

La écfrasis
en la *Descripción
del templo
de San Bernardo*
(1691), de Alonso
Ramírez de Vargas,
y edición del texto

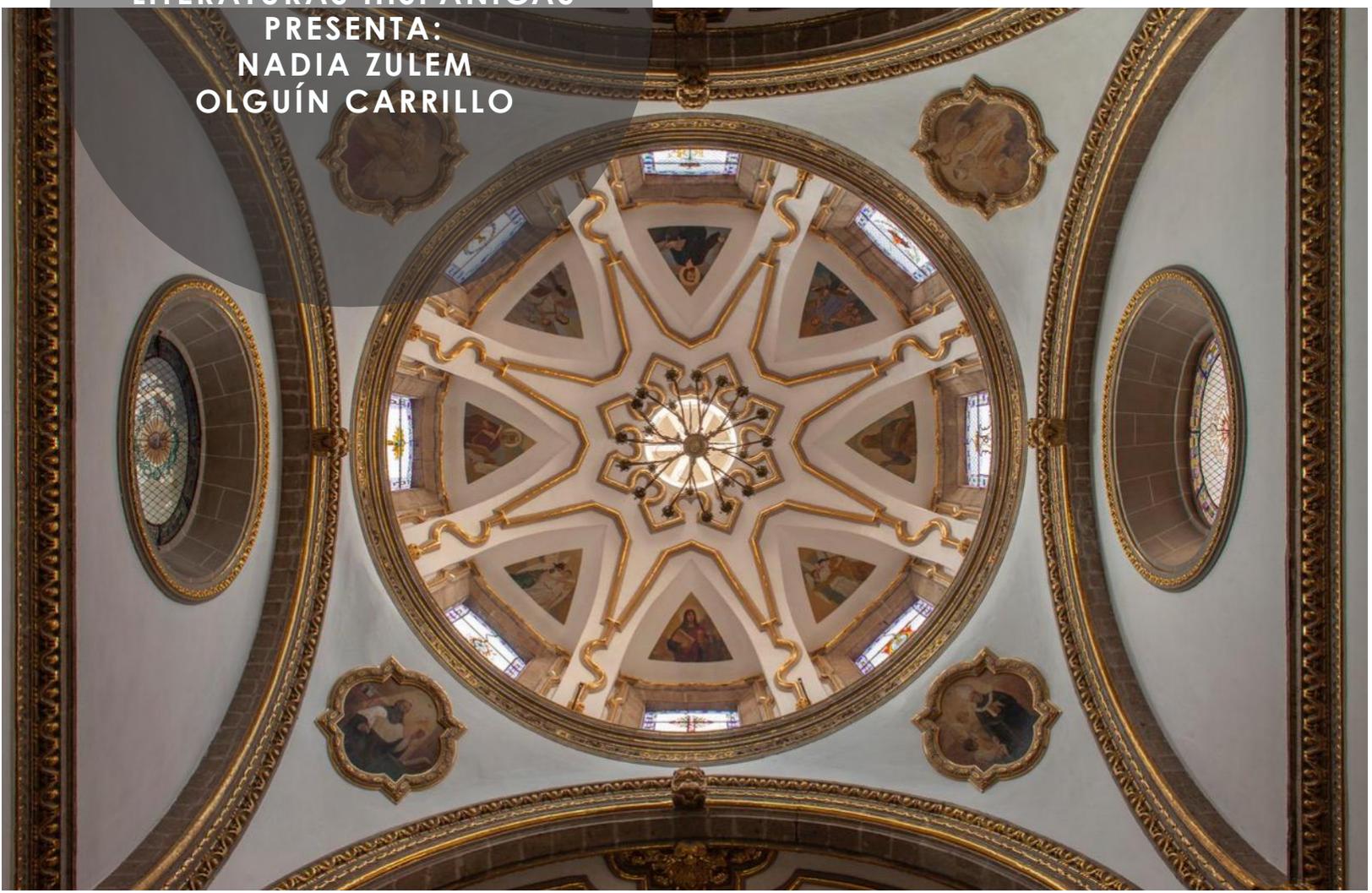
UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA
Y LETRAS



DIRECTORA DE TESIS:
DR. ANA CASTAÑO
NAVARRO

TESIS QUE PARA OBTENER
EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN LENGUA Y
LITERATURAS HISPÁNICAS
PRESENTA:
NADIA ZULEM
OLGUÍN CARRILLO

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX. 2019





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

DEDICATORIA

Dedico la presente tesis a mis padres, Ana y Gerardo, por apoyarme en cada paso de mi vida. Sin su ayuda nunca habría podido llegar a este momento, enteramente satisfecha, por todas las metas que juntos hemos alcanzado. Les agradezco por estar a mi lado tanto en mi carrera dancística como en la literaria. Ustedes me han hecho totalmente libre. Gracias por motivarme a siempre hacer lo que me hace feliz. Espero que la disfruten.

Agradezco a mi hermano Levi por ser un ejemplo a seguir. De ti he aprendido que, aplicando correctamente la inteligencia, cualquiera que fuere, que cada uno poseemos, podemos alcanzar el éxito. Por cierto, gracias por tus eternos chistes sobre la Facultad de Filosofía y Letras.

Les dedico todo este esfuerzo a Winter y Cualli quienes, desde su perfecto cielo, nos inspiran y recuerdan día a día que lo único que necesitamos en esta vida es amor. Ambos son mis estrellitas más brillantes. Le agradezco a Verna por hacerle plena justicia a su nombre pues, una vez que el invierno nos dejó, ella fue la primavera que curó nuestros corazones. Estoy plenamente agradecida con Gasesitos por haberme acompañado en cada minuto en la escritura de esta tesis y por ser parte eminente de mi vida.

Quiero agradecerle a la Dra. Ana Castaño por todo el apoyo y confianza que me ha brindado a lo largo de los últimos tres años. Más que ser mi profesora y asesora de tesis, se ha convertido en mi “coach” de vida. Su experiencia profesional y su gran corazón me han guiado en la etapa final de esta carrera que apenas está por comenzar.

Finalmente, le agradezco a Haydn por ser quien ilumina mi corazón y mente. Without your love I would be a completely different person on this stage of my life. You came to make everything, as you said one day, not easier but happier. Thanks for existing and sharing your life with me. You and I know that this is the beginning of a fantastic future together. Te amo.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	5
CAPÍTULO I. LAS RELACIONES DE FIESTAS EN LENGUA ESPAÑOLA	17
1.1 El género de las relaciones de fiestas en el Barroco novohispano	23
1.2 Alonso Ramírez de Vargas: semblanza del autor.....	33
1.2.1 El <i>Sagrado padrón</i>	37
CAPÍTULO II. La écfrasis: del concepto antiguo al moderno.....	49
2.1 Las relaciones de fiestas como “monumentos literarios”	64
CAPÍTULO III. Las relaciones entre la literatura, la arquitectura y las artes plásticas en la fiesta novohispana	68
3.1 La écfrasis en la <i>Descripción del templo de San Bernardo</i>	70
3.1.1 “Descripción del Templo”	78
3.1.2 “Descripción del Altar Mayor”	92
3.1.3 Descripción de los recuadros de las “virgíneas imágenes”. La narrativa pictórica de la vida de la Virgen María.....	95
3.1.4 Los versos dedicados a dos obras de arte: el lienzo de san Bernardo y la escultura de José de Retes Largache	102
3.2 Principales recursos léxicos y retóricos en la écfrasis de obras plásticas y arquitectónicas	111
CAPÍTULO IV. Imágenes, aromas y sonidos de la fiesta: el arte efímero en la Ciudad de México.....	114
4.1 “Pintura” de los fuegos artificiales: “Relación de los fuegos”	121
4.2 Principales recursos retóricos de la écfrasis de la fiesta	125
CONCLUSIONES.....	127
APÉNDICE 1	131
Edición anotada de la <i>Descripción del templo de San Bernardo del Sagrado padrón y panegíricos sermones a la memoria debida al suntuoso, magnífico templo y curiosa basílica del convento de religiosas del glorioso Abad San Bernardo, que edificó en su mayor parte el capitán don José de Retes Largache, difunto, caballero de la Orden de Santiago, y consumaron en su cabal perfección su sobrino, don Diego de Retes, y doña Teresa de Retes y Paz, su hija, en esta dos veces imperial y siempre leal Ciudad de México, con la pompa fúnebre de la traslación de sus huesos. Que erige en descripción histórica panegírica don Alonso Ramírez de Vargas, natural de esta ciudad. Dedicado al muy ilustre Gabriel Meléndez Avilés, Caballero de la Orden de Alcántara, Conde de Canalejas, etcétera. Con licencia. En México. Por Rodríguez Lupercio en la puente de Palacio. Año de 1691.....</i>	131
BIBLIOGRAFÍA	199

INTRODUCCIÓN

La fiesta novohispana era un espacio en donde las artes y las letras confluían y se complementaban. Las fiestas eran acontecimientos efímeros, pero aún dos o tres siglos después de que acontecieron podemos revivirlas debido a que algunos escritores de la época, en su intento por preservar su fugacidad, realizaron registros literarios: las relaciones de fiestas. Éstas son textos en los que se consolida una intrínseca relación entre el lenguaje literario y el lenguaje de las artes visuales. Los autores de este tipo de documentos deseaban alcanzar una inscripción icónica con la transcripción verbal de elementos plásticos efímeros. Más que narrar y describir los sucesos, deseaban “pintarlos” trasladando las obras de arte espaciales al lenguaje verbal. Los autores de relaciones de fiestas utilizaban como procedimiento retórico la écfrasis y reinterpretaban el principio horaciano *ut pictura poesis* el cual, aunque no inauguró una teoría para relacionar la poesía y la pintura, sirvió como punto de partida para que críticos y estudiosos del arte encontraran una correspondencia entre estas dos disciplinas artísticas. Por esto, las relaciones de fiestas tienen una clara función ecfástico-explicativa de los sistemas culturales y aparatos arquitectónicos, escultóricos y pictóricos, mucho de ellos de naturaleza efímera, creados durante las celebraciones.

La presencia de discursos ecfásticos en las relaciones de fiestas novohispanas tiene sentido si pensamos en la difundida práctica de, como la denomina José Pascual Buxó, “écfrasis inversa”,¹ es decir, la creación de obras plásticas a partir de textos literarios que fungían como hipotextos de los cuales los artistas plásticos tomaban su fundamento

¹ José Pascual Buxó explica que “así como la palabra es capaz de transformar una representación icónica en un texto literario, así también por medios icónicos puede verificarse la trascodificación de un texto literario en una obra plástica, es decir, puede darse lugar a una ekphrasis inversa, que va de lo verbal a lo icónico, del texto literario a su representación visual” (2001: 320-321).

simbólico y temático. Por ello, la empresa de escribir y dar cuenta de los festejos coloniales era encargada a escritores e intelectuales con una sólida formación humanística, pues debían descifrar o incluso crear los motivos e imágenes idóneos para cada ocasión y después hacer una recreación literaria de ellos.

A pesar de la eminente presencia de discursos efrásticos en las relaciones de fiestas novohispanas, no se le ha prestado suficiente atención a las estrategias de uso y creación de dicho recurso codificado. Pienso que el estudio de la éfrasis y la consustancialidad de las distintas expresiones artísticas en las relaciones novohispanas es importante no sólo porque éstas son parte eminente de la tradición representativa de la literatura colonial, sino porque la recreación de una obra plástica a través del lenguaje verbal permite la cabal comprensión de la idea que subyace no sólo a un acto en particular, sino también al conjunto de las expresiones culturales novohispanas. Además, no debemos olvidar que hubo una grandiosa producción de arte plástico durante la época colonial y, en este caso, la éfrasis no sólo nos hace “ver” con palabras lo que nosotros como lectores de esta época no podríamos conocer de otra forma, sino que nos expone la interpretación y las nuevas formas significativas que los autores le dieron a las obras de arte visuales y nos ayuda a descifrar los códigos y elementos religiosos, mitológicos, e igualmente icónico-verbales.

Alonso Ramírez de Vargas, autor de numerosas obras que llegaron a la imprenta, es uno de los escritores novohispanos que más relaciones de fiestas escribió. En sus textos no sólo hace un registro historiográfico de las celebraciones, sino que describe las obras de arte plásticas con un lenguaje sofisticado y preciso, en el que se refleja su conocimiento de las distintas disciplinas artísticas. Sin embargo, son pocas las obras de este autor que han sido estudiadas y mucho menos editadas.

Por todo lo anterior, en la presente tesis analicé los discursos efrásticos de la *Descripción del templo de San Bernardo* (1691) que tienen como objeto visual dicho templo, las obras plásticas que se hallaban en su interior y la fiesta que alrededor de este evento se celebró el 24 de junio de 1690 en la Ciudad de México, para la cual se fabricaron obras de arte efímero: arcos triunfales, mojigangas y fuegos artificiales.² Como apéndice incluyo la transcripción y edición modernizada del texto, que es la primera parte del impreso de 1691 *Sagrado padrón y panegíricos sermones a la memoria debida al suntuoso, magnífico templo y curiosa basílica del convento de religiosas del glorioso abad san Bernardo, que edificó en su mayor parte el capitán don José de Retes Largache, difunto, caballero de Orden de Santiago, y consumaron en su cabal perfección su sobrino, don Diego de Retes, y doña Teresa de Retes y Paz, su hija, en esta dos veces imperial y siempre leal Ciudad de México, con la pompa fúnebre de la traslación de sus huesos. Que erige en descripción histórica panegírica don Alonso Ramírez de Vargas, natural de esta ciudad. Dedicado al muy ilustre Gabriel Meléndez Avilés, caballero de Orden de Alcántara, conde de Canalejas etcétera,*³ volumen que incluye además diez sermones (uno de ellos, la *Poma fúnebre en la traslación de los huesos del capitán don José de Retes Largache Salazar*, de autor desconocido) escritos y predicados por los preladados que participaron en las celebraciones organizadas por la dedicación de dicho templo y una elegía fúnebre escrita por Alonso Ramírez de Vargas y dedicada al patrono de San Bernardo, el capitán José de Retes Largache.⁴

² El templo se bendijo el 18 de junio de 1690 y fue dedicado el 24 del mismo mes y año (Fernández, 2002: 318).

³ De ahora en adelante me referiré al título de este impreso como *Sagrado padrón*.

⁴ Las referencias parentéticas de las citas extraídas del texto de Alonso Ramírez de Vargas en esta tesis atenderán a la paginación de mi edición.

Elegí esta obra principalmente por las siguientes razones: es una relación de fiestas con destacables discursos efrásticos que han sido poco estudiados, y el ejemplar de 1691 que se encuentra en la Biblioteca Nacional de México está en buen estado.

Una vez planteado el tema de la éfrasis en esta relación de fiestas me surgió la siguiente pregunta: ¿cuáles son los recursos que unen el discurso de arte plástico y el discurso literario en este texto? A partir de esta pregunta surgen otras como ¿este autor era consciente de estar creando un discurso efrástico? ¿Por qué es importante la presencia de la éfrasis en este tipo de documentos? ¿Qué efectos tiene sobre el receptor el diálogo establecido entre lenguajes pertenecientes a disciplinas artísticas distintas? Para responder a ellas propongo las siguientes hipótesis:

- 1) El diálogo entre los distintos lenguajes artísticos en la *Descripción del templo de San Bernardo* fue posible debido a que Alonso Ramírez de Vargas tomó como hipotexto tanto dicha obra arquitectónica con las pinturas y esculturas que albergó —que son obras no percederas—, como hechos artísticos y de entretenimiento que constituyeron acontecimientos efímeros. De ambos quiso dejar testimonio a través de un discurso literario efrástico que fungió como un puente entre la visualidad y la verbalidad.
- 2) El autor sí tenía conciencia de estar desarrollando un discurso efrástico y no solamente uno historiográfico.
- 3) Los discursos efrásticos, ya sean en prosa o en verso, dotan de artisticidad y otorgan valores estéticos a documentos que muchos estudiosos han abordado como textos meramente historiográficos.

- 4) El diálogo establecido entre lenguajes pertenecientes a disciplinas artísticas distintas engendra vívidas imágenes en la mente del lector; esta dialéctica crea efectos sinestésicos en donde los sentidos se mezclan, y así el oído literario puede ver una imagen plástica y el ojo plástico oír la literatura.

Mi objetivo general en esta tesis es, entonces, analizar la funcionalidad de la écfrasis en la *Descripción del templo de San Bernardo* de Alonso Ramírez de Vargas con el fin de desentrañar las enigmáticas relaciones entre las artes plásticas y la literatura y así descubrir la intención ideológica del texto desde los supuestos que lo crearon. Los objetivos particulares fueron:

- 1) Averiguar los recursos léxicos y retóricos que permiten el diálogo entre las obras visuales tanto efímeras como no percederas y el lenguaje verbal que nos ha llegado en forma literaria en esta relación de fiestas.
- 2) Detectar el tipo de obras artísticas y eventos que alentaban los discursos ecfrásticos en la Nueva España.
- 3) Descubrir los motivos e imágenes de las referencias visuales a partir del análisis iconográfico que Ramírez de Vargas hizo de ellas.
- 4) Hacer la transcripción y edición modernizada de esta obra.

¿Qué sabemos del autor del *Sagrado padrón*? José Mariano Beristáin de Souza, en el tercer tomo de su *Biblioteca hispanoamericana septentrional* (1821), dio a conocer datos biográficos de Alonso Ramírez de Vargas, tales como su nacionalidad, su origen noble, su oficio y, además, enlista ocho de sus obras. Francisco Pimentel, en *Historia crítica de la literatura y de las ciencias en México desde la Conquista hasta nuestros días* (1885), escribió la primera crítica propiamente literaria sobre el mismo autor novohispano, a quien

consideró como escritor de poesía descriptiva y lírica. Al citar *Descripción poética de las fiestas reales que se celebraron en México...* Pimentel declara que don Alonso Ramírez de Vargas, natural de México, “escribió igualmente unas poesías líricas, como las que se leen en el *Triunfo parténico*, premiadas por la universidad, y en la obra *Festivo aparato* [...] las cuales también fueron premiadas” (150) y más adelante dice que Ramírez de Vargas “fue dramaturgo, pues aunque Beristáin no cita ninguna pieza suya, sí lo hace don Carlos de Sigüenza y Góngora” (153). En *Poetas novohispanos: segundo siglo (1621-1721)* (1944), Alfonso Méndez Plancarte proporcionó una antología de ocho poemas suyos. A este autor lo calificó como uno de los poetas más representativos del Barroco mexicano: “sóbranle firmes títulos para descollar entre nuestros mejores poetas” (xlviii), opinión que sostuvo en la “Introducción” al segundo tomo de *Obras completas* de sor Juana Inés de la Cruz (xxxviii-xxxix). José Pascual Buxó comenzó a darle un lugar en sus estudios desde *Arco y certamen en la poesía mexicana colonial* (1959), en donde incluye uno de sus sonetos; hasta *Muerte y desengaño en la poesía novohispana* (1975), en el que estudia la “Elegía a Retes Largache” y opina que fue un “gozoso relator de las celebraciones con que el virreinato festejó la `mayoridad de don Carlos II’, entusiasta cronista de cuantas fiestas, mascaradas y procesiones y juegos entretuvieron a su ciudad y su corte” (41). Francisco de la Maza, en su libro *La mitología clásica en el arte colonial* (1968), declara que Alonso Ramírez de Vargas dejó un relevante legado para estudiar el desarrollo de la pintura mexicana (136-140). Octavio Paz, en *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (1982), al hacer una revisión de los poetas contemporáneos de dicha escritora, advirtió la calidad de los versos y dramas de Ramírez de Vargas: “tenía buena dicción y mejor oído, como se ve en este estribillo en el que las sinestesias flotan [de los *Villancicos que se*

cantaron en los maitenes de la Natividad de Nuestra Señora, en la iglesia catedral], por decirlo así, con un oleaje rítmico hecho de la infrecuente combinación de varios metros de siete, nueves y seis sílabas, terminados por un endecasílabo de gaita gallega” (408). Sin embargo asevera que de la segunda mitad del siglo XVII la única poeta notable es sor Juana y que Ramírez de Vargas fue más un poeta de celebración y festejo (82). En *Bibliografía novohispana de arte* (1988) Guillermo Tovar y de Teresa asevera que la obra de Alonso Ramírez de Vargas es de gran relevancia para el estudio de las artes arquitectónicas y pictóricas, y toma como ejemplo el *Sagrado padrón* para demostrar que los textos novohispanos deben estudiarse interdisciplinariamente (299). José Joaquín Blanco, en *Esplendores y miserias de los criollos* (1989), recalca la labor de Ramírez de Vargas como escritor de asuntos celebratorios y reconoce su destreza como escritor de dramas y de textos en prosa y en verso, lo que le trajo varias victorias en certámenes poéticos (120). Humberto Maldonado, en *La teatralidad criolla del siglo XVII* (1992), además de resaltar la labor dramática de Ramírez de Vargas, hizo una edición anotada de la “Elegía al capitán don José de Retes Largache”. Destaca las cualidades del autor tanto para honrar a sus coetáneos como para ganar certámenes literarios (169). En *Texto y fiesta en la literatura novohispana (1650-1700)* (1998), Dalmacio Rodríguez ofrece una bibliografía de la producción literaria de dicho autor, así como un estudio de su recepción crítica, y proporciona la edición de la relación de fiestas titulada *Sencilla narración, alegórico fiel trasumpto ...* Martha Lilia Tenorio incluye una selección de sus poemas en su *Poesía novohispana. Antología* (2010), así como algunos datos biográficos basándose sobre todo en la información aportada por Beristáin. El estudio más amplio que se ha hecho sobre el *Sagrado padrón* es la tesis de licenciatura de José Luis Gómez Vázquez titulada *Literariedad y género en un texto del*

siglo XVII. Edición anotada del Sagrado padrón del capitán Alonso Ramírez de Vargas (2010). En dicho trabajo Gómez Vázquez tuvo como propósito el rescate de este impreso y el señalamiento de los rasgos que hacen de esta obra un texto literario según los conceptos de “literariedad”⁵, de los formalistas rusos, y “función ancilar”, de Alfonso Reyes.

Con lo anterior, podemos ratificar que las referencias a Alonso Ramírez de Vargas son escasas y los comentarios que de su obra se han hecho, exceptuando el trabajo de José Luis Gómez, son escuetos y, en general, superficiales. No se han hecho análisis profundos sobre sus textos y frecuentemente sólo es mencionado en función de sor Juana Inés de la Cruz.⁶ Por ello, en el presente trabajo, decidí estudiar una obra que contaba con solamente una edición modernizada del 2010 y de la que sólo sus quintillas de la “Relación de los fuegos” y la “Elegía del capitán don José de Retes Lagarche, patrono de San Bernardo” habían merecido la atención de algunos historiadores y críticos de la literatura mexicana, como Méndez Plancarte, que incluyó las quintillas de los fuegos en *Poetas novohispanos*, y Humberto Maldonado, que editó y anotó la “Elegía al capitán don José de Retes Lagarche”.

La realización de una nueva edición de esta relación de fiestas me sirvió como ejercicio profesional, pues fue una gran oportunidad para aplicar los conocimientos que he adquirido a lo largo de la licenciatura y así comprender de manera más precisa un documento de hace más de trescientos años. Además, mi objetivo no fue sólo hacer una

⁵En efecto, considero que la obra en cuestión, como iremos viendo a lo largo del presente estudio, es literaria precisamente por el uso de éfrasis y de recursos retóricos que estilizan su lenguaje, además de que es un texto con valor documental e histórico.

⁶ Por ejemplo, cuando Marco Díaz, en su artículo “La fiesta religiosa como articulación de la vida citadina. Las dedicaciones de los templos, siglos XVII y XVIII” trata sobre el cariz de las descripciones de las procesiones en la celebraciones en los templos monjiles y menciona la de San Bernardo hace un llamado a nota en donde afirma que “La noticia de la dedicación del templo de San Bernardo sólo la conocemos por la edición de las letras de sor Juana editada por Francisco Monterde en la editorial Porrúa en 1969, su título completo es Letras de San Bernardo en la celebración de la dedicación de la iglesia del insigne convento de monjes bernardos de la imperial ciudad de México, año de 1690” (1983: 111).

edición, cuyos criterios y anotaciones difieren de la de José Luis Gómez, que me fuera útil para los análisis particulares de esta tesis, sino también mi intención es que cualquier tipo de lector pueda acercarse al texto de Ramírez de Vargas y entenderlo a través de la modernización que de él hice y con ayuda de las notas aclaratorias que le añadí.

Para comprobar mis hipótesis y llegar a mis objetivos me fueron útiles las tesis de William John Thomas Mitchell, quien propone que la écfrasis es un género que activa el diálogo entre la imagen y el texto y que se trata de una descripción que se da en tres niveles: 1) indiferencia ecfástica; 2) esperanza ecfástica, y 3) miedo ecfástico; de Alberto Valdivia, que escribe sobre la “traducción pictórica” para ver las posibilidades de intercambio de canales entre la pintura y la poesía y su mutua decodificación, y la propuesta por Pedro Antonio Agudelo quien, tras cotejar polémicas teorías sobre la écfrasis en “Los ojos de la palabra. Construcción del concepto de écfrasis, de la retórica antigua a la crítica literaria” (2011), asevera que la écfrasis es una representación verbal de un objeto cuya descripción se hace casi visual. Dicho objeto puede ser una obra de arte o un objeto del mundo perceptible, un acontecimiento o cosa de la realidad empírica. Así, el autor de la écfrasis funge como mediador, intérprete y exponente de una percepción visual y le permite al lector imaginar el objeto. La teoría sobre la écfrasis de espacios sagrados presentada por Ruth Webb en su artículo “The Aesthetics of Sacred Space: Narrative, Metaphor and Motion in *Ekphraseis* of Church Buildings” (1999) fue indispensable para mi análisis ya que ella aborda el problema de la captación de un espacio con eminente significado, como lo es un templo, para expresarlo a través de un sistema que se desarrolla en el tiempo y linealmente: el lenguaje. Además, especifica cuáles son los recursos retóricos más utilizados en las écfrasis de templos, como la *periegesis* o recorrido virtual. Asimismo, su

artículo “Ekphrasis Ancient and Modern: the Invention of a Genre” (1999) me fue de gran utilidad, pues en él explica la evolución del concepto de écfrasis a través de los siglos.

De *Ut architectura poesis: relaciones entre arquitectura y literatura en la Nueva España durante el siglo XVII* (2013) de Luis Javier Cuesta Hernández tomé el concepto *Laudatio urbis*, para analizar los discursos ecfásticos cuyo soporte visual es un templo que forma parte de una grandiosa metrópoli, así como su concepción de la écfrasis como la descripción verbal de un objeto plástico o, en este caso, de una estructura arquitectónica. *Texto y fiesta en la literatura novohispana (1650-1700)* de Dalmacio Rodríguez (2014) y *El resplandor intelectual de las imágenes. Estudios de emblemática y literatura novohispana* (2002) de José Pascual Buxó me ayudaron en la investigación sobre el género de la relación de fiestas, pues pude rastrear los aspectos fundamentales y la proliferación de dicha expresión literaria en la Nueva España. Para realizar la edición del texto me apoyé en “La modernización de textos novohispanos” (1994) de Claudia Parodi, quien crea una guía para actualizar documentos coloniales sin eliminar los vestigios gráficos de la pronunciación antigua y sin perder información lingüística.

Quiero añadir que la preparación de esta tesis se vio apoyada y retroalimentada por mi experiencia como becaria en el proyecto PAPIIT “Historia de las literaturas en México. Historia y corpus multidisciplinario” (IG400418), con sede en el Centro de Poética del Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, bajo la asesoría de los responsables del proyecto, la doctora Ana Castaño, la doctora Jessica Locke y el maestro Jorge Gutiérrez Reyna, y de sus colaboradores.

La metodología que seguí en esta tesis fue la siguiente: tras haber obtenido mi corpus de trabajo y haber analizado los datos del documento, establecí criterios para su

edición. La edición modernizada de la *Descripción del templo de San Bernardo* es el “Apéndice” de este trabajo.

En el primer capítulo de la presente tesis, titulado “Las relaciones de fiestas en lengua española”, proporciono un panorama sobre dicho género, analizando su proliferación y relevancia en la Nueva España y revisando los estudios que alrededor de él se han hecho en el mundo hispánico. A continuación hago una semblanza biográfica de Alonso Ramírez de Vargas y hablo sobre el *Sagrado padrón*, impreso que alberga la relación de fiestas que es objeto de esta tesis.

En el capítulo dos, “La éfrasis: del concepto antiguo al moderno”, hago un breve recorrido a través de las propuestas teóricas sobre el concepto de éfrasis que me parecen más destacables y útiles para mi análisis propositivo sobre este procedimiento retórico-discursivo. Asimismo, señalo por qué las relaciones de fiestas han sido consideradas como “monumentos literarios” precisamente debido a la gran variedad de discursos efrásticos contenidos en ellas.

El tercer capítulo, “Las relaciones entre la literatura, la arquitectura y las artes plásticas en la fiesta novohispana”, comienza con el análisis de mi corpus, siguiendo, por una parte, la división que Ramírez de Vargas le dio al texto a través de apartados subtítulos y, por otra, una división propia que tiene como fin seccionar temáticamente los discursos efrásticos. Para cerrar este capítulo, añado una revisión de los principales recursos léxicos y retóricos de la éfrasis de obras arquitectónicas y plásticas.

Finalmente, en el cuarto capítulo, “Imágenes, aromas y sonidos de la fiesta: el arte efímero en la Ciudad de México”, hago un estudio sobre la fiesta que alrededor de la dedicación del templo de San Bernardo se realizó, así como los aparatos efímeros que en

ella tuvieron lugar, tales como la procesión, los arcos triunfales y el cierre con fuegos pirotécnicos. Asimismo, concluyo este apartado con una recapitulación de los recursos retóricos más usados en la éfrasis de la fiesta.

CAPÍTULO I. LAS RELACIONES DE FIESTAS EN LENGUA ESPAÑOLA

La fiesta pública mantenía un lugar predominante en el mundo hispánico. Establecía una intrínseca relación con los círculos de los poderes civil y eclesiástico que aprovechaban la ocasión para ostentar y afianzar su poder y difundir dogmas y normas morales entre la sociedad. Era la oportunidad ideal para enarbolar, a través de símbolos, a las autoridades que regían, lo cual se lograba mediante la elaboración de un complejo programa ritual y social que se encomendaba a los más ilustres y reconocidos oradores, artistas y artesanos de la época.⁷ Asimismo, la fiesta barroca fue una estrategia para mantener el orden en una sociedad estamental y restrictiva. Los pobladores necesitaban eventos que los sustrajeran de la cotidianeidad y los insertaran, según la naturaleza del evento, en el tiempo y el espacio carnalescos y/o solemnes, pues “El regocijo popular, la alegría y risa en común, la locura colectiva fueron como una válvula de escape que, de vez en cuando y a su debido tiempo se abrían para así mantener el equilibrio y la conexión entre las clases, a fin de que el edificio «bien construido» del antiguo régimen no sufriese resquebrajaduras amenazadoras de su estabilidad” (Bonet, 1983: 45). El pueblo tenía estas esporádicas oportunidades para salir del mundo consuetudinario e insertarse en el mundo simbólico.

En un intento por captar todo aquello que pronto desaparecería, se realizaron documentos que darían noticia de lo sucedido en la fiesta. En verso y prosa, difundidas en

⁷Fernando Rodríguez de la Flor habla de lo “efímero de Estado” (en donde “efímero” está vinculado a efeméride y “Estado” es la máxima representación del poder) para dilucidar la relación sincrética entre el poder y la representación espectacular: “el poder se *constituye* verdaderamente en la representación; se genera en ella, y allí alcanza su único modo de visibilidad, de existencia” (2007: 486). Efímero de Estado es una forma de definir la realidad de la práctica del espectáculo monopolizado por el Estado. De esta forma, las fiestas, conmemoraciones, *efemérides*, son espacios de reflexión y discurso sobre el poder mismo, que es capaz de representarse exhibitoria y públicamente para constituirse y generarse en dichos espacios. Por ello, las fiestas y rituales eran prácticas de poder.

manuscritos o en impresos, compuestas la mayoría de ellas por distinguidos escritores, las relaciones de fiestas fueron sin duda un auxilio mnemotécnico al servicio de lo efímero.

Consideradas como un subgénero de las relaciones de sucesos, las relaciones de fiestas son testimonios literarios de los acontecimientos que constituyeron las celebraciones. Sin duda, las relaciones de sucesos estaban muy emparentadas con las epístolas medievales, precursoras suyas, llamadas cartas de sucesos, a las que se les comenzó a conceder un espacio autónomo a finales del siglo xv, y en cuyo esquema destacaba la *narratio* y ya no era necesaria la presencia de la *petitio* (el objetivo utilitario de la epístola).

En el siglo xvi aparecieron las relaciones de sucesos tal y como las concebimos ahora: de carácter informativo y de naturaleza esporádica. Alcanzaron su gran auge durante los reinados de Felipe IV y Carlos II, en el siglo xvii. Tenían como propósito informar e incluso entretener al receptor, y múltiples eran los motivos que alentaban este tipo de escritura. Estaban escritas en verso, prosa o en ambas. De algunas de ellas sólo tenemos su versión manuscrita, mientras que otras sí tuvieron la fortuna de llegar a la imprenta. Normalmente las relaciones de sucesos breves se publicaban en pliegos sueltos o en folios no encuadrados, mientras que las relaciones de mayor extensión se publicaban en forma de libros. Las relaciones de sucesos breves tenían una tipografía poco cuidada y se imprimían en papel de baja calidad. Podían o no llevar una portada, pero es común encontrarlas con solamente un encabezado y un grabado debajo de él. El texto comúnmente comienza con una letra capitular. Cuando eran en verso, se imprimían a dos columnas, y cuando eran en prosa se presentaban de una forma compacta, para un máximo ahorro de espacio. Las relaciones de sucesos extensas solían contener no solamente el texto de la

relación, sino otros textos de diferente naturaleza como dedicatorias, sermones, piezas dramáticas o justas poéticas. Todo esto constituía libros gruesos, con papel de calidad y una tipografía cuidada. Llevaban portadas grabadas u orladas en donde aparecían el nombre del autor, la persona a la que se le dedica la obra y/o el patrocinador y los datos tipográficos. De la portada siguen los preliminares, las licencias, las dedicatorias y el texto de la relación, el cual puede alternarse con grabados relativos al tema (Sánchez, 2015: 6-8).

En cuanto a la clasificación de las relaciones de sucesos, me parece útil la propuesta por Nieves Pena Sueiro (2005), que las divide en: 1) Relaciones de acontecimientos políticos y religiosos, en los cuales también figuran las relaciones de guerra; 2) Relaciones de ceremonias y festejos, en las que entran las narraciones de festejos, conmemoraciones y exequias de miembros de la monarquía y del clero; 3) Relaciones extraordinarias, como los relatos de milagros o fenómenos naturales, y 4) Relaciones de viajes, como el recuento de los viajes de exploración y conquista. Las relaciones de fiestas pertenecen naturalmente a las “Relaciones de ceremonias y festejos”. Ya fuera el nacimiento, matrimonio o muerte de un miembro de la familia real, el traslado de una imagen sacra, las exequias de un eclesiástico o la consagración de un templo, el autor de este tipo de relaciones recreaba laudatoriamente los sermones pronunciados para la ocasión, las construcciones efímeras, las procesiones, los cortejos, los fuegos pirotécnicos y demás elementos de las fiestas públicas, pues se proponía la tarea de darle al lector hasta el más mínimo detalle de lo sucedido.

Ya en el siglo XVIII, con el surgimiento de gacetas de publicación periódica, las relaciones de sucesos sufrieron un declive, mas no dejaron de escribirse ni de publicarse

(Sánchez, 2015: 8). Por esta razón existe un corpus muy extenso de este tipo de obras, las cuales constituyen una parte proporcionalmente importante de la literatura hispánica.

Algunos de los estudios que se han hecho sobre las relaciones de fiestas en lengua española son los siguientes: *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, de Jenaro Alenda y Mira, que fue el primer catálogo de relaciones de fiestas. Publicado en 1903 en Madrid, este repertorio enumera cronológicamente un total de 2589 títulos, comenzando con *El juramento que prestó Burgos a la infante doña María, hija del rey don Enrique III* del año 1402, y terminando con *Manifiesto que la M. N. L. y H. Ciudad de Zaragoza ofrece al público de los principales regocijos con que explicó su alborozo, durante la permanencia en la misma de sus amados soberanos, al regreso del principado de Cataluña para la corte*, de 1828. De cada relación de fiestas Jenaro Alenda proporciona una breve descripción; sin embargo no informa sobre sus ubicaciones en los acervos bibliográficos. En 1926 Salvador Carreres escribió un catálogo de relaciones de fiestas celebradas en Valencia al que tituló *Ensayo de una bibliografía de los libros de fiestas celebradas en Valencia y su antiguo reino*, dividido en dos volúmenes. Hay que tomar en cuenta que Valencia fue una ciudad destacada por sus numerosos festejos, por ello contamos con vasto material literario sobre dichos acontecimientos. Con un total de 798 obras enlistadas que abarcan desde el año 1481 a 1855, en esta obra bibliográfica encontramos, además de las fichas de cada texto, su ubicación en las bibliotecas, un resumen de su contenido y, en algunos casos, comentarios a los sucesos narrados, así como citas de los poemas incluidos en las relaciones.

Otro estudioso de las relaciones de fiestas en lengua española es Antonio Bonet Correa, cuyo artículo “La fiesta barroca como práctica del poder”, de 1979, proporciona el

contexto social e histórico y las características más destacables de este tipo de relaciones de sucesos. Por su parte, Francisco López Estrada publicó en 1982 “Fiesta y literatura en los Siglos de Oro: la Edad Media como asunto «festivo» (el caso del «Quijote»)” en donde explica que el tema de la fiesta ha llamado la atención de sociólogos y estudiosos del arte en las últimas décadas por ser “un testimonio polifacético de la comunidad que las celebra” y un “principio aglutinante de la concurrencia artística” (291). En este artículo López Estrada explica la presencia de la literatura, como las fábulas medievales, en las fiestas de España durante el reinado de los Austrias (siglos XVI y XVII) y cómo este fenómeno social influyó en la creación y contextura del *Quijote*. En *Teatro y fiesta en el Barroco español: España e Iberoamérica*, publicado en 1986 y dirigido por José Díez Borque, se encuentran artículos sobre el teatro, arquitecturas efímeras, máscaras, dramatización y rituales que tenían lugar en las fiestas en España e Hispanoamérica. Gabriel Andres, en “Una aproximación a los libros de fiestas barrocos” de 1993, da propuestas para acercarse y estudiar las relaciones de fiestas que, según este investigador, fueron protagonistas de un momento esplendoroso del Barroco. Fernando Rodríguez de la Flor y Esther Galindo, en *Política y fiesta en el Barroco* (1994), tratan las fiestas celebradas en Salamanca en el siglo XVII, impulsadas por la conquista de Barcelona. *Fêtes et divertissements* se publicó en 1997 y fue dirigido por Lucien Clare. En este libro se reúnen doce artículos en los que se escribe sobre las fiestas religiosas y profanas en el mundo hispánico, desde el siglo XVII hasta nuestros tiempos. Se pone especial énfasis en los juegos de origen español que se practican en las fiestas tanto en España como en Hispanoamérica. En 1999 Sagrario López y Nieves Pena publicaron en España las actas del Seminario de Relaciones de Sucesos, que titularon *La fiesta*. Asimismo, Pena ha continuado con el estudio de las relaciones de fiestas para

revalorizar este tipo de materiales pues, además, el interés por dichos textos ha ido incrementado ya que conciernen no sólo al área literaria, sino también a la Historia, al estudio del arte e incluso al periodismo.

La Universidad de Castilla-La Mancha publicó en 2004, como parte de los resultados del Seminario de Identidad, Cultura y Religiosidad popular, *La fiesta en el mundo hispánico*, bajo la coordinación de Palma Martínez-Burgos y Alfredo Rodríguez. Este libro reúne 17 artículos que estudian el fenómeno de la fiesta desde los puntos de vista antropológico e histórico. Se abordaron temas como las fiestas y carnavales en Perú, Nicaragua y México; la pervivencia y evolución de algunas festividades en la España actual; el carácter litúrgico del calendario festivo; las relaciones entre la fiesta y la Corona; la arquitectura efímera, y la cultura emblemática y la iconografía de la fiesta. Entre los artículos que lo componen están “La fiesta idolátrica en el discurso religioso del Perú colonial (siglos XVI y XVII)” de Henrique Urbano; “Fiestas de indios” de Gerardo Fernández; “El carnaval veracruzano. Disciplinas, singularidad y política de la cultura popular” de Juan Antonio Flores, y “Pintura y policromía. Notas sobre el color en la fiesta barroca” de Victoria Soto.

Recientemente, en 2007, el Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM publicó *Reflexión y espectáculo en la América virreinal*, que es el resultado del Séptimo Simposio Internacional organizado por el Seminario de Cultura Literaria Novohispana en 2005. En este ejemplar se reúnen 25 artículos sobre temas como las relaciones entre poesía, escultura, pintura y arquitectura presentes en las creaciones simbólicas fabricadas para las fiestas; las representaciones teatrales; el arte efímero; la écfrasis en las explicaciones de arcos triunfales; la sociedad y el espectáculo y las funciones de los discursos políticos y

religiosos. Entre los artículos incluidos en este libro están “El peculiar discurso teopolítico en un concurso de oposición del siglo XVII” de Dolores Bravo; “Las lágrimas de Sor Juana: nuevos textos de una polémica inconclusa” de José Pascual Buxó; “Sermones, explicaciones de arcos y comentarios literarios: géneros afines en el contexto de la fiesta novohispana” de Ana Castaño; “Écfrasis de lo invisible en el *Neptuno alegórico* de Sor Juana Inés de la Cruz” de Eduardo Hopkins, y “De Fiestas y fiestas en el siglo XVIII virreinal” de Martha Barriga.

En 2009 El Colegio de México publicó *Fiesta y celebración. Discurso y espacio novohispanos*, editado por María Águeda Méndez, volumen I del proyecto Biblioteca Novohispana Estudios. En él se recolectaron 19 artículos en los que se habla sobre la relación de los poderes civil y religioso y las festividades; los espacios en los que tenían lugar los festejos; el auge y el ocaso de la fiesta en la Nueva España; estudios sobre la lírica de sor Juana Inés de la Cruz, entre otros temas. Algunos de los artículos incluidos aquí son “López Avilés: poeta y escoliasta” de Martha Lilia Tenorio; “Las curiosas manos de una monja jerónima” de Margo Glantz; “El español de México. Una herramienta para la cultura barroca” de Concepción Company y “Auge y ocaso de la fiesta. Las fiestas en la Nueva España” de Pilar Gonzalo Aizpuru.

1.1 El género de las relaciones de fiestas en el Barroco novohispano

Una de las características primordiales de las relaciones de fiestas es la intención, casi siempre explícita, de presentar al lector un suceso sin igual. Aunque sabemos que los programas festivos tenían un protocolo bien establecido, un “ritual siempre parejo” (Bonet,

1983: 50) —comitivas, cortejos, máscaras, corridas de toros, cañas, fuegos artificiales—, los autores, a través de la hiperbolización de la realidad, designan la magnificencia de la fiesta y nos la describen como si fuera la única y primera vez que se hubiera realizado un festejo semejante. Grande era la asistencia a la festividad, luego el regocijo también lo era. Y no podía faltar el elogio panegírico a aquél que había proporcionado los recursos para que se llevara a cabo la fiesta —el Cabildo, la Catedral, el Ayuntamiento, gremios, nobles y patronos— y al monarca, a quien se enaltecía insaciablemente. Además, estas celebraciones tenían un bien desarrollado contenido iconológico, pues en ellas eran protagonistas las obras arquitectónicas, escultóricas y pictóricas que no sólo se trataban de describir, sino de glosar y resignificar. Por ello las relaciones de fiesta son un testimonio, una remembranza que un espectador plasmó por escrito.

El autor de una relación de fiestas es quien, de los sucesos guardados en su memoria, selecciona aquellos que le parecieron importantes, mencionando por supuesto todos los hechos protocolarios de los festejos patrocinados por las autoridades y los que podrían ser fuente de información y entretenimiento para el lector. En esta medida, los acontecimientos narrados y los objetos descritos en la relación tienen un alto grado de subjetividad. Sería imposible expresar objetiva y cabalmente la realidad por medio de palabras. Por ello, los aspectos de la fiesta son reestructurados con base en las posibilidades expresivas del lenguaje verbal y en la selección del material almacenado en la memoria del escritor.⁸ Así, las relaciones de fiesta son un “recuerdo «falso», porque es condición de la

⁸ Anelí Villa explica: “la memoria no es una copia fiel del pasado; parte del momento presente y el presente es dinámico y cambiante. Además, al momento mismo de registrar los hechos que serán recordados entra en juego la percepción y emocionalidad de la persona, para que exista la memoria se requiere de un estímulo externo que sea recibido en el cerebro a través de los registros sensoriales, es decir, a partir de los sentidos. Estos registros no se dan como una copia

memoria el falsear, y porque sus ayudas mnemotécnicas (poema, grabado, ditirambo, foto «encuadrada») fueron en este caso para falsear las cosas” (Manrique en Bonet, 1983: 84).

Gran parte de la producción lírica novohispana se ve inserta en la vida festiva del virreinato, y tenemos noticia de aquélla precisamente por su conservación en las relaciones de fiestas. Para las fiestas del calendario litúrgico, de las que se dejaba testimonio escrito, era común la composición de villancicos. Asimismo, fastuosas fiestas siempre enmarcaban los certámenes literarios:

hay que dejar claro que un certamen no implicaba únicamente la recepción y premiación pública de los poemas vencedores. La lid literaria constituía el núcleo de una serie de cabalgatas, convites lujosos o conciertos. Por lo general, las relaciones de certámenes, amén de los preliminares de rigor, constan de dos grandes secciones: una dedicada a la pormenorizada relación de estas fiestas, casi siempre escrita por el secretario del certamen —suerte de presidente del jurado y responsable de la idea general de la fiesta—; otras, a la publicación de los poemas ganadores (Gutiérrez, 2018: 108).

En los túmulos funerarios había emblemas⁹ e inscripciones elegíacas alusivas al personaje cuyas pompas fúnebres se estaban llevando a cabo. Y no pueden faltar los arcos triunfales que también eran constituidos por emblemas y poemas que explicaban las imágenes y alegorías contenidas en dichos aparatos efímeros. Incluso las dedicatorias y elogios panegíricos dirigidos al virrey, arzobispo u otros preladados, o al compositor de la relación, podían mostrar gran calidad poética. Advertimos entonces que los autores de estas relaciones recurrían a diversas formas poéticas: sonetos, décimas, silvas, quintillas,

de la realidad, extraemos de los hechos lo que nos da sentido y resulta significativa, por tanto, el rememorar un hecho es inherente a la sensación que éste nos produjo” (2018: 62).

⁹ Emblema tríplice, configurado por un mote o título, generalmente en latín; una imagen, y un epigrama en castellano, que desarrollaba el tema del mote y auxiliaba en la interpretación de la imagen. Para profundizar en este tema, véase la obra *Iconografía e iconología del arte novohispano* (1992) de Santiago Sebastián.

romances y otros tipos de estrofas en verso para que el espectador-lector se deleitara con la variedad y notara la solemnidad de la fiesta relatada.

Las relaciones de fiestas novohispanas son también textos multidiscursivos. En ellas podemos encontrar más de un género literario. Como ya vimos, la poesía era parte sustancial para el cabal desarrollo de la festividad, pero también podemos encontrar géneros dramáticos o composiciones en prosa, principalmente de tipo exegético, como sermones y explicaciones de arcos triunfales. Las descripciones de los festejos, fuegos artificiales o carros alegóricos, por ejemplo, podían estar escritas tanto en verso como en prosa, y muchas veces encontramos alternancia de estas dos formas de escritura.

Las comedias, loas, sainetes, autos, entremeses, máscaras eran montados con motivo de una fecha del calendario litúrgico católico o del ascenso o arribo de una autoridad eclesiástica o civil. Estos dramas eran representados dentro de espacios sagrados, como en los atrios de las iglesias o en conventos, en la Universidad, o incluso sobre carros alegóricos, al tiempo que se llevaban a cabo danzas de indios, como los tocotines o las danzas de los matachines, cuyo escenario y escenografía eran la calle, el desfile y los carros alegóricos:

Acabada la loa, volvieron a animar los sonoros instrumentos tocando el son memorable del *tocotín*, que bailaba Moctezuma, a cuyo compás —desde la barca o forma de canoa que se extendía en el plan del carro— salieron danzando seis niños en trajes de indios, costosísimamente aderezados (mostrando en pechos y copiles, joyas y perlas de subida estimación), con tanto donaire y ajuste que se señaló ésta entre las cosas singulares que en todas la[s] fiestas se notaron (Ramírez en Rodríguez Hernández, 2014: 262).

Otro género importante que podemos hallar en las relaciones de fiestas es el sermón. Como nos explica Ana Castaño, la elaboración de un sermón era un ejercicio tanto exegético como creativo. El predicador analizaba e interpretaba la Biblia y textos teológicos, al

tiempo que seleccionaba, disponía y formulaba imágenes que alentaban la devoción del receptor (2017: 19). Los sermones, en un principio, eran concebidos para decirse (oralmente) y llegar a un amplio público. Testimonio de esta oralidad son las menciones a objetos, de naturaleza efímera, como decoraciones, obras de arte o construcciones que formaban parte de la escenografía o eran protagonistas en un festejo público:

En sus sermones, los predicadores solían hacer referencias puntuales a esas obras (que estarían a la vista de todos): «como la [imagen] del Altar y las que se han visto en los balcones, y los lienzos de pinturas que se han puesto en las puertas y en las ventanas [...] el castillo que está en la plaza, y los de fuego que se han quemado estas noches, [...] los jaeces [...] el carro» (Días, 1675: 1v), con lo cual parecían otorgarles una cierta existencia oficial y un valor simbólico indudable, engastándolas en el ámbito de lo sagrado. Son abundantes las referencias de este tipo, en especial —naturalmente— en los sermones de fiestas, y podemos suponer que muchas otras referencias similares fueron quizá eliminadas al prepararse, tiempo después y ya en un contexto muy diferente, la versión escrita de los sermones, en la que perderían buena parte de su sentido. En ciertas ocasiones esos objetos materiales específicos pasan, de ser motivo de menciones más o menos incidentales, a constituirse en el tema central de un sermón (Castaño, 2007: 222).

La confluencia de literatura y arte en las festividades novohispanas da como resultado la profusión de arte emblemático, en donde existe una intrínseca relación entre la imagen y la palabra. Por ello, un género frecuentemente encontrado en las relaciones de fiestas son las descripciones o explicaciones de arcos triunfales. Para las fiestas de entradas de autoridades eclesiásticas o civiles los programas iconográficos de los arcos y de otro tipo de aparatos efímeros eran encargados a humanistas con una consistente formación en retórica, pues el arco debía fungir como un discurso con todas sus partes, aun cuando no era de naturaleza verbal, y tenía que cumplir con las tres funciones señaladas por Cicerón y Quintiliano: *docere, delectare* y *movere* (López Poza, 2003: 245-246). Estas obras plásticas, al ser hechas con materiales de poca duración, no se conservan, empero tenemos noticias de ellas gracias a los ejercicios efrásticos de los cronistas de la fiesta o del mismo autor del

programa iconográfico. En estas descripciones se trataba de recrear las construcciones arquitectónicas, los lienzos y pinturas, con un lenguaje poético y al mismo tiempo afín al lenguaje del arte plástico. Pero también estas explicaciones servían como alabanza a la persona homenajeada. Como declara Sigüenza y Góngora en su *Teatro de virtudes políticas*, la finalidad de los arcos triunfales era servir a los monarcas

de espejo donde atiendan a las virtudes con que han de adornarse [...] Providencia será también el que la vez primera que a los príncipes y gobernantes se les franquean las puertas, sea cuando en ellas estuvieren ideadas las virtudes heroicas de los mayores para que depuesto allí todo lo que con ellas no conviniere, entren al ejercicio de la autoridad y del mando adornados de cuantas perfecciones se les proponen para ejemplar del gobierno (Sigüenza, 1680: 3-4).

Así, tanto en el discurso plástico como en el verbal se exaltaban las virtudes que poseía o que habría de adquirir el protagonista de la festividad al cruzar por debajo del arco triunfal.

Como observamos, las relaciones de fiestas son textos en los que concurren varios discursos: historia, arte, política y literatura enmarcan su carácter celebratorio. Por ello me parece inconcebible que se estudie este tipo de textos como productos meramente historiográficos. Es cierto que el autor de la relación debía seguir un esquema de contenido y forma apegado a la estructura del informe y previamente establecido por la tradición, y que no podía dejar a un lado el elogio hacia el patrocinador de la obra. No obstante, como apunta Dalmacio Rodríguez, a los escritores poco les importaba que las relaciones fueran encargos o peticiones *ex profeso* de aquél que más recursos había puesto para la realización de la fiesta y que quería dejar huella de sus obras, lo que a ellos les interesaba era la perpetuidad y la fama que obtendrían al imprimir un libro entero de su autoría.

Resultaría imposible hacer una total analogía de las relaciones de fiestas con los textos de carácter informativo y noticioso. El autor de la relación asistía a la fiesta y después narraba literariamente los hechos para precisarlos con el gran código expresivo

barroco. Por ese lado podemos afirmar que las relaciones exponen hechos verídicos. Mas no podemos negar el toque ficcional del producto final; la narración y descripción de la fiesta no son cien por ciento objetivas: los autores procuraban relatar una realidad fáctica, mas recurrían a las estrategias que se usan para la composición de relatos literarios mediante la supresión de algunos hechos y la enfatización de algunos otros; a través de la estilización del lenguaje empleado y la utilización de estrategias descriptivas diversas, como, por otra parte, lo hace también la Historia. Alexander Sánchez Mora cita las palabras de Hayden White, quien afirma que “la narrativa histórica no refleja las cosas que señala; recuerda imágenes de las cosas que indica, como lo hace la metáfora” y recalca que la relación de fiestas no es fuente fidedigna que cuenta los hechos tal y como fueron, sino que

es un texto atravesado por presupuestos ideológicos que ofrecen una percepción, entre otras posibles, de los acontecimientos. Reconocer la ficcionalidad, es decir, la presencia de elementos literarios en textos que no tienen ese origen no degrada su condición como guía para la comprensión de un mundo, sino que los potencia en tanto que registro de la complejidad retórica y discursiva desde la que se interpreta ese mundo (White *apud* Sánchez, 2015: 15).

El lenguaje de las relaciones de fiestas, alejado de ser escueto como el de las actas notariales o los diarios y gacetas, debía ser elevado y pretender igualar la grandeza del hecho del que estaba dando cuenta, aunque supuestamente nunca la podría alcanzar, pues tal suceso era encomendado nada menos que por su Ilustrísima o por cualquier otra autoridad notable. Ejemplo de esta idea pueden ser las siguientes líneas, enmarcadas en los tópicos *captatio benevolentiae* y de falsa modestia, de la dedicatoria de Alonso Ramírez de Vargas a don Antonio Sebastián, marqués de Mancera, en *Elogio panegírico, festivo aplauso, iris político, y diseño triunfal de Eneas verdadero* (1664):

Excelentísimo señor:

Desde hoy podré blasonar que mi pluma alienta vuelos a superiores cumbres, cuando con la benignidad de vuestra excelentísima es tan dichosa que llega a sus

plantas ofreciéndole esta obra. Si bien como dijo el padre Cerda, *Tuo nomini opus tuum consecro, hoc enim tuum potius, quam meum est*. Más es obligación que restituye que obsequio que consagra; por eso ha de permitir vuestra excelentísima que le dé el título de suya, aunque lo contradiga mi insuficiencia, cuando publico grandezas con cortedades, aciertos con errores, triunfos con encogimientos¹⁰ (Ramírez, 1664: s/f).

Como lo mencioné en un principio, gracias a las fiestas la gente se olvidaba de las penas que consigo traía el trabajo de cada día y se unía a las celebraciones, además de que el descanso obligado debía dar lugar a la devoción. Así, aunque los códigos correspondientes a cada sector social eran distintos —el clero, nobleza, gremios y círculos de intelectuales empleaban símbolos complejos, llenos de alegorías, mientras que el pueblo desarrollaba símbolos más simples—, funcionarios públicos, nobles, órdenes religiosas, artistas, artesanos y el pueblo en general, unos actores y otros espectadores, se daban cita en una ciudad modificada provisionalmente. Por ejemplo, en la conclusión de la *Sencilla narración* de Alonso Ramírez de Vargas, escrita al servicio de la fiesta que se hizo en honor al nombramiento de Carlos II, leemos:

éste es el superior objeto a que miró la rendida sencillez de los indios en danzas, bailes, transformaciones, cortejos; en los caballeros a embozar y encubrir la gravedad en máscaras, carreras, festines; los motivos en los juegos venatorios; los incentivos en los artífices para admirar esta corte con sus opulentas finas ostentaciones; los estímulos en los gremios, que con tanta magnificencia mostraron el gozo de su fe, y el argumento del celo amante de Vuestra Excelencia a quien se debe todo como a primer superior impulso [...] (Ramírez en Rodríguez Hernández, 2014: 267).

“El nobelero pueblo” se desenvolvía de un modo más carnavalesco,¹¹ mientras que “la religiosa república” se entretenía de una forma más “grave”, como con las bien conocidas

¹⁰ La modernización de las grafías y ortografía de esta transcripción es mía.

¹¹ Incluso, en el medio rural, hubo denuncias por parte de las autoridades debido a que en las fiestas patronales se realizaban bailes y mascaradas inapropiadas, delitos propiciados por la embriaguez, accidentes por el uso indebido de la pólvora, gastos excesivos e innecesarios y, sobre todo, se faltaba a la devoción debida a los santos. Véase “Auge y ocaso de la fiesta. Las fiestas en

corridas de toros, que se llevaban a cabo en las plazas mayores; los juegos de cañas, que eran torneos en donde hombres montados a caballo se arrojaban lanzas unos a otros y debían detenerlas con sus escudos, y las máscaras o mascaradas, que eran “la invención que se saca en algún festín, regocijo o sarao de personas que se disfrazan con máscaras” (*Dicc. Auts.*) o con ricos atavíos y que comúnmente organizaban desfiles, en los que rodaban carros triunfales, se cantaban poemas, se tocaba música y se representaban piezas dramáticas. Lo destacable es el carácter público y ecléctico de la fiesta barroca, en la que “las celebraciones tienen lugar en el espacio abierto de la ciudad, de sus calles, de sus plazas; éstas se vuelven escenario de signos y realidades que en la conjunción de lenguajes verbales, plásticos y auditivos dejan en los espectadores la impresión de pertenecer a un orden que rebasa lo temporal y se inscribe en lo trascendente” (Bravo, 2002: 87).

Sin duda, de la fiesta novohispana quedan vestigios en este México “ritual”. Hoy en día el entretenimiento y el regocijo mundano de las masas es suficiente pretexto para la organización de una fiesta pública; la fiesta novohispana era, en cambio, regulada por la legislación y era muy protocolaria. Ya en *Las siete partidas*, cuerpo legislativo redactado en el siglo XVIII por la Corona de Castilla durante el reinado de Alfonso X para uniformar jurídicamente el Reino, se determinó el carácter de las fiestas;¹² lo mismo sucedió en el contexto novohispano, en el tercer concilio provincial mexicano, que comenzó a sesionar en 1585 pero que fue convocado desde 1584 por Pedro Moya de Contreras, arzobispo de la

la Nueva España” (2009) de Pilar Gonzalo Aizpuru en María Águeda [ed.] *Fiesta y celebración. Discurso y espacio novohispanos*.

¹² Primera partida, Título xxiii, Ley 1, Que quiere decir Fiesta y cuántas maneras son de ellas: “Y son tres maneras de fiestas. La primera es aquella que manda Santa Madre Iglesia, a honra de Dios y de los Santos, así como los domingos y fiestas de Nuestro Señor Jesucristo y de Santa María y de los Apóstoles y de los otros santos y santas. La segunda es aquella que mandan guardar los emperadores y los reyes por honra de sí mismos, así como los días que nacen ellos o sus hijos [...] la tercera manera es aquella que se llama ferias, que son provecho comunal de los hombres, así como aquellos días en que cogen sus frutos (ed. de Ignacio Sanponts, 1843: 703). La modernización es mía.

Nueva España.¹³ Siempre de éstas destacaron la fastuosidad, el deslumbramiento y la novedad: “la sociedad novohispana tuvo en sus múltiples celebraciones civiles y religiosas la más genuina manifestación de la rica cultura barroca [...] Es, pues, en los efímeros momentos de los festejos cuando todos los miembros de la comunidad reconocen y reflejan su rostro en el mismo espejo de sus símbolos colectivos” (Bravo, 2002: 109).

En sus comienzos, las fiestas barrocas se trataban sobre todo de una ofrenda a los santos, prelados o personajes del poder civil a quienes estaban dedicadas y quienes habían hecho posible su realización. Sin embargo, con el asentamiento del racionalismo ilustrado, la rebelión independentista y las prohibiciones de la Iglesia, se fueron perdiendo los puentes que unían los motivos religiosos y los profanos. El sentido de devoción a las divinidades se debilitó y las ofrendas simbólicas a los monarcas se fueron perdiendo para ser reemplazadas por el sentimiento nacionalista. El ritual se tornó en simple diversión popular y la fiesta se convirtió ante todo en una fecha de asueto. Aun así, la fiesta ha sido y es parte constitutiva de las sociedades modernas, y en particular de la mexicana, y es prueba de un legado cultural que permanece a partir de un evento efímero. Las relaciones de fiestas son un testimonio de esa voluntad por preservar, por dejar huella de algo que requirió grandes esfuerzos.

¹³ En el Libro 2, Título III, De los días festivos: “Con la intención de que demos el culto y honor que se deben a Dios nuestro creador y señor y a sus santos, se han decretado siempre en la Iglesia algunos días para que, suspendiendo en ellos toda ocupación servil, nos consagremos al culto divino. Por tal causa, y a fin de que estos días de fiesta sean conocidos de los fieles de este arzobispado y provincia y en ellos cumplan con el culto divino, decreta este concilio que todos los fieles de estos reinos (exceptuando a los indios, de quienes se trata en otro lugar) tengan obligación, bajo pena de pecado mortal, de venerar los días de fiesta que siguen. En primer lugar, los domingos de todo el año: Fiestas de enero; la circuncisión de nuestro señor Jesucristo; la epifanía del Señor; Santos Sebastián y Fabián [...]” (Martínez López-Cano, 2004: 88-89).

1.2 Alonso Ramírez de Vargas: semblanza del autor

José Mariano Beristáin y Souza, en el tercer tomo de su *Biblioteca Hispanoamericana septentrional* (1821), proporciona los siguientes datos sobre Alonso Ramírez de Vargas: “natural de México, Capitán de mayor de Mixquiahuala, hijo de padres nobles, de educación piadosa y de estudios amenos. Fue muy estimado y honrado de los virreyes, arzobispos, Cabildos y pueblo de su patria” (1981: s.v.: *Ramírez Vargas*). Eguiara y Eguren también afirma la nacionalidad del poeta, “fue nacido en México”, y su origen “nobilísimo” (1986: núm. 132). No se tienen más datos sobre sus familiares ni los lugares y fechas de nacimiento y muerte. De lo que delinea Beristáin extraemos que fue un criollo instruido y con una carrera militar y pública, puesto que fue capitán y alcalde de Mixquihuala, Hidalgo. Probablemente también fue alcalde de San Juan de los Llanos, como apunta Dalmacio Rodríguez, basándose en las palabras de Carlos de Sigüenza y Góngora en “Epinicios gratulatorios...” (1692): “Alcalde mayor que fue, por su majestad, del partido de San Juan de los Llanos y corregidor de Mixquihuala” (2014: 72).

La primera obra de él que mencionan Beristáin y Méndez Plancarte en *Poetas novohispanos*, de la que no se ha encontrado ningún ejemplar, es *Descripción poética de las fiestas reales que se celebraron en México por el nacimiento del príncipe don Carlos*, de 1662. El último libro del que hasta el momento se tiene noticia es *Zodiaco ilustre de blasones heroicos, girado del sol político, imagen de príncipes que ocultó en su Hércules tebano la sabiduría mitológica...* de 1696, del que existe un ejemplar en la Biblioteca José Toribio Medina, en Santiago de Chile; uno en la Biblioteca Palafoxiana, en Puebla; un ejemplar en la biblioteca Library of Congress y uno más en la biblioteca de la Texas University, así como microfilmes en la University of Nebraska, en la University of

Iowa Libraries, en el Center for Research Libraries y en la Brown University, y un microfilm más, de la edición de Chile, en la Biblioteca Nacional de México. Dalmacio Rodríguez (2014) enlista un total de 24 obras diferentes de Alonso Ramírez de Vargas en *Texto y fiesta en la literatura novohispana (1650-1700)* (2014), lo que nos demuestra que fue un autor muy productivo, activo durante más de 30 años y con una amplia recepción por parte de sus contemporáneos, como lo menciona Beristáin.

Es destacable la presencia de Ramírez de Vargas en justas literarias que le otorgaron prestigio y fama y de las que se pueden obtener datos sobre sus ocupaciones a través de las relaciones que de dichos certámenes se escribieron. Obtuvo el primer lugar (junto con Juan Guevara) en la justa poética de 1665 cuya relación fue titulada *Empresa métrica descifrada en números y alegorizada en símbolos*, y que fue convocada con motivo de la dedicación del templo de la Concepción y Jesús Nazareno. El secretario de este certamen e impresor de la relación, el bachiller José de la Llana, le dedicó a Ramírez de Vargas el siguiente epigrama:

Sólo tu ingenio primero
pudo en centón¹⁴ o retazos
a Góngora hacer pedazos,
dejándolo tan entero.

Si el verso se dividía,
desmayaba su pureza;
mas le diste entereza
igual a la que tenía (en Rodríguez Hernández, 2014: 75).

En el certamen poético que fue registrado por un autor anónimo en *Festivo aparato con que la provincia mexicana de la Compañía de Jesús celebró la canonización de Francisco de*

¹⁴ Pieza literaria, escrita en verso o prosa, compuesta por frases o fragmentos de otras obras. Estos textos pueden fungir como homenaje al autor del que se extraen los fragmentos. Alonso Ramírez de Vargas ganó este concurso con un centón gongorino.

Borja, en 1672, Ramírez de Vargas ganó el primer lugar con un soneto. De la décima con la que fue premiado extraemos noticias sobre su puesto como alcalde:

Confiese todo mortal
que estás, Alonso, premiado
en la justa en que has entrado,
muy a lo Alcalde mayor
pues hoy el lugar mejor
de justicia se ha dado (en Rodríguez Hernández, 2014: 71).

Asimismo, en el certamen poético convocado por la Real y Pontificia Universidad de México en 1682, y que Carlos de Sigüenza y Góngora describió y tituló *Triunfo parténico* (1683), Ramírez de Vargas fue también galardonado: “Llevó el primer lugar el dicho capitán don Alonso Ramírez de Vargas” en el certamen primero en la categoría de romances y en el emblema primero con una glosa en décimas; y “mereció el segundo lugar el capitán don Alonso Rodríguez de Vargas” en el certamen cuarto por una canción y en los emblemas segundo y cuarto con otra canción y un soneto, respectivamente (Tenorio, 2010: s/p).

Contaba también con la aprobación de poetas como Diego de Ribera, Antonio Morales Pastrana y sor Juana Inés de la Cruz¹⁵ quien, según Alfonso Méndez Plancarte, le escribió a Alonso Ramírez de Vargas la décima que reproduzco a continuación:

A un capitán discreto y valiente

Tus plumas que índice infiero
del valor y discreción,
no determino si son
de celada o de tintero.
Bien muestran en el cimero,
que —tu discreción armada,
con tu osadía letrada,
para hacer de todo suma—

¹⁵ Para más información sobre las menciones y reconocimientos de Ramírez de Vargas por parte de sus contemporáneos, véase el capítulo 2, “Recepción crítica de Alonso Ramírez de Vargas” en *Texto y fiesta en la literatura novohispana (1650-1700)* (2014) de Dalmacio Rodríguez.

tu espada cortó tu pluma,
pluma mide tu espada (Cruz en Méndez, 1994: 247).

A su vez, Alonso Ramírez de Vargas le escribió un soneto fúnebre a sor Juana:

¿Agoniza del sol la edad luciente?
No, que a giros eternos se devana,
y en los dos hemisferios es mañana
lo que parece en ambos occidente.

¿Muere el Querub? No muere, que, eminente,
del saber vive esencia soberana,
mar de iluminación que siempre mana,
luz que siempre es aurora y es oriente.

Pues ¿cómo, siendo espíritu de ciencia
Julia, el ocaso su esplendor domina?
Fue acaso porque humana inteligencia

tan única murió tan peregrina,
que en ella fue la muerte providencia,
porque no la tuvieran por divina (Cruz, 1701: 175).

Ramírez de Vargas era reconocido como poeta e historiador, “Adviértase en él lo historiador y lo poeta, con tan dulce engace que llena los acentos” (De la Llana en Ramírez, 1677: 201), pero también como dramaturgo. Con respecto a esta última ocupación, parece ser que para los festejos de la Inmaculada Concepción de María Santísima en 1683, organizados por la Universidad, Ramírez de Vargas escribió *El mayor triunfo de Diana*. Es Carlos de Sigüenza y Góngora quien en el *Triunfo parténico* menciona este auto virginal, del que no se conserva ninguna copia, pero del que se sabe que se representó durante tres días seguidos ante el virrey Tomás Antonio de la Cerda y Aragón, conde de Paredes, y delante de integrantes de la Real Audiencia, del Santo Oficio y del Cabildo:

Habíase fiado el Auto Virginal que en obsequio del inmaculado misterio debía representarse, a don Alonso Ramírez de Vargas, caballero mexicano que, como excelentísimo poeta, ha poseído desde su niñez la llave dorada de los retretes de Apolo, donde le han sugerido las musas cuantos versos suaves, cuantos poemas heroicos, cuantas consumadas obras han sido empleo gratísimo de los comunes

aplausos, [...] Y habiéndole servido de idea “El mayor triunfo de Diana” salió tan perfecto en las partes de que consta su primoroso artefacto [...] (Sigüenza, 1945: 135).

Humberto Maldonado, en *La teatralidad criolla del siglo XVII*, destaca las cualidades dramáticas de la “Elegía al capitán D. José de Retes Largache, patrono del templo de San Bernardo” (1691), la cual, aunque no fue concebida para ser representada, parece tomar en cuenta las preceptivas dramáticas al dotar de gran dinamismo a las figuras alegóricas que son los personajes México y Vizcaya (1992: 172-179).

Aunque contamos con pocos datos biográficos de Alonso Ramírez de Vargas, podemos estar seguros de su reconocimiento por parte de los artistas del siglo XVII. Además, la impresión de sus obras nos habla del prestigio que tenía entre las autoridades monárquicas.

1.2.1 El *Sagrado padrón*

El *Sagrado padrón* es una relación de fiestas que le fue encomendada a Alonso Ramírez de Vargas en los albores de las celebraciones por el levantamiento y dedicación del templo y convento de monjas de San Bernardo en 1690. Más de la mitad del templo sigue en pie y se ubica en la avenida 20 de noviembre esquina con Venustiano Carranza, en el Centro Histórico de la Ciudad de México.

La historia de este convento y templo es la siguiente: en 1636 murió Juan Márquez de Orozco, un comerciante que donó su casa y 60,000 pesos para que se llevara a cabo la construcción del primer convento de monjas de la Orden del Císter en la Nueva España. La expansión de esta Orden en Europa se dio gracias a san Bernardo de Claraval desde el siglo

XII. Sin embargo, los cistercienses no pudieron establecerse en la Nueva España¹⁶ y fueron las tres hermanas de Juan Márquez, religiosas profesas del Convento de Regina Coeli de la Ciudad de México (del que salieron disgustadas debido a que su candidata, una española, no fue electa abadesa), quienes solicitaron que se construyera un convento de la orden concepcionista,¹⁷ a la que ellas pertenecían. Fue así como en ese mismo año se inauguró el convento de San Bernardo. Cabe señalar que sus fundadoras no tenían la intención ni de dejar de ser concepcionistas ni de relacionarse con el Císter, sino que su propósito era aprovechar la herencia de su hermano (Stieger y Roberts, 1987: 590). Casi cincuenta años después, en 1685, se derrumbó la casa que albergaba este convento. Bajo el patronazgo del capitán Juan de Retes Largache Salazar, que donó 170,000 pesos, se comenzó la construcción de un nuevo convento y del templo de San Bernardo. Así, este templo, dedicado a la Virgen de Guadalupe, comenzó a levantarse el 24 de junio de 1685. Su arquitecto fue Juan de Cepeda, y en la colocación de la primera piedra estuvo presente el arzobispo Francisco de Aguiar y Seijas (*Por el Convento de religiosas*; Muriel, 1995: 153-155; Sedano, 2006: 126-128).

El capitán Juan de Retes murió antes de que la obra se concluyera y sus restos embalsamados fueron provisionalmente resguardados en la capilla de la Cena, de la

¹⁶ La Orden del Cister tuvo una presencia modesta en Latinoamérica. La naturaleza misma de esta Orden (monástico-contemplativa) la hacía poco apta para las intensas tareas de evangelización que se llevaban a cabo en el continente americano. Además, lo que les interesaba a los monarcas españoles era acelerar la conversión de los nativos americanos sin acrecentar las estructuras religiosas. La Orden del Císter sí logró establecerse en Brasil hacia el año de 1558, y en Lima, en 1580, se estableció una comunidad de monjas bernardas. En el siglo XVII hubo presencia de cistercienses en sedes episcopales de Ecuador, Colombia y Chile; fue hasta principios del siglo XVIII que hubo obispos cistercienses en Honduras y en México, en Oaxaca. Para más información al respecto, véase el Apéndice II “Los cistercienses en América Latina” por Reinaldo Stieger y Agustín Roberts en Louis J. Lekai, 1987. *Los cistercienses. Ideales y realidad*. Barcelona: Herder.

¹⁷ La orden concepcionista, además del de Regina Coeli, fundó varios conventos en la Ciudad de México, tales como los de la Concepción, la Encarnación, Santa Inés, Jesús María, la Balbanera y San José de Gracia (Sedano, 2006: 126)

Catedral, para después ser trasladados a San Bernardo, como se había acordado. Fueron su sobrino, don Domingo de Retes, y su hija, doña Teresa de Retes y Paz, quienes continuaron con el patronato para la conclusión del templo. Los restos de Juan de Retes Largache yacen sepultados bajo el altar mayor. Se sabe que una nieta de un primo de Retes Largache, doña María Guadalupe de Moncada y Berrio, asumió la herencia del patronato, mas se ignora quiénes continuaron con él (Muriel, 1995: 153-155).

El templo fue concluido el 9 de junio de 1687 con la presencia del provisor de la Mitra, Diego de la Sierra; fue bendecido el 18 de junio de 1690 y dedicado el 24 del mismo mes y año, bajo el nombre oficial de Nuestra Señora de Guadalupe y San Bernardo. La fiesta que se realizó con motivo de su dedicación (que duró ocho días durante los cuales se dijeron sermones), tuvo que haber comenzado en esta última fecha, pues “La dedicación se solemniza durante ocho días. Un templo consagrado tiene el derecho de celebrar el aniversario de su dedicación (lo que no ocurre cuando un templo sólo fue bendecido), puede otorgar indulgencias y goza de octava, es decir, durante ocho días se celebrarán misas solemnes en conmemoración de este acontecimiento” (Eudave, 2009: 165).

Para esta dedicación, sor Juana Inés de la Cruz compuso sus 32 “Letras de san Bernardo. En la celebridad de la Dedicación de la Iglesia del Insigne Convento de Monjas Bernardas de la Imperial Ciudad de México, año de 1690”. Sin embargo, en el *Sagrado padrón* no hay mención de que estos villancicos se hayan cantado en ninguno de los días de celebración y la única investigadora que asevera que se cantaron es Josefina Muriel: “Siguiéron después nueve días de fiestas de grande y austera solemnidad, se leyeron los hermosos versos que Sor Juana compuso y los más notables predicadores abordaron la cátedra sagrada [...] (1995: 154). Aseverar que estos villancicos se cantaron es tentador

debido a que en los impresos de las obras de sor Juana, por ejemplo, en el que revisé, que es el *Segundo volumen de las obras de sor Juana Inés de la Cruz* de 1692, en el índice leemos “*Letras cantadas* en la fiesta de la Dedicación del Templo de San Bernardo de México” (el énfasis es mío). Sin embargo, la mayoría de los expertos en el tema no se atreven a asegurar que efectivamente se hayan cantado.

Manuel Toussaint también menciona que la monja jerónima compuso unas *Letras* para ser cantadas en la dedicación del templo, mas no asevera que realmente se hayan cantado (1983: 74). Ana Castaño nos dice que “Es muy posible que en esos momentos, mientras la *Crisis* del sermón de Vieyra y la *Carta* del obispo Santa Cruz a la monja estaban ya seguramente en la imprenta,¹⁸ el Padre Núñez o el obispo de México, Francisco de Aguiar y Seijas, de alguna manera lograran cancelar su representación” (2017: 33). Por una parte, explica Castaño, Marié-Cécile Bénassy-Berling piensa que sor Juana con sus *Letras* estaba componiendo un sermón con el que les quería dar una lección a los predicadores y por ello a éstos no les agradó el ánimo con el que las compuso. Martha Lilia Tenorio, por otra parte, no piensa que sor Juana pretendiera hacer sermones con estas letras, sino que sólo las compuso para solemnizar las fiestas. Por el contrario, Ana Castaño dice que sor Juana cuando menos fantasea con escribir sermones; en estas letras se pueden

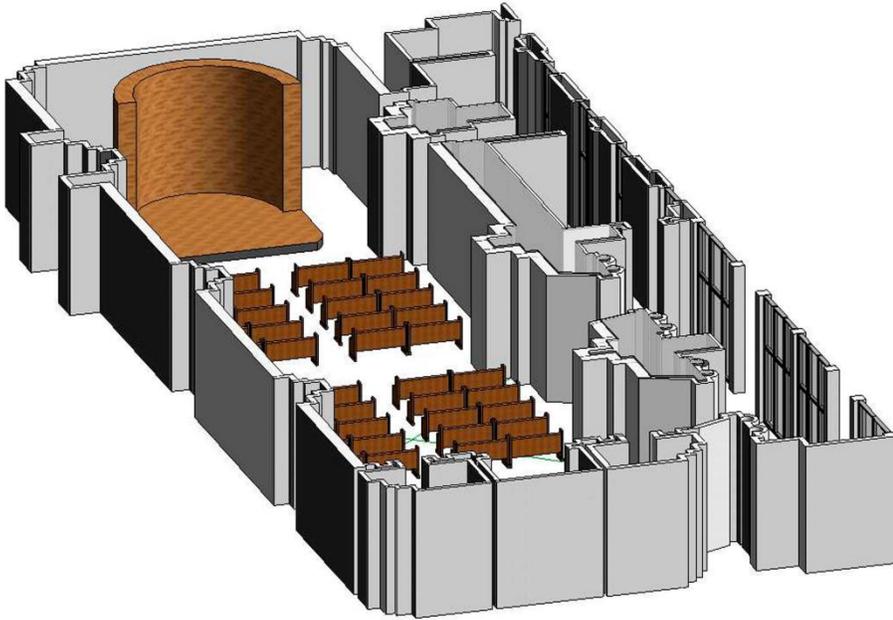
¹⁸ El padre Antonio de Vieyra (1608-1699), jesuita portugués del Colegio de Lisboa, era considerado como el mejor orador de sus tiempos. Sor Juana, con su “*Carta atenagórica o crisis sobre un Sermón*”, de 1690, criticó y refutó las aseveraciones que el padre el Vieyra escribió en el “*Sermón del Mandato*”, de 1650, lo que fue considerado como un acto inapropiado. Sor Juana escribió esta crítica a expensas del obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz, y supuestamente a él le manifestó su deseo de que se mantuviera en privado dicho escrito. Sin embargo, el obispo publicó la carta, lo que por supuesto le trajo problemas a sor Juana con las autoridades eclesiásticas, incluyendo a su confesor Antonio Núñez de Miranda. Por su parte, el obispo de Puebla escribió “*Carta de sor Filotea de la Cruz*”, en la que reprehendía a sor Juana por sus críticas y por su implacable actividad literaria. A su vez, sor Juana manifestó su defensa escribiendo la “*Respuesta a la muy ilustre sor Filotea de la Cruz*”, en 1691.

advertir los métodos exegéticos de la predicación y se reflejan la estructura, el tono y la retórica de los sermones barrocos (34).

El templo tuvo una segunda dedicación el 29 de septiembre de 1777 puesto que el 3 de septiembre de 1698 sufrió daños debido un temblor y tuvieron que hacerse reparaciones. Las enmiendas, tras el temblor, se lograron gracias a las aportaciones monetarias de la viuda de Retes Largache: 24590 pesos, entregadas al arquitecto Juan de Cepeda y a Pedro de Arrieta (Fernández, 2002: 318). En 1861, al igual que todos los conventos del país, el de San Bernardo fue suprimido por las Leyes de Reforma, y las monjas que en él residían fueron exclaustadas en 1863 y trasladadas al convento de San Jerónimo (Stieger y Roberts, 1987: 590-591). Manuel Toussaint nos informa que San Bernardo fue demolido debido a la apertura de una nueva calle llamada Perla (después Ocampo), y en esta demolición se perdió la parte del templo que correspondía al coro (1983: 75). Después, el convento fue vendido a particulares para convertirlo en residencias y el templo lo adquirió el arzobispo Pelagio Antonio de Labastida, quien tras haber ordenado las reparaciones necesarias, reactivó las labores de culto en este recinto.

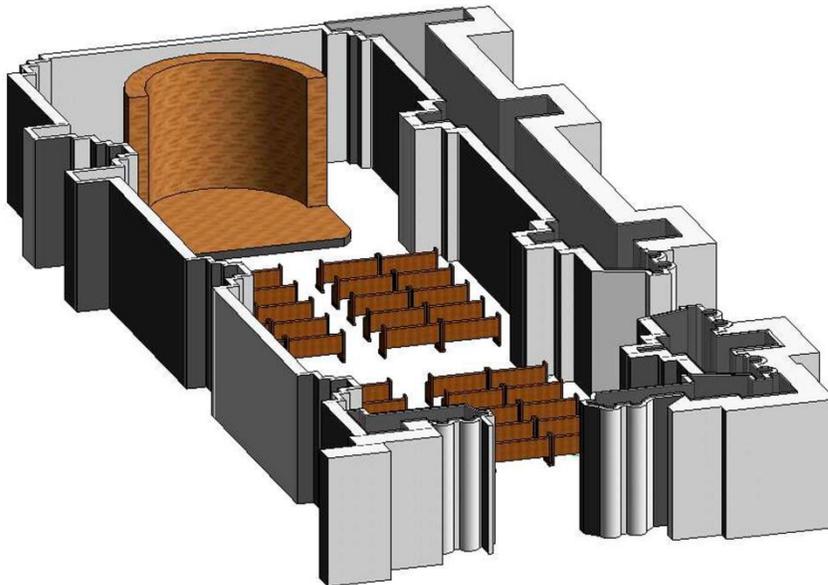
La más reciente modificación que tuvo este templo fue en 1935, cuando se hicieron las aperturas de calles necesarias para formar la avenida 20 de noviembre. El arquitecto Vicente Urquiaga propuso que, para que el templo quedara alineado con la nueva avenida, se cortara la portada oriente y se reconstruyera sobre 20 de noviembre (Toussaint, 1983: 75). De esta forma, aunque las proporciones del templo ya habían sido modificadas, se logró conservar las dos portadas, que son unas de las partes más importantes del recinto. En nuestros días, las partes que se conservan del que fue un templo conventual son el ábside, la cúpula, un reducido espacio destinado al coro y las portadas.

Planta Original



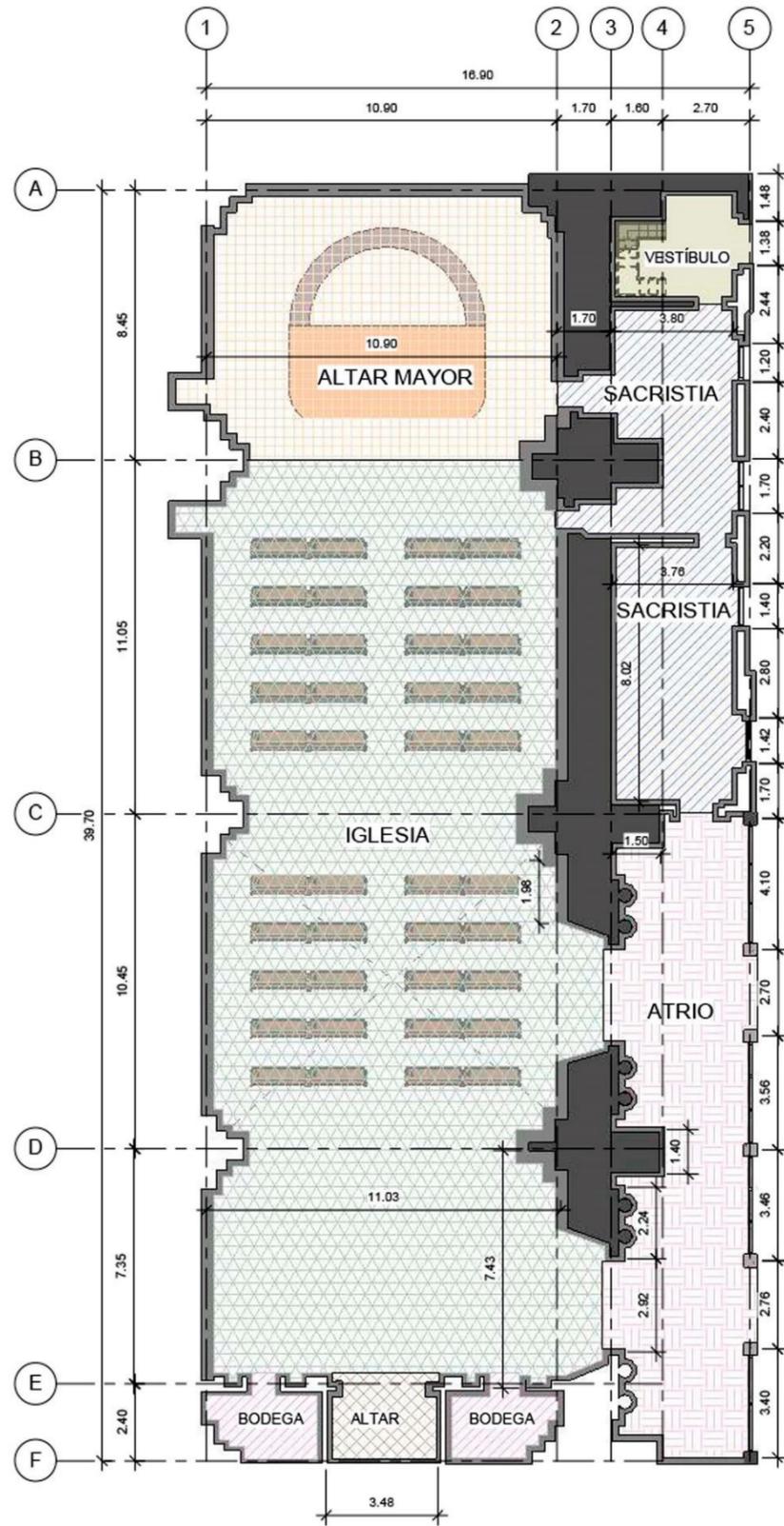
1 Vista Volumétrica

Planta Modificada

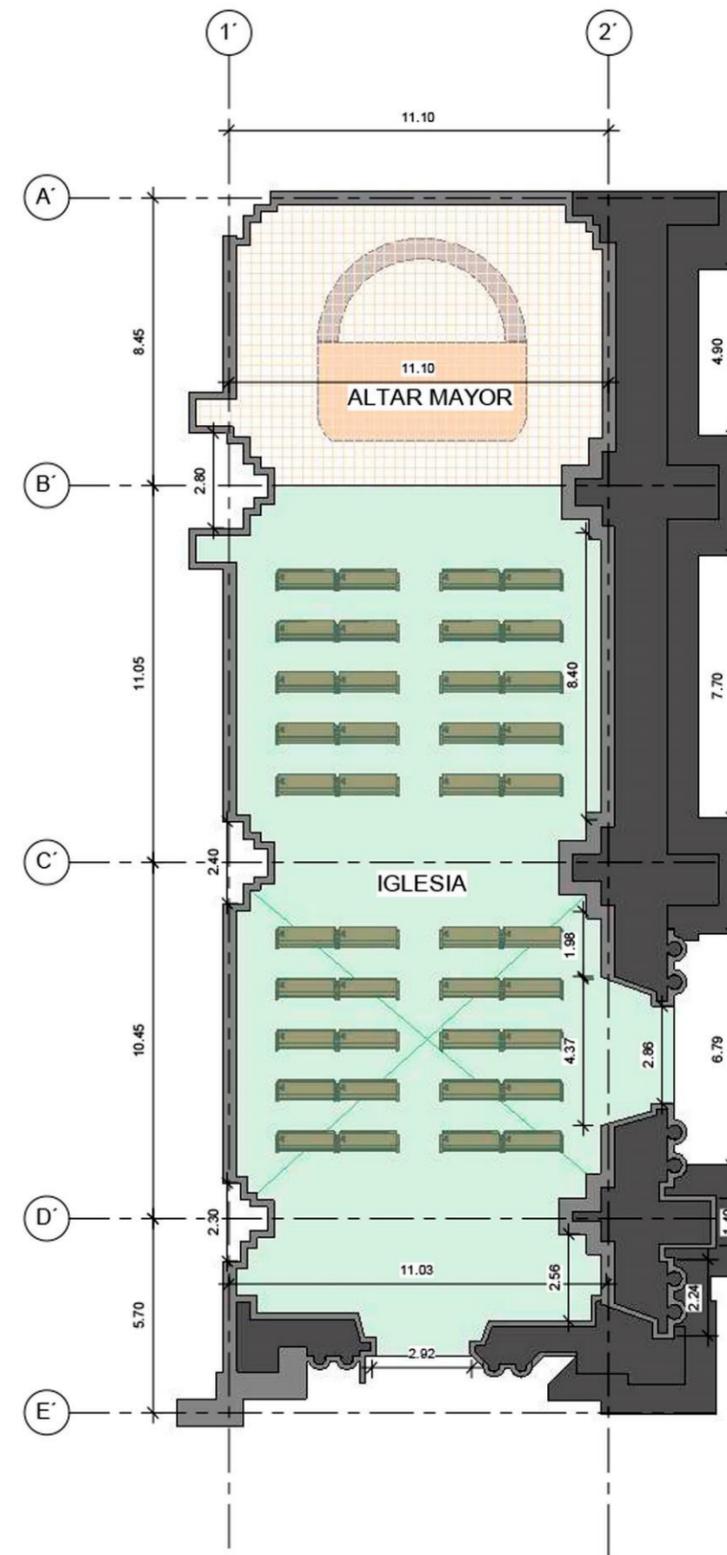


1 Vista Volumétrica

Planta Original



Planta Modificada





Fachada oriente que se ubica sobre la avenida 20 de Noviembre. Fotografía de Pedro Hiriart, 2019.



Portada norte vista desde la calle Venustiano Carranza. Fotografía de Pedro Hiriart, 2019.

Actualmente, como me informó Carlos Omar Bustamante, maestro de celebraciones litúrgicas de San Bernardo, esta iglesia no cuenta con una comunidad establecida y funciona más como una iglesia de devoción. Además de su fiesta patronal, que se conmemora cada 20 de agosto, las devociones con las que cuenta esta iglesia son:

- día 10 de cada mes: misa en honor a Nuestra Señora del Buen Parto;
- día 19 de cada mes: misa en honor a san Expedito;
- día 24 de cada mes: misa en honor al Divino Niño;
- último viernes de cada mes: misa en honor al Justo Juez.

Con respecto a la relación de fiestas de Alonso Ramírez de Vargas, todo indica que de ella hubo dos ediciones. La primera fue de 1690, impresa en México con licencia de la viuda de Francisco Rodríguez Lupercio, y sólo es mencionada por José Toribio Medina en *La imprenta en México, 1539-1820* (1907). Al parecer, esta edición no incluía los diez “panegíricos sermones” pronunciados durante los ocho días que duró el festejo. En la actualidad no se conoce ningún ejemplar de esta edición.

La segunda edición, de 1691, dedicada a Gabriel Meléndez Avilés e impresa también en México por la viuda de Rodríguez Lupercio, contiene los diez sermones compuestos por otros tantos predicadores, entre los que se encuentra el famoso Antonio Núñez de Miranda, para las fiestas del templo, cada uno con portada orlada. Ocho de ellos son panegíricos dedicados al templo de San Bernardo y dos son elegíacos en honor a José de Retes Largache. También, se incluye la ya mencionada elegía compuesta por Alonso Ramírez de Vargas, con el título “Fama póstuma y gloriosa que le negociaron sus heroicas y plausibles obras. Elegía”, a Retes Largache. De acuerdo con Dalmacio Rodríguez, de esta edición se cuenta con al menos cuatro ejemplares: tres en México; uno en la Biblioteca Nacional de México, otro en el Centro de Estudios de Historia de México y un tercero en la

Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, y el cuarto ejemplar se halla en Estados Unidos, en la John Carter Brown Library.

El ejemplar que está en la biblioteca estadounidense es diferente a los de las bibliotecas mexicanas: incluye todos los sermones y la “Fama póstuma”, con sus mismos preliminares, orden y número de folios, pero no la *Descripción del templo de San Bernardo*. Comienza, al igual que el ejemplar de la Biblioteca Nacional de México, con la dedicación de don José de Retes a don Gabriel Meléndez de Avilés, sin embargo, continúa con los preliminares concernientes a los sermones, que son el Parecer del Reverendo Padre Maestro Francisco de Florencia; la Licencia del virrey don Gaspar de la Cerda, emitida el 13 de octubre de 1690 (la de la *Descripción* fue dada el 27 de julio del mismo año); el Sentir del Reverendo Padre Maestro fray Miguel de Aguilera, y la Aprobación del Ordinario don Diego de la Sierra, dada el 19 de octubre. A continuación vienen los diez sermones y se cierra con la elegía de Alonso Ramírez de Vargas.

Debido a esta diversidad de autores que incluye la segunda edición del *Sagrado padrón* y a que mi interés se centrará únicamente en el análisis de la relación de fiestas narrada por Alonso Ramírez de Vargas en la primera parte del impreso con el que trabajé (sin desconocer los sermones), decidí poner como título a esta tesis el de *Descripción del templo de San Bernardo*. Además, con este título es con el que se refieren a la relación de Alonso Ramírez de Vargas el virrey don Gaspar de la Cerda Sandoval y el ordinario don Diego de la Sierra al otorgar la licencia para la impresión del *Sagrado padrón* de 1691.

Efectivamente, el *Sagrado padrón* incluye los sermones predicados durante todos los días de la semana que duró la celebración de la dedicación del templo. El primer día predicó el doctor don José Vidal de Figueroa, canónigo magistral de la Santa Iglesia

Metropolitana de México; el segundo día predicó el reverendo padre lector fray Pedro Manso, maestro en Sagrada Teología; el tercer día predicó el padre fray Manuel de Argüello, lector de Teología en el convento de la Ciudad de México; el día cuatro predicó el padre fray Iván de Rueda, catedrático de Vísperas de Filosofía de la Universidad de México; el quinto día predicó el padre fray Matías de San Juan Bautista, lector de Teología del Colegio de Santa Ana; el sexto día predicó el padre fray Luis Méndez, catedrático de Prima de Filosofía de la Real Universidad; el séptimo día predicó el padre Antonio Núñez de Miranda, prefecto de la Congregación de la Purísima y confesor de sor Juana Inés de la Cruz; el octavo día predicó el doctor don Iván de Narváez, racionero de la Santa Iglesia Metropolitana de México. Estos sermones son seguidos por la *Pompa fúnebre en la traslación de los huesos del capitán don José de Retes Largache Salazar, caballero de la Orden de Santiago, que goce de gloria*, de autor no especificado; por el *Sermón fúnebre a la traslación de los huesos del capitán don José de Retes Largache, caballero del Hábito de Santiago...*, predicado por el padre fray Diego de las Casas Zeinos, y todo el impreso cierra con “Fama póstuma y gloriosa, que le negociaron sus heroicas y plausibles obras. Elegía”, de Alonso Ramírez de Vargas. Cabe mencionar que la numeración de los folios se corta al terminar la relación de fiestas, con un total de 27 folios, seguidos de 3 folios sin numerar correspondientes a “Relación de los fuegos. Quintillas”, de Ramírez de Vargas; mientras que los folios comienzan a numerarse nuevamente en el primer sermón. Esto nos da otro indicio para pensar que la edición de 1690 del *Sagrado padrón* se publicó sólo con el texto de Ramírez de Vargas.

Este texto cumple con las características comunes de las relaciones de fiestas, que son, para recapitular un poco, la variedad y alternancia de formas y discursos; las

descripciones detalladas y las narraciones verosímiles, es decir, coherentes y aparentemente verdaderas, y por lo tanto, creíbles; su vinculación con las instituciones de poder; la difusión de dogmas y doctrinas morales; su autor es un escritor prestigiado; tiene como tema un asunto en específico, en este caso, la dedicación de un templo y, por supuesto, posee un carácter celebratorio en donde se conjuntan la literatura, la historia, el arte y la política. Además, y esto es lo que más nos puede llegar a fascinar de ella, el motivo por el que fue escrita, el templo de San Bernardo, es una construcción que aún podemos apreciar y conocer. La *Descripción del templo de San Bernardo* celebra una construcción artística que hoy en día sobrevive, un templo que podemos visitar para revivir las palabras que Alonso Ramírez de Vargas le dedicó.

CAPÍTULO II. La écfrasis: del concepto antiguo al moderno

Homero (s. VIII a. de C) en el capítulo XVIII de la *Iliada* (vv. 478-608), en medio de la narración de las batallas, insertó la descripción del escudo de Aquiles que ilustra nueve escenas llenas de acción.¹⁹ Antes de comenzar con la descripción, Homero le atribuye el escudo a Hephaistós, dios del fuego y gran artesano de los metales. Este pasaje descriptivo de carácter poético significó la introducción de un objeto artístico (o de una obra de orfebrería, si se prefiere), soporte de imágenes cinceladas, dentro de otra obra de arte, un poema, e inauguró un modelo para la creación de textos poéticos que están al servicio de la representación pictórica: la écfrasis. Así, la descripción del escudo de Aquiles se ha convertido en el pasaje más evocado para ejemplificar un discurso ecfrástico.

Cuatro siglos más tarde, Aristóteles (384 a. de C.-322 a. de C.), en su *Poética*, planteó que las acciones humanas son objeto tanto de la pintura como de la poesía, y que el poeta y el pintor son sujetos hacedores de imágenes. Posteriormente, en el verso 361 de la *Epístola a los pisones*, Horacio (65 a. de C.-8 a. de C.) escribió la famosa frase *Ut pictura poesis* para declarar que, por su técnica, es posible comparar la pintura con la poesía, pues ambas pueden no solamente exhibir un estilo detallado que debe escudriñarse minuciosamente, sino también uno impresionista, con rasgos más amplios y de conjunto, que sólo podrá ser apreciado desde lejos.²⁰ Con estas sentencias se evoca a la pintura y la poesía como artes hermanas.

¹⁹ La tierra, el cielo, el mar, las constelaciones y la luna; dos ciudades, en una se festejan unas bodas y se desarrolla un litigio y en la otra se representa una ciudad siendo sitiada y batallas; un campo que se está arando; una finca real; una viña en donde doncellas y mancebos recogen el fruto, una manada que es pastoreada y dos leones que matan a un toro; un prado donde yacen ovejas; un baile de mancebos y doncellas, y un océano.

²⁰ Vv. 361-365: *Ut pictura poesis: erit quae, si propius stes, / te capiat magis, et quaedam, si longius abstes. / Haec amat obscurum, volet haec sub luce videri, / iudicis argutum quae non formidat*

En los *Progymnasmata*, ejercicios diseñados en su mayoría por Hermógenes de Tarso (hacia s. II a. de C.) para los estudiantes de retórica, ya se hablaba de la *ekphrasis* (*ek-*fuera y *phrasis* de *phraso*-hablar) como un discurso que hace de un objeto algo vívido y lo trae ante nuestros ojos. Theon (siglo. I a. de C.) sugirió como objetos de la écfrasis personas (*prosopa*), tiempos (*chronoi*), lugares (*topoi*) y eventos (*pragmata*). Aphthonios (siglo IV a. de C.) agrega plantas y animales, mientras que Nikolaos incluye festivales (Webb, 1991b: 11). La categoría de obras de arte como tema de una écfrasis no era particularmente relevante. Lo que importaba en las écfrasis no era la naturaleza del objeto o asunto tratado, sino el efecto que tenía el discurso sobre el receptor, en el que se despertaba la capacidad de ver, a través de imágenes mentales, la materia de la que se estaba hablando.

Narración y descripción en las écfrasis antiguas parecían tener borrosos límites. Lo que se buscaba con la utilización de este recurso era hacer que el receptor “viera” lo que el escritor había plasmado en palabras, asumiendo que éstas apelan a las impresiones mentales que deja la percepción de la realidad. Y era precisamente esta capacidad de crear o poner delante la imagen visual, facultad propia de la descripción, lo que distinguía en la antigüedad la écfrasis de la diégesis o narración; esta distinción, a su vez, se fundaba en la *enárgeia*²¹ (Lozano-Renieblas *apud* Agudelo, 2001: 85). Las écfrasis entonces podían tener una temporalidad propia para que lo descrito fuera más vívido. Por otra parte, como puede adivinarse, el término *ekphrasis* no se aplicaba solamente a las descripciones de obras de

acumen; / haec placuit semel, haec deciens repetita placebit (Lee, 1940: 199).

Pintura y Poesía se parecen: / Pues en ambas se ofrecen / Obras que gustan más vistas de lejos; / Y otras, no estando cerca, desmerecen. / Cual debe colocarse en parte oscura; / Cual de la luz no teme los reflejos, / Ni del perito la sutil censura: / Por la primera vez agrada aquélla; / Esta, diez veces vista, aun es mas bella (Horacio trad. por Iriarte, 1805: 50).

²¹ La *enárgeia* es la “posibilidad de generar la potencia visual” y se relacionaba con la fantasía en tanto que ésta era entendida como “capacidad para reproducir imágenes, como representación mental susceptible de expresarse mediante el discurso verbal y como objeto representado” (Lozano-Renieblas *apud* Agudelo, 2001: 85).

arte, sino que podía ser prácticamente cualquier descripción; estas representaciones verbales tenían como objetivo principal la verosimilitud y la evocación de imágenes culturalmente significativas (Webb, 1999b: 8; 18).

Otro ejemplo clásico que se suele tomar como modelo de écfrasis es la obra *Imágenes*, en donde Philostratus Lemnus, o Filóstrato de Lemnos (hacia s. III d. de C) describe 64 cuadros como si éstos fueran parte de una galería de arte. Se ignora si dichas pinturas existieron en la realidad o solamente en la mente del escritor, pero se sabe que provienen de narraciones griegas (de textos de Homero, Hesíodo, Arquíloco y Esopo). Esta obra se suele tomar como ejemplo del ejercicio ecfástico restringido a la descripción verbal de una obra de arte pictórica. Según Gideon Burton, fue como consecuencia de este trabajo de Filóstrato de Lemnos como se comenzó a restringir la definición de écfrasis; sin embargo, como veremos más adelante, Ruth Webb piensa que esta especialización no comenzó a darse sino hasta el siglo XX.

Los creadores-tratadistas del Renacimiento se apropiaron de las sentencias aristotélicas y horacianas de la *Poética* y del *Arte Poética*, respectivamente, y las moldearon para afirmar que la literatura y la pintura son artes hermanas, con estéticas intercambiables, que imitan las acciones humanas en sus formas más superiores, y con altos valores expresivos. Así pues, los pintores deben estudiar a profundidad las acciones y emociones del hombre, y este conocimiento lo deben obtener de la literatura, de obras como las tragedias y poemas griegos y latinos antiguos. De esta forma, las écfrasis podían incluir tanto la descripción de objetos estáticos como la narración de acciones y sucesos. El sintagma horaciano inauguró un tópico que fue más allá incluso de lo que Horacio pudo haber aprobado. Por ejemplo, Ludovico Dolce, artista renacentista, dijo que no sólo los

poetas, sino todos los escritores son pintores; y por otra parte Giovanni Paolo Lomazzo, pintor y tratadista milanés del siglo XVI, afirmó que no hay pintor alguno que no se vea imbuido en el espíritu poético (Lee, 1940: 198). Esta analogía entre pintura y poesía se ve concretada en aquellos textos efrásticos en donde se recurrió a procedimientos retóricos para describir un objeto visual a través del lenguaje verbal.

Los artistas barrocos no desatienden el discurso efrástico. Tratando de hermanar las artes, las letras y sonidos con las imágenes visuales, crean ligaciones en las que la palabra “enriquece y complica la imagen” y la imagen “refuerza la carga semántica de los signos lingüísticos” (Bravo, 1997: 90). La éfrasis, más que dar cuenta de un objeto a partir de su descripción, es un intento por dar a conocer las sensaciones y las ideas que ese objeto provocó en el observador, por “literaturizar” su experiencia (Foster, 1983: 38). Por ello, el escritor utilizará recursos retóricos que le ayuden a expresar dichas sensaciones y mensajes percibidos. Así, el discurso efrástico para nada será una sustitución del objeto material, pues este recurso no consiste en que un lenguaje suplante a otro, sino en que ambos puedan inspirar(se) mutuamente; tampoco será una simple descripción, no será un “Discurso oral o escrito en el que se explica cómo es una cosa, una persona o un lugar para ofrecer una imagen o una idea completa de ellos” (*Diccionario Oxford en Español*), pues su rasgo principal es desempeñar una función literaria y, mediante ésta, revelar ciertas características de los objetos que van más allá de lo visible. Las éfrasis serán, entonces, textos literarios en los que se da cuenta de un objeto u objetos visuales que son enriquecidos por la palabra, que nos devela los significados y símbolos contenidos en ellos.

Webb, tras haber rastreado el cambio de significado de *ekphrasis* a través de los siglos, concluye que fue a mediados del siglo XX cuando este vocablo se especializó para

nombrar descripciones literarias de obras de arte. Con los trabajos de Leo Spitzer, *The Ode on a Grecian Urn, or Content vs Metagrammar*; de Jean Hagstrum, *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, y de Glanville Downey, *Reallexikon für Antike und Christentum*, la definición de écfrasis se acotó y refinó para explicar este concepto como “la descripción poética de una obra de arte pictórica o escultórica” (1999b: 10).

En 1912 Paul Friedländer escribió *Johannes von Gaza und Paulus Silentarius: Kunstbeschreibungen Justinianischer Zeit*. En este título usó el vocablo *kunstbeschreibung*, en donde *kunst* = ‘arte’ y *beschreibung* = ‘descripción’; bajo este concepto reunió un conjunto de textos de la Antigüedad y del periodo Bizantino que ahora identificaríamos como ecfásticos. Friedländer no los nombró como tales, no utilizó el término *ekphrasis*. Empero, el uso de *kunstbeschreibung* nos da un indicio de la identificación de todo un procedimiento retórico-discursivo focalizado en la descripción de obras de arte y ya no de cualquier acción humana.

Uno de los teóricos contemporáneos que ha desarrollado una amplia explicación del asunto ecfástico es William John Thomas Mitchell. En 1994 escribió “Ekprasis and the Other”, en donde asevera que la écfrasis es un género literario menor y bastante oscuro (de hecho él es uno de los pocos investigadores que consideran la écfrasis como un género literario) que propicia el diálogo entre la imagen y el texto. Este estudioso recalca que en las écfrasis no se usa el lenguaje ordinario sino el literario. El otro (*other*) es “el otro semiótico”, es decir, aquello que se verbaliza en la écfrasis poética: lo visual, lo gráfico, lo plástico, el arte espacial, que es “projected as a passive, seen and (usually) silent object”²²

²² ‘proyectado como un objeto pasivo, visto y (usualmente) silencioso’. Todas la traducciones del inglés al español en esta tesis son mías.

(157); mientras que el yo, o *self*, “is understood to be an active, speaking subject”²³ (157).

Es decir, existe una oposición entre lo significado (*the other*=el otro=la obra plástica) y el emisor o poeta (*the self*=el yo=la obra verbal). Pero, además de dicha oposición, existen “préstamos” durante el proceso de interacción entre los lenguajes pictórico y verbal:

We think, for instance, that the visual arts are inherently spatial, static, corporeal and shapely; that they bring these things as a gift to language. We suppose, at the other side, that arguments, addresses, ideas and narratives are in some sense *proper* to verbal communication, that language must bring these things as a gift to visual representation. But neither of these «gifts» is really the exclusive property of their donors: paintings can tell stories, make arguments, and signify abstract ideas; words can describe or embody static, spatial states of affairs, and achieve all of the effects of ekphrasis without any deformation of their «natural» vocation (whatever that may be)²⁴ (Mitchell, 1994: 160).

Este autor planteó la écfrasis como una descripción configurada por tres niveles:

1) Indiferencia ecfástica: creer en la imposibilidad de que el lenguaje verbal represente lo que el lenguaje plástico, “A verbal representation cannot represent —that is, make present— its object in the same way a visual representation can. It may refer to an object, describe it, invoke it, but it can never bring its visual presence before us in the way pictures do. Words can «cite» but never «sight» their objects”²⁵ (Mitchell, 1994: 152);

2) Esperanza ecfástica: cuando se supera la imposibilidad ecfástica y descubrimos que el lenguaje sí es capaz de hacernos ver, “This is the way when the impossibility of ekphrasis

²³ ‘es entendido como un sujeto activo y parlante’.

²⁴ ‘Pensamos, por un lado, que las artes visuales son inherentemente espaciales, estáticas, corpóreas y tiene forma; que ellas traen estas características como un regalo para el lenguaje. Por otro lado, suponemos que los argumentos, discursos, ideas y narrativas son, en cierto sentido, propios de la comunicación verbal, que el lenguaje debe traer estas características como un regalo para la representación visual. Pero ninguno de estos «regalos» es realmente propiedad exclusiva de sus donantes: las pinturas pueden contar historias, dar argumentos y significar ideas abstractas; las palabras pueden describir o corporeizar temas estáticos, espaciales, y alcanzar todos los efectos de la écfrasis sin deformaciones a su vocación «natural» (cualquiera que esa fuere).’

²⁵ ‘Una representación verbal no puede representar —es decir, hacer presente— su objeto tal como lo puede hacer una representación visual. Puede referir a un objeto, describirlo, invocarlo, pero nunca podrá traer su presencia visual ante nosotros de la forma en la que las imágenes lo hacen. Las palabras puede «citar» pero nunca «hacer ver» sus objetos’.

is overcome in imagination or metaphor, when we discover a «sense» in which language can do what so many writers have wanted to do: to make us see”²⁶ (Mitchell, 1994: 152). El diálogo entre lo visual y lo verbal se hace muy estrecho debido a los significados que se explican en la écfrasis.

3) Miedo ecfrástico: es cuando las diferencias entre la representación visual y la verbal casi desaparecen. Es un horror que se siente al darnos cuenta de que lo verbal pudiera ser sustituido por lo visual: “this is the moment of resistance or counterdesire that occurs when we sense that the difference between the verbal and visual representation might collapse and the figurative, imaginary desire of ekphrasis might be realised literally and actually”²⁷ (Mitchell, 1994: 154).

Por su parte, Alberto Valdivia, en “*Ekphrasis* como *traducción visual* y correspondencias literarias en el lenguaje pictórico desde ‘Museo interior’ de José Watanabe” (2009) estudia la interacción de los lenguajes de la pintura y la poesía en tres poemas de dicho escritor peruano. En este trabajo se enumeran tres propiedades de la dialéctica imagen-texto que me parecen acertados: 1) La écfrasis es la descripción poética de una obra de arte escultural o pictórica; 2) La imagen artística (poética o pictórica), es referencia unívoca del lenguaje artístico y, por tanto, soporte de cualquier intercambio de canal, 3) Si hay problemas de traducción, debido a la diferencia de código, se pueden superar con una “traducción pictórica”, como explicaré en seguida. Valdivia recalca que una de las grandes diferencias entre la pintura y la literatura, además de sus códigos y

²⁶ ‘Así es como la imposibilidad de écfrasis se supera en la imaginación o en la metáfora, cuando descubrimos un «sentido» en el que el lenguaje puede hacer lo que muchos escritores han querido hacer: hacernos ver’.

²⁷ ‘éste es el momento de resistencia o contradeseo que ocurre cuando sentimos que la diferencia entre la representación verbal y la visual podría colapsar y el deseo figurativo, imaginario de écfrasis podría literal y realmente revelarse.’

canales, es que la primera se desarrolla en el espacio y la segunda en el tiempo: “En los cuadros las cosas están, no pasan. Hablar y escribir, contar y pensar, es transcurrir, ir de un lado a otro: pasar” (2009: s/p). Sin embargo, aunque los dos sistemas semióticos, el lingüístico y el visual, tengan diferencias sustanciales como ésta, se pueden descodificar mutuamente ya que existe una posibilidad de interpretación o “traducción”, de intercambio de canales. La traducción pictórica entonces se puede entender como: 1) traducción que hace el poeta de la obra artística. En esta traducción dicha obra puede ser un referente plástico o remitir a un referente real; 2) traducción que involucrará la reinterpretación o recreación que hace el poeta de una obra plástica, por ejemplo, cuando el cuadro presenta una realidad y ésta es contextualizada por el poeta, 3) traducción que implicará la revelación de un significado profundo tratado por el artista plástico, para lo cual el poeta emplea la comparación como estrategia discursiva (Agudelo, 2001: 82-83). Valdivia concluye que los poemas en los que hay éfrasis son metalenguajes en tanto que son una representación de otra representación. Cabe recalcar que Valdivia se enfocó en la dialéctica pintura/escultura-poesía debido a que los poemas que analizó refieren a dos cuadros y a una escultura; por ello tomó como punto de partida la concepción que Spitzer y Heffernan tienen de la éfrasis como la descripción poética de una obra de arte escultural o pictórica.

Antonio Agudelo, tras haber hecho una revisión de las modernas definiciones de éfrasis cotejándolas con las antiguas, concluye que la éfrasis es una representación verbal de un objeto cuya descripción se hace casi visual (2011: 88). Asevera que las cualidades predominantes de la éfrasis son el descriptivismo y el ilusionismo:

Lo primero, porque se trata de una descripción verbal de algo que es visual, bien sea una obra de arte o un objeto del mundo perceptivo, un acontecimiento o cosa de la realidad empírica. Este carácter la distingue de la diégesis o narración. Lo segundo, porque se trata de una descripción que se hace a través del lenguaje verbal; es, por

tanto, una representación, no una presentación como se lo encuentra en cierto arte contemporáneo, que pone de presente aquello de lo que se quiere hablar. En este sentido no es una realidad, sino la presencia sígnica de una cosa ausente, pero que es posible conocer gracias a la mediación de un interpretante (crítico de arte, crítico literario, observador, espectador, lector) que la describe (Agudelo, 2011: 89).

Agudelo pone énfasis en que lo representado en la écfrasis debe ser algo visual. Pienso que si la narración de un acontecimiento está enfocada en la descripción y en la visualidad de los objetos será entonces una narración ecfástica, pues en ella las imágenes y las formas y figuras de los entes tendrán un lugar predominante; mientras que las narraciones no ecfásticas son las que enfatizan sobre todo la cronología de los hechos.

Naturalmente, gran parte de las teorías sobre écfrasis se refieren a la que tienen como pre-texto obras de arte pictóricas, pero yo considero que la écfrasis no se limita a este tipo de obras. La écfrasis no sólo se acota a la pintura, sino que también invade los mundos de los paisajes, de los seres vivos, de la escultura, de la fiesta... de la arquitectura. El fin de la écfrasis es dar cuenta verbalmente de un objeto visual, plástico o sonoro con la mayor claridad posible. Por supuesto, cada tipo de obra artística tendrá un conjunto de propiedades compositivas distintas, una textualidad o tejido particular, además de medios de expresión simbólica diferentes: los de la danza son los movimientos corporales ejecutados en el tiempo y en el espacio; los de la música son los sonidos y silencios organizados sensible y lógicamente en el tiempo; los de la pintura son los colores y las figuras en el espacio, y sus componentes están yuxtapuestos; los de la literatura son los sonidos articulados en el tiempo, que se desenvuelven lineal y consecutivamente, aunque a veces se intente yuxtaponer las acciones narradas. Como apunta Arnulfo Herrera, la écfrasis

Se trata de una arquitectura textual en la que parece manifestarse una compleja «actualización» de paradigmas provenientes de ámbitos ajenos a los códigos en curso —es decir, la confluencia de *sistemas* o *lenguajes* de naturaleza diversa irrumpiendo dentro del texto que hasta hacía unos instantes parecía homogéneo (era pura literatura o

pura pintura)— y, por lo tanto, si esto de la presencia de sistemas de otra naturaleza en un texto artístico es verdadero, el receptor necesitará repentinamente acudir a otros códigos o ejercitar otros tipos de lectura a la vez (Herrera, 1998: 425).

Para analizar los códigos pertenecientes a la arquitectura que Alonso Ramírez de Vargas insertó en su *Descripción del templo de San Bernardo*, un texto verbal, recurrí a la teoría que Ruth Webb propone en “The Aesthetics of Sacred Space: Narrative, Metaphor and Motion in *Ekphraseis* of Church Buildings” (1999). En este trabajo, la estudiosa aborda el problema de la representación de recintos llenos de símbolos y significados, como los templos, para expresarlos a través del sistema verbal. Webb parte de los intentos por describir dos grandes monumentos bizantinos, Hagia Sophia y el templo de los Santos Apóstoles, para explicar las estrategias retóricas de las que se han servido los autores para crear textos efrásticos. Apunta que incluso la descripción más cruda de un objeto no estará libre de cierta subjetividad, pues implicará la selección, ordenamiento y presentación de los elementos que se van a describir. Siempre hay artificiosidad en la éfrasis, pues además ésta es regida por las normas del lenguaje. Así, todas las descripciones “distorsionan” el objeto, y no son espejos fieles del monumento al que aluden. El texto efrástico tiene su propia lógica y orden, y más aún, sus ornamentos retóricos, y la experiencia de leerlo es muy deleitable cuando su objeto base es algo concreto y real, tangible en el hoy y en el ahora.

Este tipo de textos muchas veces apuntan a los valores estéticos y a otras cualidades —morales, religiosas, culturales, políticas— del edificio en cuestión, más que a sus aspectos materiales o a sus elementos visibles; de esta manera, las éfrasis nos hacen vislumbrar interesantes aspectos de la relación texto-materia, y nos hacen advertir nuevos significados del objeto material que son imperceptibles para los ojos. Al entender este tipo

de textos desde una perspectiva literaria, podremos desentrañar no sólo los problemas que atañen a las descripciones verbales de objetos materiales, sino a los recursos retóricos utilizados por los escritores. Además, las écfrasis intentarán encender la imaginación del lector o escucha a través de la creación de imágenes, tal como lo hace la poesía: “vivid language seems to have been thought to evoke the effect of perception upon the listener, to make him or her feel «as if» in the presence of the scene”²⁸ (Webb, 1999a: 64).

Por su parte, Luis Javier Cuesta, en su libro *Ut architectura poesis: relaciones entre arquitectura y literatura en la Nueva España durante el siglo XVII*, tras preguntarse cómo es posible que se comuniquen el ojo arquitectónico y el oído literario, y si, en un arrebato sinestésico, puede el oído literario ver una imagen arquitectónica y el ojo arquitectónico oír la literatura, responde que “nadie puede negar la real interacción de las artes visuales y narrativas en la historia y las diferentes formas de influencias mutuas que ellas han significado para los creadores” (20); por esa razón le atribuye a la *ekphrasis* arquitectónica “un valor fundamental a la hora de entender la unión entre literatura y arquitectura” (20). Este investigador concluye que hay tres elementos compositivos básicos en los textos literarios novohispanos cuyo objeto fundamental es la arquitectura: 1) las referencias a la Antigüedad clásica y/o bíblica, ya sea mediante el uso de temas de la mitología; refiriéndose a las siete Maravillas del mundo, o acentuando las referencias a los temas de las Escrituras y al uso del recurso *Laudatio urbis*; 2) la alusión a elementos arquitectónicos y, mediante ellos, al arte de la arquitectura, que es considerada como un arte superior, en ese contexto, al resto de las artes, superioridad establecida por el paragon²⁹, 3) la

²⁸ ‘el lenguaje vívido parece haber sido pensado para evocar el efecto de la percepción sobre el receptor, para hacerlo sentir «como si» estuviera presente en la escena’.

²⁹ La palabra italiana *paragone* (‘comparación’) se refiere a la serie de discusiones teóricas que sostuvieron los pensadores y artistas italianos, flamencos y holandeses del siglo XVI para

insistencia en la importancia de la Nueva España, fin último del discurso sobre la maravillas que los arquitectos novohispanos erigían (76).

Cuesta Hernández considera que la éfrasis es “entendida esencialmente como la descripción verbal de un objeto plástico, en este caso, de una estructura arquitectónica” (2013: 12). También considera que la éfrasis es un puente entre la visualidad y la literatura, y que funciona como un vocativo que trae frente a nosotros una imagen. Destaca la importancia de las relaciones de fiestas novohispanas para el proceso de configuración del sentido de una obra arquitectónica, pues es a través de ellas como logramos conocer la significación y el simbolismo de los túmulos y otros géneros de arquitecturas efímeras, así como de los templos que han llegado –o no– hasta nosotros. Así, en muchos de los textos de los escritores más representativos del círculo artístico novohispano, la presencia de la arquitectura adquiere una impronta literaria.

Como podemos observar, los discursos efrásticos plantean mayores dificultades que las descripciones ordinarias, que no echan mano del lenguaje ni de la imaginación literarios ni incurren en la complicación de la imagen. En una éfrasis se crean elementos iconotextuales³⁰, y las fronteras entre la imagen y el texto se hacen borrosas. En la memoria

establecer cuál de las bellas artes era superior a las otras. El debate se centró sobre todo en los méritos y cualidades de la pintura y escultura renacentistas, pero también se ponían en discusión las propiedades estéticas de la literatura y la arquitectura (“Renaissance Paragone: Painting and Sculpture” en Oxford Art Online, disponible en: <http://www.oxfordartonline.com/page/Renaissance-Paragone-Painting-and-Sculpture>). En el Capítulo III de la presente tesis hablo sobre cómo en el texto de Ramírez de Vargas se establece una superioridad del arte arquitectónico sobre el resto de las artes.

³⁰ “By *iconotext* I mean the use of (by way of reference or allusion in an explicit or implicit way) an image in a text or vice versa. I have borrowed the term from Michael Nerlich, who introduced it to designate a work of art made up of visual and verbal signs, such as Evelyne Sinasamy’s novel with photographs, *La femme se découvre*, in which text and image form a whole (or union) that cannot be dissolved. Alain Montandon then adopted the expression in his publications to define works of art in which writing and the plastic element present themselves in an inseparable totality” (Wagner, 1996: 15).

Con *iconotexto* me refiero al uso de (ya sea como referencia o como alusión de forma explícita o implícita) una imagen en un texto o viceversa. He tomado prestado el término de Michael Nerlich,

del autor, tras haber capturado por medio de sus sentidos un objeto, se guardarán las imágenes que éste le produjo y después hará una selección de ellas y las presentará al lector-escucha con el fin de que éste se imagine un equivalente (con base en sus expectativas y conocimientos) y lo pueda casi percibir con sus propios sentidos. Además, los textos efrásticos apuestan a ser discursos con una alta calidad artística, que demuestran que artes con diferentes medios de expresión se pueden vincular y, como aseguraba el pintor milanés del siglo XVI Giovanni Lomazzo: “it is precisely here that painting most resembles poetry; for the inspired genius of both arts lies in the knowledge and power to express the passions, and the painter without expression, however perfect a stylist or technician he may be, must be prepared to endure the censure of posterity”³¹ (Lee, 1940: 217).

Los discursos efrásticos pueden estar incorporados dentro de otros discursos más amplios y cumplir con ciertas funciones alusivas, narrativas y/o simbólicas del texto global, aunque también pueden configurarse como discursos autónomos y cabales (Hopkins, 2007: 259). El conocimiento y la expansión del uso de la éfrasis entre los artistas barrocos provocó una proliferación de textos descriptivos literarios cuyos temas podían ser diversos, pero que compartían el hecho de estar insertos en discursos narrativos. En el caso de las relaciones de fiestas, los autores —que se hacían eco de los patrocinadores de los textos y, en última instancia, de los festejos—pensaban que era imprescindible dejar huella

quien lo introdujo para designar una obra de arte hecha de signos visuales y verbales, como la novela con fotografías de Evelyne Sinasamy, *La femme se découvre*, en la que el texto y la imagen forman un todo (o una unión) que no puede ser disuelta. Después Alain Montandon adoptó esta expresión en su publicación para definir obras de arte en las que el elemento escrito y el plástico se presentan a sí mismos en una totalidad indisoluble’.

³¹ ‘es precisamente aquí donde más se asemeja la pintura a la poesía; porque el genio inspirado de ambas artes reside en el conocimiento y en el poder de expresar pasiones, y el pintor sin expresión, por muy perfecto que fuera su estilo o su técnica, deberá de prepararse para sufrir la desaprobación de la posteridad’.

permanente de una celebración que debía de considerarse insólita; por ello se imponían el objetivo de revivir verbalmente cada objeto, cada producto artístico, cada suceso y cada ceremonia llevada a cabo durante dicha celebración. Tal programa fomentó, naturalmente, el uso de la écfrasis en este tipo de documentos.

Dalmacio Rodríguez explica que la ambición por “pintar” los sucesos de las festividades implicó no sólo la inclusión de dilatadas descripciones, sino alteraciones formales sustentadas en recursos estilísticos ya canonizados que se adecuaban al discurso de las relaciones de fiestas. Para ello, los autores recurrieron al tópico *ut pictura poesis*, que fundamentaba las minuciosas descripciones: “Alonso Ramírez, tras largas descripciones en prosa y verso hace un mentís que en realidad confirma la presencia del tópico” (2014: 163):

Y porque lo referido —aun en la cárcel del metro— no parezca antojo de la pintura o licencia de la poesía: *Pictoribus atque poetis*,³² etcétera; protestando que me he habido en toda la relación con la pureza de historiador, mudé de estilo en la función siguiente, observando fuesen las rigurosas descripciones en la libertad estendida de la prosa; dejando lugar a las restantes ninfas del Pierio para oficios menos prolijos (Ramírez en Rodríguez Hernández, 2014: 232).

Para plasmar en su obra el paralelismo entre la pintura y la poesía, los escritores utilizaron el recurso codificado de la écfrasis, en el que se ponen de relieve las características consideradas como las más importantes de un objeto representado. El uso de dicho recurso propició la producción de literatura descriptiva y “este hecho fue sin duda el que motivó que nuestras relaciones se autonombraran —o por lo menos pretendieran ser— «copia fiel»

³² Alusión a los siguientes versos horacianos: *Pictoribus atque poetis / Quidlibet audendi semper fuit aequa potestas. / Scimus et hanc veniam petimusque damusque vicissim / Sed non ut placidis coeant immitia, non ut / Serpentes avibus geminentur tigribus agni* (Horacio, 1805: 2-3, vv. 9-14). Pero dirán que con igual franqueza / Siempre pudieron atreverse a todo / Pintores y poetas. Lo sabemos: / Y cuando esta licencia concedemos, / Pedimos nos la den del mismo modo; / Mas no será razón valga este fuero / para mezclar lo áspero con lo suave, / con la serpiente el ave, / o con el tigre feroz manso cordero (Horacio trad. por Iriarte, 1805: 2-3, vv. 9-14).

del festejo; es decir, pintarlo más que narrarlo y describirlo” (Rodríguez Hernández, 2014: 164).

Las écfrasis provocan imágenes racionales o conceptuales, indudablemente distintas de aquellas imágenes inmediatas, sensoriales, que son percibidas mediante la vista, como las fotografías o las pinturas, o con el oído, como la música. Sin embargo ambos tipos de imágenes, tanto las palabras como las imágenes visuales o auditivas —en términos de Mitchell— son símbolos funcionales, y la transposición de ellos es parte de la composición de textos ecfásticos.

Para acercarme al texto de Alonso Ramírez de Vargas recordaré la definición que Claus Clüver hace de écfrasis: “la écfrasis es la verbalización de textos³³ reales o ficticios compuestos en un sistema de signos no verbales” (*apud* Artigas, 2004: 22). A partir de esto y de las teorías que repasé previamente, concluyo que la écfrasis es una práctica discursiva en la que se describe acuciosamente una obra de arte, un acontecimiento o un objeto de la realidad perceptiva (a lo que de ahora en adelante me referiré como hipotexto, pre-texto o hipograma) mediante el uso de recursos retóricos que dotan de “artisticidad” al discurso o texto producido. En este discurso la confluencia de códigos pertenecientes a dos o más sistemas o lenguajes distintos provoca que el receptor perciba el objeto evocado como si estuviera frente a él. La écfrasis consiste en una traslación del mundo de lo visible al mundo de lo legible por medio de la imagen artística, en la que el autor puede desentrañar

³³ Dichos textos incluyen no sólo el arte pictórico, sino también el musical, el arquitectónico y demás sistemas semióticos. Peter Wagner escribe que la écfrasis debe estudiarse en el marco del planteamiento de Roland Barthes acerca de que todo, desde la pintura hasta los objetos, prácticas y personas, puede ser estudiado como texto. Así, la semiología es de suma importancia para comprender las prácticas sociales y las culturas que se expresan como imágenes (1996: 2). De este modo, las posibilidades del texto ecfástico se expanden, y su pre-texto puede ser tanto un objeto artístico como uno objeto de la realidad perceptiva.

los símbolos contenidos en los objetos visuales. La écfrasis es usada por los escritores como una estrategia de aproximación a, y posterior descodificación de, la imagen para apropiarse de ella creativamente. Al cumplir con esta función, el texto ecfástico será no sólo una representación de su pre-texto, sino una interpretación y recreación de él.

2.1 Las relaciones de fiestas como “monumentos literarios”

La naturaleza heterogénea de las relaciones de fiestas hace que éstas sean textos propensos a estar compuestos por una gran variedad de discursos, como el narrativo, el lírico, el argumentativo y, por supuesto, el ecfástico. Éste no se limita a la descripción o glosa de objetos, sino que se encarga de expandir aquello que los objetos representan: “The listeners are not only taken on a *periegesis* around the physical building, but also receive the spiritual understanding necessary to lift their perception from the material to the spiritual [...] The authors thus use the medium of language to refer to those aspects of the buildings that are not immediately visible but are implicit in the structures”³⁴ (Webb, 1999a: 69-70).

Los escritores de relaciones de fiestas hacían una reconstrucción de un acontecimiento. Tras una selección e interpretación del material de la fiesta, transmitían el suceso por medio de artificios retóricamente armados:

Todo parece indicar que las Relaciones de fiestas fueron escritas, en su mayoría, con la expresa intención de crear un monumento literario, tanto en la prosa como en los versos, esto sin que se excluyera su inherente condición historiográfica. Tal confluencia nos permite clasificar esta clase de textos como pertenecientes a un género histórico-literario” (Rodríguez Hernández, 1997: 107).

³⁴ ‘Los receptores no solamente son llevados en una *periegesis* alrededor del edificio físico, sino que también adquieren el conocimiento espiritual necesario para elevar su percepción desde lo material a lo espiritual [...] De esta forma los autores usan el medio del lenguaje para referir a aquellos aspectos de los edificios que no son inmediatamente visibles pero que están implícitos en las estructuras.’

Antonio Bonet Correa también nos explica cuáles eran las intenciones de los autores de relaciones de fiestas al captar un suceso relevante para reproducirlo posteriormente a través de las letras y así crear un texto literario perdurable:

Aparte de todo el contenido de explicaciones iconológicas que encierran las Relaciones al reproducir y glosar los textos de las empresas, emblemas y jeroglíficos que figuraban en cartelas, tarjetas, tablas y lienzos incorporados o independientes de los ornatos, sus páginas encierran la pretensión de ser por sí mismas un monumento más, una arquitectura literaria levantada para la sempiterna memoria de tan señalado acontecimiento del que siempre el sujeto era el príncipe o monarca. Al mismo tiempo su autor pretendía no sólo deleitar sino hacer revivir las jornadas festivas de manera que el lector de la Relación tuviese la sensación de que su lectura “Ha sido lo mismo que ver (las fiestas por) segunda vez” (Bonet, 1983: 50-51).

Las relaciones de fiestas, aunque tuvieron un propósito historiográfico y hayan sido escritas por encargo y con el fin primario de ensalzar al festejado y/o a aquél que proporcionó los recursos necesarios para que se llevara a cabo el festejo, son un legado literario paralelo al acontecimiento que narran y a los materiales efímeros que en él tuvieron presencia. Por ello, Irene Artigas dice que

Las opciones son tantas que tenemos écfrasis en las cuales claramente se marca la referencia visual y otras en las cuales las marcas son borrosas, indeterminadas, casi escondidas; écfrasis que intentan obtener la presencia de la fuente visual que es su pre-texto y otras que la evitan por no considerarla importante; écfrasis que llevan a callejones sin salida y otras que apuntan a infinidad de caminos; écfrasis que son formas de memoria, salvavidas contra el olvido, conjuros casi mágicos y otras que se asumen como un juego de reflejos (Artigas, 2004: 8).

Las écfrasis en las relaciones de fiestas pueden ser vistas como un rasgo convencional de este género, que incluso pueden “alcanzar el rango de entidad clave para el significado total de la obra” (Herrera, 1998: 426). El autor, a modo de interpretador, amplía y explica la complejidad conceptual y estructural, y así como los artistas utilizaron ciertos materiales para la construcción de sus obras, el relator selecciona los materiales discursivos que harán

revivir el objeto tratado. Es pues, una guía dedicada al receptor para que comprenda el objeto real o imaginado no sólo de manera sensitiva, sino inteligiblemente.

Con respecto a las éfrasis de espacios sagrados, Webb señala que “The authors clearly wrote from autopsy and deep familiarity with the monuments; but at the moment of composition they were, presumably, describing an intangible, mental image impressed in their memories”³⁵ (1999a: 73). Es de esta manera como las éfrasis no sólo se restringen a describir las formas más externas de los edificios que pueden ser percibidas instantáneamente, sino que nos presentarán las impresiones y experiencias estéticas que tuvo el autor al ver la construcción. Dichas experiencias, al ser recibidas por un receptor condicionado por su contexto socio-histórico, nos revelarán las dinámicas culturales de toda una época. Es decir, nos hablarán de aquellos detalles en los que los artistas novohispanos ponían su atención, al tiempo que nos harán advertir cuáles consideraban secundarios. Además, nos encontraremos con dos tipos de lenguaje verbal: las palabras que intentan representar obras plásticas sensiblemente perceptibles, y las que revelarán los elementos implícitos e intangibles en los componentes del templo. Lo intangible y lo visible dialogarán para decodificar el significado del templo en su cabalidad.

Ruth Webb explica:

Leo the Wise, in his speech on the church of Stylianos Zaoutzas, discusses the challenge of describing a sight that his audience can see. In an elegant proemium he characterizes his enterprise as a reward to the artist, granted in exchange for the pleasure of the spectacle. The speech is therefore in some sense an equivalent to its subject, a monument in words [...] The same idea is presented in a more developed form, in Nikolaos Mesarites' *ekphrasis* [...] Mesarites thus proposes a dual function for his speech. It is a verbal equivalent, a carefully wrought work of art in its own

³⁵ 'Los autores claramente escribieron desde la autopsia y familiaridad con los monumentos; pero al momento de la composición, ellos estaban, presumiblemente, describiendo una imagen mental intangible impresa en sus recuerdos'.

right, but at the same time it can complement the material building, which is both a referent and a parallel (Webb, 1999a: 63).³⁶

El lenguaje verbal será capaz de aportarles nuevos significados a la materia y acontecimientos que describe; por ello, el discurso efrástico es en sí otra construcción, otro monumento, pero de palabras. Incluso, el monumento verbal rinde homenaje al monumento arquitectónico, como apreciamos en las Letra XXXII de las “Letras a San Bernardo” de sor

Juana:

A este edificio célebre
sirva pincel mi cálamo
aunque es hacerlo mínimo
medida de lo máximo.

Pues de su bella fábrica
el espacioso ámbito
excede a la aritmética,
deja vencido el cálculo (Cruz, 1952: 216, vv.1-8).

³⁶ Leo el Sabio, en su discurso sobre el templo de Stylianos Zaoutzas, discute el desafío de describir un punto de vista que su audiencia puede ver. En un elegante poemio él caracteriza su empresa como una recompensa al artista, otorgada a cambio del placer que provoca el espectáculo. Por lo tanto, el discurso es, en cierto sentido, un equivalente de su tema, un monumento de palabras [...] Esta misma idea se presenta de una forma más desarrollada en la éfrasis de Nikolaos Mesarites [...] Mesarites propone de esta forma una doble función para su discurso. Es un equivalente verbal, que en sí misma es una obra de arte cuidadosamente forjada, pero que al mismo tiempo puede complementar la construcción material, la cual es tanto su referente como su paralelo.

CAPÍTULO III. Las relaciones entre la literatura, la arquitectura y las artes plásticas en la fiesta novohispana

El análisis de las artes en el periodo novohispano sería insustentable si a cada una de ellas se les estudiara de manera aislada. Como opina Guillermo Tovar y de Teresa, “Cuando se trate del caso novohispano, por ejemplo, es tiempo ahora de reconciliar a la pintura con la poesía, de estudiar la literatura o la política desde el arte; a la música desde la literatura; el teatro desde la arquitectura y el urbanismo; la filosofía desde el teatro y viceversa, en todos estos y otros casos” (1994: 294). Con respecto a la literatura, ésta gozaba de una gran difusión entre la población culta, al estar vinculada intrínsecamente con las instituciones de poder, pero también tuvo alcance entre la población popular. Los espacios para lograr su divulgación fueron muy diversos y, aunque hoy en día conocemos esas obras literarias exclusivamente mediante el soporte impreso o manuscrito, cuando fueron producidas, gran parte de ellas estuvieron enmarcadas en actos de naturaleza pública. En estos eventos, tanto la poesía como las otras artes eran dependientes unas de las otras. No sólo la palabra fue significativa, sino que también toda la cultura visual, cinética y musical protagonizó los programas festivos. Dependiendo de la época y el estilo en auge —renacentista, barroco o neoclásico—, la arquitectura debía siempre armonizar con la poesía y con la pintura, así como el arte efímero debía cuadrar con todas ellas. Esto con el fin de causar en el espectador las sensaciones y experiencias artísticas adecuadas a la razón del evento, ya fuera congoja y solemnidad o regocijo y ventura.

Cada acontecimiento público era relevante para las instituciones novohispanas, luego su cronista debía serlo también. Por ello los relatores de fiestas debían contar con prestigio pero asimismo con habilidades destacables no sólo en la elocuencia, sino también

en el reconocimiento de códigos arquitectónicos, a la vez que debían ser capaces de diseñar, o por lo menos descifrar, las imágenes emblemáticas con las que convivirían sus palabras. Ejemplo de ello son: el *Neptuno alegórico* (1680) de sor Juana Inés de la Cruz, arco alegórico ideado para recibir a los marqueses de La Laguna en la Ciudad de México el 30 de noviembre de 1680 y encargado por la Iglesia Metropolitana; *Teatro de virtudes políticas* (1680) de Carlos de Sigüenza y Góngora, escrito para la misma ocasión que el anterior y encomendado por el Cabildo; y el *Zodiaco ilustre* (1696) de Alonso Ramírez de Vargas, creado para recibir al conde de Moctezuma y de Tula, virrey de México. Los programas iconográficos y alegóricos de estos tres arcos fueron creados por los mismos escritores que posteriormente legaron por escrito las descripciones de ellos. Como señala Dalmacio Rodríguez, “A través del género emblemático los literatos novohispanos encontraron otra forma de expresarse y de difundir, en sectores más diversificados, su creación poética” (2014: 26). Sus conocimientos sobre mitología grecolatina, egipcia y mexicana, entre otros saberes, les permitieron crear las necesarias conjunciones entre imágenes y palabras destinadas a elogiar artísticamente a las personas celebradas.

La cultura emblemática inundó muchas áreas de la vida artística novohispana. Las artes plásticas, la arquitectura, la literatura, las fiestas y sus arreglos efímeros, incluso las artes decorativas, los sermones y las crónicas comparten la cultura emblemática, asimilada, según Víctor Mínguez, más tempranamente en México que en España (En Skinfill, 2002: 141). Así pues, las imágenes simbólicas son la base del arte novohispano, al igual que los mensajes poco herméticos que transmiten, destinados a todo público. Ellas llevan a cabo sus funciones pedagógica y propagandística, a través de las cuales imponen una moral.

Como he mencionado, fue en la fiesta en donde la conjunción entre las artes llegó a su máxima expresión. Si nos acercamos a este fenómeno decididos a hacer estudios interdisciplinarios podremos tener una mejor comprensión de la producción artística y en general del periodo novohispano, pues “Esas fiestas integran al pueblo con el altar y el trono; integran también el urbanismo, la arquitectura, la pintura, la escultura y las artes aplicadas con la poesía, la prosa y el teatro. Las artes y las letras se reflejan mutuamente, para darse existencia en el espacio y el tiempo” (Tovar, 1994: 296). Con temas, enfoques y técnicas en común como la mitología, la historia clásica, la tradición simbólica medieval, la alegoría, la cultura popular, la historia prehispánica, la botánica y flora americanas, el mestizaje, y con el objetivo de la evangelización siempre presente, las artes nos develan la inteligencia, la imaginación y la sensibilidad de las mentes novohispanas.

3.1 La écfrosis en la *Descripción del templo de San Bernardo*

La *Descripción del templo de San Bernardo* es el texto en el que Alonso Ramírez de Vargas describe tanto el recinto religioso, obra de arte arquitectónico que alberga otras obras de arte (pictóricas y escultóricas), como la fiesta que con motivo de la dedicación de dicho templo se realizó en la Ciudad de México el 24 de junio de 1690. Culmina con la “Relación de los fuegos”, quintillas dedicadas a describir los fuegos artificiales con los que se consumó la celebración que tuvo una duración total de ocho días.

El documento posee partes tanto en prosa como en verso, aunque predomina la primera. La mayor parte de su discurso es ecfástica con una alta calidad literaria. Aunque podemos clasificar a este texto como una relación de fiestas, cuyo rasgo principal es la narración de los acontecimientos de una festividad pública, debemos tener en cuenta que el

tipo de evento que el escritor quería rescatar determinaba la estrategia discursiva que emplearía en su texto. En este caso, la celebración es por la dedicación de un templo, recinto sagrado que por ser el domicilio mundano de la Divinidad debía acaparar la atención y palabras del autor.

Los materiales que van a ser objeto de una descripción o narración condicionan el lenguaje artístico. Alonso Ramírez de Vargas deja ver dos cosas: una, la cual es implícita, es que su descripción es capaz de dar a conocer solamente los elementos del templo y la fiesta que encajan dentro de un lenguaje retórico-literario; la otra, que es explícita, es que dicha descripción siempre se quedará corta al lado del objeto que le atañe. La écfrasis y todos los ornamentos retóricos que en este tipo de discurso se pueden emplear fueron los principales auxiliares artísticos de Ramírez de Vargas.

Asimismo, los discursos narrativos de esta relación de fiestas son imprescindibles en tanto que el autor en algunos pasajes pone énfasis en la cronología de los hechos. En cuanto a los versos, de métrica variable, son más propicios para el uso de recursos expresivos que la prosa, y al estar atados a ciertas reglas, su escritura requiere de mayor ingenio y cuidado. El describir o hablar sobre algo en verso demuestra un homenaje más estimable puesto que, además de que requiere de más trabajo, tradicionalmente se había usado el verso para hablar de asuntos elevados.³⁷ La alternancia entre prosa y verso a lo largo de toda la relación es parte de la *variatio* retórica, precepto de gran relevancia para los escritores de la época, que dotaba de diversidad y amenidad al texto para que éste le resultara más grato al lector. Además, como nos explica Dalmacio Rodríguez, desde la

³⁷ Con respecto al romance, Antonio Alatorre dice que “los poetas de los siglos xvii y xviii supieron siempre que el romance de once sílabas se prestaba sobre todo para los asuntos «excelsos»” (en Rodríguez Hernández, 2014: 167); en cuanto a la octava real, además de que es apropiada para la épica y la lírica, “se adecua fácilmente a los asuntos panegíricos. También se ha caracterizado por ser una forma propicia para la poesía narrativa” (Rodríguez Hernández, 2014: 168).

Antigüedad se habían marcado las diferencias entre las funciones del discurso histórico y las del literario: el primero, generalmente puesto en prosa, tenía como finalidad el narrar verídicamente los hechos, tal y como sucedieron; el segundo, escrito comúnmente en verso, tenía como objetivo la verosimilitud y narraba las cosas como pudieron haber ocurrido. No obstante, aunque pareciera contradictorio unir ambos tipos de discursos y por lo tanto, alternar entre el verso y la prosa en un mismo relato, la variación retórica se dio de una forma armónica en las relaciones de fiestas debido a que

En primer lugar, el refinamiento elocutivo de la historiografía del siglo XVII, que daba un lugar preponderante a los aspectos narrativos en el estilo elevado, hacía menos áspera la inclusión de la poesía. En segundo, el tópico del *ut pictura poesis*, además de alentar la literatura descriptiva, se convirtió en una licencia aprovechada por los historiadores para «retratar» casi en verso aquellos pasajes considerados como sublimes (Rodríguez Hernández, 2014: 165-166).

En la *Descripción del templo de San Bernardo* identificamos los siguientes apartados:

Licencias, aprobaciones y dedicatorias

- Dedicatoria de don Domingo de Retes Largache a Gabriel Meléndez de Avilés
- Aprobación de fray Juan de Rueda
- Licencias del virrey Gaspar de la Cerda Sandoval y del ordinario don Diego de la Sierra
- Aprobación de don José de Miranda Villayzán
- Soneto de José Taboada y Ulloa al autor
- Soneto de don Pedro de Villavicencio al autor
- Soneto de don Gabriel de Santillán al autor

Texto de Alonso Ramírez de Vargas

- “Alusión”
- “Descripción del templo”
- “Descripción del altar mayor”
- Continuación de la descripción del templo y monasterio

- Descripción y narración de los festejos de la dedicación: arcos triunfales, procesión y oradores.
- “Relación de los fuegos”

De las aprobaciones es destacable las calificaciones que le dan a “la descripción bien tejida” (Rueda en Ramírez, 1691: 139) que contiene nuestra relación, que es “fiel en lo histórico, concisa en el estilo, en las cláusulas sentenciosa, ajustada en las alusiones, elocuente en la prosa y suave en el metro” (Miranda en Ramírez, 1691: 140); y el reconocimiento a Alonso Ramírez de Vargas y a su “venerada y aplaudida pluma” (*ídem*), la cual dejará constancia de la existencia del templo levantado en honor a la Virgen, aun cuando de éste, en un futuro, no quede ningún resto material:

Dichosa y discreta la erudición que, difundiendo en ambos mundos la erección peregrina de un templo (que por agraciada concha de la perla del mejor Oriente, esculpida en la devoción del dulcísimo nombre de María, que le da el título, merece eternas duraciones) deja escrita esta memoria a la posteridad. Felices desvelos los de tan superior empleo, pues por ellos hace este Alfonso [por Alonso] mayor la majestad de este sagrado edificio; [...] y pues libra tan grande fábrica del olvido que pudiera padecer [...] (Miranda en Ramírez, 1691: 141-142).

Ya desde los sonetos se subraya la intención efrástica del texto de Ramírez de Vargas. En el de José Taboada Ulloa leemos:

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

y si eterno con él hoy os contemplo
caduque la materia, pues, del suelo,
que no importa, viviendo en el ejemplo (Taboada en Ramírez, 1691: 142).

Alonso Ramírez de Vargas, como “poeta de los ojos”, con su pincel, metáfora de su pluma, dará perpetuidad a un templo cuya materia eventualmente caducará. El poeta creó imágenes literarias al modo que un pintor las haría de forma plástica. Las imágenes, al igual que las

palabras, están para inmortalizar el asunto que traten, como leemos en la silva “El pincel”

de Francisco de Quevedo:

[...] Eres tan fuerte,
eres tan poderoso,
que en desprecio del Tiempo y de sus leyes,
y de la antigüedad ciega y oscura,
del seno de la edad más apartada
restituyes los príncipes y reyes
la ilustre majestad y la hermosura
que huyó de la memoria sepultada.
Por ti, por tus conciertos,
comunican los vivos con los muertos
[...] (Quevedo, 1969: 401-402, vv. 10 -18)

En ambos fragmentos reconocemos el tópico de la facultad de la pintura y de la palabra de inmortalizar personas, objetos, hazañas, lugares o incluso obras de arte. Las dos expresiones artísticas, salvaguardas del tiempo, también dan fama al autor y a su asunto. Alonso Ramírez de Vargas, con esta relación de fiestas, re-construye el templo y asegura su posterior supervivencia y notoriedad, “pues cuando a Dios un templo le dedicas / otro inmortal eriges a tu pluma” (Villavicencio en Ramírez, 1691: 143).

A continuación, el texto de Alonso Ramírez de Vargas comienza con una introducción en prosa, a la que pone como título “Alusión”, en la que compara el templo de San Bernardo con el templo de Apolo en Delfos. Webb nos explica que un método de écfrasis de lugares sagrados consiste en que el autor no se enfoque en objetos en específico sino en todo el templo, y si fuere así, probablemente lo comparará con algo maravilloso y ausente. En este caso, Apolo es san Bernardo y Delfos es la Ciudad de México. Javier Cuesta Hernández nos dice que en las relaciones de fiestas novohispanas es muy usual el tópico clásico de la *Laudatio urbis*, cultivado por Horacio y Virgilio y reinterpretado durante el Renacimiento, que consiste en la identificación de las ciudades virreinales con

los centros urbanos más destacados de la Antigüedad clásica y bíblica, como Atenas, Tebas, Corinto, Éfeso, entre otros. Incluso en textos de finales del siglo XVII y principios del XVIII es común encontrar que los autores novohispanos igualaran o establecieran como superior la belleza de las ciudades mexicanas frente a la belleza de las ciudades europeas contemporáneas (2012: 70):

Entre todos fue uno de los más celebrados el de Apolo Delfico, que, a la magnificencia de Cresos, rey de Lidia, se admiraron sus pavimentos del metal más precioso contruidos. Debió más su estructura y adornos al examen de la vista que a los clarines de la fama; parecieron en los oídos encarecimientos sus voces, pero notaron los ojos por infantiles sus lenguas; qué mucho, si en sus elogios se receló balbuciente la del padre de la romana elocuencia. Qué hará mi rudeza en el que se me encarga que con sus adherencias describa, siendo [este] templo, en esta nobilísima ciudad mexicana, Delfos entre los grandes que la ilustran, grande, restado primor del arte por la labor, pero singular por el modo (Ramírez, 1691: 146-147).

Ramírez de Vargas también compara al arquitecto Juan de Cepeda con Juan Bullan, arquitecto y tratadista francés que trabajó para Catalina de Medici en el palacio de las Tullerías; con Marco Vitrubio, arquitecto romano que trabajó para Julio César, y con Domenico Fontana, arquitecto italiano al que el papa Sixto V le encomendó la construcción de la Capilla Sixtina:

Diseño fue que de los crepúsculos de idea se tradujo clara maravilla de los ojos, no añadida, émula sí, a las siete que por la esfera terrestre vuelan, devanándose en los tornos de la fama, del jonio al colosense, del egipcio al romano. Debióse, desde las humildades del zoclo a las altanerías de la cúpula, al afán ingenioso del maestro Juan de Cepeda, crédito de nuestra zona abrasada con quien no envidiara México por Vitrubio a Verona, ni por Bullan a Francia, ni por Domingo Fontana a la metrópoli del mundo (Ramírez, 1691: 150-151).

La comparación de los edificios novohispanos con las Siete Maravillas del mundo antiguo también es un recurso muy usual en las descripciones de ciudades. De aquéllas sólo sobrevivió la Gran Pirámide de Guiza en Egipto. No se sabe si las otras seis existieron o si sus características reales correspondieron a lo descrito en los textos que dan testimonio de

ellas, pero por ello mismo se puede decir que la literatura ha fungido como su creadora, así como las relaciones de fiestas recrean literariamente obras arquitectónicas.

En la “Alusión” Alonso Ramírez de Vargas también hace una comparación de la virgen María con Mnemosine, diosa de la memoria y madre de las musas:

Consagrose aquél [el templo de Delfos] al padre y hermano de las Musas, Apolo, y juntamente a la madre de ellas, Mnemosine, cuyo nombre significa *memoria* [...] Ser templo dedicado al nombre de María de Guadalupe no le quita la propiedad al sol de la iglesia Bernardo; pues como memoria, María, (que así la llamó Sancho Porta, sobre el 24 del Eclesiastés: *Memoria mea in generatione sæculorum*³⁸) resplandeciendo la memoria de su nombre en su sagrada imagen, cuya milagrosa materia fue de rosas [...] (Ramírez, 1691: 147)

Así, este templo está dedicado al nombre y *memoria* de María de Guadalupe, madre de “Apolo Bernardo” (Ramírez, 1691: 149). Éste es un claro ejemplo del sincretismo entre temas y personajes de la Antigüedad clásica y los del sistema de creencias católico. A continuación, Ramírez de Vargas nos sugiere que la pintura verbal que hará del templo será dedicada como un gesto de agradecimiento al arquitecto y al patrono, gratitud reflejada en el lenguaje panegírico y enaltecido, por haberle dado a la audiencia tal maravilla. La muestra de agradecimiento, sugiere Webb, es otro de los recursos usualmente utilizados para la construcción de écfrasis de recintos sagrados.

En este mismo apartado hay un discurso de falsa modestia en donde el autor declara que su capacidad es infinitamente insuficiente para alcanzar la tarea que le fue encomendada, que es describir un templo y relatar los sucesos que tuvieron lugar durante su dedicación. El autor está consciente de que la escritura y la arquitectura son artes distintas con lenguajes y códigos diferentes, mas aun así hará la “especificación” o descripción de la obra lo mejor que pueda, aunque en este caso, la escritura no sea capaz de describir tanta

³⁸ ‘Mi memoria es para las generaciones eternas.’

magnificencia: “cuya heroica y magnífica obra se especifica adelante, como puede la pluma donde no cabe, pues ni aun el concepto la abraza” (1691: 149).

El uso de fórmulas retóricas es evidente desde esta primera parte de la descripción del templo. A través de ellas vemos la intención del autor de crear un texto único. Por ejemplo, leemos:

¡Oh feliz alma (permítase aquí a la pluma que hable piadosamente en prosopopeya de la esperanza) que, desatada de las cadenas del polvo que te sirvió de breve cárcel para volar a región más segura, para trascender el globo de las estrellas, afianzaste la del mar por patrona de tu buena suerte! (Ramírez, 1691: 153).

Aquí está la mención del uso de una prosopopeya o personificación, con la que a un objeto inanimado se le atribuyen capacidades —como la de hablar y expresar sentimientos— que son propias de los seres vivos. Esta figura retórica la encontraremos en varias partes del texto en las que Ramírez de Vargas describe objetos, que son naturalmente inertes y silenciosos, a los que hace vivir y hablar.

También serán comunes las citas y pasajes en latín a lo largo de todo el texto. Éstos formarán parte de las ideas y argumentos presentados por el autor o servirán como sustento a sus sentencias. Al latín, por ser considerado una lengua superior, se recurre cuando se trata asuntos elevados y de gran trascendencia:

Para la perfección de su culto tuvo aquel panteón del Parnaso una mesa de oro consagrada a su obsequio que llamaron trípode. Ésta (según san Cirilo Alejandrino y Natal Comes) fue dichoso lance de unas redes, para ser sacrificio de sus aras: *Fama est testatur Plutarcus in solone, Milesios hospites nonnullos cois piscatoribus aliquando emisse Retium iactum, et certa mercede convenerunt Coi, tu quidquid eo iactu cepissent, idesset hospitem Milesiorum. Aureum itaque Tripodem Reti annexum traxerunt etcétera*³⁹ (Ramírez, 1691: 148).

³⁹ ‘Se dice, según testimonia Plutarco en la *Vida de Solón*, que algunos huéspedes de Mileto una vez compraron a unos pescadores de Cos el lanzamiento de sus redes, y se pusieron de acuerdo para que todo lo que sacaran con ese lanzamiento fuera de los huéspedes de Mileto. Y así sacaron unido a la red un trípode de oro.’

Temas concernientes a la divinidad o a las artes, por ejemplo, estarán mejor sustentados si se apela a una autoridad latina. Además, el latín reivindica el estilo panegírico con el que fue escrito todo el texto. Aunque hoy en día muchas de las citas latinas con las que nos enfrentamos en el texto nos parezcan muy alejadas y sus fuentes muy difíciles de localizar, para el público culto contemporáneo de Alonso Ramírez de Vargas no lo eran. Esto tiene que ver con las lecturas de la época: autores como Horacio, Virgilio, Cicerón, Ovidio, Plinio, Adriano, san Agustín, santo Tomás de Aquino, etcétera, representaban las principales y muy asequibles fuentes de alto conocimiento.

En esta primera parte de la relación no se presenta un discurso ecrástico como tal. Pero en el apartado que viene, en donde comienza la descripción del templo, advertiremos que la éfrasis de edificios arquitectónicos, y sobre todo de edificaciones sagradas, presenta características peculiares y distintas de la éfrasis de pinturas.

3.1.1 “Descripción del Templo”

En la éfrasis del templo de San Bernardo hay un vínculo directo entre el objeto y el texto explícito en el título de la éfrasis. Existe una relación intertextual entre el templo y su relación, y ésta funge no sólo como un homenaje al templo, sino como su recreación a través de otro medio. El templo es una representación de primer orden que podemos identificar desde el título del texto verbal, mientras que la relación es una re-presentación de segundo orden; se trata de representaciones diferentes, mas dependientes una de la otra al menos en el tiempo de su creación. Los objetos y acciones narradas y descritas por Alonso Ramírez de Vargas pudieron o no haber existido o sucedido, pero eran totalmente coherentes para un lector de la época. Tenían un alto grado de verisimilitud y cumplían con

el horizonte de expectativas del receptor, el cual rememoraría textos y temas ya antes vistos.

En la descripción del templo la terminología de arquitectura es testimonio del cruce entre las artes, de la intención de hermanar una obra espacial con la palabra. Leonardo Da Vinci argumentaba que la pintura es un arte superior al de la poesía, la escultura y la música. Otros artistas como Alberto Durero y Leon Battista Alberti también establecieron en sus tratados una disquisición sobre cuál de las artes era superior. A este debate renacentista, en el que también el arte de la arquitectura se ponía en tela de juicio, se le conoce como *paragone* (Farago, 1992: 4-30). Con respecto a los textos cuyo objeto base es una obra arquitectónica, Javier Cuesta explica que siempre hallamos la declaración de la arquitectura como arte superior mediante el establecimiento del *paragone*, “es como se compone un discurso literario con la arquitectura como elemento fundamental en el que ya sea que nos refiramos a la segunda con recursos propios de la primera, ya sea que elogiemos a la primera parangonándola con la segunda, no es posible soslayar esta imbricación tan marcada y tan significativa en el XVII novohispano” (2012: 75). En el texto de Ramírez de Vargas se le concede un alto puesto a la arquitectura a través del uso de léxico especializado perteneciente a esta disciplina y por medio de la personificación de este arte, como si hubiera sido la misma Arquitectura y no el arquitecto quien ha construido el templo.

En este texto encontramos écfrasis compuestas con un lenguaje arquitectónico especializado, que a su vez alude al arte mismo de la arquitectura:



Portada principal en la que se aprecian las columnas de estilo dórico, jónico y corintio y los materiales de construcción. Fotografía de Pedro Hiriart, 2019.

Por eso, valiéndose diestro el artífice, para la elección, del buen gusto, escogió el dórico para la fábrica que, gozando de ambas excelencias, es más deleitoso a la vista y más valiente en el garbo. Siendo pues ésta su forma, es la materia de sus columnas, basas, arquivadas, cornijas, frisos, arbotantes y guarniciones de cantería; sus muros o mamostas, de piedra roja, que el idioma mexicano llama tetzontle, no totalmente sólida porque, con sus oquedades y poros, por virtud atractiva hace más firme la permanencia con las trabazones de la argamasa, proporcionada su ligereza a las inconstancias del suelo de México, simulada Venecia, donde varadas consisten las maquinasas naves de sus opulentos edificios; que, a ser su lastre más poderoso, fuera menos su duración (Ramírez, 1691: 153-154).

Leemos muchos términos que no comprenderíamos si no nos remitiéramos a algún tratado o glosario arquitectónico. Pero justamente este esfuerzo por utilizar términos infrecuentes nos da indicios de la intención literaria del escritor. Al autor le importaba lucir su amplio léxico técnico, así como le interesaba dotar de rigurosidad descriptiva a su texto. Para ambas tareas tuvo que recurrir necesariamente a signos que de forma aislada podrían parecer impropios del lenguaje literario pero que, como señala Luis Javier Cuesta,⁴⁰ en las écfrasis de edificios son necesarios para demostrar que el escritor sabía tanto de la teoría como de la práctica de la arquitectura:

Vencidas ya las dificultades, serenada la borrasca con la tranquila posesión de la suerte, empezó a investigar el cuidado para los aciertos de la obra la pericia de los mejores artífices que, no quedándose en los embriones de la teórica, los conceptos pasasen a partos maduros de la práctica (Ramírez, 1691: 150)

Guillermo Tovar y de Teresa, con respecto a su lectura de este texto de Ramírez de Vargas, hace la siguiente reflexión:

mucho me hace sospechar que, al igual que Sigüenza en las *Glorias de Querétaro* cuando describe el templo de Guadalupe levantado en esa ciudad, fueron consumados lectores de los tratadistas contemporáneos de arquitectura, tales como Caramuel y el padre Villalpando. En una obra como ésta de Alonso Ramírez de Vargas, la arquitectura se describe con un lenguaje que se le aproxima; utilizando elementos adjetivos que «pintan» los diseños y las formas con una sorprendente eficacia. Quien admire de un golpe de vista la obra arquitectónica de un templo de los siglos XVII y XVIII, puede ver en una portada o un retablo la masa ornamental compuesta de elementos diversos, tantos que no es posible advertirlos de uno en uno. Pero cada uno de ellos tiene su lógica propia y su sentido articulado respecto del conjunto (Tovar, 1994: 299).

Por su parte, Luis Javier Cuesta recuerda que Javier Portús consideraba que los escritores solicitaban la ayuda de los arquitectos para componer sus descripciones: “A veces [...] era

⁴⁰ Durante su conferencia titulada “Arquitectura y literatura en la Nueva España”, pronunciada el 18 de octubre de 2018 en el edificio Adolfo Sánchez Vázquez, Anexo de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Esta conferencia formó parte del curso “*Ut artes poesís*: confluencia de los discursos artísticos de la Nueva España” del proyecto PAPIME (PE407318) titulado Lengua, literatura y teatro en la Nueva España, cuya responsable es la doctora Aurora González Roldán.

el arquitecto quien ayudaba al literato. Esto ocurría, por ejemplo, cuando los autores de las relaciones de fiestas, muchas veces carentes de los suficientes conocimientos sobre terminología arquitectónica para describir los aparatos efímeros, pedían a los constructores que les proporcionasen una descripción escrita de ellos” (Portús *apud* Cuesta, 2012: 71-72). Por el momento no puedo aseverar si Alonso Ramírez de Vargas recibió o no asesoría del arquitecto Juan de Cepeda. Sin embargo, sí puedo decir que sus écfrasis son terminológicamente acertadas.

En “La descripción del templo” frecuentemente encontramos fragmentos en donde la principal figura retórica será la enumeración de los elementos que componen el espacio, como si se tratara de un intento por llenar el vacío: “Porfiadamente numerosa sigue sus consonancias la arquitectura en la dórica serie de pedestales, basas, columnas, capiteles, arquitrabes, frisos y cornijas [...]” (Ramírez, 1691: 155).

La descripción sucesiva de construcciones y espacios conllevará un relato que hará que el lector se sienta como en un viaje. El discurso, por supuesto, podrá detenerse a emular objetos estáticos: “The periegesis format is thus a convenient way of ordering details, and one that adapts the representation of space to the demands of the temporal flow of language”⁴¹ (Webb, 1999a: 65). La *periegesis* es justamente este método utilizado para organizar la descripción de los elementos de un edificio, o del edificio dentro de un conjunto mayor, como una ciudad. Por ejemplo, en el “Discurso segundo” de la *Descripción del Real Monasterio del Escorial San Lorenzo*, una obra también de finales del siglo XVII, su autor, fray Francisco de los Santos, proporciona la ubicación del monasterio, que compara con el Templo de Salomón, de la siguiente manera:

⁴¹ ‘Así, el formato de *periegesis* es una forma conveniente de ordenar los detalles, y adapta la representación del espacio a las demandas del flujo temporal del lenguaje.’

En el Nobilísimo Reino de Toledo, centro de la Corona de España, formada de tan poderosas provincias, siete leguas de Madrid, corte de sus reyes y metrópoli de dos mundos, a la parte de poniente, junto a una pequeña villa llamada Escorial, nueve leguas de Segovia, que está al norte, y otras tantas de Ávila, que mira al poniente, y quince de Toledo al mediodía: en la ladera de una sierra de las de Segovia, que llamaron algunos Montes Carpentanos o Carpentaneos; y otros Pirineos porque son ramos o brazos que nacen dellos y dividen las dos Castillas, tiene su sitio la única maravilla del mundo, puesta al mediodía [...] ⁴² (Santos, 1698: f. 4).

Esta *Descripción*, aunque es más extensa (la componen tres libros y 178 folios en total), tiene una estructura muy similar a la de Alonso Ramírez de Vargas. Los libros están divididos en discursos. El primer libro comienza con las razones por las cuales Felipe II mandó a hacer este monasterio y el sitio en donde se encuentra el recinto. A partir del tercer discurso empiezan la *periegesis* y écfrasis del edificio, cuyo punto de partida es el exterior, con la descripción de las cuatro fachadas que lo componen, para después adentrarse y describir el coro, las pinturas y objetos que adornan el templo, los relicarios, los claustros, etcétera. En el segundo libro se describe el panteón que alberga los restos de los miembros de la familia real, los antecesores de Felipe IV. Finalmente, el tercer libro relata la ceremonia de traslación de los cuerpos reales al Panteón, tal como culmina la relación de fiestas de Ramírez de Vargas.

La *periegesis* también puede entenderse como un proceso compositivo de textos que le ayuda al lector a recrear mentalmente el espacio descrito. Es un método para organizar el reporte progresivo de un edificio en donde el turista-lector tiene la sensación de ir en un *tour* en donde el guía-autor señala lo que más llamó su atención y fue digno de ser mencionado o descrito. La *periegesis* generalmente comienza con la mención de la locación del edificio y la parte externa de él. Justamente esto es lo que hace Alonso Ramírez de Vargas. Comienza con una comparación del templo de San Bernardo con el de Apolo,

⁴² La modernización de las grafías, de la puntuación y de la ortografía es mía.

aquél encontrado en la Ciudad de México, que metafóricamente es Delfos. Posteriormente pasa a la descripción de la fachada de la iglesia, para después adentrarse y describir las partes que componen su interior.

José Pascual Buxó, en *El resplandor intelectual de las imágenes* (2002), también había señalado esta estrategia de *periegesis* (aunque no la nombra como tal) como un método usado por Carlos de Sigüenza y Góngora en su *Triunfo parténico* (1683) para el desarrollo de las écfrasis de los altares, y las obras pictóricas y escultóricas que los conformaban, dedicados a la Inmaculada Concepción. Explica que la descripción “consiste en recorrer el atrio y las capillas de la Universidad al modo en el que el atento visitante de un museo iría contemplando y considerando —como hacía Filóstrato el Mayor— las pinturas objeto de su atención” (226). Así, el versado autor menciona, describe y explica todo el cúmulo de significados contenidos en las obras visuales que llamaron su atención para “traerlos” frente a los ojos de su lector.

Las figuras del templo, más que describirse como sólidas y estáticas, se describen como líneas en movimiento. La curvatura de los arcos y bóvedas, las líneas de las columnas y sus basas, al ser descritas, crean un efecto cinético. Un buen ejemplo de este ánimo barroco por la movilidad se describe en la relación *Coloso elocuente* de Pedro José Rodríguez de Arizpe. En 1748 la Real Universidad de México organizó un certamen poético cuyo motivo fue la exaltación al trono de Fernando VI. Jorge Gutiérrez Reyna, en su artículo “El *Coloso elocuente* (1747-1748). Un certamen poético del ultrabarroco novohispano”, destaca las amenidades y decoraciones que hubo en la ceremonia de premiación que tuvo lugar en el aula magna de la Universidad. Él nos explica que se decoraron los muros y techos desde el pórtico hasta el aula mayor cubriéndolos con

colgaduras de damasco encarnado y de seda, sobre las que se colocaron 100 espejos y láminas de oro. Estos materiales reflectantes intensificaban la luz de los candiles. A propósito de esta búsqueda por la dinamicidad, Gutiérrez Reyna recuerda a Miguel Ángel Hernández cuando dice que estos decorados disfrazaban “la inmovilidad de los edificios” (2018: 111). Así, la fiesta es un fenómeno que dinamiza los edificios.

Los ornamentos que parecen móviles son diseñados por los arquitectos para crear efectos visuales y llenar de dinamicidad su edificio. Ellos provocan que las líneas crezcan, bailen. Esta superación de lo estático se refleja por supuesto en los equivalentes literarios de los edificios, es decir, en sus éfrasis, en las que frecuentemente se usan *dead metaphors* —denominación de Ruth Webb— que le presentan como un objeto viviente, al lector o escucha, algo que realmente es estático:

Porfiadamente numerosa sigue sus consonancias la arquitectura en la dórica serie de pedestales, basas, columnas, capiteles, arquivadas, frisos y cornijas por dos bien labradas bocas, respiraciones capaces a la corpulencia del templo en sus dos portadas que, rechazándoles el ambiente por el septentrión, las continuas ráfagas del Bóreas más reverencian que halagan, más respetan que soplan. Levantado sobre ellas, el segundo cuerpo abraza mucha deidad en poco nicho: el retrato, digo, del original mejor, de María de Guadalupe, trasladado en este reino. Los montes de Tecale igualmente le envidian; los lunares, el jaspe; el mármol, los visos; y el alabastro, la blancura. Colateral, otro nicho hace engaste a la joya más estimable que dio la fontana de la misma materia, imaginada de talla, donde corrió el escoplo por cuenta de superior mano, para que en ambas imágenes parezca que interior espíritu las anima. [...] En los estribos va jugando la cornija por todo el frontis de la fachada, y sobre ella un barandal de cantería con su basa y tocadura que lo corona, celosía dispuesta al recreo que decente permite la clausura en los asuetos, al aflojar en el arco la oración lo tirante de la cuerda (Ramírez, 1691: 155-156).



Aquí podemos apreciar la dinamicidad de las columnas dada por las líneas. Fotografía de Pedro Hiriart, 2019.

Las portadas del templo de San Bernardo fueron separadas en 1935, cuando se amplió la avenida 20 de noviembre de la Ciudad de México. Aun así, siguen conservando su estilo del siglo XVII. Originalmente, el templo constaba de una nave dividida en cuatro bóvedas con dos portadas gemelas que miraban hacia la calle que ahora es Venustiano Carranza. Las portadas estaban constituidas, como lo leemos en la relación de Ramírez de Vargas, por dos pares de columnas jónicas con surcos dinámicos, y “Tales estrías se mueven hasta formar círculos concéntricos: solución única en las portadas de la Nueva España” (Fernández, 1990: 318).



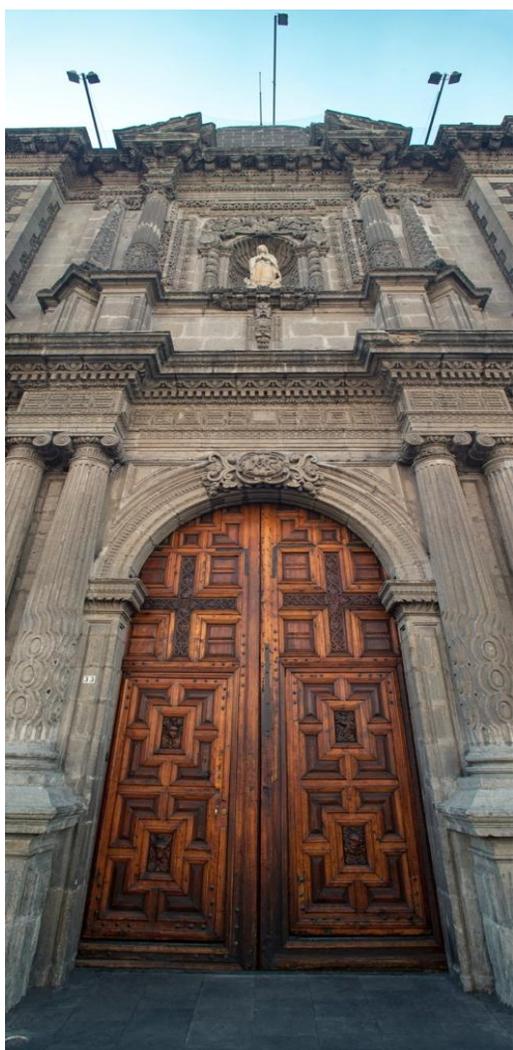
La fachada oriente, que sostiene la figura de la Virgen María, fue modificada y reorientada al ampliarse la avenida 20 de Noviembre. Fotografía de Pedro Hiriart, 2019.

Martha Fernández García, en su libro *Cristóbal de Medina Vargas y la arquitectura salomónica en la Nueva España* (2002) le dedica unas páginas al templo de San Bernardo, pues es un ejemplo de construcción del siglo XVI con columnas salomónicas. Allí, hace la siguiente descripción de la fachada de dicho recinto:

Las novedades de estas portadas no se detienen ahí. El segundo cuerpo es todavía más interesante en ese sentido. Su planta es de línea quebrada, provocando con sus entrantes y salientes un muy marcado movimiento y un importante juego de claroscuro [...] Al centro el segundo cuerpo hay un nicho conchiforme y cubierto con decoración planiforme que alberga esculturas de alabastro: la Virgen de Guadalupe, en una portada y San Bernardo, en la otra [...] Los nichos se encuentran flanqueados por un par de pequeñas columnitas salomónicas de capitel compuesto [...] (Fernández, 2002: 318).

Aunque la descripción de Alonso Ramírez de Vargas y la de Martha Fernández García tienen una distancia temporal muy amplia, vale la pena enfrentarlas para advertir que, aunque el referente es el mismo, las formas expresivas de uno y otro autor son muy diferentes. En el primero hallamos recursos desautomatizadores propios de un pasaje literario (véase Gómez, 2010: 125-153). Uno muy evidente es la sintaxis poco convencional o hipérbaton: “el retrato digo, del original mejor, de María de Guadalupe trasladado en este reino los montes de Tecale” (Ramírez, 1691: 155). Otro recurso utilizado es la enumeración de piezas constructivas: pedestales, basas, columnas, capiteles, arquitrabes, frisos y cornijas. Este tipo de enumeraciones muestra el interés del autor por darle un ritmo armonioso a la lectura, así como por manifestar la amplitud de su léxico. Además de que era parte del arte barroco el saturar la obra con elegantes ornamentos y no dejar espacios vacíos. También encontramos la presencia de personajes de la mitología clásica, como Bóreas. El uso de este tipo de referencias no es sólo un rasgo de erudición, sino que proporciona al autor alusiones insignes, útiles para llevar a cabo una tarea tan elevada como lo es la descripción de un templo católico. La elaborada perífrasis que alude a la escultura de san Bernardo como “la joya más estimable que dio la fontana de la misma materia imaginada de talla donde corrió el escoplo” (estatua que, al igual que la de la Virgen de Guadalupe, parece poseer un espíritu interior que le da vida y alma) es otro ejemplo de los

recursos retóricos que auxiliaron a Ramírez de Vargas en su prosa poética. Como lo explica José Luis Gómez en su tesis sobre el *Sagrado padrón* (2010), este tipo de prosa literaria tiene una clara función poética, más que una función referencial, como es el caso de la descripción de Fernández García. Lo que a Ramírez de Vargas le interesa es hallar la manera de presentar su referente de una manera figurada y oscura, para obligar al lector a prestarle atención a todo el mensaje emitido y descifrar el objeto oculto. En contraste, cuando leemos la descripción del templo de Martha Fernández advertimos que para ella lo más importante es referir de forma clara y sin adornos un objeto ya explícitamente



Fotografía de Pedro Hiriart, 2019.

anunciado con anterioridad. Aunque usa un lenguaje sofisticado, no encontramos hipérbatos, enumeraciones, referencias mitológicas ni metáforas que puedan embrollar la comprensión de su texto. Los objetivos de uno y otro autor son completamente distintos, aunque el hipotexto sea, aun con las modificaciones sufridas, el mismo.

La écfrasis del exterior del templo continúa:

Con esta gallardía sube a ser vistoso embarazo del aire desmedido jayán de piedra, pretendiendo vecindad con las nubes, en cuyos interiores laberintos de torcidos caracoles se escuchan por su distancia los ecos sólo, que resultan de las más alentadas voces (Ramírez, 1691: 157).

Nos encontramos con la metáfora del templo de San Bernardo como un desmedido jayán —o gigante— de piedra. Aquí el autor le atribuye una

característica humana, una gran estatura, al edificio que se alza hasta casi alcanzar las nubes. Es en este punto cuando Alonso Ramírez de Vargas, tras haber hecho primero la descripción del exterior del edificio como sucede comúnmente en las écfrasis de recintos sagrados, se adentra en él y da cuenta de las líneas “o caracoles torcidos” de que está compuesto su interior.

La écfrasis continúa con la fachada interior del templo. Para la creación de ésta, según el autor, el arte imitó las glorias del cielo, que sólo a través de la fe se pueden conocer, pues nuestros ojos no son capaces de registrarlas. Los tallados en esta fachada son los siguientes:

Mírase y admírase del imitado cielo en lo más bajo, en imagen de medio relieve, correspondiendo a la S y clavo con que se confiesa esclava, la palma y la corona con que la aclaman reina. Percíbese, con distinción repartido y grabado con hermosas letras, el epitalamio puesto en uno tres, esencia y personas, donde el padre le dice: *Veni filia*; el Hijo: *Veni electa*, y el Espíritu Santo: *Veni Sponsa, accipe coronam*,⁴³ todo como que descende, y el *ecce ancilla*⁴⁴ como que sube, desde las humildades que expresa, a las soberanías que goza. Con tanta destreza ejecutados entre los paraninfos los ministerios de la música que, oyendo el entendimiento las mudas cláusulas, persuade a los oídos por el oficio de los ojos (Ramírez, 1691: 157-158).

Un epitalamio es un canto nupcial. Aquí anuncia la unión de las tres personas que conforman el misterio de la Trinidad. En estas líneas está involucrado otro recurso retórico destacable: la sinestesia. Según Helena Beristáin, es un tipo de metáfora “que consiste en asociar sensaciones que pertenecen a diferentes registros sensoriales, lo que se logra la describir una experiencia en los términos en que se describiría otra percibida mediante otro sentido” (1995: 466-467). Aquellos “ministerios de la música” de los que habla Alonso Ramírez de Vargas no fueron realmente ejecutados. El autor no escuchó los epitalamios, empero con la lectura de las inscripciones *Veni filia*, *Veni electa* y *Veni Sponsa, accipe*

⁴³ Ven hija; ven elegida; ven esposa, acepta la corona.

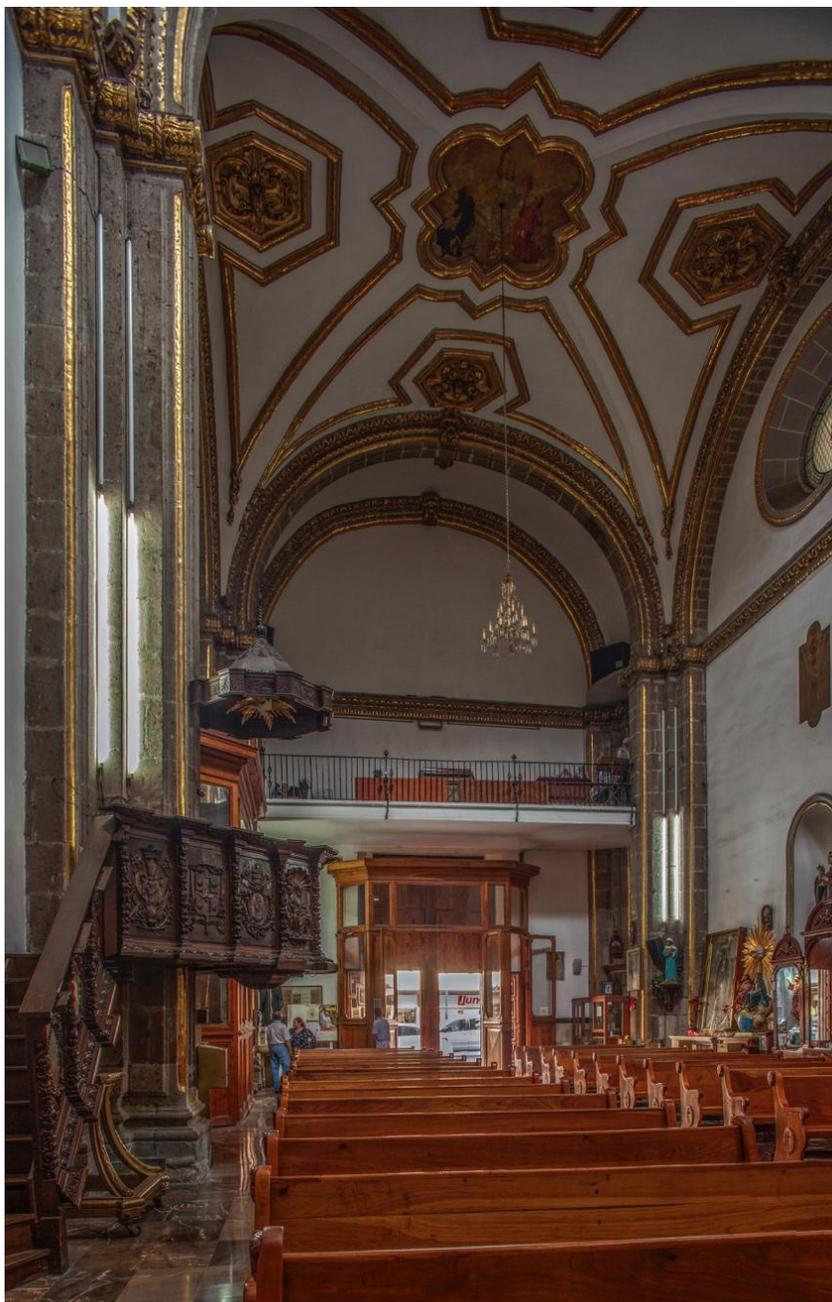
⁴⁴ ‘He aquí la esclava.’

coronam y lo que ellas simbolizan (la unión del Hijo, del Padre y del Espíritu Santo) él finge haber sido testigo de una interpretación musical percibida no con los oídos, sino a través de los ojos.

Antes de pasar a la écfrasis del altar mayor, Ramírez de Vargas recorre los coros alto y bajo, el comulgatorio, la tribuna, la sacristía y los ventanales del templo, destacando de ellos la perfección de sus formas, la delicadeza con la que fueron hechos, sus colores y materiales, sus ángulos y líneas:

Labradas las puertas a dos haces y en semicírculo que llena un barandal en forma de rayos hechos al torno, duplican a los ojos admiraciones y, en lo exterior, nuevo matiz y consonancia deleitable a toda la fábrica, así por el artificio como por la materia, siendo sus barandas, frisos y tableros de unas maderas que en esta región traen en opiniones el buen gusto entre el ébano y caoba, porque en color y en lustre no deben nada al bermellón por lo rojo, ni al múrice por lo retinto (Ramírez, 1691: 159).

Como es de esperarse, el uso de la adjetivación como recurso retórico es muy frecuente. A la mayoría de los componentes del templo mencionados les corresponde al



El espacio del coro fue significativamente reducido. Fotografía de Pedro Hiriart, 2019.

menos un adjetivo calificativo como bruñido, dulce, dorado, rojo, retinto... para crear una vívida, aunque hiperbólica, imagen del objeto en la mente del lector.

3.1.2 “Descripción del Altar Mayor”

La éfrasis del interior del templo de San Bernardo continúa con una exquisita descripción del altar mayor. A través de una prosopopeya el autor le otorga vida a la arquitectura, que se encargó de construir las columnas y todos los elementos que conforman el altar. No fue el arquitecto quien diseñó, sino que fue el mismo Arte lo que logró manifestarse y técnicamente construir este altar, como si se tratara de algo no humano, a pesar de que el arte por definición es una manifestación humana:

Celosa aquí la arquitectura de los dos artes que alientan linos e informan bronces, valiéndose de la geometría, organizó de columnas un cuerpo, que siendo uno blasonaba de tres [...] (Ramírez, 1691: 159-160)

Las personificaciones continúan. La construcción se alza desde el altar mayor hasta la bóveda del templo tan grandiosamente que se percibe como un monstruo mitológico de tres cuerpos. El autor homologa cada una de las partes de la estructura arquitectónica con las partes antropomorfas de un personaje titánico que, como servirá de retablo, “no pudo peligrar de soberbio”:

bello monstruo que con proporcionada disformidad sin las sustituciones de Alcides, se levantó a ser Atlante robusto, si no Gerión de tres cuerpos, desde el altar mayor, donde hacía pie, hasta el cielo de la bóveda, donde remataba. Presumiendo las últimas repisas y rodeos, de hombros y brazos que sustentaban su inmovible rotundidad; haciendo de los plintos, plantas; de las escaneladuras, muslos; de los imoscapos, vientre; de los módulos, miembros y músculos; de los dentellos, garganta; del capitel, cabeza; y del esgucio, coronilla. Engreído de estatura por el destino, para hacerse humilde con la ocupación, creció para servir de retablo y no pudo peligrar de soberbio (Ramírez, 1691: 160).



Vista al altar mayor. Fotografía de Pedro Hiriart, 2019

Esta serie de analogías entre las partes de una edificación y las partes de un cuerpo es un exitoso recurso retórico para dotar de vivacidad a algo inmóvil. Las relaciones establecidas entre cosas de distinta naturaleza, como lo son un *plintio* —la parte inferior de una basa— y una *planta* —o pie de un ser vivo—, alteran el sistema conceptual del lector y hacen que

su mente identifique objetos pertenecientes al campo semántico de la arquitectura con cosas relativas al campo semántico de la anatomía.

Sin la necesidad de describir cada uno de los elementos que sirven como pre-texto de la écfrasis, como los módulos, capiteles y dentellones, Ramírez de Vargas, con sólo presentar o mencionar los objetos, está construyendo una imagen de la estructura arquitectónica en la mente del lector. Lo más importante de este ejercicio es que el receptor perciba que el templo evocado es magnífico, más comparable con personajes de la mitología clásica que con cualquier otro templo que haya visto.

En las écfrasis que nos encontramos a lo largo de todo el texto podemos advertir que el autor restringe, en la medida de lo posible, el uso de los verbos. De esta manera se puede resaltar el valor espacial de la descripción, frente a la sensación de temporalidad que podrían provocar los verbos. Éste es otro de los recursos más utilizados para la construcción de discursos ecfrásticos. Más aun, muchas de las veces en que nos encontramos un verbo, éste no se refiere a la ejecución de un acto por parte de un ser vivo, sino más bien a acciones que realizan los objetos, una vez que el autor les ha arrebatado su naturaleza inerte:

El primer cuerpo de obra corintia se movía sobre un zoclo y un banco, cuyos macizos ocupaban las luces del mundo, los doctores sagrados de la Iglesia, representados de talla entera con dos frisos en el zoclo y de ajedrez su acojinado, con sus molduras; dando medido campo sus ases a seis envidias de Apeles, en que con observancia aritmética se levantaban ocho columnas [...] (Ramírez, 1691: 160)

Es la obra corintia la que se mueve, los macizos los que ocupan y las ocho columnas las que se levantan. Incluso, Ramírez de Vargas utiliza el pronombre relativo `quien´ aun cuando el antecedente es un objeto y no una persona: “Cerraba este primer cuerpo con cornija adornada de frisos y cortezas caladas sobre quien descansaba una sotabanca” (1691:

160-161). Cuando progresemos en el texto y lleguemos a la parte en la que Ramírez de Vargas describe la fiesta que se realizó afuera del templo veremos que la temporalidad de lo enunciado en el discurso cambiará.

3.1.3 Descripción de los recuadros de las “virgíneas imágenes”. La narrativa pictórica de la vida de la Virgen María

Al terminar con la écfrasis del altar mayor, Ramírez de Vargas prosigue con la écfrasis de un retrato de la Virgen de Guadalupe que se hallaba ubicado en el segundo tablero del retablo. Aquí comenzará el primer discurso en verso de la *Descripción del templo de San Bernardo*. El autor anuncia el cambio en la escritura:

Pause aquí su carrera la prosa y débale el primor del artificio, suspendido el curso de la oratoria, breve interposición a las flores de la poesía; que, cuando María santísima de Guadalupe se estampa de flores y aparece aun en memoria, alterar el estilo es disculpa del afecto (Ramírez, 1691: 161-162).

El verso siempre ha sido considerado de estilo superior al de la prosa. Por ello, al tratarse de una imagen de la Virgen, el autor habrá querido lucir sus mejores habilidades de escritura. Con un gran cuidado en la técnica y estructuración del verso, las letras del autor ya podrán ser dignas de tratar un asunto grave, pues implican más dedicación.

Este primer poema está conformado por ocho décimas de rima ABBAACDDC. Este tipo de estrofa era muy popular en la literatura española. Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias* declaró que en el teatro la décima es la más apta para escribir quejas “y para las [cosas] de amor, las redondillas” (2006: vv. 307; 312). Aunque no sean versos de arte mayor, este poema requirió del seguimiento de reglas métricas y del uso de figuras retóricas para la creación de vivas imágenes:

Los que le sirven brillantes
a la frente de caireles,
de su triunfo son laureles,
y de su tope diamantes.
El sol con rayos flamantes
la inundaba, o la vestía,
y tan viva persuadía,
en el efigie que dudaban
si los astros alumbraban,
o el sol en el lienzo ardía (Ramírez, 1691: 162).

Aquí Ramírez de Vargas no da cuenta de la técnica pictórica pero sí se detiene, por ejemplo, a indicar que los colores que iluminaban el lienzo eran tan vivos que se podía dudar si eran verdaderas estrellas o el mismo sol el que brillaba sobre el cuadro. La iconografía española y novohispana identifica a la inmaculada virgen María como una *Mulier amicta sole*: “En esto apareció gran prodigio en el cielo: una mujer vestida de sol, y la luna debajo de sus pies, y en su cabeza una corona de doce estrellas” (Ap. 12, 1). La Virgen es entonces representada como una mujer con las manos juntas sobre el pecho, rodeada de sol y de pie sobre una luna creciente. Esta primera écfrasis de Ramírez de Vargas es tan vívida que logra encender la imaginación del lector:

Por un cristal sin igual
se trasciende la belleza
del pincel y más pureza
coge del lienzo el cristal
el retablo celestial,
que ambas materias honora,
tan variamente colora
el vidrio y el lienzo leve
que entre la luz y la nieve
sale el iris y la aurora (Ramírez, 1691: 164).

Con esta estrofa ejemplifico la presencia de atributos marianos que representan a la *Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te*: Toda tu eres hermosa, ¡oh, amiga mía! No hay defecto alguno en ti (Cantar de los cantares, 4, 7). No sólo el cristal representa la

diafanidad de la Virgen, sino que también el lienzo que soporta la imagen mariana fue capaz de recalcar su cualidad de inmaculada.

En éste y en los poemas que vienen a continuación el discurso efrástico es puro y evidente. El tópico *ut pictura poesis*, desde la Italia renacentista, configuró una doctrina que hermanaba a la pintura con la poesía. Esto porque la poesía y la pintura comparten propósitos representativos: “If the painter’s inventions were to be comparable to those of the poet in power, depth, or beauty, he must choose themes from ancient and modern poetry, and from history sacred and profane”⁴⁵ (Lee, 1940: 261). En este caso, el referente icónico es la Virgen de Guadalupe, una imagen que sirvió y sirve para la construcción de una identidad colectiva.

Como he asegurado, un texto literario nunca podrá suplantar un texto pictórico o plástico de cualquier tipo. Sin embargo, el cambio de códigos de lenguaje, en términos de Alberto Valdivia, se puede superar a través de una “traducción pictórica” (2009: s/p). Ramírez de Vargas nos indica lo que está plasmado en el cuadro. Nosotros como lectores nos creamos una idea de lo que estaba pintado. No obstante, vemos que las descripciones están lejos de ser objetivas. Él hace una reinterpretación o recreación de una obra plástica. Es decir, el cuadro presenta una “realidad” que luego es contextualizada por el poeta. Incluso, Ramírez de Vargas alcanza un nivel mayor de traducción, aquella que consiste en la revelación de un significado profundo tratado por el artista plástico, para lo cual el poeta emplea la comparación como estrategia discursiva (2009). Como explica Beatriz Aracil, el escritor de relaciones de fiestas “no reproduce el acontecimiento sino que realiza una nueva construcción del mismo, algo que se observa de forma destacada precisamente en los

⁴⁵Si las creaciones del pintor fueran comparables a las del poeta en poder, profundidad o belleza, él debe de escoger temas tanto de la poesía antigua como de la moderna, y tanto de la historia sagrada como de la profana’.

pasajes en los que se desarrolla la técnica retórica de la écfrasis, esto es, la representación verbal de las imágenes ideadas para la fiesta” (2017: 183). Estas representaciones ecfrásticas tendrán un orden propio. A diferencia de lo que sucede cuando nos enfrentamos a una obra plástica o a una escena real, de las que podemos captar la mayor parte de sus componentes de una sola vez, cuando leemos una écfrasis nos vemos condicionados por la selección y el orden dados por el escritor.

El siguiente texto en verso es la écfrasis de seis esculturas que estaban en los nichos del retablo. Los personajes esculpidos son san Juan Bautista, san Felipe de Jesús, santa Teresa de Jesús, san José, santo Domingo y san Bernardo. El poema consiste en siete octavas reales, seis dedicadas a la explicación de quiénes son los personajes representados en las esculturas. Como toda octava real, éstas están conformadas por versos endecasílabos y tienen rima consonante (ABABABCC):

Estos ínclitos héroes celestiales
son, con alta señal de sus blasones,
de aquellas copias los originales,
y de aquellas estatuas, corazones;
a alientos del formón tan naturales,
que con cuerpo, semblante, afecto, acciones,
en el cifrado Olimpo donde moran,
rogando viven, y viviendo adoran (Ramírez, 1691: 166).

Ésta es la séptima octava real. Aquí me llama la atención el sincretismo pagano-cristiano del séptimo verso y la metáfora que plantea a cada uno de los personajes de la religión católica presentados arriba como los “corazones” de las esculturas, estrategia que, como hemos visto, constantemente utiliza el autor para llenar de vida a las cosas inertes del templo. Asimismo, destaca, en el octavo verso, la bimetración sintáctica, construcción muy utilizada en el siglo XVI, que consiste en dos partes sintácticamente iguales divididas muchas veces por una conjunción copulativa. Las dimensiones del verso endecasílabo,

como explica José Cebrián, favorecen el uso de bimetraciones. En este caso, la relación sintáctica entre los dos miembros de esta construcción es de igualdad (a-b/c/a-b), pues la estructura morfosintáctica del segundo miembro versal es igual que la del primero (1985: 39-41).

Reproduzco a continuación la tercera octava de este poema para dar una muestra del ingenio de Alonso Ramírez al explicar lo que representa cada una de las esculturas. En casos como el siguiente, nunca menciona explícitamente el nombre del personaje esculpido, sino que a través de referencias mítico-religiosas nos da las herramientas para descifrar el mensaje:

Más arriba, hacia el cielo remontada,
de su oráculo goza el paralelo
la que virgen fecunda fue aclamada,
de Ávila honor y gloria del Carmelo.
La pluma, de su espíritu inflamada,
mueve del arte al industrioso anhelo,
pareciendo a los ojos que allí vive,
que dicta amor y que la pluma escribe (Ramírez, 1690: 165)

Aquí está hablando de santa Teresa de Jesús, escritora mística nacida en Ávila, España, en el siglo XVI y fundadora de la Orden de Carmelitas Descalzos, rama de la Orden de Nuestra Señora del Monte Carmelo. Con la posesión de conocimientos previos es como mejor podremos descifrar un trasfondo de muchos de los poemas de Ramírez de Vargas. Estos textos son sin duda valiosos por sí mismos, pero no olvidemos que acompañan a un objeto material-visual que fungió como su hipograma. Es de esta forma como se crean enlaces iconotextuales, que se generan al mencionar o referirse a una imagen en un texto de manera explícita o implícita. Así se crea una retórica que depende de la presencia de imágenes y palabras. Además, la explotación de todas estas referencias teológicas es evidencia de la erudición y de las habilidades literarias del autor.

Todo lo anterior es parte del problema al que se enfrentan los escritores al aceptar la encomienda de describir un recinto sagrado. Como asevera Ruth Webb, “Thus, in addition to the problems of describing, the authors of church *ekphraseis* encountered the challenge of evoking sites replete with meaning. To do so they adopted and adapted traditional strategies like the *periegesis*”⁴⁶ (1999a: 66). En la *periegesis* o recorrido verbal del templo el autor va describiendo y explicando los simbolismos hallados en cada una de las partes de ese espacio para finalmente encontrar la función simbólica de la toda la edificación. Otra de las estrategias constantes es el uso recursos retóricos en estos textos, los cuales no sólo ayudan a descifrar los significados de los hipotextos, sino que a su vez a éstos les añaden significados que podrían pasar inadvertidos para un observador que no preste suficiente atención a la obra visual.

El siguiente poema en la *Descripción del templo de San Bernardo* es la écfrasis de seis lienzos (que ya tampoco existen) que narraban cronológicamente la vida de la Virgen María, desde su nacimiento hasta su reinado eterno celestial. Precediendo a la écfrasis, leemos una corta invocación a una musa:

No menos capacidad dejó este dorado obelisco a seis grandes cuadros o tableros de molduras y contramarcos, en que se veía pintada toda la vida luciente de la mejor alba, desde las niñeces de su oriente hasta el auge de su cenit (que el alba no siente ocaso), cuya explicación fio rudo plectro a las pulsaciones de Urania, si no de otra musa de las nueve, por tocar y cantar de los cielos (Ramírez, 1690: 167).

El autor emprenderá la tarea de explicar los seis recuadros bajo la influencia artística de Urania, musa de la astrología y de la astronomía, quien guiará no su pluma, sino su rudo plectro, “Instrumento para herir y tocar las cuerdas de la lira, cítara u otro instrumento

⁴⁶ ‘Así, además de los problemas que implica el describir, los autores de écfrasis de templos encontraron el reto de evocar recintos repletos de significado. Para hacer eso ellos adoptaron y adaptaron estrategias tradicionales como la *periegesis*’.

músico” (*Dicc. Auts 1737*). El término plectro, al ser parte del campo semántico de la música, también funciona como una metáfora de la poesía.

Este poema, conformado por 26 cuartetos, es un romance, composición lírica predilecta para la narración de hechos históricos. El hecho de que esta écfrasis esté compuesta en forma de romance refuerza su cualidad narrativa y aboga por la veracidad de lo que se describe y cuenta. La tercera copla, que es la que comienza a tratar la vida de la Virgen, es la siguiente:

En el primer cuadro muestra
a Ana y Joaquín que declaran
que nace a dar gozo al mundo,
entre dos luces, el alba (Ramírez, 1690: 167).

El segundo lienzo muestra el día en que la Virgen fue ofrecida al templo; el tercero, sus castos desposorios con José; el cuarto, su bautismo; el quinto, su ascensión a los cielos o apoteosis, y el sexto retrata un querubín. El número de coplas dedicadas a cada lienzo es variable, pero en todas se indica el tema principal de la escena, las acciones de los personajes que figuran en ellas, el ambiente y la explicación de las simbolizaciones teológicas implicadas. El cierre de este romance es una copla dedicada a aplaudir las labores técnicas y artísticas del pintor, adecuadas al elevado asunto que trata:

¡Allí también los colores,
qué bien del dibujo guardan
las leyes donde las sombras
nunca se ha visto más claras! (Ramírez, 1690: 170)

Ramírez de Vargas utilizó esta composición poética narrativa para traer al presente hechos pasados; al hacer esto nos presenta el origen de la obra plástica, material, o la historia de los personajes representados. Ruth Webb nos explica lo siguiente:

The images bring the events of the past dramatically into the present for both the speaker and the audience [...] The interiors of the buildings are treated as

microcosms in which ordinary time, as well as ordinary modes of perception, is surpassed and the past is made eternally present through images, through structure itself or through tangible signs of empire⁴⁷ (Webb, 1999a: 71-72).

Es así como las imágenes narradas ayudan a descifrar las conexiones teológicas entre los elementos del templo. Podemos entonces identificar dos niveles temporales: el ficcional, con la *periegesis* o recorrido virtual, en el que el poeta se detuvo a contemplar estos seis lienzos, y el pasado de la historia sagrada. Esta temporalidad, que no es plana, puede verse como un equivalente de la tridimensionalidad espacial del templo.

3.1.4 Los versos dedicados a dos obras de arte: el lienzo de san Bernardo y la escultura de José de Retes Largache

La siguiente composición en verso está dedicada a un lienzo de san Bernardo, “segundo corazón” del templo (el corazón principal es la Virgen de Guadalupe). Dicho poema es la traducción y reescritura del pasaje latino que Ramírez de Vargas cita previamente:

*Mira loquar: sed digna fide Bernarde quid hoc est?
Vivis ad huc? (vivo.) Non ergo es mortuus? (immo)
Et quid agis? (requiesco) taces, an faris? (vtrumque);
Curretices? (quia dormio) cur loqueris? (quia vivo.)
Quid loqueris? (sacra mystica) cui? (mea scripta legenti)
Nunc cunctis? (non) ergo quibus? (qui dulcia querunt) (Ramírez, 1691: 170)*

Digo cosas sorprendentes, pero dignas de crédito. Bernardo, ¿qué es esto?
¿Estás aún vivo? Vivo. ¿Entonces no estás muerto? Para nada.
¿Y qué haces? Descanso. ¿Estás callado o hablas? Las dos cosas.
¿Por qué estás callado? Porque duermo. ¿Por qué hablas? Porque estoy vivo.
¿Qué dices? Los misterios sagrados. ¿A quién? A quien lee mis escritos.
¿Ahora a todos? No. ¿Entonces a quién? A quienes buscan lo dulce.⁴⁸

⁴⁷ ‘Las imágenes traen dramáticamente los eventos del pasado al presente tanto para el orador como para la audiencia [...] Los interiores de los edificios son tratados como microcosmos en los que tanto el tiempo ordinario como las formas comunes de percepción son superados y el pasado se hace eternamente presente por medio de imágenes, a través de la estructura misma o mediante signos tangibles del imperio.’

⁴⁸ Traducción de Baruch Martínez.

Con respecto a las fuentes de este texto latino, C. W Dutschke y R. H. Rouse, en su catálogo titulado *Medieval and Renaissance Manuscripts in the Claremont Libraries* (1986), mencionan un manuscrito alemán del siglo XV compuesto por un texto cuyo *incipit* es “*Mira loquar sed digna fide, Bernarde. Quid hoc est*”, y seguido por un sermón a san Bernardo⁴⁹ (Dutschke, 1986: 60).

En *Orlando di Lasso the Complete Motets 18* (2001) nos informan que hay un motete de Lasso en forma de diálogo a diez voces titulado “Mira loquor sed digna fide”. La fuente más antigua que se ha encontrado de este diálogo es el “Epigraph of the Exalted Bernard”, manuscrito Mus. Ms.15,⁵⁰ fechado en 1577, en Munich. De este texto, de carácter litúrgico, se ignora su autor y tampoco se sabe exactamente para qué tipo de ocasión fue compuesto. Se sospecha que pudo estar asociado con la veneración de las reliquias de san Bernardo; con alguna festividad especial (teniendo en cuenta que en 1574 se cumplieron 400 años de la canonización de Bernardo), o que pudo estar relacionado con alguna leyenda sobre san Bernardo. En cuanto al motete, se intuye que pudo haber sido interpretado en una ceremonia o en un montaje teatral, tal como otros de los motetes de Lasso (Bergquist, 2001: xix-xx).⁵¹

Juan Caramuel, en su *Moralis sev politicae logicae. Liber secvndvs.*, Capítulo II. De secunda mentis operatione (1680), incluye el texto que inicia “*Multa loquor, sed digna fide. Bernarde quid hoc est?*” que llama “epitafio del Doctor melifluo”. Lo usa para ejemplificar una figura retórica en la que, cambiando levemente el significado de una palabra, se elimina la contradicción (161-162). Relacionado con esto, en *Pantheon Argutae Elocutione &*

⁴⁹ Este manuscrito pertenece a la colección Crispin en la Hannold Library de The Claremont Colleges.

⁵⁰ Ubicado en la Munich Bayerische Staatsbibliothek.

⁵¹ Este motete fue incluido en el más reciente álbum de Studio de Musique Ancienne de Montréal titulado *Orlando Lasso: Laudate Dominum* (2017).

Eruditione, lib. V. De lapidaria elocutione et eruditione de Caietano Felice Verani (1712), enciclopedia/antología de figuras retóricas del siglo XVII, utilizan para ejemplificar el epitafio en diálogo un texto cuyo primer verso es “Mira loquor, sed digna fide. Bernarde, quid hoc est” (262).

La composición de Ramírez de Vargas es un romance en rima a-o. A modo de introducción el autor declara su deseo de que este poema “sirva aquí en fin al pincel, de elogio traducido a la imagen, breve diálogo consagrado a su pira” (Ramírez, 1691: 168), es decir, que de este diálogo, que alguna vez se consagró a la tumba de san Bernardo y que ahora Ramírez de Vargas ha traducido, le sirva al pincel (al *ars pictura* o al pintor) como si fuera un elogio a esta imagen del santo. El autor hace explícita la confluencia de la letra y la imagen. El diálogo que se leerá a continuación no sólo acompaña a la obra visual, sino que funge como una traducción como reinterpretación, en términos de Alberto Valdivia, de ella. La primera estrofa de este poema es la siguiente:

Milagros habla aquel lienzo
dignos de fe, ¿oh gran Bernardo
qué es esto? Es influjo tuyo,
que el pincel haga milagros (Ramírez, 1691: 170)

Aquí también se hace un elogio al trabajo del pincel/pintor, pues su labor, por influjo de san Bernardo, logró concebir milagros. Así, el santo no es sólo el tema del poema, sino que también es la “musa” que inspiró al artista.

Lo que llama la atención de este poema, que ya se había anunciado anteriormente, es el diálogo establecido entre el Yo poético y san Bernardo:

–¿Aún vives?– Ya dice: –Vivo.
–¿Muerto, cómo? –En mi retrato,
no sólo en lo relativo,
sino en lo identificado.
–¿Qué haces en el lienzo mudo?

–Con mis alumnos descanso
–¿Callas, o hablas por ventura?
–Callo vivo, inmóvil hablo.
¿Por qué callas? –Porque aquí
duerme la voz en los labios.
–¿Pues por qué hablas? –Porque vivo
en los lienzos y en mis rasgos.
–¿Qué hablas? –Divinos misterios.
–¿A quién? –Al lector que es sabio.
–¿No a todos? –No. –¿Pues a quiénes?
–A estos que la miel gustaron (Ramírez, 1691: 170-171).

Este romance no es una écfrasis, pues no nos describe la imagen de san Bernardo. Como nos explica Manuel Toussaint, “la iconografía artística novohispana más frecuente representa a este santo arrodillado y en éxtasis, recibiendo en su boca un hilo de leche de la Virgen, simbolizándose con ello la acogida que la Madre de Dios le dio al santo, como a su propio hijo” (1983: 113).

En este caso, Ramírez de Vargas no nos permite imaginarnos a san Bernardo con su hábito blanco de la Orden del Císter sosteniendo el báculo que le confiere el rango de abad. Sin embargo, este texto es importante debido a que, al acompañar una imagen religiosa, explica los símbolos teológicos que contiene.



San Bernardo. Imagen incluida en Paseos coloniales (1983) de Manuel Toussaint.

Las representaciones artísticas visuales cumplen una eminente labor didáctica que sin duda promueve la adhesión a los dogmas religiosos. El sentido de la vista es considerado “the most perfect and most delightful of all our senses. It fills the mind with the largest variety of ideas, converses with its objects at the greatest distance, and continues the longest in action without being tired or satiated with its proper enjoyments”⁵² (Addison *apud* Lee, 1994: 252). Es fácil educar con imágenes. Éstas se perciben y asimilan de forma casi inmediata: “Únicamente la imagen posee la presencia necesaria para la veneración, mientras que la narración meramente se encuentra en el pasado” (Belting, 2009: 19). En los casos de “écfrasis inversas”, como las denomina Buxó, en donde las imágenes son creadas a partir de un texto literario, las obras visuales pueden representar fragmentos de la historia sagrada, como sucede claramente en las pinturas que cuentan la vida de la Virgen María. Sin embargo, éstas sólo pueden entenderse cabalmente mediante el conocimiento previo de su pre-texto. Por ello, la labor de “traducción” de Alonso Ramírez de Vargas es sustancial para completar los objetivos de los lienzos: la veneración a la figura representada y el refuerzo de la devoción popular.

Las imágenes, como el lienzo de san Bernardo, son capaces de “hacer hablar” a aquél que ya no puede hacerlo: “El mismo Gregorio dice de manera clara y concisa en su famosa carta novena que se venera a aquellos «a los que la imagen hace presentes como recién nacidos o como muertos, pero también en su gloria celestial (*aut natum aut passum sed et in throno sedentem*)»” (Belting, 2009: 19). El observador y oidor fiel (el que oye las melifluas palabras de san Bernardo) es quien será capaz de leer y escuchar las imágenes. Aquí es evidente el trabajo del autor como intérprete erudito que hace que su audiencia

⁵² ‘el más perfecto y deleitante de nuestros sentidos. Llena la mente con la mayor variedad de ideas, conversa con sus objetos a la mayor distancia y continúa el mayor tiempo en acción sin cansarse ni saciarse con sus regocijos adecuados.’

contemplativa entienda el carácter alegórico y teológico de las pinturas y, en su caso, esculturas, a través de los poemas creados para acompañarlas y complementarlas.

El siguiente poema en esta obra de Ramírez de Vargas está dedicado a la escultura del patrono del templo de san Bernardo, José de Retes Largache. Recordemos que los patronos de los templos tienen un lugar predominante en las dedicaciones de templos: “El patrono costeaba la fábrica, y al hacerlo sentía que cumplía su deber de cristiano acaudalado, al mismo tiempo que realizaba una obra útil a la comunidad y agradable a Dios [...] ser patrono significaba un privilegio al que no todos podían acceder y que debía ser agradecido” (Manrique *apud* Eudave, 2009: 167).

El patrono era una persona adinerada y de renombre. De igual forma, las viudas y parientes de quienes se habían ganado el título de patrono podían contribuir económicamente a los gastos de edificación, mantenimiento o incluso, como sucedió con el templo de San Bernardo después del temblor de 1698, reconstrucción parcial de la edificación. Todo esto con la intención de ganarse la salvación eterna, el prestigio social y la memoria en tiempos futuros, la cual “En ocasiones [...] fue perpetuada por un pincel o por una escultura funeraria que mostraba públicamente la honra ganada gracias a sus generosas donaciones a las religiosas” (Ramos *apud* Eudave, 2009: 168).

El poema a la escultura de Retes Largache es un soneto. Hasta aquí hemos visto que Alonso Ramírez de Vargas tiende a poner en verso las éfrasis cuyos objetos visuales son obras de arte plásticas. Este soneto es una dedicación a la estatua y, por consiguiente, a quien representa; pero también encontramos en él rasgos efrásticos, pues nos informa que la escultura está hecha de mármol y que la figura se halla arrodillada, con semblante devoto y que ahora está animada por el espíritu del difunto José de Retes Largache:

Devota, arrodillada, se refiere
a su dueño excediendo de trasunto
en cuanta alma vivaz informar quiere (Ramírez, 1691: 173).

También, el autor reconoce la labor del escultor y de su “cincel valiente”, al declarar que la estatua es tan perfecta que puede ser el contenedor del espíritu de quien imita. El último terceto refuerza la trasnominación José de Retes Largache-estatua. A través de la relación antitética que Ramírez de Vargas establece entre el patrono, que representa lo que no muere, lo que es eterno y goza en el cielo, y la estatua, que es lo difunto que vive para ser adorado en el plano mundano, es posible la unión de ésta con aquél:

Más sacrificio a Dios se halla en un punto
estar gozando allá lo que no muere,
y acá adorar viviendo lo difunto (Ramírez, 1691: 173).

La memoria de Retes Largache no sólo quedó perpetuada en una escultura que permanecería “apostando a la posteridad duraciones, créditos a la fama, y al culto, ejemplo” (Ramírez, 1691: 173), sino también a través de las letras de Alonso Ramírez de Vargas y de los dos oradores que le dedicaron sus sermones. Además, él ya contaba con prestigio, pues no sólo patrocinó el templo de San Bernardo, sino también, por ejemplo, pagó la edición de *Poética descripción de la pompa plausible que admiró esta nobilísima Ciudad de México, en la suntuosa dedicación de su hermoso, magnífico y acabado templo, celebrada el jueves 22 de diciembre de 1667 años...* de Diego de Ribera, impresa por Francisco Rodríguez Lupercio en 1668, en donde se incluyeron ocho sonetos y cuatro décimas dedicados al autor escritos por sor Juana Inés de la Cruz, Carlos de Sigüenza y Góngora, Juan de Guevara y nada menos que Alonso Ramírez de Vargas, así como los sonetos que el mismo Retes Largache compuso (Eudave, 2009: 170).

La descripción del interior del templo continúa en forma de *periegesis* en prosa, ahora sin detenerse largamente en los objetos en particular. Ramírez de Vargas menciona que las obras que decoran los altares son de la autoría de Cristóbal de Villalpando y Pedro de Maldonado, reconocidos artistas mexicanos, lo que le añadía realce a este recinto. Actualmente ya no podemos apreciar dichas obras.

A continuación, Alonso Ramírez de Vargas menciona la disposición de la antesacristía y las sacristías exterior e interior, las cuales hoy en día ya no existen, hechas de mampostería y bien ornamentadas. Se sigue con el claustro de las monjas bernardas (que tampoco sigue en pie); el confesionario; el antecoro; una fuente rodeada de plantas que equivale a la Castalia en Delfos, fuente consagrada por Apolo a sus musas, cuyo papel es transferido por el autor a las religiosas de este convento “porque no faltase la circunstancia de tener también su fuente las musas de Bernardo” (1691: 176), y termina con la descripción de la vivienda en donde habitaban las monjas.

Posteriormente, Alonso Ramírez dice que fue el obispo Francisco de Aguiar y Seijas quien bendijo el templo. Éste, junto con las obras que acoge, ya poseían un alma por ser productos del arte. No obstante, aún adolecían del alma de la que serían dotados al recibir la bendición: “Consumada ya en lo material esta bella perfecta máquina, sólo restaba darle, sobre las almas del arte, la que le constituye templo con las bendiciones que previene la iglesia para su culto” (Ramírez, 1691: 177). Así fue como el templo de san Bernardo pasó de ser una fábrica “insensible, a ser respeto sagrado; y aquellas imágenes muertas, a ser veneraciones vivas” (178). Aquí termina la descripción del templo, lo que viene a continuación es la narración y descripción de la fiesta que se llevó a cabo el día de su dedicación, lo que significa un cambio en la dinámica del texto.

3.2 Principales recursos léxicos y retóricos en la éfrasis de obras plásticas y arquitectónicas

El texto efrástico, como hemos visto, tiene su propia lógica y orden y es muy efectivo cuando se puede leer en relación con su objeto base. Puede ser tan descriptivo o tan narrativo como lo señalen las necesidades expresivas del autor y la naturaleza de su hipotexto. A continuación, haré un resumen de los más destacables recursos literarios utilizados por Alonso Ramírez de Vargas en sus discursos efrásticos y, en general, en su texto dedicado a la descripción del interior y exterior del templo de San Bernardo.

Los recursos más usados tanto en la prosa como en los versos son las metáforas (recurso que de por sí es muy abundante en la literatura de la época), la prosopopeya, las imágenes vívidas, el léxico técnico-especializado, las enumeraciones, los hipérbatos, la sinestesia, el exagerado uso de la adjetivación superlativa, los símiles, las analogías, las antítesis, la simetría, la omisión de verbos de movimiento, el lenguaje hiperbólico y el tono panegírico y enaltecedor.⁵³

Todos estos recursos, junto con los que mencionaré a continuación, tienen como fin darle la mayor viveza posible al discurso. Estimulan la mente del lector y hacen que éste imagine frente a sus ojos todos los objetos descritos, que le sean casi tangibles y que viva la misma experiencia que tuvo Alonso Ramírez de Vargas cuando estuvo frente a ellos hace más de tres siglos.

Con respecto a los métodos, muy sofisticados y tradicionalmente usados para la composición de discursos efrásticos de recintos sagrados, están, en primer lugar, la comparación hiperbólica del templo con algo más antiguo y maravilloso, en este caso, con

⁵³ El *Diccionario de retórica y poética* de Helena Beristáin es una buena herramienta para la consulta de las definiciones de estos recursos.

el templo de Apolo. Así, como explica Ruth Webb, se compara lo que está frente a los ojos del espectador original con algo que está ausente en lo físico, pero que está presente en el imaginario cultural, y cuyo gran prestigio causa admiración (1999a: 66). Aquí también podemos incluir la presencia del tópico *Laudatio urbis* en los pasajes en los que se compara a la ciudad virreinal y sus componentes arquitectónicos con los lugares más bellos del mundo antiguo y contemporáneo y con las Siete Maravillas.

La *periegesis* o recorrido virtual es otra de las estrategias de écfrasis. El recorrido inicia en el exterior de la edificación para después adentrarse a los lugares más recónditos del recinto. Este método le permite al autor seleccionar y organizar los referentes visuales para después describirlos tan amplia o brevemente como él decida, o para simplemente evocarlos y darles existencia en el espacio.

El cambio de prosa a verso evidencia la naturaleza del hipotexto del discurso ecfástico. Alonso Ramírez de Vargas optó por escribir en verso los discursos ecfásticos dedicados a obras de arte pictóricas y escultóricas.

Otro recurso es el haber añadido a su discurso ecfástico una narración, haciendo de esa manera énfasis en la cronología de los hechos. Como vimos a lo largo de este capítulo, Alonso Ramírez de Vargas, además de describir, da explicaciones de los símbolos contenidos en las obras materiales.

Es muy importante destacar que las écfrasis de edificios sagrados no sólo muestran su materialidad y ornamentación, sino que nos clarifican su función simbólica al revelarnos nuevos significados de los objetos materiales. El templo de San Bernardo tiene, por ejemplo, como funciones simbólicas, la adoración y veneración a la Virgen y a los santos y el agradecimiento a su patrono. Como nos indica Ruth Webb, las écfrasis de recintos sacros

muchas veces apuntarán más a sus valores estéticos y cualidades simbólicas que a sus materiales o elementos visibles, y esto es lo que sucede cuando Ramírez de Vargas se enfoca más en el mensaje que en el edificio en sí, o en lo que las imágenes pretenden transmitir, que en su apariencia.

CAPÍTULO IV. Imágenes, aromas y sonidos de la fiesta: el arte efímero en la Ciudad de México

La segunda parte de la *Descripción del templo de San Bernardo* está dedicada principalmente a la narración y descripción de la fiesta que aconteció en el Centro de la Ciudad de México aquel domingo 24 de junio de 1690. Con respecto al resto de los días de la celebración, Alonso Ramírez de Vargas proporciona comentarios a la actuación de los ocho oradores que participaron en la dedicación. Al leer esta segunda parte revivimos la decoración con arte efímero de la ciudad, la procesión que partió de la Catedral hasta el nuevo recinto, la santificación del templo y los fuegos pirotécnicos con los que concluyó todo el evento.

De las arquitecturas efímeras novohispanas, los arcos triunfales fueron quizás los más destacables. De antigua tradición clásica y contruidos para la exaltar a la persona festejada, los arcos conjuntaban arte y literatura, en donde lo decorativo y lo simbólico de naturaleza tanto sagrada como profana contenían las virtudes con las que se coronaría aquél que lo cruzara. Los arcos triunfales eran patrocinados por las autoridades civiles o eclesiásticas, por gremios de artesanos, cofradías, asociaciones de comerciantes o por particulares. Generalmente eran fabricados por artistas famosos y por artesanos conocidos como maestros altareros. A su vez, el programa iconológico era ideado por poetas o escritores también de renombre, quienes se encargarían de componer los versos interpretativos de las imágenes mostradas en el arco. Algunos de estos versos estuvieron inscritos sobre el arco, pero también muchos de ellos se imprimieron y publicaron. Los materiales que se utilizaban solían ser madera, yeso, estructuras metálicas y flores decorativas. Beatriz Aracil nos dice que “Para lograr tanto el impacto visual como la

transmisión del mensaje laudatorio, este monumento se planteaba como armónica confluencia de arquitectura, pintura y una creación literaria que —como explica Dolores Bravo— enriquecía el sentido de la imagen pero también era reforzada semánticamente por ésta, de manera que la «fábrica» del arco podía entenderse «como un magno emblema»” (2017: 189), como un emblema de emblemas.

En el texto de Ramírez de Vargas no hay explicaciones de los arcos triunfales hechos para la ocasión ni se menciona cuántos de ellos hubo. Sin embargo, sabemos que estaban forrados de flores y plantas como las juncias y los carrizos, y que decoraban el camino que va desde el templo de San Bernardo hasta la Catedral metropolitana, incluyendo la Plaza Mayor que ahora es el Zócalo de la Ciudad de México, y pasando por la calle del Palacio Real:

Divulgó la pompa lo festivo de la tarde, viéndose la Plaza Mayor llena de triunfales arcos entoldados de juncias y carrizos, y de cuanta vegetal esmeralda produce esta fecunda región en los imperios de Pomona (Ramírez, 1691: 178-179).

Asimismo, las calles, balcones y ventanas fueron decorados por los ciudadanos como muestra de honor y respeto al santo y a la Virgen, para exaltar la presencia de las autoridades eclesiásticas y también para deleite de los asistentes. Así, la Ciudad de México en esos días era comparable con los más bellos lugares y regiones del mundo: “en calles, balcones y ventanas, veíase difundido Milán en sus brillantes piezas; Flandes en sus puntas; la Italia en sus dibujos; el Asia en sus tellices, y en su plumería el África” (Ramírez, 1691: 179). De nuevo aquí vemos una hiperbolización y enriquecimiento de la realidad que van acorde con el tono panegírico de todo el texto. El arte efímero transformaba la ciudad y hacía de ella un lugar utópico. Alejada de su apariencia cotidiana, la ciudad se convertía en

un espacio irreal lleno de sorpresas fascinantes para los espectadores. Se modificaba temporalmente para darle un aspecto triunfal y solemne.

La fiesta comenzó con una procesión bien ordenada. Los personajes que figuraron en ella fueron, en este orden, las cofradías de la ciudad, con sus respectivos estandartes; las comunidades de las órdenes religiosas, que cargaban una cruz de madera; el clero de la Ciudad de México; el Cabildo; el virrey, acompañado por el arzobispo Francisco de Aguiar y Seijas, por el deán Diego de Malpartida Centeno y por el obispo de Nueva Vizcaya, García de Legaspi y Velasco; el Regimiento secular, y la Real Audiencia. Éste era el orden común de las procesiones de eventos solemnes del siglo XVII. Por ejemplo, en la crónica de la fiesta de la Purificación de la Casa Profesa (1610) que menciona Marco Díaz en su artículo “La fiesta religiosa como articulación de la vida citadina”, el orden de la procesión fue el siguiente: cofradías, órdenes religiosas, clerecía, cabildo catedralicio, el Santísimo Sacramento sostenido por los regidores, el virrey y la Real Audiencia, los caballeros y el resto de la ciudad (1989: 109). La descripción de la procesión toma un lugar predominante en esta parte de la *Descripción del templo de San Bernardo*, incluso más que la descripción del arte efímero. Como apunta Marco Díaz, “Las celebraciones en los templos monjiles presentan un cariz más severo [que las dedicaciones catedralicias, cuyo tono era más oficial]: así las relaciones de las de San José de Gracia (1661), Santa Isabel (1681) y San Bernardo (1960) se concentran en describir las procesiones y registran los sermones, sus autores y sus temas” (1989: 111).

Las máximas autoridades hacían alarde de su dominio sobre el pueblo en las procesiones. Éstas eran un mecanismo de consolidación de las clases sociales, las cuales tenían asignado su lugar en la comitiva anticipada y eternamente: “Dispuestos [los cortejos]

por estamentos sociales y dentro del marco estricto de los cuerpos y gremios cada una de las capas sociales mostraba sus galas y habilidades, cumplía con su papel dentro de la escala de valores y categorías de privilegio y profesión” (Bonet, 1983: 68). Ramírez de Vargas entonces debía dar detalle mínimo de la procesión y de la disposición de quienes figuraron en ella; su descripción debía reflejar la hegemonía de las autoridades, pues ellas fueron quienes patrocinaron la fiesta y fueron, a su vez, quienes encargaron y pagaron la relación de fiestas.

Los participantes de la procesión llevaban inciensos, diez cirios y las tallas, que son imágenes talladas en madera que sobresalen de un fondo plano (relieves), de la Virgen de Guadalupe y de san Bernardo, las cuales serían bendecidas y dejadas en el recién dedicado templo. Ramírez de Vargas hace una destacable écfrasis de dichas imágenes:

Llevábase los ojos su imagen con la perfección de la talla coronada de estrellas, vestida de los rayos del día, calzada del espejo de la noche con el serafín alado por trono de sus plantas o atlante de su cielo, mereciéndole, a la siniestra, el lado su borgoñés querido, bien traducida la natural hermosura de que también fue dotado, índice, o transcendencia de la de su espíritu (Ramírez, 1691: 181).

Aunque el autor no explicita qué representaban estas tallas, el lector puede saberlo por todos los adjetivos que van construyendo una imagen bien conocida en el mundo católico: la de la Virgen de Guadalupe. El sujeto que figura en la segunda talla es “su borgoñés querido”, es decir, san Bernardo. Con estas descripciones el escritor nos presenta sensiblemente objetos que, aunque no estén físicamente frente a nosotros, los podemos imaginar y casi percibir.

En los márgenes de la procesión se realizaban danzas indígenas, que eran musicalizadas con chirimías y trompetas. Estas danzas fueron la “danza de los lazos”, que muy probablemente se refiera al baile de los listones, el cual consiste en la creación de

figuras con cintas de colores que están amarradas a un mástil; y las danzas coreas, que siempre eran acompañadas por cantos. Estas danzas hoy en día siguen siendo típicas de las fiestas patronales e incluso de los carnavales. Sus orígenes son europeos, pero fueron asimiladas por la población mexicana para darles un estilo propio. La danza por supuesto también se considera un arte efímero al ser una expresión que se desarrolla en un espacio determinado durante un tiempo fugitivo. Su reconstrucción en palabras también significa una transferencia de lenguajes. Alonso Ramírez de Vargas no explica ni describe las danzas, pero las evoca, y si el lector tiene un conocimiento previo de cómo se ejecutan estos bailes y de cómo suenan las chirimías y trompetas en un ambiente festivo, la tarea de imaginar el suceso resulta más exitosa.

La música, danzas, luces, aromas y colores crearon un paisaje sinestésico en donde la procesión se convirtió en un evento honroso y al mismo tiempo entretenido:

Confundíanse con la música las fragancias, a quien no era poco instrumento el aire repetido en céfiros. Tres sentidos regalaba esta consonancia; pero también se referían sacrificios a tres objetos (Ramírez, 1691: 181).

Aparentemente, en esta festividad también relució otro tipo de arte efímero: las mojjigangas. Éstas son marionetas gigantes que se fabricaban con carrizo, cartón, cañas, cuero, madera y telas y que son manipuladas por personas que bailan al son que se toque. Ramírez de Vargas describe lo siguiente:

Y más bien a aquella dos veces fingida gigantomaquia, por la alusión y el artificio [...] Animaban su corpulencia fantástica seis bailarines indios, que al son de un tambor escondido en lo cóncavo de su desmesurada construcción, y simulados con lo largo del ropaje, siendo alborozo de la plebe, era engaño horroroso de la puericia (Ramírez, 1691: 182).

En la España de los Siglos de Oro la mojjiganga era un género parateatral de orígenes carnavalescos en el que actuaba una comitiva de danzantes disfrazados que armaban una

“fiesta burlesca”. Solían tener un soporte literario, que era un texto breve en verso cómico-burlesco y musical en donde se destacaba la hilaridad y la confusión callejeras (Falcón, 2014: 60). En México, más que textos literarios, se reconocen como mojigangas aquellos muñecos de gran tamaño que representan animales, entes alegóricos o personajes emblemáticos. Aunque en España se utilizaban en los carnavales, en la Nueva España se comenzaron a utilizar en las fiestas religiosas, especialmente en la de *Corpus Christi*, para darle un giro jocoso al formalismo de la festividad, pues eran “gigantes que aunaban a su sentido religioso y a su aspecto fantástico y estimulador de la imaginación, la escultura, la pintura, la sastrería, y la sombrerería, pero no yertas, exangües, frías, descoloridas y estáticas sino con el brío de la danza y el ritmo de la música, la materia inanimada en movimiento invitando al regocijo” (Martínez Rosales, 1988: 596). Incluso, hay noticias de que en algunos lugares fueron prohibidas, pues atentaban contra la “seriedad”, “decencia” y “conveniente respetabilidad” del culto católico (*ídem*).

La arquitectura efímera fabricada para las fiestas, como los arcos triunfales y las mojigangas, consistía en “máquinas provisionales, con carácter escenográfico, de decoración ficticia, como las bambalinas teatrales, [cuya] duración era muy breve para lo costosa que resultaba su fabricación” (Bonet *apud* Terán, 2009: 414). Los creadores de arte efímero tenían plena conciencia de estar haciendo obras cuya existencia no se iba a prolongar en el tiempo, a diferencia de la mayoría de los artistas cuyo propósito es que su obra trascienda. Sin embargo, quienes le concedieron una inesperada trascendencia a este arte son los testigos que registraron estos aparatos temporales de forma escrita. Así, una obra de arte efímero trasciende más por su sentido que por sus frágiles materiales.

Lo que viene a continuación en la crónica de Ramírez de Vargas es un soneto dedicado a doña Elvira de Toledo, segunda esposa del virrey Gaspar de la Cerda Sandoval. Este poema es un desvío en la línea narrativa de la fiesta, pues enfatiza la presencia de un personaje en particular y lo homenajea con una composición en verso. No es una descripción de la persona, sino una exaltación de sus virtudes.

La procesión arribó al templo y el arzobispo lo santificó. Posteriormente se quemaron fuegos artificiales que causaron un gran júbilo en el público asistente configurado por, además de los altos funcionarios civiles y eclesiásticos, gente de todas las edades, muchachos, viejos, “macehuales”, “gordos y delgados” y “hasta ciegos” (Ramírez, 1691: 196-197). El primer sermón fue compuesto y dicho por José Vidal de Figueroa. Su fama y erudición le concedieron el privilegio de pronunciar su sermón en esta ceremonia de dedicación. Este primer día de festejos terminó con la misa pronunciada por el arzobispo Aguiar y Seijas.

A partir de aquí Alonso Ramírez de Vargas comenta la participación de los oradores que dijeron sermones a lo largo de los ocho días de celebración. Todos eran personajes destacados del clero, lo que le da realce a este festejo. Para cerrar esta parte, Ramírez de Vargas les dedica un soneto, en donde destaca el ingenio otorgado por Dios a cada uno de los oradores, cuya naturaleza es comparable con la de los ángeles celestiales:

De varias flores se vistió el paraíso,
poco el ángel al hombre diferencia,
cada genio distinto nos da aviso

que la hermosa de Dios omnipotencia,
criando varias mentes, hacer quiso
de varia especie cada inteligencia (Ramírez, 1691: 190).

La fiesta concluyó de la misma forma que empezó, con gran regocijo del pueblo y con todas las solemnidades que merece la dedicación de un templo en la ciudad más importante de la Nueva España.

4.1 “Pintura” de los fuegos artificiales: “Relación de los fuegos”

La “Relación de los fuegos”, aunque está circunscrita en el mismo acontecimiento que todo el *Sagrado padrón*, es un texto que rompe con la estructura narrativa-descriptiva que le antecede y precede. Además de que este poema es mucho más extenso que los anteriores, con un total de 55 quintillas, el tono del texto cambia rotundamente: va del panegírico al burlesco. Este sentido jocosos está relacionado con el asunto del poema: los fuegos artificiales con los que culminaron las festividades por la dedicación del templo de San Bernardo, un acontecimiento de gozo popular.

Los fuegos artificiales representaban un entretenimiento para todos los asistentes del evento, sin importar su posición social, y eran la mejor forma de concluir las actividades en las que había participado el pueblo. La pirotecnia fue en la época novohispana un tópico literario. Antonio Bonet apunta que ese afán por la luminosidad se aprecia en el arte barroco, como es evidente en los retablos churriguerescos, que son célebres por sus reflejos y destellos (1983: 72). El querer vencer la oscuridad de la noche con el fuego creado por el hombre para encender la ciudad no sólo era un mensaje de la supremacía de las autoridades que hicieron posible los festejos, sino que era una demostración de que el arte puede superar a la naturaleza.

Estas quintillas están configuradas por versos octosílabos con rima ababa. La intención jocosos del autor se advierte desde los primeros versos:

En los fuegos oportunos,
(que ahora pintar espero
y fueron como ningunos)
*popular aplauso quiero,
perdónenme los Tribunos.*

Para hacer la invocación
huyo de cosa severa;
válgame en esta ocasión
una musa chocarrera,
y sea la de Pantaleón (Ramírez, 1691: 192)

Es un poema dirigido al pueblo más que a los *tribunos* o magistrados. La musa del autor ya no será la Virgen María, como lo fue a lo largo de la relación de fiestas, sino que ahora será una musa con atributos de bufón, la misma que inspiró al muy conocido poeta español Anastasio Pantaleón, autor de poemas burlescos. Aun teniendo en cuenta el público al que está dirigido el poema, éste no está exento ni de calidad en la rima y en la métrica, ni de referencias cultas. El intertexto más evidente es el poema de Luis de Góngora y Argote “Fábula de Píramo y Tisbe”. Alonso Ramírez sí tenía la intención de destacar esta inserción, pues todos los versos gongorinos están escritos con cursivas.

La ékfrasis de los fuegos de artificio está creada con recursos retóricos como la comparación:

Otros del aire juguetes
formando en sus vagos senos
luminosos ramilletes
bajaban como unos truenos,
subiendo como unos cohetes (Ramírez, 1691: 194).

Para la creación de imágenes a través de sentencias comparativas el poeta provoca que intervengan otros sentidos además de la vista. En este caso, el sonido de los fuegos artificiales tendrá como referente el ruido que provocan los truenos y los cohetes. También,

por ejemplo, en los versos que leeremos a continuación está involucrado el sentido del olfato:

En forma de rosa ardía
otra invención, y dudaba
la vista, que lo advertía,
si era rosa que abrasaba,
o si era fuego que olía (Ramírez, 1691: 193)

Aquí hay un juego de las denotaciones de la palabra rosa. Atendiendo al contexto, podemos tomar el término ‘rosa’ para imaginarnos la figura que queda en el cielo cuando los fuegos pirotécnicos estallan. Sin embargo, después de leer el quinto verso, en donde se alude al olor del fuego, también a la mente del lector puede venir la imagen de la flor rosa y así recordar su peculiar aroma.

Otra particularidad de este poema es su léxico lúdico e informal que a su vez explica escenas cómicas como la siguiente:

Escuchando tan menudos
los truenos, daban espantos,
y los tajantes más crudos
decían: ¡Jesús! a tantos
bombáticos estornudos (Ramírez, 1691: 195)

José Luis Gómez —recordando a Roman Jakobson— escribe que “La principal característica de la lengua poética consiste en la selección de unas y sólo unas palabras para expresar, en cada línea del texto, una idea específica matizada de modo que satisfaga, del modo más cabal posible, la necesidad expresiva del creador (2010: 135). El término ‘bombáticos’ por ejemplo, no figura en las obras lexicográficas de la lengua española. No obstante, los menesteres expresivos del autor lo animaron a inventar esta palabra, la cual funciona perfectamente para calificar su referente, los estornudos, y encaja con el tono burlesco de todo el poema y con la escena que se representa en esta quintilla.

La “Relación de los fuegos” rompe con el tono panegírico usado a lo largo de toda la relación de fiestas; es un equivalente literario del sentido popular y diverso del evento en el que el asunto, aunque grave, es de dominio público. Es el pueblo al que se le adoctrina a través de palabras e imágenes y el que disfrutará del recién dedicado recinto religioso. En este poema se refleja el otro objetivo de la fiesta: ser una válvula de escape. La fiesta debe entretener y extraer temporalmente de la vida y labores cotidianos a la gente, sin importar su oficio o posición social:

A ver los fuegos avara
toda edad para ir se alíña
caduca en casa no para,
y no se hallará una niña
por un ojo de la cara.

Muchas aun con padecer
cataratas, se hacían friegas
y se iban a entremeter;
porque hay mujeres tan ciegas,
que todo lo quieren ver.

Su rincón dejó el más mocho,
que quedar solo no sufre,
y todos de ocho en ocho
cenaron carbón y azufre
en vez de carne y bizcocho (Ramírez, 1691: 196)

Los fuegos artificiales con los que culminó esta fiesta terminaron siendo un poema. Los hechos cedieron lugar a las palabras imperecederas de Alonso Ramírez de Vargas. Hay una esperanza efrástica, en términos de Mitchell, ya que el autor superó la indiferencia efrástica y logró a través del lenguaje “hacernos ver” los fuegos que ya no están en el tiempo presente, pero que se han convertido en un poema sobre un folio.

| 4.2 Principales recursos retóricos de la écfrasis de la fiesta

El discurso ecfástico, cualquiera que sea su objeto base, poseerá sus propios recursos retóricos. En el caso de la écfrasis de una fiesta, Alonso Ramírez de Vargas narra de manera cronológica los acontecimientos a la vez que describe literariamente sus rasgos sensiblemente perceptibles, creando relatos sinestésicos en donde, además del sentido de la vista, intervenían otros como el oído y el olfato. Así, al lector se le presenta un texto complejo con el que será capaz de recrear el evento.

La intención panegírica de esta relación de fiestas obliga al autor a usar un lenguaje hiperbólico. El autor describe una fiesta desorbitante, un evento insólito y sin igual. Al ser un texto patrocinado por las mismas personas que hicieron posible el evento, se debe exaltar la riqueza de la festividad y las virtudes de sus participantes-mecenas. Por ello, el escritor constantemente debe mostrar sentimientos de admiración y respeto, como lo hace en los sonetos dedicados a la esposa del virrey y a los que escribieron y pronunciaron sermones.

Aunque el asunto de la fiesta fuera algo muy solemne y por ende la expresión verbal de ella también debía serlo, Ramírez de Vargas no se desembarazó del uso de un lenguaje popular apropiado para describir los fuegos pirotécnicos con los que se consumaron los ocho días de celebración.

Otro recurso utilizado en la écfrasis de la fiesta es la creación de imágenes que con la ayuda de símiles, como cuando Ramírez de Vargas compara la Ciudad de México con otras destacadas ciudades del mundo por su adornos festivos; alusiones, por ejemplo, cuando no nombra a san Bernardo sino que se refiere a él a través del adjetivo “borgoñés”,

y metáforas, como el uso de “gigantomaquia” por “baile de mojigangas”, hacen que el lector recree mentalmente todo lo expresado de la manera más vívida posible.

No debemos olvidar que el autor relata y describe de una manera muy poco objetiva. Lo que ha escrito es solo un correlato de lo que realmente aconteció. Es un relato verosímil, mas no podemos garantizar un alto grado de veracidad en él, como lo podríamos hacer con un discurso histórico. Si fuere así, la relación de fiestas sería un mero texto historiográfico y no un texto literario.

Pienso que el mayor logro de una relación de fiestas es que hace perdurar un evento fugaz, un acontecimiento, que por su naturaleza temporal, al igual que el arte perecedero que figuró en él, nace para desaparecer. Mas en esa contradicción está el sentido de la escritura de relaciones, en donde el autor-espectador deja testimonio de lo visto para que lo efímero permanezca.

CONCLUSIONES

La fiesta siempre ha sido parte esencial de la sociedad hispanoamericana. En la época novohispana, las fiestas, además de ser un fenómeno del que se sirvieron los poderes civil y eclesiástico para reforzar su hegemonía, fueron una válvula de escape para el pueblo que aprovechaba la ocasión para extraerse del duro mundo cotidiano. Así, en los festejos, como declara José Pascual Buxó, “Contra quienes supusieron una sociedad novohispana fastidiada y silenciosa, presa de constantes temores religiosos, nosotros hallamos un pueblo en bulliciosa juventud, apenas contenido por preceptos y normas que le rigen su entrega al disfrute del mundo” (2009: 18). A nosotros como estudiosos de las artes y las humanidades nos interesa el mundo de la fiesta debido a que en ella siempre se estableció una dialéctica entre dos o más lenguajes artísticos. La música, la danza, el drama, la escultura y, por supuesto, la arquitectura y la literatura siempre las protagonizaron o constituyeron sus más refinadas escenografías. Así, la fiesta misma se volvía un discurso en donde confluían el máximo de las expresiones humanas para enseñar, deleitar y conmover a su espectador. Por ello consideramos que las fiestas conciernen a los campos de la Historia, del arte, de la política, de la religión, de la sociología y de la literatura.

Aunque la fiesta es un fenómeno efímero, afortunadamente sus vestigios y, más aún, sus re-presentaciones, sobreviven en forma de letras. Estas letras, ya fueran verso o prosa, impresas o manuscritas, nos las otorgaron los más valiosos escritores de las élites artísticas y culturales novohispanas, quienes al darles una correcta disposición y dotarlas de gran ingenio poético nos las ofrecieron en forma de relaciones de fiestas.

Este tipo de relaciones, subgénero de las relaciones de sucesos, tenían como finalidad el presentarle al lector un evento sin paralelos. Con un lenguaje hiperbólico, sus

autores nos narran la fiesta, pero también nos la describen. Todo lo que supuestamente se vivió en esa ocasión especial, y todo lo que el avezado ojo del escritor logró captar, lo podemos encontrar en la relación, así como abundantes discursos de agradecimiento a todo aquél que hizo posible la fiesta y a quien patrocinó esta re-presentación verbal de ella. Por esa razón debemos considerar las relaciones de fiestas como textos llenos de verosimilitud, sí, mas de dudable veracidad, pues es la experiencia del autor, de un artista, lo que estamos leyendo.

Una de estas relaciones de fiestas es la *Descripción del templo de San Bernardo*, de Alonso Ramírez de Vargas, cuyo motivo fueron las festividades que se realizaron por la dedicación de dicho templo el 24 de junio de 1690 en la Ciudad de México. Al igual que muchas de las relaciones, la de Ramírez de Vargas está escrita tanto en prosa como en verso. En ella encontramos lírica, narraciones, descripciones simples y destacados discursos ecfrásticos, los cuales fueron el objeto de estudio en esta tesis.

La écfrasis en sus inicios era un ejercicio retórico orientado a describir cualquier objeto o acción humana. El concepto de écfrasis poco a poco se fue especializando, por lo que la definición más moderna que de ella tenemos indica que es una representación verbal de una obra de arte pictórica. Tras haber repasado algunas de las teorías modernas de écfrasis, como las de W. J. T. Mitchell, Alberto Valdivia y Antonio Agudelo, además de la teoría de Ruth Webb, orientada a la écfrasis de edificios arquitectónicos sagrados, y cotejarlas con las concepciones clásicas y renacentistas, concluí que la écfrasis es un procedimiento retórico-discursivo en el que se representa verbalmente una entidad visual. Mi concepción de écfrasis no se limita a definirla como la representación verbal de una obra de arte pictórica, sino que se expande las representaciones verbales de objetos del

mundo de la percepción sensorial y mental. Las artesanías, las arquitecturas efímeras, los objetos de las artes decorativas, los fuegos artificiales, y otras manifestaciones que pertenecen a nuestra realidad y que incluso la enriquecen, pueden ser el objeto de una écfrasis. A través del uso de recursos retóricos, el escritor de écfrasis compondrá un texto literario enfocado en la visualidad y sensaciones que le provocaron los objetos culturales y artísticos que percibió. La écfrasis consiste entonces en una traslación del mundo de lo visible al mundo de lo legible, y es así como se convierte en una estrategia por medio de la cual el escritor trata de poner frente a los ojos del lector todo aquello que él apreció. Muchas veces el autor no se limitará a esta tarea, sino que además, con traducciones pictóricas, nos entregará la descodificación de los símbolos contenidos en los objetos visuales. De esta forma, la écfrasis no sólo será una representación de su pre-texto, sino una interpretación y recreación de él.

Debemos tomar en cuenta que la naturaleza del objeto base de la écfrasis condicionará el tipo de recursos retóricos a los que el escritor recurrirá. Gran parte de la relación de fiestas de Alonso Ramírez de Vargas es una écfrasis del templo de San Bernardo. Para ello, este autor se valió del uso de recursos tradicionalmente usados para la composición de discursos ecfásticos de recintos sagrados, como son: la *Laudatio urbis* y la comparación hiperbólica del templo con algo maravilloso, en este caso, con el templo de Apolo; y la *periegesis* o recorrido virtual, que inicia en el exterior del templo y después se adentra hasta los rincones más recónditos del recinto.

El templo a su vez aloja en su interior múltiples obras de arte. Ramírez de Vargas hace écfrasis de una imagen de la Virgen de Guadalupe, de un lienzo de san Bernardo, de

un conjunto de pinturas que narran la vida de la Virgen María, de seis esculturas de santos y de la estatua del patrono del templo. Para estas écfrasis el autor prefirió los versos.

Los recursos más usados tanto en la prosa como en los versos son las metáforas, la adjetivación, las imágenes vívidas, la prosopopeya, el léxico técnico-especializado, las enumeraciones, los hipérbatos, la sinestesia, los símiles, las analogías, las antítesis, la simetría, la omisión de verbos de movimiento, el lenguaje hiperbólico y el tono panegírico y enaltecido. Con todo esto Ramírez de Vargas no sólo apuntó a la materialidad del edificio y sus obras de arte, sino también a sus valores simbólicos, alegóricos, históricos, a aquellos sentidos implícitos pero inherentes a los objetos que componen un recinto repleto de significados. Con ello el autor contribuyó a enriquecer sus pre-textos, algunos de los cuales han llegado, en su materialidad, aunque sea de manera fragmentaria, hasta nosotros.

Para la écfrasis de la fiesta, los principales recursos que usó el autor son la sinestesia, los símiles, las alusiones y las metáforas. Aunque toda la relación de fiestas está escrita con un lenguaje hiperbólico y un tono panegírico, el autor también recurrió al uso de un lenguaje popular para describir los fuegos pirotécnicos con los que concluyó el evento.

Alonso Ramírez de Vargas nos ha dejado un texto de gran calidad literaria. La *Descripción del templo de San Bernardo*, aunque es sin duda una versión enriquecida de la realidad, es también una ventana a las dinámicas culturales y artísticas de la vida novohispana. Con su pluma, nuestro autor ha logrado immortalizar no sólo una festividad, sino un templo que, aunque hoy en día afortunadamente aún podemos visitar para tratar de revivir la experiencia que tuvo un artista de hace más de tres siglos, por su naturaleza material, será eventualmente víctima de las impiedades del tiempo.

APÉNDICE 1

Edición anotada de la *Descripción del templo de San Bernardo del Sagrado padrón y panegíricos sermones a la memoria debida al suntuoso, magnífico templo y curiosa basílica del convento de religiosas del glorioso Abad San Bernardo, que edificó en su mayor parte el capitán don José de Retes Largache, difunto, caballero de la Orden de Santiago, y consumaron en su cabal perfección su sobrino, don Diego de Retes, y doña Teresa de Retes y Paz, su hija, en esta dos veces imperial y siempre leal Ciudad de México, con la pompa fúnebre de la traslación de sus huesos. Que erige en descripción histórica panegírica don Alonso Ramírez de Vargas, natural de esta ciudad. Dedicado al muy ilustre Gabriel Meléndez Avilés, Caballero de la Orden de Alcántara, Conde de Canalejas, etcétera.* Con licencia. En México. Por Rodríguez Lupercio en la puente de Palacio. Año de 1691.

La transcripción del texto fue hecha a partir del ejemplar del *Sagrado padrón* ubicado en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México, con la clasificación RSM/1691/M4 RAM.

Los criterios para su modernización fueron los siguientes:

- Actualización de la acentuación, de la puntuación y del uso de mayúsculas y minúsculas.
- Regularización de las grafías que representaban un mismo fonema
 - f/s: *femejanza* > semejanza
 - z/c: *haze* > hace
 - v/u: *vno* > uno
 - v/b: *haviendo* > habiendo, *venerable* > venerable
 - y/i: *heroycidad* > heroicidad
 - q/c: *qualidades* > cualidades
 - g/j: *agena* > ajena
 - x/j: *texido* > tejido
 - Ø/h: *abrá* > habrá
 - ç/z: *calçada* > calzada (La grafía 'ç' cedilla no representa un fonema palatal fricativo, sino que es un sonido /s/ alveolar fricativo en el español americano del siglo XVII).

- Reducción de grupos consonánticos cultos
mp: prompta > pronta
bs: obscuro > oscuro
ns: transcendental > trascendental
bt: subtiles > sutiles
ct: respectos > respetuosos
- Degeminación de grafías que no representan un cambio de sonido
ss → s: *assistencias* > asistencias
ll → l: *illustre* > ilustre
- Supresión de grafías latinas y griegas
th → t: *Almathea* > Almatea
ch → c: *monarchia* > monarquía
ph → f: *esphera* > esfera
- Modernización de formas verbales arcaicas
perficiona > *perfecciona*
- Supresión de vocales nasalizadas
ã → a: *sãtuario* > santuario

õ → o: *cõtinuo* > continuo

ũ → u: *difũto* > difunto
- Preservación de aglutinaciones de palabras o amalgamas (*destas*) y de asimilaciones en conjugación de verbos (*logrose*).
- Resolución de abreviaturas y traducciones de fragmentos que estén escritos en una lengua distinta a la española.

Además, proporcioné notas sobre referencias mitológicas, datos históricos de los personajes mencionados y definiciones de las palabras cuya denotación ha cambiado. Adapté el texto al formato moderno de página para facilitar su lectura.

Las traducciones de los pasajes en latín estuvieron a cargo de Baruch Martínez Zepeda, doctor en Antichità Classiche e loro Fortuna: Archeologia, Filologia e Storia, por la Universidad de Roma Tor Vegata.

Abreviaturas relevantes:

Ac. Us.: *Academia Usual.*

Castro y Rossi: Adolfo de Castro y Rossi. *Gran Diccionario de la lengua española*, 1852.

Covarrubias.: Joan Covarrubias. *Tesoro de la lengua castellana o española*, 1611.

Dicc. Auts.: *Diccionario de Autoridades*, 1726-1739.

Dicc. Mex.: Guido Gómez de Silva. *Diccionario breve de mexicanismos.*

DLE: *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia Española de la Lengua, 2014.

Domínguez: Ramón Joaquín Domínguez. *Diccionario nacional o Gran diccionario clásico de la lengua española*, 1853.

Gaspar y Roig: Augusto Ullua, Felix Guerra, *et al.* *Diccionario Enciclopédico de la Lengua Española*, 1856.

Pimentel: Julio Pimentel. *Diccionario latín-español, español-latín*, 2011.

Terreros y Pando. Esteban de Terreros y Pando. *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana*, 1787.

SAGRADO / PADRON / Y / PANEGYRICOS SERMONES⁵⁴ / A LA MEMORIA DEBIDA AL SVMPTUOSO / Magnifico Templo, y curiosa Basílica del Convento / de Religiosas del glorioso Abad / SAN BERNARDO,⁵⁵ / QUE EDIFICÒ EN SU MAYOR PARTE EL CAPITAN / D. Ioseph de Retes Largache, difuto / Cavallero del Orden de Santiago, y consumaron en su / cabal perfeccion su Sobrino / DON DOMINGO DE RETES, Y DOÑA / TERESA DE RETES Y PAZ, / su hija,⁵⁶ en esta dos vezes Imperial, y siempre leal Ciudad de / Mexico, con la Pompa fúnebre de la translación / de sus huessos, / QVE ERIGE EN DESCRIPCIÓN HISTORICA / Panegyrica, / *Don Alonso Ramirez de Vargas, Natural de esta Ciudad*, / DEDICADO, / *A el muy illustre S^r. D. GABRIEL MELEN-* / *DES AUILES Cavallero del Orden de Alcantara*, / *Conde de Canalejas*⁵⁷ &c. / *Con Licencia, En Mexico por la Viuda de Francisco Rodriguez Lu / percio en la puente de Palacio. Año de 1691.*

⁵⁴ Este volumen, que es de 1691, incluye la relación de fiestas de la autoría de Alonso Ramírez de Vargas, diez sermones pronunciados durante los ocho días de dedicación del templo, que comenzaron el 24 de junio de 1690, y la elegía “Fama póstuma y gloriosa que le negociaron sus heroicas y plausibles obras. Elegía” dedicada a José de Retes Largache, también de Ramírez de Vargas. Al parecer, esta relación de fiestas tuvo una primera edición de 1690, también impresa en México con licencia de la viuda de Francisco Rodríguez Lupercio, que sólo es mencionada por José Toribio Medina en *La imprenta en México, 1539-1820* (1907). Actualmente no se conoce ningún ejemplar de esta primera edición, pero probablemente en ella no se incluyeron los diez “panegíricos sermones”, puesto que no se anuncian en su título, que es *Sagrado padrón a la memoria debida al suntuoso, magnífico templo y curiosa basílica del convento de religiosas del glorioso abad San Bernardo...* De la edición de 1691, de acuerdo con Dalmacio Rodríguez, se cuenta con al menos cuatro ejemplares: tres en México; uno en la Biblioteca Nacional de México, otro en el Centro de Estudios de Historia de México y un tercero en la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, y el cuarto ejemplar se halla en Estados Unidos, en la John Carter Brown Library, el cual no incluye la *Descripción del templo de San Bernardo*, sino sólo los diez sermones y la “Fama póstuma”.

⁵⁵ El convento de religiosas del abad San Bernardo fue construido en 1636 con el dinero que donó a través de su testamento el comerciante Juan Márquez de Orozco. El templo lo comenzó a construir el 24 de junio de 1685 el arquitecto Juan de Cepeda.

⁵⁶ José de Retes Largache fue un capitán acaudalado que donó 170,000 pesos para la construcción del templo. Murió antes de que se consumara la obra, mas el patronazgo del recinto lo heredó a su sobrino, don Domingo de Retes, y a su hija, doña Teresa de Retes y Paz.

⁵⁷ Los condes de Canalejas fueron una familia de conquistadores y adelantados de la Florida. El rey le concedió el título de conde de Canalejas a *Gabriel Menéndez* (más que Meléndez) de Avilés debido a su matrimonio con su segunda esposa, doña Juana de Luján, hermana del conde de Castro Ponce. Gabriel Menéndez murió el 10 de julio de 1692.

Al muy ilustre señor don Gabriel Meléndez de Avilés, caballero de la Orden de Alcántara, conde de Canalejas, marqués de Orista, adelantado de la Florida del consejo de su majestad en el supremo de las Indias etcétera.

Muy ilustre señor

Luego que intenté dar a la luz pública este libro, no costó a la meditación empeño buscarle patrocinio; pues viviendo debajo del de vuestra señora toda mi casa, y aspirando a la gloria de ser hechura de sus manos, se fue el ánimo con la obligación a solicitar el templo de quien era de derecho el culto; sin que obstasen⁵⁸ las distancias de este ocaso a esa corte; antes sí fue de más estímulo lo más reiterado a quien vive con los deseos de ser muy próximo a los ojos de vuestra señoría para más prontas obediencias; pero con la buena fe de que no distan las aras donde se consagra, pues el sol todo lo dora, que siendo símbolo propio de un príncipe magistrado, le atribuyeron por ello los antiguos la noticia trascendental de las cosas, creyendo llegaban a sus oídos las más calladas voces, como a su vista las más distantes empresas. Así lo sintió el Conde Natal⁵⁹: *solem ipsum, cuncta audire, cuncta videre, cuncta cognoscere mortalia, arbitrati sunt Antiqui.*⁶⁰ Y Plutarco⁶¹: *quia suo cursu praesit caeteris omnis iustitiae, et administrationis moderator.*⁶² Gloriosa porfía⁶³ perfecciona la solar imagen en vuestra señoría por el continuo trabajo e infatigable tarea con que juzgaron se empleaba este hermoso planeta en el beneficio común, de donde

⁵⁸ *obstar*. "Impedir, estorbar, hacer contradicción y repugnancia" (*Dicc. Aut.*).

⁵⁹ *Natale Conti* (1520-1582) fue un mitógrafo, poeta e historiador italiano. Su libro *Mythologiae* se convirtió en uno de los principales referentes sobre mitología clásica para los humanistas renacentistas europeos; de allí su gran influjo para los poetas novohispanos.

⁶⁰ 'Los antiguos pensaban que el propio sol escucha todas las cosas mortales, las ve todas, las conoce todas.'

⁶¹ *Plutarco* (hacia 50-120 d. de C.) fue un historiador, matemático y filósofo griego. Sus obras más conocidas son *Vidas paralelas* y *Obras morales*. Hubo un gran interés de parte de escritores hispánicos como fray Antonio de Guevara y Francisco de Quevedo por traducir algunas de las obras de Plutarco.

⁶² 'Porque el moderador de toda justicia y administración antecede con su paso a los demás.'

⁶³ *porfía*. "Una instancia y ahínco en defender alguno su opinión, o constancia en continuar alguna pretensión [...]" (*Covarrubias*).

tuvo ocasión un hexámetro⁶⁴ en que le dibuja con lo laborioso de este cargo Homero, en el Himno que compuso de sus propiedades.⁶⁵

*Perpetuoque orbem lustrantem lumine solem.*⁶⁶

Calificada semejanza en la notable aplicación, estudiosas vigiliias, continuo ejercicio y graves empleos con que vuestra señoría gira la esfera dilatada de la monarquía, donde parece ha mirado su esclarecida naturaleza como ajena prerrogativa, observando la máxima del poeta trágico, *qui genus iactat suum, aliena laudat*;⁶⁷ en cuyas onerosas ocupaciones hace la virtud lucir los sudores y resplandecer las fatigas. Compítense lo adquirido con lo heredado, y es tejido laurel de uno y otro neutral el triunfo. Incorruptible se conserva el oro por el equilibrio de sus cualidades.

Hazaña es de la heroicidad ratificar los privilegios que de su ilustre ser le acontecen, pero es primor grande hacerse gloriosamente con las propias acciones merecer el nacimiento. No se duda que mira como reclamo al origen, por hábito natural, la pronta sindéresis⁶⁸, según la sentencia de Lipsio [en su] Epistola ad Philip:⁶⁹ *Rapitur ad similitudinem suorum excelens quæque natura, et simulacrum Cælestium animorum refert decerpta ab iis aura.*⁷⁰ Empero con los actos prácticos más se refina. Éstos (como la experiencia conoce y la fama lo trasciende) han hecho vestir a usted una en tres togas,

⁶⁴ El *hexámetro* es un tipo de verso muy utilizado en la épica, poesía e himnos griegos y latinos que se compone de seis pies, comúnmente por cinco dáctilos (una sílaba larga y dos breves) más un disílabo final que puede ser un espondeo (dos sílabas largas) o un troqueo (una sílaba larga y una breve).

⁶⁵ Los himnos de Homero (siglo VIII a. de C.) u homéricos son una colección de alrededor de 33 cantos épicos cortos dedicados a dioses del panteón griego. El dedicado a Demeter es el himno considerado como el más antiguo.

⁶⁶ 'Y el Sol que ilumina la tierra con su luz perpetua.' Este fragmento también lo cita Natale Conti en el Libro quinto de sus *Mythologiae*.

⁶⁷ 'Quien elogia la propia estirpe, alaba también la ajena.' Séneca en *Hercules furens*, vv. 340-341.

⁶⁸ *sindéresis*. "La virtud y capacidad natural del alma para la noticia e inteligencia de los principios morales que dictan vivir justa y arregladamente" (*Ac. Us.* 1780).

⁶⁹ *Justus Lipsius* (1547-1606) fue un filósofo belga fundador del Neoestoicismo, corriente de gran influjo en los humanistas europeos de los siglos XVI y XVII. Su obra epistolar es muy vasta y de gran interés, pues tuvo correspondencia con personajes como Montaigne, Isaac Casaubon, Philip Rubens y Francisco de Quevedo. Probablemente éste es un fragmento de su Epístola a Philip Sidney.

⁷⁰ "Cada una de las naturalezas más excelsas se esfuerza en ser similar a los suyos, y, habiendo sido tomada de ellos, la aurora se parece a los ánimos celestes."

tejida con la púrpura de su ilustre sangre, y no desdice ser alba⁷¹ por la pureza de su equidad, como arcta⁷² por el desinterés de su rectitud.

*Arcta decet sanum Comitem Toga,*⁷³

dijo Horacio⁷⁴ en la Epístola I ad Lolium, como también en el Épodo 4 reprehende, por risa del pueblo, la que vestía Volteyo Mena, habiendo sido antes liberto del gran Pompeyo.⁷⁵ Mas como vuestra señoría la hace, cuando la engrandece, está hecha a su medida cuando [la] usa. Con que parece que no ha necesitado vuestra señoría de sus mayores lo noble, cuando por sus obras ha granjeado serlo; logrando, con apreciable dignación, en nuestro monarca, la gracia, en su curia, el aplauso; en entrambos orbes,⁷⁶ la reverente estimación, y la famosa gloria a los futuros siglos.

Y quien es con justa aceptación noble y sabio fautor⁷⁷ del común beneficio, no se negará a serlo de estas obras, calificándola con leerla, honrándola con aceptarla; patrocinando a un tiempo, así al que con reconocido rendimiento la ofrece, como al autor por quien fue discurrida y los sagrados oradores que la ilustran, que a tanta sombra verán todos convertida en reverencia la crítica de los Aristarcos,⁷⁸ y yo celebraré lograda mi felicidad, mereciendo la aceptación de esta fiel memoria por sacrificios de mi obligación.

⁷¹ La toga púrpura era distintiva de los reyes y emperadores romanos en tiempos de paz debido a los altos costos que conllevaba la obtención de dicho color a partir del molusco marino *murex brandaris*. Algunas veces estas togas eran teñidas de color púrpura y blanco (alba).

⁷² *arcta*. "Adjetivo femenino de *arctus* o *artus*, um, estrecho, *vinculum*, toga" (*Pimentel*).

⁷³ 'Al compañero sensato conviene tener una toga ceñida.'

⁷⁴ Horacio (65-8 a. de C) fue un poeta lírico y satírico latino. Sus obras se dividen en cuatro géneros: *Sátiras*, escritos irónicos en hexámetros; *Épodos*, poemas yámbicos de temas varios; *Odas*, cantos también en hexámetros, y *Epístolas*, de reflexión moral. Los tópicos y formas horacianas tuvieron un gran influjo sobre los artistas renacentistas, quienes siempre tenían presente la lectura de *Epistula ad Pisones*, también conocida como *Arte poética*.

⁷⁵ En el Épodo 4 Horacio escribe una invectiva contra Volteyo Mena, liberto (esclavo al que se la ha concedido la libertad) que se pasea altaneramente con su toga por las calles de Roma y que incluso logró ser parte del tribunal militar.

⁷⁶ En los dos continentes, el europeo y el americano.

⁷⁷ *fautor*. "El que favorece, ayuda y fomenta a otro o a alguna cosa. Tórnase tanto en buena, como en mala parte. Del latín *fautor*. También aparece en la entrada de *apadrinador*, el que ampara, patrocina, favorece y da ayuda" (*Dicc. Auts.*).

⁷⁸ Alude a *Aristarco de Samotracia* (hacia 217-hacia 145 a. de C.), gramático y filólogo griego, discípulo de Aristófanes de Bizancio. Fue director de la Biblioteca de Alejandría. Realizó la primera edición crítica de los poemas de Homero.

Guarde Dios a vuestra señoría felices y largos años en los empleos que le necesitan.

Beso la mano de vuestra señoría

Su afecto⁷⁹ y atento servidor
don Domingo de Retes.⁸⁰

Aprobación del muy reverendo padre maestro fray Juan de Rueda, catedrático de
Vísperas de Filosofía en esta Real Universidad, religioso de la Orden de San Agustín.

Señor Excelentísimo

Leí puntual la descripción subsecuente y más me movió eficaz la credulidad que la intuición, pues siendo tan al vivo las perfecciones de la materia, son más sutiles las líneas del artificio. Habló el descriptor en todo: *Tanquam ex tripode*.⁸¹ Esto según Erasmo⁸²: tan verdaderas, castas, sinceras, demostrativas descripciones, como si el mismo numen délfico⁸³ las absolviera: *Haec ex trípode dicta, idest, certissima perinde, quasi ex Apollinis oráculo profecta*.⁸⁴ Y no sólo en la verdad de la substancia, sino también en los primores del estilo; pues como, dijo Estrabón,⁸⁵ las respuestas del Oráculo, en *tripode* parte se

⁷⁹ *afecto*. “Propenso, amigo, y en cierto modo parcial y benévolo, y que mira con cariño y afecto a alguno, o a alguna cosa: como los estudiosos son afectos a los virtuosos, a las letras, a las ciencias” (*Dicc. Auts.*).

⁸⁰ *Don Domingo de Retes*, sobrino de don José de Retes Largache, patrono del templo de San Bernardo, y esposo de su hija doña Teresa de Retes, con la que contrajo matrimonio el 20 de abril 1688. Nació en Arceniega, España, y falleció en Puebla. Una vez que adquirió los bienes de su cónyuge, quien murió en 1695 con tan sólo 22 años de edad, fue nombrado marqués de San Jorge en 1691 por órdenes de Carlos II. Fue uno de los hombres más acaudalados de la Nueva España. También fue caballero de la Orden de Alcántara.

⁸¹ ‘Como desde un trípode.’

⁸² *Erasmus de Rotterdam* (1466-1536) fue un filólogo, teólogo y filósofo holandés. Fue catedrático de la Universidad de Cambridge y consejero de Carlos V. Fue un mordaz crítico de las acciones bélicas y de los actos de maldad de sus contemporáneos y de las instituciones, incluyendo las eclesiásticas. Su traducción del Nuevo testamento fue la versión estudiada por Martín Lutero. Sus obras más reconocidas son *Adagios* y *Elogio de la locura*.

⁸³ *numen*. “Se toma también por el ingenio o genio especial en alguna facultad o arte, como atribuyéndole a deidad que le inspira. Regularmente se toma por el númen poético, por el dicho de Ovidio: *Est Deus in nobis*” (*Dicc. Auts.*). El *numen délfico* es Apolo, que tenía su Oráculo en Delfos.

⁸⁴ ‘Estas cosas fueron dichas desde un trípode, es decir, muy ciertas, como si hubieran sido dichas por un oráculo de Apolo.’ Adagio 690 de Erasmo de Róterdam.

⁸⁵ *Estrabón* (64 a. de C.- 21 d. de C.) de origen griego (nacido en el reino de Ponto, ubicado a las orillas del mar Negro) pero de ciudadanía romana, es reconocido por su labor geográfica, que ayudó al Imperio para el sometimiento de los territorios que conquistarían. Aunque nunca viajó a la

estaban en metro, y parte se relajaban en prosa: *Auctores certi memorant...hausto divinationis spiritu responsa edere, partim metro, partim oratione libera.*⁸⁶ Libre está la narración dilucida de toda mordaz censura, pues siempre que el descriptor laxa las redes de su ingenio al dilatado piélago de la mitología, son trípodes de oro sus lances, *semper tripodem;*⁸⁷ y aun dormido prendiera aciertos la felicidad de su ingenio: *Dormientis rete trahit;*⁸⁸ y así, puestas las redes de la descripción bien tejida a las riberas del juicio, elijo toda la presa por buena, y conforme a la caña de la Iglesia y anillo del pescador.⁸⁹ Salvo meliori iudicio.

Fray Juan de Rueda.⁹⁰

Licencia del señor virrey

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

Licencia del Ordinario

El señor doctor don Diego de la Sierra, canónigo doctoral de esta santa Iglesia Catedral, catedrático de decreto en esta Real Universidad, juez provisor y vicario general de este arzobispado, concedió su licencia para la impresión de la Descripción del templo de San Bernardo, como consta por auto de 28 del mes de julio de 1690.⁹¹

Península ibérica, recogió testimonios que lo ayudaron a crear mapas con datos climatológicos, paisajísticos y cartográficos de los territorios de aquella. Su obra más famosa es *Geographika*.

⁸⁶ 'Autores confiables recuerdan ... después de haber inhalado el espíritu de la adivinación, [la pitonisa] daba respuestas, en parte en verso, en parte en prosa.' Adagio 690 de Erasmo de Róterdam.

⁸⁷ 'Siempre el trípode.'

⁸⁸ 'La red de quien duerme atrapa.' Adagio 482 de Erasmo de Róterdam.

⁸⁹ El anillo del pescador o piscotario es el anillo usado por el papa. Éste, al ser sucesor del apóstol san Pedro cuyo oficio era el de pescador, adquiere simbólicamente las cualidades del santo. El anillo de cada papa es confeccionado con los restos del anillo de su predecesor pero con un nuevo sello en el que se muestra la figura de san Pedro sobre una barca pescando.

⁹⁰ Destacado catedrático de Filosofía en la Real Universidad.

⁹¹ Estas licencias fueron otorgadas casi un mes después de que se celebró la dedicación del templo de San Bernardo. Fueron concedidas únicamente para la relación de fiestas de Alonso Ramírez de Vargas, a la que titulan *Descripción del templo de San Bernardo* (de aquí mi decisión

Aprobación del doctor don José de Miranda Villayzán, abogado de la Real Audiencia y
catedrático de Instituta⁹² en esta Real Universidad

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

Es tan dignamente aplaudida y venerada esta pluma que, anticipando al conocimiento de la persona los respetuosos fueros de su estimación, habrá pocos que, aun sin la fortuna de ver el dueño, hallando muy al vivo en sus poemas copiada su dulce locuela,⁹³ no hayan podido decir lo que yo sentí desde mis primeros estudios, y lo que a Dousa⁹⁴ decía Justo Lipsio en una de sus grandes Epístolas: *Audi Dousa veram vocem: mens et omnis affectus, apud te est, ex quo legi suavissimos, et felicissimi generis tui versus.*⁹⁵ En todas ocasiones han sido muy debidos estos aprecio; pero esta vez es acreedor don Alonso de elevados créditos y gratas admiraciones porque, si el suntuoso templo (que se erigió con tan piadosa magnificencia para rendir a Dios debidos cultos, y que es nuevo ornamento y consuelo de ésta por tantos títulos grande ciudad) se quedara en sólo la maravillosa estructura de su ser, en la proporción de su fábrica y en la perfección de cuanto –en otros excelentísimos y curiosos– reparó la más melindrosa advertencia o echó menos el más escrupuloso aseo, fuera (dejando lo hermoso asunto de los ojos y de los aplausos) ceñir a corta esfera tanto más superior maravilla, y abandonar su duración sujeta a las ruinas del tiempo con la corta medida de los años, pues como dijo Ovidio⁹⁶:

por nombrar de esta forma la presente tesis). En esta parte no hallamos las licencias para la impresión de los “panegíricos sermones”, pues éstas fueron dadas hasta el 13 y 19 de octubre del mismo año.

⁹² *Instituta*. “Compendio de Derecho Civil romano basado especialmente en la jurisprudencia, como expresión ésta de la opinión de los más famosos jurisperitos o jurisconsultos. Por antonomasia, la de Justiniano” (*Enciclopedia jurídica*). La Cátedra de Instituta fue la antecedente de la Cátedra de Derecho de la Real Universidad.

⁹³ *loquela*. “El modo particular de hablar de cada uno” (*Ac. Us.* 1803).

⁹⁴ *Janus Dousa* (1545-1604) fue un jurista, historiador, filólogo y poeta holandés. Fue parte del círculo de intelectuales de Justo Lipsio.

⁹⁵ ‘Escucha, Dousa, una voz verdadera: toda mi mente y emociones están en ti, desde que leí tus versos muy dulces y fruto de tu feliz Genio.’

⁹⁶ *Publio Ovidio Nasón* (43 a. de C.-17 d. de C.) fue un poeta latino. Sus obras más famosas son el *Arte de amar* y las *Metamorfosis*, en donde recoge mitos griegos y los traslada al mundo latino.

*Mors etiam saxis, nominibusque venit.*⁹⁷

Las siete espantosas fábricas del orbe⁹⁸ ni huellas nos han dejado para argüir lo que fueron en su máquina⁹⁹ de lo que fueran en su desolación; sólo permanece en la duración de los escritos la digna perpetuidad de su memoria. De cuanto ejecutó la romana aplicación en las fortalezas de su imperio y milicia, sólo vemos lo que nos diseñan los libros; por eso, escribiendo los suyos, decía elegante Vegetio¹⁰⁰: *Unius ætatis sunt quæ fortiter fiunt, quæ vero pro utilitate publica scribuntur æterna manent.*¹⁰¹

Dichosa y discreta la erudición que, difundiendo en ambos mundos la erección peregrina¹⁰² de un templo (que por agraciada concha de la perla del mejor Oriente, esculpida en la devoción del dulcísimo nombre de María, que le da el título, merece eternas duraciones) deja escrita esta memoria a la posteridad. Felices desvelos los de tan superior empleo, pues por ellos hace este Alfonso¹⁰³ mayor la majestad de este sagrado edificio; y le podemos decir lo que a otro Alfonso cantaba Sanazario¹⁰⁴:

⁹⁷ “La muerte también llega a las piedras y a los nombres.” La muerte deshace todo, hasta los nombres. Éste es un lema atribuido a Ausonio y utilizado constantemente en los sermones barrocos para aludir al poder de la muerte que todo y a todos, sin excepciones, nos consume.

⁹⁸ Las siete maravillas del mundo antiguo, de las cuales sólo la Gran Pirámide de Guiza sigue en pie. Las otras seis, a pesar de su magnificencia, han desaparecido, y sólo las conocemos a través de documentos que las atestiguan. Por ello es de gran relevancia el tipo de textos, como las relaciones de fiestas, que dejan un testimonio perdurable de lo que alguna vez fue una obra monumental, pues ésta podrá ser consumida por el tiempo, mas aquél podrá tener una vida más longeva.

⁹⁹ *máquina*. “El edificio grande y suntuoso” (*Ac. Us.* 1780).

¹⁰⁰ *Flavio Vegetio Renato* (siglo IV) fue un escritor del Imperio romano del que se conocen dos obras: *Epitoma rei militaris* y *Digesta artis mulo medicinae*, tratados de milicia y de veterinaria, respetivamente.

¹⁰¹ ‘Lo que se realiza con la fuerza es de una sola época; por el contrario, lo que se escribe a favor de la nación permanece eterno.’

¹⁰² *peregrino*. “Por extensión se toma algunas veces por extraño, raro, especial en su línea, o pocas veces visto” (*Dicc. Auts.*). Más que su acepción de extranjero.

¹⁰³ Confusión del nombre Alfonso con el de Alonso Ramírez de Vargas. Esta alternancia de nombres se justifica porque le da sentido a la comparación que viene a continuación.

¹⁰⁴ *Japoco Sanazzaro*, (1458-1531) fue un poeta italiano de ascendencia española. Su obra más famosa es la *Arcadia*. En “De expeditione Alfonsi regis”, de donde fue extraída la cita que viene a continuación en el texto, Sanazaro le habla al rey Fernando de Nápoles sobre su hijo Alfonso. Leemos: Seers have said that one day the Turks would come to the walls of Rome. Believe me: they sing the truth. Certainly, Rome, in worry about your future you await Alfonso as he draws the Turks into war. Set your fear aside. He will win. Yet better realms will be in store for you. You will be the greater with Alfonso as your prince (Trad. de Michael C. J. Putnam en *Jacopo Sanazzaro Latin Poetry*, 2009: 261) ‘Los videntes han dicho que algún día los turcos llegarán hasta los muros de Roma. Créeme: ellos cantan la verdad. Ciertamente, Roma, concierne de tu futuro, esperas a Alfonso mientras que él dirige a los turcos a la guerra. Aleja el miedo de ti. Él vencerá. Pero mejores reinos te aguardan. Serás el más grandioso con Alfonso como tu príncipe.’

*Sed te meliora manebunt Imperia,*¹⁰⁵

y pues libra tan grande fábrica del olvido que pudiera padecer, y sin recelo le aplicamos lo que dijo el mismo cristiano poeta:

*Alphonso Vindice maior eris,*¹⁰⁶

es digna la obra de las prensas, no teniendo, como no tiene, cosa ofensiva de la fe, y buenas costumbres.

México, y julio 20 de 1690.

Don José de Miranda Villayzán

Soneto

De don José Taboada y Ulloa. Al autor.

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

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

Del pincel vuestro el soberano vuelo
es la basa¹⁰⁷ más firme de este templo;
inmortal lo construye aun en el cielo

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

¹⁰⁵ 'Pero te esperan mejores reinos.'

¹⁰⁶ "Con Alfonso como vengador serás más grande.' En el texto original leemos: "Alphonso príncipe maior eris", tú serás más grande con Alfonso como tu príncipe.

¹⁰⁷ *basa*. "En la arquitectura se llama así el cuerpo inferior de la columna y del pedestal" (*Dicc. Auts.*).

Soneto

De don Pedro de Villavicencio. Al autor.

Para cantar lo que tu fama aclama,
y hoy del templo en tu decir contemplo,
oh, Ramírez, la suave lira templo
del que puerto tomó en delfina escama,¹⁰⁸

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

Caigan, a vista del que nos explicas,
hoy todos cuantos el error perfuma
siguiendo la verdad que significas;

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

Del bachiller don Gabriel de Santillán

Soneto

Este Fénix que en pórpidos¹⁰⁹ hoy suma
a aquél que profanó bárbara llama,
renacido a tu aliento ya no clama,
ni teme nuevo ardor que le consuma.

De entrambos mares una y otra espuma
transcenderá al aplauso que le llama,
constante en los clarine[s] de la fama,
portátil en las alas de tu pluma.

Intentolo el poder y el artificio
lo construyó: mas debe mayor gloria
a tu ingenio su espléndido edificio;

¹⁰⁸ Alude nuevamente a Apolo de Delfos.

¹⁰⁹ *pórfido*. “Una especie de mármol rojo oscuro, propiamente purpúreo” (*Covarrubias*).

porque eterno carácter¹¹⁰ de la historia,
y al sol ya renovado sacrificio
durará con la tuya su memoria.

¹¹⁰ Para este término tomaremos su acepción de 'marca': "Señal, figura o marca, que se imprime, graba o esculpe para representar o demostrar alguna cosa con toda claridad y distinción" (*Dicc. Auts.*).

[Descripción del templo de San Bernardo de Alonso Ramírez de Vargas]

Fío a la luz pública de los moldes borrones toscos, que bastarán a oscurecer el día, si el mismo no enmendara el atrevimiento con los limpios albores del asunto. Describo un templo, que dedicó ardiente llama a la luz mayor de los cielos, a la estrella de los mares, a la que alumbra iluminada, al dulcísimo nombre de María, y juntamente al más lúcido fanal¹¹¹ de la Iglesia, resplandeciente por sus virtudes, melifluo por antonomasia,¹¹² renombre negociado al levantarse al cenit de sus ardores por la Vía Láctea, no formada de brillante confusión de estrellas, sino de los ampos de la aurora;¹¹³ la que, desterrando de la indiana superstición las tinieblas donde se vio la madre de los dioses falsa deidad asistida,¹¹⁴ se reverencia madre de Dios adorada, la que quiso pintarse de flores por alumbrar con rayos.

Discurro la celebridad de su dedicación, autorizada de soberanas asistencias, ponderada de eficaces oradores, entretenida de fogosos artificios, alegres danzas. Y después (a breve intervalo de los días), a tan plausibles aparatos, festivas demostraciones, jubilosos repiques, suceden tristes memorias, melancólicos dobles, funerales pompas.¹¹⁵

Sigo en la variedad el consejo de Julio Nigronio¹¹⁶, encarcelando la libertad de la oración en los eslabones del metro, por pensar que con la diversidad moveré la vista del entendimiento al deleite, como el iris la de los ojos. Temerario empeño, si no me instara la

¹¹¹ *fanal*. “Metafóricamente vale en que guía, alumbra, ilustra y enseña en las dudas y dificultades” (*Dicc. Aut.*).

¹¹² A san Bernardo se le conoce como el doctor melifluo por la “dulzura” y elocuencia de su discurso. Además de su facultad de palabra, los tratados que escribió fueron muchos y muy eruditos: “Luego que salieron sus obras a la luz pública fue ponderada de todos la suavidad y dulzura de su lengua, quien como abeja oficiosa fabricaba aquel panal, cuya cera hizo arder tantas luces en las aras, cuya miel convirtió en tierra de promisión las más incultas provincias. Melifluo llama a Bernardo Teófilo Rainaud, con su singular y erudita obra que intitula Abeja Galicana. Y si la Francia se gloria justamente de haberse fabricado en su horno este panal dulce, más gloria puede tener en verle correr endulzando a todo el orbe También lo podemos relacionar con melifluo como epíteto de que habla elocuentemente” (Corral, 1782: 275).

¹¹³ *ampo*. “Voz con que expresa la blancura, albura y candor de la nieve, y así para ponderar el exceso de alguna cosa blanca, se dice que es más blanca que el ampo de la nieve” (*Dicc. Aut.*). Con *ampos de la aurora* se refiere a la leche de la Virgen.

¹¹⁴ La *falsa deidad* indiana es Tonantzin, diosa identificada con la maternidad, cuyo culto fue “sustituido” por el culto hacia la Virgen María.

¹¹⁵ Las pompas funerales dedicadas al patrono del templo, don José de Retes Largache.

¹¹⁶ Probablemente se refiera al padre Julio Nigronio, autor de *Regulae Communes Societatis Jesu. Commentariis illustratae*, obra de principios del siglo xv.

obligación a intentarlo, y no esperara del soberano numen,¹¹⁷ que llevo por objeto, conseguirlo.

Tú, primogénito candor de la gracia, musa mayor del empíreo¹¹⁸, resonancia de los profetas, cuyas misteriosas sílabas resultan en ecos de tus prerrogativas. Para ti te invoco, guía ¡oh, astro no de boreal polo, sino de magnitud inmesurable! El pequeño esquife¹¹⁹ de mi pluma, que surca por los mares insondables de tu nombre el archipiélago de las luces.

Y tú, primavera del cielo, cifrada sólo en el nardo, que en dos idiomas publica tu nombre,¹²⁰ pues para sus reverentes panegiris¹²¹ te fue siempre propicio el mar en leche, inflama con un rayo de los que debiste a sus copos el congelado hielo de mis labios, para hablar escribiendo, que venerando en los tuyos las soberanías del contacto, sólo imploro por interminables distancias el influjo.

Alusión

Ciega la gentilidad levantó suntuosos templos a sus mentidos dioses. ¡Oh, cuánto consiguiera en los cultos, si no desvariara en los objetos! Entre todos fue uno de los más celebrados el de Apolo Delfico, que, a la magnificencia de Creso, rey de Lidia,¹²² se admiraron sus pavimentos del metal más precioso construidos. Debió más su estructura y adornos al examen de la vista que a los clarines de la fama; parecieron en los oídos encarecimientos sus voces, pero notaron los ojos por infantiles sus lenguas; qué mucho, si

¹¹⁷Partiendo del llamado al dios Apolo, que inspiraba la creación poética, la invocación es ahora a la Virgen María (por eso el adjetivo de soberano), quien es ahora la celestial musa del autor.

¹¹⁸ *empíreo*. “El cielo, supremo asiento y lugar de la divinidad y morada de los santos, superior a los demás cielos, y el que abraza en sí y dentro de su ámbito al primer móvil. Dícese también impíreo. Cosa perteneciente al cielo empíreo; y entre los poetas se toma por cosa celestial, suprema o divina” (*Ac. Us.* 1780).

¹¹⁹ *esquife*. “Barco pequeño que se lleva dentro de los navíos grandes, para saltar en tierra y para otros ministerios. Es tomado del Griego *Scaphe*. Y aunque según el origen debía escribirse Esquiphe, el uso común está en contrario” (*Dicc. Auts.*).

¹²⁰ Se refiere a san Bernardo.

¹²¹ En el original leemos *Panegyris*, cultismo del griego *πανήγυρις*, ‘panēgyris’, “que es un razonamiento hecho en alguna celebridad, modo oratorio, donde concurre mucha gente en fiesta de algún santo, que celebra la Iglesia, o en coronación u honras de algún rey y largo modo, en honra de algún señor particular o persona singular en vida y ejemplo” (*Covarrubias*).

¹²² *Creso*, (siglo VI a. de C) fue último rey de Lidia, oeste de Anatolia. Es reconocido por la enorme fortuna que poseyó, pero a diferencia del rey Midas, Creso fue considerado un monarca generoso. Envío un gran tesoro, colmado de oro, a Delfos para ofrecerlo a Apolo y obtener protección para los lidios y los griegos. Además, obsequió a todos los ciudadanos de Delfos dos estáteros, que fueron las primeras monedas de oro.

en sus elogios se receló balbuciente la del padre de la romana elocuencia. Qué hará mi rudeza en el que se me encarga que con sus adherencias describa, siendo [este] templo, en esta nobilísima ciudad mexicana, Delfos entre los grandes que la ilustran, grande, restado primor del arte por la labor, pero singular por el modo.

Consagrose aquél al padre y hermano de las Musas, Apolo, y juntamente a la madre de ellas, Mnemosine¹²³, cuyo nombre significa memoria y prenda de amor que las influye, claustrales vírgenes que, en el coro febeo dedicadas, a ambos tutelares cantaban sus alabanzas.

*Mnemosinen pulchram dilexit Iupiter, ex qua
Inde novem Musæ claræ nascuntur, et illis
Sunt semper cantus cordis, convivia læta.*¹²⁴

Ser templo dedicado al nombre de María de Guadalupe no le quita la propiedad al sol de la iglesia Bernardo;¹²⁵ pues como memoria, María, (que así la llamó Sancho Porta¹²⁶ sobre el 24 del Eclesiastés: *Memoria mea in generatione sæculorum*¹²⁷) resplandeciendo la memoria de su nombre en su sagrada imagen, cuya milagrosa materia fue de rosas: *Ista est Imago Paradisi delectabilis, quæ ducit Memoriam Beatæ Virginis: quod representat Beatam Virginem in multis*¹²⁸: Y porque el nombre de su memoria fijó a la eternidad indeleble: *Nomen suæ Memoriam in æternitate figit, cui nomen impositum est Maria quod interpretatur maris stella. Hoc nomen sibi impositum est: vt eius Memoria sit perpetua.*¹²⁹ Así, madre de las divinas inspiraciones, moviendo el ánimo del patrón de su templo, quiso buscar a sus

¹²³ Mnemosine es la diosa griega de la memoria.

¹²⁴ 'Júpiter amó a la hermosa Mnemosine, de quien nacen nueve claras Musas, y ellas gozan del canto y de las alegres fiestas.' Hesiodo en *Teogonía*, vv. 925-928.

¹²⁵ El templo fue dedicado tanto a san Bernardo como a la Virgen de Guadalupe (de quien era gran devoto el capitán José de Retes Largache), pues es la Virgen María quien depositó tanta dulzura en el pecho de Bernardo que éste necesariamente tenía que externarla a través de la palabra. En la Letra XII de las "Letras a san Bernardo" de sor Juana Inés de la Cruz leemos: A vuestro Nombre, María, / Bernardo le da su Templo: / que no lo tenía por suyo / hasta tenerlo por vuestro [...] Gozad el Templo los dos / con recíproco concierto: / siendo vuestro, porque es suyo; / siendo suyo, porque es vuestro (1952: 193, vv. 1-4; 21-24)

¹²⁶ *Sancho Porta* (siglo xv) fue un monje dominico originario de Aragón. Era maestro de Teología y Filosofía. Fue nombrado maestro del Sacro Palacio por su sermón del Día de la Anunciación del año 1410 en Zaragoza. A lo largo de su vida escribió sermones, epístolas y memorias.

¹²⁷ 'Mi memoria es para las generaciones eternas.'

¹²⁸ 'Ésta es la imagen del deleitable paraíso que lleva a la memoria de la Beata María, porque representa a la Beata Virgen en muchos modos.'

¹²⁹ 'Fija en la eternidad el nombre de su memoria, a quien se le dio el nombre de María, que es interpretado como estrella del mar. Este nombre le fue impuesto, para que su memoria sea perpetua.'

hijas, que ha más de medio siglo que, para la fundación de su antiguo monasterio, habían fiado del de Regina Coeli¹³⁰ a las luces de su amado citarista, como le nombró Adam de Sancto Victore¹³¹: *Doctor fidei Cytharista Mariæ*.¹³² Y a menos que, con la memoria de su nombre, padecieran sepultadas sus glorias en las urnas del olvido, eran cenizas que, aún no extintas del tiempo, se ocultaban como difuntas en la hoguera del amor. Y para restituirse a su primera llama las alentó el fuelle de la providencia a los soplos del destino. Deseaba la devoción del piadoso capitán don José de Retes Largarche, caballero de la Orden de Santiago, fabricar templo a esta soberana señora donde le tiene erecto en el lugar de su aparición y, atendiendo la benigna madre a las estrecheces donde vivían mejores piérides¹³³, y que sólo podían los resplandores de su glorioso abad hacer cielo y templo de casa pobre, hizo al soberano poder de su influjo no mudar del patrón la voluntad, sino variar el dictamen.

Para la perfección de su culto tuvo aquel panteón del Parnaso una mesa de oro consagrada a su obsequio que llamaron trípode. Ésta (según san Cirilo Alejandrino¹³⁴ y Natal Comes) fue dichoso lance de unas redes, para ser sacrificio de sus aras: *Fama est, ut testatur Plutarcus in solone, Milesios hospites nonnullos cois piscatoribus aliquando emisse Retium iactum, et certa mercede convenerunt Coi, ut quidquid eo iactu cepissent, idesset hospitem Milesiorum. Aureum itaque Tripodem Reti annexum traxerunt etcétera*.¹³⁵ Homero dice que era un vaso de tres pies, donde se guardaba el fuego; otros, que era un

¹³⁰ En 1636 murió Juan Márquez de Orozco, que donó su residencia y 60,000 pesos para que se construyera el primer convento de monjas de la Orden del Císter. No obstante, esta orden no pudo establecerse en la Nueva España, y fueron las tres hermanas de Juan Márquez, que eran religiosas del Convento de Regina, quienes solicitaron la construcción de un convento de la orden concepcionista. Debido a esto se inauguró el convento de San Bernardo.

¹³¹ *Adán de San Víctor* (siglo XII) fue un poeta litúrgico francés que compuso himnos y secuencias latinos. Fue el primer cantor en la Catedral de Notre-Dame y amplió el repertorio de cantos y música de la escuela de dicha catedral.

¹³² 'Doctor de la fe, citarista de María.'

¹³³ *piérides*. "Ninfas de Macedonia, hijas de Piero y de Antíope. Eran en número de nueve, y habiendo osado disputar a las musas de Beocia el premio de la poesía fueron convertidas en picazas y dejaron su nombre a sus rivales victoriosas. | Sobrenombre de las musas" (*Gaspar y Roig*).

¹³⁴ *Cirilo Alejandrino* (hacia 371-hacia 444) fue un religioso romano nacido en Egipto. Fue Patriarca de Alejandrina y el papa León XIII lo proclamó Doctor de la Iglesia en 1882. Las iglesias católica, ortodoxa, luterana y copta lo consideran santo.

¹³⁵ 'Se dice, según testimonia Plutarco en la *Vida de Solón*, que algunos huéspedes de Mileto una vez compraron a unos pescadores de Cos el lanzamiento de sus redes, y se pusieron de acuerdo para que todo lo que sacaran con ese lanzamiento fuera de los huéspedes de Mileto. Y así sacaron unido a la red un trípode de oro.'

baño en que purificándose la sacerdotisa daba la respuestas de su oráculo; Estrabón, que era una casa, o habitación de Dios *Divinum Domicilium*,¹³⁶ y finalmente otros, con Helánico¹³⁷, sienten que fue un vaso de cenizas: *vas pulveribus plenum*,¹³⁸ cuyas varias opiniones parece que se unen todas para la aplicación. Ésta halló en nuestra occidental América, por su piedad religiosa, este piadoso caballero en la buena suerte de sus prosperidades y manejo del oro. *Tripodem reti annexum traxerunt*;¹³⁹ y para lograrla mejor en el lance de su fortuna. *Retium iactum*,¹⁴⁰ no sólo dedicó templo, o divino domicilio, a la memoria y nombre de María de Guadalupe y a su hermoso Apolo Bernardo, donde está la mesa consagrada del altar, sino que extendió al mundo su renombre y dilató a la posteridad su fama, llenando el vaso de su tesoro con el polvo de sus cenizas, *vas pulveribus plenum*, que aun difuntas conservarán victoriosas el fuego de sus cristianos afectos en la urna que las sella para triunfar del olvido, *Impositumque igni vitieri dat Tripedem*,¹⁴¹ fuego triunfante, como dice Homero y añade Natal: *Illi Tripedes qui imponebantur igni, quibus utebantur in sacris*,¹⁴² cenizas fueron que sacrificó en la suerte de su riqueza. A cuyo ejemplo el capitán don Domingo de Retes, como interesado en la felicidad, no sólo ha ceñido a las últimas disposiciones de su tío en tan costosa fábrica, pero excedido generosamente, después de su última perfección, en los aseos más ricos de su iglesia para su hermosura, en los aliños preciosos de los altares, vasos y ornamentos para el culto, pasando el celoso cuidado hasta el complemento de las menores oficinas en lo claustral, cuya heroica y magnífica obra, se especifica adelante como puede la pluma, donde no cabe, pues ni aun el concepto la abraza.

Trabose litigio, según refiere Laercio¹⁴³, entre los milesios y los pescadores de la isla de Cos, que argenta el mar Egeo, sobre la feliz posesión de la mesa o trípedes que habían sacado en las redes por haber pactado antes con ellos que el primer lance que lograsen había de ser suyo. Porque, viendo los pescadores presa tan rica, se llamaron a

¹³⁶ Morada de una divinidad.

¹³⁷ *Helánico de Lesbos* (siglo V a. de C.) fue un cronista, geógrafo e historiador griego. Entre sus escritos se encuentra la narración de la fundación de Roma por los troyanos, dirigidos por Eneas.

¹³⁸ 'Vaso lleno de cenizas.'

¹³⁹ 'Sacaron unido a la red un trípede.'

¹⁴⁰ 'El lanzamiento de las redes.'

¹⁴¹ 'Da al vencedor el trípede que se había puesto sobre el fuego.'

¹⁴² 'Ellos ponían sobre el fuego los trípedes que usaban en los ritos sagrados.'

¹⁴³ *Diógenes Laercio* (siglo III d. de C.) fue un historiador griego. En su obra *Vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres*, compuesta por diez libros, compila las teorías, biografías, opiniones y anécdotas de los filósofos clásicos, desde los presocráticos hasta Sexto Empírico.

engaño, alegando que el contrato había sido de peces. Los milesios pedían la manutención¹⁴⁴ y que se les cumpliera lo capitulado y, considerando los inconvenientes que resultaban de la contienda, consultando al Oráculo de Apolo, respondió fuese árbitro de ella el más sabio. Teniendo pues a Bías¹⁴⁵ en las estimaciones de todos por el mayor de aquellos tiempos, piadoso y limosnero, ocurrieron a su preferencia, por cuyo dictamen se consagró la trípole en el templo délfico.

Todo este caso, o apócrifo o histórico, no dejó de llamar la atención a lo que precedió sobre el derecho del patronato¹⁴⁶ entre los patrones del antiguo templo. Y el patrón de éste, habiéndose comenzado litigio y hallándose en el verdadero oráculo el piadoso arbitrio de la docta Mitra que ilustra dignísimamente esta metrópoli, cesó la cuestión, consagrada la mesa y dedicado este divino domicilio al mejor Apolo y a la verdadera Mnemosine,¹⁴⁷ no siendo novedad ser templo de María el de Bernardo desde su antigua fundación.

Vencidas ya las dificultades, serenada la borrasca con la tranquila posesión de la suerte, empezó a investigar el cuidado para los aciertos de la obra la pericia de los mejores artífices que, no quedándose en los embriones de la teórica, los conceptos pasasen a partos maduros de la práctica. Favorecía arcana luz el loable intento, y no pudo parecer peligrosa la empresa porque, formándose la planta a los regulares preceptos de la montea,¹⁴⁸ desempeñó airoosamente la ejecución cuanto debió a lo especulado. Diseño fue que de los crepúsculos de idea se tradujo clara maravilla de los ojos, no añadida, émula sí, a las siete, que por la esfera terrestre vuelan, devanándose en los tornos de la fama, del jonio¹⁴⁹ al

¹⁴⁴ Manutención.

¹⁴⁵ *Bías de Priene* (siglo VI a. de C.) fue uno de los siete sabios de Grecia. Utilizaba sus conocimientos para proclamarse a favor de la justicia hacia los ciudadanos. Otra versión de la misma leyenda cuenta que cuando unos pescadores encontraron el trípole con el grabado "para el más sabio", éste le fue entregado a Bías, pues además de que era considerado el sabio más destacado, fue una forma de agradecerle su labor justiciera.

¹⁴⁶ *patronato*. "El derecho de presentar al obispo ministros idóneos para la Iglesia, el cual se adquiere por haber alguno, o su antecesor, fundado, edificado, dotado o aumentado considerablemente alguna iglesia con consentimiento del obispo; del cual derecho resulta al patrón honra, conveniencia, y carga de mantener la iglesia o fundación" (*Dicc. Auts.*).

¹⁴⁷ Metonimia de Apolo como san Bernardo y Mnemosine como la Virgen María.

¹⁴⁸ *montea*. "La demostración que hace el arquitecto, rasguñando sobre la planta el cuerpo del edificio, y porque se va levantando en alto, se llamó montea" (*Covarrubias*).

¹⁴⁹ Con *jonio* se refiere en este caso al orden jónico, que junto con el corintio y el dórico conforma los tres estilos constructores de columnas utilizados en la Grecia antigua. Un orden es un edificio compuesto por un pedestal, una columna y un entablamento. Las columnas jónicas tienen adornos

colosense,¹⁵⁰ del egipcio al romano. Debiose, desde las humildades del zoclo a las altanerías de la cúpula, al afán ingenioso del maestro Juan de Cepeda¹⁵¹, crédito de nuestra zona abrasada con quien no envidiara México por Vitrubio¹⁵² a Verona, ni por Bullan¹⁵³ a Francia, ni por Domingo Fontana¹⁵⁴ a la metrópoli del mundo,¹⁵⁵ por más que remonten a la inmortalidad los vuelos, o con las invenciones de Platón y Pitágoras, o con las plantas, alzados y cortes de las cinco órdenes de arquitectura,¹⁵⁶ o con las agujas de Nerón, pues, siendo todas sus obras dignas veneraciones de los juicios más perspicaces, compendió en ésta todos los créditos que se ha negociado en las otras.

Desde sus principios, las funciones¹⁵⁷ se señalaron de grandes con la seguridad de felices: decorose el exordio de la obra¹⁵⁸ poniendo la primera piedra, quien representa a la fundamental de la Iglesia, haciéndole digno lado dos héroes de su venerable capítulo¹⁵⁹: el

en forma de espiral enrollado en la parte superior o capital. Cronológicamente, el jónico es el segundo de los órdenes griegos, con un origen que se remonta al siglo VI a. de C.

¹⁵⁰ El *colosense* es el estilo de Colosas, antigua Frigia, ubicada en la península de Anatolia. También puede ser relacionado con el sustantivo coloso, metáfora aplicada a estatuas de tamaño más grande que el natural; o con el adjetivo colosal, que sirve para calificar una obra arquitectónica que aventajan a las demás por su tamaño y demás cualidades.

¹⁵¹ *Juan de Cepeda*, arquitecto del templo de San Bernardo. Según Guillermo Tovar y de Teresa (1997) se tienen registros de su actividad arquitectónica a partir de 1680. Fue uno de los arquitectos más prolíficos de la Nueva España.

¹⁵² *Marco Vitrubio Polión* (hacia 80 a. de C.-15 a. de C.) fue un arquitecto, ingeniero y escritor romano. Trabajó como arquitecto para Julio César y escribió el único tratado sobre arquitectura, máquinas, materiales, pinturas y esculturas de la Antigüedad, *De Architectura*, compuesto por 10 libros e impreso por primera vez hasta el siglo XV. El dibujo de Leonardo Da Vinci, "El hombre de Vitrubio", fue hecho de acuerdo con las indicaciones sobre proporciones corporales del libro de Marco Vitrubio.

¹⁵³ *Juan Bullan* (1520-1578) fue un arquitecto y tratadista francés. Entre sus obras se encuentra el castillo de Chantilly. Trabajó para Catalina de Medici en el palacio de las Tullerías.

¹⁵⁴ *Domenico Fontana* (1543-1607) fue un arquitecto italiano. El papa Sixto V le encomendó la construcción de la Capilla Sixtina, en la Capilla de Santa María la Mayor, y del Palazzo Montalto, ubicados en Roma. Asimismo, realizó modificaciones en la Basílica de San Pedro, en la Ciudad del Vaticano, y en la Basílica de San Juan de Letrán, en Roma.

¹⁵⁵ Aquí se refiere a Roma como la metrópoli del mundo.

¹⁵⁶ Los cinco órdenes de la arquitectura son el toscano, el dórico, el jónico, el corintio y el compuesto. Cada orden tiene un lenguaje y estilo propios. Aunque estos órdenes datan de la Antigüedad clásica, en el Renacimiento fueron muy socorridos, aunque con modificaciones en sus estéticas.

¹⁵⁷ *función*. "Se llama también cualquier acto público que se celebra con la concurrencia de mucha gente. Sus audiencias no eran fáciles ni frecuentes, pero duraban mucho; y se adornaba esta función de grande aparato y solemnidad" (*Dicc. Auts.*).

¹⁵⁸ En retórica, el exordio es la primera parte, de cinco en total, de un discurso. Esta parte es crucial, pues es aquí en donde el orador debe captar la atención del público y en donde debe justificar su intervención y el tema que tratará más adelante. Probablemente, al inicio de la dedicación del templo de San Bernardo, se pronunció un sermón como exordio.

¹⁵⁹ *capítulo*. "Junta de personas unidas en comunidad, con voto decisivo para tratar de las materias tocantes a su régimen y gobierno. Esta voz en este significado se entiende regularmente de las

señor doctor don Diego de la Sierra, catedrático de decreto, provisor y vicario general de este arzobispado, y el señor don Bernabé Díez Murillo, lectoral¹⁶⁰ desta Santa Iglesia, examinador sinodal de su diócesis, con número copioso de ministros sagrados y secular nobleza, que con el patrón asistieron.

Lisonjeó sin peligro a su ilustrísima el gusto la piedad del acto y se estrenó de divino aún no comenzado el edificio. Aumentose la solemnidad con tiernos afectos siguiendo la música del coro, los compases del rito en el *Te Deum laudamus*,¹⁶¹ sagrada costumbre en tales ocasiones que levanta los espíritus al que solo edifica, siendo el día de más feliz cálculo que el que en la antigüedad hizo supersticiosa la esperanza. Día en el orbe de la Tierra siempre generalmente fausto, desde las luces del católico hasta las tinieblas del mahometano, al mayor lucero destinado, para que, siendo precursor del Sol de Justicia,¹⁶² anunciase las lumbres de la gracia, día en que el mayor luminar, cerrando el luciente círculo a su carrera, contaba ocho olimpiadas, al tiempo que el devoto caballero patrón, aferrados los arpeos de las naves, saltó en tierra, ofreciendo, seguro ya en el Puerto de la Vera-Cruz, la tabla de su derrota en el templo de su corazón al que trujo de lejos el pan de la vida. Y, habiendo este mismo día sucedido abrirse y dedicarse el suntuoso templo, cuando todo estuvo lejos de prevenirlo el estudio, ¿quién dudara fuese efecto de la Divina Providencia, no conocida de la tenebrosa Antigüedad, que desde los tiempos de Platón levantó aras a la contingencia, dándole cultos al acaso? Llamábase este piadoso varón don Juan José de Retes, y no se manifestó su primero nombre hasta que, quiso la divina señora que, siendo Juan su sagrado cronista, a quien se apareció señal Grande, y Juan¹⁶³ a quien encomendó la erección de su templo fuera de los muros de esta ciudad, hubiese otro Juan que le

juntas que hacen los caballeros de las Órdenes Militares de Santiago, Calatrava, Alcántara, etcétera, los monjes, frailes y clérigos regulares de las religiones, para hacer a sus tiempos las elecciones de oficios, y tratar de otras cosas propias de sus institutos. | Vale también lo mismo que Cabildo de Iglesia Catedral o Colegial” (*Dicc. Aut.*).

¹⁶⁰ *lectoral*. “Adjetivo de una terminación que se aplica a una de las cuatro canonjías de oficio, cuyo ejercicio es la explicación de la Escritura: y también se llama así el sujeto que goza esta Prebenda” (*Dicc. Aut.*).

¹⁶¹ ‘*Te alabamos señor*’, himno cristiano que comúnmente se canta durante actos celebratorios.

¹⁶² Es decir, el día de san Juan Bautista, el precursor de Cristo, quien es el Sol de Justicia

¹⁶³ Se refiere a *Juan Diego Cuauhtlatatzin* (1474-1548) devoto indígena mexicano al que se le apareció la Virgen María en su advocación de Guadalupe en el cerro del Tepeyac en 1531. Su beatificación se celebró en 1990 y su canonización en 2002, ambas presididas por el papa Juan Pablo II.

consagrarse templo de su advocación en ella.¹⁶⁴ ¡Oh, feliz alma (permítase aquí a la pluma que hable piadosamente en prosopopeya¹⁶⁵ de la esperanza) que, desatada de las cadenas del polvo que te sirvió de breve cárcel para volar a región más segura, para trascender el globo de las estrellas, afianzaste la del mar por patrona de tu buena suerte!

Descripción del Templo

Aunque en los primores se compitan las órdenes de la arquitectura, no dejan de excederse en los adornos, o por lo bien revestido de las columnas, o por lo más airoso de los follajes¹⁶⁶. Por eso, valiéndose diestro el artífice, para la elección, del buen gusto, escogió el dórico¹⁶⁷ para la fábrica que, gozando de ambas excelencias, es más deleitoso a la vista y más valiente en el garbo. Siendo pues ésta su forma, es la materia de sus columnas, basas, arquivadas¹⁶⁸, cornijas¹⁶⁹, frisos, arbotantes¹⁷⁰, y guarniciones¹⁷¹ de cantería¹⁷²; sus muros o mampostas¹⁷³, de piedra roja, que el idioma mexicano llama tetzontle¹⁷⁴, no totalmente sólida porque, con sus oquedades y poros, por virtud atractiva hace más firme la

¹⁶⁴ Se refiere a fray Juan de Zumárraga (1468-1548) que fue el primer obispo de la diócesis de México. En el *Nican mopohua* se relata que ante este obispo se presentó Juan Diego Cuauhtlatotzin para decirle sobre la aparición de la Virgen de Guadalupe y para pedirle la construcción de un templo dedicado a ella. El obispo no le creyó, y condicionó la construcción de dicho templo a algún milagro de la Virgen. Fue así como le ordenó al indígena que cortara unas rosas del cerro del Tepeyac, cuya tierra no es propicia para el crecimiento de éstas, y se las llevara a él. El milagro finalmente se consumó en 1531. Juan Diego encontró rosas en el cerro, las envolvió en su vestimenta y se las presentó al obispo. Cuando Juan Diego desenvolvió su toga, las rosas cayeron y mostraron la imagen de la Virgen sobre la tela.

¹⁶⁵ *prosopopeya*. "Atribución, a las cosas inanimadas o abstractas, de acciones y cualidades propias de los seres animados, o a los seres irracionales, de las del ser humano" (*DLE*).

¹⁶⁶ El *follaje* en arquitectura son los adornos en forma de flores, ramas, frutas, hojas e incluso animales utilizados para engalanar partes del edificio.

¹⁶⁷ El orden *dórico* se caracteriza por su sencillez y proporcionalidad. Es el más antiguo de los órdenes, utilizado en Grecia desde el siglo VII a. de C. El Partenón representa este estilo.

¹⁶⁸ El *arquivada* es la parte inferior del entablamento, la que se halla entre el friso y el capitel.

¹⁶⁹ La *cornija* o cornisa es la parte superior del entablamento.

¹⁷⁰ El friso es una franja horizontal de un entablamento. Es la parte ubicada entre el arquivada y la cornisa. Un friso arbotante tiene la forma de medio arco.

¹⁷¹ Una *guarnición* es un elemento visible, hecho de casi cualquier material, que cubre las juntas, aberturas y bordes de un edificio.

¹⁷² La *cantería* es una obra de piedra labrada que se usa en edificios de alto valor arquitectónico.

¹⁷³ La *mampostería* es el sistema de construcción para la erección de muros y paramentos mediante la colocación manual de los materiales como bloques y piedras, denominados mampuestos. Es una técnica propicia para la construcción de altos edificios.

¹⁷⁴ O *tezontle*, que es una piedra volcánica.

permanencia con las trabazones¹⁷⁵ de la argamasa¹⁷⁶, proporcionada su ligereza a las inconstancias del suelo de México, simulada Venecia, donde varadas consisten¹⁷⁷ las maquinosas naves¹⁷⁸ de sus opulentos edificios; que, a ser su lastre más poderoso, fuera menos su duración.

Tiene de longitud el templo por su planta, desde la reja del coro a la pared opuesta, corriendo de oriente a poniente, ciento y treinta y dos pies, que le calzó la geometría. De latitud treinta y nueve incluso sin la mampostería que le ciñe. El todo de la iglesia hace forma cuadrada por la correspondencia de sus brazos¹⁷⁹. Divídese su planta en cuatro bóvedas de una nave, en que se incluye el cimborrio¹⁸⁰ que a las demás supedita, ocupando su buque¹⁸¹, de una a otra columna, trece varas, que hacen treinta y nueve pies geométricos, proporcionándose por los módulos las otras dos bóvedas a treinta pies. La del presbiterio, a treinta y seis; ésta se compone de luneta, y las dos de aristas enteras, que adornan molduras¹⁸². La del cimborrio compuesta de su barco, y en las cuatro pechinas¹⁸³ de él, resplandecen, a los brillos del oro y colores distribuidas, las cuatro apariciones de la milagrosa imagen de Nuestra Señora de Guadalupe, cabiéndole a sus tercios los cuatro sagrados Evangelistas¹⁸⁴; unas y otras de medio relieve,¹⁸⁵ ceñidas a sus marcos de piedra colorada, que en labor y esmalte las hermosea. En cuyo cerramiento está la linternilla¹⁸⁶

¹⁷⁵ El *trabazón* es un recurso de construcción utilizado para evitar la separación de piezas que soportan elementos pesados.

¹⁷⁶ La *argamasa* es una mezcla de agua, arena y arcilla.

¹⁷⁷ *consistir*. “Estribar, estar fundada una cosa en otra” (Ac. Us. 1803).

¹⁷⁸ Refiere a grandes y suntuosas obras arquitectónicas.

¹⁷⁹ *braza*. “Medida de tanta longitud como la que pueden formar los dos brazos de una persona abiertos y extendidos, que comúnmente se regula por de seis pies de largo. Viene de la palabra brazo” (Dicc. Aut.).

¹⁸⁰ *cimborrio* o *cimborio*. “Arq. Lo mismo que cúpula o media naranja” (Ac. Us. 1803).

¹⁸¹ El *buque* se refiere a la amplitud de un edificio o de una parte de él.

¹⁸² Las *molduras* son elementos decorativos, de madera, piedra, mármol o metal que le añaden artificiosidad a un edificio.

¹⁸³ Las *pechinas* son elementos estructurales con forma de triángulo (y algunas veces con forma de concha) que sirven como transición de una cúpula, de planta circular, a una estructura de soporte, de planta poligonal.

¹⁸⁴ Mateo, Marco, Lucas y Juan, relatores de la vida de Jesús.

¹⁸⁵ El *medio relieve* es un tallado o un moldeado de formas que resaltan solamente la mitad de su grueso.

¹⁸⁶ La *linternilla* o linterna es el remate de una cúpula. Normalmente tiene huecos o rendijas que permiten la iluminación y ventilación del edificio.

participando el día por cuatro claraboyas¹⁸⁷ a los cuatro vientos.¹⁸⁸

Porfiadamente numerosa sigue sus consonancias la arquitectura en la dórica serie de pedestales, basas, columnas, capiteles, arquivadas, frisos y cornijas por dos bien labradas bocas, respiraciones capaces a la corpulencia del templo en sus dos portadas que, rechazándoles el ambiente por el septentrión¹⁸⁹, las continuas ráfagas del Bóreas más reverencian que halagan, más respetan que soplan. Levantado sobre ellas, el segundo cuerpo abraza mucha deidad en poco nicho: el retrato, digo, del original mejor, de María de Guadalupe, trasladado en este reino. Los montes de Tecale¹⁹⁰ igualmente le envidian; los lunares, el jaspe¹⁹¹; el mármol, los visos¹⁹²; y el alabastro¹⁹³, la blancura. Colateral, otro nicho hace engaste a la joya más estimable que dio la fontana de la misma materia, imaginada de talla, donde corrió el escoplo¹⁹⁴ por cuenta de superior mano, para que en ambas imágenes parezca que interior espíritu las anima. Haciendo el frontispicio¹⁹⁵ aseado remate en cuyo espacio son (más que adorno, o memoria de la vanidad) obsequio humilde de la gratitud los escudos de armas de los ilustres patronos, que en reverente recompensa de su nobleza están confesando el beneficio del hijo del soberano a vista de la augusta¹⁹⁶ madre.

En los estribos va jugando la cornija¹⁹⁷ por todo el frontis¹⁹⁸ de la fachada, y sobre

¹⁸⁷ *claraboya*. “Ventana abierta en el techo o en la parte alta de las paredes” (*DLE*).

¹⁸⁸ Cuatro vientos: Bóreas o Septentrión, el viento del norte; Noto o Austro, el viento del sur; Céfiro, el viento del oeste, y Euro, el viento del este.

¹⁸⁹ En este caso se refiere al punto cardinal, el norte.

¹⁹⁰ Tecali de Herrera, municipio de Puebla.

¹⁹¹ El *jaspe* es una piedra sedimentaria. Puede haberla de variados colores opacos y generalmente se usa como roca ornamental.

¹⁹² *viso*. “Se llama también la superficie de las cosas lisas o tersas que mueven particularmente la vista con algún especial color o reflexión de la luz” (*Dicc. Aut.*).

¹⁹³ El *alabastro* es una piedra blanca y transparente que guarda parecido con el mármol. Se usa de forma ornamental o para esculpir.

¹⁹⁴ *escoplo*. “Instrumento de hierro acerado, con que el carpintero abre en la madera las cotanas, y el entallador desbasta las figuras y la talla. También usa de escoplo el cantero para labrar las piedras, y el que labra yeso para cortar las molduras [...]” (*Dicc. Aut.*).

¹⁹⁵ *frontispicio*. “La fachada o delantera de un edificio u otra cosa” (*Dicc. Aut.*).

¹⁹⁶ *augusto*. “Lo que es digno de veneración y obsequio, como cosa sagrada eminentemente grande, ilustre y soberana. Es voz puramente latina *Augustus*, que vale santo y venerable. Por antonomasia en lo sagrado se entiende el Santísimo Sacramento de la Eucaristía; si bien se dice también de los templos que son magníficos y suntuosos. Y en lo profano se entiende del emperador; aunque después el uso la ha extendido a los reyes, y a otras cosas que son de superior lustre, magníficas y excelentes” (*Dicc. Aut.*).

¹⁹⁷ O cornisa.

¹⁹⁸ Del latín *frons*, fachada o frontispicio.

ella un barandal de cantería con su basa y tocadura que lo corona, celosía dispuesta al recreo que decente permite la clausura en los asuetos, al aflojar en el arco la oración lo tirante de la cuerda¹⁹⁹. En cada bóveda se desahoga el aire por dos ventanas que, presumiendo de claraboyas, comunican luz bastante al ángulo más retirado, por lo interior guarnecidas de cantería, y por lo exterior, de tezontle, variándose sólo en la forma, en la bóveda de la mayor capilla, de la ventana por ser triangulada. Correspóndele al recibimiento de los repujos²⁰⁰ de los arcos cinco estribos con sus basas de piedra luciente y sólida, que aquí llaman chiluca, y sus esquinas de piedra de canto,²⁰¹ jugando en los tercios para su disminución la cornija, sobre quien juega también la principal de las portadas, que recibe sus canales para el desagüe de las bóvedas. En éstas quiso esmerarse, alusivo, el Arte²⁰², labrándolas con formas de pescados, en que va repitiéndose su arquitrabe y friso del mismo orden y, debajo de las canales, diestramente fingida de la labor de fiereza, en coronados leones,²⁰³ que le sirven de repisa.

Al coro bajo hacen lucido toldo dos bien acabadas bóvedas de aristas enteras, que en la longitud se dilatan en catorce varas, en la anchura se desahogan en trece y en la eminencia se descuellan en diez y ocho, fuera de los macizos y pavimento, correspondientes en número y adorno del coro alto al primor de las molduras y a la guarnición de sus tercios, observan la misma forma de las bajas, en cuyas claves guardan también sus cerramientos la proporción diminutiva de un seisozabo²⁰⁴ que hace un florón de relieve en el medio.

La torre en su contigüidad va formando el banco sobre la cornija que adorna todo su cubo en sus tres cuadros, y sobre ella su banco compuesto de basas y pilastras, formando cuatro arcos para los campaniles²⁰⁵, orlados de arquitrabe, friso y cornija. Sírvale de hermosa pesadumbre superior el segundo cuerpo que forman basas y pilastras coronadas de

¹⁹⁹ La cuerda es la línea recta que une los dos puntos terminales de un arco.

²⁰⁰ *rempujo* o empujo. "La actual fuerza y conato que hace una cosa para mover a otra o detenerla, como sucede en el arranque de los arcos, cuyas piedras están al mismo tiempo sosteniendo las que forman el arco, y haciendo fuerza y empujando, para que la fábrica de él se mantenga" (*Dicc. Auts.*).

²⁰¹ *canto*. "El pedazo de piedra desprendido o cortado de la sierra, y generalmente se da este nombre a cualquier pedazo de piedra manejable" (*Dicc. Auts.*).

²⁰² Respeté la mayúscula del original por tratarse de una prosopopeya del arte.

²⁰³ Las esculturas de leones representan guardia, majestuosidad y poder.

²⁰⁴ En arquitectura un seisavo es una figura hexagonal.

²⁰⁵ El campanil o campanario es la torre (normalmente la más sobresaliente) en donde se albergan las campanas de un templo.

capiteles, que recibe su arquitrabe, friso y cornija, donde se forma el banco que admite la bóveda, y linternilla con cuatro aiosos remates en forma piramidal, vestidas sus pilastras de azulejos y molduras en forma de arpón para su mayor hermosura.

Con esta gallardía sube a ser vistoso embarazo del aire desmedido jayán²⁰⁶ de piedra, pretendiendo vecindad con las nubes, en cuyos interiores laberintos de torcidos caracoles se escuchan por su distancia los ecos sólo, que resultan de las más alentadas voces.

La fachada interior (que hace diámetro, dividiendo ambos coros) baña por campo azul océano de resplandores, en un cielo que cifra el empíreo por las inmensidades de imaginado. ¡Gallarda conjetura del arte, copiar por fe lo que no se concede en lo vital al registro de los ojos! Resaltan en la capacidad del plano divinas inteligencias, a quienes dio cuerpo el aire de los cinceles para hacerlos perceptibles con rentalles a medio relieve de yeso que viste el oro, mostrando con varios instrumentos al vivo ademán que distinguen seguir el compás mayor, que la Trinidad sacrosanta entona en el divino cántico del esposo a la esposa, coronando a la mejor María por prototipo de la pureza. Pendiente de las manos de las dos divinas personas, la diadema imperial de los cielos la convida al más glorioso tálamo, y elevado sobre su cabeza, apocalíptico, el divino Amor, en forma, no de blanca paloma sino de amante mariposa, bate las alas buscando su misma llama por el círculo de una eternidad para el lleno de sus gracias. Mírase y admírase del imitado cielo en lo más bajo, en imagen de medio relieve, correspondiendo a la S y clavo con que se confiesa esclava, la palma y la corona con que la aclaman reina. Percíbese, con distinción repartido y grabado con hermosas letras, el epitalamio²⁰⁷ puesto en uno tres, esencia y personas, donde el padre le dice: *Veni filiæ*: el Hijo: *Veni electa*, y el Espíritu Santo: *Veni Sponsa, accipe coronam*;²⁰⁸ todo como que descende, y el *ecce ancilla*²⁰⁹ como que sube, desde las humildades que expresa, a las soberanías que goza. Con tanta destreza ejecutados entre los

²⁰⁶ *jayán*. “Hombre de gran estatura, robusto y de fuerzas” (*Dicc. Aut.*).

²⁰⁷ Un *epitalamio* es un canto nupcial.

²⁰⁸ ‘Ven hija; ven elegida; ven esposa, acepta la corona.’

²⁰⁹ ‘He aquí la esclava.’ Con estas palabras responde María al ángel que le anuncia que será madre de Dios: *Dixit autem Maria: Ecce ancilla Domini, fiat mihi secundum verbum tuum*: “Dijo entonces María: ésta es la esclava del Señor, hágase en mí según tu palabra” (Lucas 1:38).

paraninfos²¹⁰ los ministerios de la música que, oyendo el entendimiento las mudas cláusulas²¹¹, persuaden a los oídos por el oficio de los ojos.

Sobre la reja del coro alto se levanta una coronación que la recibe un banco hasta tocar en el arco o convexo de la bóveda; labor artificiosa donde, con diferente inventiva, con nueva hermosura resalta el medio relieve, ya vestido, ya calzado lo blanco del yeso con lo bruñido del oro, que toda esta nueva obra, en cuya eminencia se ve el simulacro del glorioso abad claravalense²¹² acordando a la devoción, cuando, entrando en la iglesia mayor de Espira, ciudad de Alemania y cámara del imperio, acompañado de todo el clero y con gran concurso de pueblo, se arrodilló tres veces en tres lugares diferentes. Y dijo en el primero: ¡*Oh, clemens!* En el segundo: ¡*Oh, pia!* y en el tercero: ¡*Oh, dulcis Virgo Maria!*²¹³ Y en memoria de esta salutación en aquella iglesia permanecen tres láminas de metal, y en ellas escritas estas palabras. Y cada día se canta la *Salve Regina* con grande solemnidad y música, dulce rémora hasta de los herejes, que van a oírla. Está pues el vivo sagrado bulto elevado de la latitud en el medio, con movimientos en boca y manos, como que canta, y como que le sigue alegre muchedumbre de alados celestiales cupidos, y acompaña con el profeta rey, romana virgen y mártir ínclita santa Cecilia pulsando las cuerdas de un harpa y tocando las teclas de un órgano. Léense las cinco cláusulas en airosos ondeados rótulos, suspendidos por sus extremidades de seis serafines que los colocan en cinco mansiones, coronando el último la cabeza del santo con el nombre de María en una dorada cifra, y sirviendo de engastes las otras a la compasada contextura de lazos calados. Qué sierpes doradas relevan espiras y forman roscas en aquel labrado campo de roscleres, donde la escultura arquitectónica agotó el golfo de sus esmeros, batallando excesos el arte con la naturaleza, lo hermoso con lo significado, el aire con lo prolijo.

²¹⁰ *paraninfo*. “En su riguroso significado es el padrino de las bodas. Comúnmente se toma por el que anuncia alguna felicidad” (*Ac. Us.*).

²¹¹ *cláusula*. “El período o razón entera que contiene, así en lo escrito como en lo hablado, un cabal sentido, sin que falte o sobre palabra para su inteligencia y perfección. Era tan inclinado de su naturaleza a la poesía, que muchas veces las *cláusulas* de lo que escribía en prosa, sin mirar en ello, las acababa en verso” (*Dicc. Auts.*).

²¹² El abad claravalense es san Bernardo. Nació en el castillo de Containes, cerca de Dijon, Borgoña, en el año de 1090, y hacia el año 1115 fundó y dirigió la abadía de Clairvaux o Claraval, ubicada en Ville-sous-la-Ferté, en el departamento del Aube, lugar donde murió el 20 de agosto de 1153.

²¹³ ¡*Oh, clemente!*; ¡*oh, piadosa!*; ¡*oh, dulce Virgen María!*’ Esto es parte de la oración de La Salve.

No descansa la curiosidad artificiosa repetida en las labores del comulgatorio y profesado: hermoheando los ángulos del inferior coro sobre cornija dorada, luciendo el capialce²¹⁴, le sustenta brillante lacería²¹⁵ y le viste variedad seráfica sobresalientes al medio relieve. Labradas las puertas a dos haces y en semicírculo que llena un barandal en forma de rayos hechos al torno, duplican a los ojos admiraciones y, en lo exterior, nuevo matiz y consonancia deleitable a toda la fábrica, así por el artificio como por la materia, siendo sus barandas²¹⁶, frisos y tableros de unas maderas que en esta región traen en opiniones el buen gusto entre el ébano y caoba, porque en color y en lustre no deben nada al bermellón por lo rojo, ni al múrice²¹⁷ por lo retinto.

Acompañan a esta diversidad agradable los esmaltes del rubio metal, así en todo lo interior como en los marcos de las ventanillas, donde reflejan los visos del carey²¹⁸ que, cuando más manchado, luce más limpio.

La tribuna, que corre no breve espacio sobre la sacristía, aun con tanta diferencia de colores, estrenó aquel día nueva gala y, puesta de oro y azul sobre lo celeste, la doran por la fimbria²¹⁹ diez soles. Y por el asiento, que desde lo bajo se mira, otros tantos florones con hojas de oro, que le corresponden con tan enredadas travesuras de líneas o rasgos dorados (cuidadosos desgaires²²⁰ del dibujo), que allí se ve sólo con belleza la confusión.

Descripción del altar mayor

Celosa aquí la arquitectura de los dos artes que alientan linos e informan bronces, valiéndose de la geometría, organizó de columnas un cuerpo, que siendo uno blasonaba de

²¹⁴ *capialzar*. “Arquitectura: levantar un arco o dintel por uno de sus frentes para formarle derrame volteado sobre una puerta o ventana” (DLE).

²¹⁵ *lacería*. “Conjunto de lazos, especialmente en labores de adorno” (DLE).

²¹⁶ *baranda*. “Especie de corredor o balaustrada que ordinariamente se coloca delante de los altares o escaleras, compuesta de balaustres de hierro, bronce, madera u otra materia, de la altura de un medio cuerpo, y su uso es para adorno y reparo” (Dicc. Auts.).

²¹⁷ El *múrice* es un molusco marino que segrega un tinte con el que antiguamente se hacía el color púrpura para teñir.

²¹⁸ El *carey* es un material de varios tonos que se obtiene de las placas del caparazón de la tortuga marina carey. Es usado para fabricar objetos de muy alto valor, como joyas.

²¹⁹ *fimbria*. “El canto o remate más bajo de la vestidura. Es voz puramente latina *Fimbria*” (Dicc. Auts.).

²²⁰ *desgaire*. “Desaliño, desaire en el manejo del cuerpo y en las acciones, que regularmente suele ser afectado” (Dicc. Auts.).

tres: bello monstruo que con proporcionada disformidad, sin las sustituciones de Alcides²²¹, se levantó a ser Atlante²²² robusto, si no Gerión²²³ de tres cuerpos, desde el altar mayor, donde hacía pie, hasta el cielo de la bóveda, donde remataba. Presumiendo las últimas repisas y rodeos, de hombros y brazos que sustentaban su inmóvil rotundidad; haciendo de los plintos²²⁴, plantas; de las escaneladuras, muslos; de los imoscapos²²⁵, vientre; de los módulos, miembros y músculos; de los dentellos²²⁶, garganta; del capitel, cabeza; y del esgucio²²⁷, coronilla. Engreído de estatura por el destino, para hacerse humilde con la ocupación, creció para servir de retablo y no pudo peligrar de soberbio. Servían a su altura, para volar a las esferas, cincuenta y un pies geométricos de talaes, como a su anchura, que se abrazaba con ambos lados colaterales hasta en número de treinta y seis. El primer cuerpo de obra corintia se movía sobre un zoclo y un banco, cuyos macizos ocupaban las luces del mundo, los doctores sagrados de la Iglesia, representados de talla entera con dos frisos en el zoclo y de ajedrez su acojinado, con sus molduras; dando medido campo sus ases a seis envidias de Apeles²²⁸, en que con observancia aritmética se levantaban ocho columnas con basas, boceles²²⁹, capiteles, collarines con agallones²³⁰, triglifos²³¹ y florones con frisos, cornijas y arquitrabe, haciendo cuatro columnas a cada lado capaz espacio a los tableros, quedando las entrecalles²³² gallardamente discretas y compartidas, y en la calle de en medio el sagrario con dos nichos a los lados. Cerraba este primer cuerpo con cornija adornada de

²²¹ *Alcides* es otra forma de llamar a Heracles (mitología griega) o Hércules (mitología romana). Su fuerza es uno de sus atributos más destacables.

²²² *Atlante* o Atlas es en la mitología griega el titán al que el dios Zeus condenó a cargar sobre sus hombros a Urano (el cielo).

²²³ *Gerión*, en la mitología griega, es un monstruo antropomorfo gigante de tres cuerpos y tres cabezas, hijo de Crisaor y Calírroe. Luchó contra Heracles, quien resultó vencedor.

²²⁴ *plinto*. "Arquitectura. Parte cuadrada inferior de la basa de una columna" (DLE).

²²⁵ *imoscapo*. "Arquitectura. Diámetro inferior del fuste de una columna" (DLE).

²²⁶ *dentellón*. "Término de arquitectura. Cierta especie de moldura que ordinariamente se pone debajo de la corona de la cornisa dórica. Llamose así por ser a manera de dientes" (Dicc. Aut.).

²²⁷ *esgucio*. "Arquitectura. Moldura cóncava cuyo perfil es un cuarto de círculo que se utilizaba como remate en el cornisa dórica" (DLE).

²²⁸ *Apeles* (352 a. de C.-308 a. de C.) fue uno de los pintores griegos más famosos de la Antigüedad. No se conservan sus obras, mas se sabe de él a partir de fuentes como los textos de Plinio y Estrabón. Fue el pintor electo por Alejandro Magno para que hiciera sus retratos.

²²⁹ *bocel*. "Moldura convexa lisa, de sección semicircular y a veces elíptica" (DLE).

²³⁰ *agallón* o *gallón* es un elemento ornamental usado para decorar boceles, cúpulas o bóvedas. Tiene forma oval o curva.

²³¹ *triglifo*. "Término de arquitectura. Miembro de ella que consta de tres canales y se reparten en el friso de la columna de orden dórico" (Dicc. Aut.).

²³² *entrecalle*. Arquitectura. "Separación o espacio hueco entre dos molduras" (DLE).

frisos y cortezas caladas, sobre quien descansaba una sotabanca²³³ con sus frontispicios que recibían el segundo cuerpo, formado de ocho columnas compósitas²³⁴. En la calle de en medio un recuadro ladeándole otros dos nichos, y en los extremos de afuera dos entrecalles cerrando y rematando con otra cornija que guardaba el orden compósito, sobre la cual, para recibir el tercer cuerpo, tenía su sotabanca y frontispicios con el mismo adorno de cortezas. También se veía su recuadro con cuatro motilos, en donde jugueteó primores la escultura, formando diferentes niños montados sobre unos pelícanos, y su medio cuerpo de bicha,²³⁵ repitiéndose los dos nichos en cada lado y su cornija por remate del tercer cuerpo. En los extremos exteriores sobre las entrecalles remataba con dos cuerpecillos que se vestían de cornijas, morilos, frontispicios, tarjas²³⁶ y arbotantes²³⁷, cerrando medio punto y terminando con un cielo. Y por remate del tercer cuerpo, con felicidad conseguida del pincel, una gloria en cuya altura se veía al medio relieve la divina persona del Padre. Daba garboso complemento a la majestad del retablo, por la longitud y anchura, un arco revestido de ángeles de rentalle, con artificioso donaire enredados piernas y brazos entre cortezas, jugando con hermosa prolijidad el capialce, y cerrando su clave²³⁸ en el medio con el divino Espíritu, en aquella columbina forma que puede manifestarse a lo visible.

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

Pause aquí su carrera la prosa y débale el primor del artificio, suspendido el curso de la oratoria, breve interposición a las flores de la poesía; que, cuando María santísima de

²³³ *sotabanca*. "Término de arquitectura. Es una pieza de ella que se fabrica sobre la cornisa, con su moldura y resalte para que reciba los arcos de la bóveda, y arrancando desde ella, sobresalgan y se vean enteramente los semicírculos, o medias esferas. Comúnmente se llama banco por la formación y figura que tiene" (*Dicc. Auts.*).

²³⁴ Lo mismo que *compuestas*.

²³⁵ *bicho*, *a*. "Ciertas figuras de hombres o de bestias que se rematan de medio cuerpo abajo, cuando se fingen enteras en otra forma de la que tuvieron al principio: como en follajes, peces, o algún otro animal, según la idea que mejor o más proporcionada parece al pintor o escultor, para mayor adorno de los lugares en que los emplea, que por lo ordinario suelen ser portadas de casas, grutas de jardines, y en la pintura en los cuadros de arquitectura" (*Dicc. Auts.*).

²³⁶ *tarja*. "Desuso. Adorno oblongo con inscripción que se sobrepone a un miembro arquitectónico, tarjeta" (*Ac. Us.* 1817).

²³⁷ *arbotante*. "Es un macho arrimado a una pared para detener el empujo de alguna bóveda o arco. Es voz de la arquitectura y derivada del Francés *Arc-boutant*" (*Dicc. Auts.*).

²³⁸ *clave*. "En arquitectura, la piedra que cierra la bóveda" (*Covarrubias*).

Guadalupe se estampa de flores y aparece aun en memoria, alterar el estilo es disculpa del afecto.

Desde que nació esta pura
excepción de la desgracia,
supo el mundo que era gracia,
y el cielo que era hermosura.
Bien lo dice la pintura
que el pincel fue soberano,
y aquí, corriendo la mano
por la divina influencia,
ostentó la Omnipotencia
ser hechura de su mano.

Allá la misma fue norma,
y cuando se aparecieron
las rosas, materia dieron,
y el original, la forma.
Si acá el pincel de la forma
apropia la copia hermosa,
no es mucho que tan graciosa
salga entre vivos colores
con una boca de flores,
con una cara de rosa.

Los que le sirven brillantes
a la frente de caireles,
de su triunfo son laureles,
y de su tope diamantes.
El sol con rayos flamantes
la inundaba, o la vestía,
y tan viva persuadía
en el efigie²³⁹ que dudaban
si los astros alumbraban
o el sol en el lienzo ardía.

El manto que a azul esfera
corrigió falso esplendor,

²³⁹ *efigie*. "Imagen, figura, bulto y hechura semejante de alguno" (*Dicc. Aut.*).

por el dueño y el color
celeste dos veces era.
Luminosa primavera
cuanto le cerca, le dora,
y en obsequios de su aurora
de luces cuajado el velo,
siendo dibujo del cielo
pareció copia de flora.

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

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

Desde aquel lugar de horrores
huellas sintiendo serenas
de dos castas azucenas,
áspid se encubre entre flores.
De Cintia²⁴⁰ a los resplandores
no sale en el colorido,
sólo en sombras discurrido:
sin duda, de avergonzado,

²⁴⁰ *Cintia*. Epiteto de la diosa griega Artemisa, diosa de la luna.

los ultrajes de pisado
le hacen estar escondido.

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

Diversas frutas diestramente fingidas eran dorado vistoso adorno al recuadro de la virgínea imagen, que cargaba sobre una repisa, donde se veía muy al natural esculpido un tunal, planta feliz que, levantándose entre cuantas producen las Indias a ser blasón de la armas de esta imperial ciudad mexicana, era allí debido obsequio a tanta reina. Todos los seis nichos que, sobre repisas de caladas cortezas, hacían lados a la calle de en medio, ocupaban seis simulacros²⁴¹ que, de verdes despojos de la selva —perdiendo el rigor de villana según la vegetable vida—, llegaron, por lo que representaban, a conseguir la más noble, y de las amenazas del fuego al respeto de las aras. También hay fortuna en los troncos (frecuentes huellas sintió, puente del Cedrón,²⁴² el árbol ya más precioso de la naturaleza). De estos ya cultos hijos del bosque eran los que se siguen dueños sagrados.

- 1 En el un lado el Precursor divino²⁴³
se imagina entallado de relieve
como voz del Cordero, tan vecino
que al animarla, sus alientos bebe:
tan eficaz, tan vivo al peregrino
vigor, que el leño a la escofina²⁴⁴ debe,

²⁴¹ *simulacro*. “Imagen hecha a semejanza de alguna cosa venerable o venerada” (*Dicc. Aut.*).

²⁴² El motivo iconográfico del *puente del Cedrón* es parte de los ciclos narrativos de la Pasión de Cristo. Representa a Jesús cruzando el puente del torrente Cedrón durante su suplicio. El puente funge como una pieza intermediaria entre el Prendimiento y el Proceso político-religioso. Este motivo fue creado a partir de la fundación de la Hermandad de la Puente del Cedrón en la parroquia de San Juan en Málaga, en el siglo xvii.

²⁴³ El *Precursor divino* es san Juan Bautista: “Cristo tuvo su precursor en san Juan, que testificara, y dijera que era Dios [...] Un hombre que no era Dios fuese enviado a dar testimonio del verdadero Hijo de Dios” (Villa, 1750: ff. 9; 32).

que, a poder verle el idumeo²⁴⁵, la cara
de su resurrección se recelara.

2 De Felipe²⁴⁶ se ve representada
en su imagen la luz que lo enajena,
y, a no tener la mano tan sagrada,
el olfato buscara a la azucena.
Del arco de su pecho disparada
flecha es la llama, que a salir se estrena
porque, retrocediente volcán, luego
—hiriendo el corazón— rebose el fuego.

3 Más arriba, hacia el cielo remontada,
de su oráculo goza el paralelo
la que virgen fecunda fue aclamada,
de Ávila honor y gloria del Carmelo.
La pluma, de su espíritu inflamada,
mueve del arte al industrioso anhelo,
pareciendo a los ojos que allí vive,
que dicta amor y que la pluma escribe.²⁴⁷

4 ¡Con qué ternura y reverencia mira
José al niño que en sus brazos pende!
Dulce le abraza, humilde se retira,
quíerele hablar, y mudo se suspende;
a la gurbia²⁴⁸ las cláusulas²⁴⁹ inspira

²⁴⁴ *escofina*. “Lima grande de dientes gruesos de que usan los entalladores y carpinteros para limpiar y raspar la madera” (*Dicc. Aut.*).

²⁴⁵ *idumeo*, a, gentilicio del país poblado por los descendientes de Edom. El país de Idumea estaba ubicado al sur de Judá y del Mar Muerto. Los idumeos eran enemigos de los judíos.

²⁴⁶ Se refiere a san *Felipe de Jesús* (1572-1597), primer mártir nativo de la Nueva España. Su padre lo envió a Manila para que se dedicara al comercio, sin embargo Felipe se unió a los franciscanos de Manila. La embarcación que iba de regreso a México, en la que viajaban otros frailes franciscanos, naufragó y llegó a Japón. En una persecución hacia los cristianos, 26 mártires fueron crucificados. Felipe fue además atravesado por dos lanzas en los costados. Fue beatificado en 1627, junto con sus compañeros, y canonizado en 1862.

²⁴⁷ Se refiere a *santa Teresa de Jesús* (1551-1582), escritora y mística que nació en Ávila, España, y que fue fundadora de la Orden de Carmelitas Descalzos, rama de la Orden de Nuestra Señora del Monte Carmelo.

²⁴⁸ *gurbia*. “Dicho de un instrumento de metal: Que tiene alguna curvatura” (*DLE*). También aparece en la entrada *gubia*. “Escoplo de media caña, delgado, de que se sirven los carpinteros y otros artífices para las obras más sutiles y delicadas” (*Dicc. Aut.*).

²⁴⁹ Las cláusulas, escritas o habladas, están dotadas de sentido y pueden ser tan elevadas como la poesía. Aquí se trata de hermanar una cláusula, cuyo lenguaje es el verbal, con la obra de un escultor, cuyo lenguaje es visual.

en los mudos silencios, que se entiende:
y no es mucho lo esculpa de esta forma,
si José le dio el alma que le informa.

- 5 El medio coge por distancia poca²⁵⁰
el Can Mayor,²⁵¹ campando con su estrella:
expresiva la voz, muda la boca,
habla el semblante lo que el labio sella:
misterioso animal sus plantas toca
mordiéndolo un Sirio²⁵² que esplendor destella,
dudándose en la unión y en el combate
si alumbra el can, o si la antorcha late²⁵³.
- 6 El Místico Doctor²⁵⁴ la estancia suma
glorioso ocupa, en cuya diestra mano
volar queriendo, iluminada pluma
rémora es el contacto soberano,
el peso de su planta un mundo abrumba,
por vencer de sus glorias lo profano,
mostrando el ademán en la divisa,
que se le dio del mundo, lo que pisa.

Estos ínclitos héroes celestiales
son, con alta señal de sus blasones,
de aquellas copias los originales,
y de aquellas estatuas, corazones;
a alientos del formón tan naturales,
que con cuerpo, semblante, afecto, acciones,
en el cifrado Olimpo donde moran,
rogando viven, y viviendo adoran.

²⁵⁰ De acuerdo con los detalles iconográficos de esta octava muy probablemente el autor se refiere a santo Domingo, quien es frecuentemente representado con una estrella sobre su cabeza; un báculo en su mano derecha, de la cual también cuelga un rosario y un estandarte con el emblema de la Orden de Predicadores, y un perro que sostiene con su boca una antorcha encendida.

²⁵¹ El *canis maior* es una constelación que acompaña al cazador Orión y que está compuesta por una estrella binaria conocida como Sirio, la estrella más brillante del cielo y una de las más cercanas a la Tierra.

²⁵² Es evidente el juego de palabras entre *Sirio* y cirio (por la antorcha que muerde el perro que acompaña a santo Domingo en muchas imágenes).

²⁵³ Luis de Góngora y Argote utiliza el término *latir* para referirse al ladrar de los perros: Repetido latir, si no vecino / distinto, oyó de can siempre despierto, / y en pastoral albergue mal cubierto, / piedad halló, si no halló camino (vv. 5-8 de "De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado").

²⁵⁴ Refiriéndose a san Bernardo.

No menos capacidad dejó este dorado obelisco a seis grandes cuadros o tableros de molduras y contramarcos, en que se veía pintada toda la vida luciente de la mejor alba, desde las niñeces de su oriente hasta el auge de su cenit (que el alba no siente ocaso), cuya explicación fío rudo plectro²⁵⁵ a la pulsaciones de Urania²⁵⁶, si no de otra musa de las nueve, por tocar y cantar de los cielos.

Misterios suena el dibujo
que en cifra de líneas canta,
pues se le entienden las voces
sin oírle las palabras.

Mucho apunta en signos breves,
y al compás que diestro guarda,
lo que retoca en colores,
resulta de consonancias.

En el primer cuadro muestra
a Ana y Joaquín²⁵⁷ que declaran
que nace a dar gozo al mundo,
entre dos luces, el alba.

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

Brota flor, y se repiten
dos maravillas arcanas,
naciendo a ser madre y virgen
de estéril fecunda vara.

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

Al templo ofrecida, en otro

²⁵⁵ *plectro*. "Instrumento para herir y tocar las cuerdas de la lira, cítara u otro instrumento músico" (*Dicc. Aut.*). Esta voz también se usa como metáfora de la poesía.

²⁵⁶ *Urania* es, en la mitología griega, la musa de la astrología y la astronomía.

²⁵⁷ Tradicionalmente se acepta que Ana y Joaquín son los nombres de los padres de la Virgen María, mas no se tienen evidencias históricas de ello. Las únicas fuentes son los evangelios apócrifos.

se ve, clausulando en nácar
muchos siglos de excelencias
ochenta auroras tempranas.

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

Pero de que ciña y quepa
embelesa, si no espanta,
tanto sol en poca esfera,
tanto aliento en breve tabla.

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

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

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

El bautismo de María
el cuarto lienzo retrata.
siendo novedad dos veces:
en el pincel, y en su gracia.

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

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

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

necesidad la abundancia.

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

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

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

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

Si corte común a todos,
reverencia es su guadaña
a tanta Reina, que pudo
no morir de lo que mata.

En el opuesto, subiendo
al incorruptible alcázar,
es del querub²⁵⁸ más sublime
sabia admirable ignorancia.

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

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

Allí se ofreció a la vista
que oculto numen volaba,
bajando el original

²⁵⁸En español es querubín, mas se tomó el préstamo del hebreo *kerūb* para no alterar la métrica del verso.

a buscar su semejanza.

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

Segundo corazón Bernardo era del edificio en el medio, haciendo reverente compañía, ya como hijo, o ya como titular, a la que no la tiene en todo el cielo. Manifestábalo la pintura descubriéndole el corazón encendido, en cuyas palpitantes alas abrigaba, padre amoroso, linaje de mejor nobleza en su propagación monástica. Muchas victorias ha conseguido el realce²⁵⁹ con la malicia; sirva aquí en fin al pincel, de elogio traducido a la imagen, breve diálogo consagrado a su pira.

*Mira loquar: sed digna fide, Bernarde quid hoc est?
Vivis ad huc? (vivo.) Non ergo es mortuus? (immo)
Et quid agis? (requiesco) taces, an faris? (vtrumque);
Cur retices? (quia dormio) cur loqueris? (quia vivo.)
Quid loqueris? (sacra mystica) cui? (mea scripta legenti)
Nunc cunctis? (non) ergo quibus? (qui dulcia querunt.)²⁶⁰*

Milagros habla aquel lienzo
dignos de fe, ¿oh, gran Bernardo
qué es esto? Es influjo tuyo,
que el pincel haga milagros.

—¿Aún vives? Ya dice —vivo
—¿Muerto, cómo? —En mi retrato,
no sólo en lo relativo,
sino en lo identificado.
—¿Qué haces en el lienzo mudo?
—Con mis alumnos descanso
—¿Callas, o hablas por ventura?

²⁵⁹ *realce*. “En la pintura es aquella parte del objeto iluminado, donde más activa y directamente tocan los rayos luminosos, el cual se nos hace más sensible cuando los rayos visuales tocan al ángulo o coinciden con el radio de la refracción” (*Dicc. Auts.*).

²⁶⁰ ‘Digo cosas sorprendentes, pero dignas de crédito. Bernardo, ¿qué es esto? / ¿Estás aún vivo? Vivo. ¿Entonces no estás muerto? Para nada. / ¿Y qué haces? Descanso. ¿Estás callado o hablas? Las dos cosas. / ¿Por qué estás callado? Porque duermo. ¿Por qué hablas? Porque estoy vivo. / ¿Qué dices? Los misterios sagrados. ¿A quién? A quien lee mis escritos. / ¿Ahora a todos? No. ¿Entonces a quién? A quienes buscan lo dulce.’

—Callo vivo, inmóvil hablo.
 —¿Por qué callas? —Porque aquí
 duerme la voz en los labios.
 —¿Pues por qué hablas? —Porque vivo
 en los lienzos y en mis rasgos.
 —¿Qué hablas? —Divinos misterios.
 —¿A quién? —Al lector que es sabio.
 —¿No a todos? —No. —¿Pues a quiénes?
 —A estos que la miel gustaron.²⁶¹

Nilo de muchas bocas pretendió hacerse el sudor de la ingeniosidad, derramada en aquel campo de primores, logrando copia más florida²⁶² que la de Amaltea²⁶³; porque solicitaba se debiese más a las fecundas ideas de su estudio que al torrente de la riqueza que, desatada en Ebro y Pactolos, salió de Tajo²⁶⁴ con ondas de oro a inundar toda la prolija labor que había arado, tesonero, el cepillo y porfiada la garlopa²⁶⁵. Tan competidas obras y materia que llegando entrambas a medirse en lo superlativo de valientes, las desengañaba neutral el triunfo. No así en la basílica del sol dejó indeciso el laurel antojadiza licencia de poeta gentil lisonjeando la forma alegaba también derecho de primacía el sagrario en esmero y preciosidad al retablo como su joya; y él se defendía con servirle como su caja, saliendo siempre en la revista de los más críticos lince de las artes el pleito en discordia. Mas, como a tres cuerpos gigantes habían de corresponder tres corazones tamaños, cúpole (en aquel triplicado coloso) ser corazón tercero materialmente al tabernáculo, siéndolo en lo formal el sol de justicia sacramentado, como quien lo había de animar. No fuera el mayor luminar²⁶⁶ la criatura más hermosa de las insensibles a no ser consecuencia de su creador. Túvole

²⁶¹ Es decir, a los feligreses que escucharon a san Bernardo, doctor melifluido cuyas palabras eran tan dulces como la miel.

²⁶² Con *copia* el autor nos remite a la cornucopia o cuerno de la abundancia, del que se derraman flores, frutos y todo tipo de riquezas.

²⁶³ *Almatea*, en la mitología griega, es la ninfa nodriza que alimentó al dios Zeus.

²⁶⁴ Aquí se mencionan cuatro ríos: el *Nilo*, que corre a lo largo de diez países africanos; el *Ebro*, que se halla en España; el *Pactolo*, localizado en Turquía, y el *Tajo*, el río más largo de la península ibérica.

²⁶⁵ *garlopa*. "Cepillo largo y con puño, que sirve para igualar las superficies de la madera ya cepillada, especialmente en las juntas de las tablas" (*DLE*).

²⁶⁶ Se refiere al Sol.

justamente el ateniense filósofo del Areópago²⁶⁷ por expresa imagen del mismo dios y por la vida de luz que en la pureza simplísima de los cielos a las causas universales comunica. No faltó hispano numen que lo llamase “corazón de los cielos nacarado”.²⁶⁸ Éste era el solio²⁶⁹ que a tanta majestad se previno para el señalado día que colocada en él había de vivificar por toda aquella quinta esencia del arte planetas de más altos influjos.

Hacía bruñida falda a este eminente olimpo compasada unión de lucidas piedras en iguales fragmentos que cuadró el corte y pulió la mureta²⁷⁰, guardando su plano con la modulación de los números los tenores de la simetría desde los dos ángulos de la pared hasta las metas del que se dice presbiterio continuándose los encajes por cinco gradas de Tecale que se extendían ufanas de verse en tanta altura aunque pisadas. Así ostentaban su lustrosa hermosamente manchada naturaleza luciendo más desnudas que vestidas, hasta que por respetos del culto, no por necesidad del adorno, se sobrepusieron a esconderle los lucimientos artificiosas flores y primaveras tejidas en alfombras turquesas. Todo era reverencia, nada emulación: ambas cosas servían por servir, no por parecer.

A poca distancia del escalón más alto en los extremos hacían asiento dos reyes brutos, pero pulidos, que a no domesticar su aparente ferocidad la suavidad del oro que les servía de piel ingiriéndoles tanta saña la agudeza de lo esculpido, pusieran en fuga al temor, desvanecido también en la inmovilidad, como prevenidos para pajes de hacha del león soberano de Judá,²⁷¹ que les iba a enseñar mansedumbre ya vuelto en cordero.

No sufría en sus empleos intermisiones el incorruptible metal, preciosa desdicha de Midas²⁷², corriendo a guarnecer nueva fábrica con las excelencias de perfecta y las estimaciones de costosa que construida de columnas áticas²⁷³ y compósitas y todas las

²⁶⁷ Se refiere a Dionisio Areopagita, discípulo de san Pablo nacido en Atenas en el siglo I. Vivió en el barrio del Areópago, un monte ubicado en el oeste de Atenas. Es considerado el santo patrono de Atenas y cada 3 de octubre se conmemora una fiesta en su honor.

²⁶⁸ Desde que el sol dorado, / corazón de los cielos nacarado, / con media luz madruga, / y del alba los párpados enjuga / al fuego de sus candidas centellas, / hasta que con la noche las Estrellas [...] Diálogo del personaje don Diego de Marsilla de la comedia *Los amantes de Teruel* de Juan Pérez de Montalván (1602-1638), escritor y dramaturgo madrileño.

²⁶⁹ *solio*. “Trono y silla real con dosel” (*Dicc. Aut.*).

²⁷⁰ Aunque actualmente se conoce como *mureta* a un muro o mampostería de poca altura, aquí parece referirse a alguna herramienta para pulir.

²⁷¹ Se refiere a Cristo.

²⁷² Es decir, el oro.

²⁷³ Pilares aislados de basa cuadrangular.

adherencias del arte, relevantes por el cerco las siete virtudes²⁷⁴ en jeroglíficos aspiró a ser colateral y se contentó con parecer mudo tálamo, divididos en sus dos cuerpos dos nichos o conchas doradas, que servían de respaldos a cuatro vivas semejantes de los nobilísimos patronos, que estaban de talla entera apostando a la posteridad duraciones, créditos a la fama, y al culto ejemplo. Y pues que hoy están gozando sus tres originales de la vital aura, y el primero patrón, ser (como piadosamente se espera) ya trasladado a mejor inmortal vida, débale su ardiente devoción a las dulzuras de Melpómene²⁷⁵ justas memorias, bien explicada[s] en la eficaz expresión de su retrato, que así persuade.

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

El juicio duda, en la que especie²⁷⁶ imprime
si la lengua pronuncia, el mármol ora,
miran los ojos o el semblante adora;
tanto cincel valiente, afecto exprime²⁷⁷.

Devota, arrodillada, se refiere
a su dueño excediendo de trasunto²⁷⁸
en cuanta alma vivaz informar quiere.

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

²⁷⁴ Las siete virtudes, útiles para enfrentar los siete pecados capitales: humildad, generosidad, castidad, paciencia, templanza, caridad y diligencia.

²⁷⁵ *Melpómene* es, en la mitología griega, la musa de la tragedia.

²⁷⁶ *especie*. “Significa también la imagen o representación de sí que envía el objeto y concurre y coadyuva a la Potencia para su conocimiento o percepción” (*Dicc. Aut.*).

²⁷⁷ *exprimir*. “Vale también especificar, decir con claridad y expresamente las cosas, para su perfecta noticia y conocimiento” (*Dicc. Aut.*).

²⁷⁸ *trasunto*. “Imitación exacta, imagen o representación de algo” (*DLE*).

Los mismos acuerdos repite el sepulcro (todavía cenotafio²⁷⁹ hasta el día prevenido para la pompa fúnebre de la traslación de sus huesos)²⁸⁰ que debajo del altar mayor le besa el pie, entoldado de capaz bóveda, que abraza por los cuatro ángulos reiteradas sutilezas de los pinceles en copias sagradas de campeones divinos, presidiéndoles sobre las aras de un altar (allí dolorosa, si en todo el templo florida) constante reina que en las cercanías de la cruz, trastornado el curso de los cielos y turbado el orden de la naturaleza cuando todo el universo yacía, sólo ella estaba. A este sol, aun entre tantas sombras y dolores no eclipsado, eligió aquel lugar para saludarlo Fénix desde la pira librando en su patrocinio renacer de los incendios de su afecto devoto al templo donde se triunfa.

*Hic sedet, et blando solem clangore salutat
debilior, miscetque preces, ac suplice cantu
præstatura novas vires incendia poscit.*²⁸¹

No hace el lugar a los demás altares parecer menos grandes, aunque se confiesen menores; mídense al mayor en los cuerpos, regúlense en los órdenes, iguálense en las columnas, compítense en las labores, y en todos generoso el potosí²⁸², desatado en venas y batido en panes, viste su gentileza del color de la luz cuando despierta entre celajes, o cuando se reclina en tornasoles. Obra toda de elegantes manos, perfectamente ejecutada por Cristóbal de Villalpando²⁸³ y Pedro de Maldonado²⁸⁴, entrambos famosos hijos de estas mexicanas

²⁷⁹ *cenotafio*. “Monumento funerario en el cual no está el cadáver del personaje a quien se dedica” (DLE).

²⁸⁰ La traslación de los huesos de don Juan de Retes Largache, que estaban resguardados provisionalmente en la capilla de la Cena de la Catedral, se realizó el último día de celebración por la dedicación del templo de San Bernardo. Ahora los restos yacen sepultados en el altar mayor del recinto.

²⁸¹ “Aquí se sienta y, más débil, saluda el sol con un blando clangor y reza, y con su canto suplicante pide nuevos incendios que presten nuevas fuerzas.” Claudiano en “Phoenix” de *Eidyllia XLIV*, vv. 45-47.

²⁸² *potosí*. “Riqueza extraordinaria” (DLE).

²⁸³ *Cristóbal de Villalpando* (hacia 1649-1714) es uno de los pintores novohispanos más reconocidos. Nació y murió en la Ciudad de México. Su primera gran obra fueron las pinturas del retablo del templo de Huaquechula, Puebla, en 1675. En 1685 comenzó a realizar una de sus obras más famosas, un ciclo de cuatro pinturas en la Catedral Metropolitana, tituladas *La apoteosis de San Miguel*, *La mujer del Apocalipsis*, *La Iglesia Militante*, y *La Iglesia Triunfante*. En 1688 pintó la cúpula de la Catedral de Puebla, la *Apoteosis de la Eucaristía*. Otras obras destacadas de Villalpando son *Adán y Eva en el paraíso* (hacia 1689) y *El Diluvio* (1689).

²⁸⁴ *Pedro de Maldonado* (siglo XVII) fue un maestro ensamblador y arquitecto novohispano. La primera obra que se conoce de él es el retablo del templo de San Ramón, en la Ciudad de México, que data de 1680. Asimismo, labró los retablos del templo de la Merced y del templo de Santo Domingo, de Puebla.

lagunas, que compulsando fielmente a la naturaleza en el leño y el lino, pudieran tener por no lisonjero encomiastes²⁸⁵ a Quintiliano²⁸⁶ como Apeles y Lisipo.

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

Hasta allí llegar pudo lo espléndido y majestuoso del templo para grabar en sus columnas la fama los inmortales caracteres del gaditano²⁸⁷; pero trascendiendo a lo interior del monasterio el valor y franca animosidad por un piélagos de viviendas²⁸⁸ nuevamente fabricadas, llegó a conseguir con el *plus ultra*²⁸⁹ ambas generosas empresas, tan digna ésta de eterna memoria cuanto la clamaba la necesidad para el desahogo de aquella antes estrecha, aunque voluntaria cárcel que a la mayor austeridad podía servir más de congoja que de habitación. Sigue pues un dilatado hermoso claustro²⁹⁰ los muros de la iglesia formados sus cuatro ángulos de dieciocho pilastras de mampostería con basas y capiteles sobre que cargan sus planchas²⁹¹ y enmaderados, donde está la sacristía de las religiosas con patio y celda en cuyo interior ángulo se fabricó la escalera principal pródicamente extendidas²⁹² con sus gradas para excusar fatigas a la delicadeza del sexo que

²⁸⁵ *encomiastes*. “Panegirista” (*Terreros y Pando*).

²⁸⁶ *Marco Fabio Quintiliano* (hacia 35-hacia 95) fue un pedagogo y retórico hispanorromano. Fue el mejor profesor de retórica del mundo romano. Su obra más reconocida es *Institutio oratoria*, doce volúmenes sobre técnicas de oratoria.

²⁸⁷ Se refiere al mito griego que narra que Hércules, conocido también como “el gaditano” por la existencia de un santuario dedicado a él en las Islas Gadeiras (hoy Bahía de Cádiz), colocó dos columnas en el Estrecho de Gibraltar, en donde se pensaba que era el fin del mundo, el *Non Terrae Plus Ultra*, no tierra más allá.

²⁸⁸ Los claustros de las monjas.

²⁸⁹ *Plus ultra*, “más allá”, fue la empresa o lema personal del emperador Carlos I de España para definir el dinamismo y potencialidad del imperio español. Esta empresa tiene su origen en el mito griego explicado previamente.

²⁹⁰ *claustro*. “Patio cercado por cuatro partes y por lo general en forma cuadrada, que comúnmente hay en las iglesias, conventos, monasterios y casas de religión” (*Dicc. Auts.*).

²⁹¹ *plancha*. “Lámina o pedazo de metal llano y delgado. Covarrubias dice se llamó así por ser plana” (*Dicc. Auts.*).

²⁹² Observamos que no hay concordancia gramatical de número entre el sustantivo ‘escalera’ y ‘extendidas’, el adjetivo que lo modifica. Puesto que, tanto la escritura de Alonso Ramírez de Vargas como la edición de este impreso están muy cuidadas, en vez de pensar que esta falta de concordancia es un error o de imprenta o del autor, se podría pensar que se trata de una silepsis,

las trajina; ésta da paso al claustro superior, correspondiente al bajo en los pilares, ingiriéndose²⁹³ entre unos y otros su antepecho²⁹⁴ y arquillos; y demás oficinas con todos los cumplimientos que midió caritativa la consideración aun a la futura multiplicidad (porque hasta debajo de las bóvedas de la escalera se hizo capilla para entierro de las mozas sirvientes y, en sus mesas, aposento dispuesto para los ejercicios de comunidad por la intermediación que tiene con los dos coros). En el ángulo que arrima a la pared del templo se labró una tarima de cedro sobre que estriban cuatro aposentos confesionarios. El antecoro alto se extiende bastantemente en dos piezas, tan agradable todo a la vista que al claustro superior no le dejó hueco la curiosa prolijidad de lo pintado por todo su contorno más que aquellos blancos que pueden hacer labor o maridaje a los colores, ya con los follajes de la cenefa²⁹⁵, ya con lo cuadrado de los azulejos, ya con su romano y macetas de diversas flores, tan bien artificiasdas que no dudará librarlas engañado el intento de la más recatada abejuela, como también intentará registrarlas el menos curioso olfato.

A esta semejada primavera hace reclamo en lo inferior una fuente circunvalada de naturales verdes plantas; porque no faltase la circunstancia de tener también su Castalia²⁹⁶ las musas de Bernardo, a quien le meció cuna la fontana lugar de Borgoña: *Fontanæ aquæ Cyathos duos*²⁹⁷ dijo Plinio.²⁹⁸ Está la pila o fuente en la falda del templo, como la otra en la del Parnaso. *Castalius in Phocide ad radices Parnassi montis fons, non procul a Delphis, unde et Apolini et Mussis sacer creditur.*²⁹⁹

que es un recurso retórico que consiste en la alteración en la concordancia gramatical, de número o de género.

²⁹³ *ingerir*. "Introducir una cosa en otra, incorporándola con ella" (*Ac. Us.* 1780).

²⁹⁴ El *antepecho* es un muro de poca altura, formado por la elevación de los muros exteriores de un edificio que sobresale por encima de la cubierta. Muy probablemente este muro bajo iba alrededor de todo el claustro y unía las columnas y pilares, haciendo de barandal hacia el patio central. También llamado parapeto o pretil.

²⁹⁵ Muy probable con *cenefa* se refiera a las decoraciones que pudo haber sobre los azulejos o a los frescos en los corredores del convento.

²⁹⁶ *Castalia*, en la mitología grecolatina, es la hija del dios Aqueloo. Apolo la pretendía, mas ella huyó de él y se escondió en la fuente que está en las faldas del monte Parnaso. Fue así como dicha fuente se comenzó a conocer como Fuente Castalia. Sus aguas, al ser bebidas o escuchadas, inspiran la creación poética. Apolo consagró la fuente Castalia a las musas.

²⁹⁷ "De la fuente dos vasos de agua". También en el Ambrossi Capelini Dictionarium, en la entrada *fontanus, a, um*, esta sentencia se le atribuye a Plinio.

²⁹⁸ *Gayo Plinio Segundo* (23-79) fue un naturalista y escritor latino. Su obra *Naturalis historia* fue el modelo para la realización de enciclopedias científicas.

²⁹⁹ 'La fuente Castalia, situada en las faldas del monte Parnaso, no lejos de Delfos, por lo que se cree sacro tanto a Apolo como a las Musas.'

La vivienda interior se compone de una sala bien amplia de labor, ante-tribuna, aposento para la asistencia de prelada y definidoras, oratorio con rejería que cae al altar mayor, desde donde se continúa el noviciado con su celda para la maestra, cocina, zotehuela³⁰⁰ y todas las piezas necesarias para este fin, prosiguiéndose en todos los cuartos y salas del convento los aliños de cenefas y azulejos, puertas y ventanas del más vistoso e incontaminable maderaje; las rejas de fierro en todas las partes que tocan a lo claustral, sin que descansa el anhelo de ampliar más esta costosa fábrica en una capacísima enfermería, que se dispone levantar en el sitio de la antigua iglesia y portería. Todo esto para los menesteres de la vida activa, como el coro para la contemplativa, cuyos dos empleos fueron muy propios de las castálides musas, como refiere Geofredo Linocero³⁰¹ (*Mythologiae Musarum*): *Qui duas fuisse putarunt, eanden fere habuerunt considerationem unam enim fecerunt contemplativam, quæ res asensibus abstractas doceret: alteram, ab efficiendo, practicam quæ circa effectiorem, omnes res mechanicas versaretur.*³⁰² Siendo medio lo uno del otro, como dice él mismo, citando a Platón: *Nam et (ut superius diximus) Plato musas dictas vult indagatrices, vtpote quæ per sensus et exteriora, quæ superna et caelestia sunt, excogitent.*³⁰³

[Festejos]

Consumada ya en lo material esta bella perfecta máquina, sólo restaba darle, sobre las almas del arte, la que le constituye templo con las bendiciones que previene la iglesia para su culto. Diole la sagrada animación celo empeñado de pastor amante, el ilustrísimo y reverendísimo señor don Francisco de Aguiar Seijas y Ulloa, arzobispo de esta metrópoli, que tanto desea multiplicadas las glorias del Señor en el bien de los fieles. Celebrose este acto con la solemnidad que pedía y las asistencias de lo más ilustre de los estados

³⁰⁰ zotehuela → azotehuela. "Mx. Colq. Terraza o patio interior de una casa" (*Dicc. Mex.*).

³⁰¹ Se menciona a Geofredo Linocero como autor de *Mythologia Musarum*, libro anexo en muchas de las impresiones de la obra *Mythologiae* de Natale Conti.

³⁰² "Mitologías de las Musas. Quienes pensaron que hubo dos musas, casi tuvieron la misma idea: en efecto, una la hicieron contemplativa, para que enseñara las cosas abstractas para los sentidos; la otra a partir del trabajar, la hicieron práctica, para que se ocupara del hacer y de todas las cosas mecánicas.'

³⁰³ 'En efecto, como dijimos más arriba, Platón quiere llamar a las Musas indagadoras, ya que a través de los sentidos también reflexionan sobre las cosas exteriores que son superiores y celestes.'

eclesiástico y secular, pasando aquella estructura insensible, a ser respeto sagrado; y aquellas imágenes muertas, a ser veneraciones vivas.

Impaciente vestía el deseo en traje de siglos los días, acusando al sol de perezoso, si no de inmóvil. Oyó las quejas de que enfermaba la esperanza que, aunque mudas, llegaron hasta el aula de sus luces; y, a las veintidós auroras, que contaba de edad al junio (aún retrocediente con la ocupación de dorar las conchas del Cancro³⁰⁴), amaneció aquel día dando satisfacciones de puntual, pero con recelos de escondido. Mucha causa lo hacía andar de rebozo, que también en lo insensible hay respetos, y en ese idioma misterioso bendicen a su Creador las obras de sus manos. Era día de la voz del Verbo, y a tanto sonido puso, obsequioso, candados de nubes a sus lenguas de fuego. Así observó la mañana reverente el curso; pero, al declinar de su cenit, le aconteció con mayor vista respeto más soberano; éste, en fin, descenso de sus pasos al océano y porción mayor del día, fue el tiempo destinado para la procesión.

Tanto negocio llamaba a la estimación a la prevención que pedía: porfió la magnificencia con la prolijidad, no dejando brecha por donde pudiesen invadir el muro de la Providencia los melindres de la curiosidad, o las gollorías³⁰⁵ del antojo. Abundaron las corrientes de las disposiciones y salieron de madre³⁰⁶ los raudales de los aparatos; no han saludado mayor día las auras³⁰⁷ mexicanas ni se han visto más o menos los caistros³⁰⁸ de sus lagunas.

Las paredes del nuevo santuario despreciaron entonces los adornos de las telas y el realce de los brocados haciendo gala el desaliño porque ya estaban con bastante crédito de hermosas, y sobran aseos a la belleza. Divulgó la pompa lo festivo de la tarde, viéndose la Plaza Mayor llena de triunfales arcos, entoldados de juncias y carrizos y de cuanta vegetal

³⁰⁴ Se refiere a Cáncer, una de las doce constelaciones zodiacales. Esta constelación es visible durante los meses que van de diciembre a junio.

³⁰⁵ *gulloría*. “El exceso que se desea fuera de lo conveniente y razonable (*Ac. Us.* 1780). *gulloría*. Manjar exquisito y delicado | coloq. Delicadeza, superfluidad” (*DLE*).

³⁰⁶ *madre*. “Se llama también el espacio de una a otra margen, por donde tiene su curso natural el río. *Salir de madre*. Frase que además del sentido recto de rebosar el río, metafóricamente significa exceder con superabundancia en alguna acción, ya sea buena o mala” (*Dicc. Auts.*).

³⁰⁷ *aura*. “Llaman, en Californias, a una especie de grajos” (*Terreros y Pando*). Los grajos son aves parecidas a los cuervos de color negro violáceo.

³⁰⁸ *caistro*. “Lo mismo que cisne porque, según el Brocense, junto al Caistro, río del Asia, se crían muchos cisnes” (*Castro y Rossi*).

esmeralda produce esta fecunda región en los imperios de Pomona³⁰⁹. Continuábanse, verdes resistencias del tiempo y floridas escenas de hermoso espectáculo, desde la Metropolitana a la Nueva Basílica en las oblicuidades de la Plaza Mayor, corriendo la calle del Real Palacio y las demás hasta terminar en su meta. Ponderáronse en la mexicana opulencia, relativamente compendiadas, las más ricas ciudades del orbe como índices de la reverencia: en calles, balcones y ventanas veíase difundido Milán en sus brillantes piezas; Flandes en sus puntas; la Italia en sus dibujos; el Asia en sus tellices, y en su plumería el África, con las más elegantes reliquias que dejaron al orbe los afanes de Rubenes³¹⁰ y los pinceles de Miguel Ángel³¹¹, que cambió la mercenaria ambición por los tesoros de esta América.

Coadyuvaba a esta pompa el júbilo del numeroso concurso de todos estados, congregándose en la matriz todas las familias de las sagradas religiones a función solemne. Ya se había anticipado a ir por el príncipe de la paz la soberana reina madre, acompañada de su valido Bernardo, y haciendo señal con sus sonoras lenguas, las campanas avisaron que ya su ilustrísima³¹² venía, llegando después el excelentísimo señor conde de Galve, virrey de esta Nueva España, etcétera, recibéndole en la puerta de la Iglesia Catedral su ilustrísimo y venerable Cabildo. Habiendo, pues, hecho oración y volviendo a avisar alegres los repiques, salió la procesión con ostentativa grandeza, llevando por delante todas las cofradías de la ciudad enarbolados sus estandartes, que acompañaba muchedumbre copiosa de cofrades y diputados. Tan decorado el progreso cuantas eran asistencias, que convidando a lo devoto, persuadían a lo reverente. Sucedíanse las comunidades de las religiones sagradas, no observando entonces, en la seriedad del lugar, el privilegio de la preferencia que les tiene afianzado el tesón del tiempo porque, interpoladas, iban manifestando la unión de sus afectuosos ardores, llevando todas por conductor el sacro cruzado leño que, de arrojado fragmento de las selvas, pasó, por el real y divino contacto

³⁰⁹ *Pomona* es, en la mitología latina, la diosa de las frutas y de los árboles de los que ellas nacen.

³¹⁰ Se refiere a *Peter Paul Rubens* (1577-1640), afamado pintor flamenco. Se conservan aproximadamente 1500 cuadros de su autoría, y también creó diseños para objetos decorativos, tapices y arquitectura. Entre sus pinturas más famosas están *Las tres gracias*, el *Descendimiento de Cristo* y *La adoración de los magos*.

³¹¹ *Miguel Ángel Buonarroti* (1475-1564) fue un pintor, arquitecto y escultor italiano. Es considerado uno de los más grandes artistas de todos los tiempos. Fue muy admirado por sus contemporáneos, quienes lo llamaban el "Divino", y sus mecenas fueron la familia Médici y los papas romanos. Su obra más famosa es el fresco pintado en la cúpula de la Capilla Sixtina en el Vaticano.

³¹² Se refiere al arzobispo Francisco de Aguiar y Seijas.

entre las adoraciones, a la mayor. Debajo desta parroquial insignia caminaban, acompañadas del subdiácono y del numeroso, esclarecido y docto clero de esta ciudad, a quien seguía el venerable Cabildo acompañando el cordero eucarístico, que llevaba el pastor más celoso, el Argos³¹³ más vigilante, sirviendo allí sus manos de segunda custodia a tanta majestad. ¡Oh, dichoso rebaño, a sus vigiliias duerme y descansa que, a quien nada de lo terreno le hace armonía, no habrá música astuta que pueda cegar tanta vista! Iba la majestad divina debajo de un rico palio cuyas varas llevaban, alternándose, los regidores de esta nobilísima ciudad, y a los lados de su ilustrísima el venerable deán³¹⁴, el señor don Diego de Malpartida Centeno, y el ilustrísimo señor arcediano³¹⁵, don García de Legaspi y Velasco, obispo electo de la Nueva Vizcaya.

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

*Namque omnes super excelens atque altior ibat.*³¹⁶

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

*Et late regalem oculis spargebat honorem Sideris.*³¹⁷

El semblante a dos luces, recíproca la afabilidad con la soberanía. En crepúsculo ambos afectos, cuya mezcla persuadía a un tiempo amor y respeto, apoyándole el gusto o la devoción el día, cuyos religiosos ardores saben (tejiendo al culto interior guirnaldas floridas) entretejer atochas³¹⁸ de la Carpentana Mantua³¹⁹, o vegas de Madrid, con rosas de

³¹³ *Argos Panoptes* era, en la mitología griega, un gigante con cien ojos, sirviente de Hera. Su capacidad de vigilia era insuperable, pues no todos sus ojos dormían al mismo tiempo, manteniéndose siempre a la expectativa.

³¹⁴ *deán*. “Dignidad eclesiástica que después del obispo o arzobispo preside y gobierna los Cabildos de las más iglesias catedrales” (*Dicc. Aut.*).

³¹⁵ *arcediano*. “La cabeza o príncipe, o el primero de los diáconos, y es una de las dignidades que hay en las iglesias catedrales” (*Dicc. Aut.*).

³¹⁶ ‘Pues iba superando a todos y más alto.’ V. 419 del libro XIII, (también conocido como *Libro XIII dell'Eneide*) del *Supplementum* de Maffeo Vegio, humanista italiano del siglo XV. El *Supplementum* fue una versión (o añadido) veneciana de la *Eneida* muy famosa durante el Renacimiento.

³¹⁷ ‘Esparcía con sus sidéreos ojos un honor ampliamente real.’ Maffeo Vegio en el libro XIII del *Supplementum*, v. 420.

³¹⁸ *atocha*. “El esparto, hierba conocida de que se fabrican esteras y sogas” (*Dicc. Aut.* 1726).

³¹⁹ La *Mantua Carpetana* es la ciudad de Madrid. Se conoce por este nombre gracias al mito de su creación, que narra que fue fundada por el príncipe Ocno Bianor, hijo de Tiberino, rey de los latinos

Guadalupe³²⁰, cultivando su fe en dos imágenes una identidad. Dio su excelencia con su presencia autorizado lleno a tan expectable concurso, y honró con su grandeza a los patronos, cooperando el insigne Cabildo con darles entonces lugar en el regimiento.

Adelantábase el arca mística del diluvio, guardándole cercanías al pan de los ángeles, como que le convidaba a honorificar su nueva casa. Llevábase los ojos su imagen con la perfección de la talla³²¹ coronada de estrellas, vestida de los rayos del día, calzada del espejo de la noche con el serafín alado por trono de sus plantas o atlante de su cielo, mereciéndole, a la siniestra, el lado su borgoñés querido, bien traducida la natural hermosura de que también fue dotado, índice o transcendencia de la de su espíritu.³²²

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

Cuantos aromas de la Pancaya, y cuantos le arrullan cuna al ave peregrina,³²³ desearon allí estrecharse para caber en el pequeño vaso de los turíbulos³²⁴. El ámbar sudó por ser incienso. Todo era armonía de oblaciones; los compases de los perfumadores seguían los de la acorde capilla que cantaba al sol, que salía a la aurora que asomaba y al lucero que amanecía. Confundíanse con la música las fragancias, a quien no era poco instrumento el aire repetido en céfiros. Tres sentidos regalaba esta consonancia; pero también se referían sacrificios a tres objetos.

Alternábanse sonoramente dulces las chirimías³²⁵ y (aunque menos suaves por más sonantes) las trompetas, con tanto orden que, guardándose los obsequios en proporción los

y de Toscana. La madre de dicho príncipe se llamaba Manto, y por ello Ocho Bianor decidió llamar así a esa ciudad.

³²⁰ Probablemente aquí esté usando *Guadalupe* para referirse a la Virgen pero también como topónimo de México, lugar de mestizaje.

³²¹ *talla*. "Obra de escultura en madera o piedra, formando varias figuras, que sobresalgan del fondo" (*Dicc. Aut.* 1739).

³²² Se refiere a las esculturas de la Virgen de Guadalupe y de san Bernardo, quien nació en Borgoña, Francia.

³²³ Aunque varios autores ubican la *Pancaya* en distintos lugares (Plinio la localiza en Egipto, Diodoro Sículo la ubica en el Mar Árabe) su característica principal era su fertilidad en aromas, pues allí se producían inciensos, mirra y otras sustancias aromáticas. Además, los antiguos consideraban la *Pancaya* como la patria del ave Fénix, el ave peregrina.

³²⁴ *turíbulo*. "Lo mismo que incensario" (*Ac. Us.* 1780).

³²⁵ *chirimía*. "Instrumento músico de madera encañonado a modo de trompeta, derecho, sin vuelta alguna, largo de tres cuartas, con diez agujeros para el uso de los dedos, con los cuales se forma

respetos a la pausas de las músicas, aguardaba el ruidoso estruendo de los castillos y artificios de fuego distribuidos por diversas partes del progreso; era uno el fin, mucho el regocijo, y todo hacía armonía.

Alegremente obsequiosas iban buscando diversas danzas los márgenes a la procesión sin, desasear con el paréntesis de los lazos³²⁶ y coreas³²⁷ el periodo grave de la oración, que iba a hacer colon³²⁸ perfecto a la estación determinada. Si bien alguna vez lo que les negó la disonancia les dispensó la intención. Y más bien a aquella dos veces fingida gigantomaquia³²⁹, por la alusión y el artificio que, representando el gentilismo, ya no ciego a tanta luz, aunque embozada entre accidentes de pan, saludaba rayos a compases y albos a floretas³³⁰. Animaban su corpulencia fantástica seis bailarines indios, que al son de un tambor escondido en lo cóncavo de su desmesurada construcción, y simulados con lo largo del ropaje, siendo alborozo de la plebe, era engaño horroroso de la puericia.

Con esta admirable variedad de concursos llegó a confrontar con los balcones del aula regia donde, presidiendo rosa augusta animado jardín de vasallas flores, esperaba dar cumplimiento a sus deseos postrada la púrpura por sacrificio y humillada en adoraciones la grandeza. No esconda muda alegoría tan excelso nombre: la excelentísima señora doña Elvira de Toledo, condesa de Galve, purpúreo lustre de los valles de Fernandina y fragante esplendor de las alquerías de Villafranca.³³¹ No pues, defraude Chipre exenciones a lo

la armonía del sonido según sale el aire. En el extremo por donde se le introduce el aire con la boca, tiene una lengüeta de caña llamada pipa, para formar el sonido, y en la parte opuesta una boca muy ancha como de trompeta, por donde se despiden el aire" (*Dicc. Aut.*).

³²⁶ *lazos*. "En las danzas y bailes se llaman aquellos enlaces y entretejidos vistosos que forman los danzarines" (*Ac. Us.* 1780).

³²⁷ *corea*. "Danza que por lo común se acompañaba de canto" (*Ac. Us.* 1780).

³²⁸ *colon*. "*Gramática*. Parte o miembro principal del periodo. Llámase perfecto cuando por sí hace sentido, e imperfecto cuando el sentido pende de otro miembro del periodo. También se da este nombre a la puntuación con que se distinguen estos miembros" (*Ac. Us.* 1780).

³²⁹ La *Gigantomaquia* fue, en la mitología griega, una guerra de gigantes, continuación de la Titanomaquia. La batalla se libró entre los dioses del Olimpo, cuyo soberano era Zeus, y los Gigantes engendrados por Gea, que quería vengar a su hijo Cronos, a quien Zeus le dio muerte. La batalla fue ganada por los dioses del Olimpo, ayudados por los hombres. En este caso puede referirse a alguna danza en la que los bailarines cargan una estructura hecha de madera, conocida como mojiganga, para fingir ser gigantes. Estas danzas se solían representar sobre todo en las fiestas del Corpus Christi durante la época novohispana y se siguen ejecutando hasta la actualidad durante algunas fiestas patronales.

³³⁰ *florete*. "En la danza Española es el movimiento de ambos pies en forma de flor" (*Dicc. Aut.*).

³³¹ Se refiere al ducado de Fernandina, asentado en la ciudad homónima, en la región de Basilicata, Italia. Este ducado fue otorgado por el rey Felipe II de España a García Álvarez de Toledo Osorio, capitán naval y virrey de Cataluña y Sicilia. García fue hijo del virrey de Nápoles, Pedro Álvarez de Toledo, y de la marquesa de Villafranca, María Osorio Pimentel. Doña Elvira

inmarcesible por conciliar lisonjas a lo caduco; ni se contente la pluma con alusiones de lo terrestre, que de esta manera se veía su excelencia.

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

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

Así, ejemplar devoto y peregrino,
al pasar tanta luz que la enamora,
rendida a la atención de objeto tanto,

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

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

Convidaba con su serenidad el tiempo, que atento suspendió sus naturales operaciones, sirviendo, transparentes, las nubes de palios más que de sombras, con créditos de bien quistas³³², porque nunca han parecido más cortesanas. ¡Oh, cómo en aquella última edad del sol, el fósforo del día quisiera ser Héspero³³³ de la tarde!

Llegó con estos lucimientos a los estrenos de su templo el arca divina con el soberano maná y, colocado por su ilustrísima en el tabernáculo,³³⁴ se hizo más celebre el

Álvarez de Toledo fue hija de Fadrique de Toledo Osorio, VII marqués de Villafranca y duque de Fernandina, y de doña Manuela de Córdoba y Cardona.

³³² *quisto*, a. "Adjetivo en desuso. Querido o estimado" (DLE).

³³³ *Héspero*, en la mitología griega, es el planeta Venus observado por la tarde. Es hijo de Eos, la diosa del amanecer y es hermano de Fósforo, el lucero del alba.

³³⁴ Según el libro del Éxodo, el *maná* fue el pan que día a día enviaba Dios a los israelitas que deambularon por el desierto durante 40 años. El *tabernáculo* hoy en día es el sagrario en donde se

día, y la solemnidad más grande, repitiéndose los himnos sagrados en canto amebeo³³⁵, porque para las alternaciones de la capilla, desde los claustros de adentro hasta los espacios del coro, las musas bernardinias ya habían volado filomenas³³⁶.

El altar mayor, ufano de sus felicidades con los demás, y otro que afuera hacía frente con la portada, ostentó claridades de cielo con sospechas de firmamento. Hacían rendida salva escuadrones volantes de luces repartidos en trozos y dragoneados³³⁷ en hileras, a quienes alimentaba con viveces copia espléndida de transparente masa,³³⁸ fabricada a diligencias de docta abeja entre las dulzuras que chupó a las primicias floridas de la mañana, y animada allí de llama prometea, si antes torneada de isleña mano, con numerosas lenguas de fuego habló reverencias, holocausto de tanto día (no fueron más las de la fama), y reverberando ya en el oro de aquel ofir³³⁹ de maderas; ya en la plata de tanto mineral de jarras, pebeteros y ramilletes, multiplicaba al sol amaneceres; que esta vez, y por todo el octavario, al resplandor de tantas luces, las suyas³⁴⁰ pasaron por sombras.

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

Anticipose alborazada la noche porque esta vez pretendió ser día no cuidando de afeitar su negra tez con los hurtos del sol queriendo lucir con nuevas galas y, siendo de

resguarda el cuerpo de Cristo, es decir, las hostias, pero fue el lugar en donde estaba colocada el arca del Testamento del pueblo judío. Por el contexto, aquí 'maná' se refiere a la hostia, contenida en "el arca divina" o sagrario.

³³⁵ *amebeo*. "Género de verso y composición métrica en la cual los que hablan o cantan usan de igual número de versos en las preguntas y respuestas a manera de diálogo; si bien la respuesta ha de ser de tal calidad, que o diga alguna cosa mayor o contradiga lo que se propone" (*Dicc. Auts.*).

³³⁶ Ovidio, en el libro VI de las *Metamorfosis*, cuenta que Filomena fue violada por Tereo, su cuñado. Él, para que su víctima no pudiera contarle a nadie su desgracia, le cortó la lengua, pero Filomena narró a través de bordados en una tapicería lo sucedido y se la envió a su hermana Procne. Filomena fue entonces convertida en ruiseñor y Procne en golondrina, ambas aves reconocidas por sus cantos.

³³⁷ Con *dragoneados* probablemente se refiera a las luces formadas en fila que alumbraban a este altar. En el diccionario de Dominguez encontramos la voz *dragonado, da*. "adj. Que tiene una cola de dragón".

³³⁸ Se refiere a la cera con la que se tornean las velas.

³³⁹ *Ofir* es descrito en la Escritura como un país rico en minas de oro, en marfil, en maderas preciosas y en aromas. No se conoce su topografía, pero se dice que de ese lugar extrajo el rey Salomón grandes riquezas. El término 'ofir' también fue usado como sinónimo de oro.

³⁴⁰ Es decir, las luces del sol.

color de fuego, lo tuvo por más claro que el celeste; pareciera sustitución de las estrellas el número ingenioso de los fuegos en esta mansión de las sombras, a no haber sido embarazo excesivo de sus lucimientos. En la octava esfera³⁴¹ asomaban vislumbres los astros y en la del aire eran los artificios paladiones³⁴². Reserva su especificación, por jocosa, para lugar menos escrupuloso a la censura.³⁴³ Con noble envidia de los obsequios de la noche; despertó el poderoso rey de los planetas y, corriendo las cortinas a sus luces, sumiller³⁴⁴ undoso, el océano sacó la cara al empeño de repetirse (si antes escondido ya sacrificio descubierto), rindiendo el cetro de sus rayos a quien le tiene de las jerarquías, y en las ocho siguientes estaciones, preciándose muy de soldado, observó el nombre de su reina, Belona³⁴⁵, de inmortales huestes, que levantándose sobre los astros embelesó en el último de sus triunfos las más vivas inteligencias como escuadrón espantosamente hermoso y lúcidamente ordenado. Así estuvo este mayor luminar haciendo posta al día hasta romper el nombre más claro suyo en el de María los que, veteranos en su milicia, sirviéndoles el púlpito de tienda de campaña, dieron principio a la salva de sus primeros albores; que a tanto asunto los tuvo su humildad por infantes sin dejar de ser tulios³⁴⁶. Hizo reseña en tan lúcida palestra de talentos la trompeta sonora del evangelio, por cuyas cláusulas levantó adaptados conceptos a las concurrencias de la fiesta la valiente oratoria del señor don José Vidal de Figueroa, magistral de esta santa iglesia y decano de la facultad teológica. El nombre dice lo que no puede la pluma, pues con sus innumerables vigilias y repetidas oposiciones ha ganado a punta de lanza en la arena agonal de Minerva³⁴⁷, con los más plausibles respetos, los más altos laureles dignos de su persona, que por la necesidad de su lleno (aún con los que ocupa) los puestos se quejan de vacíos.

³⁴¹ Según la teoría ptolemaica, es en la octava esfera donde se concentraban las estrellas.

³⁴² *paladión*. "Objeto en que estriba o se cree que consiste la defensa y seguridad de algo" (DLE). El paladión en la mitología grecorromana era una estatua de madera de la diosa Palas Atenea ubicada en Troya.

³⁴³ Se refiere a que la descripción de los fuegos artificiales, por su tono jocoso, se reservará a un lugar más humilde, apartado de la solemne relación de fiestas.

³⁴⁴ *sumiller de cortina*. "Eclesiástico destinado en palacio para asistir a los reyes cuando iban a la capilla, correr la cortina del camión o tribuna y bendecir la mesa real en ausencia del capellán y del procapellán mayor del palacio, patriarcas de las indias, etcétera." (DLE).

³⁴⁵ *Belona*, en la mitología romana, era la diosa de la guerra. Sus padres fueron Júpiter y Juno. Su nombre proviene de la palabra latina *bellum*, que es 'guerra'.

³⁴⁶ Alusión a Marco Tulio Cicerón, considerado el más grande retórico latino.

³⁴⁷ *Minerva* es en la mitología romana la diosa de la sabiduría y de las artes. Es identificada como Palas Atenea en la mitología griega.

Mucha atención llamaba la voz de tanto orador, empero tuvo las más graves en el excelentísimo señor virrey y en el ilustrísimo señor arzobispo, con el venerable capítulo, lo ilustre de la ciudad, lo esclarecido de las religiones, que repitiendo honoríficas presencias les mereció a su autoridad el acto las últimas consumaciones de ostentativo y grande. Cantó, cisne consagrado al dulce Apolo del Císter,³⁴⁸ la misa pontifical su ilustrísima. *Hic Phæbo sacer*,³⁴⁹ cantó Alciato³⁵⁰, y san Isidoro³⁵¹ dice que esta ave, aunque se llama *Olor* quiere decir todo, siéndolo su ilustrísima en el sacro ministerio como en los demás con que empezó su celo amoroso a canonizar de sagrario aquel orden hermoso de rizos. No perdonó circunstancias el desvelo en los aparatos de la función, los dos floridos meses reservaron en la copia sus hermosuras para exhalarlas en aromas sobre matices del levante³⁵², duplicándose primaveras de estambres y hojas. Desatose en lágrimas de olores el árbol sabeo³⁵³, pero le apostaron los de ésta más feliz Arabia sacrificadas ternuras en no menos fragrantes holocaustos que los que celebra Ovidio de su naturales.

*Et domitas gentes Turifer inde tuas.*³⁵⁴

No queriendo ser de menos número y calidad las luces de aquel día que las del antecedente, todo era inundación confusa de flores, bujías y gomas; envidiábanse las naturalezas por multiplicarse todos víctimas.

Rayó vivamente clara, al día segundo, luz conocida por la estrella de soriano en el muy reverendo padre fray Pedro Manso, maestro por la Universidad. No se juzgarán las alas de la pluma mariposas que lisonjean resplandores, cuando en sus lucimientos se

³⁴⁸ Se refiere a san Bernardo, quien expandió la orden del Císter a lo largo de toda Europa.

³⁴⁹ 'Este es Febo sagrado.' Este verso es parte del emblema 183 de Alciato, "Insignia poetarum", que dice que, entre los hombres doctos, están los poetas, y es el cisne el animal que figura en el blasón de ellos. El cisne canta dulce y suavemente y por ello fue consagrado al dios Apolo y a las musas.

³⁵⁰ *Andrea Alciato* (1492-1550) fue un jurista y escritor italiano. Su obra más reconocida es *Emblemas*, de 1531, que inauguró el género emblemático. Un emblema consiste en un mote o título, una imagen o *pictura* y un epigrama escrito en latín.

³⁵¹ *San Isidoro de Sevilla* (hacia 556-636) fue un eclesiástico nacido en la España visigoda. Fue canonizado en 1598 por la iglesia católica. Su obra *Etimologías* es una enciclopedia de veinte libros que recopila conocimiento de diversos campos, como de la teología, literatura, arte y gramática. En 1722 el papa Inocencio XIII lo proclamó doctor de la iglesia.

³⁵² *Levante* es otra denominación del punto cardinal este.

³⁵³ El *árbol sabeo* es originario de Sabá, Arabia. Es un árbol aromático y su corteza se utilizaba para fabricar incienso.

³⁵⁴ 'Y tus pueblos sometidos, oh, India rica de incienso.' Ovidio en el Libro III de *Fastos*, v. 720.

negocian las más doctas recomendaciones. Subió al púlpito temeroso de humilde y bajó coronado de aplausos; más lucen los astros con sus brillantes temblores y con los fondos más profundos los diamantes. Mucha madurez propaló poca edad en el peso de la oración.

*Iam tum canities animi, iam dulce loquendi
Pondus et attonitas sermo qui duceret aures.*³⁵⁵

En tanto escuadrón de antorchas despuntó, astro mayor, a la tercera mañana, el muy reverendo padre fray Manuel de Argüello, lector de la más sagrada ciencia, hijo del serafín llagado, en cuya esfera corre[n] las dos líneas o círculos por distancias paralelas; ya esgrimiendo los lucientes arneses para mover, ya enristrando las lanzas agudas para enseñar. Deseábalo el auditorio, llamándole silenciosamente, con el pentámetro de Marcial³⁵⁶, a que iluminase el nuevo día.

*Phosphore redde diem, quid gaudia nostra moraris?*³⁵⁷

Elevó agudezas de interior vista el miércoles a sol más sublime, aureliano polo, el muy reverendo padre maestro fray Juan de Rueda, catedrático de vísperas de Filosofía, que sin bastardear en los hitos, ha dado su perspicacia prueba real de su legitimidad en ambas cátedras. ¡Oh cuánta, del espíritu al remonte, juventud arrebatada de sus presas ha dejado los vagos pasatiempos del Ida por las eternas fruiciones del Eliseo, ministrando las armas del verdadero Tonante³⁵⁸! Cuantos trofeos ha conseguido su disciplina, tantos cifró desempeñando aquel día como hijo el hábito de su gran padre, como quien tiene tan ejecutoriado este derecho en su imitación: *Ubi non est similitudo, non est filiatio.*³⁵⁹ No

³⁵⁵ 'Ya entonces poseías la sabiduría del ánimo, ya un dulce peso del habla y un decir que deja los oídos atónitos.' Claudiano en su panegírico XVII, vv. 19-20.

³⁵⁶ *Marco Valerio Marcial* (40-104) fue un poeta latino nacido en Calatayud. Su obra se compone de quince libros de versos de múltiples metros, como hexámetros, endecasílabos y yambos. La mayor parte de sus poemas corresponden al género del epigrama. El pentámetro que viene a continuación es el VIII, 21. Baltasar Gracián también lo cita en *Agudeza y arte de ingenio*.

³⁵⁷ 'Oh, Lucifer, devuélvenos el día, ¿por qué retardas nuestras alegrías?' Epigramas 8.21.1 de Marcial.

³⁵⁸ *Tonante*, del latín *tonans*, es Zeus, padre de los dioses y hombres, y dios del cielo y del trueno. Fue hijo de Crono y de Rea, y nació en el monte Ida. Fue el dirigente de los dioses del Olimpo. En este contexto, el "verdadero Tonante" no es el dios pagano Zeus, sino el dios cristiano.

³⁵⁹ 'Donde no hay semejanza, no hay filiación.'

siendo menos las aceptaciones que gozan sus panegíricos y precisiones escolásticas en la intuición de los lince³⁶⁰ de la sabiduría.

Para argumentar más claridades a los días, le cupo el quinto al muy reverendo padre fray Matías de San Juan Bautista, lector de Filosofía, llama de más ardiente carro que el que ilumina los espacios del norte. Vence con lo que luce, enciende con lo que alumbra, efecto del celo de su profeta, a cuyo ardor inflamado, del zueco que calza se levanta al coturno³⁶¹ que argenta, sin que degenera la humildad del instituto, mejor teatro le aclama que el profano.

*Qui pulpita socco Personat, aut alte graditur maiore cothurno.*³⁶²

Al sexto oriente del sol amanecieron resplandores de superior naturaleza a lucir la mañana en la boca de oro del muy reverendo padre maestro fray Luis Méndez, catedrático de prima de Filosofía en esta Real Universidad, rector del Colegio de San Ramón, hijo dignísimo del ejemplar del silencio. Con pasos de gigante sincopó líneas a la geometría del tiempo, pues desde los elementos del saber comenzó en el cenit, y no hay prólogo en las luces que empiezan por lo inmenso.

El sábado día séptimo acaeció al archivo de las letras, oráculo de las ciencias, al muy reverendo padre maestro Antonio Núñez, de la Compañía de Jesús. El número septenario dice infinidad en la Escritura Sagrada; no es paridad, pero parece galardón que, a quien surcando sus interminables rumbos no se le esconde en sus noticias bajío³⁶³, le cupiese este número; y pareció también misterio que fuese sábado, día consagrado a la

³⁶⁰ *lince*. “Metáfora. El que tiene muy aguda la vista y gran perspicacia y sutileza para comprender o averiguar las cosas dificultosas u ocultas” (Ac. Us. 1780).

³⁶¹ *coturno*. “Especie de calzado a la heroica de que usaban los antiguos y de que se servían también los actores en las tragedias. *calzar el coturno*. Usar de estilo alto y sublime especialmente en la poesía” (Ac. Us. 1780).

³⁶² ‘Que con los suecos hace resonar los palcos, o con coturnos más grandes camina con pasos altos.’ Vv. 314-315 del panegírico XVII de Claudiano, dirigido al consulado de Manlius Theodorus en el año 399.

³⁶³ *bajío*. “Banco de arena peligroso que suele haber en algunas partes del mar” (Ac. Us. 1817).

Señora, pero fue suerte de su panegirista. Galeón³⁶⁴ de alto bordo fio su entena³⁶⁵ a la congregación de las aguas, pacífico mar del austro; jugó la artillería en las tres salvas y, besando cielo en vez de tierra por tocar sin tormenta con el velamen de los conceptos a lo más eminente de las esferas, aferó³⁶⁶ en las estrellas áncoras³⁶⁷. No dejó rastro para seguirle porque no es fácil imitarle (tercera dificultad de la sabiduría más lince); porque, maestro de muchos que ocupan dignamente puestos y cátedras, les dejó en la aguja de su disciplina los derroteros claros, pero conjeturables los vestigios.

Coronó tanta festividad la ilustre y venerable Congregación del Príncipe de la Iglesia, asistiendo con sus estolas y sobrepellices³⁶⁸; y, como su congregante, clausuló, orando el octavario, el señor doctor don Juan de Narváez Saavedra, racionero³⁶⁹ de esta santa iglesia y catedrático de Escritura en la Real Universidad, cuyas letras y prendas, compitiéndose por adelantarse, encuentran la igualdad en el exceso. Hállase en lo extensivo e intenso, por partes alícuotas, cabal el número, sin cesar en sus progresos la contienda. Cerró con dos claves de oro la octava, para que acabase maravilla, (conocióse por su Anfión³⁷⁰ cómo era la elocuencia de Mercurio³⁷¹). Tocó las siete divinamente suaves

³⁶⁴ Los *galeones* eran embarcaciones, destinadas tanto para el comercio como para la guerra, utilizadas desde principios del siglo XVI. Las naves españolas que cruzaban el pacífico se conocían como la Nao de China o el Galeón de Manila. Cruzaban desde Manila hasta las costas de la Nueva España como Acapulco, Bahía de Banderas y San Blas. El primer viaje de la Nao de China se realizó en 1565.

³⁶⁵ *entena* → *antena*. “Verga o pértiga de madera pendiente de una garrucha o mutón que cruza en ángulos rectos al mástil de la nave, y en quien prende la vela. Ya comúnmente se dice entena; pero es más conforme a su origen llamarse antenna” (*Dicc. Auts.*).

³⁶⁶ *aferrar*. “Asegurar la embarcación en el puerto echando los ferros o áncoras con los cables o amarras a la mar, para que así afianzada no la puedan impeler ni ofender los vientos” (*Dicc. Auts.*).

³⁶⁷ *áncora*. “Instrumento de hierro como arpón o anzuelo de dos lengüetas, el cual afirmado al extremo del cable, o gúmena, arrojado a la mar, sirve para aferrar las embarcaciones y asegurarlas de el ímpetu de los vientos. Son de varios tamaños, y una que llaman de la Esperanza es muy grande, y solo se usa de ella en el mayor peligro” (*Dicc. Auts.*). Ancla.

³⁶⁸ *sobrepelliz*. “Vestidura de lienzo corta y ajustada al cuerpo, abierta por los costados para sacar los brazos, con unas mangas perdidas muy largas, que se rodean al brazo” (*Dicc. Auts.*).

³⁶⁹ El *racionero* es el eclesiástico que disfruta de una prebenda o parte de los bienes de una iglesia.

³⁷⁰ *Anfión* es, en la mitología griega, hijo de Zeus y Antíope. Tiene un hermano gemelo llamado Zeto, con el que se comprendía perfectamente, aunque Anfión era más aficionado a las artes y Zeto era más sobresaliente en actividades como la ganadería. Juntos fundaron Tebas, y para construir la muralla que habría de proteger a la ciudad Zeto cargaba y colocaba bloque por bloque mientras que Anfión, tocando su lira, los hacía levantarse por sí solos.

³⁷¹ *Mercurio* es en la mitología latina el hijo de Júpiter y de Bona Dea o Fauna. Es el dios del comercio y el mensajero de los dioses. Su dios análogo en la mitología griega es Hermes. Fue maestro de Anfión, a quien le enseñó a tocar la lira. Alonso Ramírez de Vargas se refiere a que a través del alumno se conoció la elocuencia del maestro. En este caso, por el último predicador, el epígono, se conoció la calidad de los que le precedieron.

cuerdas que habían sonado antes y, templando la suya su modestia, suspendió los aires y atrajo los escollos, construyendo demás perpetuos muros el ámbito del templo.

*Mercuri, nam te dociles magistro
Movit Amphion lapides canendo,
Tuque testudo, resonare septem
Calida nervis.*³⁷²

Siendo el concurso numeroso, mereció lo selecto del auditorio lo acorde del panegiris, y ciñó tosca lira a pocos números lo inmensurable, pidiendo venía la osadía de elogiar quien no sabe conocer: *Qui bella non senserunt, nec victorias habuerunt, non possunt loqui victorias.*³⁷³

Clarín, estrella, luz, que lucen uno,
Astro, Polo, Anfión, bajel y llama,
todos volando en plumas de la fama
discurrió cada cual como ninguno.

A un fin, a un puerto sin peligro alguno,
inmenso mar de concurrencias llama,
y por rumbos diversos que derrama,
mucho tridente hollaron a Neptuno.³⁷⁴

De varias flores se vistió el paraíso,
poco el ángel al hombre diferencia,
cada genio distinto nos da aviso

que la hermosa de Dios omnipotencia,
criando varias mentes, hacer quiso
de varia especie cada inteligencia.

Porfió en fin la ostentación, adelantándose en los empeños de su pompa hasta dar fin a la solemnidad acabando como empezó. Premio justo al deseo ardiente de aquel ilustre varón

³⁷² 'Oh, Mercurio (pues siendo tú el maestro, el dócil movió cantando las piedras) y tú, tortuga, apta a sonar en siete cuerdas.' Horacio en la Oda XII, Libro III, vv. 1-4.

³⁷³ 'Quienes no sintieron las guerras ni tuvieron victorias, no pueden hablar de victorias.'

³⁷⁴ *Neptuno* es en la mitología latina el hijo de Saturno y Ops. Es el dios de los mares y océanos. Con su tridente provoca olas y agitaciones, y con él hace emanar agua en donde antes no la había. Su análogo griego es Poseidón.

que, siendo su prosapia la no menos esclarecida de las que ilustran la Europa, escondió en su modestia sus timbres. Pero no la pudieron ocultar su heroicas obras, como en elegir digna consorte, la señora doña María de Paz, cuya también clara sangre es bien conocida por toda Galicia en la Villa de Monfort. Dióle cuna gloriosa la Cantabria, y México, honroso sepulcro. Vístase pues la fama de más cándidas plumas para que viva inmortal en sus descendientes —que tan heroicamente le prosiguen— su nombre.

*Æternum que tenet per sæcula nomen.*³⁷⁵

³⁷⁵ 'Y mantiene su nombre eterno por los siglos.' *Eneida VI*, v. 235.

Relación de los fuegos QUINTILLAS

En los fuegos oportunos,
(que ahora pintar espero
y fueron como ningunos)
popular aplauso quiero,
*perdónenme los Tribunos.*³⁷⁶

Para hacer la invocación
huyo de cosa severa;
válgame en esta ocasión
una musa chocarrera,³⁷⁷
y sea la de Pantaleón³⁷⁸.

Mas por la seguridad
en lo primero acomodo
estilo de majestad,
que ha de ir por su orden todo,
esto es, con seriedad.

Todos los que se inventaron
de los atributos fueron
de María, que formaron
fervores que se encendieron
en lo que sacrificaron.

Una palma el artificio
formó de alquitrán fogoso,
y en ardiente desperdicio
se hizo allí el fuego frondoso
por más puro sacrificio.

Fénix³⁷⁹ ardió sin sosiego
ofreciendo el tronco rudo
mucha llama, desde luego
(que palma Fénix no pudo
dar el fruto sino en fuego).

Una fuente con reflejos
se vio allí correr ardiente,
dejando a todos perplejos
de que tuviese una fuente
fuego azul, y el agua lejos.

Pero cuando derramaba
corrientes de cielo activas,
en lo que centelleaba
de purezas, figuraba
a la fuente de aguas vivas.

³⁷⁶ Vv. 15-16 de la "Fábula de Píramo y Tisbe" de Luis de Góngora y Argote (2009: 556). Los *tribunos*, que atendían los asuntos de la plebe, perdonarán y aprobarán la forma popular en que el poeta describe los fuegos artificiales.

³⁷⁷ *chocarrero*. "El bufón, truhan y placentero que siempre habla de burlas para hacer reír a otros, sin tener otro empleo ni ejercicio" (*Dicc. Aut.*).

³⁷⁸ *Anastasio Pantaleón de Ribera* fue un dramaturgo, narrador y poeta jocoso madrileño nacido en el año 1600. Entre sus obras más destacadas está la *Fábula de Europa*. Murió en 1629. José Pellicier se encargó de la publicación de sus obras póstumas.

³⁷⁹ El ave Fénix es un ave mitológica que cada 500 años se consumía en fuego y renacía de sus propias cenizas.

En forma de rosa ardía
otra invención, y dudaba
la vista, que lo advertía,
si era rosa que abrasaba,
o si era fuego que olía.

Atlante, el cielo tenía
un ciprés, y sin recelo,
que en su fuerte lozanía
basta a sustentar el cielo
una sombra de María.

Brotó luz en confianza
de ser su símbolo hermoso
donde su dicha afianza,
siendo entre lo luminoso
lo verde sólo esperanza.

Una luna muy serena
hizo la tiniebla clara
sin parecer cosa ajena
(que las sombras desterrara
si estaba de luces llena).

Del sol un vivo farol
se vio, que rayos vertía,
mostrando en cada arrebol
que la que en él se escondía
fue escogida como el sol.

Viose encendida una estrella
de magnitud y de porte,
sombra luciente de aquélla,
*que estufar pudiera el Norte*³⁸⁰
con la más breve centella.

Con espléndido desbroche
corrió al cielo presuroso
en ella de Febo el coche
y, siendo astro artificioso,
pudo ser sol de la noche.

A la fogosa porfía
de una escala que ocupaba
un paraninfo se vía
que si cual rayo bajaba,
como exhalación subía.

³⁸⁰ La *estrella* es María, quien con la mínima centella es capaz de dar calor incluso a la región más fría, como el norte. Este verso es del romance "Al nacimiento de Cristo Nuestro Señor (I)" Góngora: De flacos remedios usa, / que, a servirse de eficaces, / estufar pudiera al norte / la menor pluma de un ángel (2009: vv. 9-12, 409).

Elevado ya en el cielo,
tan presto a buscar se inflama
a las distancias del suelo,
que sólo pudo una llama
a un ángel prender el vuelo.

Un espejo la fortuna
tuvo de poder copiar
a la que es como ninguna,
sin que se pueda hallar
espejo de mejor luna.

Limpieza transcendental
resultaba del reflejo,
dudándose en caso tal
si era el mongibelo³⁸¹ espejo,
o si era llama el cristal.

Zarza es María, que ardor
no le toca aunque se esparza;
pero allí por más honor
quiso en su obsequio el amor
meter el fuego en la zarza.

Consultadas con molestas
brasas que se le arrimaban,
la bombas volaban prestas,
y como oráculos daban
en los aires las respuestas.

Otros del aire juguetes
formando en sus vagos senos
luminosos ramilletes
bajaban como unos truenos,
subiendo como unos cohetes.

Icarillos³⁸² se mentían,
mas eran (cuando volaban
y cuando se deshacían
en víctimas que subían)
afectos que se quemaban.³⁸³

Monstruos hubo sin fierezas
y (como Plinio escribía
que hay hidras en las malezas
de siete cuellos)³⁸⁴ había
cohetes de siete cabezas.

³⁸¹ *Mongibelo*. Monte de Sicilia que está siempre ardiendo (*Dicc. Sobrino* 1705), relacionado también con el infierno por sus llamas. Hoy lo conocemos como el volcán Etna.

³⁸² Alude al mito de Ícaro, hijo del arquitecto Dédalo, quien construyó el laberinto de Creta. El rey de dicha isla, Minos, tenía prisioneros a Ícaro y a Dédalo. Para poder escapar, Dédalo fabricó alas con cera y plumas para él y para su hijo. Cuando ambos aprendieron a volar, Dédalo le advirtió a Ícaro que si volaba demasiado alto el calor del sol derretiría sus alas; si volaba muy bajo, el agua de los mares las arruinaría. Sobrevolaron algunas islas, mas Ícaro desatendió la advertencia de su padre y, por volar muy alto, los rayos del sol deshicieron sus alas, dejándolo caer al mar cercano a la tierra que ahora se llama Icaria. Dédalo logró llegar a Sicilia, en donde construyó un templo dedicado a Apolo.

³⁸³ Alusión al mito griego de Ícaro.

³⁸⁴ La Hidra de Lerna era, en la mitología griega, un monstruo acuático con múltiples cabezas. Tenía forma de serpiente y su aliento era tóxico. Por cada cabeza que le era cortada, le nacían dos. Hércules logró derrotarla en el segundo de sus trabajos.

Mas, como resplandecían
y como se sofocaban,
fuego y humo parecían
víboras, que se enroscaban,
tósigos³⁸⁵ que se escupían.

Hubo cohete tan lacio
que, con repentino aborto,
dio en san Antón³⁸⁶ no despacio;
y cohete hubo tan corto
que el diablo lo entró en palacio.

Cada rueda allí no queda
mucho adusto echó gargajo
sin que un catarro le exceda,
porque el alquitrán más bajo
pretende escupir en rueda.

Cada armado, sin sosiego,
se iba de aquí para allí,
loco, atarantado, ciego
y escaldado, como si
le hubieran pegado fuego.

Estos haciendo ademanes
y aprestando ligereza
eran, con vivos afanes,
Etnas³⁸⁷ con pies y cabeza
o movedizos volcanes.

Con vueltas desatinadas
propiamente rimbombantes,
echaban de sí granadas
y, jugando los montantes³⁸⁸,
todo era hacer montantadas.³⁸⁹

Escuchando tan menudos
los truenos, daban espantos,
y los tajantes más crudos
decían: ¡Jesús! a tantos
bombáticos estornudos.

Aguacero se advertía,
que en la plebe menudeaba,
y como se repetía,
el fuego no se apagaba,
aunque la gente llovía.

³⁸⁵ El *tósigo* es una especie de veneno.

³⁸⁶ San Antonio Abad, fundador del movimiento eremítico.

³⁸⁷ El *Etna* es un volcán activo ubicado en la costa este de Sicilia.

³⁸⁸ *montante*. "Por semejanza, llaman los polvoristas a un artificio de fuego que le maneja uno de ellos, y encendido representa esta figura [una espada], por lo que tomó el nombre" (*Dicc. Auts.*).

³⁸⁹ *montanear*. "Jactarse, mandar mucho a diestro y siniestro, dominar con demasía" (*Terrereros y Pando*).

Los muchachos como potros
andaban y como avispas,
dando saltos unos y otros:
aquestos diciendo ¡chispas!
y diciendo ¡fuego! esotros.

Las calles de bote en bote
(estaban sueltos los diques
de la más gente del trote);
el metal, dando repiques,
la noche, dando capote.

Una y otra esquina cierra
el diluvio que desagua,
viendo aquella ardiente guerra;
que había chusma como agua,
pero viejas como tierra.

A ver los fuegos avara
toda edad para ir se aliña:
caduca en casa no para,
y no se hallará una niña
por un ojo de la cara.

Muchas aun con padecer
cataratas, se hacían friegas
y se iban a entremeter;
(porque hay mujeres tan ciegas
que todo lo quieren ver).

Su rincón dejó el más mocho,³⁹⁰
que quedar solo no sufre,
y todos de en ocho en ocho
cenaron carbón y azufre
en vez de carne y bizcocho.

Mexicanos, otomíes,
tarascos y macehuales³⁹¹
se dejaron los mezquites³⁹²
allá, entre nacatamales,³⁹³
por quemar matlacahuities.³⁹⁴

Hasta el viejo que devana
su estambre en los huesos puros,
madrugó muy de mañana,
y de la ciudad los muros
quedaron sin barbacana.³⁹⁵

³⁹⁰ *mocho*. "Mexicanismo. Santurrón" (DLE).

³⁹¹ *macehual*. "En honduras y México. Peón" (DLE).

³⁹² *mezquite*. "Del náhuatl *mizquitl*. Árbol de América, de la familia de las mimosáceas, de copa frondosa y flores blancas y olorosas en espiga. Produce goma, y de sus hojas se saca un extracto que se emplea en las oftalmias, lo mismo que el zumo de la planta (DLE)". Este árbol se usa como leña.

³⁹³ *nacatamal*. "(Del náhuatl *nacatl* carne + *tamalli* tamal) Tamal relleno de trozos de carne de res o de cerdo" (Dicc. Mex.).

³⁹⁴ En el tomo 4 de *Gacetas de literatura en México* se describen los *matlacahuities* como maderos redondos que servían para fabricar ruedas de carretas (Alzate, 1831). Alfonso Martínez Rosales también piensa que el matlacahuite era un árbol de madera ligera muy utilizado para la fabricación de gigantes o mojigangas festivos (1988: 597-598). Alfonso Méndez Plancarte, en *Poetas novohispanos*, anota que los *matlacahuities* son cohetes de los indios.

³⁹⁵ *barbacana*. "Fortificación que se coloca delante de las murallas, que es otra muralla más baja, y se usaba de ella antiguamente para defender el foso, y modernamente ha tenido uso, aunque con el nombre de falsabraga" (Dicc. Aut.). También puede haber aquí un juego de palabras: barbacana > barba cana, de los viejos.

Fueron gordos y delgados;
pero en tantas estrecheces
los que vi más apretados
fueron unos portugueses
porque estaban muy hinchados.

Cataclismo llegó a ser
la turba que concurría;
pero allí no pude ver
un alguacil (que no había
dónde echar un alfiler).

Si uno a otro ha de mandar
algún lugar se atrevía;
quien lo llegaba a escuchar,
de garnacha³⁹⁶ se vestía,
diciéndole: no hay lugar.

Unas, aun con ser muy secas
se ahogaban de oprimidas,
mas otras dándoles muecas,
aunque se vían ceñidas
con el aro estaban huecas.

Pero de un buscapiés brujo,
que volaba con tramoya,
recelaban el rempujo
(*que no poco daño a Troya
breve portillo introdujo*).³⁹⁷

Con esto, a truenos y caldas³⁹⁸
del fuego, sin sosegallos,
pisando capas y faldas
corcoveaban los caballos,
y los cargados de espaldas.

Eran fuegos los más bellos,
que han dado al aire tributos,
y no es mucho en sus descuellos
aunque fueran unos brutos,
que reparasen en ellos.

Otras con tales cosquillas,
a coces³⁹⁹ y a manotadas,
teniéndolas sus rencillas
por huéspedas muy pesadas,
iban despidiendo sillas.

³⁹⁶ *garnacha*. "Vestidura talar con mangas y una vuelta, que desde los hombros cae a las espaldas. Usan de ella solo los consejeros y los jueces de las Reales Audiencias y Cancillerías" (*Dicc. Aut.*).

³⁹⁷ Vv. 203-204 nuevamente de la "Fábula de Píramo y Tisbe" (Góngora, 2009: 563) en donde Góngora alude al portillo o resquicio que los troyanos abrieron en la muralla de la ciudad para introducir el caballo lleno de griegos que dieron fin a Troya.

³⁹⁸ *calda*. "La aplicación del hierro o de otros metales al fuego, y la acción de poner fuego para calentar alguna cosa: como el horno" (*Dicc. Aut.*).

³⁹⁹ *coz*. "El golpe que se da con el pie, sacudiéndole hacia atrás" (*Dicc. Aut.*).

Crecía el incendio y afán
de la gente, ya no queda,
y los que vienen y van
*con la mucha polvareda
perdían a don Beltrán.*⁴⁰⁰

Del estallido al tristrás⁴⁰¹
dijo una chisgarabís⁴⁰²
vámonos de aquí ¡san Blas!
y otra dijo: ¡ay infeliz,
traigan a san Nicolás!

Uno se abrasaba fiero;
a otro ninguna epiqueya⁴⁰³
le valía, ni el dinero.
*Y todo desde Tarpeya
lo estaba mirando Nero.*⁴⁰⁴

De linternas y teas varias
un nuevo cielo se vía
y, siendo luces contrarias,
rajas la leña se hacía
por volverse luminarias.

A la luz de los hachones⁴⁰⁵
los astros estaban muertos
recibiendo mil baldones;

porque se echaron cubiertos
signos y constelaciones.

La rutilante porfía
no le valió a sus centellas,
pues que lo mismo sería
ver tales noches estrellas,
que verlas al mediodía

Y así muy a lo gazmunio⁴⁰⁶
se echó el manto hasta el ombligo
la noche, y al infortunio
*Cintia caló el papahígo
a todo su plenilunio.*⁴⁰⁷

Estos, pues, pintiparados⁴⁰⁸
los fuegos son sucesivos
y temo por duplicados,
que a los que quemaron vivos
no los puedan ver pintados.

Cuyas bien artificias
invenciones con prolijo
afán del patrón pagadas,
costaron mucho, y me dijo
que las tuvo por quemadas.

LAUS DEO⁴⁰⁹

⁴⁰⁰ Alude a "Con la mucha polvareda perdimos a don Beltrán" del romance de Roncesvalles, frase usada en el habla cotidiana para indicar la pérdida de algo.

⁴⁰¹ *tristras* > *trastrás*. "El penúltimo en algunos juegos de muchachos" (*Ac. Us.* 1803).

⁴⁰² *chisgarabís* > *chiquilicuatre*. "*Coloquial*. Persona, frecuentemente joven algo arrogante y de escasa formalidad o sensatez" (*DLE*).

⁴⁰³ *epiqueya*. "Interpretación de la ley, moderada y prudente, según las circunstancias del tiempo, lugar, ocasión y persona" (*Ac. Us.* 1780).

⁴⁰⁴ Alude al comienzo de un romance español que fue muy popular en los siglos XVI y XVII: "Mira Nero de Tarpeya / a Roma cómo se ardía". Recuerda el episodio en que Nerón vio, desde la torre de Mecenas, cómo un incendio provocado por él envolvió en llamas a Roma. La Tarpeya era el risco desde el cual los traidores eran aventados en la Antigua Roma.

⁴⁰⁵ *hachón*. "Cierta género de hacha que se hace de esparto y carrizos, cubierta con pez, la cual sirve para alumbrarse por las calles y caminos las noches tenebrosas y oscuras; y también sirve para luminarias en las festividades" (*Dicc Auts.*).

⁴⁰⁶ *gazmoñero* o *gazmoño*. "El que afecta virtud y devoción con hipocresía" (*Dicc Auts.*).

⁴⁰⁷ Vv. 317-318 de la "Fábula de Píramo y Tisbe" (Góngora, 2009: 567), en donde Cintia es la diosa Diana, pues nació en el monte Cintio. Esta deidad es relacionada también con la luna, que cubre su cara con un pasamontañas o *papahígo*.

⁴⁰⁸ *pintiparado*, a. "Parecido, semejante a otro, que en nada difiere de él. Es voz festiva" (*Dicc Auts.*).

⁴⁰⁹ 'Te alabamos Señor.'

BIBLIOGRAFÍA

Fuente directa

RAMÍREZ de Vargas, Alonso, 1691. SAGRADO / PADRON / Y / PANEGYRICOS SERMONES / A LA MEMORIA DEBIDA AL SVMPTUOSO / Magnifico Templo, y curiosa Basílica del Convento / de Religiosas del glorioso Abad / SAN BERNARDO, / QUE EDIFICÒ EN SU MAYOR PARTE EL CAPITAN / D. Ioseph de Retes Largache, difũto / Cavallero del Orden de Santiago, y consumaron en su / cabal perfeccion su Sobrino / DON DOMINGO DE RETES, Y DOÑA / TERESA DE RETES Y PAZ, / su hija, en esta dos vezes Imperial, y siempre leal Ciudad de / Mexico, con la Pompa fúnebre de la translación / de sus huessos, / QVE ERIGE EN DESCRIPCIÓN HISTORICA / Panegyrica, / *Don Alonso Ramirez de Vargas, Natural de esta Ciudad, / DEDICADO, / A el muy illustre Sr D. GABRIEL MELEN- / DES AUILES Cavallero del Orden de Alcantara, / Conde de Canalejas &c. / Con licencia, En Mexico por la Viuda de Francisco Rodriguez Lu / percio en la puente de Palacio. Año de 1691.* BNM (R/1691/M4 RAM).

Fuentes indirectas

Sobre relaciones de fiestas y literatura y arte novohispanos

- ÁGUEDA Méndez, María [ed.], 2009. *Fiesta y celebración. Discurso y espacio novohispanos*. México: El Colegio de México.
- ALENTA y Mira, Jenaro, 1903. *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.
- AMEZCUA, José y Serafín González [eds.], 1989. *Espectáculo, texto y fiesta. Juan Ruiz de Alarcón y el teatro de su tiempo*. México: Universidad Nacional Metropolitana.
- ANDRES, Gabriel, 1991/1993. “Una aproximación a los libros de fiestas barrocos”. *Studi Ispaniqui*. Pisa: Giardini Editori E Stampatori in Pisa: 59-73.
- ARACIL, Beatriz, 2017. “Festejando la Inmaculada Concepción: Arte y literatura en algunas relaciones de fiestas del siglo XVII novohispano”. *Revista Fuentes Humanísticas*, vol. 29, núm. 55: 181-198.
- ARREDONDO, María Soledad, 2008. “El pincel y la pluma. Sobre retratos, paisajes y bodegones en la literatura del Siglo de Oro. *Anales de Historia del Arte*, vol. extraordinario: 151-169.
- BELTING, Hans, 2009. *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Cristina Díez y Jesús Espino [trads.]. Madrid: Akal.
- BERISTÁIN y Souza, José Mariano, 1981. *Biblioteca Hispano-Americana Septentrional o Catálogo y noticias de los literatos*. Tomo III (*Biblioteca del Claustro: Serie Fascimular*). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- BLANCO, José Joaquín, 1989. *Esplendores y miserias de los criollos*. Vol. II de *La literatura en la Nueva España*. México: Cal y Arena.
- BONET Correa, Antonio, 1983. “La fiesta barroca como práctica del poder”. En *El arte efímero en el mundo hispánico*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- BRAVO Arriaga, María Dolores, 1997. “El arco triunfal novohispano como representación”. En *La excepción y la regla: estudios sobre espiritualidad y cultura en la Nueva España*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- , 2002. “Festejos, celebraciones y certámenes”. En *Historia de la literatura mexicana 2. La cultura letrada en la Nueva España del siglo XVII*. Raquel Chang-Rodríguez [coord.]. México: Siglo XXI / Universidad Nacional Autónoma de México.
- CASTAÑO, Ana, 2007. “Sermones, explicaciones de arcos y comentarios literarios: géneros afines en el contexto de la fiesta novohispana”. En *Reflexión y espectáculo en la América virreinal*. José Pascual Buxó [ed.]. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- , 2017. *Exégesis y poesía en la Nueva España (Villancicos, autos y sermones)*. Berlín: Editorial Académica Española.
- CARRERES Zacarés, Salvador, 1926. *Ensayo de una bibliografía de los libros de fiestas celebrados en Valencia y su antiguo reino*. Valencia: Sucesores de Rivadeneyra.
- CEBRIÁN García, José, 1985. “El entramado retórico de las fábulas mitológicas de Juan de la Cueva”. *Revista de Filología de la Universidad de la laguna*, núm. 4: 19-49.
- CLARE, Lucien, Jean-Paul Duviols et al [dirs.], 1997. *Fêtes et divertissements*, Paris: Presses de l'Université de Paris Sorbonne, Collection Ibérica.
- CRUZ, sor Juana Inés de la, 1952. *Obras completas II. Villancicos y letras sacras*. Alfonso Méndez Plancarte [ed., pról. y notas]. México: Fondo de Cultura Económica.
- DÍAZ, Marco, 1983. “La fiesta religiosa como articulación de la vida ciudadana” en *El arte efímero en el mundo novohispano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- DÍEZ Borque, José [dir.], 1986. *Teatro y fiesta en el Barroco español: España e Iberoamérica*. Barcelona: El Serbal.
- EGIDO, Aurora, 1990. *Fronteras de la poesía en el Barroco*. Barcelona: Crítica.
- EGUIARA y Eguren, Juan José de, 1986-1989. *Biblioteca mexicana*. Ernesto de la Torre Villar y Ramiro Navarro de Anda [eds.], Benjamín Fernández Valenzuela [trad.]. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- EUDAVE Loera, Carmen Araceli, 2009. *Diego de Ribera (1630-1688): cronista lírico de la Ciudad de México*. Tesis inédita de doctorado. México: El Colegio de México.
- FALCÓN, Isabel, 2014. “Imagen y relato de la tradición «Locos de la vela» desde la hermenéutica simbólica”. *Revista Estudios Culturales*, vol. 7, núm. 13.
- FARRÉ VIDAL, Judith, 2013. *Espacio y tiempo de fiesta en la Nueva España (1665-1760)*. Madrid / Frankfurt / México: Iberoamericana / Vervuet / Bonilla Artigas Editores.
- FERNÁNDEZ, Martha, 1990. *Artificios del barroco: puebla y México en el siglo XVI*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- , 2002. *Cristóbal de Medina Vargas y la arquitectura salomónica en la Nueva España durante el siglo XVII*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- GARCÍA Pérez, Francisco José, 1996. “Relaciones de fiestas reales y emblemas. Un ejemplo de literatura popular (Murcia S. XVII)”. En *Literatura emblemática hispánica: actas del I Simposio Internacional*. Sagrario López Poza [ed.]: 461-474.
- GODINAS, Laurette, 2009. “La puntuación en textos festivos novohispanos: de la *recensio* a la *constitutio textus*”. En *Fiesta y celebración. Discurso y espacio novohispanos*, María Águeda Méndez [ed.]. México: El Colegio de México.

- GÓMEZ Vázquez, José Luis, 2010. *Literariedad y género en un texto del siglo XVII. Edición anotada del Sagrado padrón del capitán Alonso Ramírez de Vargas*. Tesis inédita de licenciatura. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- GUTIÉRREZ Reyna, Jorge, 2018. “El Coloso elocuente (1747-1748). Un certamen poético del ultrabarroco novohispano”. *Études romanes de Brno*. vol. 39, núm. 2: 103-123.
- HOPKINS Rodríguez, Eduardo, 2007. “Écfrasis de lo invisible en el *Neptuno alegórico* de Sor Juana Inés de la Cruz”. En *Reflexión y espectáculo en la América virreinal*. José Pascual Buxó [ed.]. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, 1982. “Fiesta y literatura en los Siglos de Oro: la Edad Media como asunto «festivo» (el caso del «Quijote»)”. *Bulletin Hispanique*, vol. 84, núm. 3-4: 291-327.
- LÓPEZ POZA, Sagrario. 2003. “La erudición de Sor Juana Inés de la Cruz en su *Neptuno alegórico*”. [En línea] <[file:///Users/mac/Downloads/la-erudicin-de-sor-juana-ins-de-la-cruz-en-su-neptuno-alegrico-0%20\(3\).pdf](file:///Users/mac/Downloads/la-erudicin-de-sor-juana-ins-de-la-cruz-en-su-neptuno-alegrico-0%20(3).pdf)> (Página consultada el 7 de marzo de 2018).
- y Nieves Pena, 1999. *La fiesta. Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos*. Ferrol: Sociedad de Cultura Valle Inclán.
- LORES Mestre, Beatriz, 1999. *Fiesta y arte efímero en el Castellón del setecientos: celebraciones extraordinarias promovidas por la corona y por la iglesia*. Castellón: Diputación de Castellón / Universitat Jaume.
- MALDONADO, Humberto, 1992. *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia VIII. La teatralidad criolla del siglo XVII*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- MARTÍNEZ-BURGOS, Palma y Alfredo Rodríguez [coords.], 2004. *La fiesta en el mundo hispánico*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- MAZA, Francisco de la, 1968. *La mitología clásica en el arte colonial en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- MÉNDEZ Plancarte, Alfonso, 1994. *Poetas novohispanos. Segundo siglo (1621-1721), Tomo II*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- MURIEL, Josefina, 1995. *Conventos de monjas en la Nueva España*. México: Jus México.
- PARODI, Claudia, 1994. “La modernización de textos novohispanos”. En *La literatura novohispana. Revisión crítica y propuestas metodológicas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- PASCUAL Buxó, José 1975. *Muerte y desengaño en la poesía novohispana (siglos XVI y XVII)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- , 2000. “Estudio preliminar” a *“Habla a los cielos y a los hombres mira”*: los sonetos al Calvario de Juan de Palafox y Mendoza. México / Puebla: Universidad Nacional Autónoma de México / Secretaría de Cultura, Gobierno del Estado de Puebla.
- , 2001. *El resplandor intelectual de las imágenes. Estudios de emblemática y literatura novohispana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- [ed.], 2007. *Reflexión y espectáculo en la América virreinal*. México: Universidad Nacional Autónoma de México
- [ed. y pról.], 2009. *Arco y certamen de la poesía mexicana colonial (siglo XVI)*. Jalapa: Universidad Veracruzana.
- PAZ, Octavio, 1990 [1982]. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México: Fondo de Cultura Económica.

- PENA Sueiro, Nieves. 2001. "Estado de la cuestión sobre el estudio de las Relaciones de sucesos". *Pliegos de bibliofilia*, núm. 13: 43-66.
- . 2005. *Repertorio de Relaciones de Sucesos españolas en prosa impresas en pliegos sueltos en la Biblioteca Geral Universitaria de Coimbra (siglos XVI- XVIII)*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- PIMENTEL, Francisco, 1885. *Historia crítica de la literatura y de las ciencias en México desde la Conquista hasta nuestros días: siendo la primera que se publica sobre tan interesante asunto*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Por el Convento de religiosas del dulcísimo nombre de María, y San Bernardo. En el pleito. Con el contador don Ventura de Paz, que lo es del Real Tribunal de cuentas de esta Nueva España, y el capitán don Diego de Saldivar curadores ad bona de Doña María de Paz, y Vera viuda del capitán Don José de Retes Largache cavallero del Orden de Santiago por si, y como heredera de Doña Maria Theresa de Guadalupe, y Retes hija única de los susodichos, mujer, que fue del Marqués de San Jorge [sic] patrones del dicho Convento. Sobre la perfección de la fábrica de la Iglesia, y demás oficinas, y ornatos, a que están obligados, y que para ello exhiban los veinte, y cuatro mil quinientos, y noventa pesos, que tienen declarado los Alarifes nombrados por ambas partes, y fuera de esto todo lo que costare el aderezo de la Torre bóvedas, y demás paredes, que antes, y después del temblor, sucedido a tres de septiembre del año de noventa y ocho, se han rajado con inminente peligro de ruina, y los de más defectos, que tuviere la fábrica conforme las condiciones de las escrituras, y daños causados por la retardación de los patrones, y de los curadores de la dicha Doña María de Paz [s.p.i.].*
- RAMÍREZ de Vargas, Alonso, 1664. *Elogio panegírico, festivo aplauso, iris político y diseño triunfal de Eneas verdadero, con que la muy noble y leal ciudad de México recibió al Excelentísimo Señor don Antonio Sebastián de Toledo y Salazar, marqués de Mancera, señor de las cinco villas, y de la del Mármol; caballero de la Orden de Alcántara; administrador perpetuo de Puerto Llano; del Consejo de Guerra; virrey, gobernador y capitán general de esta Nueva España, y presidente de su Real Cancillería*. México: Bernardo Calderón.
- , 1696. *Zodiaco ilustre de blasones heroicos, girado del sol político, imagen de príncipes que ocultó en su Hércules tebano la sabiduría mitológica. Descifrado en poéticas ideas y expresado en colores de la pintura que en el festivo aparato del triunfal arco en el más fausto días dispuso y erigió al Excelentísimo señor don José Sarmiento Valladores, caballero de la Orden de Santiago, conde de Moctezuma y de Tula, vizconde de Lucán, Señor de la villa de Monterrosano y de la Pesa, del Consejo de su Majestad, virrey gobernador y capitán general de esta Nueva España, y presidente de la Real Audiencia y Cancillería que en ella reside, la Santa Iglesia Metropolitana de México. Compuesto y ahora descrito por D. Alonso Ramírez de Vargas*. México: Juan José Guillena Carrascoso.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando y Esther Galindo, 1994. *Política y fiesta en el Barroco*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, 2007. "Del Barroco a la posmodernidad: arqueología de la sociedad del espectáculo". En *Reflexión y espectáculo en la América virreinal*. José Pascual Buxó [ed.]. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, Dalmacio, 1997. *La relación en la literatura novohispana (1650-1700). Edición crítica de “Sencilla narración” de Alonso Ramírez de Vargas*. Tesis inédita, México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.
- , 2014. *Texto y fiesta en la literatura novohispana (1650-1700)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada, 2017. “Oath Ceremonies in Spain and New Spain in the 18th Century: A Comparative Study of Rituals and Iconography”. En *Historia Crítica. Tema abierto*. Colombia: Universidad de los Andes: 3-24.
- SÁNCHEZ Mora, Alexander, 2015. *Literatura y fiesta en los márgenes del imperio: Las relaciones de fiestas en Centroamérica, S. XVII a XIX*. Tesis inédita de doctorado. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- SEBASTIÁN, Santiago, 1992. *Iconografía e iconología del arte novohispano*. México: Grupo Azabache.
- SEDANO Ruíz, Miguel Ángel, 2006. “Situación financiera del convento de San Bernardo y su inversión en el otorgamiento de depósitos: siglo XVII”. *Signos históricos*, núm. 15: 124-158.
- SERNA Covarrubias, Luis Fernando, 2017. *Ut pictura poesis: El Bosco en los sueños de Quevedo y El Criticón de Gracián*. Tesis inédita de licenciatura. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- SKINFILL Nogal, Bárbara y Eloy Gómez Bravo [eds.], 2002. *Las dimensiones del arte emblemático*. Zamora: El Colegio de Michoacán / Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.
- TENORIO, Martha Lilia, 2010. *Poesía novohispana. Antología*. Antonio Alatorre [pres.]. México: El Colegio de México.
- TERÁN Bonilla, José Antonio, 2007. “La fiesta barroca y la transformación efímera de la ciudad novohispana”. En *Reflexión y espectáculo en la América virreinal*. José Pascual Buxó [ed.]. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- TOVAR y de Teresa, Guillermo, 1988. *Bibliografía novohispana de arte. Tomo I*. México: Fondo de Cultura Económica.
- , 1994. “El arte novohispano en el espejo de su literatura en *La literatura novohispana. Revisión crítica y propuestas metodológicas*. José Pascual Buxó y Arnulfo Herrera [coords.]. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- TOUSSAINT, Manuel, 1983. *Paseos coloniales*. México: Porrúa.

Sobre écfrasis:

- AGUDELO, Pedro Antonio, 2012. “Los ojos de la palabra. Construcción del concepto de ecfrasis, de la retórica antigua a la crítica literaria”. *Lingüística y literatura*, núm. 60: 75-92.
- ARTIGAS, Irene, 2004. *Galerías de palabras*. Tesis inédita de doctorado. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- BARTHES, Roland, 1973. *Diálogos: Artes, Letras, Ciencia Humanas*. El Colegio de México, vol. 9, núm. 4: 5-8.

- BURTON, Gideon. *The Forest of Rhetoric. Silva Rhetoricae*. [En línea] <<http://rhetoric.byu.edu>> (Página consultada el 4 de febrero de 2019).
- CUESTA Hernández, Luis Javier, 2012. “La *Laudatio urbis* y la imagen de la arquitectura en la literatura novohispana hacia 1600”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. 24: 69-78.
- , 2013. *Ut architectura poesis: relaciones entre arquitectura y literatura en la Nueva España durante el siglo XVII*. México: Universidad Iberoamericana.
- , 2018. “Arquitectura y literatura en la Nueva España”, conferencia pronunciada el 18 de octubre de 2018 en el edificio Adolfo Sánchez Vázquez, Anexo de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.
- FARAGO, Claire, 1992. *Leonardo Da Vinci's Paragone. A Critical Interpretation with a New Edition of the Text in Codex Urbinas*. Leiden: E. J. Brill.
- FOSTER, David William, 1983. *Para una lectura semiótica del ensayo latinoamericano; textos representativos*. Madrid: Porrúa Turanzas
- GONZÁLEZ, José Luis, 2015. *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*. Madrid: Akal.
- HERRERA, Arnulfo, 1998. “OLE: “«Ut pictura pœsis»””. En *Estudios sobre arte*. Martha Fernández y Louise Noelle [eds.]. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- , 2001. “Ut pictura pœsis en Sor Juana”. En *La Edad de Oro. Ensayos de literatura española y novohispana*. Puebla: Secretaría de Cultura: 213-221.
- HORACIO Flaco, Quinto, 1805. *Arte Poética o Epístola a los pisones*. Tomás de Iriarte [trad.]. Madrid: Imprenta Real.
- LEE, Rensselaer W., 1940. *Ut Pictura Poesis. The Humanistic Theory of Painting. The Art Bulletin*, vol. 22, núm. 4: 197-269.
- MITCHELL, W. J. T., 1994. “Ekphrasis and the Other”. En *Picture Theory*. Chicago: The University of Chicago Press. [En línea] <<http://www.rc.umd.edu/editions/shelley/medusa/mitchell.html>> (Página consultada el 1 de noviembre de 2017).
- LOZANO-RENIEBLAS, Isabel, 2005. “La ecfraasis de los ejércitos o los límites de la enárgeia”. *Monteagudo*, vol. 3, núm. 10: 29-38.
- VALDIVIA, Alberto, 2009. “*Ekphrasis* como *traducción visual* y correspondencias literarias en el lenguaje pictórico desde «Museo interior» de José Watanabe”. *Aghula. Revista de cultura*. [En línea] <<http://www.triplov.com/Agulha-Revista-de-Cultura/2008/Alberto-Baselli.htm>> (Página consultada el 23 de marzo de 2018).
- WAGNER, Peter, [ed.], 1996. *Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlin / New York: Walter de Gruyter.
- WEBB, Ruth, 1999a. “The Aesthetics of Sacred Space: Narrative, Metaphor and Motion in *Ekphraseis* of Church Buildings”. *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 53. Harvard: Harvard University: 59-74.
- , 1999b. “Ekphrasis Ancient and Modern: the Invention of a Genre”. *Word & Image*, vol. 15, núm. 1: 7-18.

Fuentes complementarias

- ALZATE, José Antonio, 1831. *Gacetas de literatura en México, tomo IV*. Puebla: Manuel Buen Abad.
- ARISTÓTELES, 2012. *Poética*. Juan David García Bacca [intro. versión y notas]. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- BERISTÁIN, Helena, 1995. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- BERBQUIST, Peter [ed.], 2001. *Orlando di Lasso the Complete Motets 18. Motets from printed anthologies and Manuscripts, 1570-1579*. Middleton: A-R Editions.
- BUSTAMANTE, Carlos Omar. Entrevista personal el 3 de febrero de 2019.
- CARAMUEL, Juan, 1680. *Moralis sev Politicæ Logicæ. Liber Secundus*, s.p.i.
- CARRERIRA, Antonio [ed.], 2009. *Luis de Góngora. Antología poética*. Barcelona: Crítica.
- CORRAL, Eugenio del, *Vida y milagros del dulce doctor y Padre de la Iglesia san Bernardo, Abad de Claraval: dividida en tres libros*. Madrid: 1782. [En línea] <<https://books.google.com.mx/books?id=bH23tsG6OhQC&pg=PA289&lpg=PA289&dq=abad+claravalense&source=bl&ots=VyCJ0kJP9&sig=3Es2WMJAew00hJ5kKqbybyDKEIg&hl=es419&sa=X&ved=0ahUKEwjNtfSs5e7YAhUMZawKHa0wA80Q6AEIKDAA#v=onepage&q=abad%20claravalense&f=false>> (Página consultada el 3 de enero de 2018).
- COVARRUBIAS Horozco, Joan, 1611. *Tesoro de la lengua castellana o española*. [En línea] <<http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>>.
- CRUZ, sor Juana Inés de la, 1692. *Segundo volumen de las obras de sor Juana Inés de la Cruz, monja profesada en el monasterio del Señor San Gerónimo de la Ciudad de México. Dedicado por su autora a don Juan de Orve y Arbieta, caballero de la Orden de Santiago*. Sevilla: Tomás López de Haro.
- , 1701. *Fama y obras póstumas, tomo tercero, del fénix de México, y décima musa, poetisa de la América, sor Juana Inés de la Cruz, religiosa profesada en el convento de San Gerónimo, de la Imperial Ciudad de México*. Barcelona: Rafael Figueró.
- Diccionario de Autoridades, 1726-1739*. [En línea] <<http://web.frl.es/DA.html>>.
- Diccionario de la Lengua Española*. Real Academia Española. [En línea] <<https://dle.rae.es/>>.
- Diccionario digital de abreviaturas novohispanas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filológicas. [En línea] <<http://www.iifilologicas.unam.mx/dicabeno/#.XH8iUhNKiqk>>.
- Diccionario Oxford en Español*. [En línea] <<https://es.oxforddictionaries.com>>.
- DOMÍNGUEZ, Ramón Joaquín, 1853. *Diccionario nacional o Gran diccionario clásico de la lengua española*. [En línea] <<http://bdhrdrd.bne.es/viewer.vm?id=0000002387&page=1>>.
- DUTSCHKE, C. W. y R. H. Rouse, 1986. *Medieval and Renaissance Manuscripts in the Claremont Libraries*, vol. 3, Los Angeles: University of California Press.
- Enciclopedia jurídica*, 2014. [En línea] <<http://www.encyclopedia-juridica.biz14.com>>.
- GÓMEZ DE SILVA, Guido. *Diccionario breve de mexicanismos*. [En línea] <<https://www.academia.org.mx/obras/obras-de-consulta-en-linea/diccionario-breve-de-mexicanismos-de-guido-gomez-de-silva>>.
- GRIMAL, Pierre, 1981. *Diccionario de mitología griega y romana*. Francisco Payarols [trad.] Barcelona: Paidós.

- HIRIART, Pedro. Fotografías originales inéditas.
- HOMERO, 2005. *Iliada*. Rubén Bonifaz Nuño [introd., versión rítmica y notas]. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- MARTÍNEZ LÓPEZ-CANO, María del Pilar [coord.], 2004. *Concilios provinciales mexicanos. Época colonial*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. [En línea] <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/concilios/concilios_index.htm> (Página consultada el 27 de enero de 2018).
- MARTÍNEZ ROSALES, Alfonso, 1988. “Los «gigantes» de San Luis Potosí”. *Historia Mexicana*, vol. 37, núm. 4: 585-612.
- MARTÍNEZ ZEPEDA, Baruch. Traducciones Latín-Español.
- OLGUÍN Cardiel, Gerardo y Julio Vidal García, 2019. Planos del templo de San Bernardo de la Ciudad de México. *Oxford Art Online. Grove Arte Online. Benezit Dictionary of Artists*. [En línea] <<http://www.oxfordartonline.com>>.
- PIMENTEL, Julio, 2011. *Diccionario latín-español, español-latín*. México: Porrúa.
- QUEVEDO Villegas, Francisco de, 1969. *Obra poética I*. José Manuel Blecua [ed.]. Madrid: Castalia.
- Sagrada Biblia*, 2005. Hernán Rodas [trad.]. Navarra: Sociedad Bíblica Católica / San Pablo / Verbo Divino.
- SANNAZARO, Jacopo, 2009. *Jacopo Sanazzaro Latin Poetry*. Michael C. J. Putnam [trad.]. Cambridge: Harvard University Press.
- SANPONTS y Barba, Ignacio, Ramón Marti de Eixalá, et al, 1843. *Las siete partidas del sabio rey Don Alfonso el IX: con las variantes de más interés, y con la glosa del Lic. Gregorio Lopez... vertida al castellano y extensamente adicionada con nuevas notas y comentarios y unas tablas sinópticas comparativas, sobre la legislación española, antigua y moderna, hasta su actual estado*, Volumen 1. Barcelona: Antonio Bergnes.
- SANTOS, fray Francisco de los, 1698. *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo de el Escorial, única maravilla del mundo. Fábrica del prudentísimo rey Felipe Segundo, coronada por el católico rey Felipe IV, El Grande, con la majestuosa obra del panteón, y traslación de los cuerpos reales, reedificada por nuestro rey, y señor Carlos II. Después del incendio, y nuevamente exhornada con las excelentes pinturas de Lucas Jordan*. Madrid: Juan García Infançon.
- SIGÜENZA y Góngora, Carlos de, 1680. *Teatro de virtudes políticas que constituyen a un príncipe: advertidas en los monarcas antiguos del Mexicano Imperio, con cuyas efigies se hermosteó el Arco triunfal que la ... Ciudad de México erigió para ... recibimiento del ... Virrey Conde de Paredes, Marqués de La Laguna ... / ideolo entonces y ahora lo describe D. Carlos de Sigüenza y Góngora*. México: Viuda de Bernardo Calderón [En línea] <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/teatro-de-virtudes-politicas-que-constituyen-a-un-principe-advertidas-en-los-monarcas-antiguos-del-0/html/>> (Página consultada el 12 de febrero de 2019).
- , 1945. *Biblioteca Mexicana de Libros Raros y Curiosos I. Triunfo Parténico*. José Rojas Garcidueñas [pról.]. México: Ediciones Xóchitl.
- STIEGER, Reinaldo y Agustín Roberts, 1987. “Los cistercienses en América Latina”. En *Los cistercienses. Ideales y realidad*. Louis J Lekai. Barcelona: Herder.

- Studio de Musique Ancienne de Montréal, 2017. *Orlando Lasso: Laudate Dominum*. Montreal: ATMA Classique.
- TERREROS y Pando, Esteban, 1787. *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana*. [En línea] <<http://digibug.ugr.es/handle/10481/29231>>.
- ULLUA, Augusto, Félix Guerra, *et al.*, 1856. *Diccionario Enciclopédico de la Lengua Española*. [En línea] <<https://archive.org/details/diccionarioencic01cuesuoft/page/n6>>.
- VEGA y Carpio, Lope de, 2006. *Arte nuevo de hacer comedias*. Enrique García Santo-Tomás [ed.]. Madrid: Cátedra.
- VERANI, Caietano, 1712. *Pantheon Argutae Elocutionis, Et Omnigenae Eruditionis Selectiori Exstructum Atticismo*, Frankfurt: Joannis Caspari Bencard.
- VILLA, Anelí, 2018. “El testimonio en la reconstrucción histórica”. *Guatemala en la memoria*. Silvia Soriano [coord.]. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- VILLA, Juan de, 1750. *Sermón del nacimiento del glorioso precursor de Cristo San Juan Bautista...* México: Nuevo Rezado de Doña María de Rivera.
- WARE, Dora, 2010. *Diccionario manual ilustrado de arquitectura*. México: Gustavo Gili.