tiempo a un fin único, expresado metafóricamente en la tumba. Precisamente el fin último se ilustra con imágenes relacionadas con el sepulcro. Así se presenta la del emblema 19, la centuria I, de Sebastián de Covarrubias Horozco, en la cual hay un conjunto de esqueletos semidescarnados y semienterrados, con tiaras y coronas rodeándolos, el mote dice “*Nulli sua mansit imago*”, y el epigrama es el que sigue:

Verás se[m]brados, si advertir quisieres,  
 Por el cruel despojo de las Parcas,  
 Cuerpos de Co[n]des, Duq[ue]s, y Marq[ue]ses,  
 De Pontífices, Reyes, y Monarcas:  
 Pudren, con los pellicos, los arneses,  
 Con doradas espuelas, las avarcas,  
 Quedando todos en la sepultura,  
 De un mismo parecer, y una figura.<sup>123</sup>

El emblema es rotundo al presentar los cadáveres en descomposición de hombres que en el mundo fueron muy diferentes entre sí, mientras la muerte uniformó su aspecto y su categoría final. El ataúd es otra figura auxiliar para la meditación sobre la muerte, por su clara relación con ella y la sepultura. Así, Juan de Horozco y Covarrubias en su emblema XXXVII, libro III, cuya imagen la constituyen un ataúd sobre un conjunto de piedras, con el Arca de Noé hacia su izquierda, en peligro de naufragar en las aguas tempestuosas; y el epigrama:

Acuérdate hombre que has de venir presto  
 a dar estrecha cuenta de tu vida,  
 y el que en deleites vanos tienes puesto  
 tu bien y tu contento, desabrida  
 y amarga me hallarás, más el honesto  
 que de mi gran poder jamás se olvida,  
 Aviéndole apartado del infierno  
 alcanzará por mí el descanso eterno.<sup>124</sup>

El hombre al morir, según esto, si ha sido honesto por fin encontrará descanso de las tempestades que se desencadenan en este mundo material. Otra imagen de la tumba, como el verdadero tesoro de la quietud, frente a los tesoros falsos de la tierra, la encontramos en el epigrama-comentario a la empresa CI de Diego Saavedra Fajardo, en la cual la imagen se compone de una parte del globo terráqueo, con una tumba coronada sobre él, con el sol a un lado, como si amaneciera: “Natural es el horror al sepulcro; pero si en nosotros fuese más valiente la razón que el apetito de vivir, nos regocijaríamos mucho cuando llegásemos a la vista dél, como se regocijan los que, buscando tesoros, topan con urnas, teniendo por cierto

<sup>123</sup>Sebastián de Covarrubias Horozco, *Emblemas morales*, f. 19r.

<sup>124</sup>Juan de Horozco y Covarrubias, *Op. cit.*, f. 174r.

que habrá riquezas en ellas. Porque en el sepulcro halla el alma el verdadero tesoro de la quietud eterna”,<sup>125</sup> más adelante el mismo Saavedra Fajardo destaca el significado de las tumbas reales: “La pompa funeral, los mausoleos magníficos, adornados con estatuas y bultos costosos, no se deben juzgar por vanidad de los príncipes, sino por generosa piedad, que señala el último fin de la grandeza humana, y muestra, en la magnificencia con que se veneran y conservan sus cenizas, el respeto que se debe a la majestad, siendo los sepulcro[s] una historia muda de la descendencia real”.<sup>126</sup> De hecho para los escultores del Barroco, encargados de realizar las sepulturas reales, este fue el eje de sus creaciones, no el lujo por el boato mismo sino por un fin moralizante de mostrar el término de la vida que es el mismo para el rey como para sus súbditos; así sucedió con el famoso Bernini, según señala Emile Mâle en su libro *El Barroco*, en el cual habla extensamente sobre el mismo propósito de las tumbas, si bien no cita a Saavedra Fajardo sino manifiesta el cambio en la preferencia de Bernini al diseñar y esculpir primero monumentos sepulcrales de corte renacentista y barroco después, caracterizados estos últimos por el mencionado sentido de servir de ejemplo y recuerdo, en su magnificencia, del fin inevitable que espera a todo ser humano.<sup>127</sup>

La conciencia de encontrar un posible castigo posterior a la muerte y aún la probabilidad de la condenación eterna, ya aludidos, conduce a ver el cuerpo condenado a morir como una cárcel del alma, cárcel que será representada ya por el cuerpo, o el esqueleto, completo o con una parte por el todo, es decir, por la cabeza de un muerto o un cráneo humano. Un nítido ejemplo de la primera posibilidad lo vemos en las imágenes de esqueletos y cuerpos putrefactos, de Saavedra Fajardo. Una muestra más de imágenes con esqueletos como representaciones del cuerpo mortal como prisión la da Hugo Hermann en su *Pia Desideria, Suspirium VIII*, muestra la imagen de un niño prisionero dentro del tórax de un esqueleto, entre las costillas; la cual cita la *Epístola* de San Pablo a los Romanos: “¡Pobre de mí! ¿Quién me librá de este cuerpo que me lleva a la muerte?” (Rm. 7, 24).<sup>128</sup> Otro caso es el de Sebastián de Covarrubias en el emblema 82, centuria II, cuya imagen la compone un ser formado de huesos humanos, con un espejo en el pecho y, a su alrededor en el suelo, las “huellas de los

<sup>125</sup>Diego Saavedra Fajardo. *Op. cit.*, p. 674.

<sup>126</sup>*Ib.* p. 678.

<sup>127</sup>Cf. Emile Mâle. *Op. cit.*, p. 190.

<sup>128</sup>Cf. Hugo Hermann. *Op. cit.*, pp. 150-151.

que pasan de largo” se detalla en la explicación posterior; con el mote “*Consideravit se ipsum, et abiit*”; y el epigrama:

Dizen ser, la memoria de la muerte,  
El verdadero espejo, de la vida,  
Si mirándose en él, el ho[m]bre, advierte,  
Quá[n] tassada la tiene, y quá[n] medida:  
Pero si el trance riguroso y fuerte,  
De su postrimería, acaso olvida,  
Y el alma, no le esta[m]pa, en su memoria,  
Pre[n]das muy ciertas, pierde de su gloria.<sup>129</sup>

El mensaje dirigido a todos los fieles, el obligarlos a verse en el espejo de la muerte para ver la verdadera vida, forma parte del juego de espejos, al cual nos referimos al principio del capítulo, en acción.<sup>130</sup>

Con similar frecuencia se destinan figuras relacionadas con la parte por el todo de la osamenta y los cuerpos de difuntos, la cárcel del cuerpo, para meditar e informar sobre el trascendental momento de la muerte; elementos visuales que sintetizan de hecho los diferentes aspectos de la idea de la muerte que ya hemos tratado. Una imagen que pertenece a una parte del todo que nos interesa es la cabeza de un muerto, que puede también ser un descarnado o semidescarnado cráneo; ofrece un mayor interés en el caso del emblema del Festivo apartado que nos ocupa porque la imagen que se describe es la de un cráneo coronado. Pero veamos antes un par de ejemplos, al menos, de un emblema en el cual se alude a la cabeza de un muerto.

Cesare Ripa describe así su alegoría de la Meditación sobre la Muerte: “Mujer destocada y lúgubremente vestida, apoyando su brazo en una sepultura. Tendrá fija la vista de ambos ojos en la cabeza de un muerto que sobre dicha sepultura se pinta”,<sup>131</sup> aquí se emplea la cabeza de muerto como un elemento piadoso que sirve para el meditar sobre la muerte, de modo casi inherente a esta acción. El mismo Ripa, más adelante, menciona nuevamente la cabeza de muerto y explica sobre su significado, en la alegoría de la Prudencia:

Mujer que coge con la siniestra una cabeza de muerto, mientras sujeta una serpiente con la diestra. [...] La cabeza de muerto nos recuerda que para adquirir el uso de la Prudencia será también de la mayor importancia atender al fin y resultado de cada cosa, siendo dicha Prudencia, en su mayor parte, efecto directo de la filosofía. Esta a su vez, según los mejores filósofos, es una continua meditación sobre la muerte, siendo así que el pensar en nuestras miserias es el camino real y verdadero para alcanzar la mentada filosofía.<sup>132</sup>

<sup>129</sup>Sebastián de Covarrubias Horozco, *Op. cit.*, f. 182r.

<sup>130</sup>El empleo de espejos tiene un representante en el conocido Políptico de Tepotzotlán, donde es posible de hecho que quien se auxiliara de él para meditar sobre la muerte se viera en un espejo que refleja a la vez un cráneo humano que simboliza a la muerte misma.

<sup>131</sup>Cesare Ripa. *Op. cit.*, p. 89.

<sup>132</sup>*Ib.* p. 237.

La meditación sobre las miserias humanas es precisamente lo que implica el hacerlo sobre la muerte y lo que se sugiere entre líneas con la figura de la cabeza humana en el caso de la cita. La representación de la cabeza de muerto se relaciona, en cuanto a su significado, con el cráneo sin carne —o con un poco de ella, pero supuestamente putrefacta— empleado con mayor frecuencia, al cual nos referiremos en seguida. Por una parte, tiene el mismo sentido de meditación: el meditar, como expone Ripa, se relaciona directamente con el buscar conocer y comprender, como de hecho sucede con la última empresa de Juan de Borja, libro I, pues su imagen representa un cráneo:

No hay cosa más importante al hombre cristiano, que conocerse, porque si conoce no será soberbio, viendo que es polvo y ceniza, ni estimará en mucho lo que hay en el mundo, viendo que muy presto lo ha de dejar. Tener esto delante de los ojos, es el mayor remedio que puede haber, para no descuidarse ni dejar de hacer lo que debe, y haciéndolo así pasará la vida con quietud, porque los trabajos que le sucedieren, conocerá que los merece y pasarlos ha con paciencia: y las prosperidades no le elevarán, conociendo que se le dan sin merecerlas [...] es lo que se da a entender en esta última empresa de la muerte, con la letra: *Nominem te esse Cogita*. Que quiere dezir: Acuérdate que eres hombre.<sup>133</sup>

Se fomenta así el autoconocimiento porque, según esto, de él se desprende la conciencia del engañoso mundo y una actitud serena, paciente, ante las distintas situaciones de esta vida. En cuanto a la visión de la muerte, encontramos casos como el de Sebastián de Covarrubias, que en su emblema 7 de la centuria I muestra un cráneo, empleado como panal por un enjambre de abejas, se encuentra sobre una base que parece tumba —pero no se dice que lo sea—; el mote dice “Ex amaritudine dui cedo”; y el epigrama:

Amargo es el recuerdo de la muerte,  
 Más q[ue] el azibar, más q[ue] hiel amarga,  
 Haze temblar al valeroso y fuerte,  
 Ca[m]bia la vida, en una muerte larga:  
 más todo este amargor, se nos co[n]vierte  
 En un dulce panal, pues se descarga  
 El peso del pecado, y a la gloria  
 Nos guía, y encamina su memoria.<sup>134</sup>

El cráneo vuelto panal habla del aspecto dulce de la muerte, porque con ella los pecados quedan atrás, al no poderse cometer más, y por fin alcanzan la gloria quienes la merecen; es una visión más renacentista del morir, sin ánimo de inspirar pavor.

Por otro lado, a través del cráneo se alude también a la muerte que iguala a todas las criaturas corporales. Un ejemplo es el emblema 30, centuria II, de Sebastián de Covarrubias, cuya imagen respectiva es una calavera sobre un sepulcro, con un reloj encima de ella; el epigrama explica:

<sup>133</sup>Juan de Borja. *Op. cit.*, p. 198.

Al tiempo, y a la muerte, están sujetas  
 Todas las criaturas corporales,  
 Por más fuertes que sean, o perfetas,  
 Tarde, o temprano, ha[n] de ser iguales:  
 Si las fixas estrellas, o planetas  
 Influyen, en las cosas temporales  
 Perpetua duración, no la consiguen,  
 Que la muerte y el tie[m]po las persiguen.<sup>135</sup>

Tiempo y muerte van de la mano para alcanzar e igualar a todas las criaturas; el equilibrio que impone la muerte entre los mortales incluye a los príncipes y los reyes. Así, Diego Saavedra Fajardo muestra la imagen de un cráneo con una telaraña sobre él, entre ruinas y con una corona a un lado colocada boca arriba; el mote dice “*Ludibria mortis*”, que traducimos como “La burla de la muerte”; la cartela que circunda a la imagen tiene por adornos otro cráneo, un reloj de arena a cada lado, huesos y alas —alas para aludir a la rapidez con la cual el tiempo vuela—; el epigrama complementa la idea:

Este mortal despojo, oh caminante,  
 Triste horror de la muerte, en quien la araña  
 Hilos anuda y la inocencia engaña,  
 Que a romper lo sutil no fue bastante,  
 Coronado se vio, se vio triunfante  
 Con los trofeos de una y otra hazaña;  
 Favor su risa fue, terror su saña,  
 Atento el orbe a su real semblante.  
 Donde antes la soberbia, dando leyes,  
 A la paz y a la guerra presidía,  
 Se desprenden hoy los viles animales.  
 ¿Qué os arrogáis, ¡oh príncipes!, ¡oh reyes!,  
 Si en los ultrajes de la muerte fría  
 Comunes sois con los demás mortales?<sup>136</sup>

El emblema en sí es una verdadera *vanitas*, por los elementos que la forman y por el claro mensaje de desengaño de la vida frente a la muerte que triunfa sobre el poder y la soberbia humanas.

Una imagen específica del cráneo sintetiza los diferentes aspectos de la idea de la muerte vistos hasta aquí, en las variantes representaciones de los cráneos, al ser una parte por el todo de la osamenta humana. La encontramos en los Emblemas morales de Juan de Horozco y Covarrubias, libro II, emblema IX: es una calavera sobre una base que parece una tumba, tiene encima un reloj con alas y sobre el reloj una vela encendida —ésta última, a su vez, alude a lo pasajero—; el epigrama reitera:

<sup>134</sup>Sebastián de Covarrubias Horozco, *Op. cit.*, f. 7r.

<sup>135</sup>*Ib.* f. 130r.

<sup>136</sup>Diego Saavedra Fajardo. *Op. cit.*, p. 681.



El tiempo vuela como el pensamiento,  
 huye la vida sin parar un punto,  
 todo está en un continuo movimiento,  
 el nacer del morir está tan junto.  
 Que de vida segura no hay momento,  
 y aún el que vive en parte es ya difunto,  
 Pues como vela ardiendo se deshace  
 comenzando a morir desde que nace.<sup>137</sup>

El emblema resume los distintos aspectos de lo que significa la imagen del cráneo, en especial el de llevar consigo cada ser vivo a la muerte desde su nacimiento, como una amenaza siempre latente de morir, al acercarse cada vez ese punto final.

Por otro lado, es frecuente encontrar cráneos coronados que aluden a la muerte con corona, como se describe en el *Festivo aparato*; son representados en las diferentes artes visuales, incluidas tanto en la pintura como en la emblemática. El primer caso lo ilustra Cesare Ripa, con la pintura de Camillo de Ferrara, que describe así: “Camillo de Ferrara, Pintor excelente, representó a la muerte con toda su osamenta, sus músculos y sus nervios, ostensiblemente marcados [...] coronó el huesudo cráneo de la imagen con un verde laurel, mostrando con ello su Imperio y ley perpetua sobre la totalidad de los mortales”.<sup>138</sup> La corona de laurel habla de indudable triunfo. La emblemática, a su vez, empleó la figura del cráneo con suma frecuencia, el emblema del *Festivo aparato* es un buen ejemplo, pues presenta precisamente un cráneo coronado, distinguido por un elemento más a considerar con cuidado: de su engage nace un rayo de luz.

#### **2.1.1.2.3.2. El rayo de luz**

Las principales interpretaciones sobre la luz las encontramos en numerosos pasajes de la Biblia, en los cuales se relaciona a la luz con Cristo, la salvación y la vida eterna, en contraposición con la oscuridad, el mal y el pecado. El profeta Isaías declara sobre la descripción divina del Salvador: “Te voy a poner por luz de las gentes, para que mi luz alcance hasta los confines de la tierra” (Is. 49, 6), es una prueba de que desde los textos proféticos se relaciona a Jesucristo con la luz que iluminará todos los rincones de la tierra. San Lucas en su Evangelio declara la profecía de Zacarías —padre de San Juan el Bautista— sobre su hijo y el futuro Salvador: “por las entrañas de misericordia de nuestro Dios, que harán que nos visite una Luz de la altura, a fin de iluminar a los que habitan en tinieblas y sombras de muerte y guiar nuestros pasos por el camino de la paz” (Lu. 1, 78-79). El mismo evangelista repite más

---

<sup>137</sup>Juan de Horozco y Covarrubias. *Op. cit.*, f. 17r.

adelante las palabras de Simeón —un hombre justo y piadoso que esperaba la consolación del pueblo de Israel— al ver a Jesús niño presentado por sus padres en el templo: “porque han visto mis ojos tu salvación la que has preparado a la vista de todos los pueblos, luz para iluminar a los gentiles y gloria de tu pueblo Israel” (Lc. 2, 30-32). En esta parte del Evangelio se repite la idea entre los mismos términos de comparación Jesús-Luz. Por otro lado, San Juan comienza su Evangelio relacionando la luz y la vida con la Palabra de Dios Padre desde antes de la creación del mundo, después de ella la luz fue enviada a la tierra con Cristo para revelar la voluntad divina, su mensaje de salvación, para volver a Dios, finalizada su tarea:

En el principio existía la Palabra y la Palabra estaba con Dios, y la Palabra era Dios. Ella estaba en el principio con Dios. Todo se hizo por ella y sin ella no se hizo nada de cuanto existe. En ella estaba la vida y la vida era la luz de los hombres, y la luz brilla en las tinieblas, y las tinieblas no la vencieron. Hubo un hombre, enviado por Dios: se llamaba Juan. Este vino para un testimonio, para dar testimonio de la luz, para que todos creyeran por él. No era él la luz, sino quien debía dar testimonio de la luz. La palabra era la luz verdadera que ilumina a todo hombre que viene a este mundo. (Jn. 1, 1-9)

Dentro de tal explicación San Juan refiere más adelante una importante frase de Cristo, con la cual se culmina la relación entre los pasajes anteriores: “Jesús les habló otra vez diciendo «Yo soy la luz del mundo: el que me siga no caminará en la oscuridad, sino que tendrá la luz de la vida»” (Jn. 8, 12), aquí la noción de la luz se relaciona estrechamente con la de vida, pero de vida eterna, la no terrenal que es la Salvación, implícita en las anteriores citas.

El investigador Rafael García Mahiques proporciona una amplia explicación sobre la luz como tema en la tradición cristiana:

un tema tan importante atraviesa toda la literatura cristiana, patrística y medieval. Para el pensador medieval, la luz y los objetos luminosos llevan en sí una adivinación del Creador, ya que la luz es el resplandor de la verdad, la belleza. Según esta metafísica platonizante, la luz es el más noble de los fenómenos naturales y el principio creativo de las cosas, causa de todo el crecimiento orgánico. San Agustín desarrolló la teoría de que toda la percepción intelectual es el resultado de una acción iluminadora en la que el intelecto divino ilustra a la mente humana. El Pseudo Dionisio Aeropagita funde la filosofía neoplatónica con la teología de la luz del Evangelio de San Juan, y elabora con ello el primer principio, tanto de su metafísica como de su epistemología, muy importante en la Francia de los siglos XII y XIII. La creación es para él una acción iluminadora; nada sobreviviría si la luz dejara de brillar. De ello se deduce también una epistemología: la creación es la autorrevelación de Dios; todas las cosas creadas son «luces» que dan testimonio de la Luz Divina, y permiten así que el intelecto humano la perciba.<sup>139</sup>

Al ser “luces” todo lo creado y llevar en sí “una adivinación del Creador”, la luz mayor fue el mismo Creador encarnado en su propio hijo: Cristo; además, al hacer descollar la luz de un objeto determinado se estará distinguiendo su aspecto de revelación divina, capaz de iluminar lo más oscuro, como de hecho sucede con el Salvador y sus obras.

<sup>138</sup>Cesare Ripa. *Op. cit.*, v. I, p. 98.

<sup>139</sup>Rafael García Mahiques en el comentario a las *Empresas sacras* de Núñez de Cepeda, *Op. cit.*, pp. 167-168.

La relación entre la luz con Cristo, la salvación y la vida eterna, en contraposición con la oscuridad, el mal y el pecado se manifiesta, dentro de la emblemática, en el libro de Cesare Ripa, cuando se refiere a la lámpara que lleva en la mano la alegoría de la Sabiduría:

La lámpara encendida representa la luz del intelecto, el cual, por especial don de la Divinidad, arde de continuo en nuestra alma sin consumirse ni disminuirse, a no ser que a causa de las faltas y errores cometidos venga a quedar en parte oscurecido por nuestros vicios, los cuales se simbolizan con las tinieblas. Estas, en efecto, sobreabundan en las almas y ocupando con su presencia la visión producida por la luz, empañan y aún extinguen por completo nuestra sabiduría, introduciendo en su lugar la ignorancia y los malos pensamientos.<sup>140</sup>

Por lo tanto, la “ignorancia y los malos pensamientos” son otros elementos susceptibles de ser vencidos por la luz que implica la Sabiduría.

En conclusión, nuestra lectura de los elementos que forman el emblema que nos ocupa es la siguiente: el sentido de las figuras parte del juego de contrastes que se entabla entre ellas: la “luz del sol” frente a las “oscuras tinieblas de la noche” que menciona el epigrama latino ya implica oposición, ante todo por la frase que resume al asegurar “Dichoso, comprendes que la luz hace brillar a las tinieblas”. Esto se complementa con el terceto, cuya interpretación es paralela, pero agrega que se habla del “Quarto Planeta de Gandía”, es decir el santo que fuera Cuarto Duque de Gandía, para quien “la misma sombra de la noche es día” al vencer sobre la oscura muerte. En la imagen, la tumba cubierta de luto y el cráneo coronado se contraponen al rayo de luz y la corona de manera visual, no obstante, el brillo de la corona es visto como engañoso al relacionarse con la muerte representada por la tumba y el cráneo, de modo que el rayo de luz destaca sobre las tinieblas de la muerte, al hacer brillar la falsedad de la corona. Además, la corona y la muerte asumen el significado de la grandeza y del poder inherentes a la segunda y a los mundanos de la primera, pues el cráneo coronando de oro es de hecho el emblema de San Francisco de Borja, pues se le representa comúnmente con éste en la mano, como se describe en el documento: “Ocupaba su mano izquierda una imperialmente coronada calavera; cifra bien memorable de los continuos recuerdos, que con tanta viveza le ocasionó su desengaño”.<sup>141</sup> El cráneo coronado es expuesto como instrumento de la piedad de San Francisco para poner el ejemplo en el ejercicio de la meditación. El mote precisa la relación entre la imagen de la luz enfrentada a las tinieblas, pues “*DE TENEBRIS*” se traduce como “Después de la muerte” o “Después de la oscuridad”, en otras palabras se refiere al momento posterior a la muerte, el glorioso para quien alcanzara —según esto— la luz que representa la

<sup>140</sup>Cesare Ripa. *Op. cit.*, v. II, pp. 279-280.

gloria, la Salvación en la vida eterna y —ante todo— a la divinidad. Con gran razón reitera el epigrama sobre San Francisco “La noche ha sido nula para ti”.

Así, el juego de contrastes entre los elementos emblemáticos con referencias directas a la muerte: la tumba, el luto, la calavera, la noche, la oscuridad, las tinieblas; al contraste entre esta y la gloria de San Francisco: en los símbolos anteriores, contrastando con la luz; y al desengaño de que se hace símbolo al mismo Santo, todo desemboca en el muy trascendental y expresivo triunfo glorioso de San Francisco sobre las tinieblas de la muerte, las tinieblas de la ignorancia, los poderes y honores mundanos, y los pecados en general. El propósito de mostrar el desengaño de la vida y sus placeres, unido a la gloria del Santo Jesuita que renace a la vida eterna, llena de mayores placeres que los de la efímera existencia humana, gracias a su visión continua de la presencia divina, después de una muerte triunfal e iluminadora sobre lo que es la verdadera vida.

#### 2.1.1.2.4. El tercer emblema del segundo carro

La descripción de este emblema en la relación es la siguiente:

iba plantada una Cruz de grandeza proporcionada para sustentar, como sustentaba, a un crucificado que según las señas de las extremidades de los brazos era Jesuita, quedando cubierto lo demás de el cuerpo con el velo de una nube, pero con tal arte que se pudiese distinguir la Cruz que formaba la mano derecha con el índice y pulgar a un Capelo, que según el ademán le ofrecían desde el pie de la Cruz, con esta que San Francisco de Borja calificaba por sentencia bien rigurosa: *DESCENDAT DE CRUCE*, quizás para borrarle el letrero con que se coronaba la Cruz y era este: *EXALTATUS A TERRA*.<sup>142</sup>

El epigrama<sup>143</sup> traducido dice:

Desprecio al noble, porque invita a la cima con la Púrpura:  
En efecto, aguardo en la cruz a condición de que en ese caso más SOBRESALGO.

La redondilla complementa:

Hacerte la Cruz prudencia es  
en mí y razón de estado,  
que el morir crucificado  
es la mayor EMINENCIA.<sup>144</sup>

Veremos primero el sentido de la cruz y después el de la nube.

##### 2.1.1.2.4.1. La cruz

La cruz es la figura constante en la imagen, el epigrama, la redondilla que lo complementa y los dos motes, sobre un símbolo tan conocido sólo agregaremos algunos comentarios que se relacionan con este emblema. Sabemos que es el emblema por excelencia de la Iglesia

---

<sup>141</sup>*Festivo aparato*, f. 22v.

<sup>142</sup>*Ib.* f. 5v.

<sup>143</sup>*Ib.* f. 6r.

Católica, con todo lo que representa: a Jesucristo, la Salvación, el amor del Creador hacia el ser humano por haber sacrificado a su hijo encarnado, el modo de morir ambicionado por los creyentes. Por ello la cruz ha sido representada en numerosísimas ocasiones, la mayoría de ellas con Cristo en el momento de su pasión y muerte; en otras ocasiones no es Jesús adulto a quien se relaciona con la cruz sino al mismo personaje pero niño, llevándola a cuestas, en una de sus manitas o durmiendo sobre ella con inocencia, por ejemplo; en otras ocasiones son seres angelicales los incluidos en las imágenes, como incluyera Hugo Hermanno en su *Pia Desideria*, pues representó, en su *Votum* XIV, un ángel crucificado en un árbol,<sup>145</sup> a veces es el martirio de ciertos santos el que se ilustra, como sucede con San Pedro. Este último caso puede aplicarse al emblema sobre el cual hablamos, dado que la Compañía de Jesús cuenta con los mártires del Japón, españoles y japoneses, budistas conversos, crucificados en Nagasaki en 1597 —mártires entre los cuales hubieron también franciscanos, incluido San Felipe de Jesús, el primer santo mexicano—.

#### **2.1.1.2.4.2. La nube**

La figura de la nube en esta ocasión sirve, al mostrar únicamente por los brazos que el crucificado es un jesuita, para figurar a los miembros de la Compañía en general y para resaltar el anonimato por humildad que se exige a los jesuitas de manera individual, pues varios de ellos —Francisco de Borja incluido— han sido propuestos para ocupar cargos dentro de la Iglesia, incluidos los de cardenal y papa, lo cual siempre han rechazado porque sus reglas así lo disponen, si bien al General de la Compañía se le conoce como el Papa negro, por la influencia que llegaron a tener ciertos generales sobre algunos príncipes de la Iglesia.

Partimos de lo anterior para hacer la lectura del emblema, que es la siguiente: según el epigrama, predominan los hechos del “desprecio al noble”, o las prerrogativas de la vida dentro de la nobleza eclesial, y aguardar en la cruz porque así se sobresale más en la vida eterna que es lo que importa, como se comprueba en los otros elementos. La imagen consigna el “hacer la cruz” al capelo para rechazarlo, aunque con admiración —Sebastián de Covarrubias explica que “Hazerse cruces, [es] admirarse alguno de lo que le cuentan, santiguándose muchas veces”<sup>146</sup>— y para ahuyentar la oportunidad de pecar, que según la imagen le ofrecían desde el pie de la cruz, porque el morir crucificado es “mayor eminencia”

---

<sup>144</sup>*Id.*

<sup>145</sup>*Cf.* Hugo Hermann. *Op. cit.*, pp. 112-113.

que el hecho de aceptar poderes, aún los procedentes de la Iglesia. Por esto la conducta anterior se califica de más prudente y de “razón de estado” en la redondilla que complementa al epigrama. Finalmente en el primer mote, el que coronaba la figura de la cruz, se le atribuye a San Francisco la frase “*DESCENDAT DE CRUCE*” que significa “Que descienda de la cruz”, es decir, se propone bajar del honroso lugar de la cruz antes que ser “*EXALTATUS A TERRA*” o “Exaltado por la tierra”, como dicta el segundo mote, “quizá para borrar el letrero” del mote anterior dice el documento.

De tal manera el presente emblema resume la actitud de los jesuitas, que prefieren la gloria extrema de morir crucificados como Jesús y despreciar los honores humanos, aún aquellos que otorga la Iglesia, rechazando el honroso lugar de la cruz, tal y como lo efectuara San Francisco, si bien él no murió crucificado.

#### 2.1.1.2.5. El cuarto emblema del segundo carro

La relación dice refiriéndose a la imagen y al mote del emblema: “se veía, sobre una gran Esfera, pintado un niño de cuerpo entero, que airosamente pisaba el globo de el Mundo y abaxo con este hemistiquio unos cándidos Cisnes: *maiora canamus*”.<sup>147</sup>

El epigrama<sup>148</sup> asevera:

Si pequeño hollas al mundo ellos sobresalen; por consiguiente  
el que GRANDE hollas BORGIA, mayor serás.

Le acompaña el terceto:

Si a un niño hace GRANDE el mundo  
al pisarlo su valor,  
a un GRANDE lo hará mayor.<sup>149</sup>

Las figuras principales aquí son la del niño y la del cisne, para comenzar nos ocuparemos de la segunda.

##### 2.1.1.2.5.1. El cisne

Cuenta una leyenda popular que los cisnes no cantan durante toda su vida, a excepción de los instantes anteriores a su muerte;<sup>150</sup> no obstante, Horapollo se refiere a su canto cuando envejecen, es decir, no precisamente en la inminencia del morir: “Si quieren expresar «viejo que cultiva la música», pintan un cisne, pues este entona su canto más dulce cuando

---

<sup>146</sup>Sebastián de Covarrubias. *Tesoro de la lengua española o castellana*, s.v. CRUZERO.

<sup>147</sup>*Festivo aparato*, f. 6r.

<sup>148</sup>*Id.*

<sup>149</sup>*Id.*

<sup>150</sup>*Cf.* La edición de Santiago Sebastián a la *Hieroglyphica* de Horapolo, p. 337.

envejece”.<sup>151</sup> Juan de Horozco en el capítulo XXIII, libro I, da una interpretación muy parecida: “El músico viejo entendían por el Cisne, que según dicen de él, canta más suavemente cuando más llega a la vejez, de quien se finje fue criado de Apolo”.<sup>152</sup> Así el cisne es la imagen de la vejez ideal, del hombre preparado para la buena muerte.

Mitológicamente hablando, el cisne es el animal consagrado a Apolo, por relacionarse desde su nacimiento con el dios, pues aquella ocasión los cisnes sagrados de la isla Ortigia o Asteria —después llamada Delos, es decir, la brillante—, donde vino al mundo Apolo, dieron siete vueltas alrededor de ella; años después Zeus, su padre, le regaló un carro tirado por cisnes. Por ello, al considerarse a Apolo como patrono de las Bellas Artes y presidente del coro de las Musas, su animal consagrado es relacionado con los poetas, en las diversas artes, la emblemática incluida. De tal modo, Cesare Ripa al hablar sobre la Poesía afirmó: “En cuanto al Cisne, es ave que en su vejez continúa mejorando todavía la articulación de su voz, igual que los Poetas van mejorando su arte con los años, según razona Eurípides en Edipo en Colono y otros muchos autores.”<sup>153</sup> Alciato, a su vez, relaciona al cisne con la sabiduría y los hombres doctos, cuando escribe en su emblema CLXXXIII, con el mote “Las divisas de los poetas” y la imagen de un escudo con un cisne pintado sobre la superficie: “Entre los escudos gentiles, los hay que llevan el ave de Júpiter, o sirpes, o un León, como divisa: pero que estos crueles animales huyan de las tablillas de los poetas y que sea el hermoso cisne el que sostenga el escudo de los doctos. Está éste consagrado a Febo, y es habitante de nuestra región: rey antaño, conserva sus viejos títulos todavía.”<sup>154</sup>

En el contexto postridentino Diego López, comentarista de Alciato interpreta la figura del cisne como imagen de los santos porque explica: “Semejante a un Cisne podemos llamar a un santo quando muere, el qual muere contento, porque espera que va a gozar de los bienes de la vida eterna”.<sup>155</sup> Esto último se aplica perfectamente a San Francisco de Borja, de quien se exalta el saber morir, o lo que es igual, el morir contento y sin miedo, al tener conciencia de que le espera la gloria.

---

<sup>151</sup>Horapolo. *Op. cit.*, p. 337.

<sup>152</sup>Juan de Horozco y Covarrubias. *Op. cit.*, libro I, f. s/p.

<sup>153</sup>Cesare Ripa. *Op. cit.*, v. II, p. 220.

<sup>154</sup>Alciato. *Op. cit.*, p. 226. La traducción del mote y el epigrama es de Pilar Pedraza.

### 2.1.1.2.5.2. El niño

El empleo frecuente de la figura del niño en el *Festivo aparato* es una razón para reconocer en el documento una notoria delicadeza, con mayor razón si consideramos las apreciaciones de Santiago Sebastián respecto a las alegorías del Niño Jesús:

Una de las características del arte contrarreformista es la representación de una serie de alegorías del Niño Jesús, como consecuencia de la piedad del siglo XVII, que tendió a los sentimientos suaves y dulces, alegorías que empezaron a difundirse por medio de los emblemas piadosos de Vaenius y Hermann Hugo. Este sentimiento no fue propio de los espíritus pacatos, sino algo muy extendido que reflejan artistas como Murillo e incluso el mismo Velázquez.<sup>156</sup>

De hecho la imagen de Cristo infante es secundada por la de otras figuras de niños y aún de representaciones angelicales con aspecto infantil, como en el caso de la *Pia Desideria* de Hugo Hermanno; esta primera etapa en la vida del hombre simboliza al alma humana y su inocencia inherente, de modo que a ello nos remiten las figuras infantiles en general.

Al considerar las interpretaciones más comunes del cisne y de las figuras infantiles, se explica el sentido del emblema en su conjunto: la imagen del niño que pisa el globo terráqueo, mientras unos cisnes abajo de él sostienen el mote “*MAIORA CANAMUS*”, que se traduce “Que profeticemos los mayores”, se esclarece por el epigrama pues se plantea que si un pequeño pisa al mundo y por ello sobresale, entonces con mayor razón un “Grande” es todavía mayor en la misma situación. Exactamente la misma idea se repite en el terceto español; es decir, el emblema juega con los sentidos de pequeño y grande, lo primero se refiere al niño y sus diferentes connotaciones, lo de “grande” se relaciona con tamaño al jugar con lo de pequeño, pero también con su sentido del título por el cual un hombre noble podía encontrarse en una posición de mayor importancia e influencia que los demás miembros de la nobleza, según explica Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana o española*:

GRANDE. Título de gran honor, que sobrepuja a los demás títulos de condes, duques y marqueses; y tiene grandes preeminencias, entre otras se cubre delante del rey y se sienta delante dél en el vanco que llaman de grandes, y tienen otros muchos privilegios, que no ay para qué referirlos aquí: Dize la ley 2, tít. 9, part. 2, que «a los grandes los deve poner el rey en los grandes oficios, e facerles que usen dellos en tales tiempos, que el rey sea más noblemente servido dellos e su corte más honrada por ellos».<sup>157</sup>

Al ocupar San Francisco en la realidad el cargo de Grande de España se comprende la alusión que mueve el juego de palabras basado en “grande” y complementado por las imágenes y los demás elementos del emblema que mencionan la misma palabra, junto con la figura y significado del cisne, que alude a los santos que saben morir sin miedo por

<sup>155</sup>Citado por Santiago Sebastián en su edición a los Emblemas de Alciato, p. 226.

<sup>156</sup>Santiago Sebastián. *El Barroco Iberoamericano. Mensaje iconográfico, Op. cit.*, p. 198.



encontrarse preparados para ello; en este sentido es que el mote “*MAIORA CANAMUS*”, o “Que profeticemos los mayores”, destaca el hecho de que los “grandes” y ante todo San Francisco profeticen, es decir revelen la voluntad divina, en este caso con su ejemplo en sus palabras y sus acciones, en su vida y su muerte.

Además, Diego López afirma sobre Hércules —la figura principal del certamen poético— que “Podemos moralizar y entender por Hércules los Predicadores”<sup>158</sup>, como lo fue San Francisco de Borja; en tanto, Santiago Sebastián dice que en el Renacimiento se consideró a Hércules “inventor de la lengua y promotor del culto a los dioses, aunque al mismo tiempo inculcaba el silencio para no profanar los misterios divinos”,<sup>159</sup> lo cual también se puede aplicar a San Francisco de Borja.

#### 2.1.1.2.6. El quinto emblema del segundo carro

El *Festivo aparato* describe la imagen del emblema así: “se notaba entre dos bien desiguales Naos, que la una (Capitana Real según las divisas) avía naufragado por vezina a las rocas de la orilla y que la otra menor, aunque grande, se engolfaba con este mote: *DUC IN ALTUM*”.<sup>160</sup> El epigrama afirma:

La corte de este modo es sacudida de la nave, ¿por qué los vecinos de la tierra?  
¿Las playas de este modo matan? ¡Oh Dios! Alta mira de reojo.  
¡Ay infeliz! Que ejecuten profanos peligros a los prudentes:  
Más largo que por la tierra en vista de que estaré seguro.

Este es el terceto:

¿En tierra toca el vaso más velero?  
¿Naufragio en Isabel? ¡Oh dura pena!  
Escarmentemos en cabeza ajena.<sup>161</sup>

La imagen y la palabra dominante en el emblema es la nave, por eso mismo la interpretación de la nao es lo primordial; lo veremos con calma.

##### 2.1.1.2.6.1. La nao

Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana o española* dice que navío es: “Lo mismo que nao”<sup>162</sup> y nao “baxel grande de alto borde”;<sup>163</sup> hoy en día entendemos por navío esto mismo, es decir, el “Barco de grandes dimensiones, [...] especialmente el utilizado

<sup>157</sup>Sebastián de Covarrubias. *Tesoro de la lengua española o castellana*, s.v. GRANDE.

<sup>158</sup>Citado por Santiago Sebastián en comentario a la *Hieroglyphica* de Horapolo. *Op. cit.*, p. 223.

<sup>159</sup>Santiago Sebastián en comentario a la *Hieroglyphica* de Horapolo. *Op. cit.*, p. 224.

<sup>160</sup>*Festivo aparato*, ff. 6r-6v.

<sup>161</sup>*Ib.*, f. 6v.

<sup>162</sup>Sebastián de Covarrubias. *Tesoro de la lengua española o castellana*, s.v. NAVÍO.

<sup>163</sup>*Ib.* s.v. NAO.

para navegaciones de importancia”.<sup>164</sup> Las muchas dificultades que implican los viajes por mar en las naos de los siglos XVI y XVII permiten hacer una serie amplia de reflexiones que derivan en diferentes sentidos, como veremos.

En una de sus empresas Juan de Borja habla de quienes prefieren lo cierto por lo incierto, representados en el hombre que manda su hacienda a las Indias, pese al peligro que el viaje representa, todo por el amor a la ganancia. Se refiere asimismo al hombre que se embarca y deja la tierra en que nació para ir en busca de la riqueza que nunca ha tenido; entre otras personas que afrontan el viaje y sus múltiple riesgos. Borja asevera en el mote “Deja lo cierto por lo incierto” y concluye cuando afirma: “Y siendo en estas cosas tan arrojados, somos tan cortos y recatados, en aventurar tener en poco lo incierto desta vida, para alcanzar lo cierto de la otra.”<sup>165</sup> El hecho común de la migración humana y sus inseguridades sirve como ilustración de la otra aventura que implica convencerse de los peligros de esta vida, por obtener las seguridades de la otra.

Un ejemplo de la interpretación más común de la nave y lo relacionado con ella, lo hallamos en la *Fortuna Infeliz* de Cesare Ripa, cuando describe esta alegoría como:

Mujer que va sobre una nave que carece de timón, viéndose su mástil y sus velas desgarrados por los vientos. [...] La nave es imagen de nuestra vida mortal, pues todo hombre trata de conducirla a algún puerto tranquilo para darle reposo. En cuanto a la vela, el mástil partido y los aparejos destruidos y rasgados, muestran la carencia de quietud y tranquilidad, consistiendo el infortunio en algún infeliz suceso que queda fuera de la comprensión y la intención de quien actúa.<sup>166</sup>

Entonces la imagen de la nave representa al hombre que lucha por llevar su vida a puerto seguro para reposar, es decir, el puerto es ya sea el del desengaño del mundo —que ya tratamos— o el de la buena muerte. Este sentido de conducir la vida permite comparar al hombre con un piloto eficiente o no según el caso. Juan de Borja en una de sus empresas escribió sobre las maniobras y decisiones prudentes del piloto hábil:

El buen piloto y platico [sic.] marinero, cuando hace algún largo viaje y ha muchos días, que se detiene en él, en dándole el viento lugar, toma puerto, sin perder la ocasión que se le ofrece y aunque el viento le sea algo escaso, fuerza y apremia la jarcia, y los aparejos hasta ganar el viento, para poder tomar el puerto, que se desea: esto mismo debe hacer el hombre prudente y cuerdo, cuando se viere ya, haver muchos días, que navega, sin saber qual será el suceso desta navegación, (que es la vida que se vive) para escusar los peligros y tempestades que hay en este mar del mundo, y en sus ocupaciones, deve tomar algún puerto donde con quietud y reposo de fin a este viaje, por ser, lo que más importa, este buen suceso. El que quisiere aprovecharse deste remedio, podrá valerse desta empresa de la nave, que toma puerto, con la letra de

<sup>164</sup>*Diccionario de uso del Español actual. Clave.* Prólogo de Gabriel García Márquez, Madrid, SM, 2004, s.v. NAVÍO.

<sup>165</sup>Juan de Borja. *Op. cit.*, p. 110.

<sup>166</sup>Cesare Ripa. *Op. cit.*, v. I, p. 442.

Horacio. *FORTITER OCCUPA PORTUM*. Que quiere dezir. “Toma puerto valerosamente.” Por ser el saberle tomar, prueba de muy gran valor.<sup>167</sup>

De nuevo encontramos la expresa intención de llegar a buen puerto, por parte del piloto diestro. Un concepto parecido, pero más relacionado con las virtudes de la prudencia y la paciencia, lo detalla el epigrama de otra empresa en el cual Juan de Borja escribió:

Así como es tenido por buen piloto, el que juzgando la tormenta, y el mal tiempo, que ha de venir, toma puerto con su Nao, adonde pase seguramente las tormentas y tempestades del invierno, hasta que venga la primavera y la mar se sosiegue y corran los frescos vientos que ha menester para su viaje: de la misma manera será tenido por muy cuerdo y prudente el hombre, que reconociendo los trabajos y perturbaciones que el tiempo trae consigo, se recoge adonde con más quietud y menos peligro pase la vida, hasta tanto que las cosas se mejoren y corran los vientos prósperos que desea. El que esto hiziere lo podrá dar a entender en esta Empresa de la Nao, invernando en el puerto, con la letra de Virgilio, que dize: *DUM DESAEVIT HIEMS*. Que quiere dezir, “Hasta que amanse el invierno”. Dando a entender, que retirado pasa el invierno de los trabajos, esperando el verano de la prosperidad.<sup>168</sup>

Así, con auxilio del navío se alude a las diversas virtudes que deben caracterizar al buen piloto, como la paciencia y la prudencia. Además, otros valores se unen a los anteriores, como el de la esperanza, tal y como lo efectúa Alciato en su emblema XLIII, en el cual manifiesta la virtud de la Esperanza en la figura de un navío en la tormenta, con el mote “La esperanza cercana” y el epigrama: “Nuestra República es zarandeada por innúmeras borrascas, y sólo queda la esperanza de una salvación futura: no de otro modo está en medio del mar la nave a la que arrastran los vientos y ya se abre a las aguas saladas. Pero si llegan a verse las lucientes estrellas que son los hermanos de Helena, una buena esperanza devuelve los decaídos ánimos.”<sup>169</sup> Sobre este emblema Santiago Sebastián comenta que “Tradicionalmente la nave o navío fue visto como el símbolo de la esperanza, ya que puede moverse si soplan los vientos. En un manuscrito francés del siglo XV aparece ya el navío como atributo de la Esperanza”.<sup>170</sup> No obstante, por extensión, al tener el piloto en sus manos la capacidad de movilidad que caracteriza a la nave, es a él a quien se caracteriza con la Esperanza que anima la espera y el posterior movimiento del navío. En el sentido anterior la esperanza es importante, pero es susceptible de aplicarse a ella un cierto matiz, pues no lo es todo en un sentido estricto, al menos como la toma Diego Saavedra Fajardo en su empresa XXXVII, con la figura de un navío que encalla en una playa debido al mar embravecido, el mote “*Minimum eligendum*” o “Elijiendo el menor”, traducimos nosotros, y la correspondiente explicación del emblemista:

<sup>167</sup>Juan de Borja. *Op. cit.*, p. 188.

<sup>168</sup>*Ib.* p. 48.

<sup>169</sup>Alciato. *Op. cit.*, p. 78.

<sup>170</sup>Santiago Sebastián en comentario a Alciato. *Op. cit.*, p. 79.

Por no salir de la tempestad sin dejar en ella instruido al príncipe de todos los casos adonde puede traerle la fortuna adversa, representa esta empresa la elección del menor daño, cuando son inevitables los mayores: así sucede al piloto que, perdida ya la esperanza de salvarse, oponiéndose a la tempestad o destreando con ella, reconoce la costa, y da con el bajel en tierra, donde, si pierde el casco, salva la vida y la mercancía. [...] Un peligro suele ser el remedio de otro peligro.<sup>171</sup>

En otras palabras, Saavedra Fajardo plantea la posibilidad de perder la esperanza de salvar el continente, pero no de salvar lo importante que es su contenido; de igual manera que no importa la pérdida de parte del cuerpo humano si se salva su alma.

En general, la figura del navío con frecuencia previene contra los peligros del mar —como el viento tempestuoso y el mar picado, entre otros— que simbolizan los múltiples riesgos de la vida para el alma humana, como apreciamos en los anteriores emblemas y en otra empresa más del mismo Diego Saavedra Fajardo. Así, la XXXVI tiene la figura de un bajel o navío en un mar picado, de una nube sale un rayo de luz que lo ilumina; el mote dice “In contraria ducet” o “Lo guiará hacia lo contrario”, en nuestra traducción. En la explicación se afirma lo siguiente:

No navega el diestro y experto piloto al arbitrio del viento; antes, valiéndose de su fuerza, de tal suerte dispone las velas de su bajel que le llevan al puerto que desea, y con un mismo viento orcea a una de dos partes opuestas (como mejor le está) sin perder su viaje. Porque sempre por vía irá derecha / Quen do oportuno tempo se aproveita. Pero quando es muy gallardo el temporal, le vence proejando con la fuerza de las velas y de los remos. [...] Toda la sciencia política consiste en saber conocer los temporales y valerse dellos; porque a veces más presto conduce al puerto la tempestad que la bonanza. Quien sabe quebrar el ímpetu de una fortuna adversa, la reduce a próspera.<sup>172</sup>

Entonces, el buen navegante que sabe su oficio es capaz de dominar su nao y aún de aprovechar el tiempo, por muy malo que sea, hasta llevarla al puerto que desea; así el hombre en la vida se vale de las tempestades para volverlas en su favor.

En síntesis, el buen piloto y sus cualidades, entre las cuales destacan el saber dejar el mar y sus peligros a tiempo, por prudencia, para esperar tiempos mejores con paciencia y esperanza, la misma que después fomentará el movimiento, piloto capaz aún de trocar en su provecho el peor temporal; todo ello con el propósito de conducir a buen puerto la nave; términos comparados con el mar de la vida y el barco del alma humana que busca alcanzar el puerto definitivo de la Salvación eterna. El emblema del *Festivo aparato* muestra al buen piloto en la nao “menor, aunque grande” que se “engolfá”, representa a San Francisco de Borja, el Grande de España que supo conducir su navío en el mar de la vida, hasta llevar su alma al puerto de la salvación. Asimismo, se presenta la situación opuesta, es decir, la del mal piloto en la “Capitana Real” que naufraga al estrellarse en las rocas a la orilla de la playa, ella

---

<sup>171</sup>Diego Saavedra Fajardo. *Op. cit.*, pp. 338-339.

figura a la reina Isabel de Portugal, motivo del desengaño del Cuarto Duque de Gandía, el cual según Juan Eusebio de Nieremberg —destacado biógrafo de San Francisco—, sentenció al contemplar el cuerpo en descomposición de Isabel: “¡Este es el fin de las grandezas!”,<sup>173</sup> con ello tomó conciencia de los peligros mundanos, lo cual al final le “Lleva hacia lo alto”, traducción del mote “*DUC IN ALTUM*”, hacia el mejor de los puertos: el cielo. Es decir, el Grande de España, aunque menor que la reina, fue mejor piloto que aquella.

### 2.1.1.3. El tercer carro triunfal

El carro se describe como una “máquina” en forma de navío:

de nueve varas de alto en lo superior de la popa y demás de seis de largo, por las cuales corría con la debida disminución, hasta terminar en un garboso roleo que le servía de proa. Volaba el testero con sus guardapolbos hasta que, embeviendo en un medio punto toda la delantera, terminaba en una media naranja de dos varas de diámetro, teniendo por remate un Sol y en su centro un IESUS de rayos dorados en campo azul, pero muy proporcionado a toda la coronación. Asistida de éste ostentativo y como celestial resguardo se iba señoreando, desde el plano sobre la repiza de una bien labrada urna, una silla de curioso ensamblage sobre plateada en que (como se dirá después) iba triumphando San Francisco de Borja, como que bolaba sobre las nubes con todo el carro en las alas de los vientos<sup>174</sup>

La descripción del tercer carro es la más minuciosa que se hace de un carro en la relación. Es preferible leerla completa; aquí transcribimos sólo una parte, en la que se mencionan los elementos que identificamos como de tipo emblemático. No obstante, el documento aporta interesantes datos sobre los materiales que se empleaban en el adorno de los carros triunfales, con el objeto de hacerlos más atractivos, utilizando materiales que —a nuestro entender— no debían ser muy costosos. La voluntad de centrarse en la descripción del vistoso ornato se explica en la relación misma: “parece quiso San Francisco de Borja en esta sombra, con que se bozquejaba la tierra la gloria de que goza en el Cielo, trasladarnos desde el Cielo parte de su gloria a la tierra.”<sup>175</sup> La gloria del cielo trasladada a la tierra se refleja en la belleza visual que debió tener el carro, a partir no de verdaderos oro y piedras preciosas sino de una imitación de la riqueza que conscientemente se tomaba por legítima sin serlo.

Al igual que el segundo carro, el tercero contiene emblemas cuyas imágenes se representan tanto pintadas sobre tarjas, como de bulto, con volumen. Es decir, según consta en el documento, este último tipo de imágenes emblemáticas fueron figuradas en el carro por medio de objetos tridimensionales, aunque con menos elementos que el segundo carro.

<sup>172</sup>*Ib.* p. 334.

<sup>173</sup>Juan Eusebio de Nieremberg. *Vida del Santo Padre y gran siervo de Dios, el Beato Francisco de Borja*, pp. 23-24. Es una afirmación barroca muy popular, relacionada con el desengaño y la muerte.

<sup>174</sup>*Festivo aparato*, ff. 6v-7r.

<sup>175</sup>*Ib.* f. 7r.

Comenzaremos por los elementos que se presentan de bulto: El navío, y el sol; continuaremos con los cinco emblemas que se pintaron sobre tarjas y sus particulares elementos.

### 2.1.1.3.1. Emblemas de bulto

Como señalamos anteriormente, los emblemas de bulto en el tercer carro son menos que los del segundo. De este modo, el primer elemento visual a interpretar será el del navío mismo y después el del sol.

#### 2.1.1.3.1.1. El navío

La imagen del navío fue tratada con anterioridad en el último emblema del tercer carro; el sentido entonces aludido guarda gran relación con este tercer carro pues aquí se presenta al santo como piloto de la nao, por esto sólo agregaremos algo sobre la interpretación de la popa y la proa de los navíos. Diego Saavedra Fajardo muestra, en su empresa LXIII, la figura de una nao en el mar, con las velas recogidas y dos anclas, una en la proa y otra en la popa; la explicación agrega:

Así mismas deben corresponder las obras en sus principios y fines. [...] No basta mirar cómo se ha de empezar, sino cómo se ha de acabar un negocio. Por la popa y proa de un navío entendían los antiguos un perfecto consejo, bien considerado en su principio y fin. De donde tomó ocasión el cuerpo desta Empresa, significando en ella un consejo prudente, atento a sus principios y fines por la nave que con dos áncoras, por proa y popa, se asegura de la tempestad. Poco importaría la una sola en la proa, si jugase el viento con la popa y diese con ella en los escollos.<sup>176</sup>

La empresa señala la importancia del equilibrio entre el buen principio y el buen fin, sin descuidar ni sobrevalorar al segundo por sobre el primero, al ser ambos importantes para el mejor funcionamiento y término de los planes. Idéntico sentido de armonía destaca respecto a la nao en la descripción del carro, para cuya lectura añadimos un aspecto más de las cualidades del piloto: el no confiarse demasiado el navegante. Un apoyo para tal lectura lo proporciona Sebastián de Covarrubias y Horozco en su emblema 32, centuria II, con la imagen de un navío en un mar picado y el epigrama que complementa y declara:

Si con fortuna próspera, engolfado,  
el viento en popa, crece de manera,  
que las velas ensene demasiado,  
o el vaxel de alto borde, o la galera;  
cógelas el Piloto recatado  
dexando a la que llama[n] Cevadera.  
Tu q[ue] en tierra navegas, mar bona[n]ça,  
coge las alas, teme la mudança.<sup>177</sup>

<sup>176</sup>Diego Saavedra Fajardo. *Op. cit.*, pp. 493-494.

<sup>177</sup>Sebastián de Covarrubias Horozco, *Emblemas morales*, f. 132r.

Covarrubias agrega en la explicación a su emblema: “Muchos hombres se han perdido por no acordarse que lo son, y que en esta vida no hay cosa firme ni estable, y particularmente, acontece este olvido por los q[ue] favorecidos de los Príncipes se han desvanecido, no con fundamento, de virtud y letras, sino tan solamente por antojo del Señor”.<sup>178</sup> Cuando los privados se sienten favorecidos por el Rey, como un barco que navega viento en popa, de un momento a otro, como en un tempestuoso mar, el mismo Rey puede dejar de favorecerlos. San Francisco de Borja fue privado del Emperador Carlos V, tuvo siempre su confianza sin que lo perdiera el desequilibrio de la soberbia, que hace perder de vista el buen principio y el buen fin de los planes. Pero un elemento más a considerar en la imagen de la nao del carro es el sol que se colocó en su proa.

#### **2.1.1.3.1.2. El sol**

Las interpretaciones del sol tienen una relación directa con las de la luz, tratada con anterioridad; incluso la más importante que consiste en la relación entre la luz y Dios, se manifiesta aquí entre el sol y Dios. De hecho diferentes religiones de la antigüedad oriental y occidental asocian a dios con el Sol, la tradición judeocristiana no es la excepción, como consta en diferentes pasajes bíblicos: por ejemplo, el profeta Malaquías revela el triunfo de los justos en el día de Yahveh “Pero para vosotros, los que teméis mi Nombre, brillará el sol de justicia con la salud en sus rayos” (Ml. 3, 20). En la antigüedad autores como Platón en su República también relacionaron al Sol con la idea de Dios; posteriormente el neoplatonismo renacentista asoció, por extensión y basados en el citado pasaje del Evangelio de San Juan, a la imagen del astro las ideas de la suprema luz y verdad que es como caracterizan a Dios; así lo hacen autores como San Agustín, León Hebreo, Fray Luis de Granada, Piero Valeriano, Cesare Ripa, Juan de Solórzano, Diego Saavedra Fajardo, Juan de Horozco y Covarrubias.

Con una idea similar en el campo de la emblemática, Horapolo expone sobre los antiguos: “Para indicar eternidad escriben un sol y una luna porque son elementos eternos”.<sup>179</sup> La cita no relaciona al sol con la divinidad pero sí con un aspecto inherente a esta, la eternidad. Por su parte, Diego Saavedra Fajardo en su empresa XCIV, con una imagen de una tiara que ilumina al mundo como un sol, entendida la tiara como Roma y el Papa mismo, dice en la explicación: “ilustra con sus divinas luces las provincias del mundo. Sol es en estos orbes inferiores, en

---

<sup>178</sup>*Id.*

<sup>179</sup>Horapolo. *Op. cit.*, p. 43.

quien está substituido el poder de la luz de aquél eterno Sol de justicia”.<sup>180</sup> Aquí la relación del sol con Dios es clara. Igual comparación, pero más semejante con la imagen descrita en el *Festivo aparato*, la proporciona Sebastián de Covarrubias y Horozco en su emblema I de la centuria I, cuya imagen la componen los elementos visuales de un sol con la sigla IHS —*IESUS HOMINE SALVATORE*, o traducido, Jesús Salvador de los Hombres— y la letra griega Ω sobre la sigla, la imagen es igual a la descrita en el documento que nos ocupa, a excepción de la Ω que hace referencia clara a Dios pues él es calificado como el alfa y el omega, el principio y el fin, como aquellas letras del alfabeto griego. En la explicación se dice sobre la imagen de Covarrubias que se presenta el sol “en la forma q[ue] comú[n]me[n]te se escribe por los devotos suyos, y particularmente por los padres de la Compañía de Iesus, que le tienen por blasón”, el epigrama dice:

Si el sensible excelente, a su sentido  
 corro[m]pe: ved co[n] qua[n]ta más puja[n]ça,  
 aquel divino Sol, Dios escondido,  
 fuente de gloria, y bienave[n]turança;  
 resistirá al espíritu atrevido,  
 que los ojos levante, en confiança  
 de que podrá mirarle, sin que luego  
 de su luz, deslumbrado quede ciego.<sup>181</sup>

Entonces, para el emblema de Covarrubias el sol y su luz remiten a Dios, pero también a la Compañía de Jesús, orden que participa del nombre de la segunda persona de la trinidad, tiene por blasón el ihs de Jesús el Dios hijo del padre y del hombre. Asimismo, el sol de rayos dorados en campo azul, presente en la popa del carro con forma de nave del *Festivo aparato*, tiene en su centro el nombre “*IESUS*” o “Jesús”, que alude tanto al Salvador como a la Compañía que adoptara su nombre. El efecto que se considera en esta forma de representar al sol es el del reflejo de Dios hijo en la Compañía de Jesús, de la misma manera que hace Juan Francisco de Villava en uno de sus emblemas, cuya imagen es la de un sol reflejado en un espejo, con el epigrama:

Mirase el sol en el bruñido acero,  
 y dirá quien le mira,  
 que es sol segundo, de aquel sol primero.  
 No menos pues admira  
 ver que si un alma en caridad se apura,  
 le estampa Dios de suerte su figura,  
 que quien a verle alcanza  
 puede decirle Dios en semejanza,

<sup>180</sup>Diego Saavedra Fajardo. *Op. cit.*, p. 635.

<sup>181</sup>Sebastián de Covarrubias Horozco, *Op. cit.*, f. 1r.



Pues es un sol segundo  
de Cristo sol del universo mundo.<sup>182</sup>

De ese modo, la Compañía es el “sol segundo, de aquel sol primero” que es Dios en su primera y segunda personas. Es también el nombre del navío conducido por San Francisco con prudente equilibrio, sin perderse por soberbia ante el rey, en el tercer carro del *Festivo aparato*.

### 2.1.1.3.2. El primer emblema del tercer carro

El *Festivo aparato* describe este carro como sigue:

Dábase a entender en su pintura el aver grangeado nuestro Santo la corona de la gloria con la continuación de sus lágrimas, nacidas de ser en sus ojos el hombre más facinoroso de el mundo, quando era en los de todos un vivíssimo retrato de la perfección. Para éste fin se pintó un arco Iris muy vistoso que, formando en el ayre sobre los tersos crystales de un espacioso estanque, copiaba en las aguas el bello tornasolado de sus colores, con que engazados los remates de el original en el ayre y de el traslado en las aguas, se formaba de uno y otro semicírculo una Corona perfectamente esférica, dándolo bien a entender este mote: *EX UTRAQUE*.<sup>183</sup>

El epigrama<sup>184</sup> indica:

El valor de la reina es dueño, cubiertas de rocío las nubes,  
de Iris pinto de varios colores la cabeza ceñida de magnificencia.  
Sin embargo, otra tormenta que no llene ni la laguna ni las nubes;  
puro a causa de las lágrimas el círculo no es capaz de existir.  
El que fluye perenne las lagunas con lágrimas, ¡oh Borgia!, llenas:  
Iris he aquí como para el falso toda la corona resplandeces.

Una quintilla complementa al epigrama:

Media corona la esfera  
llorando al Iris bordó,  
mas mi llanto de manera  
un gran estanque formó,  
que me dio corona entera.<sup>185</sup>

El arco iris predomina como elemento que contiene el significado total del emblema, como lo veremos a continuación.

#### 2.1.1.3.2.1. El arco iris

La Biblia ya menciona al arco iris en el libro del *Génesis*, cuando Dios determina:

Esta es la señal de la alianza que para las generaciones perpetuas pongo entre yo y vosotros y toda alma viviente que os acompaña: Pongo mi arco en las nubes, y servirá de señal de la alianza entre yo y la tierra. Cuando yo anuble de nubes la tierra, entonces se verá el arco en las nubes, y me acordaré de la alianza que media entre yo y vosotros y toda alma viviente, toda carne, y no habrá más aguas diluviales para exterminar toda carne (Gen. 9, 12-15).

<sup>182</sup>Juan Francisco de Villava. *Op. cit.*, f. 99r.

<sup>183</sup>*Festivo aparato*, f. 7v.

<sup>184</sup>*Id.*

<sup>185</sup>*Id.*

El arco iris es, por lo tanto, la señal de la primera alianza entre Dios y el ser humano, renovada cada vez que tras la lluvia aparece el arco iris.<sup>186</sup> El propósito de alianza implícito en el arco iris se repite en emblemas como el 3, centuria III, de los Emblemas morales de Sebastián de Covarrubias y Horozco, en el cual las figuras de un arco iris con nubes arriba y montañas abajo, con el sol saliendo entre estas, se complementan con el epigrama:

Aquel celestial arco, que tocando  
con ambas puntas a raíz del suelo,  
sube, su corba línea levantando  
sobre las nubes al impíreo cielo:  
Con lo alto, lo baxo va igualando,  
Señal cierta de paz, y de consuelo,  
a la puesta del sol, que en él se puso,  
quando el mu[n]do quedó ciego y co[n]fuso.<sup>187</sup>

De la interpretación bíblica se derivan otras parecidas, tal es la propuesta por Cesare Ripa en su alegoría del Juicio, cuya figura es la de un anciano sentado sobre el arco iris y la aclaración del emblemista: “Para explicar el significado del Iris hemos de decir que quien quiera que intente ir montando los escalones de las acciones humanas, fueren las que fueren, ha de ir adquiriendo, a base de muchas experiencias, el imprescindible juicio; el cual resulta de ellas como proviene el Iris de la apariencia que forma la cercanía y reunión de muy diversos colores, en virtud del efecto producido por los rayos solares”,<sup>188</sup> el juicio se toma aquí como lo define Sebastián de Covarrubias en su *Diccionario*: “JUYZIO. Juyzio por seso y cordura”.<sup>189</sup>

El emblema del *Festivo aparato* presenta al arco iris precisamente con el sentido anterior de “seso y cordura”, aunado al de la corona de la gloria de San Francisco, por su forma circular, que complementa y destaca el mote “*EX UTRAQUE*” o “De por las dos partes” que considera los dos elementos de la corona por un lado; y por el otro el manifiesto reconocimiento de la gloria tanto en el cielo como en la tierra. Esta última parte se localiza en el lago terreno supuestamente formado con las lágrimas del Tercer General de la Compañía de Jesús.

<sup>186</sup>La segunda alianza es la establecida por Jesús a través del sacramento de la comunión, es renovada consagración tras consagración del vino y el pan, la supuesta carne y sangre de Cristo.

<sup>187</sup>Sebastián de Covarrubias Horozco, *Emblemas morales*, f. 203r.

<sup>188</sup>Cesare Ripa. *Op. cit.*, v. II, p. 6.

<sup>189</sup>Sebastián de Covarrubias. *Tesoro de la lengua española o castellana*, s.v. JUYZIO.

### 2.1.1.3.3. El segundo emblema del tercer carro

Se encontraba, como los otros cuatro que siguen, pendiente de un mascarón de plata labrada, “al parecer de martillo, entre rueda y rueda de los dos lados”<sup>190</sup> y dice:

de pintura al temple gallardeaba en la serenidad bonancible de un Cielo estrellado una parte de el Zodiaco donde se descubría, con ayroso garbo entre los dos inmediatos a su casa, el signo de Tauro coronándose la cabeça con un verde laurel que entre las doradas puntas campeaba, donde con allusión al buey de las Armas de la Excel[en]tísima Casa de Borja se simbolizaba quán merecida tenía nuestro Santo la corona de su gloria después del pesado iugo de mortificaciones y continua labor de sus penitencias. Assí lo apuntaba el Epígraphe *POSTARATRUM* y<sup>191</sup>

El epigrama<sup>192</sup> complementa las figuras:

He aquí, corona a los que los cuernos de la frente áurea verdean:  
No honras el honor del frívolo, al cual estrujó la carga difícil de soportar.

La redondilla del epigrama lo redondea:

Este triumphar coronado  
tu passado afán abona,  
que assienta bien la corona  
donde el iugo ha descansado.<sup>193</sup>

La corona de laurel y el toro del emblema correspondiente de la familia Borgia son los elementos emblemáticos característicos de este emblema, los explicaremos ahora.

#### 2.1.1.3.3.1. La corona de laurel

El verde laurel que corona la cabeza del toro, sobre el cual hablaremos, nos remite de nuevo al significado de la corona, que vimos al tratar emblemas anteriores. El laurel es considerado el árbol de Apolo desde la antigüedad. Cuenta Ovidio en sus *Metamorfosis* que Febo, epíteto de Apolo en su carácter de dios de la luz, hizo burla de Cupido, quien por venganza lo flechó para hacerlo enamorarse de la ninfa Dafne, hija de Peneo, a la cual también flechó pero imposibilitándola para enamorarse de ningún hombre, por ello Dafne rechazó al deslumbrante Febo y huyó de él; pidió ayuda a su padre y, cuando el dios estaba a punto de alcanzarla, Peneo la convirtió en laurel. Transcribimos las palabras de Febo según Ovidio:

Ya que no puedes ser mi esposa, serás en verdad mi árbol; siempre mi cabellera, mis cítaras y mi carcaj se adornarán contigo. ¡Oh, laurel!, t acompaña a los capitanes del Lacio cuando los alegres cantos celebren el triunfo y el Capitolio vea los largos cortejos. [...] Así como mi cabeza, cuyos cabellos jamás han sido cortados, permanece joven, de la misma manera la tuya conservará siempre su follaje inalterable<sup>194</sup>

Así pues el laurel se distingue por considerarse el árbol de Apolo, el dios que preside a las musas y sus glorias; quizá por ello se le relacionaba con los triunfos de todo tipo, incluidos los

<sup>190</sup>*Festivo aparato*, f. 7v.

<sup>191</sup>*Ib.* f. 8r.

<sup>192</sup>*Id.*

<sup>193</sup>*Id.*

militares, y además, con los reyes y sus atributos. De ese modo lo apreciaron los emblemistas, entre ellos Andrés Alciato, quien dedicó al rey Carlos V los dos últimos versos de su epigrama correspondiente a la imagen del laurel: “Se deben laureles a Carlos por haber vencido / a los Cartagineses: tales guirnaldas adornan / las cabelleras de los vencedores”.<sup>195</sup> En efecto, era costumbre premiar a los guerreros vencedores con coronas de laurel desde la antigüedad clásica, recordemos que la corona misma es un premio. Sobre esto comenta Santiago Sebastián en su edición de los Emblemas de Alciato: “Al estar dedicado a este dios [Apolo], es tanto como el Sol, se creía que el laurel era de madera ígnea, por ello el fuego se conseguía fácilmente al frotar dos trozos de madera de laurel. Por su relación con el Sol las significaciones del laurel hacen referencia a la virtud, a la verdad, a la perseverancia, a la gloria militar y a la fama literaria y artística, de ahí que la corona de laurel fuera un premio máximo.”<sup>196</sup> Como premio entiende también Cesare Ripa en su *Iconología* al laurel, relacionándolo con la virtud “La corona de laurel tiene el significado de que así como esta planta es siempre verde, no pudiendo ser alcanzada por el rayo, así también la Virtud nos muestra siempre perenne su vigor, no pudiendo jamás ser abatida por ningún adversario, pues no puede perderse ni aun en medio de un incendio o de un naufragio, ni por la adversa fortuna, ni por la suerte contraria.”<sup>197</sup> Los atenienses ya se coronaban de laurel en señal de victoria, según asegura Juan de Horozco y Covarrubias:

Y a imitación desto los romanos se juntaban a veces todos con coronas de laurel, como era en las fiestas Apolinales o en la fiesta de alguna gran victoria, cuya insignia tan conocida era el laurel, y por esto las cartas en que se daba aviso de alguna victoria, venían coronadas dél, y son las que se llaman cartas laureadas; y con esto se coronaban las insignias de la misma manera, para que todo mostrase triunfo y magestad de perpetua gloria, que en el verdor de las hojas se significa<sup>198</sup>

El mismo Juan de Horozco y Covarrubias agrega que: “Las [coronas] triunfales se daban a los capitanes de las legiones, habiendo sugetado a cinco provincias, o habiendo muerto en batalla a cinco mil de los contrarios, y estas se hacían de laurel, y no de cualquiera, sino de aquellas que había en el monte Aventino en Roma”.<sup>199</sup> La corona de olivo, recuérdese, era el trofeo que obtenían los atletas griegos en los juegos olímpicos. La corona de laurel era el distintivo victorioso ostentado por los generales que entraban en triunfo en Roma. En fin, la

---

<sup>194</sup>Ovidio. *Metamorfosis*, México, Porrúa, 1991, p. 13.

<sup>195</sup>Alciato. *Op. cit.*, p. 251.

<sup>196</sup>Santiago Sebastián en la edición de Alciato. *Op. cit.*, p. 251.

<sup>197</sup>Cesare Ripa. *Op. cit.*, v. II, p. 430.

<sup>198</sup>Juan de Horozco y Covarrubias. *Emblemas morales*, libro I, ff. 83v-84r.

<sup>199</sup>*Ib.* f. 85v.

corona o guirnalda es signo de trabajo meritorio. He aquí el por qué para el emblema del *Festivo aparato* la figura de la corona de laurel conserva el significado de premio supremo, mismo que se enriquece al distinguir con ella un toro.

### 2.1.1.3.3.2. El toro

Horapolo en uno de sus jeroglíficos afirma que los antiguos “Para expresar «hombría con moderación» pintan un toro que tenga una naturaleza sana”;<sup>200</sup> debido al moderado comportamiento sexual del animal, que remite a las ideas de continencia y coraje.<sup>201</sup> Además, tomado como la parte por el todo, Horapolo en otro de sus jeroglíficos asevera: “El dibujo de un cuerno de toro significa «obra»”,<sup>202</sup> Santiago Sebastián señala atinadamente en su comentario al mismo jeroglífico, que el cuerno se corresponde con el poder y el honor, que son aspectos relacionados a su vez para Horapolo con la sabiduría, y en este jeroglífico con la obra y el trabajo, puesto que el cuerno de toro es su elemento distintivo y el medio que le sirve como defensa y para manifestar su bravura. El toro forma parte del escudo de la familia Borgia, así se le describe en el documento mismo, por ello el escudo tiene implícitas las ideas de “Hombría con moderación” y “obra”; Santiago Sebastián explica esta relación entre el toro y el escudo de los Borgia: “En Egipto comúnmente se le asocia [el toro] a la figura de Apis y en este sentido aparece como emblema de los Borgia en el Vaticano a través de las pinturas que realizara Pinturicchio”.<sup>203</sup> Apis era el buey sagrado, encarnación del dios Ptah y de Osiris, adorado en Menfis, en el antiguo Egipto; vivía en un recinto del templo de Ptah, al cabo de veinticinco años se le ahogaba en una fuente sagrada y se enterraba su momia en el Serapeum, lugar destinado a tal efecto; ello en cuanto a su sentido heráldico. Volviendo a la interpretación emblemática de la figura, Juan de Borja en sus *Empresas morales* consigna una descripción junto a una explicación interesante sobre el toro coronado: “Quien espera que han de reverdecer los trabajos con el flor y el fruto que pretende, tome por despertador esta empresa, de la calavera del buey coronado por flores [...] que por el buey se significa el trabajo y por las flores la esperanza del fruto, el qual nunca faltara a quien empleare bien sus

---

<sup>200</sup>Horapolo. *Op. cit.*, p. 128.

<sup>201</sup>Asimismo, Juan de Borja en una de las empresas del segundo libro de sus *Empresas morales* relaciona al toro con el hombre que sabe resistir a sus pasiones, no obstante este segundo libro no se conocía en la Nueva España en el año de 1671 que nos ocupa, en ese caso la influencia en el *Festivo aparato* sería la de Horapolo.

<sup>202</sup>Horapolo. *Op. cit.*, p. 421.

<sup>203</sup>Santiago Sebastián en comentario a Horpollo, *Op. cit.*, p. 129.

trabajos.”<sup>204</sup> La diferencia entre la empresa de Juan de Borja y la del emblema que nos ocupa en el documento es que en este último la corona es de laurel y no de olivo, pero nos referimos con anterioridad a este tipo de corona; una diferencia más es el lugar donde se ubica al toro, como parte del zodiaco, es decir, equivale al signo de Tauro, aunque explícitamente se diga que es la figura representativa del escudo de la familia Borgia.

Por todo lo anterior, concluimos que el buey o toro en el segundo emblema del tercer carro triunfal del *Festivo aparato* se refiere al trabajo y la corona de laurel al premio supremo de la gloria, ambos relacionados con el nuevo santo; además, el hecho de ubicar al toro como una parte del zodiaco contribuye a distinguir al toro coronado del toro simple que es el signo de Tauro, subordinado como signo del zodiaco al yugo mentiroso de las estrellas. Aquí el Tauro glorificado va tal cual reza el mote “*POST ARATRUM*” o “Detrás del arado”, pero tras el pesado arado con el cual se sigue el surco de Dios y se cumple la voluntad divina, que lleva a la gloria eterna, no como el pesado arado del signo de Tauro que sigue al surco del zodiaco en las estrellas; esto alude asimismo a la exaltación del buen empleo, por parte de San Francisco, de su libre albedrío. Confirmamos lo anterior en el epigrama al explicar este a San Borja que: “No honras el honor del frívolo, al cual estrujó la carga difícil de soportar”, es decir, el Tauro común del zodiaco fue estrujado por la misma carga con la cual sí salió adelante el Santo; mientras, la redondilla reafirma: “assienta bien la corona donde el iugo ha descansado”. Aquí el yugo equivale al trabajo de cargar, es decir, de cumplir con todas las responsabilidades de la vida devota que asumió en todo momento San Francisco y a cambio de las cuales merece la corona de la gloria eterna.

#### 2.1.1.3.4. El tercer emblema del tercer carro

Al lado del anterior emblema se encontraba otro, del mismo tamaño, cuyas figuras se describen como sigue:

continuyendo la alegoría de el Buey, ofrecía a la vista uno que valiente aunque macilento rompía con grandes alientos la tierra a costa de no pequeñas fatigas. Y en lo alto de una parte dos manos, cada una con una Pontificia Tiara, que luego por los nombres de cada una se conocían ser de los dos Pontífices que ascendieron a la silla de San Pedro desde el escalón de tan noble Casa. El uno era *CALIXTUS III* y el otro *ALEXANDER VI*, de la parte contraria le ofrecían una no menos hermosa que fresca Corona de Laurel, cairelada con este Emistiquio *TERTIO CORONABITUR*, en correspondencia del *TER MUGIET BOS* tan celebrado, dando a entender quanto más apreciaba San Francisco de Borja esta tercera que nunca se marchita, que las

<sup>204</sup>Juan de Borja. *Op. cit.*, pp. 226-227. María Isabel Grañén Porrúa comenta sobre el origen de esta y otras empresas que “el autor retomó varias empresas que se usaban desde la época medieval”, cita de: “El grabado libresco en la Nueva España, sus emblemas y alegorías”. *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, Ediciones del Equilibrista-Turner, México, 1994, p. 130.

dos precedentes con que triumphó por tan breve periodo de vida en los dos SANTÍSIMOS BORJAS su Familia; estimando más el ser santo que santísimo; y dándole por esto el primer lugar con su discreción, siempre grande, aunque última en el tiempo, a la Corona de su gloria.<sup>205</sup>

El respectivo epigrama<sup>206</sup> asevera:

Se yerguen las dos guiraldas del buey: languidecen: pero viven en la corona de laurel:  
 ¿Conque, quienes ayudan más? Las que ayudan en el fin:  
 ¡Ay! rápidamente mueren las primeras, siempre tú, laurel, te vuelves verde.  
 Tercera si quieres, a la cual pretendes, tú a mí, vine en la primera.

Su terceto reafirma:

Lauro inmortal la gloria de primero  
 te à de dar y de mío quien repara,  
 que el Buey merece más que por TI-ARA.<sup>207</sup>

La figura del toro o buey se trató antes, en este emblema enfatiza la idea del trabajo arduo, casi brutal que realizó San Francisco; también abordamos con anterioridad el sentido de la mano, no obstante, agregaremos algunos detalles más, para una lectura más completa.

#### 2.1.1.3.4.1. La mano humana

La mano se relaciona frecuentemente con la idea de obra y acción divinas, como vimos anteriormente, pero también se vincula con las obras y acciones humanas, según veremos ahora. En el campo de la emblemática podemos mencionar, por ejemplo, que para Piero Valeriano la mano, entre otras significaciones, se refiere a la idea de amistad y alianza.<sup>208</sup> El mismo concepto se encuentra en un jeroglífico de Horapolo, en el cual dice sobre los antiguos: “Si quieren indicar «hombre amante de la edificación» dibujan una mano de hombre; pues ésta realiza todas las construcciones”.<sup>209</sup> Por su parte, Juan de Horozco en su capítulo XXX, libro I, retoma el jeroglífico de Horapolo con el mismo sentido y expone: “La mano significaban el hombre amigo de edificar, reduciéndose a la mano siempre la obra, que sin ella no puede hacerse, y más lo que es de los edificios, donde la mano ejecuta el modo de lo que el entendimiento en sí fabrica”.<sup>210</sup>

Una interpretación relacionada con estos conceptos, pero en especial con el último de reducir la obra a la mano, se aplica al emblema del *Festivo aparato*: por una parte se describe a “uno que valiente aunque macilento rompía con grandes alientos la tierra a costa de no pequeñas fatigas”; es San Francisco que lleva a cabo sus obras en la tierra, rompiéndola de

<sup>205</sup> *Festivo aparato*, ff. 8r-8v.

<sup>206</sup> *Ib.* f. 8v.

<sup>207</sup> *Id.*

<sup>208</sup> Cf. Santiago Sebastián en comentario a Horpollo, *Op. cit.*, p. 380.

<sup>209</sup> Horapolo. *Op. cit.*, p. 423.

manera metafórica —tal vez con sus manos, si bien el documento no lo especifica—, pues de hecho rompió con todo lo terreno de esta vida.

Por otro lado, dos de las manos descritas pertenecen a Calixto III y a Alejandro VI —el primero fue tío del segundo y este último abuelo de Francisco—, por ello se destaca su acción de ofrecer cada quien a su no menos célebre pariente una tiara pontificia, aún sin ser Dios para hacerlo desde el cielo, sino como los mortales admirables y glorificados que supuestamente fueron; en el mismo sentido, dos de los mote *“TERTIO CORONABITUR”* “El tercero será coronado” y *“TER MUGIET BOS”* “Tres veces bramará el buey” se refieren a San Francisco de Borja el Tercer General de la Compañía de Jesús y al lugar “tercero” de su familia en ocupar un alto puesto dentro de la Iglesia que le habría correspondido de haberlo aceptado.

Por otra parte, otra mano desde el cielo le ofrece al Santo una corona de laurel, no se especifica a quién pertenece la mano, y si bien la relación no especifica si sale de una nube, por el contexto podemos vincularla con Dios, con el premio supremo que implica la corona de laurel para el Tercer General.

En tanto, el epigrama complementa a la imagen cuando especifica que “Se yerguen las dos guirnaldas del buey”, es decir, Alfonso de Borja, después Calixto III, y Rodrigo de Borja, el futuro Alejandro VI, “las dos guirnaldas del buey” que “languidecen: pero viven en la corona de laurel” entendida esta última como su pariente Francisco de Borja, el familiar más destacado de los tres, porque “¿Conque, quienes ayudan más? Las que ayudan en el fin”. Ayudan menos las preseas mundanas, aún las otorgadas por la Iglesia como es el cargo papal, que las distinciones que sirven para alcanzar el fin más importante de la gloria eterna, pues “¡Ay! rápidamente mueren las primeras, siempre tú, laurel, te vuelves verde” como sucede con la corona de laurel en este caso. El terceto concluye que San Francisco merece más la gloria eterna de la corona de laurel que la tiara pontificia.

En el tercer emblema se retoma, de este modo, la figura del toro aunque bajo la forma de su variante más tosca, prácticamente ordinaria, con en el sentido de trabajo arduo, como puede serlo la del buey; ésta imagen se une a la de la mano humana que representa la acción casi divina, por hacerlo desde el cielo, de los dos papas que premian a su santo descendiente en reconocimiento de su trabajo arduo. No obstante, el premio de sus antepasados, con todo y la

---

<sup>210</sup>Juan de Horozco y Covarrubias. *Op. cit.*, libro I, s/p.



importancia que implica, contrasta con el otro premio, aún mayor: la corona de laurel que le otorga la divinidad, porque viniendo de Dios dura eternamente.

### 2.1.1.3.5. El cuarto emblema del tercer carro

Se encontraba del lado contrario a los dos anteriores, la relación lo describe así:

probaba con mucha claridad, que los plausibles lucimientos de una Canonización festejada no arguyen novedad en las glorias de su dueño, sino en los aplausos de los que las celebran. Pintóse a este viso el regozijado nacimiento de un claro Sol, a quien saludaban los Músicos Paxarillos desde los facistoles de las verdes copas, no tanto como a recién nacido a las luces, quanto como a recién llegado a sus florestas: así lo executoriaba este mote, *IAM DIU*<sup>211</sup>

El epigrama<sup>212</sup> reza:

¿Quiénes naciendo desconocidos, resplandeces en la gloria del Sol?  
No en los jóvenes: sino la gloria sólo es nueva para los jóvenes.  
Borgia por ti recientemente al Sol en resplandor supongo;  
Soy engañado, porque incluso de distinta Región y CIUDAD vienes.

El terceto afirma:

No es nuevo el Sol pues viene de otro mundo  
y de sus rayos el fogoso imperio  
sólo es nuevo el nacer a este emispherio.<sup>213</sup>

Veremos a continuación el sentido del Sol en este caso.

#### 2.1.1.3.5.1. El Sol

El Sol al cual saludaban los “Músicos Paxarillos” en la imagen es una nueva referencia a Dios, en la segunda persona de la trinidad, y presente en la Compañía de Jesús. El terceto complementa el sentido de una manera decisiva pues por él nos enteramos de que el Sol no es nuevo sino que “viene de otro mundo”, es el Sol de la Compañía, cuyos rayos de “fogoso imperio” o de influencia muy importante “sólo es nuevo el nacer a este emispherio”, es decir, se trata del hemisferio del Nuevo Mundo; recordemos que el año de 1671, en el cual se celebró la fiesta por la canonización de San Francisco que nos ocupa, es asimismo el aniversario de la llegada de la Compañía de Jesús a la Nueva España en 1571. La relación confirma lo anterior por medio del mote, pues explica que los músicos pajarillos saludaban al Sol “como a recién llegado a sus florestas [...] *IAM DIU* [afirma el mote]”, “Ya hace tiempo”, en nuestra traducción, es decir “Ya hace tiempo” llegó el Sol de la Compañía de Jesús, pero ¿dónde exactamente? el epigrama responde la interrogación, pues vincula el arribo de los jesuitas con

<sup>211</sup>*Festivo aparato*, ff. 8v-9r.

<sup>212</sup>*Ib.* f. 9r.

<sup>213</sup>*Id.*

la ciudad “de distinta Región y CIUDAD vienes”, recordemos que de hecho llegaron a la Ciudad de México para establecerse primero que en ninguna otra ciudad americana.

Así pues, el cuarto emblema del tercer carro es ostensiblemente sencillo, hace referencia al arribo de la Compañía de Jesús al Nuevo Mundo en general y a la Ciudad de México en particular, y a cómo ese hecho constituyó un nuevo amanecer en los lugares referidos, de manera tan significativa que la misma divinidad lo festeja desde entonces.

### 2.1.1.3.6. El quinto emblema del tercer carro

Su descripción es la siguiente:

elogiaba la destreza de que dotó Dios a nuestro Santo en los puntos de la Música, de que ha quedado eterna su memoria en las letras que compuso para las iglesias de España celebradas hasta oy por *Obras del Duque de Gandía*, como que haya sido su Canonización un declararle Maestro de los Celestiales Coros. Explicábalo con agudeza el emblema de unos Cisnes, que a vista de un libro de Música abierto, entonaban sus glorias en la tierra con este Emistiquio: *REFERT AD SYDERA CYGNUS*. Y parece que respondían a otros de su especie, que en el Coro de una luminosa nube celebraban las de Dios en el Cielo; llevándoles con magisterio el compás una mano, que según lo que se descubría de el brazo, mostraba ser de jesuita<sup>214</sup>

El epigrama<sup>215</sup> detalla:

Templo, de ti resuenan para el amado con armonía los cantos;  
Borgia, vencedor ¡Io!, la música, la barahúnda de la canalla.  
¿Que no seas escrito junto a los celestes, entre los CISNES?  
Mientras que de la tierra envidie el mismo coro celestial.

Su respectivo terceto complementa:

Tan de el Cielo compones que te embidia  
la capilla celeste; y aún barrunto  
que allá te sube, por subir de punto.<sup>216</sup>

A continuación veremos el sentido del cisne en este caso.

#### 2.1.1.3.6.1. El cisne

La imagen del cisne predomina en el emblema, de nuevo representa a los poetas: el coro de los cisnes o poetas celestiales unido al de los cisnes o poetas terrenales más reconocidos, los cisnes que cantan como cantó San Francisco en el mundo, por medio de sus obras musicales, conocidas como *Obras del Duque de Gandía* y figuradas aquí por un libro de música; son los poetas terrenos y celestes —los fallecidos, obviamente—, que dirige el mismo Tercer General de la Compañía de Jesús, representado por medio de una mano “como que haya sido su Canonización un declararle Maestro de los Celestiales Coros”, explica la relación. El epigrama agrega que San Francisco ya tiene un lugar entre los poetas celestiales,

<sup>214</sup>*Ib.* ff. 9r-9v.

<sup>215</sup>*Ib.* f. 9v.

<sup>216</sup>*Id.*

no obstante los mismos miembros de ese coro envidian su triunfo, incluido el correspondiente por sus *Obras* musicales ya que la “barahunda” que las aprecia es de la “canalla” del mundo, tomando por “canalla” a la gente común, sin instrucción. Pero finalmente los miembros del coro lo exaltan, para honrarlo tanto a él como a la misma capilla celestial que conforman.

El terceto que complementa al epigrama “la capilla celeste” hace subir allá al nuevo Santo para mejorar su calidad musical y para honrar al santo. Finalmente, en el mote “*REFERET AD CYGNUS*”, o “Que someta a las estrellas el signo”, encontramos un juego con la palabra *signo*, como signo del zodiaco o Tauro, como se hace en emblemas anteriores, el signo del toro perteneciente al escudo de armas de los Borgia y los signos musicales; en ambos casos el *signo* principal es San Francisco mismo, como se deduce de los emblemas precedentes. Por lo tanto el *signo*, el Tercer General de la Compañía, somete a las estrellas merced a sus muy reconocidas obras musicales y a las obras de todo género que llevó a cabo durante su vida terrenal así glorificada.

Así pues, el quinto emblema, continúa con la imagen y el sentido de lo musical: a San Francisco se le califica de “Maestro de los Celestiales Coros” por sus obras escritas, gracias a las cuales es digno de contarse entre los cisnes o poetas y músicos más reconocidos en el cielo y en la tierra; San Francisco es el signo, el músico, el escritor que somete tanto a los poetas y músicos consagrados como a las estrellas mismas por medio de sus obras escritas.

En conclusión el tercer carro presenta a San Francisco glorificado desde diversos puntos de vista: se reconoce su gloria tanto en el cielo como en la tierra; la gloria eterna que posee como premio al trabajo de su vida devota; el premio de sus antepasados, con todo y la importancia que implica, en contraste con su otro premio: la corona de laurel que otorga la divinidad, porque viviendo de Dios dura eternamente; la gloria que se desprende del arribo de la Compañía de Jesús al Nuevo Mundo en general y a la Ciudad de México en particular como un nuevo amanecer, de modo que la divinidad festeja tal arribo desde entonces; la gloria de San Francisco como el signo, el músico, el escritor que somete tanto a los poetas y músicos consagrados como a las estrellas mismas por medio de sus obras escritas.

### **2.1.2. Las cinco cuadrillas de la máscara grave**

Dentro de las cuadrillas que se formaron para la máscara, iban jóvenes y niños ataviados de acuerdo a los triunfos las dignidades y estados más importantes que pertenecieron a San Francisco durante su vida. La descripción de las cuadrillas es muy detallada, ante todo se

presta una gran atención a la ropa y joyas de los integrantes, a sus actitudes y capacidad de actuar —diríamos hoy—, es decir, de caracterizar un determinado personaje, que a excepción de ciertos ángeles y un conjunto de guerreros aztecas comandados por Moctezuma, es siempre San Francisco mismo. De hecho en las cuadrillas de la máscara grave los elementos emblemáticos aluden al Santo directamente, sin grandes complejidades conceptuales; importa más, según parece, la precisión del significado de los emblemas ya pintados sobre tarjas y monteas o ya vivientes, como las “letras vivas” aludidas por el epígrafe con el cual iniciamos, imágenes emblemáticas con vida y representadas por estudiantes.

### 2.1.2.1. La primera cuadrilla

Sus miembros visten un rico traje mexicano, en una clara muestra de admiración ante los indígenas del pasado, si bien no de los que vivían entonces —tal y como sucede todavía en nuestros días— que formaban parte de la despreciable “canalla”.<sup>217</sup> El *Festivo aparato* describe la primera cuadrilla, señala que la formaron sesenta y siete adonis, disfrazados con el traje mexicano, el que los capitaneaba empuñaba la tarja descrita así en el documento:<sup>218</sup>

La pintura de ella entretenía con un crespo anchuroso mar, a cuya orilla esperaba la América en traje de india de be va<sup>219</sup> planta, con las usuales insignias de copile, naguas y giul,<sup>220</sup> que es a modo de una sobrepelliz sin mangas y a su oial<sup>221</sup> las Armas de este Mexicano Imperio, que son un Tunal, a quien corona la Reina de las aves como que destroza los círculos de una culebra con el pico. También se divisaba un Navío, que ya daba fondo con los primeros Padres de la Compañía, enarbolando uno de ellos la milagrosa Imagen de nuestra Señora del Populo, que venía por Fundatriz de esta Provincia y en la popa un Buey, que le servía de remate, donde se traslucía el cortesano recibimiento, que hizo este Nuevo Mundo a los hijos que embiaba San Francisco de Borja. Todo lo dezía a la letra la Canción siguiente, en la qual no se atribuía la palabra *Anahua* a penuria de consonante, sino a la sobra de propiedad, por ser essa la voz con que significaban los Mexicanos toda esta tierra ultra marina.<sup>222</sup>

En la imagen el “crespo” y “anchuroso” mar que cruzó el navío, en el cual llegaron los primeros jesuitas, representa la magnitud de los peligros que aquellos debieron sortear durante su viaje hacia tierras americanas. A esto se agrega que “la milagrosa Imagen de Nuestra Señora del Populo [...] venía por fundatriz de esta Provincia”, es decir, los miembros de la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús no olvidaron uno de los principales objetivos de su institución: el culto mariano, que rápidamente se manifestó en la Nueva España, pues en

<sup>217</sup>Cf. Dolores Bravo. *Op. cit.*

<sup>218</sup>La descripción completa de cada cuadrilla se encuentra en el documento, no las incluimos porque se refieren sobre todo, como se mencionó, a la vestimenta y la caracterización de sus miembros. Citamos, en cambio, la descripción de cada emblema colocado sobre tarjas y monteas, pertenecientes a cada cuadrilla.

<sup>219</sup>Debe decir “buena” o “bella”.

<sup>220</sup>Puede ser “huipil”, de nuevo.

<sup>221</sup>La letra “y” de cabeza

<sup>222</sup>*Festivo aparato*, ff. 10r-10v.

1578 llegó una imagen de la Virgen del Populo entre diferentes reliquias —apenas seis años después de llegar los jesuitas—, a la cual se refiere con probabilidad el documento. De otro modo la mención de la Virgen puede deberse sólo a la importancia del culto dedicado a la misma. Por otra parte, la popa del navío luce la figura de un buey, debido al escudo de armas del hombre que los mandó: San Francisco de Borja, escudo al cual nos hemos referido antes.

Otro elemento de la imagen es “la América en traje de india de [buena] planta, con las usuales insignias de copile, naguas y [guypil o guipyl], que es a modo de una sobrepelliz sin mangas”, descripción semejante hasta cierto punto a la proporcionada por Cesare Ripa cuando habla sobre la alegoría de América:

Mujer desnuda y de color oscuro, mezclado de amarillo. Será fiera de rostro, y ha de llevar un velo jaspeado de diversos colores que le cae de los hombros cruzándole todo el cuerpo, hasta cubrirle enteramente las vergüenzas. [...] Sus cabellos han de parecer revueltos y esparcidos, poniéndosele alrededor de todo el cuerpo un bello y artificioso ornamento, todo él hecho de plumas de muy diversos colores. [...] Con la izquierda ha de sostener un arco, y una flecha con la diestra, poniéndosele al costado una bolsa o carcaj bien provista de flechas, así como bajo sus pies una cabeza humana traspasada por alguna de las saetas que digo. En tierra y al otro lado se pintará algún lagarto o un caimán de desmesurado tamaño. [...] Por ser tierra recientemente descubierta esta parte del Mundo, nada podría hallarse a propósito de ella en los textos de los Antiguos Escritores, precisando por tanto recabar su noticia entre los mejores Historiadores modernos que particularmente la tratan.<sup>223</sup>

La cita y el documento, pese a sus diferencias —incluida la mención del color moreno de la piel—, prestan atención a la manera de vestir de la figura; no obstante, la imagen de Ripa es la europea, una visión idealizada de América y de sus habitantes femeninas descritas con la distancia de un océano de por medio; en tanto, el *Festivo aparato* proporciona la visión criolla y fiel de la vestimenta real de las indígenas para alegorizar la idea de estas tierras.

Por otra parte, en la imagen del emblema también se incluyen las armas del imperio mexicano representadas por medio del tunal, el águila y la culebra. De hecho el águila no era una figura nueva ni para los indígenas, ni para los españoles. Así, Juan de Horozco y Covarrubias declara sobre el águila como emblema o distintivo de las legiones romanas: “Tuvieron los romanos por principal señal el águila, de manera que, aunque en las compañías había otras señales, [...] en la legión era la general señal el águila y esto fue por ordenación de Mario”.<sup>224</sup> Era una señal porque el águila formaba parte de los estandartes que los romanos colocaban en alto y en medio del campo durante sus batallas, como punto de referencia para los miembros del ejército. El empleo de aquellos estandartes continuó en Europa, aunque también eran utilizados en el Oriente, de modo que pasaron a América con la Conquista, si

<sup>223</sup>Cesare Ripa. *Op. cit.*, v. II, p. 108.

bien en nuestro continente ya se empleaban escudos de armas en los ejércitos. En sí el águila formaba parte de estandartes y escudos de armas europeos, pero también de al menos dos pueblos prehispánicos: “Cada uno de los señoríos de la Federación de Anahuac, así como los sujetos a su dominio o influencia y los independientes, tenían su propio escudo de armas; el del Estado Mexicatlan era un águila que se abatía para hacer presa a un tigre; el de Tlaxcala, un águila de oro con las alas extendidas; el de Ocotelolco, un pájaro sobre un peñasco y el de Tizatlan representaba, también, sobre un peñasco a una garza blanca”.<sup>225</sup> Además, no deja de influir, en el empleo constante de tal figura, la leyenda de la fundación de Tenochtitlán, en la cual se dice que para señalar el lugar donde debía asentarse el pueblo azteca se encontraría un águila parada sobre un nopal y comiendo una serpiente, tal y como figura en el actual escudo nacional mexicano, según se especifica en el artículo segundo de la *Ley sobre las características y el uso del Escudo, la Bandera y el Himno Nacional* que dice:

El Escudo Nacional está constituido por un águila mexicana, con el perfil izquierdo expuesto, la parte superior de las alas a nivel más alto que el penacho y ligeramente desplegadas en actitud de combate, con el plumaje de sustentación hacia abajo tocando la cola y las plumas de ésta en abanico natural. Posada sobre su garra derecha sobre un nopal florecido que nace en una peña que emerge de un lago, sujeta con la derecha y con el pico, en actitud de devorar una serpiente, curvada de modo que armonice con el conjunto. Varias pencas del nopal se ramifican a los lados. Dos ramas, una de encino al frente del águila y otra de laurel al lado opuesto, forman entre ambas un semicírculo inferior y se unen por medio de un listón dividido en tres franjas que, cuando se representa el Escudo Nacional en colores naturales, corresponden a los de la Bandera Nacional.<sup>226</sup>

Después de interpretar las diversas figuras de los emblemas representados por diferentes autores, los elementos descritos en la cita anterior hacen pensar inevitablemente en las imágenes emblemáticas y en la tradición, dentro de la cultura mexicana, de las mismas.

En cuanto a la composición poética que cumple la función de epigrama del emblema, se trata de una canción,<sup>227</sup> sobre ella no se especifica si iba escrita sobre la misma montea, si la recitó un integrante de la cuadrilla o si se repartió impresa en hojas sueltas. La canción vuelve a referirse al águila de la leyenda relacionada con el origen de la Ciudad de México-Tenochtitlán:

Presagio coronado,  
no sólo Augural seña  
de la Fénix civil del Orbe mío  
sino anuncio sagrado,

<sup>224</sup>Juan de Horozco y Covarrubias. *Op. cit.*, libro I, f. 40v.

<sup>225</sup>Leopoldo Martínez Caraza. “Heráldica militar mexicana” en *El Ejército Mexicano*, México, Secretaría de la Defensa Nacional, 1979, p. 560. (p. 56 lo del Oriente).

<sup>226</sup>*Ley sobre las características y el uso del Escudo, la Bandera y el Himno Nacional*, México, Secretaría de la Defensa Nacional, 1968.

<sup>227</sup>La canción completa se puede leer al final, por el momento sólo citaremos los fragmentos más importantes.

pues Águila en la peña  
 quién no ve que ideaba, aunque sombrío,  
 el Mariano Pío  
 de beber a mi lago.  
 ¿Para el Cielo la tierra?  
 Ya lo dixo la guerra,  
 que por el Borja de *Iesus* Santiago  
 publicó la luz mía,  
 divisada en sus lábaros MARÍA.<sup>228</sup>

En esta ocasión se presenta la figura del águila como el anuncio de “la Fénix civil del Orbe mío”, la Ciudad comparable con el ave Fénix pues también renació de sus cenizas tras su caída y destrucción a manos de los conquistadores españoles, de modo tal que en su renacimiento y reconstrucción participó el Papa Pío VI “el Mariano Pío”, al ser el responsable del envío de los primeros jesuitas a la Ciudad en particular y a la Nueva España en general, esto cincuenta años después de la derrota de Tenochtitlán. De tal modo que se presenta a Pío VI y a la Compañía de Jesús como los responsables de reconstruir la ciudad y además de fomentar el culto a la Virgen María según la canción, pues de hecho la Compañía tuvo desde un principio a la Virgen como lábaro distintivo de manera metafórica y durante sus labores diarias.

Después, en la canción se hace mención de San Francisco en la tercera estrofa:

De el Borja, digo, Santo,  
 cuyo, si no me engaño,  
 (y lo que es más a ruegos de su Iuno)  
 Iúpiter sacrosanto,  
 o piel vistiendo, o paño,  
 arando el azul campo de Neptuno,  
 robador oportuno  
 de lo mejor de Europa  
 al Américo Imperio.  
 Traduxo del Hiberio  
 en una y otra iesuita ropa  
 riquezas que no lleva  
 (si hasta entonces lo fue) mi España Nueva.<sup>229</sup>

La estrofa alaba a San Francisco, comparándolo con Júpiter que se transformó en toro para raptar a Europa atravesando el mar o “arando el azul campo de Neptuno”; en tanto, el toro forma parte también del escudo de armas de los Borja, de modo que los jesuitas a su vez trajeron “lo mejor de Europa al Américo imperio”, como Júpiter cuando robó a Europa. Los últimos ocho versos de la cuarta estrofa continúan enaltecendo a San Francisco de Borja y a la Compañía de Jesús, pues se dice:

---

<sup>228</sup>*Festivo aparato*, f. 10v.

[...] el Duque [...]  
 [...] no sólo  
 conquistó, más conquista  
 en la que siempre alista,  
 tropa a auxiliar del suyo, a nuestro Polo  
 (desde el primer embío)  
 [...] <sup>230</sup>

Es decir, se reconoce la labor de conquista espiritual de San Francisco como General de la Compañía, la de las tropas jesuíticas que vinieron a “nuestro Polo” y aún la de los miembros de reciente ingreso, tal vez refiriéndose a los jesuitas contemporáneos a la fiesta y la edición de la misma.

La canción posee otras estrofas, sin embargo las demás no se dedican directamente a las imágenes que nos interesan, sino a halagar al Virrey Marqués de Mancera y a su sucesor el Virrey Duque de la Veragua.<sup>231</sup>

El emblema compuesto por los anteriores elementos se complementa con una imagen derivada de él, es decir, con el personaje de Moctezuma, representado por un muy joven caballerito, y con la loa que el mismo niño recitó, a la manera de un epigrama cuya finalidad es consolidar el sentido del conjunto.

Toda loa tiene como propósito principal halagar; no obstante, como explicara el investigador Humberto Maldonado Macías en su estudio “La evolución de la loa en la Nueva España: de González de Eslava a Sor Juana”, en la loa novohispana el halago no siempre fue el objetivo primario: en ocasiones se alabó la cultura americana, los indígenas prehispánicos y a los criollos, no así a la cultura peninsular ni a los españoles mismos.<sup>232</sup> La loa del *Festivo aparato*, que abre el paseo de la máscara grave, no llega a criticar e impugnar a los peninsulares y su dominio sobre los americanos —como sucede en otras loas anteriores, contemporáneas y posteriores a ella, como sucede con la loa del auto de *El divino Narciso* de

<sup>229</sup> *Ib.* f. 11r.

<sup>230</sup> *Ib.* ff. 11r-11v.

<sup>231</sup> El documento afirma que la canción es la original de la fiesta, no obstante existen razones para pensar que la segunda estrofa y los cinco primeros versos de la cuarta fueron agregados después, al momento de editar la relación, pues el Duque de Veragua fue nombrado virrey hasta el 10 de junio de 1672 y la fiesta de canonización se realizó en septiembre del año anterior, pero cuando se imprimió el *Festivo aparato* el Duque era el virrey de la Nueva España. Así pues, en 1671 lo importante era alabar al virrey en funciones, el Marqués de Mancera, durante los momentos oportunos, y en 1672 al Duque de Veragua, por medio de la relación impresa. Además, al inicio de la cuarta estrofa se dice que es un “Paréntesis plausible”, probablemente por las mismas razones que expusimos. Por otro lado, los siguientes ocho versos de la cuarta estrofa formaban originalmente una estrofa de trece versos con la estrofa que terminó sólo con cinco, por ello a la última estrofa en apariencia le faltan ocho versos.

<sup>232</sup> Cf. Maldonado Macías, Humberto. “La evolución de la loa en la Nueva España: de González de Eslava a Sor Juana”, *Hombres y letras del virreinato. Homenaje a Humberto Maldonado*, México, UNAM-IIF, 1995, (Letras de



Sor Juana—, pero sí alaba en grado superlativo la cultura y los idealizados hombres prehispánicos. Esto último se logra por medio de un patrón alegórico-simbólico tal y como se expone en el aludido artículo de Humberto Maldonado “En las loas novohispanas, el empleo del patrón alegórico-simbólico está sujeto a la abigarrada confluencia de la tradición clásica, la interpretación cristiana de la realidad y el constante resurgimiento de los ritos indígenas que quisieron ser suprimidos por el conquistador español, al calor de la conquista espiritual”,<sup>233</sup> tal patrón lo encarna, en la loa que nos ocupa, Moctezuma II —llamado Xocoyotzin “el más joven”—, como alegoría del pueblo azteca que recibió a Hernán Cortés y sus hombres en la Gran Tenochtitlán.

La imagen de la loa la constituyen el pequeño Moctezuma y los nobles mexicanos que lo acompañan, en tanto esta explica lo siguiente en sus dos primeras estrofas:

Ardida pompa de incendios,  
que Antípoda de la noche,  
quando en las aguas te copias,  
mientes en un Sol mil Soles.  
Planeta brillante, a quien  
por Monarca reconocen  
las campañas quando vibras,  
de tus rayos el estoque.<sup>234</sup>

Lo anterior es un enaltecimiento del Sol, para convertirlo en digno punto de comparación respecto a San Francisco de Borja en la sexta y séptima estrofas, pues ahora el Sol será el desdichado Faetón:

Él no conoce a las sombras,  
tú alternas las de dos Orbes,  
Él no sabe qué es ponerse,  
Tú cada día te pones.  
Ni por tus lumbres te passe  
ladearte con su coche,  
por que hallarás en sus rayos  
lo que en los tuyos Phaetonte.<sup>235</sup>

La comparación se hace de tal forma, en la novena estrofa, que el Sol en toda su grandeza se empequeñece frente a la grandeza de San Francisco. Además, el Sol es comparado a su vez con los españoles, ya que los súbditos de Moctezuma y el mismo emperador confundieron a Cortés y sus hombres con los “hijos del Sol” de las leyendas prehispánicas:

Mi Nación por hijos tubo

la Nueva España, 2), pp. 71-95.

<sup>233</sup>Maldonado Macías, Humberto, “La evolución de la loa en la Nueva España: de González de Eslava a Sor Juana”, *Hombres y letras del virreinato. Homenaje a Humberto Maldonado*, p. 77.

<sup>234</sup>*Festivo aparato*, f. 14v.

<sup>235</sup>*Ib.* f. 15r.

de el Sol a los Españoles  
y oy con mi Nación venero  
ciertas tus aprehensiones.<sup>236</sup>

Después, en la décima estrofa, se presenta a los jesuitas españoles, dada la relación Sol-jesuitas y Sol-españoles presente en otros emblemas, como los lógicos responsables de iluminar los territorios novohispanos:

De su Eclíptica son rayos  
sus hijos, quando veloces  
sagradamente iluminan  
mis retiradas Regiones.<sup>237</sup>

Jesuitas que iluminaron hasta el punto de volver “víctimas piras” los corazones novohispanos, según la onceava estrofa:

Ea América, en quien siempre  
nobles reinan pundoñores,  
Ardientes víctimas pyras  
en rendidos coraçones.<sup>238</sup>

Para concluir, la doceava estrofa particulariza a quienes aclaman a San Francisco, ya no es sólo América sino los “ilustres mexicanos”:

Ea, ilustres Mexicanos,  
vuestra lengua se remonte  
clamando con toda el alma,  
Viva nuestro Santo Héroe.<sup>239</sup>

San Francisco de Borja queda como una figura heroica, como el héroe santo de la fiesta: del héroe mortal que fue en el mundo, como Grande de España, se convierte tras su canonización en el héroe inmortal que alcanza la gloria eterna; en este sentido se vuelve digno de emulación.

### 2.1.2.2. La segunda cuadrilla

La cuadrilla, según afirma la descripción: “se bizarreaba en quarenta Cavalleros de capa y espada, authorizados con los hábitos de las órdenes de Santiago, Alcántara, Calatraba y San Iuan a los pechos; y con la decencia y gravedad que un estado tan ilustre y honorífico pedía”.<sup>240</sup> Además:

Iba, como en la primera quadrilla, guiando esta con su Tarja pendiente de una asta dorada un galán y bien dispuesto Cavallero, escoltado de muchos pages y describiendo con la viveza de la pintura de el Cartel las asperezas de la nunca bien pintada penitencia de San Francisco de Borja, aún en el estado de Cavallero y Grande, pues supo como tal domar los ardorosos bríos de su cuerpo y las fogosas actividades de su sangre.

<sup>236</sup> *Id.*

<sup>237</sup> *Id.*

<sup>238</sup> *Id.*

<sup>239</sup> *Id.*

<sup>240</sup> *Ib.* f. 12r.

Representáronle los pinzeles a lo Cavallero con manto capitular, bota de rodillera y espuela dorada, como que le robaba la atención lo sangriento de una disciplina que le mostraba una mano desde la opacidad de una densa nube, correspondiendo a la disciplina la brevedad deste mote *MILITAR*.<sup>241</sup>

Podemos notar, una vez más, la relación entre las imágenes vivientes —es decir, no pintadas— de los caballeros y el emblema que enarbolaban, puesto que los jóvenes representan la condición de caballero que tuvo el Duque de Gandía, quien supo “domar los ardorosos bríos de su cuerpo y las fogosas actividades de su sangre”, no con una disciplina cualquiera sino con una especial otorgada por Dios mismo, pues la imagen de la mano con la disciplina sangrienta que llama la atención a San Francisco sale de entre las nubes, por tanto se interpreta como la mano divina, como la voluntad y la acción de Dios. Esto se confirma con el mote “*MILITAR*” con el cual se alude al sentido caballeresco de lo militar ejercido por el Santo en el mundo y a su condición de soldado de Cristo dentro de la Compañía de Jesús. Los quebradillos se unen al objetivo de aclarar más la naturaleza de la disciplina recibida por el Santo caballero:

Prevén futuros estragos,  
Cuerpo, que te voy a dar  
(si te ofrece)  
un Santiago y mil Santiagos  
al, día y me è de quedar  
en mis TRECE.<sup>242</sup>

El *Diccionario de autoridades* define así la palabra SANTIAGO: “El grito con que los españoles invocan a Santiago su patrón, al romper la batalla contra los moros, u otros enemigos de la fe. [...] Por alusión se toma por cualquier acometimiento con estrépito, que pueda hacer daño, o que mueva a que otros se asusten, o imaginen peligro.”<sup>243</sup> El mismo diccionario dice sobre la palabra TRECE: “En el Orden y Caballería de Santiago, se llama el caballero Diputado, y nombrado por el Maestre y demás Caballeros, para algún Capítulo general. Diósele este nombre porque siempre eligen trece Caballeros a este fin”, asimismo el diccionario transcribe las palabras del Cardenal Álvaro Cienfuegos en la *Vida de San Francisco de Borja*: “Fue trece de esta orden victoriosa, cuya espada un tiempo roja con la sangre enemiga, hoy lo está sólo con el rubor de verse ociosa”.<sup>244</sup> Es decir, los quebradillos explican que pese a la fuerza con la cual se azote el cuerpo con la disciplina, San Francisco se quedará siempre en su puesto, aun cuando el estrépito pudiera asustar a los demás.

<sup>241</sup>*Ib.* ff. 12r-12v.

<sup>242</sup>*Ib.* f. 12v.

<sup>243</sup>*Diccionario de Autoridades*, s.v. SANTIAGO.

<sup>244</sup>*Ib.* s.v. TRECE.

La segunda cuadrilla de la máscara grave se complementa con el carro triunfal del amenísimo jardín y áspera montaña, interpretados con anterioridad:

el Carro triumphal del amenísimo jardín y áspera montaña que ya se pintaron, en cuyo medio hazía el papel de San Francisco de Borja un bien dispuesto joven de capa y espada con el fausto que pedía la representada grandeza; era el Hábito de Santiago, el vestido de terciopelo negro bordado con primor de finísimas perlas, los cabos blancos, las botonaduras y cadena, de que pendía la Venera, de filigrana de plata; venía con ademán de dormido; y en llegando al puesto de explicar lo enigmático de tanto Geroglífico, despertaba de aquél como letargo; y mirando ya a la pompa de el árbol (en que se representaba su Excelentísima ascendencia) tan amenazado de la segur en las raíces como de las espinas en la copa, ya a la escabrosidad horrible de aquél repecho tan coronado de glorias, se levantaba de su silla, diziendo con grave suspensión pero con notable propiedad de voz y acciones señoriles este Romance.<sup>245</sup>

El romance retoma los tópicos más importantes y recurrentes en los emblemas del documento, como veremos al interpretarlo. La primera y segunda estrofas del romance presentan una contraposición, con objeto de confirmar la actitud del Santo ante la vida material vista como un sueño, en boca del santo personificado por un joven, lo cual le otorga una mayor credibilidad:

Fugitivas ilusiones  
¿erais sueños o verdad?  
Vivo parecéis dibujo  
de este muerto original.  
Lo que mirabais cerrados,  
ojos abiertos mirad.  
Feliz sueño, pues me tienes  
abiertos los ojos ya.<sup>246</sup>

Se entiende que aun en vida San Francisco ya estaba muerto a las “fugitivas ilusiones”, es decir, el romance comienza con el enaltecimiento del santo por medio de ejemplificar uno de sus principales razonamientos, que de hecho recuerda dos importantes monólogos de obras de teatro de la época: el del personaje de Hamlet en la obra del mismo título de William Shakespeare —publicada en 1603, pero representada desde tiempo antes— y el de Segismundo en *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca —publicada en 1635—, con la siguiente sustancial diferencia entre ambos: mientras para Shakespeare la muerte es un sueño temido por su carácter incierto, para Calderón la vida de hecho es en todos los sentidos un sueño.<sup>247</sup> El romance parece tener una cierta influencia de ambos, ya que en este caso la muerte sin inspirar temor se muestra como la única realidad al mostrar la vida como un sueño. Por ello es más probable que sea del último autor el influjo predominante; además, Calderón

<sup>245</sup>*Festivo aparato*, ff. 15r-15v.

<sup>246</sup>*Ib.* f.15v.

<sup>247</sup>*Cf.* William Shakespeare. *Hamlet*, Buenos Aires, Losada, 1985, pp. 67-68; Pedro Calderón de la Barca. *La vida es sueño*, México, Porrúa, 1990, pp. 57-58.

de hecho participó, con una canción y un soneto,<sup>248</sup> en el certamen poético organizado en la ciudad de Madrid en 1671.

La siguiente estrofa del romance contiene la primera alusión a una parte importante de la figura del árbol del segundo carro triunfal:

¡Qué luz descubro en la sombra  
de aquella segur fatal!,  
más de el otro hermoso grillo  
¡qué funesta obscuridad!<sup>249</sup>

Se trata de la “segur” atribuida a la figura de la muerte, el símbolo de la muerte que amenaza la vida figurada en las raíces del árbol, según se explicó ampliamente al interpretar tal figura presente en el segundo carro de la máscara grave. La cuarta estrofa se refiere al tercer emblema del mismo carro, al desprecio de los jesuitas por los fútiles honores mundanos, tanto los concedidos por la Iglesia, como los conferidos por el poder humano:

¿Es púrpura aquella o es  
triste de muerte sendal?  
Lo que veo es, que de luz  
sólo tiene el deslumbrar.<sup>250</sup>

El contraste entre los poderes terrenales frente a la poderosa muerte, se representa por medio de la púrpura, como el color distintivo de la potestad de reyes, príncipes y demás autoridades; tal y como se expone en el epigrama latino del tercer emblema del segundo carro triunfal: “Desprecio al noble, porque invita a la cima con la Púrpura”; la púrpura se une al cendal, una tela ligera y fútil como lo es el poder mundano el cual siempre ha de ser “triste de muerte sendal”, es decir, al poderío le ha de llegar siempre la muerte ligera, por que él y la púrpura que lo representa “de luz / sólo tiene el deslumbrar”. El mismo tipo de muerte se ejemplifica en la quinta estrofa:

¡Aquella que bermegea,  
es blasón o Cruz nomás?  
Sólo es Cruz, puesto que sólo  
sirve de crucificar.<sup>251</sup>

Aquí la alusión es a la muerte tras la cual no hay vida de salvación sino la muerte definitiva, presente en la cruz del mismo tercer emblema del segundo carro triunfal de la máscara grave, cruz que no es blasón, es decir, que no representa a Cristo sino sólo a la crucifixión en sí, al hecho de morir por ese medio.

<sup>248</sup>Cf. Nuestro capítulo “II. LA COMPAÑÍA DE JESÚS, UNA ORDEN CON FINES Y OBRAS «AD MAJOREM DEI GLORIAM»”.

<sup>249</sup>*Festivo aparato*, f. 15v.

<sup>250</sup>*Id.*

<sup>251</sup>*Id.*

Una alusión directa, de nuevo, al árbol del segundo carro está en la sexta estrofa:

¿Coronas y no en cabeças?,  
 ¿Ceptros y no en manos? ¡Ay!,  
 ¿dónde se fueron los dueños  
 de lisonja tan falaz?<sup>252</sup>

Existe aquí una clara referencia a los antepasados de San Francisco, los Borgia, y a la fugacidad de su paso por el mundo, a lo engañoso de sus “coronas” y “cetros”, presentes de hecho en las banderolas que ostenta en su copa el árbol del referido carro. Con el objeto de acentuar tal sentido se añade en la siguiente estrofa, la séptima:

Bien estáis junto a esos frutos,  
 que intentaron endiosar  
 a la muger con promesas  
 de una mentida Deidad.<sup>253</sup>

Son los símbolos de poder que se encuentran colocados en el árbol mencionado, son igualados a los frutos del árbol del bien y del mal, por medio de los cuales el demonio en forma de serpiente, de “una mentida deidad”, engañó a Eva. En tal sentido el joven, que personificó a San Francisco y recitó el presente romance, seguramente afirmó y actuó en consecuencia según la octava estrofa:

Aparto, aparto los ojos  
 de engaño tan desleal,  
 que quimeriza la vista  
 viendo lo que aquí no esta.<sup>254</sup>

Todas las glorias de tales frutos mundanos y engañosos se presentan en el árbol, pero a tal punto son desleales a la realidad que de hecho no existen, pues la muerte es lo único verdadero. Después de apartar la vista de los engaños mundanos se presenta una nueva acción por parte del Santo personificado, ello en la estrofa novena:

Mas ¿qué miro? ¿qué contemplo?  
 ¿vuelvo otra vez a soñar?  
 que si el mundo engaña allí  
 Dios parece engaña acá.<sup>255</sup>

Se presenta así una segunda alusión al sueño que es la verdad, frente a lo falso de la vida. Ello introduce la reflexión sobre la figura del monte, presente de la décima a la décimo cuarta estrofas:

Divinas quimeras hazen  
 los ojos al registrar

---

<sup>252</sup>Id.

<sup>253</sup>Id.

<sup>254</sup>Id.

<sup>255</sup>Id.

un monte de glorias, hecho  
 monte de dificultad.  
 ¡Oh, cuán áspera registro  
 su inculta fragosidad!  
 Quando el que se va por ella,  
 a passos de glorias va.  
 ¡Qué obscuras aquellas Cruces,  
 embozan la Magestad  
 del que en ellas como en solio  
 Rey se quiere coronar!  
 ¡Qué falsa peñasquería!  
 ¡qué hypócrita el espinal!  
 ¡quánto esconden de dulçura!  
 ¡quánta ocultan suavidad!  
 ¿Engañan aquí los Cielos?  
 ¿o engaña la tierra allá?  
 ¿Burlar el Cielo? es mentira.  
 ¿Mentir la tierra? es verdad.<sup>256</sup>

Es el monte que se encuentra hacia la parte delantera del segundo carro; de hecho, a lo largo de tales estrofas se comprueba la interpretación propuesta en el presente capítulo con anterioridad, acerca de la figura de la montaña descrita en la relación como “un monte”, a cuya cumbre equivalente a la gloria llega sólo quien supera las pruebas impuestas por las cruces y lo escabroso del monte mismo, pues tales dificultades son falsas, para ser coronado por los ángeles que esperan con una corona y un trono listos.

Las estrofas décimo quinta a la vigésima, y última, constituyen la síntesis del sentido del árbol coronado con la “segur” en las raíces y de la montaña con un trono sobre su cima:

No miréis Borja al principio  
 sino al vario terminar,  
 allí de segur funesta  
 y aquí de rico sitial.  
 Allí de rosas que acaban  
 en una espina mortal  
 y aquí de espinas que brotan  
 rosas de immortalidad.  
 Pues alto, al áspero monte  
 divinamente sagaz,  
 pues quando a servir me llama  
 me llama para Reinar.  
 Basta Borja de servir  
 al engaño secular,  
 donde servir es servir  
 y Reinar es servir más.  
 ¡Oh mundo caduco, y cómo  
 en mi pecho durará  
 el dolor de aver servido,  
 aunque poco, a tu beldad!  
 Ya no más cultos y obsequios

---

<sup>256</sup> *Id.*

a tan falsa vanidad,  
 por no servir a señor  
 que se me pueda acabar.<sup>257</sup>

De este modo, el árbol equivale a los honores mundanos y, por lo tanto, falsos, pues lo caracterizan como el “engaño secular”; en tanto, la montaña representa las preocupaciones que llevan a la vida inmortal, vida en la cual para reinar es necesario servir en ella antes; esta vocación de servir a la existencia inmortal lleva a la expresión natural de San Francisco sobre su arrepentimiento de haber servido “aunque poco” al mundo; razón por la cual se deriva la célebre frase de San Francisco de Borja, sentencia presente en la última estrofa del romance que es la síntesis del desengaño personal del Santo ante el mundo.

Así, los temas centrales del romance son los recurrentes en los emblemas del documento: la manifestación de la muerte como el ineludible fin de los poderes, personas y placeres terrenos; por esta razón, el ser humano debe desilusionarse del mundo, apartarse de él, con objeto de preparar su alma para merecer la vida eterna, y la glorificación de San Francisco de Borja como ejemplo de lo anterior. De este modo, efectivamente el romance es el mejor ejemplo que explica mucho del segundo carro triunfal y de esta cuadrilla, en el *Festivo aparato*, de cómo se complementan los carros y sus respectivos emblemas, formando imágenes junto a las cuadrillas respectivas, que a su vez forman otras imágenes, unidas todas por medio de una poesía más extensa que la de los emblemas de los carros, la cual cumple la función de esclarecer los emblemas y sus imágenes, tanto las móviles como las inmóviles, volviéndolos a todos parte de un gigantesco y complejo emblema.

### 2.1.2.3. La tercera cuadrilla

La relación expone los componentes de esta tercera cuadrilla:

cien Soldados, en quien se competían la gentileza y arrogancia garbosa de la gala; comerciándose en ellos, a intercesiones de sus juveniles años, los horrores de Marte con las especiosidades de Narciso; y haziendo todos muestra del cargo de Virrey y Capitán General, que con tan singular prudencia y tanto zelo de ambas Magestades supo exercitar en Cataluña el desvelo de San Francisco de Borja, cuya montea retrataba al mismo Santo debaxo de sitial, despachando peticiones y memoriales en la tarja, que el primero desta Soldadesca enarbolaba; leyéndose en su campo esta octava, que lo dezía todo.<sup>258</sup>

La octava efectivamente aclara el sentido de las imágenes móviles y de las inmóviles:

Del Quinto al Austria Carlos, si primero,  
 sin segundo hasta hoy Monarca a España,  
 en quanto de crystal por tierra Hybero,  
 y el Tirreno por Mar de zafir baña,  
 las veces de la Toga y del acero

<sup>257</sup>*Ib.* f. 16r.

<sup>258</sup>*Ib.* f. 12v.



sustituí, la Curia y la campaña  
 en la no menos fiel que belicosa  
 provincia {yo, Virrey}<sup>259</sup> se oyó dichosa.<sup>260</sup>

La octava alude al honor del Virrey Marqués de Mancera, como representante de la corona española y a Carlos II, monarca al cual se compara con su destacado antepasado Carlos I de España y V de Alemania, si bien cabe aclarar, es una comparación hecha merced a la imagen pública y oficial de los reyes españoles; de hecho Carlos II, el Hechizado, asumió el gobierno hasta 1675, en 1671 y 1672 ya ocupaba el trono pero su madre Mariana de Austria era la regenta del reino. Además, la octava une las glorias del Santo con las del Virrey, como personas dignas de admiración y de ser emuladas en sus hazañas bélicas, a favor de su Dios y del Monarca español.

#### 2.1.2.4. La cuarta cuadrilla

El *Festivo aparato* la describe de esta forma:

La quarta cuadrilla hizo ostentación de los grados de Maestro de Artes y Doctor en Theología, que obtuvo San Francisco de Borja en la Universidad insigne de Gandía, que avía fundado; y constaba de quarenta Maestros y Doctores de todas facultades, cerrando todo el claustro un Cavallerito muy agraciado, que hazía officio de Rector. Todos iban en Mulas y Caballos de gualdrapa, servidos de lacayos con la autoridad que el estado pedía; precediendo los dos Bedeles con sus mazas de plata y causando los Doctorcitos mil gustos, assí con la gravedad y mesura de sus passos, como con el singular adorno de argentería, perlas y joyas con que llebaban revestidos los bonetes, gorras y muçetas. Bien se ve cuántas preciosidades campearían en ellas, pues iendo competidos los quarenta, a uno solo le daban de valor casi cinquenta mil pesos. En la tarja de esta quadrilla (que llevaba uno de los Doctores, tan alindado en su garbo como en su traje) se pintó un general con su Cáthedra y en ella nuestro Santo en traje de la Compañía con su borla blanca y açul, assistido de muchos discípulos con esta dízima escrita con letras de oro<sup>261</sup>

Nuevamente un texto escrito especifica el sentido de las imágenes:

Duque y súbdito en Gandía,  
 aquel solo en el Palacio  
 y este en *IESUS* tan de Ignacio  
 que todo me poseía.  
 De Doctor en Theología  
 el grado por su mandado  
 recibí, y aunque forçado,  
 por lo que trae de esplendor,  
 más por fuerça superior  
 lo accepté bien de mi grado.<sup>262</sup>

La dízima destaca el contraste entre la vida ducal de Francisco, “Duque [...] sólo en el palacio”, frente a su vida como súbdito en la Compañía de Jesús: “en *Iesus* tan de Ignacio / que todo me poseía”, a tal punto que sólo por obediencia recibió el grado de Doctor en

<sup>259</sup>Se encuentra entre corchetes en el original.

<sup>260</sup>*Festivo aparato*, ff. 12v-13r.

<sup>261</sup>*Ib.* ff. 13r-13v.

<sup>262</sup>*Ib.* f. 13v.

Teología. Por ello no es de extrañar que la imagen de la cuadrilla incluya doctores y maestros de diversas facultades, en clara alusión a la variedad de sus conocimientos.

### 2.1.2.5. La quinta cuadrilla

La relación describe a la quinta cuadrilla como sigue:

La última quadrilla (por que al fin se le cantase a San Francisco de Borja la gloria de su triumpho, y se le diesse el plázeme de su canonización) les tocó a los más soberanos y Angélicos Espíritus, quienes en número de quarenta y seis presidía el supremo Capitán de las Celestiales tropas, San Miguel Arcángel, armado de punta en blanco con el bastón de su cargo en la mano, sujetando uno que intitulaban parto generoso del Betis, tan artificiosamente enjaezado con una lamilla de plata agüevada, pendiente hasta el suelo, que parecía volar en una cándida ligera nube; y llevando como despojo de su valor y prisioneros de su brazo por pages y lacayos algunos Demonios, revestidos de si mesmos, tal era la monstruosidad de las llamas y culebras que los cercaban. [...] en la montea de un gallardo tarjón una muchedumbre de la Capilla celestial, parte coronando a nuestro Santo de laureles, y parte entonándole en sonoros instrumentos y voces como de el Cielo el vitor tan merecido de vencedor con estas quartetas de esdrújulos.<sup>263</sup>

Las cuartetas de esdrújulos aclaran la imagen al decir:

Al exemplo de Príncipes  
 coro a coro los Angeles  
 no le perdonen música  
 desde el coturno al ápice.  
 De todos sus tres ordenes  
 la lira le dé plácemes  
 y grávense los títulos  
 de Borja en sus alcáçeres.  
 Pues compitiendo Angélicos  
 en su vida dictámenes  
 fue bívora a las bívoras,  
 como Áspid a los Áspides.  
 Del río, cuyos ímpetus  
 festejan a las Náiades,  
 beva glorias, a cántaros  
 quien tuvo sed a cálices.  
 Y coja de sus lágrimas  
 el fruto, que a los márgenes  
 sembrava como estático  
 de la funesta Lachesis.<sup>264</sup>

Los ángeles cantan y tocan instrumentos en honor de San Francisco, de sus títulos familiares y personales, de “sus alcáçeres”<sup>265</sup>; esto por medio de asemejar al Santo con Hércules, quien mató dos áspides siendo muy niño, como se supone hizo Francisco con las áspides —individuos pecadores o situaciones tentadoras del mal— durante toda su vida. Se le reconoce la gloria que se merece, tanto como el agua de los ríos donde viven las náyades, la gloria nacida de sus lágrimas, convertidas ahora en el fruto por medio del cual puede vencer a

<sup>263</sup>*Ib.* ff. 13v-14r.

<sup>264</sup>*Ib.* f. 14r.

<sup>265</sup>El *Diccionario de Autoridades* dice sobre la palabra ALCÁÇAR que, entre otras definiciones, es la “casa real”.

la siempre victoriosa “Lachesis”, una de las moiras o parcas latinas.<sup>266</sup> de entre ellas Laquesis es la que asigna el lote que le corresponde a cada mortal durante su vida y el contenido de la vida individual.

La descripción correspondiente de la máscara grave agrega:

A la última cuadrilla le dio buen principio, el ya referido hermoso Carro de los Nueve Coros de los Ángeles, todos con variedad de instrumentos en las manos y con tal melodía de voces (formada por un escogido terno de Músicos, que iban ocultos) que no parecía capilla de la tierra, la que tanto suspendía con sus asonancias y deleitaba tanto con sus bellezas. [...] Entró después el bellissimo y copioso resto de la Angélica esquadra, que toda servía de comboyar el último carro de el tan merecido, como glorioso triumpho de San Francisco de Borja. Ocupaba el Santo en traje de iesuita (rica, aunque honestamente vestido) lo más eminente de el [16v] Solio, con las insignias de palma y corona, texidas ambas de bien remedadas flores y de muy brillante argentería. Nunca logró con tan justificado título la fama los repetidos ecos de su vocinglera trompa, como en la presente ocasión, en que le quitó el officio uno de los Ángeles desta cuadrilla plantado con buen ayre en la proa del Carro; pero con tal arte, que se oían los redobles de un sonoro clarín, industriosamente recatado, todas las veces que aplicaba el niño a los labios el suyo; hasta que en los puestos competentes, trocaba las parleras voces de el metal ageno, por el metal proprio de su clara voz, dando el parabién de sus dichas a San Francisco de Borja con estos versos.<sup>267</sup>

Es decir, aquí otros versos adicionales explican el sentido global de las imágenes de las cuadrillas tercera, cuarta y quinta, junto con el primer y el tercer carro triunfal, y prosiguen el enaltecimiento del Santo:

Francisco que propiedades  
no dexáis de gran Señor:  
Pues oy para festejaros  
su esfera el Cielo ensanchó.<sup>268</sup>

En la estrofa se festeja y honra al santo como al gran señor que fue en vida y es en el momento del festejo por su canonización.

A partir de la segunda estrofa se incluye la explicación del sentido de la quinta cuadrilla, donde los integrantes son ángeles:

Quando no cabiendo en glorias  
con vuestra presencia oy  
por desahogarse, embía  
al mundo aqueste esquadron.  
Esta Angélica milicia,  
haziendo clarín su voz,  
dize que si fuisteis Grande  
os ve ya mucho mayor.  
Esta tropa que ha dexado  
por vos su patria estación,  
hollando tierra sus plantas  
por que holléis los astros vos;  
Por que tengáis en el Cielo

<sup>266</sup>Laquesis es, de entre las parcas, quien asigna el lote que le corresponde a cada mortal durante su vida y el contenido de la vida individual.

<sup>267</sup>*Festivo aparato*, ff. 16r-16v.

<sup>268</sup>*Ib.* f. 16v.

calçado el pie de esplendor;  
que esta bien allá lo calce  
el pie que acá lo pisó.<sup>269</sup>

De este modo la “Angélica milicia” en pleno canta a la gloria de San Francisco y su triunfo; baja para subirlo al cielo, para que allá su pie —la parte por el todo— posea el mismo esplendor que tuvo en la tierra. Desde la sexta estrofa hasta la séptima, la escuadra de los ángeles adopta la voz poética:

Esta esquadra, que publica  
tan de Grande vuestro honor  
en los Cielos, que os cubrís  
en la preferencia de Dios,  
pues cubriendo vuestras cienes  
con gloriosa aclamación,  
vee ya las que a vuestros pies  
Coronas el Mundo vio.<sup>270</sup>

Se hace una referencia a que los ángeles coronan al santo como se hace con todos los que alcanzan la gloria, tal y como se representa en el segundo carro triunfal de la máscara grave, en el cual los ángeles aguardan con una corona como premio para quien alcance la cúspide de la montaña —el romance de la segunda cuadrilla, a su vez, vuelve sobre el sentido y la figura de el monte o montaña, como vimos—, en contraste con las coronas que despreció Francisco en el mundo.

Por otra parte, la cuadrilla de los mexicanos es incluida en la octava estrofa:

Esta, en fin, que interpretando  
el amante corazón  
deste Americano emporio,  
que os venera su fautor.<sup>271</sup>

La cuadrilla representa al “Americano emporio”, es decir, a los nacidos en América que festejan la canonización. En las tres últimas estrofas se retoma la representación y el sentido del Sol, expuestos en la loa que abre el capítulo cinco del *Festivo aparte* titulado “Paseo y loas de la máscara grave”; loa que presenta al Sol, entre otros significados, como San Francisco mismo:

Dize en su nombre, que si  
lo iluminó vuestro Sol  
con la lumbre de la fee,  
que de vuestra luz gozó,  
ya os lo paga, en la que os rinde  
oy de fee veneración.  
Que la fe con fe se paga,

---

<sup>269</sup> *Id.*

<sup>270</sup> *Id.*

<sup>271</sup> *Id.*

como con amor, amor.  
 Creyendo que es vuestra gloria  
 la que fue vuestro blasón;  
 ¡O qué gloria! si este fue  
 la mayor gloria de Dios.<sup>272</sup>

El Sol-Francisco es más luminoso que el Sol auténtico, representa también a los jesuitas enviados por el Santo a América, esto por medio de la mención del lema distintivo de los miembros de la Compañía y del nombre de “Jesús” como el blasón de la misma orden, con ello se retoma la idea inicial de la loa.

Como hemos visto, en esta quinta cuadrilla San Miguel Arcángel es el encargado de entonar la composición poética para exaltar a San Francisco de Borja, el luminoso Sol digno representante de la Compañía de Jesús, por medio de cinco cuartetas de esdrújulos, junto con los versos adicionales de la descripción. El más importante de los arcángeles canta al Santo en su calidad de príncipe de la Compañía de Jesús, en un juego que prácticamente los iguala y exalta aún más al segundo.

De este modo vemos, una vez más, cómo una composición poética complementa el sentido de los carros y sus respectivos emblemas, formando imágenes junto a las cuadrillas, que a su vez forman otras imágenes, volviendo a tales elementos parte de un emblema mayor. Tal como sucede en las cinco cuadrillas de la máscara grave, con objeto de complementar a los cinco carros triunfales de la misma máscara en su exaltación del Santo como héroe inmortal, digno de ser emulado; como hombre desilusionado del mundo, tanto que al final triunfa sobre la muerte; como guerrero digno de ser admirado y emulado por sus admirables hazañas a favor de su Dios y de su Rey; como sabio doctor en diversos campos del conocimiento; como príncipe de la Compañía de Jesús.

## **2.2. La máscara faceta y sus cuatro cuadrillas, junto con otras “piezas sueltas”.**

La minuciosidad con la cual se describe el vestuario de los integrantes de las cuadrillas, los carros triunfales y demás componentes de la máscara grave, contrasta con la sencillez de la relación correspondiente a la máscara faceta. Es decir, esta máscara no posee la misma complejidad conceptual de la grave, ni su orden deslumbrante, pues de hecho se aclara desde sus primeros renglones: “la misma multitud de inventivas burlescas sobre ingeniosas, causó

---

<sup>272</sup>*Id.*

una tumultuaria, aunque festiva confusión, malogró mucha parte de ellas, hurtándolas con su tropel aún a los ojos más despavilados de los entendidos y curiosos”.<sup>273</sup> La máscara no se compuso entonces de cinco cuadrillas muy ordenadas, sino de auténticos tropeles de bulliciosos estudiantes.

Presenta, al contrario de la grave, un mundo sin orden, al revés donde domina la locura; no obstante, entre el desorden se abren espacios para aludir de modo constante y directo al Santo, amén de a las ideas e imágenes afines a él que se abordan en un tono informal esta vez, pero no con menos respeto y admiración, como si este contraste tuviera por objeto manifestar que aún los locos son capaces de admirar a San Francisco. Se representa a la sociedad en general, a mujeres, hombres, niños y niñas; entre ellos predominan los de aspecto español y criollo, es decir, los estamentos más altos de la sociedad, y en menor medida se muestra a negros e indígenas; cada cuadrilla se concentra en uno de los anteriores estamentos.

No obstante el desorden, los elementos que forman la estructura de los emblemas se encuentran presentes en las cuadrillas de esta máscara: la mayor parte de las imágenes se presentan vivas, personificadas por estudiantes del Colegio de San Pedro y San Pablo, disfrazados de un personaje tipo en especial; a veces las acompaña un sencillo mote, como veremos. Los epigramas correspondientes se proporcionan como lo explica el documento:

Notóse mucho, que por olvidar o desmentir su delirio, lo echaban a las espaldas en rótulos de muy buena letra, pero correspondientes a los desatinos que les trastornaban las cabeças [...] a este tono se daban a conocer las demás, pero asustando todas, y no poco, a muchas damas de aquel gentío, assí con el estruendo sin par de los atabales que continuamente sacudían a dos manos, como con las letrillas, que iban repartiendo y llevaban gravadas en dos carteles curiosos como el mismo desaliño<sup>274</sup>

Esta manera de presentar los epigramas propició que muchos de ellos se perdieran, por esta razón nos ocuparemos sólo de los emblemas cuyos elementos estructurales se exponen completos en el *Festivo aparato* y, otros, por la vigencia que poseen, merced a la cual todavía propician hilaridad en los lectores.

En este sentido es notable el plan básico que siguen los emblemas e imágenes de la máscara: sencillez basada no en el origen culto, libresco, con la exquisitez conceptual de los emblemas de la máscara grave, sino en la extracción popular, cotidiana, conocida por todos los asistentes, por los miembros de la elite cultural y por su contrario y despreciado vulgo. Ello les otorga un cariz de proximidad, aunque también de cierta dosis de ridículo voluntario que es la clave de su carácter faceto.

---

<sup>273</sup>*Ib.* f. 17r.

### 2.2.1. La primera cuadrilla

Esta cuadrilla fue la primera únicamente porque “ganó la vanguardia”.<sup>275</sup> Es una prueba más de su desorden característico frente a la gran organización patente en la máscara grave. Los integrantes de la cuadrilla formaron: “una turba multa de atabaleras que según las señas tenían algo, y aún algos de locas, que se avían soltado de el célebre Hospital, donde se curan con xarabes de rebenques los males de la cabeça. Assí lo publicaban los faldellines, tocas y monteras de finíssima xerga, en todas del mismo jaez y aún albarda”.<sup>276</sup> Varias de las locas llevan un cartel en el cual se explica su tipo de locura a manera de mote: “El de la atabalera, que iba passando su vida a tragos, empinando a trechos lo que ella se sabía y le sabía, era este: LA DEVOTA. El de la que retrataba la misma senectud, dezía: LA NIÑONA. En el de la más fea, se leía: LA LINDA. En el de la más abobada: LA DISCRETA”.<sup>277</sup> La mayoría de estas imágenes carecen de un texto equivalente al epigrama, por lo tanto sirven para mostrar que si bien a lo largo del documento predomina el empleo de la estructura del emblema esto no sucede siempre, pues a veces los motes y los epigramas de las imágenes se perdieron u originalmente estas carecieron de ellos. Así sucede con la imagen de una de dos ancianas locas con insignias de huérfanas “como que pretendían y buscaban consortes de su caduques, o (según ellas se remirlaban) de su temprana y florida primavera”<sup>278</sup> que:

Es verdad que la una destas dos antípodas de la hermosura repudió, no sin cuidado, la transparencia de el antifaz de velillo de plata, con que se abroquelaba la deformidad monstruosa de su concaduca, pero distinguiéndose assí mejor lo mal arrebolado de su calavera junto a lo bien peynado de sus canas; sobresalían mucho los desgonzados, aunque cuidadosos quiebro de la cintura, los affectados melindres con que borneaba las alas de el abanico, tan limpio como su cara, y la puntual cortesanía de las reverencias, sin perdonar lance que las pidiesse. Correspondíanle las damas desde los balcones y carroças, riendo ellas al paso, que por los encarnizados lagrimales, corría la manteca en forma de lágrimas en la máscara de la huérfana reverenciera; cuya saçonada locura se alçó sin controversia, assí con el premio de un armador de lampasso de plata y flores azules con su aforro de saya saya, como con los aplausos de toda la Ciudad.<sup>279</sup>

Tenemos en esta una imagen viva más, caracterizada por un estudiante con el atuendo y los ademanes más a propósito, si bien a pesar de ser premiada la relación no se le atribuye mote ni epigrama alguno. Imágenes sin epigrama ni mote, o sólo con uno de los dos, son frecuentes en la descripción de esta y las restantes cuadrillas de la máscara faceta. Nuestro interés se enfoca en las imágenes ya sea con mote o, sobre todo, con epigrama, entre ellas se

<sup>274</sup>*Ib.* ff. 17r-17v.

<sup>275</sup>*Ib.* f. 17r.

<sup>276</sup>*Id.*

<sup>277</sup>*Id.*

<sup>278</sup>*Ib.* f. 17v.

encuentra la de una joven que parecía la única sensata en medio de la locura de tantas, era a quien los estudiantes se dirigían con intención de arrancarle una sonrisa:

No los tuvo pequeños [aplausos] otra loquilla de pocos años y de tan buen gusto, como gesto; ésta (por no ser de dos caras, como las demás de su séquito) primorosamente afeytada y ricamente vestida, ahorró totalmente de la mascarilla común, engañando a todos con la misma verdad de su cara labada. Era extraño lo mesurado de su rostro en las cortesías y tan singular su gravedad, que no faltó quien le dicesse el voto para Reina del Calvatrieno y más al notar, que por más que muchos lo procuraron ninguno le pudo sacar ni un desliz en la rissa, que andaba tan barata, ni un descuydo en los ojos, quando su profesión se lo permitía. En fin, el Mancebito relamido y tan en romance afeminado, se salió con que no le cogiesen en algún mal latín de menos autoridad y con que ni sus mismos condiscípulos le conociessen en toda la tarde, burlándose de todos con esta Quarteta.

En celebrar a San Borja  
sin duda llevo la palma:  
pues cuando todos la esconden,  
yo sola saco la cara.<sup>280</sup>

Por el *Diccionario de autoridades* sabemos que existieron dichos populares tales como: “*A cara descubierta* [o] *Andar y traer la cara descubierta* [...] Frases que significan sin ningún recato ni temor, y sin tener motivo para ocultarse de nadie, porque las acciones son arregladas al porte del que usa y dice”.<sup>281</sup> Aquí en realidad la cara lavada o descubierta de la doncella era un disfraz más, lo contrario de lo que parecía, es decir la cara sin cubiertas ni máscara visible cubría la verdad.

Así, en esta primera cuadrilla predominan desde su inicio los personajes femeninos, diferentes tipos de locas, ello forma parte del concepto que se tenía sobre la mujer como el ser más apegado a lo terrenal, por considerársele vanidosa, orgullosa, ambiciosa y, en fin, esencialmente el pecado en potencia. De manera particular cada una de estas mujeres personifica un oficio y/o una condición femenina determinada, en medio de su aspecto ridículo, exaltan a Santo Francisco de tal forma que sus múltiples características positivas resaltan entre la locura femenina.

### 2.2.2. La segunda cuadrilla

La cuadrilla agrega algo sobre la locura de las integrantes femeninas de la anterior cuadrilla y sobre los masculinos de la presente: “Todo parecía esta tarde cosa de locos, por que un número sin número de ellos venía ya en la segunda quadrilla picando la retaguardia a las Señoras ajuiziadas, mostrando con palabras y con obras, que no es siempre la locura de el

<sup>279</sup>*Ib.* ff. 17v-18r.

<sup>280</sup>*Ib.* ff. 18r-18v.

<sup>281</sup>*Diccionario de Autoridades*, s.v. CARA.



género femenino”.<sup>282</sup> Es decir, se equilibra la opinión sobre la locura y las intervenciones tanto de mujeres como de hombres, sobre ellos el documento agrega:

Cada qual les procuraba dexar el campo franco y ellos mismos se lo abrían, ya con las más bellacas bestias que aposta buscaron, ya con los mejores y más fornidos garrotes que pudieron aver a las manos. Y nadie los apetecía aún prestados, quando ellos los daban dados y bien dados, a los que se les ponían a tiro. Los sobrepuestos al traxe fueron tan ridículos como varios, pero el saco, polaynas y montera de xerga o sayal con su piquito al lado era común a los más de ellos. Tuviéronse por assumptos de buen juicio sus locuras, aunque no parecía estar muy en jerga el delirio, que en la propiedad de vestido y acciones tan al vivo y tan al natural se representaba.<sup>283</sup>

La indumentaria de los locos es similar a la de las locas, pero al tratarse de hombres sus actitudes y sus temas son otros:

Especificar todos sus temas, es sobre disgustoso imposible; por que los más pasaban tan al trote, y con tan poco juicio, que no daban lugar a que se percibiese la ventolera que les trastornaba los cascos, sólo se pudieron distinguir por sus divisas los siguientes: EL BODEGONERO, que cargaba una gran olla de mondongo (cuya explicación se pondrá después, como las de los demás); EL ASTRÓLOGO, que iba embelezado en la contemplación de una esfera o globo del Cielo que iba volteando con la mano; EL VIUDO muy cabisbajo y embosado; EL DONOSO con un gran dornillo de fiambre de puerco, sin que les faltasen los adherentes de los rabanitos y cohollos<sup>284</sup> de lechuga; EL TOREADOR con una garrocha de punta bien afilada; y EL PURGADO con los instrumentos de su officina, testigos bien oculares para prueba de su achaque.<sup>285</sup>

Nos ocuparemos sólo de EL VIUDO y EL TOREADOR, pues si bien los otros emblemas poseen a su vez un texto que equivale al epigrama, estos dos presentan juegos de palabras con temas destacables por su estrecha relación con San Francisco de Borja; los otros en medio de su tono travieso y faceto no se alejan del tema central que es el Santo y de nuevo cada imagen viviente lleva su epigrama: “En todos se conocía que tomaban muy a pechos su tema, por que lo llevaban gravado con grandes letrones en la delantera, como también la letrilla que con discreción publicaba su locura; y todas iban escritas desta suerte”.<sup>286</sup> Interpretaremos primero el emblema de EL VIUDO:

EL VIUDO  
Por viudo con porfia  
procuro a Borja imitar,  
mas como él no puedo hallar  
una buena COMPAÑÍA.<sup>287</sup>

Aquí se emplea la palabra “compañía” con sus dos acepciones, la más evidente: “se toma algunas veces por marido o mujer”,<sup>288</sup> es decir, la *compañía* que para un hombre representa una mujer; y el sentido relacionado con la Compañía de Jesús: “Se llama asimismo la Religión

<sup>282</sup> *Festivo aparato*, f. 18v.

<sup>283</sup> *Id.*

<sup>284</sup> “Cogollos”

<sup>285</sup> *Festivo aparato*, ff. 18v-19r.

<sup>286</sup> *Ib.* f. 19r.

<sup>287</sup> *Id.*

<sup>288</sup> *Diccionario de Autoridades*, s.v. COMPAÑÍA.

Sagrada, Santa y venerable de los Padres Jesuitas”<sup>289</sup> la orden religiosa en la que, precisamente después de enviudar, ingresó el antes Marqués de Lombay.

El emblema con el mote de EL TOREADOR, cuya personificación lleva una garrocha con una punta muy afilada, asevera en la décima que tiene por epigrama:

EL TOREADOR  
Entre su varia fortuna  
al que quiere derribar,  
suele el mundo entronizar  
hasta el cuerno de la Luna.  
Pero ser treta importuna  
conoció Borja y trazó  
un lance con que burló  
de el mundo las torerías,  
pues con diestras bizzarrias  
a la Luna lo dexó.<sup>290</sup>

La figura del toro forma parte del escudo de armas de los Borgia, como tal representa los privilegios y honores inherentes a la familia, aquellos mismos contra los cuales luchó San Francisco, burlando así las “torerías” del mundo de modo que dejó los honores “hasta el cuerno de la luna”, lugar donde el mundo material entroniza y honra, no así el universo de lo espiritual.

De este modo, en esta cuadrilla, son personajes masculinos, los locos, quienes representan a los varones en general, sus aspectos ridículos, mientras la anterior cuadrilla se refería a las mujeres también en general, las locas. En particular, aquí los varones personifican diversos oficios y/o condiciones masculinas que, en medio de su aspecto ridículo, exaltan al Santo de tal forma que las múltiples características positivas de éste resaltan entre la locura masculina.

### 2.2.3. La tercera cuadrilla

La cuadrilla agrega, a las figuras de hombres y mujeres locos de diferentes edades y condiciones, las figuras de niños primero y de niñas después, por la razón expuesta desde su inicio: “Formabase la tercera quadrilla con las simplicidades de Niños de Escuela, bien engazadas con los desatinos de los locos, por ser muy hermanas estas dos classes en dezir verdades”.<sup>291</sup> De modo que los integrantes son por un lado: “cinquenta rapacitos de el tiempo antiguo que venían agavillados, contaban, no menos, que por centenares los Diziembres de su tierna puerilidad; y si no es por las travesuras que iban haziendo, no se les conocía el ser hijos

---

<sup>289</sup>*Id.*

<sup>290</sup>*Festivo aparato*, f. 19r.

<sup>291</sup>*Ib.* f. 19v.

de este siglo, por que era mucha la nieve de sus canas, como la profundidad de los surcos, que mostraban en sus arrugadas mascarillas”.<sup>292</sup> La estructura emblemática se encuentra presente:

Parte de ellos venían compartidos y sentados en dos hileras en la portátil escuela de un espacioso carro; por entre cuyas ramas se divisaba que tenían mucho de viejos verdes, los que delectaban con su cartilla en la mano. Uno entonaba: «Lean señores, que quitan calzones y dan canelones».<sup>293</sup> Otro gritaba: «P.A.N. pan».<sup>294</sup> A otro parece que se lo daban de perro y aun se divisaba por las aberturas de la florida celosía, que perneaba chillando con estas voces: «Uno, cuatro, veinte, basta Señor Maestro».<sup>295</sup> Pero como este era el más lampiño de toda la gavilla, se las pelaba por desollar a toda la infantería de su cargo. También fue muy de ver la variedad de letras con que se guarnecía el carro en forma de planas y algunas (según parecía) escritas con el vermellón de la sangre de los muchachitos del testamento viejo

De esta manera, algunos epigramas no son escritos sino expuestos oralmente por los integrantes del carro, por lo tanto varios de ellos debieron perderse; en tanto, otros epigramas se escribieron en carteles colocados sobre el carro, de entre ellos veremos dos, primero la calificada como la 1ª PLANA por el documento:

PLANA 1ª  
¡Qué parecidos que son  
mi Maestro y este Santo;  
pues el uno, como el otro  
tiene la muerte en la mano!<sup>296</sup>

El cuarteto se refiere a los castigos impuestos por el maestro a sus “jóvenes” educandos y al cráneo como símbolo de la muerte, amén del cráneo que lleva en la mano la imagen oficial del Santo.

La PLANA 4ª, por su lado, vuelve sobre las ideas y las imágenes del niño y del “grande”, interpretados con anterioridad en el cuarto emblema del segundo carro:

[PLANA] 4ª  
Con nosotros se hizo niño  
Borja, a lo de nuestra escuela,  
por que siempre en la del Cielo los  
GRANDES chiquitos entran.<sup>297</sup>

Una vez más se presenta el contraste entre la figura del niño y lo que él representa, como la sinceridad, la inocencia y la falta de vanidad esencialmente y, con esto último, su pequeñez; ello frente a la condición de Grande de España que tuvo el Marqués de Lombay, la misma condición olvidada por el Santo, lo cual le serviría posteriormente para entrar en la escuela del

<sup>292</sup> *Id.*

<sup>293</sup> En el documento la frase está escrita en cursivas, sin embargo, con el objeto de continuar distinguiendo con este tipo de letra únicamente las frases latinas, opté por entrecomillar la frase, que de hecho es una cita textual de una frase oral.

<sup>294</sup> Es el mismo caso de la nota anterior.

<sup>295</sup> Es el mismo caso de la nota anterior.

<sup>296</sup> *Festivo aparato*, f. 19v.

<sup>297</sup> *Id.*

cielo, donde sólo “los grandes chiquitos entran”. Esto confirma el propósito que tiene la máscara faceta de volver a los mismos temas que la grave, con otro tono pero con idéntica admiración y respeto.

A los “pequeños” integrantes de la cuadrilla les siguió otro carro, este inspirado en la escuela para niñas de la época, conocida como “la amiga”: “A no haberse interpolado aquí varias invenciones, hubiera campeado mucho otro Carro de niñas de la amiga, no menos adornado con ramas, que ruydoso con los atiplados gritos de unas rapazas, que sin atender a las almohadillas de su ocupación, parece que se le querían subir a las barbas a la buena de la Señora amiga; quizás por que lo era de la correa, con que las metía en cintura”.<sup>298</sup> Después de la cita se describen algunas imágenes del mismo carro, por desgracia ninguna tiene ni mote ni epigrama, por ello debemos pasarlos por alto.

#### 2.2.4. La cuarta cuadrilla

La cuadrilla “se componía de una como selva de varia lección de donosuras: ésta (como con lo tupido de sus ramas confundió la vista en su día) no será mucho, que nos obligue a que andemos de rama en rama en su narración y aún acortar muchas, por entresacar las que sobresalieron más”.<sup>299</sup> Curiosamente las imágenes descritas en la cuadrilla forman emblemas puesto que poseen epigrama, únicamente les falta el mote. Por tal razón y por su importante relación con otros temas constantes en el documento, es la única sobre la cual interpretaremos todos sus emblemas. No obstante, es oportuno comentar que sólo se mencionan tres emblemas en esta cuadrilla, mientras en las demás se describen más de tres.

Sobre el primer emblema a tratar se dice: “Bien alusivo a las Armas de la Excellentísima Casa de los Señores Borjas, y al elevado triumpho de su glorioso Descendiente; salió un quidam vestido todo de varias vistosas plumas, y cavallero en un hermoso verdadero buey con amagos de que volaba con unas alas bien correspondientes a la proporción de su grandeza, como lo explicaba esta Redondilla”,<sup>300</sup> la cual dice:

Por impossible Español  
ha mil años que corría;  
mas un Duque de Gandía  
me hizo volar hasta el Sol.<sup>301</sup>

---

<sup>298</sup>*Ib.* f. 20r.

<sup>299</sup>*Ib.* f. 20v.

<sup>300</sup>*Id.*

<sup>301</sup>*Id.*

La referencia a las armas de los Borgia es contundente, de modo que San Francisco queda como quien llevó hasta el Sol, hasta la mayor gloria, el apellido de su familia mucho tiempo después que lo hicieran sus ilustres antepasados.

El siguiente emblema explica: “No tuvo mal gusto, el que revestido de una bien agigantada Estatua, llamaba los ojos de todos, así con lo desmesurado de su estatura, como con este significativo terceto”,<sup>302</sup> el cual asevera:

Por más que se estire el Duque  
de Gandía, y más se alargue,  
no me ha de ganar por GRANDE.<sup>303</sup>

Otra vez la condición de Grande, propia de San Francisco, sirve para basar un emblema, de manera cómica en esta ocasión, pues se le compara con una estatua muy grande. El *Festivo aparato* describe así el emblema que le sigue:

Aquí se seguían dos casados rancios, ella muy censeña con su repulgado y prolongado mongil, y él muy aventado de barriga, y aún con indicios de preñado, como lo indicaban los innumerables antojos, con que llevaba guarnecido todo el gabán; y esto amén de los principales de a tercia que gineteaban con ayre en el cavallette de su nariz. Lo que causó más cosquillas a los ingenios nasutos, fue el funesto redoble de unas trompetas quaresmales que servían de conducir a los dos nobios, para satisfacer a uno de los antojos del viejo clueco, por que no malpariesse. Todo se entendía en la Décima siguiente, que llevaba la vieja marimacho.

Tales los antojos son  
de mi caduco preñado  
que aún oy se le an antojado  
las trompetas de pasión.  
Pero ha sido en ocasión  
tan oportuna que ya  
mal parto no temerá;  
pues desterrando capuzes  
negros, con sus mismas luzes  
San Borja lo alumbrará.

Esta invención, por haber dado con tanta saçón en el chiste de las conjugaciones, tubo tantos padrinos, quantas aclamaciones para que no se divorciasse de uno de los premios.<sup>304</sup>

Es bastante ingenioso por el vínculo que se hace entre la luz del esplendor, la sabiduría que irradia San Francisco y el significado de dar a luz o parir un hijo. Aún la palabra luz contrasta y rima con la palabra capuces, *capuz*, que significa, según el *Diccionario de autoridades*: “Vestidura larga a modo de capa cerrada por delante, que se ponía encima de la demás ropa y se traía por luto. [...] Metafóricamente se toma por la oscuridad grande del Cielo [...] ocasionada de lo espeso y negro de las nubes”.<sup>305</sup> Los contrastes entre luz-obscuridad, entre la luz de una nueva vida frente a la oscuridad y luto de la muerte, inherentes al

---

<sup>302</sup>*Id.*

<sup>303</sup>*Id.*

<sup>304</sup>*Ib.* f. 21r.

significado de las palabras salta a la vista, lo mismo que su relación con el segundo emblema del segundo carro triunfal de la máscara grave, cuyo tema es la muerte.

### 2.2.5. Otras “piezas sueltas”

La quinta cuadrilla incluye dos carros triunfales, en los cuales prevalece un sentido lúdico, y una gran variedad de imágenes relativas a otras tantas situaciones graciosas, donde incluso el estamento de los negros tiene su espacio:

A este tono se fueron sucediendo otras piezas sueltas, y de verdad buenas piezas, y bien sueltas, entre las cuales no nos podremos hazer sordos al rechinar de dos carretas, tan extravagantes, como reñidas en sus ideas. La primera con amagos de el carretón de la muerte, por ser remedo [21v] de un entierro de negros, y la última con festejos de un desposorio, con visos a las bodas de la bienaventurança que son el símbolo más repetido en las glorias de los Santos confesores; hicieron bien en no rematar en tragedia (como se usa en el mundo) lo que avía comenzado en aplausos<sup>306</sup>

Por desgracia las figuras de esta cuadrilla carecen de epigrama, no obstante cabe suponer que en su lugar acompañó a las imágenes la palabra de tipo oral, como sucedió con una de las más graciosas del documento:

Antojóseles pues a unos barbiponientes de no muy cándidos genios, entretenerse con un mortuorio de los morenos sin perdonar el aparato de lutos y campanilla. Eran desmesurados los alaridos y mimos de todos ellos, principalmente del que suplía por la viuda diziéndole mil donosuras al difunto; ya se quexaba con gracia de nuestro Santo por aver dexado morir, a su marido, quando lo podía estorbar, por tener la muerte agena en su mano; añadiendo, que exercitaba con el marido ageno, lo que con su propia muger la Duquesa, pues la dexó morir, quando ponía el cielo la vida de la buena Señora en sus manos, remitiéndola a su elección; ya bolviendo la oja al veer que se movía el difunto con los baybenes de la carreta, como temerosa de que resucitasse su matrimonio, prometía la calavera de su antiguo dueño, para insignia de la mano de San Borja, pidiéndole que se la tuviese de su mano, y tan tenida, que nunca se la bolviesse. Con estas, y otras semejantes lamentaciones, la misma pompa funeral ayudaba al común regozijo y divertimento<sup>307</sup>

La calavera en una de las manos forma parte de, como es sabido, la imagen oficial del Santo, tan clara imagen de la muerte se exhibe de nuevo, ahora para conjugar esta última referencia, común y culta en cierta forma, con una referencia de sentido plenamente lúdico.

En conclusión, la máscara faceta refleja el sentido de un mundo al revés que, en medio de su característica locura, refleja los conceptos clave sobre la importancia de la vida, la obra y la canonización en sí de San Francisco de Borja, esto de una manera lúdica y sencilla, en este sentido más cercana a la comprensión de los estratos sociales menos cultos. No obstante, los espectadores de la élite cultural con seguridad vieron en ésta máscara y sus elementos una conclusión y síntesis conceptual de la fiesta en general.

---

<sup>305</sup> *Diccionario de Autoridades*, s.v. CAPUZ.

<sup>306</sup> *Festivo aparato*, ff. 21r-21v.

<sup>307</sup> *Ib.* f. 21v.

## CONCLUSIONES

Los componentes del *Festivo aparato* abordados en la presente tesis: la máscara grave, junto con sus tres carros triunfales y sus cinco cuadrillas; la máscara faceta, junto con sus cuatro cuadrillas y otras “piezas sueltas”, todos presentan los elementos necesarios para considerar que en ellos se emplea al emblema como “forma de pensamiento o estructura artística”, ya que se adaptan a una lectura emblemática, es decir, a una interpretación iconológica en la cual se considera la naturaleza alegórica de los emblemas, pues por medio de alegorías es que se articulan los conceptos y símbolos emblemáticos en torno a la canonización de San Francisco de Borja.

Hacia una interpretación iconológica se orientan los símbolos que constituyen los aludidos componentes del *Festivo aparato*, cuyas respectivas alegorías y significados son los siguientes:

### **Los tres carros triunfales de la máscara grave.**

#### **Primer carro triunfal:**

El primer carro triunfal inicia la glorificación de San Francisco, de manera sutil, si bien no por eso menos magnífica, pues se hace por medio de los ángeles, tan cercanos tanto a la divinidad como a los humanos, tanto por ser los intermediarios entre Dios y los hombres, como por el aspecto infantil que prevalece en las representaciones visuales del Barroco, tal como aparecen en el *Festivo aparato*. Este primer carro se complementa en el documento, en cuanto al aspecto de su sentido, con la correspondiente descripción y comentarios de la quinta cuadrilla de la máscara grave, pues será un arcángel, bajo la forma de un joven, el encargado de enaltecer al Santo por medio de cinco cuartetas de esdrújulos, de manera que prosigue con la idea de este primer carro que carece de composiciones poéticas que lo complementen.

#### **Segundo carro triunfal:**

- **El primer emblema** del segundo carro resalta el peso de las virtudes y "cualidades del ánimo", las humanas y santas acciones de Borja, aún más con las palabras que se supone pensó el santo, aquello de "Al que sube ella disminuye, al que disminuye ella sube", por lo cual las figuras alegóricas de la palma y la corona en un platillo de la balanza remiten nuevamente al emblema —ya citado— de Villava, el del mote "*Inclinata levat*" o "Levanta la inclinada" como atributos de la justicia y, en el caso que nos ocupa, de la victoria de San Francisco.

- **El segundo emblema** del segundo carro se basa en el juego de contrastes entre los elementos emblemáticos y alegóricos con referencias directas a la muerte: la tumba, el luto, la calavera, la noche, la oscuridad, las tinieblas; al contraste entre ésta y la gloria de San Francisco: en los símbolos anteriores, oponiéndose a la luz; y al desengaño de que se hace símbolo al mismo Santo, todo desemboca en el muy trascendental y expresivo triunfo glorioso de San Francisco sobre las tinieblas de la muerte, las tinieblas de la ignorancia, los poderes y honores mundanos, y los pecados en general. El propósito de mostrar el desengaño de la vida y sus placeres, unido a la gloria del Santo Jesuita que renace a la vida eterna, llena de mayores placeres que los de la efímera existencia humana, gracias a su visión continua de la presencia divina, después de una muerte triunfal e iluminadora sobre lo que es la verdadera vida.
- **El tercer emblema** del segundo carro resume la actitud de los jesuitas, que prefieren la gloria extrema de morir crucificados como Jesús y despreciar los honores humanos, aún aquellos que otorga la Iglesia, rechazando el honroso lugar de la cruz, tal y como lo efectuara San Francisco, si bien él no murió crucificado.
- **El cuarto emblema** del segundo carro muestra primero a San Francisco en la realidad de su nombramiento como Grande de España, como punto de partida para el juego de palabras basado en la palabra “grande” y complementado por las imágenes y los demás elementos del emblema que mencionan la misma palabra, junto con la figura y significado del cisne, que alude a los santos que saben morir sin miedo por encontrarse preparados para ello; en este sentido es que el mote “*MAIORA CANAMUS*”, o “Que profeticemos los mayores”, destaca el hecho de que los “grandes” y ante todo San Francisco profeticen, es decir revelen la voluntad divina, en este caso con su ejemplo en sus palabras y sus acciones, en su vida y su muerte.
- **El quinto emblema** del segundo carro parte de la imagen de la nave, de modo que se refiere al buen piloto y sus cualidades, entre las cuales destacan el saber dejar el mar y sus peligros a tiempo, por prudencia, para esperar tiempos mejores con paciencia y esperanza, la misma que después fomentará el movimiento, piloto capaz aún de trocar en su provecho el peor temporal; todo ello con el propósito de conducir a buen puerto la nave; términos comparados con el mar de la vida y el barco del alma humana que busca alcanzar el puerto definitivo de la Salvación eterna. El emblema del *Festivo aparato* muestra al buen piloto



en la nao “menor, aunque grande” que se “engolfa”, representa a San Francisco de Borja, el Grande de España que supo conducir su navío en el mar de la vida, hasta llevar su alma al puerto de la salvación. Asimismo, se presenta la situación opuesta, es decir, la del mal piloto en la “Capitana Real” que naufraga al estrellarse en las rocas a la orilla de la playa, ella figura a la reina Isabel de Portugal, motivo del desengaño del Cuarto Duque de Gandía, ante cuyo cuerpo en descomposición tomó conciencia de los peligros mundanos, lo cual al final le “Lleva hacia lo alto”, traducción del mote “*DUC IN ALTUM*”, hacia el mejor de los puertos: el cielo. Es decir, el Grande de España, aunque menor que la reina, fue mejor piloto que aquella.

En conclusión, el segundo carro triunfal de la máscara grave aborda la figura de San Francisco de Borja en su calidad de jesuita: desde sus virtudes humanas y acciones humanas justas; su triunfo sobre la muerte, tras su desengaño de la vida mundana y efímera, para renacer en la vida eterna; su desprecio de los honores terrenales, prefiriendo la humillación entre los hombres; su grandeza de palabras y acciones en la vida y en la muerte; su carácter de buen piloto en la misión de llevar hacia la salvación a los demás mortales; todo esto con énfasis especial en la pertenencia de San Francisco a la Compañía de Jesús, a la cual prefirió en lugar de los honores de la nobleza española, de la que provenía.

### **Tercer carro triunfal:**

- **El primer emblema** del tercer carro triunfal del *Festivo aparato* presenta al arco iris con el sentido de “seso y cordura”, aunado al de la corona de la gloria de San Francisco, por su forma circular, que complementa y destaca el mote “*EX UTRAQUE*” o “De por las dos partes” que considera los dos elementos de la corona por un lado; y por el otro el manifiesto reconocimiento de la gloria tanto en el cielo como en la tierra. Esta última parte se localiza en el lago terreno supuestamente formado con las lágrimas del Tercer General de la Compañía de Jesús.
- **El segundo emblema** exhibe la figura del buey o toro para referirse al trabajo y la corona de laurel al premio supremo de la gloria, ambos relacionados con el nuevo santo; además, el hecho de ubicar al toro como una parte del zodiaco contribuye a distinguir al toro coronado del toro simple que es el signo de Tauro, subordinado como signo del zodiaco al yugo mentiroso de las estrellas. Aquí el Tauro glorificado va tal cual reza el mote “*POST ARATRUM*” o “Detrás del arado”, pero tras el pesado arado con el cual se sigue el surco de

Dios y se cumple la voluntad divina, que lleva a la gloria eterna, no como el pesado arado del signo de Tauro que sigue al surco del zodiaco en las estrellas; esto alude asimismo a la exaltación del buen empleo, por parte de San Francisco, de su libre albedrío. Confirmamos lo anterior en el epigrama al explicar este a San Borja que: “No honras el honor del frívolo, al cual estrujó la carga difícil de soportar”, es decir, el Tauro común del zodiaco fue estrujado por la misma carga con la cual sí salió adelante el Santo; mientras, la redondilla reafirma: “assienta bien la corona donde el iugo ha descansado”. Aquí el yugo equivale al trabajo de cargar, es decir, de cumplir con todas las responsabilidades de la vida devota que asumió en todo momento San Francisco y a cambio de las cuales merece la corona de la gloria eterna.

- **El tercer emblema** emplea de nuevo la figura del toro aunque bajo la forma de su variante más tosca, prácticamente ordinaria, con en el sentido de trabajo arduo, como puede serlo la del buey; ésta imagen se une a la de la mano humana que representa la acción casi divina, por hacerlo desde el cielo, de los dos papas que premian a su santo descendiente en reconocimiento de su trabajo arduo. No obstante, el premio de sus antepasados, con todo y la importancia que implica, contrasta con el otro premio, la corona de laurel que le otorga la divinidad, porque viniendo de Dios dura eternamente.
- **El cuarto emblema** del tercer carro es ostensiblemente sencillo, hace referencia al arribo de la Compañía de Jesús al Nuevo Mundo en general y a la Ciudad de México en particular, y a cómo ese hecho constituyó un nuevo amanecer en los lugares referidos, de manera tan significativa que la misma divinidad lo festeja desde entonces.
- **El quinto emblema**, continúa con la imagen y el sentido de lo musical: a San Francisco se le califica de “Maestro de los Celestiales Coros” por sus obras escritas, gracias a las cuales es digno de contarse entre los cisnes o poetas y músicos más reconocidos en el cielo y en la tierra; San Francisco es el signo, el músico, el escritor que somete tanto a los poetas y músicos consagrados como a las estrellas mismas por medio de sus obras escritas.

En conclusión el tercer carro presenta a San Francisco glorificado desde diversos puntos de vista: se reconoce su gloria tanto en el cielo como en la tierra; la gloria eterna que posee como premio al trabajo de su vida devota; el premio de sus antepasados, con todo y la importancia que implica, en contraste con su otro premio: la corona de laurel que otorga la divinidad, porque viviendo de Dios dura eternamente; la gloria que se desprende del arribo de

la Compañía de Jesús al Nuevo Mundo en general y a la Ciudad de México en particular como un nuevo amanecer, de modo que la divinidad festeja tal arribo desde entonces; la gloria de San Francisco como el signo, el músico, el escritor que somete tanto a los poetas y músicos consagrados como a las estrellas mismas por medio de sus obras escritas.

#### **Las cinco cuadrillas de la máscara grave:**

- **La primera cuadrilla** exhibe a San Francisco de Borja como una figura heroica, como el héroe santo de la fiesta: el héroe mortal que fue en el mundo, el Grande de España se convierte tras su canonización en el héroe inmortal que alcanza la gloria eterna; en este sentido es el santo digno de emulación.
- **La segunda cuadrilla** es de suma importancia, en ella los símbolos que la componen, junto con sus respectivos significados se complementan y articulan en un romance. Tales símbolos y significados son los siguientes:
  - Los símbolos centrales del romance son los recurrentes en los emblemas del segundo carro triunfal de la máscara grave: el árbol con corona de espinas y un hacha en sus raíces, amén de la montaña; todos ellos son figuras de bulto o con volumen: el árbol con corona de espinas y un hacha en sus raíces equivale a los honores mundanos y, por lo tanto, falsos. En tanto, la montaña representa las preocupaciones que llevan a la vida inmortal, vida en la cual para reinar es necesario servir en ella antes.
  - El romance también alude a la cruz y la púrpura, símbolos presentes en la imagen del quinto emblema del segundo carro, representan los honores que rechazara en vida el santo y los recibidos por él mismo en el cielo.
  - El romance explica la manifestación de la muerte como el ineludible fin de los poderes, personas y placeres terrenos; por esta razón, el ser humano debe desilusionarse del mundo, apartarse de él, con objeto de preparar su alma para merecer la vida eterna; y la glorificación de San Francisco de Borja como ejemplo de lo anterior. De este modo, efectivamente el romance es el mejor ejemplo que explica mucho del segundo carro triunfal y de esta cuadrilla, en el *Festivo aparato*, de cómo se complementan el carro y sus respectivos emblemas, formando imágenes junto a la segunda cuadrilla, que a su vez forman otras imágenes, unidas todas por medio de una poesía extensa. Ésta es el romance, que cumple la función de esclarecer los

emblemas y sus imágenes, tanto las móviles como las inmóviles, volviéndolos a todos parte de un gigantesco y complejo emblema.

- **La tercera cuadrilla**, por su parte, incluye una octava en la cual se alude al honor del Virrey Marqués de Mancera, como representante de la corona española y a Carlos II, monarca al cual se compara con su destacado antepasado Carlos I de España y V de Alemania, si bien cabe aclarar, es una comparación hecha merced a la imagen pública y oficial de los reyes españoles; de hecho Carlos II, el Hechizado, asumió el gobierno hasta 1675, en 1671 y 1672 ya ocupaba el trono pero su madre Mariana de Austria era la regenta del reino. Además, la octava une las glorias del Santo con las del Virrey, como personas dignas de admiración y de ser emuladas en sus hazañas bélicas, a favor de su Dios y del Monarca español.
- **La cuarta cuadrilla** incluye una décima que destaca el contraste entre la vida ducal de Francisco, “Duque [...] sólo en el palacio”, frente a su vida como súbdito en la Compañía de Jesús: “en *Iesus* tan de Ignacio / que todo me poseía”, a tal punto que sólo por obediencia recibió el grado de Doctor en Teología. Por ello no es de extrañar que la imagen de la cuadrilla incluya doctores y maestros de diversas facultades, en clara alusión a la variedad de sus conocimientos.
- **La quinta cuadrilla** exhibe a Sol-Francisco como más luminoso que el Sol auténtico, representa también a los jesuitas enviados por el Santo a América, esto por medio de la mención del lema distintivo de los miembros de la Compañía y del nombre de “Jesús” como el blasón de la misma orden, con ello se retoma la idea inicial del primer carro triunfal. En este caso es San Miguel Arcángel el encargado de entonar la composición poética para exaltar a San Francisco de Borja como el luminoso Sol, digno representante de la Compañía de Jesús, por medio de cinco cuartetas de esdrújulos, junto con los versos adicionales de la descripción. El más importante de los arcángeles canta al Santo en su calidad de príncipe de la Compañía de Jesús, en un juego que prácticamente los iguala y exalta aún más al segundo.

De este modo vemos, una vez más, cómo diversas composiciones poéticas complementan el sentido de los carros y sus respectivos emblemas, formando imágenes junto a las cuadrillas, que a su vez forman otras imágenes, volviendo a tales elementos parte de un emblema mayor. Tal como sucede en las cinco cuadrillas de la máscara grave, con objeto de integrar a los cinco

carros triunfales de la misma máscara en su exaltación del Santo como héroe inmortal, digno de ser emulado; como hombre desilusionado del mundo, tanto que al final triunfa sobre la muerte; como guerrero digno de ser admirado y emulado por sus admirables hazañas a favor de su Dios y de su Rey; como sabio doctor en diversos campos del conocimiento; como príncipe de la Compañía de Jesús.

**La máscara faceta con sus cuatro cuadrillas, junto con otras “piezas sueltas”:**

- **La primera cuadrilla** exhibe desde su inicio personajes femeninos, diferentes tipos de locas, ello forma parte del concepto que se tenía sobre la mujer como el ser más apegado a lo terrenal, por considerársele vanidosa, orgullosa, ambiciosa y, en fin, esencialmente el pecado en potencia. De manera particular cada una de estas mujeres personifica un oficio y/o una condición femenina determinada, en medio de su aspecto ridículo, exaltan a Santo Francisco de tal forma que sus múltiples características positivas resaltan entre la locura femenina.
- **La segunda cuadrilla**, en contraste con la anterior, presenta personajes masculinos, los locos, quienes representan a los varones en general, sus aspectos ridículos, mientras la anterior cuadrilla se refería a las mujeres también en general, las locas. En particular, aquí los varones personifican diversos oficios y/o condiciones masculinas que, en medio de su aspecto ridículo, exaltan al Santo de tal forma que las múltiples características positivas de éste resaltan entre la locura masculina.
- **La tercera cuadrilla**, como en anteriores partes del *Festivo Aparato*, presenta el contraste entre la figura del niño y lo que él representa, como la sinceridad, la inocencia y la falta de vanidad esencialmente y, con esto último, su pequeñez; ello frente a la condición de Grande de España que tuvo el Marqués de Lombay, la misma condición olvidada por el Santo, lo cual le serviría posteriormente para entrar en la escuela del cielo, donde sólo “los grandes chiquitos entran”. Esto confirma el propósito que tiene la máscara faceta de volver a los mismos temas que la grave, con otro tono pero con idéntica admiración y respeto.
- **La cuarta cuadrilla** exhibe los contrastes entre luz-obscuridad, entre la luz de una nueva vida frente a la obscuridad y luto de la muerte, los sentidos inherentes al significado de las palabras salta a la vista, lo mismo que su relación con el segundo emblema del segundo carro triunfal de la máscara grave, cuyo tema es la muerte.

- **Otras “piezas sueltas”** incluyen, entre otras, una calavera que puesta en una de las manos de San Francisco de Borja, forma parte de la imagen oficial del Santo, tan clara imagen de la muerte se exhibe de nuevo, ahora para conjugar esta última referencia, común y culta en cierta forma, con una referencia de sentido plenamente lúdico.

En conclusión, la máscara faceta refleja el sentido de un mundo al revés que, en medio de su característica locura, refleja los conceptos clave sobre la importancia de la vida, la obra y la canonización en sí de San Francisco de Borja, esto de una manera lúdica y sencilla, en este sentido más cercana a la comprensión de los estratos sociales menos cultos. No obstante, los espectadores de la élite cultural con seguridad vieron en ésta máscara y sus elementos una conclusión y síntesis conceptual de la fiesta en general.

Estas son las alegorías, y sus respectivos significados, presentes en el segundo carro triunfal y la segunda cuadrilla, ambos pertenecientes a la máscara grave del *Festivo aparato*. Todos se orientan hacia la figura de San Francisco de Borja en la gloria de su canonización.

De este modo, observamos cómo el *Festivo aparato* le otorga importancia tanto a la figura como a la palabra, ya que por medio de esta última se describe, explica y juega con los diversos sentidos de los símbolos representados por las figuras. Esto con el propósito de convertir al texto en algo más que una descripción minuciosa —inherente a la imposibilidad material y económica de imprimir las imágenes de la fiesta en general y en particular las de los emblemas—, amén de la fidelidad a los hechos se busca el disfrute estético que brinda el ingenio presentado de manera atractiva y fastuosa, por medio de alegorías, tal como explica Baltasar Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio*: “No se contenta el ingenio con sola la verdad, como el juicio, sino que aspira a la hermosura”.<sup>308</sup> Por lo tanto, podemos afirmar que el *Festivo aparato* presenta verdades revestidas de belleza tanto visual como literaria por medio de los emblemas, género en el cual la literatura y las imágenes se complementan mutuamente.

Así, por medio de la presente tesis comprobamos cómo se complementan entre sí la máscara grave, junto con sus tres carros triunfales y sus cinco cuadrillas; la máscara faceta, junto con sus cuatro cuadrillas y otras “piezas sueltas”, de tal modo que entre todos estos elementos forman otras imágenes y alegorías, unidas todas por medio diversas formas poéticas, algunas extensas, otras no tanto, pero que cumplen la función de esclarecer los

---

<sup>308</sup> Gracián, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio*, México, UNAM, 1996, (Nuestros Clásicos, 79), p. 32.

emblemas, sus alegorías y sus imágenes, tanto las móviles como las inmóviles, a manera de epigrama, volviendo a la descripción de las diversas imágenes, las poesías y sus motes, parte de un gigantesco y complejo emblema referente —en síntesis— a la gloria de San Francisco de Borja, a la cual ascendió después de muerto y canonizado. Esto se ajusta a la lectura emblemática desarrollada en el trabajo.

Para finalizar aventuraremos la posibilidad de que el mote general del *Festivo aparato*, el texto emblemático que nos ocupó, puede consistir en el título mismo del documento, si bien de no considerarlo así no tendría importancia pues los emblemas no siempre tienen mote.

### BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Alciato, Andrés. *Emblemas*, edición y comentarios de Santiago Sebastián, prólogo de Aurora Egido, traducción actualizada de los emblemas de Pilar Pedraza, Madrid, Akal, 1985.
- Asunción, Fray Isidro de la. *Itinerario a Indias (1673-1678)*, México, Orden del Carmen en México-CONDUMEX, 1992.
- Balbuena, Bernardo de. *La grandeza mexicana*, México, Porrúa, 1990.
- Beristáin, Helena. *Análisis e interpretación del poema lírico*, México, UNAM-IIF, 1989.
- Biblia de Jerusalén*. Bilbao, Edición conmemorativa V Centenario de Evangelización en América Latina, Consejo Episcopal Latinoamericano-Desclée de Brouwer, 1984.
- Bocanegra, Matías de. *Comedia de San Francisco de Borja a la feliz venida del excelentísimo señor Marqués de Villena, virrey de esta Nueva España*, México, CONACULTA, 1992.
- Bonet Correa, Antonio. “Arquitecturas efímeras, Ornatos y Máscaras”, en *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*, Madrid, Ediciones del Serbal, 1986.
- Borja, Juan de. *Empresas morales*, Bruselas, Francisco Foppens, 1680.
- Bravo Arriaga, Dolores. “Signos religiosos y géneros literarios en el discurso del poder”, en *Sor Juana y su mundo*, México, Universidad del Claustro de Sor Juana, 1996.
- Butler, Alban. *Vidas de los santos*, México, John W. White, 1969.
- Calderón de la Barca, Pedro. *El gran Duque de Gandía*, presentación de Guillermo Díaz-Plaja, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1969.
- \_\_\_\_\_. *La vida es sueño*, México, Porrúa, 1990.
- Campo, Ángel de. *Obras completas*, México, CONACULTA, 1987.
- Carmona, Manuel Sánchez de. *Traza y plaza de la Ciudad de México en el siglo XVI*, México, UAM Azcapotzalco, 1989.
- Casasola, Gustavo. *6 siglos de historia gráfica de México*, México, Gustavo Casasola, 1989.
- Cervantes de Salazar, Francisco. *México en 1554*, México, Porrúa, 1991.
- Cienfuegos, Álvaro. *La heroica vida, virtudes y milagros del grande San Francisco de Borja, antes duque cuarto de Gandía y después tercero general de la Compañía de Jesús*, Madrid, Viuda de Juan García Infanzón, 1717.
- \_\_\_\_\_. *La heroica vida, virtudes y milagros del grande San Francisco de Borja*, Masris, 1726.
- Cobarruvias Horozco, Sebastián de. *Emblemas morales*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Tesoro de la lengua española o castellana. Primer diccionario de la lengua*, edición facsimilar de la de 1611, México, Turnermex, 1984.
- Coloma, Luis. *Historia de las sagradas reliquias de San Francisco de Borja*, Bilbao, Imprenta del Corazón de Jesús, 1903.
- Cortés, Hernán. *Cartas de relación*, México, Porrúa, 1988.
- Cruz, Sor Juana Inés de la. *Obras completas*, v. IV, México, FCE, 1994.
- Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, México, Porrúa, 1986, (“Sepan cuantos...”, 5).
- Díaz y de Ovando, Clementina. *El Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo*, México, UNAM-IE, 1951.
- Diccionario de Autoridades*, edición facsimilar de la Real Academia Española. Madrid, Gredos, 1963.

- Diccionario de la Real Academia Española*, Madrid, Espasa-Calpe, 2001.
- Diccionario de uso del Español actual. Clave*. Prólogo de Gabriel García Márquez, Madrid, SM, 2004
- Díez Borque, José María. “Relaciones de teatro y fiesta en el Barroco español”, en *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*, Sevilla, Ediciones del Serbal, 1986.
- Dougnac Rodríguez, Antonio. *Manual de historia del Derecho Indiano*, México, UNAM-III, 1994.
- Estrada de Gerlero, Elena Isabel. *Instrucciones de la fábrica y el ajuar eclesiásticos*, México, UNAM-III, 1985.
- Festivo aparato*, México, Juan Ruiz, 1672.
- Florencia, Francisco de. *Historia de la Provincia de la Compañía de Jesús de Nueva España*, prólogo de Francisco González de Cossio, México, Academia Literaria, 1955.
- Fomperosa y Quintana, Ambrosio de. *Días sagrados y geniales, celebrados en la canonización de San Francisco de Borja*, Madrid, Francisco Nieto, 1672.
- Gante, Pablo G de. *La arquitectura de México en el siglo XVI*, México, Porrúa, 1954.
- García, Francisco. *Epítome de la vida de San Francisco de Borja, cuarto duque de Gandía, tercero general de la Compañía de Jesús y patrón de Nápoles*, Alcalá, Dom Ant Parrino y Miguel Luis Mutti, 1695.
- \_\_\_\_\_. *Espejo de nobles. Grandezas de San Francisco de Borja, cuarto duque de Gandía y tercer general de la Compañía de Jesús*, México, Viuda de don José Bernardo de Hogal, 1747.
- Gisbert, Teresa. “La fiesta y la alegoría en el Virreinato peruano”, en *El arte efímero en el mundo hispánico*, México, UNAM-III, 1989.
- Gonzalbo Aizpuru, Pilar. *La educación popular de los jesuitas*, México, Universidad Iberoamericana, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Historia de la educación en la época colonial. La educación de los criollos y la vida urbana*, México, COLMEX, 1995.
- Gracián, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio*, Madrid, Aguilar, 1967.
- Grañén Porrúa, María Isabel. “El grabado libresco en la Nueva España, sus emblemas y alegorías”, en *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, Ediciones del Equilibrista-Turner, México, 1994.
- Hermann, Hugo. *Pia Desideria*, Lyon, Petri Guillimin, 1679.
- Horapolo. *Hieroglyphica*, Madrid, Akal, 1991.
- Horozco y Covarrubias, Juan de. *Empresas morales*, Çaragoça, Alonso Rodríguez, 1604.
- Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, México, Ediciones del Equilibrista y Turner Libros, 1994, pp. 31-32.
- Kubler, George. *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, México, FCE, 1984.
- Ley sobre las características y el uso del Escudo, la Bandera y el Himno Nacional*, México, Secretaría de la Defensa Nacional, 1968.
- Loyola, Ignacio de. *Ejercicios espirituales*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1991.
- Maldonado Macías, Humberto. *Hombres y letras del virreinato. Homenaje a Humberto Maldonado*, México, UNAM-III, 1995, (Letras de la Nueva España, 2).
- Mâle, Emile. *El Barroco*, Ediciones Encuentro, Madrid, 1985.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1990.
- \_\_\_\_\_. “Teatro, fiesta e ideología en el barroco”, en *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*, Madrid, Ediciones del Serbal, 1986.
- Marroquí, José María. *La Ciudad de México*, México, Jesús Medina, Edición facsimilar, 1969.
- Martínez Caraza, Leopoldo. “Heráldica militar mexicana”, en *El Ejército Mexicano*, México, Secretaría de la Defensa Nacional, 1979.
- Maza, Francisco de la. *La Ciudad de México en el siglo XVII*, México, FCE-SEP, 1985.
- Méndez Plancarte, Alfonso. *Poetas novohispanos (Segundo siglo, 1621-1721)*, México, UNAM, 1994, (Biblioteca del Estudiante Universitario, 43).
- México. Nuestra gran herencia*, México, Selecciones del Reader's Digest, 1973.
- Motolinia, Toribio fray. *Historia de los indios de la Nueva España*, México, Porrúa, 1990.
- Nieremberg, Juan Eusebio de. *Vida del Santo Padre y gran siervo de Dios, el beato Francisco de Borja, tercero general de la Compañía de Jesús y antes duque cuarto de Gandía. Van añadidas sus obras que no estaban impresas antes*, Madrid, María de Quiñones, 1644.
- Núñez de Cepeda, Francisco. *Empresas sacras*, estudio y notas de Rafael García Mahiques e introducción de Santiago Sebastián, Madrid, Tuero, 1988.
- Obregón, Luis González. *Las calles de México*, México, Promociones editoriales mexicanas, 1983.
- Osorio Romero, Ignacio. *Conquistar el eco*, México, UNAM, 1989, (Biblioteca de Letras, s/n).
- Ovidio. *Metamorfosis*, México, Porrúa, 1991.



- Panofsky, Erwin. *Estudios sobre iconología*, traducción de Bernardo Fernández, Madrid, Alianza Editorial, 1992.
- Pascual Buxó, José. “El esplendor intelectual de las imágenes: jeroglífica y emblemática”, en *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, México, Ediciones del Equilibrista y Turner Libros, 1994.
- Puente, Luis de la. *Meditaciones espirituales*, Barcelona, 1757.
- Remón, Alonso fray. *Entretenimientos y juegos honestos y recreaciones christianas*, Madrid, s/ed., 1623.
- Ripa, Cesare. *Iconología*, Madrid, Akal, 1987.
- Rivera Cambas, M. *México pintoresco, artístico y monumental*, México, Editorial del Valle de México, 1974.
- Rodríguez de la Flor, Fernando. *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- Rodrigo, Romualdo. *Manual para instruir los procesos de canonización*, Roma, s/ed., 1987.
- Rojas Garcidueñas, José. *El antiguo Colegio de San Ildefonso*, México, UNAM-IIE, 1951.
- Ruiz Gomar, Rogelio. “El retablo de la Profesa y su efímera transfiguración en 1672”, en *Los discursos sobre el arte. XV coloquio internacional de Historia del Arte*, México, UNAM-IIE, 1995.
- Saavedra Fajardo, Diego. *Idea de un príncipe político-cristiano, Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1946.
- Sariñana, Isidro de. *La Catedral de México en 1668. Noticia breve de la solemne, deseada, última dedicación del Templo Metropolitano de México*, edición de Francisco de la Maza, México, UNAM-IIE, 1968.
- Shakespeare, William. *Hamlet*, Buenos Aires, Losada, 1985.
- Sebastián, Santiago. *El Barroco Iberoamericano. Mensaje iconográfico*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, Alianza, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Iconografía e iconología del arte novohispano*, presentación de José Pascual Buxó, México, Azabache, 1992, (Arte Novohispano, 6).
- Sigüenza y Góngora, Carlos de. *Relaciones históricas*, México, UNAM, 1992.
- Solórzano y Pereira, Juan de. *Emblemas regiopolíticos*, estudio y notas de Jesús Ma. González de Zárate e introducción de Santiago Sebastián, Madrid, Tuero, 1987.
- Strong, Roy. *Arte y poder*, Barcelona, Cátedra, 1989.
- Toussaint, Manuel. *Arte colonial en México*, México, UNAM-IIE-DDF-INBA-CONACULTA, 1990.
- \_\_\_\_\_. *La Catedral de México y el Sagrario Metropolitano. Su historia, su tesoro, su arte*, México, Porrúa, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Información de méritos y servicios de Alonso García Bravo, alarife que trazó la Ciudad de México*, México, UNAM, 1956.
- \_\_\_\_\_, Federico Gómez de Orozco y Justino Fernández. *Planos de la Ciudad de México, siglos XVI y XVII. Estudio histórico, urbanístico y bibliográfico*, México, UNAM-IIE, 1990.
- Tovar y de Teresa, Guillermo. *La Ciudad de los palacios. Crónica de un patrimonio perdido*, México, CONACULTA, 1992.
- Viera, Juan de. *Breve y compendiosa narración de la Ciudad de México*, México, Instituto de Investigaciones José María Luis Mora, 1992.
- Villava, Juan Francisco de. *Empresas espirituales y morales*, Baeça, 1613.

## HEMEROGRAFÍA GENERAL

- Acosta, Leonardo. “El Barroco de Indias y la ideología colonialista”, en *Comunicación y cultura*, México, Nueva Imagen, 1978, núm. 2, pp. 125-157.
- Bravo Arriaga, Dolores. “Una representación criolla: la *Máscara grave* y la *Máscara faceta* de 1672. (Imágenes y lenguajes de un espectáculo jesuita)”, en *Literatura Mexicana*. v. IV, México, UNAM-IIB, 1993, núm. 2, pp. 421-431.
- Martínez del Río de Redo, Marita, “La misión de San Francisco en Baja California”, en *México en el tiempo*, México, agosto-septiembre de 1996, núm. 14, pp. 34-41.
- Obregón, Gonzalo. “Representación de la muerte en el arte colonial”, en *Artes de México*, México, 1971, núm. 146, pp. 37-39.
- Ruiz Gomar, Rogelio. “Los santos y su devoción en la Nueva España”, en *Universidad de México*, México, noviembre de 1993, núm. 514, pp. 4-9.

## PÁGINAS DE INTERNET

*Sociedad Española de Emblemática*. <http://rosalia.dc.fi.udc.es/sociedad/>  
*Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*. [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com)