



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Sistema de Universidad Abierta y Educación a Distancia



RETÓRICA, POÉTICA Y DRAMATURGIA EN EL CANTO
***INTITULADO MERCURIO* DE ARIAS DE VILLALOBOS**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA:
SARAI LÓPEZ GONZÁLEZ

ASESORA:
DRA. AURORA GONZÁLEZ ROLDÁN



Ciudad Universitaria, CD. MX., 2023



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.

A mis padres, Alicia y José

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I. ARIAS DE VILLALOBOS. DRAMATURGO, POETA Y AUTOR DE COMEDIAS	6
CAPÍTULO II. EDUCACIÓN UNIVERSITARIA EN EL SIGLO XVI Y XVII, LA TRADICIÓN RETÓRICA, POÉTICA Y TEATRAL COLEGIAL	14
CAPÍTULO III. EL COMPLEJO TEATRAL DEL SIGLO XVI.....	23
CAPÍTULO III. I. <i>CORPUS CHRISTI</i> Y LAS REPRESENTACIONES TEATRALES	30
CAPÍTULO IV. EL TÓPICO “LAUS URBIS”	37
CAPÍTULO V. <i>LAUS URBIS</i> EN EL <i>CANTO</i>	43
CAPÍTULO VI. LOS HECHOS DE LA CONQUISTA Y <i>LAUS URBIS</i> EN EL <i>CANTO</i>	77
CAPÍTULO VII. DRAMATURGIA EN EL <i>CANTO</i>	100
CONCLUSIONES.....	139
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	144

INTRODUCCIÓN

En este trabajo se aborda la única obra impresa e inédita del autor Arias de Villalobos hacia el año de 1623 —con excepción de un encomio a la obra de Balthasar de Echave y *Canción Esdrújula*—: *Canto intitulado Mercurio*. El texto llama la atención por sus procedimientos retóricos, poéticos y dramáticos; estos últimos han sido poco estudiados, puesto que la obra se presenta en composición poética y no como texto dramático. En el lenguaje y estilo de la obra se nota la fascinación de Villalobos por la escena festiva y la creación de comedias, el estudio del *Canto* dará fe de la participación del dramaturgo en la vida teatral novohispana.

El texto que antecede a este poema, titulado *Obediencia que México, cabeza de la Nueva España, dio a su Magestad Católica del Rey D. Felipe de Austria, Nuestro Señor, alzando pendón de vasallaje en su real nombre...*, apoya en la comprensión del contexto creativo del *Canto*, pues en ella Villalobos afirma que el *Canto* da cuenta de una *fiesta representada* que se celebró para cumplir con la solemnidad del funeral de Felipe III y el alza del pendón real. Mediante el tópico *laus urbis*, Villalobos dejó testimonio del espectáculo acaecido el 13 de agosto de 1621. Es un documento que tiene valor por su descripción del ceremonial y la subsecuente representación de la conquista de México. Capta aún más la atención la forma en que presenta el acontecimiento: octavas reales, es decir, ocho versos endecasílabos con el siguiente esquema: ABABABCC; con dicha premisa configura un poema laudatorio para leer y recrear en el imaginario.

De los estudios más importantes que se han realizado alrededor de *Canto intitulado Mercurio* se encuentran: "Grandezas mexicanas. El 'Canto intitulado Mercurio', de Arias de

Villalobos", de Karl Kohut, quien intenta debelar las intenciones, fechas, base histórica, y significación ideológica de la alabanza a la ciudad en la obra de Villalobos. Está el ensayo "Laudes civitatis y los hechos de la conquista de México en *Canto intitulado Mercurio* (1603) de Arias de Villalobos", de Nidia Pullés-Linares, quien busca manifestar el desarrollo del tema *laudes civitatis* en la obra del dramaturgo, en el contexto de los hechos de la conquista de México. Por último, sobresale "Obedecer. Muerte y ascenso real en la corte de México" de Gibran Bautista y Lugo, un trabajo que rescata la *Obediencia* de Villalobos por su valor histórico, y por su descripción del ritual de reconocimiento de la autoridad real, ese trabajo pone atención en el despliegue performático con el que se legitima a la ciudad de México como parte de la monarquía hispánica, "legado de la ciudad para la posteridad".¹

Este estudio pretende presentar los recursos literarios recurrentes en la obra de Arias de Villalobos, cuya manifestación además de responder a un cúmulo de circunstancias sociales, políticas y culturales de dos mundos, se despliega creativamente sobre los márgenes de una época. El *Canto* permite conocer a Villalobos por su dominio del campo retórico, poético y dramático, para ello será necesario identificar las propiedades del discurso panegírico a las ciudades en el texto, esto se resolverá mediante los tratados clásicos de Aristóteles, Menandro el Rétor, Eratóstenes y Quintiliano. Por otro lado, será necesario distinguir algunas funciones poéticas que brillan en el *Canto* y convierten a la obra en un cuerpo artístico. Se verá también que en las alabanzas a las ciudades es posible encontrar elementos de la poesía medieval y epopeya, ahí se resuelve la relación entre épica y el tópic

¹ Bautista, Gibran. "Obedecer. Muerte y ascenso real en la corte de México". En *Integrar un reino. La ciudad de México en la monarquía de España, 1621-1628*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, 2020, p. 68.

laus urbis en la obra, pues divulgar la proeza en armas y guerra funciona también para glorificar a un pueblo o a una ciudad.

Sobre principios epidícticos construye el estado y grandeza de la ciudad de México *Tenoxtitlan*, pues al aumentar la ciudad, crece también la fama de aquel. Escoge el tópico *laus urbis* quizá porque intenta desplegar su erudición y precisión literaria; se sabe que Villalobos buscaba de manera constante la consideración de las instituciones novohispanas para poner en puesta “aventajadas” obras para el entretenimiento público de la ciudad, se volvió entonces un célebre autor de comedias. Posiblemente aspiraba a manifestar su conocimiento de la cultura clásica, y así generar simpatía en las figuras de poder, mediante el recurso más llano para ello: el discurso panegírico —en la tradición clásica, es el que mejor sirve para señalar la virtud de un hombre, una ciudad, un dios o un héroe—.

Por un lado, el *Canto* comparte características de la poesía épica del ciclo cortesiano, al tomar el episodio de la conquista, pero hay una columna patente, primordial y enunciada por el autor: presentar el estado de la ciudad desde la conquista hasta su estado actual. Por otro, el texto aproxima a la circunstancia intelectual de un sujeto de espectáculo de entre siglos XVI y XVII en Nueva España. El tema se vuelve relevante para el estudio de los primeros siglos del teatro del mundo hispánico americano —alimentado fuertemente por los referentes del teatro peninsular y con basta carga doctrinal e ideológica—. Investigar el *Canto* resulta importante debido al limitado número de piezas teatrales resguardadas del siglo XVI y XVII, y aunque esta obra propiamente no sea dramática, es posible encontrar motivos característicos de la vida teatral novohispana.

Por la dedicatoria al marqués de Montesclaros, virrey de la Nueva España hacia 1603, se obtiene que el *Canto* se fue alimentando durante 18 años, hasta la fecha de la jura presentada a Felipe IV. La culminación de esta obra coincide con la celebración de los cien años de conquista, tal evento daría la posibilidad a Villalobos de publicar el *Canto* en 1623, y así ofrecer una obra literaria en torno a la representación recurrente en el día de San Hipólito. Ciertamente si uno trata de imaginar todo el aparato que fue necesario para desplegar el espectáculo cantado por Mercurio —voz del *Canto*—, tendríamos ante nosotros un acontecimiento de gran pompa y maquinaria, característico del siglo XVII.

Para el caso de la dramaturgia, se atenderá la situación del espectáculo teatral durante los siglos XVI y XVII y su relación con las festividades, pues Villalobos enuncia principios propios del desarrollo de las artes escénicas novohispanas en el contexto de las celebraciones públicas, en esto último servirán los estudios en torno a las manifestaciones dancísticas y teatrales de la investigadora y actriz Maya Ramos Smith, así como las nociones de *análisis teatral* de José Luis García Barrientos.

Penetrar esta obra posibilita el conocimiento de la dimensión escénica de aquellos siglos. Arias de Villalobos se distingue en diversos documentos por su actividad como autor de comedias, y si se pone atención, éste testimonio tiene un buen número de referencias teatrales. El *Canto* puede ayudar a figurar los posibles tópicos de sus composiciones dramáticas, y en él se vuelve latente la herencia culta del mundo español. El autor mostró abiertamente un interés por obtener retribución por su oficio, por lo que activó su ingenio y erudición para poder llevar una vida digna dentro de los lindes del mundo católico. Sus constantes solicitudes a los regidores y al cabildo le permitirán desenvolver su agudeza con

el favor y protección de la corona. Las marcas en el texto aproximan a su universo creador y a su disposición para satisfacer los oídos de las figuras a quien dedica sus obras.

El texto se estudió para colaborar a la comprensión de la mente y recursos literarios de un dramaturgo del siglo XVI. Desde el despliegue simbólico de un ceremonial de entrada de un virrey y la proclamación de un monarca, se vislumbra la relación entre literatura y poder. Se verá también que este periodo supuso un tiempo favorable para vivir de manera digna de la profesionalización del teatro.

Se intentó resolver sí ¿puede el texto de Arias de Villalobos ayudar a comprender la vida teatral novohispana de aquellos siglos? Pues el marco social y político abrazó las manifestaciones escénicas, y el arte dramático se volvió una fuente de trabajo. Con el gesto decoroso que merece una figura real, Arias de Villalobos se dirige a su interlocutor, el marqués de Montesclaros, Don Juan de Mendoza y Luna, y despliega una alabanza dirigida a un dignatario que protegió la actividad teatral en Nueva España entre 1603 a 1607.

El *Canto* ha sido entendido en mayor medida como un poema épico, no obstante, puede comprenderse también como una manifestación del tópico *laus urbis* —por su organización respecto a los antiguos manuales epidícticos—. El *Canto* debe entenderse sobre los principios de una cultura literaria compleja, en él son vertidos cuantiosos procedimientos; aquí se propone que una línea de estudio interesante —además de la retórica e histórica— es su dimensión dramática, finalmente, con el tratamiento adecuado, incluso puede ser susceptible de llevarlo a escena.

Veamos la distribución de capítulos. En el capítulo uno se realiza un acercamiento al presbítero Arias de Villalobos, mediante los documentos reservados en los fondos antiguos

y reseñas históricas de teatro; se mostrará la fama que gozó como dramaturgo, poeta y autor de comedia. En el capítulo dos se observa el cultivo de la actividad intelectual dentro de las universidades, así como los objetos comunes de la producción literaria, se verá que el grado académico universitario concedía cierta facultad para desarrollarse en carreras eclesiásticas o vida civil. En el capítulo tres se distinguen las condiciones de desarrollo del teatro en la Nueva España y la disposición de la sociedad por participar en una diversidad de actos públicos; el clima barroco despuntó por incorporar el teatro en la vida cotidiana, un espacio alegórico donde todas las artes confluían, en aquel marco se verá que el ambiente festivo cobijó la profesionalización del teatro. En el capítulo cuatro se contempla la importancia de la fiesta de *Corpus Christi* en el estímulo a la producción teatral durante los siglos XVI y XVII. En el capítulo cinco se encontrará la caracterización del tópico *laus urbis* y su función política y propagandística durante dichos siglos. En el capítulo sexto se identifican los procedimientos propios del tópico *laus urbis* y demás elementos de retórica clásica, dentro de la obra de Arias de Villalobos; se revisa la exégesis histórica de la conquista y su función en esta alabanza; y para finalizar, se advierte también —con mayor detalle— las marcas de la dramaturgia en el texto, componentes que distinguirán este encomio de cualquier otro de la época.

CAPÍTULO I. ARIAS DE VILLALOBOS. DRAMATURGO, POETA Y AUTOR DE COMEDIAS

Arias de Villalobos fue un destacado dramaturgo del siglo XVI, nacido en Jerez de los Caballeros, Extremadura, hacia 1568. Se presume que llegó a la Ciudad de México antes de 1584. Escribió numerosas comedias, además de ser empresario. En 1594 se propondría

como “autor asalariado “de la ciudad, para tener completa facultad sobre las comedias de las fiestas de Corpus Christi, San Hipólito y otras.²

El documento que podría establecer la fecha de nacimiento de Arias de Villalobos hacia el año 1566 es una solicitud de licencia para viajar a la Nueva España (1576) a nombre de Francisco de Villalobos Calcetero, en compañía de su mujer Luisa Juberta —blanca y de ojos grandes—, y su hijo Arias de Villalobos —de diez años, color trigueño, “que en ello goza excelentísimo servicio a Dios”—, así como de sus mujeres de servicio.³ Si dicha solicitud fuera del padre de Arias de Villalobos, quiere decir que la licencia les fue otorgada después de un lustro, pues se sabe que Arias de Villalobos entra a la Nueva España después de los ochenta, según las investigaciones.

² Ramos, Maya. *Actores y compañías de la Nueva España: siglos XVI y XVII*. México: CONACULTA / INBA-CITRU / TOMA Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas / Paso de Gato / Comisión de Cultura de la Cámara de Diputados, 2011, p. 209.

³ *Archivo General de Indias*, Indiferente, 2057, N.134

Francisco de Villalobos calatero vezino dela ciudad de Segovia
 quolos dias pasados suplico a vna leziyesima de vna
 cenaa para la nueva España el ysumuger Laysa liberta y su hijo
 a vna de villalobos y los mugeres de seruidos y la fue respondido
 que a delante lo acordase a vna Suplica se le agala sea
 mis es el uso de onbre de mediana es fatura barbinera de
 color baco y sumuger blanca de los grandes y su hijo de edad
 de diez años de color tiguena que en ello goza vna seruidad
 y all gran bien y mis esta a suplicacion de Bartolomeo Gutierrez
 cuias de suales que sea en gloria

Al llegar a Nueva España, Arias de Villalobos estudió en la Universidad y se graduó como Bachiller en Artes.⁴ Su gusto por la poesía y su conocimiento sobre los antiguos mexicanos le permiten escribir su *Historia de México en verso castellano desde la llegada de los Acolhuas hasta el presente* (1623)⁵, y en el mismo año se editaría *Canto intitulado Mercurio*,⁶ un poema donde expone —siguiendo la antigua tradición de la alabanza a las ciudades— las grandezas de la ciudad de México.

Es importante señalar la formación del dramaturgo Arias de Villalobos para comprender el perfil intelectual que lo orientará a las letras. De sus estudios no se conoce mucho, pero en 1585 —como ya se dijo— se graduó como Bachiller en Artes en la Universidad. Entre 1592 y 1594 cursaría Teología en el mismo recinto, aunque no obtuvo el grado.⁷ Queda la duda de por qué este personaje de la literatura de la Nueva España de finales del siglo XVI y principios del XVII no concluyó los estudios de grado subsecuentes a los de Bachiller. En este tiempo era de suma importancia contar con un sólido fundamento académico para ocupar puestos en la Iglesia. Probablemente su cargo no exigía el grado, o quizás en ese momento carecía de alicientes para completar una carrera eclesiástica. En el

⁴ Ramos, *Actores y compañías...*, p. 209.

⁵ Francisco Clavijero incluye en su lista de autores que dan cuenta de la *Historia antigua de México* a Arias de Villalobos por su obra *Historia de México* “desde la fundación de la capital hasta el año 1623”. No obstante, la define como una “obra de poco mérito”, y dedica pocas líneas al autor. Clavijero, Francisco. *Historia Antigua de México y de su conquista*, Tomo II. Jalapa: 1868, p. 340. Edición facsímil. Disponible en: <http://hdl.handle.net/11285/573974>

⁶ Pimentel, Francisco. *Historia crítica de la poesía en México*. México: Oficina Tip. de la Secretaría de Fomento, 1892, p. 206. Edición facsímil. Disponible en: <http://132.248.9.195:8080/fondoantiguo2/1489977-701692/JPEG/Index.html>

⁷ Ramos, *Actores y compañías...*, p. 209.

retrato incluido en la edición de Genaro García de 1907 de la *Obediencia* se presenta como presbítero, aunque se desconoce la fecha de su ordenación.⁸

El sumario de representaciones del siglo XVI en la Nueva España que recoge José Rojas Garcidueñas también incluye a Arias de Villalobos en el desarrollo del teatro de ese siglo, aunque a sus comedias las nombra “comedias divinas y de historia” —en esta definición se pueden notar los temas constantes en la obra de Villalobos—. Entre 1589 y 1595 Villalobos convino con el Ayuntamiento la inclusión de comedias en las fiestas de la ciudad. Es probable que se hayan representado adaptaciones de obras españolas, y otras originales.⁹

Queda entonces claro que el Bachiller escribió al ayuntamiento el 29 de agosto de 1594 para abogar por la dignidad de la ciudad, y proponerse como autor asalariado de comedias para las fiestas de Corpus y San Hipólito. Allí argumenta que las letras que hasta entonces se habían representado ya no eran recientes ni originales. En esta carta solicitó dos mil pesos para ocuparse de tres fiestas: Corpus, la octava y San Hipólito. Los regidores aceptaron el trato en septiembre del mismo año. Acceden al pago dos mil pesos y asumen el gasto por vestuarios de seda, pinturas, artificios y tabladros; no obstante, lo condicionan a mostrar las tres piezas antes de la representación, y enmendar cualquier error literario o doctrinal.¹⁰

⁸Véase el retrato que integra el mencionado historiador, dibujado por Alonso Franco y grabado por Samuel Estradano hacia 1604. García, Genaro. *Documentos inéditos ó muy raros para la historia de México, publicados por Genaro García*, Tomo XII. México: Vda. de C. Bouret, 1907.

⁹Rojas, José. “Piezas teatrales y representaciones en Nueva España en el siglo XVI”. *Revista de literatura mexicana*, vol. 1, 1940, pp. 148-154, pp. 153-154.

¹⁰Olavarría y Ferrari, Enrique de. *Reseña histórica del teatro en México*, Tomo I, México: Casa Editorial, Imprenta y Litografía “La Europea”, 1895, pp. 16-17. Disponible en: http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080019194_C/1080019194_T1/1080019194_MA.PDF

El apunte anterior fue recuperado por Luis González de Obregón, quien agregó en este registro que el 9 de junio de 1589 se denunció al Bachiller por incumplir con el convenio de la fiesta de Corpus, y le califica de “hombre de poca formalidad”. Sin embargo, más adelante reconoce su calidad como poeta y cuenta como los regidores no tenían más opción que someterse a tratar con él.¹¹ De lo anterior se deduce que Arias de Villalobos confía en que puede presentar obras dedicadas a la ciudad originales e inéditas, por eso conservará el favor del Cabildo por varios años.

Véase la respuesta del Cabildo para la asignación de su salario:

(...) En este mismo cabildo, habiendo sido citados los dichos señores de *ante diem* para tratar de dar salario al bachiller Villalobos por poeta de esta Santa Iglesia, **atendiendo a la necesidad que tiene de este sujeto** o de otro semejante esta Santa Iglesia y el maestro de capilla, y **que es fuerza sustentarle** por la costumbre que de cantar chanzonetas hay la fiesta de *Corpus Christi*, toda su octava, Navidad, Asunción de Nuestra Señora y otras que se ofrecen; dijeron que obligando al dicho bachiller Villalobos a que todas las veces que el maestro de capilla le pidiere letras, así las fiestas nombradas, como para otras que en esta Santa Iglesia se ofrezcan hacer entre año, como son coloquios y representaciones, de que el maestro de capilla le advertirá, eran de parecer que porque el dicho maestro no ande importunando a nadie por las dichas letras y lo demás referido, le señalaban por el dicho oficio, con la dicha carga y obligación, que ha de firmar en este auto para cumplir lo contenido en él, **cincuenta pesos de tepuzque en cada un año, que le corran desde hoy**; y que lo que toca a lo que se propuso de darle más cien pesos, para que por ellos diga en cada un año doscientas misas de las que esta congregación dice por el bachiller Ortega de la renta que para este efecto dejó, se remite para el primer cabildo, para el cual se mandó llamar de *ante diem*, todo lo cual se mandó asentar por auto y lo firmó el señor presidente.¹²

Un Acta del Cabildo del 10 de junio de 1613 señala que Arias de Villalobos solicitó la concesión de medio real de agua del caudal de Santa Fe para las actividades de enseñanza que llevaba a cabo en su casa:

¹¹ *Ídem.*

¹² ACCMM, Libro IV, Folios: 137-137v, 1595/10/10.

El bachiller Arias de Villalobos, presbítero, digo que como a vuestra señoría le consta, por ser público y notorio, de veinte años a esta parte he tenido en esta ciudad un pupilaje de latinidad y reformation de costumbres y escribir, leer y contar (...) Y porque lo principal de que ha tenido necesidad en el dicho pupilaje es agua para su limpieza y aseo y para las demás cosas que en razón de faltarles la dicha agua les faltan, por tenerla muy distante en las pilas comunes, y teniéndola adentro del dicho pupilaje de la dicha mi casa gozan del beneficio que desto se les puede seguir, como hijos que son desta patria y encerrados por sus padres para que se críen no solo en la cristiandad y doctrina, sino en las demás cosas de limpieza y curiosidad.¹³

Otra Acta del 20 de septiembre de 1622 muestra que solicitó también, le fueran condonados doscientos cincuenta pesos a razón de la concesión de merced de agua, esto para ayudarse con los gastos de impresión de la obra *Obediencia*, en la que hace relación del alza de pendones a Felipe IV. La respuesta del Cabildo fue favorable y logró costearla:

(...) digo que por vuesa señoría me fué mandado que asistiese a la acción de la obediencia questa muy noble y muy leal ciudad dio a la magestad católica del rey nuestro señor, alzando pendones en su real nombre para que de todo hiciese verdadera y exacta relación que se llevase impresa a sus reales manos, y porque ya la tengo para imprimir, dedicada a vuesa señoría y no tengo para costearla, ni hasta agora se me ha fecho alguna ayuda de costa, ni yo la quiero de mi trabajo, sino en orden al mayor servicio de vuesa señoría a quien le toca y a quien la dedico. (...) suplico se sirva de hacerme merced de que se me remitan y cesen de la obligación de la merced de agua que metí en mis casas (...)¹⁴

El padre Vetancourt reunió un catálogo de obras impresas y documentos manuscritos que componen la historia del teatro mexicano durante los siglos XVI y XVII. En éste figuran *Las cartas* de Hernán Cortés dirigidas al emperador Carlos V en 1522, la *Historia de las Indias* de Gonzalo Fernández de Oviedo, la *Historia natural latina* del padre José de Acosta, la *Historia de Nueva España* de Henrico Martínez, y el *Poema de las grandezas de México*

¹³ Toussaint, Manuel. "Nuevos datos sobre Arias de Villalobos". *Anales II*, vol. 6, núm. 21, 1953, pp. 92-94, p. 92.

¹⁴ *Ibid.*, p. 93.

(1623) del presbítero Arias de Villalobos —donde se puede encontrar el *Canto Intitulado Mercurio*—. ¹⁵

Es interesante que para Agustín de Vetancourt la historia del teatro mexicano se construyó gracias a obras históricas, en su mayoría escritas por sacerdotes. Una constante en las manifestaciones literarias época fueron los hechos de la *conquista*; aunque en la relación del padre Vetancourt figuran obras no necesariamente históricas, con temas como las apariciones de la Virgen o vidas de santos, entre otras. ¹⁶

Los autores que mencionan a Arias de Villalobos señalan no sólo su interés histórico, sino a su calidad literaria desde el punto de vista de un dramaturgo. El *Canto intitulado Mercurio* explota el tópico clásico de la alabanza a las ciudades, y suma el tema de la conquista para articularlo a convenciones dramáticas y espectaculares.

La fecha en que se escribió el *Canto* ha sido cuestionada, aunque la teoría más aceptada es que fue creado en diversas fases, como consta en las menciones que hace de diferentes acontecimientos. Por su fecha de publicación (1623) se ha pensado que la obra hace referencia al estado de la ciudad en ese año, y por tanto se suele ubicar cronológicamente en esa fecha. Pero al ser un poema laudatorio dedicado a Juan de Mendoza y Luna, marqués de Montesclaros, podría pensarse que su origen se remonta al año de 1603 cuando entra como virrey de la Nueva España—. Aparecen menciones a la inundación de 1604, a las acciones que hizo el Marqués para proteger la ciudad, entre otras. El carácter híbrido del poema podría

¹⁵ Vetancourt, Agustín de. *Teatro Mexicano: Descripción breve de los sucesos ejemplares, históricos, políticos, militares y religiosos del Nuevo Mundo Occidental de las Indias*, Tomo I. México: Imprenta de I. Escalante, 1870-1871, p. XX. Disponible en: <http://132.248.9.195:8080/fondoantiguo6/1481736-655795/JPEG/Index.html>

¹⁶ *Ídem*.

explicarse gracias a la hipótesis de que Arias de Villalobos la fue escribiendo en distintos tiempos. Asimismo, la datación hacia 1603 pone a este poema en relación de semejanza con la obra de Bernardo de Balbuena, *Grandeza Mexicana*; ambos elegirán escribir alabanzas a la ciudad, práctica que comenzó con Francisco Cervantes de Salazar, Juan de la Cueva y Eugenio de Salazar.¹⁷

El *Canto intitulado Mercurio* se diferencia de otras *laudes* de la época por su mención al decorado de festividades y a otras representaciones en la Nueva España. La intención de Arias de Villalobos podría haber sido la de confirmarse como dramaturgo y poeta refinado y erudito a diferencia de otros coetáneos creadores de comedias. El *Canto* enuncia los hechos de la *conquista*, a propósito de los cien años de la llegada de los españoles, lo que refleja el conocimiento histórico del autor. Asimismo, muestra el dominio de Arias de Villalobos del género espectacular en la Nueva España. Acude al tópico de la épica cortesiana, hablando del dominio del conquistador sobre los naturales. Esta pieza laudatoria de Villalobos recursos típicos de la retórica clásica, al lado de un profundo conocimiento en materia de espectáculos.

CAPÍTULO II. EDUCACIÓN UNIVERSITARIA EN EL SIGLO XVI Y XVII, LA TRADICIÓN RETÓRICA, POÉTICA Y TEATRAL COLEGIAL

Para Andrés Barcala las Artes, Filosofía, Derecho, Teología y Medicina eran disciplinas esenciales que se estudiaban junto con la Gramática y la Retórica. Respecto a estas últimas, el autor afirma que las autoridades en Europa fueron personajes como Donato

¹⁷ Kohut, Karl. "Grandezas mexicanas. El *Canto intitulado Mercurio*, de Arias de Villalobos". *Amicitia fecunda: estudios en homenaje Claudia Parodi*. Ed. Jimena Rodríguez y Manuel Pérez. Madrid: Vervuert Verlagsgesellschaft, 2015, pp. 33-38.

y Prisciano, quienes recuperaron elementos lógicos de algunos autores de la antigüedad clásica como Aristóteles, Boecio y Porfirio. Los alumnos aprendían a escribir y hablar correctamente, pero no solo resultaba importante utilizar las reglas gramaticales latinas, se enseñaban también principios de interpretación del texto, bases de estructuración y control del discurso. Martianus Capella, escritor romano del siglo V, autor de *De nuptiis philologiae et Mercurii* o *Las nupcias de Mercurio con Filología* (una alegoría de las artes liberales) fue autoridad en Retórica. La inclusión de estos bloques de materias en las universidades medievales se conservaría durante los siglos siguientes en España, y por extensión, en los centros educativos hispánicos en América.¹⁸

Barcala también aporta un dato interesante, pues afirma que la incorporación a estos espacios de enseñanza medievales suponía un interés de alcanzar algún puesto en la administración pública, en instituciones civiles o en eclesiásticas. En otros casos, se integraban por la aspiración de llevar una vida desahogada.¹⁹

De acuerdo con Enrique González, el modelo medieval de la Universidad de Salamanca fue precedente en la creación de universidades en el Nuevo Mundo, aunque también influirían las universidades reales y los colegios-universidad gobernados por la alta nobleza o por órdenes religiosas. Las órdenes religiosas ejercieron una importante influencia en la formación espiritual del territorio americano conquistado por España. Desde finales del siglo XVI franciscanos, dominicos, agustinos y jesuitas se extendieron por el territorio con el objetivo de convertir a los indígenas a la religión cristiana. Fue importante tener un *studium generale* en los grandes conventos para poder instruir a sus miembros en disciplinas como

¹⁸ *Ídem.*

¹⁹ *Ibid.*, p. 126.

Gramática, Artes y Teología. Los jesuitas abrieron colegios con el objetivo de que algunos jóvenes criollos residieran ahí y pudieran recibir una formación con patrocinio de donadores acaudalados. Este autor comenta que había una cuantiosa cantidad de jóvenes sin recursos propios, que se esforzaban por colocarse en funciones dentro de las audiencias, tribunales y administración civil o eclesiástica, por lo que muchos de ellos acudían a los centros universitarios para adquirir cultura y acceder a cargos públicos.²⁰

Félix de Osoreo comenta que uno de los primeros colegios fundados en la Nueva España es el Colegio Imperial de Santa Cruz Tlatelolco, la fecha de apertura oficial fue el 6 de enero de 1536, y obtuvo aprobación real del rey Carlos V en 1548. El colegio reunía de seiscientos a mil mozos, de entre diez y doce años, hijos de señores principales de algunas provincias, a los que se les enseñaba a santiguarse, y a rezar las oraciones principales como son el *Padre nuestro*, el *Ave María* y el *Credo* en latín. Este Colegio se destaca por ser uno de los primeros en enseñar Gramática latina a los indios, y en un principio también se les enseñó Lógica y Filosofía, aunque poco a poco fue en desuso. Hacia 1728 sólo sobrevivió la enseñanza de la doctrina cristiana y contenidos relacionados con procesos de lectura y escritura.²¹

Osoreo recuerda a algunos frailes profesores que custodiaron el Colegio Imperial de Santa Cruz Tlatelolco como: García de Cisneros, Andrés de Olmos, Francisco de Bustamante, y Bernardino de Sahagún. Entre los colegiales egresados estaban Antonio

²⁰ González, Enrique. “Por una historia de las universidades hispánicas en el Nuevo Mundo (siglos XVI - XVIII)”. *Revista Iberoamericana de Educación Superior*, vol. 1, núm. 1, 2010, pp. 77-101, p. 84.

²¹ Osoreo, Félix de. “Colegios o seminarios de México”. *Historia de todos los Colegios de la Ciudad de México desde la Conquista hasta 1780*. México: Talleres Gráficos de la Nación, 1929, pp. 1-8. Edición facsímil a partir de *Nuevos documentos inéditos o muy raros para la Historia de México publicados por Carlos E. Castañeda*, Tomo II. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccz3g6>

Valeriano —heredero del linaje de Moctezuma, entusiasta de las letras—, y Pablo Nazareno de Xaltocan —azteca que trabajaría en la evangelización franciscana y traduciría epístolas en su lengua materna—. ²² Se hace referencia a algunos de los personajes del Colegio para visibilizar que incluso altos miembros de la sociedad indígena se prepararon académicamente y nutrieron de los preceptos cultos europeos, asimismo participarían en la enseñanza de la doctrina. Las disciplinas que se impartían permiten apreciar las necesidades intelectuales de los franciscanos —orientadas por tendencias de Occidente—, y dan cuenta de la importancia que tenían para la vida académica y quizá para un futuro cargo en alguna institución. Cabe mencionar que la formación colegial prosperó en las plumas y obras originales del nuevo territorio e impactó en las distintas manifestaciones culturales.

Según Rodolfo Aguirre, los actos académicos, las oraciones latinas, panegíricas, morales, funerarias, sermones, oposiciones, disputas y discusiones lógicas —entre otros géneros— fueron impulsados y favorecidos en los distintos colegios. ²³ Tales prácticas favorecerán el bagaje de recursos literarios que pondrá en juego el Bachiller y presbítero Arias de Villalobos.

España al igual que el resto de Europa, asegura Barcala, mostró una tendencia al desarrollo de los centros de enseñanza. Esto respondió a una necesidad del Estado por nombrar a funcionarios bien preparados para cargos de importancia, capaces de poner en marcha técnicas demostrativas y expositivas que les permitiera defender la unidad teocrática y soportar jurídicamente la producción de leyes eclesiásticas. El ánimo de consolidar espacios

²² *Ídem.*

²³ Aguirre, Rodolfo. “El clero secular de Nueva España y la búsqueda de grados de bachiller”. *Fronteras de la Historia*, vol. 13, núm. 1, 2008, pp. 119-138, pp. 126-136.

de conocimiento y producción cultural se manifestó primero con gran fuerza en Italia. En España la tendencia por crear centros de educación es impulsada por la reestructuración institucional de Cluny en el siglo X. Tal reforma favoreció las salidas de estudiantes a otros centros educativos, y en general se estimuló la comunicación entre territorios.²⁴

Fue evidente la disposición de criollos, mestizos e indios por adquirir conocimientos científicos, literarios y artísticos. En la crónica que ofrece Cristóbal Bernardo de la Plaza y Jaen sobre la fundación de la Real Universidad de México, se nota ya una de las intenciones de fundarla en México; se trataba, según Rafael Sánchez Vázquez, de que tanto naturales como hijos de españoles pudieran beneficiarse de la enseñanza de las *cosas* de la fe católica y así gozar de las concesiones y libertades que ofrecían los estudios universitarios. Otra cédula dirigida al virrey Mendoza en octubre de 1539 señala la apremiante necesidad de constituir una universidad, donde los hijos de españoles y naturales pudieran aprender. Afirmaba que fundar una universidad a la altura de la ciudad —donde se leyese *Artes* y *Teología*— evitaría los riesgos de transporte para los hijos de españoles que se trasladaban a otros centros de educación en ciudades españolas; esta cédula también corrobora la presencia de excelentes gramáticos en el Colegio de Santa Cruz Tlatelolco, y, por último, asegura que la universidad permitiría preparar un buen número de novicios que carecían de preparación seria.²⁵

La Real y Pontificia Universidad de México tomará como modelo a la Universidad de Salamanca, cuyo método pedagógico introducía *lectiones*, *disputationes* y *repetitiones*.

²⁴ Barcala, *op. cit.*, pp. 84-85.

²⁵ Sánchez, Rafael. “Síntesis sobre la Real y Pontificia Universidad de México”. *Anuario Mexicano de Historia del Derecho*, núm. 15, 2002, pp. 265-342, pp. 291-296.

En ella se conjuntaron estudios en los campos de Teología, Escritura, Artes, Leyes, Retórica y Gramática, entre otras. Las autoridades eran primordialmente grecolatinas, y en gran medida Aristóteles.²⁶ Tal sería el contexto formativo literario que cobijaría a Arias de Villalobos en su esperada llegada. Como se sabe, una de las posibles vías para alcanzar una vida desahogada en la Nueva España era adherirse a centros de educación, donde se profundizaba en el estudio de Teología, Artes y Retórica, entre otras. Este conocimiento abría mayores posibilidades de acceder a un cargo de alto nivel, civil o eclesiástico. Lo que se sabe hasta ahora es que Arias de Villalobos buscó de manera constante el amparo económico de las instituciones novohispanas; de ahí se infiere que no gozaba de una posición privilegiada y buscaba padrinazgos. Es comprensible que el Bachiller quisiera escalar la ruta colegial, especializarse en los saberes cultos e integrarse pronto a un cargo público; para buscar su lugar en el nuevo mundo eligió la vía de la ortodoxia, como puede verse en el *Canto intitulado Mercurio*.

Según Rodolfo Aguirre durante el reinado de Felipe II se promovió la importancia de obtener grados universitarios para el ejercicio de una carrera eclesiástica en las Indias. Esto se lee en la real cédula del patronato de 1574: que los letrados en Teología y Cánones fueran protegidos con cargos, canonjías y prebendas de las catedrales. Existía la posibilidad de que no se incorporaran necesariamente a tareas espirituales, pues el grado también los facultaba para ejercer en instituciones no eclesiásticas. El grado universitario otorgaba una “sanción pública de idoneidad” a quien lo poseyera, fuera un sujeto canónico o no.²⁷

²⁶ *Ibid.*, p. 287.

²⁷ Aguirre, *op.cit.*, pp. 126-136.

Estos antecedentes sirven para aproximarnos al contexto formativo que cobijó al joven estudiante universitario de Artes y Teología, Arias de Villalobos.

Algunas formas de *elogio* también se originaron en las universidades, por ejemplo, los llamados *actillos* o *casillas* eran hojas que funcionaban a manera de invitación a la ceremonia de obtención de grados y actos públicos, en ellos se podían alabar a alguna autoridad en la disciplina de la tesis defendida, un personaje de inspiración, un mecenas, un santo o apariciones de la Virgen. Las tesis universitarias solían insertar breves inscripciones con agudezas, sentencias, palabras sagradas o historias, mezcladas con un discurso panegírico al mecenas, esta tradición se extendió hasta el siglo XVIII.²⁸

Marco Fabio Quintiliano es como siempre una figura de autoridad en retórica y oratoria, no obstante, en España no se editaron obras completas del autor durante el siglo XVI. Nebrija preparó textos con algunos temas de las *Instituciones* (¿1486?) y compendios donde lo reúne con otros autores como Aristóteles y Cicerón: *Artis rhetoricae compendiosa coaptatio ex Aristotele, Cicerone & Quintiliano*. Aparece también en *Minerva* (1587) de Sánchez de las Brozas, en la *Rethórica en lengua castellana* (1541) de Miguel de Salinas, rastreable en la obra de Alfonso García Matamoros, de Francisco Cáscales y otras traducciones aisladas. Era posible adquirir las *Instituciones* de Quintiliano en casas de importación como la de Benito Boyer, o acudir a Francia o Italia para obtener alguna edición. Lo cierto es que para lectores y estudiantes fue difícil leerlo de primera mano, debido al desinterés editorial y a la escasa reclamación del público por la obra del orador latino.²⁹ Por

²⁸Rodríguez, Joaquín. “El elogio como expresión de agudeza en la universidad novohispana en el siglo XVIII”, *Nova Tellus*, vol. 39, núm. 2, 2021, pp. 145-166, pp. 153 -156.

²⁹Clavería, Carlos. “Quintiliano, Virgilio y Horacio no son negocio La imprenta española en el siglo XVI”. *Criticón*, núm. 65, 1995, pp. 5-15, pp. 7-9.

lo anterior se puede suponer que, en sus primeros años formativos —quizá en la universidad de Sevilla—, Arias de Villalobos no leyó de manera directa los preceptos de Quintiliano, aunque ciertamente la influencia de los oradores clásicos se suscitó por vía de otros estudiosos.

En España hubo una amplia difusión de las obras de autores antiguos. Sus lectores eran principalmente humanistas que adquirían algunas ediciones en Francia o Italia, de Aristóteles, Cicerón, Plutarco, Virgilio, Tito Livio y Lucano, entre otros. Estos poetas, oradores e historiadores eran muy conocidos en las imprentas europeas, no así en ciudades como Sevilla, Toledo, Medina del Campo, Zaragoza, Barcelona, ni en los talleres tipográficos asociados a las universidades de Alcalá y de Salamanca. Había una fascinación por Quintiliano y Aristóteles en los inventarios de coleccionistas como Pere Posa o en los comentarios de Antonio Nebrija, Cardillo Villalpando, Martínez de Brea, Valles de Covarrubias, Francisco de Toledo, Pedro de Oña, Domingo de Soto, Miguel de Palacio y Sebastián Pérez.³⁰

La poesía también se cultivaba en las aulas, era un ejercicio común entre universitarios con cierto acomodo en la vida civil o eclesiástica. Los resultados más comunes de la producción poética eran exaltaciones a monarcas, a entradas de virreyes, a canonizaciones de santos, etcétera. Estas obras se escribían por encargo o por algún certamen, y exigían cierta espontaneidad, así como ciertos recursos retóricos y dialécticos. En una *Poética* de 1605 de Bernardino Llanos fueron incluidas figuras como el laberinto, el

³⁰ Clavería, Carlos, *op. cit.*, p. 12.

anagrama, el centón, el *pangramatón* y el *metronteleón*, entre otras.³¹ El siglo XVI fue un periodo donde se crearon un gran número de composiciones. En muchos casos estas exaltaciones servían para señalar las virtudes de las instituciones o de figuras de gran poder. Los certámenes y ejercicios suponían para los creadores una magnífica oportunidad de ganar atención, y recibir una retribución por el oficio de las letras. Esta es la atmósfera intelectual que vivió el dramaturgo Arias de Villalobos, es posible que la vida académica le proporcionó las condiciones para subsistir.

Otro instrumento para atraer el favor de virreyes y arzobispos fue el teatro, el cual se cultivaba en Universidades y colegios jesuitas. Estudiantes y maestros participaban en las representaciones: composición de libretos, bailes, cantos o montajes coreográficos. El arte dramático era parte de la formación en la Real y Pontificia Universidad de México, pues apoyaba en el estudio de la cultura clásica, el latín, la oratoria y la retórica. Para Maya Ramos Smith, Arias de Villalobos conoció a los autores clásicos y la teoría dramática gracias a la Universidad. Posteriormente, el dramaturgo pudo haber desarrollado actividades teatrales de manera regular en el Colegio de San Juan de Letrán, donde fue maestro.³²

La vida universitaria cobijó la práctica teatral, y motivó los diferentes ejercicios retóricos. La cultura y conocimiento de la dramaturgia española dio a Villalobos confianza para solicitar con firmeza a los regidores la oportunidad de convertirse en un autor de comedias exclusivo y “asalariado” de las festividades.

³¹ González Peña, Carlos. “Capítulo II: Poesía”. *Historia de la literatura mexicana: Desde los orígenes hasta nuestros días*. México: Porrúa, 2012, pp. 115-117.

³² Ramos, *Actores y compañías...*, pp. 77-97.

CAPÍTULO III. EL COMPLEJO TEATRAL DEL SIGLO XVI

Ivana Krpan estudió la semejanza estructural que había entre los ritos mesoamericanos previos a la conquista y las fiestas sacramentadas introducidas al Nuevo Mundo. Comenta que la trascendencia del modelo del teatro evangelizador radica en la eficacia didáctica del drama litúrgico de los autos sacramentales y en la memoria del ritual indígena que se despertaba con la puesta en escena.³³

Pedro de Gante descubrió que los naturales de Nueva España respondían bien al método de enseñanza con canto y baile. Una década después se comenzarían a realizar las primeras representaciones masivas, inspiradas en temas bíblicos. Muestra de ello son los autos sacramentales, cuyos guiones provenían de las sagradas escrituras. Los contenidos esenciales de este género teatral fueron: el juicio final, los primeros humanos y el pecado original, la obediencia y la desobediencia, las tentaciones del demonio a Jesucristo y su muerte, la ascensión de la Virgen, los actos de fe en situaciones de vicio o imperfección y motivos históricos como la conquista de Rodas y la destrucción de Jerusalén.³⁴

El teatro en Nueva España fue bien acogido debido a un proceso de sustitución, pues la población indígena ya practicaba buen número de rituales, aunque sin sentido dramático propiamente. En ellos se establecían relaciones de espacio, tiempo y acción, pero con una intención muy ligada a sus divinidades, estos se entienden como “eventos espectaculares prehispánicos”. No hay documentos del siglo XVI que contengan autos indígenas, pero es

³³ Krpan, Ivana. “El drama evangelizador como rito de paso: La ritualidad estructural en el Nacimiento de San Juan y en la Conquista de Jerusalén”. *Estudios de historia novohispana*, núm. 53, pp. 18-29, p. 19.

³⁴ Lara Coronado, Jesús. “La educación moral en los autos sacramentales del siglo XVI en Nueva España”. *Perfiles Educativos*, vol. 34, núm. 136, 2012, pp. 79-97, pp. 79-81.

probable que los autos copiados o escritos en el siglo XVII fueran compuestos mucho tiempo atrás, y heredados oralmente. En todo caso, nos permitirían estudiar el primer siglo de conquista espiritual en América desde el suceso teatral. Los autos de evangelización destacarán, al igual que los peninsulares, por su cuidado en materia moral y dogmática.³⁵

En cuanto a las obras teatrales más antiguas de las que se tiene noticia en Nueva España están los *Diálogos de la Virgen y el arcángel Gabriel* de fray Luis de Fuensalida, y *El Juicio Final* de fray Andrés de Olmos, ambos frailes franciscanos. Se ignora si la primera se representó, pero fue escrita antes de 1535; de la segunda se sabe que se representó en la capilla de San José de los Naturales a la llegada del virrey Mendoza hacia 1535. En ella se presume que participaron ochocientas personas, incluidos indios.³⁶ Blanca López de Marisca suma a estas dos, la representación del *El Juicio Final* en Santiago Tlatelolco entre 1531 y 1533. Cronistas como Bernardino de Sahagún, Chimalpahin y Bartolomé de las Casas la calificaron como “admirable” y “maravillosa”, pues gustó mucho a espectadores indígenas y españoles.³⁷

En fechas posteriores Motolinía guarda memoria de autos representados en Tlaxcala en 1538 y 1539: *La anunciación a Zacarías*, *La anunciación a María*, *La visitación a Santa Isabel*, *La natividad de San Juan Bautista* y *La caída de Adán y Eva*. Para festejar la tregua de diez años, en 1539 los españoles representaron en la ciudad de México *La toma de Rodas*

³⁵ Ricard, Robert. “Capítulo 5: Teatro edificante”. *La conquista espiritual de México: ensayo sobre el apostolado y los métodos misioneros de las órdenes mendicantes en la Nueva España de 1523-1524 a 1572*. Libro segundo. Trad. Ángel María Garibay. México: Fondo de Cultura Económica, 2014, paginación varía.

³⁶ *Ídem*.

³⁷ López de Marisca, Blanca. “La ejemplaridad en el auto de <<El Juicio Final>>. Una lectura horizontal.” *El escritor y la escena VIII: estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro: actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*. México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1999, pp.83-92, pp. 83 y 84.

y en Tlaxcala se representó *La toma de Jerusalén* el día de Corpus.³⁸ En la década de los treinta hubo catorce representaciones teatrales en Tlaxcala, dos en Cuernavaca y tres en la ciudad de México. Después de 1539 las escenificaciones disminuyeron, en cierta medida por los impedimentos de fray Juan de Zumárraga y el arzobispo Alonso de Montúfar.³⁹

La creación teatral que tomaba como motivo la llegada de los virreyes, además de servir para promocionar las virtudes de las instituciones a cargo del festejo, podía funcionar para transmitir algún mensaje político a la autoridad. El texto contenía gran variedad de elementos iconográficos cargados de intención. Lo teatral colonial, como se verá, se encuentra siempre unido a los conceptos de *fiesta* y *poder*. Las celebraciones permitían establecer comunicación entre los grupos sociales de la Nueva España, estas eran un buen pretexto para manifestar y defender un lugar dentro de la monarquía española. Cabe destacar que los textos teatrales que subsisten forman parte de alguna celebración civil o religiosa; otros tipos de texto se fueron perdiendo a lo largo de los siglos, o acaso jamás se vieron publicados debido a los costos de impresión o a la estricta observación inquisitorial.⁴⁰

Algunos grupos que se beneficiaban con las celebraciones del santoral eran los gremios, estos jugaron un papel destacado dentro de la economía y también en la vida social y religiosa; su presencia era obligatoria y sobresalía en las fiestas populares. Dependiendo de su fortuna, los gremios y sus cofradías celebraban durante todo el año fiestas conmemorativas en honor a sus santos patrones. Las cofradías poderosas hacían alarde de su fortuna, y se esforzaban por costear iluminación, flores, música, bebida, banquete, toros, cohetes y fuegos

³⁸ Ricard, *op. cit.*, s.n.

³⁹ Lara, J., *op. cit.*, p. 81.

⁴⁰ Sainz Bariain, "La teatralidad novohispana vista desde los acontecimientos históricos. Del virreinato a la independencia". *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, vol. 8, núm. 2, 2020, p. 373-386, pp. 379-380.

artificiales. Por imposición del cabildo, gremios y sus cofradías estaban obligados a participar en las fiestas y sus respectivas procesiones, entre ellas la de *Corpus Christi*, *Navidad* y *Candelaria*.⁴¹ La participación de la comunidad indígena en las fiestas cristianas era notoria, pues los naturales participaban construyendo el tablado y los arcos; también eran parte de las procesiones, participaban de algunas danzas o se integraban a los desfiles de gremio.⁴²

Los actos de escenificación significaban la movilización de gran variedad de talentos y recursos. Colaboraban el gobierno eclesiástico y secular, la administración, artistas, intelectuales y la sociedad novohispana en general. La división política era evidente, por ejemplo, en la distribución espacial, pues los espectadores y personajes con autoridad o dinero eran privilegiados con la repartición de buenos lugares para apreciar las representaciones; de esa manera se hacían manifiestas las diferencias de rango. Los patrocinadores de este teatro tenían la posibilidad de visibilizarse ante la monarquía y mostrar afinidad con el discurso ideológico de la época.⁴³ Otra marca de jerarquía social dentro de los espectáculos teatrales la ha notado Octavio Rivera, al identificar que en una carta del padre Pedro de Morales que describe una celebración de *Corpus Christi* de 1578,⁴⁴ se marca un orden social a partir de la sucesión de danzas: primero una danza realizada por indígenas, después estudiantes vestidos de galanes —que podrían representar las virtudes cortesanas—

⁴¹ Mindek, Dubravka. *Fiestas de gremios de ayer y hoy*. México: CNCA, 2001, p. 54.

⁴² Rivera, Octavio. “Danza, fiesta y espectáculo teatral en Nueva España en el siglo XVI”. *Doctrina y diversión en la cultura española y novohispana*. Ed. Ignacio Arellano y Robin Ann Rice. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, p. 228.

⁴³ Nava, Alfredo. *Teatro de ideales, Teatro De Conflictos: la Fiesta Del Corpus Christi En La Ciudad De México Durante El Siglo XVII*. Tesis para obtener el grado de Maestro en Historia, UNAM, 2009, pp. 95-103. TESIUNAM <http://132.248.9.195/ptd2009/diciembre/0652214/Index.html>

⁴⁴ Es probable que se trate de la obra de *El triunfo de los santos* representada en 1577, según la indagación de Rodilla León. Véase Rodilla, María José. *Aquestas son de México las señas*. Madrid: Vervuert/UAM, 2014, p. 172.

, y la tercera con ángeles, a cargo de la orden jesuita. Esta disposición subrayaría de manera simbólica la clase espiritual y la clase política de la Nueva España.⁴⁵

Fiestas eclesiásticas como la *Navidad*, la *Pasión* o *Corpus Christi*, actos civiles como la llegada de un virrey o arzobispo, el nacimiento de un príncipe, o la proclamación de un rey, eran espacios favorables para las representaciones dramáticas. En 1574 se representó *El desposorio espiritual entre el Pastor Pedro y la Iglesia Mexicana* de Juan Pérez Ramírez, obra que marcará el nacimiento del ingenio criollo en la producción teatral de Nueva España. En éste mismo marco estrenó el *Coloquio tercero* de Fernán González de Eslava. Durante la última década del siglo XVI surgieron compañías teatrales ambulantes, en un principio solo daban función durante los días de fiesta, luego se ampliaron a tres veces por semana.⁴⁶

Las representaciones teatrales con temas religiosos o de *Conquista* fueron aceptadas por los nativos, en parte, por la multiplicidad de fiestas prehispánicas que practicaban los pueblos antiguos, acompañadas de música y danza. Tanta era la fascinación por las representaciones teatrales, que pasaron de ejecutarse de manera exclusiva en el espacio festivo a adoptarse como eventos regulares.

Las festividades eran un magnífico espacio para estimular la escritura de textos dramáticos, y hacer uso de las formas aprendidas en los centros educativos. Dichas ocasiones servían para expresar respeto y honra a los titulares del poder en la Nueva España. Las instituciones dieron protección a los creadores literarios debido a que ellos manifestaron a través de sus letras la omnipotencia de la corona y reprodujeron la ideología.

⁴⁵ Rivera, “Danza, fiesta y espectáculo...”, pp. 234-236.

⁴⁶ Rodilla, María José, *op. cit.*, pp. 172-173.

Un motivo de gran espectacularidad era la entrada de los virreyes a la ciudad, para los pobladores este acto autentificaba al representante del rey, en este evento participaban poetas, cronistas, danzantes y actores, entre otros virtuosos. El poeta exhibía su alta formación en dialéctica y tradición encomiástica retórica, muy probablemente obtenida en algún colegio. Este personaje declamaba bajo los arcos o conmovía con alguna representación. Para complejizar más la ceremonia, incluso se comenzarían a ofrecer obras de teatro durante el camino que llevaba al virrey a la capital novohispana. Por las primeras noticias de la llegada del virrey Antonio de Mendoza se sabe que fueron requeridos cantores, músicos, atuendos especiales, decorado para los arcos, etcétera.⁴⁷

Así comenzaron a emerger personajes de ingenio, impulsados por las festividades religiosas y cívicas:

Desde el último cuarto del siglo XVI, ya fuera escribiendo para las compañías o para las escenificaciones de aficionados en iglesias, universidad y colegios, habían aparecido dramaturgos como Juan Bautista Corvera, Juan Pérez Ramírez, Fernán González de Eslava, y el bachiller Arias de Villalobos, entre otros, y podemos suponer que el repertorio que llegaba de España, prelopesco en sus inicios, se enriquecería paulatinamente con las producciones iniciales de la comedia áurea.⁴⁸

Durante su paso por la Iglesia mayor, el virrey podía contemplar la representación de algún coloquio. Tal fue el caso de la llegada de Juan de Mendoza y Luna, marqués de

⁴⁷*Ibid.*, pp. 151-153.

⁴⁸Ramos, Maya. *Censura y teatro novohispano (1539-1822)*. México: Escenología, 1998, p. 148.

Montesclaros ⁴⁹ hacia 1603 ⁵⁰ del que Tomás de Torquemada dejó testimonio. La investigación señala que las calles y balcones por donde el virrey hacía su entrada se convertían en un inmenso escenario teatral: telas de seda, tapices, lienzos pintados, carteles, letras latinas y españolas con motivos laudatorios, diversa arquitectura que imitaba arcos, columnas, pirámides, castillos, bosques y jardines artificiales, *ingenios* con luces y agua, estatuas y diversos símbolos. Todo funcionaba a manera de alabanza para la monarquía, con ello se buscaba mostrar obediencia al nuevo gobernante, y así la jerarquía social se volvía patente e incuestionable.⁵¹

No es extraño que diversos personajes consiguieran algún tipo de favor gracias a su disposición para magnificar a la monarquía durante los festejos. El texto de Arias de Villalobos que antecede al *Canto intitulado Mercurio —Obediencia—* ofrece una mirada general al conjunto festivo que cubría los espacios de representación teatral, así como al despliegue performático de la autoridad virreinal. *Obediencia* es también un vehículo para mostrar la destreza del bachiller en las letras, mediante la descripción detallada de la ceremonia de jura de obediencia a Felipe IV, con gran dominio retórico y poético.

⁴⁹ Esta es la primera mención de las comedias —de las que hay registro—, pues, aunque el cabildo dispuso ofrecer a Juan de Mendoza y Luna, marqués de Montesclaros la representación de un coloquio de la invención de Gaspar de Valdés, el nuevo virrey solicitó dos comedias en lugar de un coloquio —para lo cual fue contratada la compañía de Alonso Velázquez—. Para un estudio detallado del pasado teatral novohispano véase Ramos, *Actores y compañías...*, p. 48.

⁵⁰ Para tal acontecimiento el poeta y dramaturgo Arias de Villalobos imagina el *Canto intitulado Mercurio*, una obra en verso donde se da cuenta del encanto de la ciudad y su belleza histórica, dedicado al virrey Juan de Mendoza y Luna.

⁵¹ Rodilla, María José, *op.cit.*, p. 154.

CAPÍTULO III. I. *CORPUS CHRISTI* Y LAS REPRESENTACIONES TEATRALES

Con la llegada de los frailes franciscanos españoles a la Nueva España (Orden de los Hermanos Menores, encabezada por Fray Martín de Valencia, en el siglo XVI) comenzó la primera evangelización, esta tenía una voluntad particular: implantar un *cristianismo primitivo* en la comunidad indígena.⁵² Contaban con cierta experiencia desde su labor evangelizadora con los moros de la población rural de Granada, esto facilitaba su misión en una tierra extraña y en un grupo social con diferente lengua. El voto de pobreza contribuyó a integrarlos en una encomienda tan importante que requería desinterés político y material sobre la delegación de Hernán Cortés.⁵³ Sin duda los franciscanos eran los más preparados para integrar a los indígenas a la vida religiosa.⁵⁴ Aplicaron estrategias con ingenio, y aprovecharon la religiosidad de los nativos con gran tino y sensibilidad para que adoptaran la espiritualidad cristiana.

Jacques Soustelle lo explica así:

La religión mexicana era una religión abierta. Los aztecas vencedores sólo buscaban anexar al imperio, con las provincias conquistadas, los dioses que éstas adoraban. El recinto del gran *teocalli* acogía a todas las divinidades extranjeras y los sacerdotes de Tenochtitlan, curiosos de saber y de ritos, adoptaban de buen grado mitos y prácticas de los países lejanos que recorrían los ejércitos.”⁵⁵

⁵²Dorado Díaz, Gustavo. “La evangelización de los franciscanos en la Nueva España. Justificación y métodos de la Orden”. *Horizonte Histórico - Revista Semestral De Los Estudiantes De La Licenciatura En Historia De La UAA*, núm. 11, 2008, pp. 67-75, pp. 68-72.

⁵³Miguel, Xochipilli. *Acercamiento a la fiesta de Corpus Christi en la Nueva España (siglo XVI)*, Tesis de licenciatura. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2009, p. 77. TESIUNAM <http://132.248.9.195/ptd2009/noviembre/0651791/Index.html>

⁵⁴Así afirma Gabriel Ramírez Márquez: “Los frailes tuvieron que intervenir en el mundo profano con el único objetivo de crear condiciones favorables para que los vencidos se pudieran insertar en la nueva sociedad que se estaba gestando” Márquez, Gabriel. “Evangelización, tecnología y explotación en Nueva España”. *Arte y sociedad en la Nueva España*. Coord. Arturo Vergara. México: UAEH, 2013, p. 71.

⁵⁵Soustelle, Jacques. *La vida cotidiana de los aztecas en vísperas de la conquista*. México: FCE, 1984, p. 124.

La doctrina cristiana fue bien recibida gracias a la religiosidad con que ya contaban los antiguos mexicanos, y así también por las atractivas estrategias de enseñanza de los evangelizadores. El proceso de sustituir una religión con otra se benefició de la admisión, por parte de los frailes, de prácticas rituales prehispánicas, que también comprometían enseñanzas morales. “Los conquistadores españoles tolerarán ritos y ceremonias sólo en la medida que resulten convenientemente operativos para difundir sus propias imágenes y estructuras religiosas”⁵⁶ Las fiestas, en ese sentido, promovieron la asimilación del evangelio, y estas vencieron debido a la analogía con ciertas ceremonias antiguas.

Sin embargo, la participación dramática evangelizadora no queda reducida a la orden franciscana; también intervinieron: historiadores, poetas, visitantes, e incluso soldados como Bernal Díaz del Castillo, quien hablará en sus crónicas de los dramas representados en la Nueva España. La literatura de los conquistadores y misioneros franciscanos constantemente incluyó descripciones de representaciones teatrales. Tópicos como las batallas entre moros y cristianos permitieron renovar ciertos discursos políticos e ideológicos del medioevo y manifestar costumbres expansionistas.⁵⁷ La fiesta de *Corpus* era un excelente vehículo de evangelización teatralizada y de expresión del poder de la monarquía

La fiesta de *Corpus* nació en el siglo XIII, se vincula a una antigua tradición en la diócesis de Lieja. Hacia 1264, el papa Urbano IV implantó una festividad asentada en la bula *Transiturus de hoc mundo*. Desde entonces el gesto de elevar la hostia consagrada adquirió una significación poderosa. La eucaristía celebrada con una verbena religiosa surge de la

⁵⁶ Dallal, Alberto. *El “dancing” mexicano*. México: Oasis, 1987, p. 54.

⁵⁷ Martínez, Paula y Alberto Díaz. “El Corpus Christi Novohispano de 1539. Teatralización de una derrota en tres representaciones coloniales.” *Literatura y lingüística*, núm. 27, pp. 47-52, pp. 45-66.

necesidad de hacer contrapeso a las herejías que habían penetrado siglos antes a territorio galo-románico; una de ellas negaba la presencia del cuerpo de Cristo en la hostia; por eso, en la celebración resultaba tan importante exponer a la entidad consagrada, y subrayar el misterio de la transustanciación.⁵⁸

Santo Tomás de Aquino oficializó la celebración de *Corpus* por orden del Papa, y entró en vigor bajo el pontificado de Clemente V —quien establece en el Concilio de Vienne (1311-1312) que la fecha del festejo sería el jueves siguiente al domingo de la Trinidad—. Posteriormente Juan XXII implantó la *octava* y obligó a todas las parroquias a celebrar procesiones por las calles, a cambio de días de indulgencia. En el siglo XVI, el Concilio de Trento (sesión XIII, 11 de octubre de 1551) ratificó la celebración pública del *Corpus*, y enfatizó la presencia real de Cristo en la eucaristía.⁵⁹ Esto da cuenta de la evolución del festejo y de la trascendencia que tenía reproducirlo de forma constante; tanto se fue instituyendo y perfeccionando que llegó a ser una fiesta de gran envergadura. Ratificar la presencia sagrada de Cristo en el rito aseguraba el dogma, y planteaba una firme oposición a los testimonios de protestantes que negaban la presencia del cuerpo de Cristo en el sacramento.

A partir del siglo XIV, la fiesta de *Corpus* se volvió un acto de exaltación del poder de las ciudades. En la Nueva España se caracterizó por incluir danzas o *mitotes* propios de la época prehispánica; en ella desfilaban representantes de instituciones civiles, así como clérigos y religiosos. Los diferentes oficios lucían sus galas y portaban estandartes con

⁵⁸ Framiñán de Miguel, María. *El espectáculo dramático-festivo del Corpus en la Salamanca del Renacimiento*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2015, p. 17.

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 17 y 18.

imágenes del representante devocional de su propio gremio; se presentaban gorreros, tintoreros, pintores, silleros, herreros, alarifes, bordadores, joyeros, pasteleros, etcétera; otros participaban cantando sobre la *Conquista* o sobre las vidas de religiosos que llegaron a las nuevas tierras. Se hacían danzas alrededor del teponaztli con trajes de animales. La procesión funcionaba como metáfora que transformaba a la urbe en una ciudad santa. Transitar las calles simbolizaba la travesía del espíritu.⁶⁰

La primera fiesta de *Corpus* en Nueva España se fija hacia el 24 de mayo de 1529, a juzgar por un documento del cabildo; no obstante, otros estudiosos fechan la primera procesión hacia 1522.⁶¹ La última fecha parece bastante probable, si consideramos que la catequesis exigía una pronta implementación y que estas fiestas favorecían la asimilación de la nueva fe. Además, urgía mostrar el peso político de la ciudad, al establecer prácticas análogas a las de otras ciudades españolas. Este tipo de ceremonias y actos de gran aparato permitían presentar a la Nueva España como un órgano de gran valor para la monarquía, y por extensión a todos los que participaban en ella; de ahí la probabilidad de que los acontecimientos ferriados como *Corpus Christi* se aceptaran y manifestaran de manera inmediata.

El recorrido de la fiesta de *Corpus* iniciaba en la catedral, pasaba por Tacuba, Santa Ana, y del campanario de San Francisco hasta la plaza. La procesión era encabezada por la tarasca,⁶² seguida de los gigantes y cabezudos, danzas, y carros alegóricos sobre los cuales

⁶⁰ Rodilla, María José, *op. cit.*, pp. 266-268.

⁶¹ Flores, Aaron, *Cotidianidad y fiestas en la Ciudad de México durante el siglo XVII: San Hipólito, Corpus Christi y recibimiento de virreyes*, Tesis de licenciatura, Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán, UNAM, México, 2003, p. 149.

⁶² Figura de serpiente monstruosa, con una boca muy grande, que en algunas partes se saca durante la procesión del Corpus. *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.6 en línea]. Consultado octubre 2021.

se representaban autos sacramentales. Hacia la segunda mitad del siglo XVI se incluyó en el desfile una figura de cartón gigante que representaba a Moctezuma, la cual se arrodillaba ante el Santísimo como símbolo del sometimiento a España.⁶³

El decorado y atavíos se veían por puertas y ventanas. Los ornamentos simbolizaban el acatamiento y devoción a las instituciones religiosas y civiles. Se disponían túneles de arcos con flores y enramadas, los materiales necesarios para embellecer las calles eran cañas, petates, flores y cohetes, entre otros. Debido a la reverencia y honra que implicaba este evento, se decretaban algunas prohibiciones: caballos y carros estaban contraindicados en la procesión, así como vendedores ambulantes, bancas u otro tipo de asientos, y por su puesto había una regulación en la venta de vinos y pulque en los días santos.⁶⁴

Los gigantes representaban diferentes etnias, las cuales simbólicamente rendían reverencia a Cristo; las danzas reproducían escenas bíblicas, mitológicas o históricas; la primera parte del festejo cerraba con los autos sacramentales y se abría la segunda parte con músicos; le seguían las órdenes religiosas, que aparecían según su antigüedad en tierra americana; después venían las parroquias, el cabildo de la catedral y el sagrado Sacramento. Los grupos indígenas en el extremo final de la procesión presentaban sus propias danzas. La celebración daba muestra de las múltiples dimensiones de poder que convivían entre sí.⁶⁵ En la disposición del ritual se manifestaba la jerarquía de los distintos grupos sociales de la Nueva España, aunque en el espacio todos estaban incorporados, nadie quedaba fuera del

⁶³ Rodilla, María José. *op.cit.*, p. 269 -272.

⁶⁴ *Ídem.*

⁶⁵ Sigaut, Nelly, “La fiesta de Corpus Christi y la formación de los sistemas visuales”. En *La fiesta. Memoria del IV Encuentro Internacional sobre Barroco*. Bolivia: Unión Latina, 2007. pp. 123-125.

festejo. Las diversas congregaciones buscarían ser parte del proyecto hegemónico y refrendar el pacto con la monarquía española al participar de la procesión.

José de Acosta iguala la fiesta dedicada al dios Huitzilopochtli con la de *Corpus Christi*: “Mayor admiración pondrá la fiesta y semejanza de comunión que el mismo demonio, príncipe de los hijos de soberbia, ordenó en México...”⁶⁶. Comienza a describir el ritual de celebración a Huitzilopochtli, donde las mujeres hacían una masa endulzada con miel, de la cual formaban una gran representación del dios. Le ponían cuentas verdes, azules o blancas y granos de maíz por dientes; esta misma masa servía para modelar huesos grandes que eran colocados a los pies de esta deidad. Los sacerdotes y otros ministros cantaban y bailaban alrededor, con lo que se consumaba la consagración de los huesos y la carne de *Vitzilipuztli*. En los días de ceremonia no se debía comer ninguna otra cosa más que la masa de maíz tostado con miel y tampoco beber agua antes del mediodía —de lo contrario podrían quedar expuestos a un aguacero—:⁶⁷

Concluidas las ceremonias, bailes y sacrificios, íbanse desnudar, y los sacerdotes y dignidades del templo tomaban el ídolo de masa, y desnudabanle de aquellos aderezos que tenía, y así a él como a los trozos que estaban consagrados, los hacían muchos pedazos, y comenzando desde los mayores, repartíanlos y dábanlos a modo de comunión en todo el pueblo, chicos y grandes, hombres y mujeres, y recibíanlo con tanta reverencia, temor, y lágrimas, que ponían admiración, diciendo que comían la carne y huesos de dios, teniéndose por indignos de ello (...)⁶⁸

Durante los siglos XVI y XVII la fiesta de *Corpus* cobró gran auge. Las representaciones dramáticas creadas para esta celebración contribuyeron al desarrollo del

⁶⁶ Acosta, José de. *Historia natural y moral de las Indias*, México: FCE, 2006, p. 287.

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 287-289.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 290.

teatro y a la profesionalización de los actores,⁶⁹ También favoreció el ascenso de dramaturgos como Juan Bautista Corvera y Juan Pérez Ramírez.⁷⁰

A la entrada del virrey Luis de Velasco II en 1590, manifestaciones musicales, dancísticas y espectáculos de comedia tuvieron una importante promoción. Éste ordenó que la fiesta se desarrollara con gran magnificencia y esplendor; se requirió a los mejores autores y a las mejores compañías para satisfacer la excelencia y sublimidad que exigía tal evento. El “autor de comedias” era llamado por la compañía y se comprometía a hacer uso adecuado de los recursos económicos; él se encargaba de producir y administrar un espectáculo de alta calidad, por lo que, vestidos, utilería y decoración debían ser finos. Muchas veces los autores utilizaban sus propias ganancias para que la representación sucediera con la grandeza requerida, en parte porque podían conservar elegantes vestuarios. Los maestros de danza también participaban de manera formal, a ellos se les solicitaba presentar una descripción escrita de sus propuestas al diputado de fiestas o al cabildo, de las cuales se conservan escasas evidencias.⁷¹

Maya Ramos señala que en 1588 Arias de Villalobos solicitó poner en escena la obra *La penitencia del glorioso o La penitencia de San Juan Bautista* para la fiesta de Corpus, la cual contemplaba 37 personajes y efectos de tramoya de alta dificultad; al parecer no pudo ser representada e incluso fue demandado por incumplimiento. En 1592 volvió a solicitar que se le contratara para hacer una comedia “nueva”, a cambio de mil pesos, la cual

⁶⁹ Ramos, *Actores y compañías...*, p. 147.

⁷⁰ Sólo se conoce una porción de la creación de estos autores —al igual que de otros dramaturgos—, posiblemente sus textos se encuentren perdidos en algún archivo o disgregados en los acervos. Para documentarse de un buen número de dramaturgos en el siglo XVI y XVII sirve la obra citada en la nota anterior. *Ibid.*, p. 206.

⁷¹ *Ibid.*, pp. 167-169.

aparentemente sí se llevó a cabo; probablemente ese año las danzas y los gigantes estuvieron a cargo de Luis Lagarto —iluminador, poeta y miniaturista—. Más tarde, en 1594, Villalobos demostraría su gran disposición para ocuparse de estas fiestas “contra los herejes” al proponerse como “autor asalariado” y hacerse responsable de ornato, pintura e ingenios; aunque la propuesta resultó atractiva al cabildo, Gonzalo de Riancho ganaría el contrato, al ofrecer un menor costo por las obras y comedias.⁷²

Para Olavarría y Ferrari es casi seguro que durante el siglo XVI se representaron comedias de *conquista* en las fiestas de *Corpus*, en algunos barrios. En el *Diario de México* se publicó que un comediante de nombre Navijo solicitó ayuda para montar una comedia de *conquista*. Esto coincide con la relación de los apuntes de Luis González Obregón, quien afirma que en mayo de 1597 los comisarios de la fiesta de *Corpus* dieron razón de haber pagado a dicho Navijo la cantidad de seiscientos pesos, por una comedia y tres entremeses.⁷³

CAPÍTULO IV. EL TÓPICO “LAUS URBIS”

Como se mencionó anteriormente, la literatura de los siglos de oro retomó tradiciones de la poética y la retórica clásica. Aristóteles señaló que el género demostrativo podía manifestarse en forma de elogio o alabanza. El tema de la alabanza tiene como fin exponer lo hermoso, y puede cumplir con fines de otros géneros: exhortar, dar cuenta de un beneficio, o defender una causa.⁷⁴ Indica también que el punto de partida para elaborar un encomio es

⁷² *Ídem*.

⁷³ Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, pp. 17-19.

⁷⁴ Aristóteles. *Arte Retórica*. Trad. José Goya y Francisco de P. Samaranch. México: Porrúa, 2019, pp. 91-93.

la virtud (puede ser justicia, fortaleza, templanza, munificencia, magnanimidad, liberalidad, dulzura o prudencia); cualquier aspecto noble es digno de ser alabado.⁷⁵

En la España medieval se cultivó el discurso panegórico con el tema de la alabanza. En esa época se encomiaba a dioses, hombres, ciudades, países, animales, plantas, estaciones del año, artes y profesiones, entre otros. Los poemas encomiásticos a los grandes señores eran tan necesarios que incluso se exigieron como tributo durante el periodo carolingio. Pueden encontrarse expresiones como *laus*, *laudes* o *praeconia* en la poesía pagana de la tardía antigüedad, así en *Laus temporum quattuor* o *Laus omnium mensuum*.⁷⁶

En los panegóricos a las ciudades es posible encontrar elementos de la predicación antigua y de la poesía medieval. Se alababa la situación de la ciudad, se enumeraban sus ventajas, y se hablaba del cultivo del arte y la ciencia. Este tópico se ligó profundamente a motivos eclesiásticos: santos, teólogos, mártires y sus reliquias. Se hizo habitual incluir al principio de poemas narrativos una alabanza a alguna ciudad o país.⁷⁷ En el *Poema de Fernán González*, por ejemplo, es posible vislumbrar la alianza entre el discurso panegórico de ciudades y la epopeya:

157 Pero de toda España Castiella es mejor,
por que fue de los otros *el* comienzo mayor,
guardando e temiendo sienpre a su señor,
quiso acreçentar *la* assi el Criador.

158 Aun Castiella Vieja, al mi entendimiento,
mejor es que lo al, por que fue el çimiento,
ca conquirieron mucho maguer poco convento:
bien lo podedes ver en el acabamiento.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 109.

⁷⁶ Curtius, Ernst. *Literatura europea y Edad Media latina I*. México: FCE, 2017, p. 226.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 228.

159 Pues quiero me con tanto d'esta razon dexar,
temo, si mas dixesse que podria herrar;
otrossi non vos quiero la razon alongar,
quiero en don Alfonso, el Casto rey, tornar.⁷⁸

El poema elogia a Castilla por su prosperidad, y su linaje histórico. Así, los autores de alabanzas se interesaron por dotar de símbolos y atributos a las ciudades para enaltecerlas y poner de manifiesto sus orígenes divinos. Esto es comprobable en los capítulos de las historias generales y de las historias de ciudades en la Edad Media y el Renacimiento. A menudo se tomaron personajes de la mitología clásica para ponderar su genealogía.⁷⁹

Debido a la Contrarreforma y las políticas de Felipe II surgieron movimientos ideológicos en España que impactaron el terreno de las letras, se volvió frecuente crear una imagen de los reinos o las ciudades mediante la *retórica del elogio*. Las *laudes civitatis* o "alabanzas de las ciudades" fueron impulsadas principalmente por historiadores y cronistas humanistas, quienes las concebían como actos de gratitud. Durante el Siglo de Oro nacieron obras que justificaron la jerarquía de las ciudades hispánicas, por ejemplo: *De las antigüedades y excelencias de Córdoba* de Pedro Pérez de Ribas, la *Segunda parte de la Historia y grandezas de la ciudad de Sevilla* de Pablo Espinosa de los Monteros, los *Comentarios de la conquista de la ciudad de Baeza...* de Gonzalo Argote de Molina y

⁷⁸ Anónimo. "Poema de Fernán González". Edición digital a partir de *Reliquias de la poesía épica española*. Ed. Ramón Menéndez Pidal. Madrid: M. Rivadeneyra, 1951, pp. 34-153.

⁷⁹ Navarro, Andrea. "Pasado y antigüedad clásica en los discursos sobre ciudades: Las Laudes en la historiografía andaluza". *Temas Medievales*, vol. 16, 2008, pp. 1-28.

Antigüedades y excelencias de la villa de Carmona de fray Juan Salvador Baptista Arellano.⁸⁰

Algunos tópicos de la vida urbana se encontraban ya plasmados desde la *Política* de Aristóteles: *descripción del territorio, condiciones físicas, proyección urbanista, justicia, oficios y artes*, entre otros. Señala una serie de condiciones necesarias para constituir la ciudad de “nuestros deseos”: considerar la población (número y calidad natural), el territorio (extensión y cualidad), y su magnitud. En general, la formación de la ciudad debía atender a la eficiencia de la misma.⁸¹ La grandeza de un espacio urbano se medía a partir de la consumación de estos ideales.

Así sugiere Quintiliano desarrollar el tópico de la alabanza de las ciudades:

Las ciudades son también materia de alabanza, como las personas, porque a los fundadores se les reconoce por padres, a los cuales la antigüedad les concilia honor, como a aquellos que se dice haber nacido de la tierra. En las hazañas hay sus virtudes y vicios; consideración que conviene a todas las ciudades. Contribuye a la alabanza particular de los pueblos la situación y murallas, que los hacen fuertes; los ciudadanos, que les dan tanto lustre como los hijos a sus padres. También se alaban los edificios, en los que se atiende al decoro, utilidad, hermosura y al artífice. Al decoro, como en los templos; a la utilidad, como si son murallas; y en todos ellos a la hermosura y artífice. También alabamos a los lugares, como Cicerón alaba a Sicilia; en los que atendemos también a la hermosura y utilidad. A la hermosura, como si son llanos, costas de mar y amenos; y a la utilidad, si son saludables y abundantes en frutos. Los dichos y hechos buenos también se alaban en común; y, por último, cualquier cosa.⁸²

El género epidíctico se cultivó en España por influencia italiana y de la cultura clásica.

Para la caracterización del tópico *laus urbis*, Menandro el Rétor incluyó en su *Retórica*

⁸⁰ *Ibid.*, p. 4.

⁸¹ Aristóteles. *Política*. Introd. Antonio Gómez. México: Porrúa, 1985, p. 282.

⁸² Quintiliano, Marco Fabio. “Libro III”. *Instituciones oratorias*. Madrid: Librería de la Viuda de Hernando y Cia., 1887, pp. 159-160. Edición digital. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc3n214>

epidíctica: el encomio a la ubicación de la ciudad, situación física (geografía, naturaleza y clima), origen (fundadores, habitantes originales y cambios) y actividades de los ciudadanos.⁸³

Entre los siglos XV y XVI las *laudes civitatis* cumplieron objetivos políticos y propagandísticos, pues reafirmaban el prestigio y soberanía de los reinos y ciudades del imperio hispánico. Aun en época de crisis, provocada por las guerras de Felipe II, los reinos lograron alcanzar su máximo apogeo, gracias a que la literatura⁸⁴ atendió muchas de las necesidades de la monarquía.⁸⁵

Un buen ejemplo son las *Cartas de Relación* de Cortés, ellas expondrán la grandeza del territorio recién conquistado. En la descripción de las ciudades por las que pasa Cortés,

⁸³ Cuvardic, Dorde. “Panegírico de ciudad (laus urbis) y autorretrato del poeta en <<Oda a León de Nicaragua>>, de Salomón de la Selva” *Káñina, Rev. Artes y Letras, Univ. Costa Rica XLI (Especial)*, vol. 41 núm. 3, 2017, pp. 143-155, p. 145.

⁸⁴ Véase la asimilación del discurso panegírico en Luis de Góngora:

¡Oh excelso muro, oh torres coronadas
de honor, de majestad, de gallardía!
¡Oh gran río, gran rey de Andalucía,
de arenas nobles, ya que no doradas!

¡Oh fértil llano, oh sierras levantadas,
que privilegia el cielo y dora el día!
¡Oh siempre gloriosa patria mía,
tanto por plumas cuanto por espadas!

Si entre aquellas rüinas y despojos
que enriquece Genil y Dauro baña
tu memoria no fue alimento mío,

Nunca merezcan mis ausentes ojos
ver tu muro, tus torres y tu río,
tu llano y sierra, ¡oh patria, oh flor de España!

Góngora y Argote, Luis de, “A Córdoba” (Soneto). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Unidad Audiovisual-Área de Comunicación, 2002.

⁸⁵ Navarro, A., *op. cit.*, p. 3.

la urbe adquiriría una dimensión lingüística.⁸⁶ Sanchis Amat analiza los tópicos y la estructura de *Las Cartas*, “la primera configuración” literaria occidental de la Ciudad de México, se puede encontrar en estas el *tópico de lo maravilloso* y el *tópico de América* como tierra de abundancia. Amat propone que es poco probable que Cortés tuviera presente la preceptiva de los elogios de Quintiliano, si bien las *laudes civitatis* medievales eran suficientemente conocidas debido al auge del humanismo.⁸⁷

Los cronistas de Indias emplearon las estrategias retóricas de su época, a menudo desde la mirada de historiador, para ofrecer “relatos verdaderos”. En el caso de las *Cartas de relación*, la imagen de la ciudad conquistada sirvió para enaltecer la hazaña de Cortés y afianzar el dominio de la monarquía hispánica. Se observa en ellas la herencia de algunas nociones de retórica epistolar y legal, que probablemente aprende en sus años como asistente de escribano en Valladolid.⁸⁸

En la “alabanza a las ciudades” se consideró fundamental hacer referencia a la antigüedad y a sus fundadores. Fray Diego Durán en su *Historia de las Indias de Nueva España* señalaba que los mexicanos eran un ejemplo de gobierno, reverencia y autoridad. Asimismo, trazó la genealogía de sus gobernantes, y destacó obras políticas y de ingeniería de soberanos como Acamapich, Huitzilihuitl y Chimalpopoca.⁸⁹

Las *laudes civitatis* son indudable expresión de los valores de una cultura. Este tópico servía para engrandecer la ciudad por medio de la evocación a su pasado, su origen divino,

⁸⁶ Zambrana, Alberto. “La retórica de las ciudades: descripción del paisaje urbano en la Segunda carta de relación de Hernán Cortés”. *Hipertexto*, núm. 6, 2007, pp. 69-78, p. 77.

⁸⁷ Sanchis, Víctor. “La primera laus urbis occidental en América: la descripción de la ciudad de México-Tenochtitlan de Hernán Cortés”. *Revista Historia Autónoma*, núm. 5, 2014, pp. 43-50, p. 48.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 44.

⁸⁹ Rodilla, María José, *op. cit.*, p. 296.

sus virtudes, sus antecesores, sus personajes ilustres, sus actividades y su situación geográfica, entre otros temas. Era una manera de hacer memoria, pero también de enaltecer a unos reinos o ciudades sobre otros.

CAPÍTULO V. LAUS URBIS EN EL CANTO

Ahora se estudiarán las figuras del discurso epidíctico presentes en el *Canto intitulado Mercurio* de Arias de Villalobos, en las cuales se observa la marca de la tradición retórica clásica. Dentro de la obra, la figura de Hernán Cortes y el hecho histórico de la *conquista* servirán, por un lado, para convalidar el triunfo español sobre el indígena y, por otro, para crear estampas dignas de ser alabadas, y útiles para inaugurar un encomio a la ciudad. Hernán Cortés al ser percibido como héroe y vinculado a celebridades mitológicas, se le concede mayor grandeza, majestad y valor en la Nueva España. En las líneas siguientes se expondrá el tópico de la alabanza patente en el *Canto*, mediante los principios de la retórica clásica.

Arias de Villalobos presenta al personaje: Mercurio, “intérprete divino”, es quien acompañará en su entrada a la ciudad de México y mostrará los caminos al nuevo virrey Juan de Mendoza y Luna, marqués de Montesclaros.⁹⁰ Así comienza: “Mercurio soy intérprete divino, / que á vos, hijo del sol, su Rey me envía, /a que, al mostrar las hermas del camino, /os abra el paso y haga compañía.”⁹¹

⁹⁰ Gobernó de 1603 a 1607, durante el reinado de Felipe III.

⁹¹ Villalobos, Arias de. *Canto intitulado Mercurio. Dase razón en él, del estado y grandeza de esta gran ciudad de México Tenoxtitlan, desde su principio, al estado que hoy tiene: con los príncipes que le han gobernado por nuestros reyes. Dirigido al Exmo. Señor don Juan de Mendoza y Luna, III Marqués de Montes Claros y de Castil de Bayuela, señor de las villas de la Higuera, de las Dueñas, El Colmenar, El Cardozo y el Vado y Balconete: de los Consejos de Estado y Guerra; Virrey QEEF: de los Reinos de Nueva España y Perú, etc.* En

El poeta solicita la atención del virrey Juan de Mendoza y Luna: “Dadme pues [si no os canso], atento oído, a casos dignos de inmortal memoria”.⁹² En ello sigue el recurso de la modestia que propone Menandro el Rétor para preparar la escucha del auditorio:

En ocasiones, es posible justificarse y predisponer al oyente para la comparecencia que se va a hacer, muchas veces mostrando un carácter modesto: «la cigarra imita a los pájaros cantores»; muchas veces pedirás perdón, alegando que tu obra es improvisada, o que ofreces las primicias de tus discursos a la patria y a los ciudadanos.⁹³

La discreción del orador servirá para alcanzar la consideración de aquel a quien dirige sus palabras, y evitar importunar o cansarlo.

Villalobos sigue a Aristóteles⁹⁴ al componer su discurso atendiendo al oyente y exponer el motivo de la obra con diligencia. Así lo señala Aristóteles:

Puesto que la retórica tiene como fin el juzgar —por quien también se juzgan las deliberaciones y el veredicto del tribunal es un juicio—, es necesario atender no sólo a que el discurso sea apodíctico o fidedigno, sino también a cómo ha de prepararse el mismo orador y a cómo ha de predisponerse al juez; porque importa mucho para la autoridad del orador, sobre todo en los discursos deliberativos, y también luego en los forenses, cómo se presenta el que habla, y el que se pueda suponer que el que habla está de alguna manera favorablemente dispuesto en su ánimo en relación con los que le oyen, y respecto a éstos, si se logra que también ellos estén de alguna manera dispuestos para con el orador.⁹⁵

Por eso el orador del *Canto* demanda la cooperación del oyente, pues es quien lo va a juzgar. Esta premisa se resuelve en las primeras estrofas de la obra de Villalobos, donde

Documentos inéditos o muy raros para la historia de México, Tomo XII. México: Lib. De la Viuda De Ch. Bouret, 1907, p. 200.

⁹² *Ídem*.

⁹³ Menandro el Rétor. *Dos tratados de retórica epidíctica*. Trad. Manuel García García y Joaquín Gutiérrez Calderón. Madrid: Editorial Gredos, 1996, pp. 181-182.

⁹⁴ A partir del oyente se elaboran los tres géneros retóricos: deliberativo, judicial y demostrativo. Aristóteles, *Arte retórica*, p. 91.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 137.

cumple de manera efectiva el tratamiento de humildad y la exposición del asunto. Dichos recursos captan la atención de quien escucha y motivan la curiosidad. Introduce un exordio para llamar la atención del marqués:

(...) que el alma alegrarán, por el sentido,
si á tanto basta una sabrosa historia.
Y hoy que á dar ley del Rey habéis venido,
veréis, por Rey y ley, con vida y gloria,
los campos, de española sangre rojos,
antes de oídas, y hoy por vista de ojos.

Y ya que váis á la ciudad más bella
que reza el calendario de la fama,
y con real pompa recibido en ella
a saber su grandeza el gusto os llama,
haber nacido ayer tierna Polzella (sic)
y estar hoy tan crecida y gentil dama,
me obliga á que [en descuento del trabajo]
cuente el principio que á este fin la trajo.”⁹⁶

Así es como advierte que el *Canto* versará en torno a la prosperidad y grandeza de la ciudad y preparará al auditorio para la demostración.

Afirma Aristóteles:

En los discursos y en los poemas épicos el exordio es un prenuncio del asunto, para que se vea de antemano sobre qué versa el discurso y no quede en suspenso la atención mental, porque lo indefinido induce a error; así pues, el que hace como que pone en la mano el comienzo, hace que a continuación se siga bien el discurso (...) Y de

⁹⁶ Villalobos, *Canto intitulado Mercurio*, p. 201-202.

manera semejante hace la comedia. La función, pues, más relevante del exordio y lo propio de él es dar a entender cuál es el fin a que se dirige el discurso.⁹⁷

La primera estrofa del *Canto* satisface el método clásico para el *discurso de llegada* de un gobernador:

Mercurio soy, intérprete divino,
que á vos, hijo del Sol, su Rey me envía,
a que, al mostrar las hermas del camino,
os abra el paso y haga compañía.
siguiendo váis, por natural destino,
la estrella fiel de vuestra guía,
que, dando luz, como el farol de Faros,
hoy raya en el cenit de Montes Claros.⁹⁸

Esta estrofa cumple con los *Tratados de retórica epidíctica* de Menandro el Rétor, para la llegada de un gobernador:

(...) inmediatamente dirás: «has llegado con buenos auspicios de parte del emperador, resplandeciente como un luminoso rayo de sol que se nos muestra desde arriba. Así, una buena noticia anunció hace tiempo tu propicia llegada, suerte la más codiciada por los súbditos».⁹⁹

Conviene advertir que la voz del *Mercurio* adelanta los estímulos sensoriales que activarán las imágenes en el auditorio. De entrada, es una historia que se tiñe de sangre española: “Y hoy que á dar ley del Rey habéis venido, / veréis, por Rey y ley, con vida y gloria, / los campos, de española sangre rojos, / antes de oídas, y hoy por vista de ojos.”¹⁰⁰ El marqués de Montesclaros vendrá a ejecutar la ley del rey, la marca del acto marcial y la sangre derramada en los campos otorga legitimidad al que vence. Juan de Mendoza y Luna,

⁹⁷ Aristóteles, *Arte retórica*, p. 223.

⁹⁸ Villalobos, *Canto intitulado Mercurio*, p. 200.

⁹⁹ Menandro, *op. cit.*, p. 163.

¹⁰⁰ Villalobos, *Canto intitulado Mercurio*, p. 200.

el destinatario de este *Canto*, no sólo conocerá la ciudad de *oidas*, sino la podrá ver con sus propios ojos. Lo anterior ocurre en dos vías: por un lado, el texto se desenvuelve en varios momentos a manera de representación, el acto de obediencia al virrey ensimismo es performático y, por otro lado, se vuelve visible el florecimiento de la ciudad a través de las imágenes poéticas. El acto locutivo de la obra recurre frecuentemente al tópico *ut pictura poesis*, pues la palabra pinta escenas como si fueran pinturas.

El *Canto* presenta elementos particulares de la *charla de llegada*, planteada también en la obra de Menandro. En los *Tratados* se sugiere este tipo de composición informal para encomiar al gobernador de una nación, pues en ella se pueden enunciar una gran cantidad de virtudes del destinatario; sirve de introducción y combina recursos tanto del género epidíctico como del género deliberativo. Suele tomar como motivo historias antiguas o ficciones que puedan ser agradables, se introduce en un discurso fresco y simple a manera de conversación improvisada, lo que resulta atractivo al oyente.¹⁰¹ La historia con la que Arias de Villalobos pretende producir tal fascinación es la fundación de la ciudad de México, desde la proeza de Hernán Cortés y la muerte de Moctezuma, hasta el estado actual, de principios del siglo XVII, en la capital novohispana. Véase en la siguiente estrofa un fragmento de la *charla de llegada*:

Y ya que váis a la ciudad más bella
que reza el calendario de la fama,
y con real pompa recibido en ella,
a saber su grandeza el gusto os llama,
haber nacido ayer tierna Polzella (sic)¹⁰²
y estar hoy tan crecida y gentil dama,
me obliga á que [en descuento del trabajo]
cuente el principio que á este fin la trajo.¹⁰³

¹⁰¹ Menandro, *op. cit.*, p. 179.

¹⁰² Probablemente “Poncella”, uso anticuado de “Doncella”.

¹⁰³ Villalobos, *Canto intitulado Mercurio*, p. 201.

En el párrafo anterior, la ciudad está caracterizada como una mujer virgen que se ha convertido ya en una mujer próspera y gentil. Afirma Villalobos en una nota a pie de página que, a cien años, esta ciudad ha llegado a ser una de las más *hermosas y mejores*.¹⁰⁴ También se observa aquí la preceptiva de Menandro para el encomio de una ciudad por su *origen*, tópico que abarca fundadores, habitantes, tiempo, así como cambios y causas por las que se habitan las ciudades. Compararla con una joven mujer permite hablar del tiempo de la ciudad y proclamar su mocedad,¹⁰⁵ y expresar que “florece como una muchacha en su plenitud, y que se funda en medio de las mayores y mejores esperanzas.”¹⁰⁶

También Villalobos parece combinar elementos del *discurso de partida*, cuando señala que el marqués recién se dirige *a la ciudad más bella*, es decir, aún no se encuentra en ella. Esto se opone al *discurso de llegada*, mencionado anteriormente, el cual se enuncia en pretérito perfecto desde el lugar referido: “Si fuera dirigido a un gobernador, inmediatamente dirás: «has llegado con buenos auspicios de parte del emperador, resplandeciente como un luminoso rayo de sol que se nos muestra desde arriba (...)”.¹⁰⁷ Pero una vez que el virrey se sitúa en la nueva región, se elabora el *discurso de llegada*;¹⁰⁸ éste último se alcanza cuando

¹⁰⁴ *Ídem*.

¹⁰⁵ La edad se aplica también para designar a las ciudades vecinas: *Con respecto a las ciudades y regiones vecinas se debe considerar si ella está situada en el principio, en el final, o completamente en el centro; también si las regiones y ciudades son pequeñas y desconocidas, o grandes e ilustres, y si antiguas o recientes (...) si fuera una ciudad reciente: (recomienda decir) «nacida hace poco, se ha puesto delante como parapeto»*. Menandro, *op.cit.*, pp. 119-120.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 126.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 163.

¹⁰⁸ Menandro sugiere que en este tipo de discurso pueden incluirse elementos de alegría desbordante, así sea en caso de que un gobernador recién se coloque frente a sus súbditos o tenga largo tiempo gobernando. *Ibid.*, p. 167.

se expresa el júbilo de la ciudad por recibirlo: “y con real pompa recibido en ella, / a saber su grandeza el gusto os llama”.¹⁰⁹

La formalidad del *discurso de partida* la cumple parcialmente, pues, aunque la alabanza parece pronunciarse desde la ciudad de origen: “Y ya que váis a ciudad más bella (...)”, ésta pasa directamente al elogio a la ciudad de México: “Haber nacido ayer tierna Poncella”. Y siguiendo a Menandro introduce el motivo¹¹⁰: “A saber su grandeza el gusto os llama (...) / me obliga á que [en descuento del trabajo] /cuente el principio que á este fin la trajo”.

Comienza la descripción de la ciudad con los detalles de la “situación de la región”: la disposición del medio fluvial. En esto el *Canto* continúa el canon aristotélico que calcula las ventajas de una ciudad por su situación y atributos.¹¹¹ Arias de Villalobos declara: “un claro y muerto mar de aguas suaves, /de bergantines golfo pasajero, / y estanque inmenso de amorosas aves”,¹¹² en estos versos habla de la laguna de México, declara la dinámica de su movimiento, así como la fauna que habita el ecosistema. A propósito de la evocación del medio acuático, Menandro sugiere detallarla y pronunciar los coros de ríos y riberas.¹¹³ Así mismo, el rétor contempla para la descripción de la región detenerse en el abundante

¹⁰⁹ Villalobos, *Canto intitulado Mercurio*, p. 201.

¹¹⁰ Para el *discurso de partida* se comienza con un elogio de la ciudad de la que se sale y en la segunda parte del discurso se integra un elogio a la ciudad a la que se dirige, alabando su fama o gloria, e inmediatamente se puede introducir el motivo apremiante, en el caso de la obra de Villalobos, el asunto es dar cuenta del estado de la ciudad. Véase el *discurso de partida* en Menandro, *op.cit.*, p. 243.

¹¹¹ Para el pensamiento aristotélico, una ciudad además de beneficiarse de una ubicación de difícil acceso tiene que contar con una basta distribución del agua: *Debe poder contarse además con abundantes depósitos de agua y manantiales naturales, cuya falta ha llegado a remediarse con la construcción de grandes y numerosos depósitos para las aguas de lluvia, con objeto de que nunca falte el agua si durante una guerra no pueden comunicarse los habitantes de la ciudad con el resto del territorio.* Aristóteles, *Política*, p. 290.

¹¹² Villalobos, *Canto intitulado Mercurio*, p. 201.

¹¹³ Menandro, *op.cit.*, p. 94.

abastecimiento agua¹¹⁴ —entre otros seis tópicos—; de este modo se pueden desatacar las bondades de un lugar. Detalla a continuación, Arias de Villalobos la ubicación de la ciudad con relación al agua: “muerto mar de aguas suaves”, es una imagen donde expresa que no es una región que tenga olas de gran agitación, entonces habla de un terreno rodeado de montañas o alturas —como el Valle de México—.

Por ejemplo, si alabaras un lugar del interior, dirás, respecto al placer, que en él se dan, y con seguridad, el goce y disfrute de los bienes del continente, por estar las montañas rodeando a las llanuras, y las llanuras, cubiertas de mieses; y respecto a la utilidad, que más genuinos son los frutos de la tierra por no estar batida por las olas y hallarse alejada de las agitaciones del mar.¹¹⁵

Se fija Villalobos —por supuesto— en el tipo de agua de la ciudad, y la valora por su utilidad:

Y si ahora se ve que sus raudales
menguan el agua y han venido á menos,
culpa tienen las tierras sementales,
que, por cultivo de los tiempos buenos,
abren azudas zanjás y canales,
de donde el labrador hinche los senos,
haciendo que [á pesar del curso] el río
le falte al lago y sobre al regadío.¹¹⁶

Insisto en que uno de los tópicos de los que hace mención Menandro para describir la naturaleza de la región, es la fertilidad y abundancia del medio fluvial. En los siguientes versos se nota el provecho que toma de la primicia del estanque inmenso: “ahora, casi en seco, el campo baña, /de espadañas, lampazos, juncia y caña”.¹¹⁷ En ellos destaca que el agua de la laguna es limitada, pero los canales sirven para que la tierra sea rica y abundante, así

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 112.

¹¹⁵ *Ibid.*, pp. 112 y 113.

¹¹⁶ Villalobos, *Canto intitulado Mercurio*, p. 202.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 201.

introduce un perfil importante para estas aguas: sirven para cultivar, es decir, alude al método de agricultura basado en una porción de tierra flotante, característica de México: la *chinampa*.¹¹⁸ Probablemente no eligió éste término porque no forma parte de su léxico nativo; en cambio, escoge palabras de origen latino para detallar su vegetación: espadañas,¹¹⁹ lampazos,¹²⁰ juncia¹²¹ y caña.¹²²

Continúa con un momento histórico: las inundaciones¹²³ que ocurrieron debido al terreno donde fue construida la ciudad. Esto le permite hacer encomio de las acciones que el marqués de Montesclaros ordena para remediar tal padecimiento: “Y vos, Neptuno real de su braveza/ [Poniendo freno al agua desbocada], /haréis que el suelto mar, por maravilla, /brame en su madre y no llegue á la orilla.”.¹²⁴ El virrey ordenó a fray Juan de Torquemada la reparación de la calzada del Tepeyac —cercana a Santiago Tlatelolco—, dañada por la inundación de 1604. Pueblos indígenas de Tenochtitlan, Tlatelolco y otras comunidades fueron convocados para trabajar en el proyecto; se calcula que entre mil quinientos y dos mil

¹¹⁸ Técnica agrícola especializada en terrenos pantanosos, utilizada por indígenas antes de la conquista — hallazgos importantes las ubican ya en los siglos I y II de esta era, en la zona de Teotihuacan—; sus características más importantes son: crecimiento del cultivo es orgánico y que es una práctica con alta productividad por unidad de área. Moncada Maya, Omar. “Evolución y problemas actuales de la zona de chinampas del Distrito Federal” *Investigaciones geográficas*, núm.12, 1982, p. 212.

¹¹⁹ Del lat. tardío *typhe* 'espadaña'

¹²⁰ Del lat. *lappaceus*, adj. de *lappa* 'lampazo'.

¹²¹ Del lat. *iuncea*, f. de *iunceus* 'semejante al junco'.

¹²² Del lat. *canna*.

¹²³ La ciudad de México, por haberse fundado en una isla rodeada de lagos, se encontró de manera constante con problemas de inundación; los desbordamientos graves fueron en tiempos del rey Ahuizotl y los dos Moctezumas —antes de la conquista—, hacia 1553, 1580, 1604, 1607 y 1629 —esta última la más grave de todas, a tal magnitud que el tránsito se resolvió en canoas —donde se paseaba el abastecimiento de la ciudad—, treinta mil indígenas fallecieron y hacia 1634 de las veinte mil familias criollas, sólo cuatrocientas sobrevivieron a tal catástrofe. Maza, Francisco de la. *La ciudad de México en el siglo XVII*. México: FCE, 1985, pp. 26-28.

¹²⁴ Villalobos, *Canto intitulado Mercurio*, p. 202.

indios participaron en la reparación de esa calzada principal y se concluyó en cinco meses.¹²⁵ Parece también que el virrey solicitó ideas para construir un desagüe permanente, lo que llevó a Antonio Pérez de Toledo y Alonso Pérez Rebelto a proponer una gran zanja que recogiera agua del lago de Zumpango y del río de Cuautitlán. Sin embargo, no se realizó durante los años de gobierno del virrey Juan de Mendoza y Luna.¹²⁶ Las obras hidráulicas del marqués le resultan a Arias de Villalobos tan magníficas que le nombra *Neptuno real*; en ello sigue la comparación con figuras de la mitología clásica. Se cree que este dios ordenó las aguas de mares y océanos. Eratóstenes, por ejemplo, explica que *Posidón* o *Neptuno* concedió al delfín todo tipo de honores en el mar, pues logra llevar a *Anfitrite* —una nereida— ante él para desposarse con ella; así posee *Neptuno* fama de benévolo.¹²⁷

Como quedó dicho, usa el tema del agua para mencionar el origen de la ciudad: “sobre las aguas de esta gran laguna, /que en plintos de oro y basas de topacio, / formó un trono inmortal de real fortuna, /Aculli, antiguo Rey, fundó el palacio/ sobre el sitio del águila y la tuna.”¹²⁸. En un momento posterior, recurrirá a las propiedades del medio acuático de la región para evocar la memoria histórica de la *Noche Triste*, cuando Hernán Cortés intentó huir: “más cercanle las aguas del estero, / que la Corte de México, en sus zanjas, / tienen metida, como á ruedo en franjas.”¹²⁹ En estos versos se contempla a la naturaleza de la región como marco estético de la derrota de Cortés esa noche; al mismo tiempo el agua será una

¹²⁵ Vargas, Margarita. “Santiago Tlatelolco y el Sistema Hidráulico de la ciudad de México colonial (1523-1610)”. *Los indios y las ciudades de la Nueva España*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 2013, p. 129.

¹²⁶ Aguilar Garduño, Ernesto, *et.al.* “Sistema de drenaje principal de la Ciudad de México”. *Gaceta del IMTA*, núm. 4, 2007.

¹²⁷ Eratóstenes, *Mitología del firmamento (Catasterismos)*. Madrid: Alianza, 1999, p. 95.

¹²⁸ Villalobos, *Canto intitulado Mercurio*, pp. 202 y 203.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 242.

desventaja para los conquistadores. Hablar de la ciudad de manera reiterada mediante el recurso de alabar el abastecimiento de agua, comprueba el seguimiento del tópico *laus urbis*.

Citar a dioses grecorromanos es algo frecuente en el *Canto*. Se llama *catasterismo* a este tipo de narrativa que incluye la metamorfosis de una divinidad, personaje heroico u objeto inanimado en estrella.¹³⁰ Lo anterior revela un cierto dominio por parte del dramaturgo del espacio celeste, así como de las historias mitológicas que rodean la génesis de estrellas, planetas y constelaciones. Este tópico se rastrea en diversas obras españolas medievales. Alfonso X, por ejemplo, ordenó la traducción de numerosos libros astronómicos de origen judío y musulmán: los *Libros del saber de astrología*, el *Libro de la ochava espera* o las *Tablas alfonsíes*; y del astrónomo Abraham Zacut su *Tratado breve en las ynfluencias del cielo*. España se posicionó como heredera de su enorme tradición medieval científica y de observación astronómica, útil para la navegación y la astrología.¹³¹

Véanse ahora los primeros versos del *Canto intitulado Mercurio* pertinentes para este comentario:

Mercurio soy, intérprete divino,
que á vos, **hijo del Sol**, su Rey me envía,
a que, al mostrar las hermas del camino,
os abra el paso y haga compañía.
siguiendo váis, por natural destino,
la **estrella fiel** de vuestra guía,
que, dando luz, como el farol de Faros,
hoy raya en el cenit de Montes Claros.¹³²

¹³⁰ Guzmán, Antonio. "Introducción". En *Mitología del firmamento*. Madrid: Alianza, 1999, pp. 19-20.

¹³¹ Alatorre, Antonio. *El Heliocentrismo en el Mundo de Habla Hispana*. México: FCE, 2011, pp. 28-32.

¹³² Villalobos, *Canto intitulado Mercurio*, p. 200.

Emplear un astro luminoso como símbolo hiperbólico de una persona eminente pertenece a una tradición retórica de la que procede Arias de Villalobos. Seguramente en España y durante su formación como Bachiller en Artes en Nueva España tendría algún acercamiento con el *Trívium* y el *Quadrivium* (gramática, dialéctica, retórica, aritmética, geometría, astronomía y música).

En la lógica griega del *catasterismo*, la creación de los planetas depende de cinco dioses: *Zeus*, *Faetonte*, *Ares*, *Afrodita* y *Hermes*. Éste último será quien se convierta en el planeta *Mercurio*, en la mitología romana, o en el planeta *Estilbonte*, en la mitología griega. Ya en el siglo III a. C Eratóstenes de Cirene —filólogo, astrólogo, geógrafo y matemático griego— demostró su conocimiento de los astros con su *Catasterismos/Transformación en estrellas*. Es un tratado con el que nació una nueva modalidad narrativa donde se funden historias mitológicas y observaciones a los astros. Para Cirene, el planeta *Mercurio* es particularmente luminoso y de gran tamaño. El dios *Hermes* o *Mercurio* es el primer planeta de la vía láctea: dispone las diferentes estaciones en que son visibles las estrellas e indica signos de buena fortuna.¹³³ Higino y Aquiles Tacio reafirman la variante mitológica de la obra de Eratóstenes, donde *Hermes* —y no *Heracles*— se aferra al pecho de *Hera* o *Juno* y ésta al notar que es hijo de *Maya* se aparta de él; en consecuencia, la leche se derrama formando el Círculo lácteo.¹³⁴

¹³³ Eratóstenes, *op. cit.*, p. 14.

¹³⁴ Baptista, Ana Isabel y Encarnación Castro-Páez. “El Hermes de Eratóstenes: apuntes filológicos e histórico literarios”. *Geografía histórica y mítica de la Antigüedad*. Madrid: Dykinson, 2020, p. 313.

El texto enuncia también la buena *estrella* que preside el apellido de los Mendoza, comprobable con el timbre¹³⁵ de su escudo de armas; éste incluye una corona en la parte superior, lo cual indica que la *estrella* o la *corona* es parte de su dignidad. Este recurso lingüístico era de uso común para los personajes ilustres en las obras literarias grecolatinas:¹³⁶ un cuerpo celeste brillante glorifica al beneficiario, en este caso la majestad del virrey.



Retrato de Juan de Mendoza y Luna con el escudo del marqués de Montesclaros. En Real Academia de la Historia, Diccionario Biográfico Electrónico.

¹³⁵ Timbre: “En el blasón es el adorno que cubre la parte superior del escudo fuera del, lo que ordinariamente es alguna celada u otra cobertura de cabeza y sus diferencias pertenecen mas a la persona o a la dignidad que a la familia” (sic). *Archivo Diccionario Real Academia de la Lengua Española*, 1713.

¹³⁶ Afirma el estudio de García y Gutiérrez en torno a la exposición del *Discurso de llegada* de Menandro que instruye: “Has de elaborar el epílogo en el sentido de representar a los súbditos de acuerdo con el propósito del tema”, y continúa con una lista de designaciones a las que se puede recurrir: “salvador”, “baluarte”, “estrella la más luminosa”. García, *op. cit.*, p. 166.

En el tratamiento de alabanza a la ciudad también es recurrente el recurso de encumbrar a una ciudad por su origen. El *Canto* pondera a su fundador (Aculli), así como las características de sus habitantes (“fuertes” y “hombrudos”), señala el tiempo de la ciudad (“joven poncella”), y la causa de su fundación (por cambio de emplazamiento).¹³⁷ Arias de Villalobos adereza el tópico del cambio de emplazamiento con una mención oportuna a la conquista, diciendo que el dios Quetzalcóatl, una vez sacrificado por Aculli —antiguo rey, fundador de Tenochtitlán—, le regaló una última visión donde le invita a dejar su tierra y avanzar hacia una laguna.¹³⁸ Es un recurso simbólico muy eficiente poner el sacrificio de Quetzalcóatl antes de la salida del pueblo de Aculhuacán hacia la tierra conocida como Anáhuac. Esta narrativa resultaría agradable a los ojos de la monarquía española; se ve como la alabanza de Arias de Villalobos cumple con el requerimiento de otorgar un pasado representativo a la ciudad y por tanto con una historia digna de ser engrandecida. Así encuentran su nuevo asentamiento los de Aculhuacán, en el *Canto*:

Y allí, hallando el águila y culebra
sobre el tunal y en medio del isleo,
y que por grutas de una oculta quiebra
manaba el agua, en torno á su rodeo;
sacando de estas cosas larga hebra,
por dar asiento firme á su deseo,
México y Tenoxtlán se dijo á una,

¹³⁷ Para advertir el tratamiento que debe seguirse en la realización de un encomio por ciudad de origen véase Menandro, *op. cit.*, pp. 123-131.

¹³⁸ El texto de Juan Bautista Pomar y el de Ixtlilxóchitl parecen enfatizar la importancia del pasado texcocano; Arias de Villalobos, por su parte, reafirma la importancia de la tribu aculhua. En la *Crónica* de Ixtlilxóchitl, hacia el año 1063 llegaron tres señores Aculhuas con Xolotl para que les diera tierras, al tiempo que accedió a otorgar tierras casó a dos hijas con dos de los señores, al más principal —Aculhua— le dio a su hija mayor, llamada Cuatlaxochitl, junto con la ciudad de Atzcapulzalco; pero lo que llama la atención de la crónica de Ixtlilxóchitl es que también los describe como gente corpulenta y sus armas son arcos y flechas, cuenta también que anduvieron por diversas partes por cuarentaynueve años. Después dice que en el reinado de Chichimecatl llegaron las naciones Aculhuas y el señor principal de nombre *Aculhua* casa con *Cuetlaxochi* con quien tendría tres hijos: *Tetzotzomoc*, *Mixcohuatl* y *Acamapichitli* —primer señor de *Tenuchtitlan*—. Véase Alva Ixtlilxóchitl, Fernando. “Rama y descendencia de los Señores de México”. *Obras históricas de Don Fernando de Alva Ixtlilxóchitl*, Tomo I. México: Secretaría de Fomento, 1891, pp. 447 y 448.

por el manantial y árbol de tuna.¹³⁹

Se observa también la pauta clásica del *discurso imperial*, en el cual —para encomiar al emperador— se deben dividir las acciones en dos apartados, los de guerra y los de paz.¹⁴⁰ Arias de Villalobos dará a Hernán Cortés tratamiento imperial encomiando su valentía, pues ella otorga mayor prestigio a un hombre de gobierno. Entonces lo nombra “iracundo Marte”,¹⁴¹ por su notable desempeño en la guerra, luego presentará la benevolente obra del conquistador extremeño al situar el estandarte de Cristo en el Nuevo Mundo.

Véase cómo se cumple la pauta de Menandro:

La valentía se examina referida a los tiempos de guerra y a los de paz (...) en tiempos de guerra, respecto a los hechos de armas. Así, en cuanto a los resultados, tiene que ser victoria o derrota. Pues bien, hay que poner de manifiesto, en caso de derrota, que la ciudad la ha sobrellevado con fortaleza; en caso de victoria, que de forma humanitaria. De los hechos de armas unos son contra griegos, otros contra bárbaros; y, además, unos, innecesarios, otros por necesidad. Más glorioso son, desde luego, los innecesarios, pero más justos los que se producen por necesidad.¹⁴²

Pueden verse las acciones de Cortés —en cuanto a la paz y la guerra— en la voz

del *Mercurio*:

<< Mira al cortés, aunque iracundo Marte,
astro del Quinto, y mar de Extremadura,
cómo de Cristo arbola el estandarte,
del Mundo Nuevo en la mayor altura,
¡O cuán en fil tendrá esta inmensa parte,
si el austro de Austria en su bonanza dura!
pon en la rueda el clavo, español bravo,
y dile á Envidia: más quisiera un clavo.¹⁴³

¹³⁹ Villalobos, *Canto intitulado Mercurio*, p. 205.

¹⁴⁰ Menandro, *op.cit.*, p.155.

¹⁴¹ Villalobos, *Canto intitulado Mercurio*, p. 211.

¹⁴² Menandro, *op.cit.*, p.141.

¹⁴³ Villalobos, *Canto intitulado Mercurio*, p. 211

Merece ser nombrado también en esta alabanza Carlos V, por ser el rey benefactor del nuevo territorio. Con ello se recuerda el pasado mitológico de España:¹⁴⁴

Carlos, del mundo Emperador Augusto;
eclipse horrendo de turquesas latinas;
en hombros firmes de Hércules robusto,
de tierra y mar, saldrá con sus columnas;¹⁴⁵

En la fuerza de Hércules hace residir el pasado mítico de España. Es evidente cómo atribuye el origen de la ciudad a un ser divino, recurso muy presente en las *laudes civitatis* de la época. Por un lado, Arias de Villalobos recuerda al lector los orígenes inmemoriales del poder español, cumpliendo con una fórmula reconocida por escritores cultos. La tradición de atribuir un origen divino a las ciudades se remonta a los antiguos atenienses y romanos. Fue sumamente aceptada y ejerció una visible influencia en el imaginario social. Por otro lado, se sitúa un momento histórico: plasmar las dos columnas de Hércules¹⁴⁶ en la insignia de armas española, a solicitud de Carlos V. Dicha señal indica el triunfo sobre las fronteras conocidas. Al blasón se le incluyó el mote: “Plus Ultra” — *más allá*—,¹⁴⁷ enfatizando la conquista de los nuevos territorios.

Incorporar un personaje legendario al origen de una ciudad europea, transmite su importancia y jerarquía. La fundación épica legitima a las ciudades como “principales” o “primeras”. Las imágenes míticas daban sentido y unidad a la doctrina dominante, pues a

¹⁴⁴ Para observar la relación entre las *laudes civitatis* y las fuentes clásicas en la cultura hispánica véase Navarro, Andrea, *op. cit.*, pp. 1-28.

¹⁴⁵ Villalobos, *Canto intitulado Mercurio*, p. 211.

¹⁴⁶ Para un estudio comparativo de las características de la heráldica española véase el siguiente estudio, en él es posible notar la vasta cantidad de escudos en diversas provincias que adoptaron las columnas de Hércules en sus insignias. Valero de Bernabé, Luis y Martín de Eugenio. *Análisis de las características generales de la Heráldica Gentilicia Española y de las singularidades heráldicas existentes entre los diversos territorios históricos hispanos*, Tesis doctoral, Universidad Complutense, 2008. Repositorio institucional de la UCM <https://eprints.ucm.es/id/eprint/7764/1/T30274.pdf>

¹⁴⁷ Véase el estudio de Domínguez, Rafael. "Arte y simbología en el capítulo barcelonés de la orden del Toisón de Oro (1519)." *Artium Historia*, vol. 24, 2001, pp. 173-204.

través del mito se alimentaba una ideología dominante y se difundía un tipo de organización social y política en la península.¹⁴⁸ De la misma forma se cubre de nobleza al territorio novohispano, por ser una extensión de la corona española. Al engrandecer el origen de España, se engrandece también la propia ciudad de México.

El *Canto* prosigue con el despliegue de figuras como los Virreyes de la Nueva España, siguiendo nuevamente la fórmula del *discurso imperial*.¹⁴⁹ Villalobos intercala apuntes sobre la patria, ciudades de procedencia de gobernantes, familias, de las virtudes de sus naciones, de la dignidad del cargo que ocuparon como señores principales, comparaciones con personajes históricos o héroes mitológicos, actividades, acciones de paz o guerra y las virtudes que las guían (sentido humanitario, justicia, templanza, educación, dignidad, sabiduría y fortuna), así como admiración de principados anteriores. Respecto de los preceptos de Menandro para una alabanza, con todo cumple el *Canto*. Dedicar entonces un espacio para dar elogio a los primeros catorce virreyes de la Nueva España:

- I. Antonio de Mendoza. (1535-1550)
- II. Luis de Velasco (padre) (1550-1566)
- III. Gastón de Peralta (1566 – 1568)
- IV. Martín Enríquez de Almanza (1568 – 1580)
- V. Lorenzo Suárez de Mendoza (1580 – 1583)
- VI. Pedro Moya de Contreras (1584 – 1585)
- VII. Álvaro Manrique de Zúñiga (1585 – 1590)
- VIII. Luis de Velasco (hijo) (1590 – 1595)
- IX. Gaspar de Zúñiga y Acevedo (1595 – 1603)
- X. Juan de Mendoza y Luna (1603 – 1607)
- XI. Luis de Velasco (hijo) (1607 – 1611)
- XII. Fray García Guerra (1611 – 1612)
- XIII. Diego Fernández de Córdoba (1612 – 1621)
- XIV. Diego Carrillo de Mendoza y Pimentel (1621 – 1624)

¹⁴⁸ Navarro, Andrea, *op. cit.*, p. 7.

¹⁴⁹ Para el desarrollo del tópico del *discurso imperial*, véase Menandro, *op. cit.*, “Sobre el discurso imperial”, p. 149-162.

Interrumpe Villalobos el conteo para retomar a Carlos V, y siga fluyendo el *discurso imperial*. Introduce el motivo en el proemio al anunciar la celebridad y fama que alcanzó Carlos V con la conquista. Lo nombra entonces “Rayo de guerra”¹⁵⁰, por las acciones de guerra, e “Hijo de Marte y nieto de Belona”¹⁵¹. Introduce un *catasterismo* que otorga mayor gloria al rey, pues “metió dos mundos dentro en su corona”¹⁵². También menciona el linaje de su familia: “nació León: su madre entre Leones/ de Castilla y León, fué real Leona”.¹⁵³ Así recuerda la majestad de su madre, la reina Juana de Castilla y León, en cuya heráldica se ven “armas, de un león rampante, /de sol á sol se ven por postre y ante”.¹⁵⁴

Hasta aquí, es visible la ideología imperial. Se presentan las virtudes como canales de propaganda, se atribuye a la nobleza ciertas habilidades para gobernar, y se construye la imagen del emperador como vocal de una entidad divina. Desde el siglo III, las virtudes imperiales servirían para engrandecer las dinastías y estas se reforzarían con los símbolos iconográficos presentes en las monedas o en escudos, donde se ratifica el orden social. El emperador puede mostrarse como un vehículo de paz, prosperidad y bienestar para el imperio.

¹⁵⁰ Villalobos, *Canto intitulado Mercurio*, p. 223.

¹⁵¹ *Ídem*.

¹⁵² *Ídem*.

¹⁵³ *Ídem*.

¹⁵⁴ *Ídem*.



Escudo de armas Carlos V (Colección Antonio Correa de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid)

Ahora bien, Moctezuma recibirá una visión dentro de un sueño, después de un encuentro crucial con Hernán Cortés.¹⁵⁵

Y habiéndose gastado en la reseña
Con más que admiración, lo más del día,
El Rey á los caciques hizo seña,
Y entróse á sepultar la fantasía
La sombra, que á los ojos embeleña,
Dentro en el carro de la noche fría,
Bañada en el raudal del Río Leteo,
Llegaba ya á las grutas de Morfeo.¹⁵⁶

¹⁵⁵ En la Antigüedad los *sueños* —estados en que el alma viaja mientras el cuerpo duerme— eran vistos con reverencia, tanto que durante los siglos II y III abundan los textos que relatan esta clase de experiencias —sueños de Anábasis: expediciones al mundo del espíritu—. La tradición del viaje del alma durante el sueño se sustenta en la concepción del cuerpo y el alma como dos entidades independientes. Estas ideas son una aportación escita o tracia a la cultura griega; es por Pitágoras y Empédocles que llegan a Platón y en consecuencia a la historia espiritual de Occidente. Ahora bien, las visiones son las realidades que contempla el alma en su viaje espiritual, pues mientras el cuerpo físico duerme, el alma revela su naturaleza divina. El viaje espiritual sería una creencia que permanecería en muchos filósofos cristianos, y así, en la literatura de la Edad Media, el Renacimiento y el barroco, con las respectivas adaptaciones de cada época. Véase Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. México: FCE, 2018, pp. 538- 540.

¹⁵⁶ Villalobos, *Canto intitulado Mercurio*, p. 227.

En el texto de Villalobos, la entrada del *sol* marca el final del sueño:¹⁵⁷ “Porque el cristal de la urna soberana, /de un carbunco¹⁵⁸ oriental muestra el reflejo/ y un néctar celestial, por aguas, mana.”¹⁵⁹ Después viene —como en otros argumentos cómicos— la rendición y la conversión indígena.

Al despertar Moctezuma de aquel sueño, aceptará con agrado la política de Carlos

V:

<<(¡) O tres y cuatro veces venturoso
abuelo [dijo] de tan gran Monarca,
y yo el Rey, de los reyes más dichoso,
que hoy recibe del Quinto, el quinto y marca;
Felipe agosto, joven poderoso,
venga esa fe que tu prosapia abarca;
que ya, de hoy más, seré, en el cuerpo, mixto
cuerpo de Carlos y ánima de Cristo (!)>>¹⁶⁰

¹⁵⁷ Dicha marca se presenta posteriormente en la notable obra de sor Juana:

En tanto, el padre de la luz ardiente,
de acercarse al Oriente
ya el término prefijo conocía,
y al antípoda opuesto despedía
con transmontantes rayos:
que, de su luz en trémulos desmayos,
en el punto hace mismo su Occidente
que nuestro Oriente ilustra luminoso.

Véase Sor Juana Inés de la Cruz. *Primero Sueño*. Ed. Antonio Alatorre. México: FCE, 2010, p. 190.

¹⁵⁸ Se tomarán cuatro acepciones de carbunco, el transcriptor de la obra agregó la (l). Del lat. *carbunculus* (‘carboncillo’, diminutivo de *carbo* ‘carbón’) derivan en último término tres palabras españolas: *carbúnculo*, *carbunco* y *carbunco*, todas ellas documentadas desde la Edad Media y vigentes en el uso actual. Las tres se han usado históricamente con los mismos significados, aunque las preferencias por una forma u otra para los distintos sentidos se han ido decantando con el tiempo:

1. La forma *carbúnculo*, la más cercana al étimo latino, es la menos usada hoy y solo con el sentido de ‘piedra preciosa de color rojo encendido.
2. Piedra preciosa de color rojo encendido, a menudo referido metafóricamente a los ojos.
3. La forma *carbunco*, surgida a fines de la Edad Media como variante de *carbunco*, se usa en el español general actual solamente para designar la enfermedad del ganado.
4. Finalmente, en algunos países de América, especialmente en Costa Rica, las formas *carbunco* y *carbunco* designan también al cocuyo, insecto coleóptero que emite luz en la oscuridad (véase ya el cambio semántico por identidad de apariencia). *Diccionario panhispánico de dudas de la Real Academia Española*, 2005.

¹⁵⁹ Villalobos, *Canto intitulado Mercurio*, p. 233.

¹⁶⁰ *Ídem*.

Ocupa Arias de Villalobos 17 estrofas para describir el sueño de Moctezuma, el cual le sirve para reconocer la supremacía del rey español. En ese estado onírico, el soberano mexica reconoce la grandeza de los monarcas españoles. La visión le es otorgada por el *dios del lago* (Tlaloc), por lo que el mensaje resulta muy significativo para Moctezuma.

Véase el siguiente tratamiento sugerido en el *Tratado* de Menandro:

Entonces tendrás ocasión de relajar el estilo —eso es una innovación que hemos aprendido de los autores más recientes— y de dar voz, como en el drama, a una región o a un río: a un río, como el poeta: *mucho, Aquiles, dominas, mas mucha injusticia perpetras*.¹⁶¹

En el *Canto*, la voz del *dios del lago* presenta a Carlos I de España. Siguiendo a Menandro, menciona el linaje del rey: introduce la estampa de la corona de laurel, que además de simbolizar altura, lo muestra como *emperador* (dignidad que hereda de su madre Juana I de Castilla). Asimismo, destaca la relación parental: “hijo del primer Felipo/ por quien España á grande voz pregona/ el nombre de Austria, y de grandezas llena, / España, España, de Austria y de Austria”.¹⁶²

Recomienda Menandro para tratar el tópico de la patria: “has de reflexionar si es ilustre o no —y si es de una ciudad célebre y esclarecida o no—”¹⁶³ y en caso de examinar la nación entera “si se la considera valiente y aguerrida; si proclive a las letras y al cultivo

¹⁶¹ Menandro, *op. cit.*, p. 157.

¹⁶² Villalobos, *Canto intitulado Mercurio*, p. 229.

¹⁶³ Menandro, *op. cit.*, p. 151.

de las virtudes, como la griega; si experta en derecho, como la itálica; o valiente, como la de los gálatas y los peonios”¹⁶⁴, y sigue:

(...) tratarás brevemente de la nación, asociándolo entonces al elogio del emperador y argumentando que necesariamente el de una ciudad como esa, o de una nación como esa, es de tal condición, y que, siendo todos sus compatriotas dignos de alabanza, sobresalió sólo él, pues sólo él mereció el imperio.¹⁶⁵

La alabanza a Carlos V hace honor a la nación española y a la herencia patrimonial del Archiducado de Austria. Se observa en ello el procedimiento del *discurso imperial* de Menandro; a través de la visión otorgada por el *dios del lago*:

Mírale, que eminente sobre todos,
cual la maestra va entre los enjambres,
cercado de infinitos reyes godos,
eccitas, troyanos, francos y sicambres;
y todos llevan, por diversos modos,
timbres, de yelmos, y de escudos, pambres,
con sapos, lises, barras y leones,
y el águila grifaña en sus blasones.¹⁶⁶

En el año 410 la capital del imperio romano fue tomada por el rey visigodo Alarico, primero establecieron un reino en Tolosa; de ahí pasarían a Cataluña y se extendieron al resto de España. Los visigodos durante dos siglos ocuparon gran parte de la península y fijaron su capital en Toledo. El cristianismo adoptado por aquellos sería herético hasta 589, cuando se suscribió el credo romano. En un afán de concordia entre culturas germana y romana, los reyes Chindasvinto y Recesvinto recopilaron usos legales de ambos mundos en el documento *Corpus juris civilis* —referente del derecho civil hasta nuestros días—. ¹⁶⁷ Este proceso contempla la sucesión política de diversos territorios, debida a conflictos

¹⁶⁴ *Ídem*.

¹⁶⁵ *Ibid.* p. 152.

¹⁶⁶ Villalobos, *Canto intitulado Mercurio*, p. 229.

¹⁶⁷ Alatorre, Antonio. *Los 1001 años de la lengua española*. México: FCE, 2002, pp. 84-86.

y saqueos entre pueblos indoeuropeos, ello integró diversas castas en la línea de sucesión, y se mencionan en el *Canto* para ratificar la supremacía española. Así, esta alabanza aprecia a soberanos godos, troyanos, escitas, francos y sicambros que participaron en la fundación de la línea de potestad hispánica. Para ello introduce las entidades heráldicas que distinguen sus blasones.

Siguiendo —nuevamente— el orden propuesto por Menandro para el *discurso imperial*, se presentan las acciones relativas a la guerra:

“Describirás en las acciones de la guerra las naturalezas y situaciones de los lugares donde se producen los combates —ríos, puertos, montañas, llanuras—, y si son yermos o frondosos, y si lisos o escarpados. Describirás también emboscadas y trampas tanto del emperador contra los enemigos, como de los adversarios contra el emperador (...) También describirás, por supuesto, combates del propio emperador y lo adornarás con todo su esplendor y pericia, como adorna el poeta a Aquiles, a Héctor y a Áyax.¹⁶⁸

En consonancia, Villalobos habla de los pueblos dominados por España y, numera algunas de las naciones que ha derrotado el emperador:

Allí el sajón; allí vence al de Orange;
allí le deja el campo el de Turquía;
del Albis, del Danubio, el Rosne, el Gange,
de todas gana el cetro y monarquía;
el moro Tunezí rinde su alfanje;
y en cuantas partes dan tributo al día,
antes que el alba á quebrantar comience,
sale el nombre de Carlo, y Carlos vence.¹⁶⁹

¹⁶⁸ Menandro, *op. cit.*, p. 157-158.

¹⁶⁹ Villalobos, *Canto intitulado Mercurio*, p. 230.

Hay que recordar que todo este elogio está en voz de Tlaloc —*dios del lago*—, quien pondera la potestad que ganaba Carlos al expandirse hacia territorios americanos, mediante evocaciones heráldicas:

Y mis senos cantando con sus sondas,
traza el templo de fe en que el indio crea,
y echando un pitipié en mis aguas hondas,
sobre mi planta empina su montea;
y en las columnas dóricas redondas
escribe, por padrón, que el tiempo lea:
<<Aquí la cruz, aquí la fe de Cristo,
Plus Ultra están del polo de Calixto.>>¹⁷⁰

Menciona los templos que alzaré Carlos en el nuevo territorio. Luego Villalobos exalta la proeza de atravesar el agua e ir más allá del mundo conocido, pues justo por ese acontecimiento laudable es que se erigieron las columnas dóricas presentes en el blasón del monarca. La estrofa anterior suscribe un momento histórico de la variación heráldica de Carlos I de España —y V del Sacro Imperio Romano Germánico—. Habrá que comenzar explicando que algunos relatos antiguos y medievales atribuyen a Hércules haber coronado sus victorias con dos columnas en Gadez o Cádiz, España; más allá las aguas eran extrañas e ignoradas. Luego, hacia 1516 Luigi Marliano incluyó el emblema de las Columnas de Hércules para Carlos V con el lema “PLVS OVLTRE”, pues se habían superado ya los límites del antiguo héroe griego y se había vuelto *dueño* de las Islas y Tierra Firme de la Mar Océana. Dicho distintivo heráldico apareció por primera vez en el respaldo del coro de la Iglesia de Santa Gúduda en Bruselas, durante el Capítulo XVIII del Toisón de Oro (25-28 de octubre de 1516).¹⁷¹

¹⁷⁰ *Ibid.* p. 231.

¹⁷¹ Domínguez, Rafael, *op cit.*, pp. 173-204.

Continúa el encomio a Felipe I:

<<Si quieres Rey, saber muy por extenso
quién es este español, Señor del mundo,
del padre de Alejandro, el nombre inmenso,
por cuarto en grado, le dará el segundo;
oro le echa aquí, mirra y (sic) incienso,
Tarsis y Opir,¹⁷² del Indio Mar profundo,
y abriendo á mis lorqueras el secreto,
con ganchos de coral, aljófar neto.>>¹⁷³

Los vocablos “Tarsis” y “Ofir” antiguamente se empleaban para denominar regiones remotas cuya ubicación no se encontraba definida y de donde, según diversos relatos, salían reyes a llevarle piedras y materiales valiosísimos al rey Salomón, a la manera en que los Magos llevaban presentes a Cristo. Así pone a Felipe I, colmado de cumplidos y fortuna: “oro le echa aquí, mirra y (sic) incienso”, y “aljófar neto”¹⁷⁴ — abundante en fortuna cual rey de Israel—. Cabe mencionar que aquellas tierras extrañas lejanas se asemejaban en extrañeza a estas otras del Nuevo Mundo.

Arias de Villalobos retorna a un pasado remoto para validar la línea de supremacía que soporta al reino español; acude a Felipe I de Castilla — IV en obtener el ducado de Borgoña—, añadiendo que fue llamado así en honor al padre de Alejandro Magno, Filipo de Macedonia: “Del padre de Alejandro, el nombre inmenso, /por cuarto en grado, le dará

¹⁷² Debe decir “Ofir”. A propósito de los vocablos “Tarsis” y “Ofir”, José de Acosta señala que hacen referencia a un lugar no determinado cerca de los hebreos; en las Sagradas escrituras se usan para distinguir regiones remotas, extrañas y muy ricas. Otras interpretaciones relacionan a Tarsis con una ciudad de Cilicia, con África, o cierta región de la India, este vocablo vulgar se utilizó para nombrar a tierras remotas como la del Perú, México, China, Malaca y Brasil y se tomó de la denominación de la India Oriental, que en ese entonces se usaba para aludir a las tierras más lejanas. De aquella región imprecisa (Ofir y Tarsis) llevaban al rey Salomón ofrendas de oro, plata y marfil, así como animales extraños, muy probablemente desde la India Oriental. Véase Acosta, José de, *op. cit.*, pp. 47-49.

¹⁷³ Villalobos, *Canto intitulado Mercurio*, p. 233.

¹⁷⁴ *Ídem.*

el segundo”.¹⁷⁵ Terminará con otro tópico característico para el *discurso de llegada* establecido por Menandro, elogia la situación de la ciudad natal del emperador mediante una evocación de los antepasados. Véase un ejemplo del *Tratado*:

hablando de esta manera: «así que, por eso, antiguamente nos tocaron en suerte grandísimos y famosos reinos, al recibir Laomedonte el poder de Dárdano y Tros; y nuestros antepasados dominaron no pequeñas extensiones de mar, ni unas pocas islas, ni territorios reducidos como el Peloponeso, sino que dominaron Lidia, extendieron su poder a Caria y avanzaron hasta conquistar todo el oriente; reconocieron ser súbditos nuestros los egipcios, los blemies y las estirpes de los erembos —aun cuando éstos también en los últimos tiempos parecen obedecemos en las alianzas y llamamientos—»¹⁷⁶

Otro valor importante, digno de elogio, que destaca Villalobos en Cortés, es la prudencia, pues al perder la campaña en México, la abandona y comienza pronto a diseñar otra estrategia para retomarla. Ahora bien, Aristóteles explica que la oratoria demostrativa — de la que emanan los *elogios*—, se basa en trabajar conceptos opuestos como la *virtud* y el *vicio*. La primera se entiende como una facultad para procurar y guardar bienes de todo tipo: justicia, generosidad, fortaleza, templanza, magnanimidad, liberalidad, dulzura, sabiduría y prudencia. Las virtudes *nobles* son de los *mejores* hombres. De la prudencia aristotélica se dice: es la virtud de la inteligencia que discrimina entre los *bienes* y los *males*.¹⁷⁷ La prudencia de Cortés resulta entonces elogiada, pues es muestra de virtud noble y desinteresada. Habrá que recordar que las acciones del personaje célebre dan materia a la alabanza:

Con la ocasión y el tiempo se concierta,
y deja el ya adquirido señorío,
qué es **prudencia** a perder victoria incierta,
por ganarla después con mayor brío.

¹⁷⁵ Villalobos, *Canto intitulado Mercurio*, p. 232.

¹⁷⁶ Menandro, *op. cit.*, p. 175.

¹⁷⁷ Aristóteles, *Arte retórica*, pp. 109-112.

de su sueño letárgico despierta
la chusma, y pierde á España el miedo frío:
<<No son [dice] sus vidas, celestiales,
y si hijos del sol, hijos mortales.>>¹⁷⁸

Para reafirmar que la alabanza debe ser soportada en las acciones, véase el pensamiento de Aristóteles:

(...) se enorgullece no de las cosas obtenidas por suerte, sino de las logradas por sí mismo. De manera que, cuando se quiere elogiar a alguien, hay que mirar a lo que se podría sentar como principio, y cuando se quiere sentar un principio, hay que mirar qué es lo que podríamos elogiar allí.¹⁷⁹

Para el hinduismo hay una dualidad mitológica atribuible a la forma de gobierno: el rey temible —*Varuna*, que representa lo mágico, rápido, temible, exigente, totalitario— y el rey sabio —*Mitra*, ordenado, jurídico, exacto, benévolo, majestuoso—. Esta herencia se conservó entre prerromanos y griegos. Así, en el relato de Tito Livio de los orígenes de Roma se hace una adaptación religiosa prerromana con las figuras de *Rómulo* y *Numa*. La máxima expresión de este espíritu en literatura quedó plasmada en la *Ilíada*, cuyo equilibrio entre fuerza y entendimiento es una constante; la primera será una “virtud marcial”, en forma de conocimiento de arte militar, destreza en combate, consejos de guerra y maestría en un arma particular; la segunda aparecerá como “virtud heroica”, que se reflejará en sabiduría experimentada o astuta, y en la elocuencia de dichos y hechos.¹⁸⁰

En la proeza de Hernán Cortés manifestada en el *Canto* se muestra también su “virtud marcial” o conocimiento de guerra. Como estrategia militar buscó establecerse en

¹⁷⁸ Villalobos, *Canto intitulado Mercurio*, p. 243.

¹⁷⁹ Aristóteles, *Arte retórica*, p. 113.

¹⁸⁰ Curtius, *op. cit.*, Tomo I, pp. 246-250.

lugares que pudieran darle cierta ventaja, por lo que distribuye a sus capitanes en las cuatro calzadas:

De esta calzada, aquí, en el real camino,
Cortés su cuartel bélico alojaba;
a Olid la de Tacuba en suerte vino;
a Iztapalapa Sandoval miraba;
al cargo de Alvarado, de contino,
no estar parado, en Tlaltelolco (sic) estaba;
mas resistiendo de indios los tropeles,
refrescar gente y visitar cuarteles.¹⁸¹

Como es conocido, desde su llegada a Tenochtitlán, Cortés estudiaba las entradas y salidas de la ciudad para estar bien apertrechado en caso de ataques de los indígenas del territorio:

Esta gran ciudad de Temixtitlan está fundada en esta laguna salada, y desde la Tierra Firme hasta el cuerpo de la dicha ciudad, por cuañqueira parte que quisieren entrar a ella, hay dos leguas. Tiene cuatro entradas, todas de calzada hecha a mano, tan ancha como dos lanzas jinetas. (...) Y viendo que si los naturales de esta ciudad quisiesen hacer alguna traición tenían para ello mucho aparejo, por ser la dicha ciudad edificada de la manera que digo, y que quitadas las puentes de las entradas y salidas nos podrían dejar morir de hambre sin que pudiésemos salir a la tierra, luego que entré a la dicha ciudad di mucha priesa a hacer cuatro bergantines, y los hice en muy breve tiempo, tales que podían echar trescientos hombres en la tierra y llevar los caballos cada vez que quisiésemos.¹⁸²

En su *Política*, Aristóteles señala una serie de condiciones necesarias para constituir la ciudad deseada. La grandeza de los centros urbanos se valorará en la medida en que cumpla su función:¹⁸³

En cuanto al emplazamiento de la ciudad, si pudiéramos hacerlo a nuestro deseo, convendría situarlo en una posición conveniente tanto hacia el mar como hacia la tierra. de este modo se cumplirá la condición ya mencionada de que la ciudad sea el cuartel general de donde irradia la asistencia militar a todos los puntos del

¹⁸¹ Villalobos, *Canto intitulado Mercurio*, p. 246.

¹⁸² Cortés, Hernán. *La gran Tenochtitlán*. Ed. Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la UNAM. México: UNAM, 2012, p. 6.

¹⁸³ Aristóteles, *Política*, p. 284.

territorio, y también la otra condición del transporte de las cosechas y la fácil conducción de las maderas de construcción u otro cualquier producto industrial que pueda poseer, el territorio.¹⁸⁴

Indiscutiblemente, para rendir una justa descripción de la ciudad¹⁸⁵ y su engrandecimiento, es fundamental examinar los puntos estratégicos de partida, asunto que aprovecha Cortés en la toma de la ciudad, acción digna de ser referida en el *Canto*.

Menandro señala como parte esencial de la *justicia* a la piedad, virtud donde se inserta el *amor a los dioses* que puede manifestarse de palabra o de obra. Las obras públicas para este efecto serán de paz o de guerra, y afirma que “de otro modo no puede manifestarse la piedad de una ciudad”.¹⁸⁶ De tal suerte, son las obras de guerra de Hernán Cortés —para el universo español— una demostración de *amor al dios* cristiano y, por lo tanto, dignas de ser llevadas a la fama en un encomio.

El modelo de Menandro sugiere que un encomio — para ciudades u hombres— se puede elaborar con relación a las virtudes con que realizan sus acciones: justicia, valentía, templanza y sabiduría. Una parte de la justicia, como ya se mencionó, se calcula por las intervenciones de *piedad para los dioses*, y en ello se demuestra el *amor a los dioses*. Respecto de esto último las acciones se deben distinguir entre lo privado —si cada uno de los ciudadanos se entrega al culto a los dioses— y lo público —si las ciudades han

¹⁸⁴ *Ídem*.

¹⁸⁵ Las *laudes civitatis* o alabanzas de las ciudades presentarían una imagen ideal de los reinos. Conservaron un carácter geográfico, histórico y descriptivo. Véase Navarro, Andrea, *op. cit.*, p. 4.

¹⁸⁶ Menandro, *op. cit.*, p. 137.

instituido ritos, fiestas, sacrificios, si han edificado templos para todos los dioses o para cada uno, y si se cumplen con precisión las funciones sacerdotales—. ¹⁸⁷

Villalobos, en su *Canto*, replica este *amor a dios* —alojado originalmente en las *Relaciones de Cortés*—:

Aquí tu capitán, en nombre tuyo,
abriéndole á la Iglesia un paraíso,
esposa le dio a Cristo, y miembro suyo,
hizo un miembro infernal del cielo ab(s)ciso.
Aquí la que por dueño y propio cuyo,
tuvo a Baal, por firma y compromiso,
ahora se sujeta al fuero y leyes
de un Dios de dioses, y de un rey de reyes. ¹⁸⁸

Nótese cómo la justicia es una virtud esencial para componer un elogio. Menandro exige cuatro virtudes de las ciudades o de los hombres: *justicia*, *valentía*, *templanza* y *sabiduría*.¹⁸⁹ En la primera caben la *piedad*, *equidad* y *respeto*; a su vez la *piedad* puede mostrarse en forma de *amor a los dioses*; por eso la conquista se torna simbólicamente en una manifestación del *amor a dios*: expandir geográficamente el espacio de culto se vuelve un acto de *piedad* y por tanto de *justicia* —influencia del pensamiento clásico—. Las *virtudes* de Hernán Cortés¹⁹⁰ se replican en las diversas obras literarias que recuperan las proezas del capitán, que a su vez se irán nutriendo de la relación epistolar con Carlos V.

¹⁸⁷ *Ibid*, p. 136-139.

¹⁸⁸ Villalobos, *Canto intitulado Mercurio*, p. 251.

¹⁸⁹ Menandro, *op. cit.*, p. 137.

¹⁹⁰ Cuatro aspectos esenciales convierten a Cortés en héroe de su propia narración: suficiencia militar, ideas de gobierno, su relación de vasallaje ante el rey y gracia religiosa; se descifra en muchas ocasiones como elegido de dios. Con la relación epistolar al emperador Carlos V expresa su intención de ocupar las tierras en nombre del rey, por tanto, presume en cada oportunidad su lealtad a la corona, su fe y determinación por introducir la religión de Occidente a las tierras recién conocidas. Véase Gómez, Guadalupe. “Hernán Cortés y su relación

En la alabanza a Hernán Cortés inserta diversas implicaciones de *Catasterismo*:

Y tú, Cortés, que á toda vela y remo
el nombre de tu Rey al cielo encumbras,
de extremos fuiste el extremeño extremo,
que hoy, con fama inmortal, la noche alumbras.
Al Pindo, al Helcón, al Tauro, al Hemo,
de su encumbrada cumbre, desencumbras,
y puesto á un plan con los más altos godos,
alzas cabeza y sales sobre todos.¹⁹¹

Es decir, Hernán Cortés lleva a su rey y a toda España muy alto —hasta la bóveda celeste— con su proeza. El conquistador también se convierte en estrella, pues alumbraba los montes de los antiguos visigodos y es emplazado junto a los más notables personajes de dicha estirpe. Se le presenta como un continuador de la línea suprema de los pueblos germánicos.¹⁹² Atendiendo a Menandro, Arias de Villalobos sigue el tópico de la *patria* en el *discurso imperial* y recuerda el origen español de Cortés.

Así lo sugiere Menandro:

Y en lugar de la ciudad natal tratarás brevemente de la nación, asociándolo entonces al elogio del emperador y argumentando que necesariamente el de una ciudad como esa, o de una nación como esa, es de tal condición, y que, siendo todos sus compatriotas dignos de alabanza, sobresalió sólo él, pues sólo él mereció el imperio. Luego, pondrás ejemplos sacados de la historia: «siendo valientes todos los tesalios, fue el hijo de Peleo quien mereció el mando de la estirpe, evidentemente por ser superior a todos»¹⁹³

Para acentuar los orígenes de aquella nación de la que procede Cortés, se le atribuye la destreza del emperador Julio César para ganar dominios, recordando su icónica

epistolar con Carlos V: el fiel vasallo <<al servicio de Su Majestad>>”. *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política, Humanidades y Relaciones Internacionales*, núm. 47, pp. 69-90, pp. 73-76.

¹⁹¹ Villalobos, *Canto intitulado Mercurio*, p. 252.

¹⁹² Menandro, *op. cit.*, p. 175.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 152.

locución dirigida al senado de Roma: “Que después de la Rota de Rodrigo, / nunca España canto Gloria tan cierta, / como sin costa y sangre tú le diste, / pues veniste y los viste y los venciste.”¹⁹⁴

Siguiendo el tratamiento del *discurso imperial* de Menandro, después de ensalzar las virtudes, acciones de paz y guerra, ciudad natal, valentía y comparación con otros principados, se debe contemplar —a manera de epílogo— el estado de abundancia del núcleo urbano. Para ello se evalúan las celebraciones de la región. Arias de Villalobos dará cuenta de la copiosidad de las fiestas de la capital Novohispana.

Primero la preceptiva de Menandro:

En él (epílogo) hablarás de la prosperidad y la opulencia de las ciudades: «llenos de mercancías están los mercados; llenas de fiestas y festivales, las ciudades; se cultiva en paz la tierra; se navega el mar sin riesgo (...) gracias a la justicia del emperador, nos han tocado en suerte. Por eso a él, en pago, las ciudades, naciones, stirpes y tribus le dedicamos coronas, himnos, escritos. Por eso están llenas las ciudades de imágenes tuyas, tablas pintadas unas, otras de material acaso más valioso».¹⁹⁵

En el *Canto*, la ciudad se engrandece por los personajes que le han traído fortuna. A Hernán Cortés se le dedican letras y honores, pues se le considera pacificador y mensajero de los ideales de la corte española. La imagen del conquistador dentro de la literatura clásica y medieval funciona para mostrar el valor de las ciudades; y en el caso de la Nuevas España, sirvió para sustentar la potestad de la monarquía hispánica.

¹⁹⁴ Villalobos, *Canto intitulado Mercurio*, p. 252.

¹⁹⁵ Menandro, *op. cit.*, pp. 161-162.

Las *acciones de paz* son dignas de elogio y en esta obra parecen estar orientadas por la *justicia*. Al pueblo indígena se le conceden igualmente atributos de esta virtud. Arias de Villalobos otorga esta condición afable también al pueblo vencido, pues dio muestras de *piEDAD* al dios cristiano. La fiesta en el día de San Hipólito, por ejemplo, evidencia la buena fe de la ciudad para rendirse ante esta figura divina. El personaje que encabeza el acuerdo es el propio Cuauhtémoc. Véase que al colocar a un emperador indígena como el primero en rendirse ante el poder español y aceptar el evangelio, se instruye al resto del pueblo la ruta ineludible a seguir. Está se verá replicada en diversas obras históricas que buscan convalidar la *justicia* y legalidad en el proceso de conquista del territorio mexicano.

Véase aquella virtud en la acción de Cuauhtémoc:

En suma, Cuactemoc, que el Reino pierde,
por no perder la vida, á vueltas de esto,
dale de mano á la esperanza verde,
y pone en posesión de España el resto;
y aunque ambas manos, de pesar, se muerde,
pasa rendido, al fin, por su denuesto;
y con la paz, dejando el fuerte y guerra,
viene á pies de Cortés toda la tierra.¹⁹⁶

Es evidente la influencia de los tratados epidícticos antiguos en la descripción de la ciudad en el *Canto*. Los tratamientos se aplican en diversas situaciones: en las oraciones laudatorias a Hernán Cortés, fórmulas que se remiten al *discurso imperial*; en la dedicatoria al marqués de Montesclaros, en cuyo imaginario se reaviva una travesía por la historia de México, aunque obedece más al *discurso de llegada*; y por otro lado, la alabanza a la ciudad, la cual funciona para engrandecer a sus mandatarios, y especialmente a la monarquía

¹⁹⁶ Villalobos, *Canto intitulado Mercurio* p. 250.

hispanica, pues de manera continua alude al pasado clásico que hereda, recurso que sirve para avalar la legalidad de su supremacía.

La descripción en la que introduce a los miembros de la sociedad novohispana parece ser un obsequio al marqués de Montesclaros, pues presenta un protocolo de entrada más ordenado; describe el estado de la ciudad hasta ese momento, cuando la ciudad ya contaba con diversos conventos, templos, hospitales, casas de reposo, alcaicería, teatros de comedias y la alameda. Ésta última, un proyecto del virrey Luis de Velasco. Cumple el *Canto* con la presentación de los vasallos que han salido a presentarse. Así lo sugiere Menandro:

Has de elaborar el epílogo en el sentido de representar a los súbditos de acuerdo con el propósito del tema, por ejemplo: «hemos salido a tu encuentro todos con las familias al completo, niños, ancianos, hombres, colegios sacerdotales, asociaciones políticas, el pueblo, que te da la bienvenida desbordante de alegría, todos dando muestras de cariño con sus saludos, llamándote ‘salvador’ y ‘baluarte’, ‘estrella la más luminosa’; ‘sustento suyo’ y ‘salvador de sus padres’, los niños; e incluso las ciudades, si les fuera posible hablar y tomar forma de mujer, como en el drama, dirían: ‘¡oh, gobierno el más grande, y día felicísimo el de tu llegada! Ahora la luz del sol es más luminosa; ahora, como al salir de la oscuridad, parece que tenemos ante los ojos un resplandeciente día. Dentro de poco alzaremos imágenes; dentro de poco, poetas, oradores y rétores cantarán tus virtudes y las divulgarán por todos los pueblos del mundo. Ábranse los teatros, celebremos festivales, demos gracias a los emperadores y a los poderes divinos’».

Así, cada actor en el *Canto* es emplazado según su jerarquía, todos ellos forman parte del “performance señorial” que exige la etiqueta de la corte hispanica —y a la que se aspira en la conformación legal de la Nueva España—. Los personajes desplegados son en cada caso elogiados según sus rasgos. Tras la *Ciudad* triunfante, personificada también, avanzan los hijos de su grandeza: el Virrey —“Después de Hércules, otro en la grandeza”¹⁹⁷—,

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 255.

Oidores y Alcaldes de la Audiencia, Alcaldes de la Corte, Fiscales, Ministro de Justicia, Arzobispo y Obispado, Santo Oficio, Consejo de Cruzada, Hermandad de España, Cabildo Eclesiástico y Secular, Cuerpo de religiosos, Conventos de monjas, Corregidor y alcaldes ordinarios, Oficiales de Real Hacienda, Jueces de Provincia, Claustro de doctores de la Universidad Real, Tribunal de Cuentas, Juzgado y Depósito de Bienes y Difuntos, caballeros, cortesanos, grandes y ricos señores, condes y marqueses, mercaderes, oficiales, también mancebos —“diestros y galanos en ejercicios de armas y de amores”¹⁹⁸—.

Esta es la ciudad postrada ante el virrey; todas las ramas de la sociedad confluyen para dar pompa y bienvenida al marqués de Montesclaros. El ritual de recepción al virrey será bien aprovechado en esta alabanza para manifestar la altura del personaje a quien se recibe, y en consecuencia a la ciudad. La imagen anterior se replicaría en otro evento evocado por Villalobos, la jura y obediencia real a Felipe IV —hacia 1621—, la cual suscitará un despliegue similar de miembros de la sociedad novohispana.

CAPÍTULO VI. LOS HECHOS DE LA CONQUISTA Y *LAUS URBIS* EN EL *CANTO*

Habrá que valorar también esta obra por su matiz histórico, desarrollado mediante el tópico de la *laus urbis*. La conquista funcionará en el *Canto* en beneficio de la alabanza. Transitará por la historia de la fundación de Tenochtitlán y mostrará un remoto soberano —

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 262.

Aculli— que desobedeció a su dios Quetzalcóatl,¹⁹⁹ luego lo aprisionó y lo sacrificó con veneración:

Era este Aculli un guachichil valiente,
y en hombros tan de casta gigante,
que en medio de su ejército eminente
[como entre montes] remedaba á Atlante;
rayo de Marte, asombro de su gente,
porque contra su dios salió arrogante,
y con soberbia mano filistea,
le ató al brazo derecho una correa.²⁰⁰

Veamos entonces unas notas en torno al grupo chichimeca que migra hacia el Anáhuac. Juan Bautista de Pomar, historiador, cronista, nieto de Nezahualpilli y aspirante a gobernador de la provincia de *Tezcuco*, escribió una relación hacia 1582. Con ella dejó constancia del peso de esta ciudad como cabecera de la Nueva España. Afirma que existió una generación de indios bárbaros llamados “chichimecas”, venidos de *hacia las Zacatecas*, de los que se dice eran los más grandes flecheros del mundo. Ellos poblaron un pequeño cerro al que le llamaron *Tetzcotl*.²⁰¹

Bautista de Pomar en su *Relación de la ciudad y provincia de Tezcoco*, asegura:

Así q[ue], acabados [los chichimecas] o convertidos en culhuaq[ue], usaron su lengua, q[ue] es la misma mexicana, y después, andando el tiempo, llamaron a la comarca de la ciudad, y [a] su provincia, Acolhuacan, en memoria de los chichimecas sus primeros pobladores, porq[ue] era gente más dispuesta y alta de los hombros arriba q[ue] los culhuaq[ue]. Porq[ue], acol, quiere decir “hombro”; de manera q[ue], por aculhuaq[ue], se interpretará “hombrudos”. Y, así, nombraron a esta provincia Acolhuacan, que es tanto como decir “tierra y provincia de los hombres hombrudos”; y, por la misma razón, al lenguaje q[ue] generalmente en toda esta provincia hablan, llamaron acolhuacatloli. Y, porq[ue] de culhuaq[ue] a aculhuaq[ue] hay mucha semejanza, y [para que] no se tome lo uno por lo otro y por esto haya error, se advierte q[ue], como se ha dicho, aculhuaq[ue] son los chichimecas “hombrudos” y

¹⁹⁹ Ya aquí comienza a representarse el abandono de los rituales nativos y la ruptura con el culto a las divinidades de la región.

²⁰⁰ Villalobos, *Canto intitulado Mercurio*, p. 203.

²⁰¹ Bautista de Pomar, Juan. “Relación de la ciudad y provincia de Tezcoco”. En *Relaciones Geográficas del Siglo XVI*. México: UNAM, 2017, p. 42-44.

culhuaq[ue] son los advenedizos del género mexicano, tomando la denominación de su nombre de Culhuacan, pu[eb]lo de donde vinieron de la parte del poniente.²⁰²

Con lo anterior se acepta una exégesis histórica que impera en pleno siglo XVI. Primero, sabemos que *Acol* quiere decir “hombrudo”; Arias de Villalobos le da este nombre al rey que deja la patria original para establecerse sobre el sitio *del águila y la tuna*. Ahora bien, los *culhuaques* se desplazan de los límites de Zacatecas hacia el *centro*. Justamente en el texto de Villalobos se reitera la existencia de una región próxima a los límites de Zacatecas: Jalisco. Otra advertencia que señala Pomar es la confusión que puede generarse entre los términos *aculhuaque* y *culhuaque*. El primero describe a los chichimecas “hombrudos”, mientras que el segundo designa a los que vienen de Culhuacán. Esta confusión parece ocurrir en los versos de la estrofa siguiente, cuando Quetzalcóatl ordena la salida de la “patria tierra”.

Una vez que Aculli sacrifica a Quetzalcóatl, el dios decreta:

Deja de **Aculhuacán** la patria tierra,
Aculli fuerte, y de Jalisco pasa;
y allí donde, entre el Norte y Sur, se encierra
del lago el Reino, y de Anáhuac²⁰³ la casa,
aunque te aguarda en él sangrienta guerra,
y haz menester un ánimo de braza,
sigue tu estrella, y funda en la laguna;
que á osados favorece la fortuna.²⁰⁴

Villalobos elige nombrar a esta primera patria Aculhuacán, podría querer referirse al territorio de donde sale una de las siete tribus nahuas: los *acolhuas*²⁰⁵; o bien, para aludir a la

²⁰² *Ídem*.

²⁰³ Nota del original: “Llamábase antiguamente esta tierra de Nueva España: La Tierra de Anáhuac, qué suena Tierra del Agua”. Villalobos, *Canto intitulado Mercurio*, p. 204

²⁰⁴ *Ídem*.

²⁰⁵ La peregrinación de los grupos nahuas hacia el valle de México parece haber iniciado hacia el siglo XII, a estas gentes se les conoce como las *siete tribus nahuas*, los nombres de las mismas que más frecuentemente

región de los *culhuaques* —gente que viene de las regiones del norte—, pues menciona el paso de Jalisco hacia el Anáhuac. Si esto último fuera el caso, sería más adecuado designar a dicha patria Culhuacán, como ya se expuso. Lo cierto es que en el *Canto* se habla de un grupo que llega a la isleta y cumple con una de las cualidades que señala Pomar para los indios chichimecos: ser los mayores flecheros. Ello podría confirmar que Arias de Villalobos, con dicha denominación, evoca a los primeros pobladores chichimecas de Tezcoco.

La idea anterior se reafirma cuando Villalobos señala que el rey Aculli lleva el escudo de aquel célebre y memorable pueblo: “Del tomó nombre el Rey, su escudo: / Culhuacán, población famosa y rica”.²⁰⁶ En la fundación de la ciudad de México que propone Villalobos, es Aculli quien recibirá la visión y dirigirá a su gente hacia la nueva tierra; será él quien contemple el pájaro del dios de Creta,²⁰⁷ Quetzalcóatl le indica: “que entre las garras del pesuño fiero/ un áspid ponzoñoso desgarrata:/ este te doy por símbolo dichoso. / Reposo allí, que allí tendrás reposo.”²⁰⁸ Se observa así una similitud entre los elementos que introduce Juan Bautista de Pomar en su *Relación* y los del poeta, lo cual revela el conocimiento que tiene Villalobos de un fragmento de la historia. Ambos, por ejemplo, proponen una distinción entre *culhuaques* y *aculhuaques*; Villalobos conoce las diferencias, pues, por un lado, afirma que el antiguo rey toma el escudo de Culhuacán,²⁰⁹ y por otro, aclara que la denominación

aparecen en las crónicas son: tepanecas, acolhuas, chinampanecas (o xochimilcas), chalcas, tlatepotzcas (que incluye tlaxcaltecas y huexotzincas), tlahuicas y mexicas. Véase León-Portilla, Miguel. *Aztecas -Mexicas. Una civilización originaria*. Madrid: Algaba, 2005, p. 74.

²⁰⁶ Villalobos, *Canto intitulado Mercurio*, p. 203.

²⁰⁷ El autor usa referentes de la cultura clásica para perfilar al ave que señala el lugar donde se establecerán — los marchados de *Aculhuacán*—: “llegado allí con tu escuadrón flechero, /sobre el nopal nacido en una isleta, /por cierto anuncio de felice agujero, /el pájaro verás del dios de Creta.” Éste último se refiere a el Águila de Zeus o de Prometeo. *Ibid.*, p. 204.

²⁰⁸ *Ídem*.

²⁰⁹ Existe un relato del anciano Alonso Franco donde se menciona el paso de los aztecas por Colhuacan al salir de Aztlán. Traen con ellos al dios Huitzilopochtli y cuatro son los “teomamas” que portaban el cofre con éste dentro. Alvarado, Fernando. *Crónica Mexicayotl*, México: UNAM, 1992, pp. 18 y 19.

de Aculli atiende a uno de los rasgos de los hombres chichimecas: “Aculli, al fin, quiere decir hombrudo”²¹⁰ —mismo atributo que toman los *culhuaques*, en memoria de los antiguos—. Tal aclaración tuvo relevancia para la historia de México, pues fue motivo de enunciación constante en las crónicas, y como se pudo constatar, resultó también importante para la relación de Arias de Villalobos.

Puede también que éste “Aculli” —personaje del *Canto*— haga referencia al señor principal llamado Aculhua, antecesor del primer señor de Tenochtitlán,²¹¹ pues los primeros gobernantes mexicanos vienen de ese linaje. A los *acolhuas* se les consideraba gente prolífica y de buen gobierno; tanto, que Xolotl daría tierras e hijas a los de esta tribu. Arias de Villalobos al desarrollar el evento histórico de la fundación de la ciudad, dotará a este gobernante —Aculli— de algunos atributos: “El mayor se volvió de estas naciones, /al amor de la antigua patria cara, /donde cuajan á Acuario los Triones, /y se ven con las Osas cara á cara.”²¹²

Así comienza a desplegarse la historia de la grandeza de los de Aculhua en el territorio del Anáhuac. El *Canto* nos dice que los pueblos de la comarca les juran obediencia y ofrendan año con año a “víctima sanguinaria”, y aunque existían grandes motivos de discordia, los de Aculhua siempre vencían por su virtud en pelea y en flecha: “los de Aculhua, en rigor, siempre vencieron; / y hechos, de Anáhuac, reyes tiranos, /de mar á mar las fuerzas extendieron...”²¹³ Con lo anterior, Villalobos cumple nuevamente con el tópico de alabar a

²¹⁰ Villalobos, *Canto intitulado Mercurio*, p. 203.

²¹¹ Para una crónica de la fundación de Tenochtitlan, véase Alva Ixtlilxóchitl, *op. cit.*, p. 447 y 448.

²¹² Villalobos, *Canto intitulado Mercurio*, p. 205.

²¹³ *Ibid.*, p. 206.

las ciudades mediante el motivo *del origen*, expuesto por Menandro el Rétor.²¹⁴ En el desarrollo de la alabanza a la ciudad por su *origen*, el *Canto* recogerá el atávico linaje español, al lado del indígena.

Se comprueba así que Villalobos considera el pasado antiguo mexicano en su alabanza a la ciudad, y cumple puntualmente con fórmulas que exige el canon clásico. Efectivamente, este fragmento del encomio toma en cuenta al personaje fundador —un antiguo rey, Aculli—, quien concede la dignidad de ser figura insigne y con fama. Después enfatiza distinciones entre los antiguos habitantes, y habla de los naturales de la laguna, aquellos que poblaron la región antes que la tribu nahua, al parecer era gente indómita: “Esta nación, del Norte advenediza, / valida de sus fieros pasadores, /a la indígena gente espantadiza, /hija del agua y padres pescadores”,²¹⁵ y continúa con los aportes que traerán los nuevos pobladores: “vencida ya, en su habitación pajiza, / vil, más que un sazio (sic) albergue de pastores, /después que la pulió y vistió de bríos, / de adobe y piedra le formó buhíos.”²¹⁶ Esta última descripción corresponde a una alabanza a la ciudad por *sinecismo*²¹⁷ —unión de las partes—; es decir que la historia en el *Canto* reconoce dos pueblos, los naturales de la laguna y la gente que migra siguiendo a Aculli. Aquello nos deja conocer los préstamos de cada uno; los primeros son diestros en la pesca, los segundos proveerán mayor gobierno y régimen. Tales precisiones resultan útiles en la hazaña de calcular el crecimiento de la ciudad.

²¹⁴ Para un desarrollo del *encomio de una ciudad por su origen* véase Menandro, *op. cit.*, p. 123.

²¹⁵ Villalobos, *Canto intitulado Mercurio*, p. 207.

²¹⁶ *Ídem.*

²¹⁷ De cómo recurrir al *sinecismo* para encomiar *una ciudad por su origen*. Menandro, *op. cit.*, p. 127.

Siguiendo a Fray Juan de Torquemada, esta ciudad fue montada con chozas o xacallis, después se logró desarrollar la pesca en esta región, de la cual no sabían los antiguos moradores²¹⁸ —o más bien no habían perfeccionado—. Este comentario histórico aparece de igual forma en el texto de Villalobos, quien nombra a los xacales como *buhíos* o *bohíos*,²¹⁹ cabañas hechas de madera, caña o paja. Del texto se obtiene que la nación *del Norte* abrillanta a la región recién asentada, la describe impetuosa y “de adobe y piedra le formó los buhíos”. El *Canto* manifiesta que hay un viaje desde el *Norte*, motivo de una visión —en este caso otorgada por Quetzalcóatl— que anuncia el cambio de emplazamiento que detonará la fundación de la ciudad. De ahí, describirá el crecimiento de la ciudad, y después de presentar una buena cantidad de gobernantes, el montaje de las casas de Estado y la expansión de su grandeza por mar y tierra, se convertirá en “nueva emperatriz del Nuevo Mundo”.²²⁰ La materia histórica se subordina en todo momento a la función de la alabanza.

Con un tratamiento de *humildad*, mencionado en las líneas anteriores, y colocándose en un nivel menor como poeta, reduce a un conteo mínimo los reyes²²¹ que gobernaron la ciudad: “Por más de treinta reyes naturales, / que piden más autor, se llegó, en suma, / al tiempo en que pintaron sus anales/ que gobernó el Monarca Moctezuma...”;²²² éste último

²¹⁸ Torquemada, Juan de. “Libro XI”. *Monarquía Indiana*. Volumen IV. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1975, p. 133.

²¹⁹ “Bohíos” Cabaña de América, hecha de madera y ramas, cañas o pajas y sin más respiradero que la puerta. *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión 23.6 en línea]. Consultado octubre 2021.

²²⁰ Villalobos, *Canto intitulado Mercurio*, p. 207.

²²¹ Respecto a tal cómputo Karl Kohut apunta:

Lo que más llama la atención en esta versión de la historia de los pueblos del valle de México es el hecho de que Villalobos no conoce (o pasa por alto) la *Historia natural y moral de Acosta* (1590), quien cuenta solo ocho reyes anteriores a Moctezuma II, ni la *Monarquía indiana* (1615) de Juan de Torquemada —la ausencia de este último hace sospechar que Villalobos no corrigió la redacción de esta parte en la versión definitiva—. Kohut, *op. cit.*, p. 39.

²²² Villalobos, *Canto intitulado Mercurio*, p. 208.

merece obviamente ser nombrado, dentro de la obra, por su sincronía temporal como gobernante²²³ en el momento histórico de la conquista.

Este hecho histórico servirá al propósito dramático y literario, como prenda de identidad. El criollo del siglo XVII insertará al mundo prehispánico en el contexto universal, igualándose con las grandes culturas del mundo.²²⁴ Las fiestas fueron un excelente espacio para el desarrollo de la teatralidad mexicana y el tema de la *conquista* es una constante en las distintas representaciones en la Nueva España. Muestra de lo anterior es la mascarada de 1565, cuando se representó el episodio del recibimiento del emperador Moctezuma y de su corte, a Hernán Cortés. Alonso de Ávila haría el papel del rey indígena y Martín Cortés caracterizaría a su padre Hernán. La escena cobró tal relevancia y causó tal conmoción, que Ávila fue castigado pues se valoró como una conspiración del primogénito de Cortés, que podía significar el interés de reclamar algún tipo de derecho sobre las tierras.²²⁵

Después de que Moctezuma —en el *Canto*— ofrendara un último sacrificio a Quetzalcóatl —y éste último quedara mudo para siempre—, claramente entra la idiosincrasia española como modelo de unidad principal política, religiosa e ideológica.

²²³ La figura de Moctezuma II ha sido de interés constante en diversas composiciones musicales, desde el siglo XVIII, con la ópera de Antonio Vivaldi *Motezuma* (1733) de Antonio Vivaldi, y así hasta nuestros días persiste el interés en especialistas de diversas nacionalidades —alemanes, austriacos, checos, estadounidenses, franceses e italianos por este monarca—. Lauer, Robert. “La figura trágica de Moctezuma II en *Motezuma* (1784) de Bernardo María de Calzada y *Montezuma* (1755) de Federico el Grande y Carl Heinrich Graun”. *Hipogrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, vol. 8, núm. 1, 2020, pp. 223-236, p. 225.

²²⁴ Aracil, Beatriz, “Moctezuma II: Ausencia y presencia en el teatro mexicano”. *América Sin Nombre*, núm. 9-10, 2007, pp. 12-20, p. 13.

²²⁵ Para un estudio sobre la conjuración de Martín Cortés expuesta por Fray Juan de Torquemada, véase Lamar, Covadonga. “La conjuración de Martín Cortés en la *Monarquía indiana* de Fray Juan de Torquemada”. *Archivum: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Oviedo*, Tomo 57, 2007, pp. 91-122.

Hernán Cortés²²⁶ se estrenará con el nuevo gobierno por ser el primer conquistador de esta tierra, y Arias de Villalobos evoca la magnitud de esta figura que ve nacer a la Nueva España, engrandeciendo su figura.

La historiadora Guadalupe Gómez Aguado de Alba estudió el encuentro entre estos dos personajes y asegura que:

El encuentro de Cortés y Moctezuma, cuando por fin sucedió, cobró una importancia fundamental en la narración del extremeño, ya que marcó la entrega simbólica del reino mediante el vasallaje al que supuestamente se sometió el señor mexica después de varios meses de convivencia forzada con Cortés y sus hombres.²²⁷

Y continúa:

Así, desde el primer encuentro entre Cortés y Moctezuma, supuestamente éste se sometió voluntariamente al rey de España y decidió obedecerlo, siempre desde el relato del extremeño. La imagen del señor de los mexicas quedó plasmada como la de un hombre sometido voluntariamente a un poder superior, en este caso, el del emperador español a quien rindió vasallaje. En este relato, Carlos V aparece como señor natural de los mexicas, representado de manera legítima por Cortés, y México se convierte en posesión del emperador por derecho de herencia.²²⁸

Cabe mencionar que la conversión tlaxcalteca también es una constante en la construcción de una verdad histórica sobre *la conquista*. Sabemos que la presencia de este grupo en las primeras batallas fue determinante, ya que aparece en diversos textos teatrales

²²⁶ En una entrevista a Christian Duverger, el estudioso concluye: *En la mente de Cortés siempre estuvo la intención de ser el jefe de la nueva España, para organizar un tipo de sociedad que sin él no se haría. Y finalmente lo logró, porque el México mestizo es el pensado e inventado por Cortés.* (...) Cortés empieza a funcionar como un nuevo tlatoani y durante esos primeros meses no hay resistencia por parte de los mexicanos, seguramente porque Cortés no toca los templos ni altera en nada la vida normal. Domínguez Michael, Christopher. "Christian Duverger en su isla", *Profetas del pasado: quince voces de la historiografía sobre México*. México: EDICIONES ERA/ UANL, 2012, p. 87.

²²⁷ Gómez, *op.cit.*, p. 79.

²²⁸ *Ídem*.

como el *Coloquio cuarto. De los cuatro doctores de la iglesia* (¿1574-1580?) de Fernán González de Eslava, *Juego entre cuatro niños* (¿1580-1609?) atribuida a Juan de Cigorondo, y el *Coloquio de la nueva conversión y bautismo de los cuatro últimos reyes de Tlaxcala* (1604-1619). En ellas se pretende enfatizar la aceptación de las nuevas instituciones y subrayar la aventajada alianza indígena tlaxcalteca.²²⁹ En el *Canto* —obra no propiamente dramática— es notable la reiteración de esta memoria; la repetición de éste argumento teatral corresponde con el oficio del dramaturgo Arias de Villalobos. Ello deja ver que, probablemente el tema de la conversión estaría presente en las comedias del autor.

Luego despliega un gran aparato de *bienvenida* para dar recepción a Hernán Cortés. El buen recibimiento a Cortés funcionará en diversas obras de la literatura novohispana para crear una versión histórica oficial que otorgará legalidad a la conquista del extremeño. En la *Historia de la nación chichimeca*, Fernando de Alva Ixtlilxóchitl expuso una de las caras del expolio del territorio mexicano:

(...) no fue la empresa de la conquista una misión espiritual o al servicio de la Corona y los reyes, mucho menos un intento por establecer una relación cordial entre pueblos. Fue la búsqueda de intereses personales, en especial los de Cortés y, para obtenerlos, el engaño constituyó la herramienta más importante del español. Esta visión sobre los conquistadores y la empresa que iniciaron se torna, entonces, en una fuerte demostración ideológica de parte de Ixtlilxóchitl: la conquista no tuvo otra finalidad sino la de satisfacer a su partícipe y promotor principal, Cortés, y para ello recurrió a la mentira. No desestima la valía de las hazañas, pero tampoco las justifica a partir de la religión, mucho menos desde la

²²⁹ Rivera, Octavio. “Cuatro Comentarios Sobre El <<Coloquio de la Nueva Conversión y Bautismo de los cuatro últimos reyes de Tlaxcala en la Nueva España>>”. *Cuatrocientos años del "Arte nuevo de hacer comedias" de Lope de Vega: actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Vol. 2, 2010, pp. 835-843, pp. 842-847.

monarquía. Si la conquista se logró, se debió, en parte, a la inocencia y luchas entre los pueblos de América, pero también a los deseos individuales de los españoles.²³⁰

Quede lo anterior para demostrar que la forma del *discurso de bienvenida* en la obra de Arias de Villalobos —y de otros autores novohispanos de la época— resulta útil para madurar la idea de que los pueblos originarios mostraron arreglo, disposición y rendimiento ante Hernán Cortés. Esto se replicará en el discurso de las obras literarias de la época que detallarán la conquista. La muestra esencial la ofrece el propio conquistador en sus *Cartas de relación*, discurso que será tomado como efectivo y legítimo para la transmisión textual de la versión histórica del encuentro entre dos mundos. Así lo certificará la obra de Villalobos.

Véase la bienvenida a Hernán Cortés en el *Canto*:

Y habiendo perfumándolo con gomas
de suchicopal²³¹ rubio y blanco anime,
con mantas de flojeles de palomas
le alfombra el suelo, porque en más lo estime;
y con licor de destiladas pomas,
desque el sudor del rostro le reprime,
hizo un banquete de potajes bravos
con pájaros del lago y gallipavos.²³²

Y entonces crea el ambiente para el primer diálogo entre Moctezuma y Hernán Cortés. Éste último se presenta nombrándose “íncrito extremeño”²³³ —figura retórica que

²³⁰ Hernández, Gerardo. “La visión castiza de la conquista en Historia de la nación chichimeca de Fernando de Alva Ixtlilxóchitl”. *Análisis del discurso colonial y de la literatura contemporánea: Nuevas perspectivas*. Coord. Abel Rogelio Terrazas y Donají Cuéllar Escamilla. México: Universidad Veracruzana, 2021, p. 65.

²³¹ Esta estrofa podría sugerir algún tipo de didascalía, en la que se señala la emisión de un tipo de esencia para ser percibida por el olfato. Es útil para contemplar la dramaturgia de esta obra, estudiada en el capítulo siguiente.

²³² Villalobos, *Canto intitulado Mercurio*, p. 226.

²³³ *Ídem*.

enaltece su virtud, al estilo ateniense—. Luego se nombra cristiano, de origen hispano, e inmediatamente expone su motivación: ganar para su dueño, Carlos V, las tierras más allá del mar.

En la exégesis histórica del *Canto*, Moctezuma cuestiona al conquistador acerca del provecho o rendimiento que obtendría el rey mexica con el reconocimiento del rey Carlos V. En primer lugar, Moctezuma desconfía de la potestad del hombre y del dios que Hernán Cortés presenta, a lo que el conquistador responde: “Tendrás [le respondió] de Cristo el nombre, y en el de Rey mortal, tu Reino y tierra.”²³⁴ La conquista ha sido pensada como una empresa privada que ocurrió a cuenta de los conquistadores; pero al mismo tiempo se entiende como una empresa imperial. La cruz, la espada y la corona son símbolos de unificación entre lo religioso, lo militar y lo político. *Conquista* y *evangelización* son palabras del sistema medieval que definen la expansión hispánica; las ideas de ocupación y dominio que guiaron la conquista de América tienen un antecedente en las Cruzadas cristianas, así como las guerras santas de musulmanes y cristianos.²³⁵ Las sentencias que surgen con el proceso de conquista se difunden a través de la literatura de la época, razón por la cual se puede encontrar en la obra de Villalobos —expresamente— la declaración del empeño y determinación de Cortés, esto es: adelantar su empresa en nombre de dios y de la corona —instituciones que le darían facultad para penetrar al territorio americano y obtener enormes beneficios de ello—.

²³⁴ *Ibid.*, p. 227.

²³⁵ Paz, Octavio, *op. cit.*, p. 31.

Llega en el *Canto* la visión de la derrota de Moctezuma con el subsecuente ritual de obediencia, en el cual se da a Cortés trato de emperador. Este es el parlamento del *dios del lago* dirigido al gobernador mexicana en un sueño:

<<Aquí te ves vencido sin remedio;
y que á la gran ciudad del capitolio
de los cautivos vas metido en medio,
y entra a César triunfando en Campidolio:
que de Borbón rendida en el asedio,
la Iglesia Universal le pone el olio
de Emperador augusto y Rey de reyes;
júrale, pues, y póstrate á sus leyes.>>²³⁶

Y para proclamar el genuino derecho de Carlos a solicitar la subordinación de esta tierra, el *dios del lago* le muestra el árbol genealógico del monarca:

El venerable dios, cargado de años,
el árbol le mostró de sus mayores;
el rancio de la fe; el provecho y daños
de mil en mil y más progenitores;
de la casa de Hapsburgo, condes extraños,
de Carintia y Tirol, grandes señores,
que ya por sangre belga, y ya española,
honran á Estiria en Austria y Carniola.²³⁷

Un personaje del universo mitológico heroico de España es Bernardo del Carpio —hijo del conde de Saldaña—, quien aparece en romances épicos, por ejemplo, la *Crónica de España* de Jiménez de Rada, la *Victoria de Roncesvalles* de Bernardo de Balbuena, y otras obras teatrales del Siglo de Oro; se le atribuyeron grandes hazañas como la derrota de Carlomagno en Roncesvalles, e incluso la liberación de Cataluña de los moros. Fernán González es otro conde que figura en la historia por su destacado apoyo al reino de León

²³⁶ Villalobos, *Canto intitulado Mercurio*, pp. 231 y 232.

²³⁷ *Ibid.*, p. 232.

y Castilla e inspiró la obra anónima *Poema de Fernán González*; su leyenda le ha dado el nombre de “padre de la patria castellana”. Por otro lado, los condes de Barcelona también forman parte de la trayectoria condal española y destacan por su autoridad política en la península.²³⁸

Es probable que al mencionar a “condes extraños” se refiera a los primeros condes de los Habsburgo, quienes verían nacer dicha dinastía —heredada a Felipe I hacia 1504, como rey de Castilla por haberse casado con Juana I—. Villalobos recuerda la fundación de la dinastía con el conde Radbot, la victoria sobre territorios de Estiria, Austria y Carniola en el siglo XIV, y la línea de condes desde Rodolfo I, Rodolfo IV, Alberto III, Leopoldo IV, hasta Fernando II, entre otros.²³⁹

Moctezuma se rinde ante los dos poderes, el de la monarquía y el de la iglesia. Acepta la fe de la casa de Austria, que se remonta —en España— al antecesor de Felipe I, y continúa con el ascenso de Carlos I —como emperador del Sacro Imperio Romano y Germánico— en 1520. En el *Canto*, el rey mexica recibe con buen ánimo la amplia prosapia de Carlos V, pues aquella le confirma y justifica su potestad como soberano español.

Con cordialidad Cortés y Moctezuma se saludan, y éste último expresa enseguida su rendición: “Vasallo del gran Rey, de España hijo/ yo me rindo por siervo de dos amos:

²³⁸ Álvarez, José y Gregorio de la Fuente. “Orígenes mitológicos de España”. Documento de trabajo 2010/7 del *Seminario de Historia*. Madrid, 04 de noviembre de 2010, p. 11.

²³⁹ Para un estudio de heráldica y linaje austriaco véase Valero de Bernabé, Luis. “Nobleza heráldica del imperio austriaco”. *Revista de la Real Asociación de Hidalgos*, núm. 561, 2017, pp. 1-24.

/del alma es mi Señor el Crucifijo; /Carlos, del cuerpo y reino que pisamos”²⁴⁰. Después Moctezuma le dará el asiento de uno de sus dioses y le abrirá su hacienda: “Abre mi fisco y llévale tributo (a Carlos), /que yo no he sido Rey, mas substituto”.²⁴¹ Pasan así al acto oficial de la jura.

Moctezuma, luego de ser provocado por el demonio en forma de tigre, se avergüenza de rendirse ante el español, y con el alma en furor, salta a la plaza y grita: “Libertad, cautiva tierra; / salga el ladrón de la casa; guerra, guerra.”,²⁴² y motiva a su pueblo a una rebelión.²⁴³

Así en el *Canto*:

Siente el motín el español valiente,
y sale con su escuadra en ordenanza;
armase el Rey, y sig(u)ele su gente;
aquel con arcabuz, y éste con lanza.
Aquí el valor de España y de Occidente,
hace lo más que puede, en su venganza;
y uno y otro escuadrón [como en campiña]
en confusión se cierra y cuaja en piña.²⁴⁴

Luego aprehenden a Moctezuma: “Ganó Cortés victoria, y por hazaña/ al Rey prendió que en esto adquirilla.”²⁴⁵ En la versión de Hernán Cortés, la guerra comienza debido a la traición de Pánfilo de Narváez que se ordenó capitán, tomó posesión de las tierras y comprometió la paz. Comenzó a hacer saqueos a la ciudad de Temixtitlan o

²⁴⁰ Villalobos, *Canto intitulado Mercurio*, p. 234.

²⁴¹ *Ídem*.

²⁴² *Ibid.*, p. 237.

²⁴³ *Ídem*.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 238.

²⁴⁵ *Ídem*.

Tenochtitlan, si bien los nativos se levantaron, para ese entonces el señor principal de la ciudad ya se encontraba cautivo.

Ahora veamos la sucesión de acontecimientos que dio lugar a dicho levantamiento. En la versión histórica de Bernal Díaz del Castillo, el testigo afirma que Pánfilo de Narváez llegó a San Juan de Ulúa con una flota inicial de diecinueve navíos y la intención de aprehender a Cortés; debido al número de soldados de Narváez, Cortés decide abogar por una amistad, para que la gente de la región no percibiera división entre ambos y evitar una insurrección.

Esto avanza de la siguiente manera:

Y Cortés les escribió [a Narváez] que se había holgado en gran manera él y todos nosotros sus compañeros con su llegada a aquel puerto, y pues son amigos de tiempos pasados, que le pide por merced que no dé causa a que Montezuma, que está preso, se suelte y la ciudad se levante, porque será para perderse él y su gente y todos nosotros las vidas, por los grandes poderes que tiene; y esto que lo dice porque Montezuma está muy alterado y toda la ciudad revuelta con las palabras que de allá le han enviado a decir; (...) ²⁴⁶

En el *Canto* aquello procede así: “Puestas así las cosas en sosiego, / la nueva entre los nuestros se derrama, / que al lago trajo un fugitivo arráez, / que á prender á Cortés viene Narváez”.

Ante la negativa de Narváez de entrar en tregua, y al enterarse Cortés que aquel ha perjurado su nombre mientras mantenía comunicación íntima con Moctezuma, el

²⁴⁶ Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de Nueva España*. Barcelona: Linkgua, 2016, pp. 202-203.

conspirador es capturado en la Villa Rica. “Y al de Narváez, que con grande afrenta/
perdió un ojo y quedo vencido y roto, /preso le sube, entre sus hombros buenos, /que allí
los más siguieron á los menos.²⁴⁷

Así lo recuerda Bernal Díaz del Castillo:

Como Narváez estaba muy mal herido y quebrado el ojo, demandó licencia a Sandoval para que un cirujano que traía en su armada, que se decía maestre Juan, le curase el ojo a él y a otros capitanes que estaban heridos, y se la dio.²⁴⁸

Mientras tanto, Pedro de Alvarado en la ciudad de Tenochtitlan concreta una matanza contra el pueblo mexicano, por lo que la gente finalmente se alza, pues se había cometido un agravio importante:

(...) vinieron cuatro grandes principales, que envió el gran Montezuma ante Cortés, a quejarse de Pedro de Alvarado, y lo que dijeron llorando muchas lágrimas de sus ojos, que Pedro de Alvarado salió de su aposento con todos los soldados que le dejó Cortés, y sin causa ninguna dio en sus principales y caciques que estaban bailando y haciendo fiesta a sus ídolos Uichilobos y Tezcatipuca, con licencia que para ello les dio Pedro de Alvarado, y que mató e hirió muchos de ellos, y que por defenderse le mataron seis de sus soldados; por manera que daban muchas quejas de Pedro de Alvarado. Y Cortés les respondió a los mensajeros algo desabido y que él iría a México y pondría remedio en todo; y así fueron con aquella respuesta a su gran Montezuma; y dizque la sintió por muy mala, y hubo enojo de ella. Y asimismo luego despachó Cortés cartas para Pedro de Alvarado, en que le envió a decir que mirase que Montezuma no se soltase, y que íbamos a grandes jornadas, y le hizo saber de la victoria que habíamos habido contra Narváez, lo cual ya sabía el gran Montezuma.²⁴⁹

Hernán Cortés intuye que algo ocurre en menoscabo de su autoridad, pues durante su camino a Tenochtitlán no le salen a recibir como en otras ocasiones. A su entrada a la ciudad comienzan a hacerle gran daño, y un mensajero le anuncia: “todos los indios de la

²⁴⁷ Villalobos, *Canto intitulado Mercurio*, p. 240.

²⁴⁸ Bernal, *op. cit.*, p. 220.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 226.

ciudad venían de guerra y que tenían todas las puentes alzadas y junto tras él da sobre nosotros tanta multitud de gente por todas partes, que ni las calles ni azoteas se parecían con la gente”.²⁵⁰

Y el dicho Mutezuma, que todavía estaba preso y un hijo suyo, con otros muchos señores que al principio se habían tomado, dijo que le sacasen las azoteas de la fortaleza y que él hablaría a los capitanes de aquella gente y les harían que cesase la guerra. Y yo le hice sacar y en llegando a un pretil que salía fuera de la fortaleza, queriendo hablar a la gente que por allí combatía, le dieron una pedrada los suyos en la cabeza, tan grande, que de allí a tres días murió (...) ²⁵¹

Con estos acontecimientos inicia la guerra donde Moctezuma pereció a causa de un golpe con un objeto tipo granito. Resulta que la gente de la región se encontraba enardecida; “acordó Cortés que el gran Montezuma les hablase desde una azotea, y les dijese que cesasen las guerras, y que nos queríamos ir de su ciudad”.²⁵² El jefe mexicano no mostraba ánimo de realizar acción alguna para el cese de la guerra y se niega a escuchar a Cortés, pues percibe sus palabras como falsas. No obstante, en algún momento sale esta figura principal de su sala e intenta pronunciarse a su pueblo, “se puso a pretil de una azotea con muchos de nuestros soldados que le guardaban, y les comenzó a hablar con palabras muy amorosas que dejaran la guerra”,²⁵³ la gente responde con respeto y ruegan por su perdón, “no hubieron bien acabado el razonamiento, cuando en aquella sazón tiran tanta piedra y vara”.²⁵⁴ Algunos capitanes ordenaron silencio y sosiego,

²⁵⁰ Cortés, Hernán. *Cartas de relación*. Barcelona: Linkgua, 2016, p. 119. Disponible en base de datos Digitalia Hispánica: <https://www-digitaliapublishing-com.pbidi.unam.mx:2443/a/48654>

²⁵¹ *Ibid.*, p. 120.

²⁵² Bernal, *op. cit.*, p. 236.

²⁵³ *Ibid.* p. 237.

²⁵⁴ *Ídem.*

pero quienes rodeaban al soberano se descuidaron por momentos, entonces “le dieron tres pedradas, una en la cabeza, otra en un brazo y otra en una pierna”.²⁵⁵

Véase dicho episodio en el *Canto*:

Crece el clamor y el riesgo de aprieto;
y el Rey, que en su retrete está cautivo,
pensando que hará su vista efecto,
sale a hablar por modo imperativo;
Cortés [porque le tengan más respeto]
al lado izquierdo va, por defensivo;
y en su acerado escudo, en continente,
dio una piedra, y de allí, al Rey en la frente.²⁵⁶

Intenta Hernán Cortés calmar la oleada de aquella “amarga y desabrida” *Noche Triste*: “Sale á la plaza, por amedrentarlos, / y, amedrentado, huye al descubierto, / reducido en su cerco, á punto y modo, / que está ya el punto en dar de mano a todo.”²⁵⁷ Y aquí Villalobos hace una acotación interesante para explicar la expresión “Sale á la plaza, por amedrentarlos”. Con ello quiere decir que Cortés sale a hacer “rostro y corazón”,²⁵⁸ esta última es una expresión de origen náhuatl, la cual evoca el ideal supremo de un hombre y una mujer nahua: ser dueños de un rostro sabio y un corazón firme. Este concepto describe que la fisionomía moral del rostro debe armonizar con el corazón, pues de ahí proviene toda acción del hombre.²⁵⁹ Ello supone entonces que Cortés debió dirigirse al pueblo indígena con integridad y recato en su propio corazón.

²⁵⁵ *Ídem*.

²⁵⁶ Villalobos, *Canto intitulado Mercurio*, p. 241.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 242.

²⁵⁸ *Ídem*.

²⁵⁹ León-Portilla explica que la expresión “rostro y corazón” es un difrasismo, recurso de las lenguas mesoamericanas para explicar una idea con dos vocablos. Para un estudio de la sabiduría del mundo antiguo náhuatl, véase León-Portilla, Miguel. *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*. México: FCE, 2005, pp. 170-172.

El héroe se toma como un ideal humano, representa la nobleza del cuerpo y del alma (la epopeya heroica es característica de la Grecia antigua, y después persas, germanos, celtas, franceses, etcétera, también producirían sus muestra).²⁶⁰ Como se ha visto, una de las marcas que destacan en Hernán Cortés —dentro del *Canto*, en la enunciación de este fragmento de la historia— es el valor de la *prudencia*, rasgo característico de la sabiduría, y por tanto de la “virtud heroica” —presente en el ideal griego y el cual perduraría en las épicas posteriores—. Cortés encarna dichas virtudes, por eso es un personaje digno de encomio, pero además será retratado como un hombre que proyectó una acción épica.

Luis Sandoval, por ejemplo, ofrece un tributo poético a Carlos V, donde destaca la labor de Cortés en la expansión del imperio español:

Pero ya que señor sabéis en parte
como se descubrió esta tierra extraña
bien es que veáis ahora en esta parte
y a la conquista de la Nueva España
que Hernando Cortés, un nuevo Marte
conquistó por su esfuerzo, industria, y maña
veamos lo que traen sus loores,
al Emperador sus embajadores.²⁶¹

Para ensalzar los alcances de la empresa iniciada por Cortés, historiadores y poetas han señalado sus proezas. Los poemas *Carlo famoso* (1566) de Luis Zapata, *Cortés valeroso* (1588) y *Mexicana* (1594), de Gabriel Lasso de la Vega guardan cierto modelo de las alabanzas a Cortés del historiador Francisco López de Gómara. De manera

²⁶⁰ Curtius, *op. cit.*, Tomo I, p. 243.

²⁶¹ Zapata, Luis. *Carlo famoso*. Valencia: Casa de Ioan Mey, 1566, p. 54. Disponible en Biblioteca Valenciana Digital: <https://bivaldi.gva.es/va/consulta/registro.do?id=3176>

recurrente se encuentran comparaciones del capitán con jefes de guerra clásicos como: Hércules, Ulises, Pompeyo, Fabricio y Julio César, entre otros.²⁶²

El *Canto* de Arias de Villalobos también alude a grandes líderes militares de la antigüedad como: Alejandro, Alcides, Bacco, Aníbal, Escipión, Jerjes, Ciro, César, Pompeyo, Antonio, Darío, Graco y Pirro adornan el laurel de Cortés, “de oro y zafiro”.²⁶³ Incluso Villalobos abona la frase de Julio César: “veni, vidi, vici”, para enaltecer al extremeño.

Continuando con la *sumaria relación* que hace Villalobos en el *Canto*, en la gesta por ganar la ciudad mexicana, los tlaxcaltecos pelearon por España:

Razón hay, tlaxcaltecos, de alabaros,
que á dos manos jugáis clavas armadas
y por subir a España al Capricornio,
do(s)cientos mil cubrís el lago en torno.²⁶⁴

Posteriormente otomíes, cholultecos y mixtecos resuelven aliarse con el español:

En medio de los fieles tlaxcaltecos,
la brutal voz del otomí retumba;
vinieron con Cortes los cholultecos,
y cuantos por el Valle van a Ozumba,
sin ser llamados, vienen mixtecos
a darle á Cuactemoc funesta tumba,
porque ha sido su dios, de ellos verdugo,
y de ambos, sacudir quieren el yugo.²⁶⁵

²⁶² Reynolds, Winston. “Hernán Cortés y los héroes de la Antigüedad”. *Revista de Filología Española*, vol. 45, núm. 1/4, 1962, pp. 259-271, p. 259.

²⁶³ Villalobos, *Canto intitulado Mercurio*, p. 253.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 245.

²⁶⁵ *Ídem.*

Una marca de la épica novohispana²⁶⁶ es la presencia de dos bandos: indígenas y peninsulares. Al *Canto* se le ha ubicado en la poesía del ciclo cortesiano, cuyos precursores son: Francisco Terrazas con *Nuevo mundo y conquista*, así como Antonio Saavedra y Guzmán con *Peregrino indiano*, obra publicada en Madrid. Estos últimos visiblemente influenciados por *La Araucana* de Alonso de Ercilla, por *El Bernardo: poema heroico* de Bernardo de Balbuena, por *Elegías de varones ilustres de Indias* de Juan de Castellanos, por *Conquista de la Nueva México* de Gaspar Pérez de Villagrán, por *La Hernandía* de Francisco Ruiz de León y por *México conquistada* de Juan de Escóiquiz. Todos siguen los modelos épicos grecolatinos: Aristóteles, Homero, Horacio y Virgilio. La literatura hispánica repetirá sin cesar el antiguo canon, en el cual, la figura heroica justificaba la hegemonía española.²⁶⁷

El género denominado “poesía épica novohispana” cumplió un papel importante en la reivindicación del criollo, pues fue un producto típico del siglo XVI que aportó el tema del encuentro entre Viejo y Nuevo Mundo. El género manifiesta la fascinación del español por tierras americanas y también presenta muestras de conflictos entre descendientes de españoles en territorio americano.²⁶⁸ Si bien la obra de Arias de Villalobos coincide con la organización de los versos en la poesía épica americana —

²⁶⁶ Margarita Peña señala lo siguiente:

Cabría definir la poesía épica novohispana en el siglo XVI como aquella que, ajustándose a las premisas formales y las modas estéticas de la épica italiana renacentista y ocasionalmente, de la tradición épica española, incorporando destellos de la plástica europea contemporánea a través de eventuales influencias ariostescas, adquiere identidad propia al tratar el fenómeno de la Conquista y recrear el personaje del caballero transmutado en conquistador. Peña, Margarita. “Peregrinos en el Nuevo Mundo: tradición épica y manifestaciones novohispanas”. *La formación de la cultura virreinal*, vol. I. Madrid: Vervuert, 2000, p. 45.

²⁶⁷ *Ibid.*, pp. 41–58.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 42.

estrofas de ocho endecasílabos—, comprenderlo como *Canto*, según la propia denominación de su autor, parece ser una postura más responsable. En esto último, el trabajo académico presente, se adhiere a la hipótesis de Karl Kohut, quien afirma:

(...) se trata de una narración histórica en verso que forma parte de la alabanza a la ciudad. Es cierto que Villalobos compone en metro heroico, lo que "significaba especialmente 'hacer un poema en octavas reales'" (Alatorre 2007:48, n. 52). Pero le falta el gesto épico, desde el comienzo mismo en el cual no imita el obligado modelo virgiliano del *arma virumque cano* retomado por los autores épicos del Siglo de Oro.²⁶⁹

Ahora bien, cuando Hernán Cortés fue declarado gobernador de estas tierras, el rey Carlos V le advirtió al extremeño que el nombramiento siempre debía beneficiar a la corona y a dios. Por ello el monarca solicitó que los indios fueran adoctrinados en el conocimiento de la fe católica, y para ello utilizar los métodos que más convinieran; también prohibió la religión indígena y exigió el pago de tributo —que ya daban a sus propios gobernantes—. El principal propósito de la *conquista* —según la correspondencia entre Cortés y Carlos V— fue la cristianización de los indígenas, además del dominio y pacificación de las tierras para provecho de la monarquía y la iglesia.²⁷⁰

Cortés actúa invariablemente en nombre del rey Carlos V. Desde el momento en que aquel soldado se conduce por mandamiento del monarca español, los indígenas tendrían que sujetarse a las leyes de dios, de Carlos V y, por supuesto, de Cortés. En los relatos cortesianos esto merece ser declarado, pues representa un gesto de *amor y justicia* —dentro del pensamiento clásico, que domina estos siglos—.

²⁶⁹ Karl Kohut, *op. cit.*, p. 38.

²⁷⁰ Gómez, G., *op. cit.*, p. 81-82.

CAPÍTULO VII. DRAMATURGIA EN EL CANTO

Parece una constante incluir en las representaciones teatrales personificaciones de elementos astrales,²⁷¹ particularmente en la recepción de figuras principales reales —tema abordado en líneas anteriores como *catasterismo*—. En pleno siglo XVI en España estos eventos gozaron de buena fortuna, lo cual complejizó el desarrollo dramático y mantuvo las plazas y calles como escenarios de celebración y espectáculo teatral; así, por ejemplo, en 1534 se ofreció un recibimiento en Salamanca a la princesa María, donde varios niños representaban con disfraces a *Mercurio* y a las *Virtudes Cardinales*, y en ese tenor la ciudad mostraba respeto y obediencia a la figura real.²⁷²

Muchos de los textos españoles del siglo XVI reúnen el saber de las artes y las ciencias de la Astrología, mezcla entre el folclore y la magia. Del saber astrológico se nutrían las obras de dramaturgos, comediantes, clérigos y universitarios.

Ahora bien, la advertencia principal de Arias de Villalobos invita a pensar en el *Canto* desde una concepción teatral, impregnada de rasgos espectaculares, o quizá cómicos. Villalobos admite en dicho texto que el poeta *finge ser Mercurio*. Lo anterior podría implicar que la obra se contempla en cierta medida como un acto de imaginación, de invención o

²⁷¹ Algunos textos del XVI muestran a la Astrología como una más de las artes y las ciencias, se encuentra indisolublemente entremezclada con la magia rural y el folclore y queda como esta como un rasgo cómico; los astrólogos tunantes y fingidos de los entremeses del seiscientos son todos personajes abiertamente cómicos. En esto, como en tantas otras cosas, el teatro responde a su contexto social y cultural, en concreto, al movimiento censorador y pre-Ilustrado que acabará relegando la Astrología a superstición y superchería. Véase: Sainz, Julio. "De lo científico a lo folclórico: Astrólogos y astrología en el teatro renacentista." *Bulletin of the Comediantes*, vol. 66, núm. 1, 2014, p. 14.

²⁷² Ferrer, Teresa. "De lo científico a lo folclórico: Astrólogos y Astrología en el teatro renacentista". En *Historia del teatro español*. Madrid: Gredos, 2003, p. 251.

simulación —propio del género de las comedias—. Al tiempo, surge la idea de que esta obra podría haberse compuesto a partir de una mezcla de sus antiguos apuntes, notas, lugares comunes y tópicos que —muy seguramente— resaltaron en las comedias del autor; o acaso los versos del *Canto* fueran parte de una comedia pensada para ser representada hacia 1621, pero cambió la situación política de la monarquía hispánica y de sus virreinos, con la muerte del rey Felipe III, y quizá las solemnidades que ameritaban tal acontecimiento impidieron representarla. Ésta última parece el supuesto menos verosímil, pues después de 1595, Arias de Villalobos no es mencionado como autor reglamentario de comedias, en cambio los nombres que se citan entre 1600 y 1630 son: Cristóbal Pérez, Marco Antonio Ferrer, Juan Corral, Gonzalo de Riancho,²⁷³ Alonso Velázquez, Antonio Rodríguez, Fernando Ramírez, Juan Ortiz de Torres, Francisco Maldonado, Juan de Santiago, Juan Antonio de Sigüenza.²⁷⁴ Por otro lado, si se observan las dedicatorias y otros acontecimientos en la obra de Villalobos, se puede descartar una intención de representación —al menos— hacia el año de 1603, no así en el año 1621.

Arias de Villalobos aprovecha para asegurar que el 13 de agosto de 1621 —fecha en la que se alzó pendón real en honor a Felipe IV— se tomó el estado de la conquista como motivo de la obra referida al final de la *Obediencia: el Canto intitulado Mercurio*. Véase la siguiente afirmación:

²⁷³ Respecto a los autores de comedias de conquista, se ha citado a un tal Navijo, quien en 1595 pide *ayuda de costa* por una representación con dicho tema, y en 1597 se le ofrece un pago por la realización de una comedia con entremeses. Maya Ramos Smith señala la posibilidad de que “Navijo”, al no ser mencionado en documentos o nombrado en las Actas de Cabildo, sea más bien el mismo Gonzalo de Riancho, y el primero sea un producto mítico de los historiadores en una lectura equivocada del nombre “Riancho” —en la escritura del siglo XVI “R” podía parecer una “N” curva y “ch” confundirse con “g” o “j”.— Ramos, *Actores y Compañías...*, p. 195.

²⁷⁴ Hay un vacío en las menciones de autores de comedias en el año de 1621, no obstante, se sabe que en 1622 existe un descontento por la caída de tablados el año anterior. Para un recuento inventario de las menciones de autores y promotores de comedia en el s. XVI y XVII véase el plausible trabajo de Ramos. *Ibid.*, p. 336.

Y no me conviene condenar al silencio [aunque con alguna digresión [esta materia, pues dentro de los términos del funeral y honras de Su Majestad, á los 13 de agosto, dos días antes de la Asunción de la Santísima Virgen, y para alzar el pendón real (en) plazo determinado, se ofreció cumplir con su solemnidad; tomando sucintamente de raíz el estado de esta conquista, en semejante fiesta representada; pues que en el Mercurio que al fin de esta relación pongo, más difusamente la prosigo.²⁷⁵

Se puede suponer que el *Canto* ya se estaría gestando en la mente de Villalobos antes de 1621, pues la celebración del primer centenario de la Nueva España era un motivo alto y debería ser recordado como una celebración extraordinaria. Villalobos querría obtener algún beneficio de ello. En cierto modo, gracias a la fiesta del 13 de agosto de 1621 le fue posible publicar la *Obediencia* y el *Canto*.

Por otra parte, ya es conocido que el *Canto* nace con una dedicatoria al virrey Juan de Mendoza y Luna, marqués de Montesclaros —cuya potestad duró de 1603 a 1607—. Es decir, dieciocho años antes a 1621, ya se estaría aderezando dicha obra. También es probable que Villalobos, al ser “autor asalariado” tuviera preparadas comedias de conquista memorables para la fiesta de San Hipólito, a la altura del prestigio del que gozaba en aquellos años. Otra seña que podría indicar que esta obra fue pensada —en algún momento— como un espectáculo, es la denominación que otorga Villalobos a la fiesta de San Hipólito:²⁷⁶ le nombra *fiesta representada*. La elección de la palabra *representar* parece estar más ligada al

²⁷⁵ Villalobos, Arias de. *Obediencia que México, cabeza de la Nueva España, dio a su Magestad Católica del Rey D. Felipe de Austria, Nuestro Señor, alzando pendón de vasallaje en su real nombre. Con un discurso en verso del estado de la misma ciudad, desde su más antigua fundación, imperio y conquista, hasta el mayor del crecimiento y grandeza en que hoy está*. En *Documentos inéditos o muy raros para la historia de México*, Tomo XII. México: Lib. De la Viuda De Ch. Bouret, 1907, p. 150.

²⁷⁶ Véase la contribución de las fiestas fijas —en especial la de San Hipólito— en el desarrollo diversos espectáculos: *Poco después de la conquista, el calendario litúrgico, que fue el primero en aparecer, ofreció numerosas ocasiones para celebrar. Como fiestas fijas se introdujeron la Semana Santa y Pascua, Corpus Christi, Navidad y Reyes, a las que pronto se sumaron las de la Santa Cruz, y San Hipólito. Este último se adoptó como patrón de la capital porque en su día, 13 de agosto, se había consumado la conquista. Con el Paseo del Pendón o estandarte real, que conmemoraba la caída de Tenochtitlan, San Hipólito se convirtió en la fiesta cívica más importante de la capital, que se animaba con diversiones caballerescas y representaciones dramáticas. Ramos, Actores y compañías...*, p. 37.

significado “recitar en público algún drama, fingiendo (ser) una verdadera persona”,²⁷⁷ se deduce que la celebración expuesta en el *Canto* fue envuelta de una carga altamente teatral.

Lo cierto es que Arias de Villalobos trata a su propio texto como una *representación* que se celebró como parte de las solemnidades a Felipe IV —aunque no es muy claro si se pudo cantar—. El *Canto se publica* en 1623 a lado de la *Obediencia*, y se conserva como testimonio de tal acto. Sea cual fuere la circunstancia alrededor del *Canto intitulado Mercurio*, el texto permite ver los temas fundamentales para Villalobos, que acaso abordó en sus comedias; asimismo permite apreciar las tradiciones literarias predominantes en el siglo XVI y XVII, así como la concepción del espacio de representación para un dramaturgo de aquellos siglos. Se trataba de un sitio constituido, en parte, por los actos célebres, los cuales se desenvuelven también como un movimiento performático. La mirada de Villalobos va ordenando los espacios, los actores y el adorno que merecen las fiestas de la ciudad. En el *Canto* se manifiesta su amplio conocimiento de la dimensión espectacular.

En cualquier caso, puede notarse la relevancia temática de la *conquista* en los rumbos de la teatralidad mexicana en obras como: *La conquista de Méjico. Drama en tres actos y un prólogo* (1851), o *Moctezuma II, sexto emperador de México* de Pantaleón Tovar —también del siglo XIX y que hoy se encuentra perdida—. ²⁷⁸ El encuentro entre Moctezuma y Cortés ha sido retomado también en la creación dancística, por ejemplo, la obra del coreógrafo José Sabella Morali (1783-1784): *La conquista de México*, y sus antecedentes en: *Motezuma ou*

²⁷⁷ “Representar”. *Archivo RAE*, 1713.

²⁷⁸ Para un estudio de la presencia de Moctezuma en el Teatro Mexicano véase Aracil, Beatriz, *op. cit.*, p. 16.

La conquête du Mexique de Gaspare Angiolini, Viena (1775, 1776); *La conquista de Messico fatta da Ferdinando Cortès* de Guiseppe Trafieri, en Florencia (1781); *Moctezuma*, gran baile, de Juan Medina o José María Morales, en Nueva España (11.09.1815), y su precedente *Motezuma e Ferdinando Cortes* de Francesco y Vincenzo Turchi, en Roma (1772), entre otras.²⁷⁹

Beatriz Aracil Varón en una mirada hacia el personaje de Moctezuma representado en el siglo XIX, valora lo siguiente:

El teatro del siglo XX (mexicano y extranjero) recuperó sobre todo este aspecto de la fatalidad para insistir en la caracterización de Moctezuma como un ser trágico, podríamos considerar que dicho aspecto debió incorporarse también ya a la trama del Moctezuma II de Pantaleón Tovar. (...) la magnificencia de este rey que simbolizaba como nadie el esplendor del imperio azteca, un rasgo que tampoco debió pasar desapercibido a los historiadores de la época (preocupados precisamente por recuperar el legado cultural del pasado prehispánico) y que volvería a reflejarse en la reflexión ideológica, plástica y teatral del siglo XX.²⁸⁰

De la afirmación anterior se deduce que Moctezuma interpretaba uno de los papeles más fuertes y vigorosos del mundo antiguo mexicana. La ideología del conquistador está latente en las diversas manifestaciones del discurso hegemónico español; desfigura ideas, creencias y cultura. Por eso Moctezuma “tiembla” ante España, es lo que se *debe* saber. Esa imagen merece duplicarse en el pensamiento novohispano, por tanto, es una idea que se repetirá de manera insistente en la literatura. Al insertar la figura de Moctezuma en sus composiciones, Arias de Villalobos participó del curso dramático —

²⁷⁹ Para un amplio inventario de ballets presentados en el Coliseo de la Nueva España véase Ramos, Maya. *La danza teatral en México durante el virreinato (1521- 1821)*. México: Escenología, 2013, p. 327.

²⁸⁰ Aracil Varón, Beatriz. *op. cit.*, p. 16.

representativo— del siglo XVI como una personalidad notable. La figura del rey mexicana dentro del *Canto* —y la premisa con que es presentado— sugiere cierta práctica del autor en la creación de comedias. Se observa, por un lado, la constante temática: *la conquista*, y, por otro, el tratamiento frecuente al personaje de Moctezuma, a quien le es revelado a través de una visión, que los españoles entrarán al territorio:

Quetzalcóatl tienta al soberano a sublevarse:

Dijo Quetzalcóatl: << Indio cobarde;
del Imperio que tienes, Rey indigno,
ya los barbudos vienen [que, aunque tarde],
conquistarán tu rico vellocino;
salta en campaña, y sal presto el camino, >>
dijo el zemí; y con ser de piedra fiera,
temblaba, y se doblaba, más que cera.²⁸¹

Una vez que a Moctezuma le fue revelada la profecía de la derrota de su pueblo y gobierno, Quetzalcóatl instó a Moctezuma a hacer leva de su gente y a hacer guerra contra los españoles. Después de varias contiendas con los invasores, el dios prehispánico comenzó a sucumbir, y en un gesto severo, como descomponiéndose, quedó inmóvil y mudo para siempre. Moctezuma consternado otorga a un esclavo tlaxcalteca “de buena guerra” en sacrificio, pero justo antes de ser atravesado con la navaja, el cautivo implora: “<<si hay algún dios que en mi defensa salga / [mirando al cielo, dijo]. Dios me valga.>>”.²⁸² Lo anterior lleva al tlaxcalteca a tener la visión de un ángel que le ofrece la salvación a cambio de que se consagre en ese instante al dios cristiano, y le libera: “Más

²⁸¹ Villalobos, *Canto intitulado Mercurio*, pp. 208 y 209.

²⁸² *Ibid.*, p. 210.

tiempo habrá, que el tiempo á siglo rueda, / que por su fe consientas consagrarte/ al martirio de sangre que El permite; /que en gloria suya, ahora se evite.”²⁸³

Véase cómo la ficción anterior se presenta en un texto no propiamente dramático, pero quisiera resaltar algunos elementos de la dramaturgia en el *Canto*.

Ahora bien, la acción dramática es el resultado de la interacción de los cuatro elementos del drama —espacio, tiempo, personaje y público—. Una forma de detonar la acción dramática es mediante el *diálogo*, actividad verbal de los actores-personajes en la puesta en escena, éste servirá de cauce a la ficción.²⁸⁴ Se encontrarán de manera constante estas interacciones verbales entre algunos personajes del *Canto*, principalmente en el cuadro que toma como motivo a la *conquista*; los diálogos efectivamente activan un espacio ficcional, que apela a la inmediatez de la acción dramática.

El ejemplo descrito en líneas anteriores (la conversión del tlaxcalteca) podría corresponder a un diálogo a manera de coloquio —conversación entre dos personajes— con función ideológica o didáctica.²⁸⁵ En él se condensa el mensaje del triunfo de la monarquía española sobre sus tierras, dioses y jerarquías.

²⁸³ *Ibid.*, p. 211.

²⁸⁴ García, José-Luis. *Cómo se analiza una obra de teatro. Ensayo de método*. Madrid: Editorial Síntesis, 2017, p. 43.

²⁸⁵ Véanse las funciones teatrales del diálogo. *Ibid.*, pp. 50-53.

En el mismo ejemplo, la voz del *Mercurio* sirve para esclarecer rasgos externos al diálogo, en algo similar a una *didascalia*:²⁸⁶ “[mirando al cielo, dijo]”. Esta no es una acotación externa al texto dramático —pues lo enuncia un personaje dentro del universo de representación—, pero sirve para puntualizar el gesto del tlaxcalteca que implora a una fuerza no terrenal. Usualmente, el género dramático prescinde de un narrador que apostille los diálogos, pues la acción es verificada por la mirada del espectador. En el caso del *Canto* hay una voz narrativa que pertenece al personaje del *Mercurio* y motiva didascalias, voz que puede pensarse más como parte del texto que apoya a la representación.

José Luis García Barrientos asegura que “el texto de teatro es ni más ni menos que la suma de diálogos y acotaciones, incluso cuando uno de los sumandos sea igual a cero”.²⁸⁷ Se podría declarar que el *Canto* bien podría soportar dos subtextos —texto y paratexto, según otros analistas—, al menos en el episodio que toma como tema la *conquista*.

Continuemos con García Barrientos: “Si los usos narrativos, por ejemplo, fueran predominantes, nos hallaríamos seguramente ante un espectáculo de narración oral con momentos dramatizados, no ante una obra de teatro con momentos narrados.”²⁸⁸ El caso del *Canto* —teóricamente— se ajusta en mayor medida a un espectáculo de tipo oral —

²⁸⁶ Sirva la siguiente definición de “didascalia”: disimulado paratexto autorial e interliminar, generalmente (pero no siempre) referido a la puesta en escena. Véase García, José-Luis. *Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2019, p. 20.

²⁸⁷ García, J., *Cómo se analiza...*, p. 37.

²⁸⁸ García, José-Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*. México: Paso de Gato, 2012, pp. 62-63.

conducido por un personaje— con situaciones dramatizadas, no obstante, esta voz cumple con la condición para la existencia dramática:

entrar en el espacio escénico; ser, por tanto, *visible*, independientemente de su importancia, de que hable o no, e incluso de que haga algo o simplemente esté allí. (...) será dramático si entra en el espacio y no lo será si permanece fuera de él.²⁸⁹

En el *Canto*, el poeta *Mercurio* se integra al espacio de la representación desde un primer momento, y permanece en el recorrido por la historia de la ciudad; en consecuencia, su voz cumple con la condición para ser una presencia dramática y es oportuna a un tipo de comunicación teatral. Cabe mencionar que las relaciones que se hacen aquí para tratar al *Canto* como un texto dramático, parten de la suposición de que la obra en cuestión formó parte de una *fiesta representada* —aclaración que aparece en la *Obediencia...*—. El doble carácter del texto —escénico y dramático— puede ser observado desde el método de García Barrientos, pues el estudioso acepta que no es privativo del texto dramático:

El texto dramático se perfila como el documento fundamental para el estudio del drama y resulta ser, de acuerdo con la tipología anterior, un texto lingüístico, de referencia verbal y no verbal, reproductivo y descriptivo. (...) La misma estructura presenta el objeto que denominaremos *obra dramática* y definiré como “la codificación literaria (pero ni exhaustiva ni exclusiva) del texto dramático.”²⁹⁰

Y afirma que: “una concepción teatral del drama no excluye, como pudiera parecer, una consideración teórica ni una utilización práctica de los textos”.²⁹¹ Estos textos son objetos que reproducen o describen el espectáculo teatral; y abren una oportunidad: resulta “útil debido al carácter efímero de la representación teatral, contar con diferentes

²⁸⁹ García, J., *Cómo se analiza...*, p. 104.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 28.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 27.

textos parciales que fijen algunos aspectos de espectáculo”.²⁹² Y aunque no tengamos más textos que soporten el espectáculo ofrecido el 13 de agosto de 1621, el *Canto* contribuye a la recuperación de la magnífica fiesta y escenificación .

Con su particular estilo, Arias de Villalobos —como figura de espectáculo— da paso a una descripción del espíritu festivo de la ciudad. En ella se puede observar el oportuno espacio que ocupaban ya las propias fiestas de los nativos, que más tardes se sincretizaran dando lugar a ejercicios dramáticos-doctrinales:

Festejado de areitos y mitotes,
y al hombro puesto, en una gran tarima,
de bohiris, caciques, sacerdotes,
que adoraban al Rey, que estaba encima;
no con macanas, petos, ni quiotes,
salió, para meterle al huésped, grima;
mas el traje cortés de corte y gala,
cortesmente a Cortés llevó a su sala.²⁹³

Villalobos ofrece un ejemplo de los productos literarios que nacen del universo festivo. Incluye términos que recuerdan antiguas representaciones y danzas mesoamericanas —asunto que aporta a la historia del teatro mexicano—. Por ejemplo, *areitos* y *mitotes*. En el primer caso, hay diversas entradas para la palabra *areito* en el *Archivo Documental de la RAE* —resguardado desde el siglo XVIII—:

Tienen gran cuidado de hacer sus areitos ó cantares ordenadamente asidos los hombres y mugeres de las manos y andando a la redonda al son de un atambor, recordando en sus cantares y endechas las cosas pasadas y siempre bebiendo hasta quedar embriagados.²⁹⁴

²⁹² *Ibid.*, p. 28.

²⁹³ Villalobos, *Canto intitulado Mercurio*, pp. 225-226.

²⁹⁴ “Areito” De la *Crónica de Perú*, parte 2, capítulo 41, de Pedro Cieza. *Archivo de la RAE*

Con esta definición podemos imaginar un antiguo *areito* y sus implicaciones: cantos ordenados, hombres y mujeres danzando al ritmo de la música, recordando antiguas memorias, así como el contento y el deleite, etcétera. En otro archivo que forma parte de la *Relación respecto a las costumbres de Haití*, de Gonzalo Fernández de Oviedo se encuentra la siguiente definición:

Areyto. Nombre que dan en las Américas los Indios a sus bayles en los cuales se junta gran multitud de hombres y mugeres y arridos (SC) de las manos, guiandoles uno que lleva el compas entona sus cantares, le siguen los demas baylando en torno por espacio de tres o quatro horas, y a veces un día entero.²⁹⁵

En los Anales de Aragón aparece otro detalle del baile que hacían los antiguos en América: “No cesaban los instrumentos, como ni de bailar á la música de ellos la Danza que llaman Mitote, que se forma de veinte mil danzantes (hombres todos principalmente)”²⁹⁶

José de Acosta, por su parte, hace una distinción en las formas de recreación y bailes que se usaron en las Indias: “Porque es parte de buen gobierno tener la república sus recreaciones y pasatiempos, cuando conviene, es bien digamos algo de lo que cuanto a esto usaron los indios, mayormente los mexicanos”.²⁹⁷ Observa la importancia de la danza y la música para los pobladores de esa región, así como el entusiasmo con el que recibían las octavas y canciones de romance:

En el Pirú llamaban estos bailes, comúnmente *taqui*; en otras provincias de indios se llamaban *areyos*; en México se dicen *mitotes*. En ninguna parte hubo tanta curiosidad de juegos y bailes como en la Nueva España, donde hoy día se ven

²⁹⁵ “Areyto” De la *Relación* de Gonzalo Fernández de Oviedo. *Archivo de la RAE*

²⁹⁶ “Mitote” De los *Anales de Aragón, Libro 1*, capítulo 85, *Archivo de la RAE*

²⁹⁷ Acosta, José de, *op. cit.*, p. 254.

indios volteadores, que admiran, sobre una cuerda; otros sobre un palo alto derecho, puestos de pies, danzan y hacen mil mudanzas (...) ²⁹⁸

El léxico que emplea Arias de Villalobos subraya los tópicos y motivos frecuentes en su producción artística. Hay una declaración histórica no solo en torno a la *conquista*, sino también a la evolución del teatro en México, pues describe la práctica escénica que ya tenían los naturales, y la condecoración de las danzas de origen. Tal inclinación fortaleció y vivificó diferentes muestras espectaculares en la Nueva España.

Ya hemos dicho cómo en un momento dado, el *dios de la laguna* exhorta en un sueño a Moctezuma para rendirse ante el monarca español y abrazar la fe de Cristo. En esa estampa se encuentra una posible equivalencia con obras dramáticas del siglo XVI y XVII, como la del *Coloquio de la nueva conversión y bautismo de los cuatro últimos reyes de Tlaxcala en la Nueva España*, compuesta supuestamente entre 1604 y 1619. En dicho episodio los gobernantes atraviesan por el conflicto de reconocer al nuevo dios. En el *Coloquio...* se presenta un cambio importante, cuando los cuatro principales —que también caen dormidos— reciben el mensaje divino de un ángel. La presencia de este *ser* es un indicador del cambio de sistema de creencias y de la conversión del pueblo mexicana al cristianismo. Cuando despierten habrán sustituido su fe y recibirán “sinceramente” a Hernán Cortés y al sacramento del bautismo. ²⁹⁹ Este argumento ofrece una pista sobre el carácter doctrinal que pudo existir en las comedias de Arias de Villalobos, pues establece el triunfo del cristianismo y reproduce el acontecimiento de la *conquista*, como un hecho digno de alabanza y de agradecimiento por la nueva fe. En el caso de nuestro *Canto* hay

²⁹⁸ *Ibid.*, pp. 254 -255.

²⁹⁹ Véase la función de los interlocutores del *Coloquio...* en Rivera, “Cuatro comentarios...”, pp. 835-843.

un dios que ofrece la visión; en el otro texto es un ángel. Pero ambos textos coinciden en que los personajes distinguidos y de gobierno son los primeros que admiten al dios cristiano, a partir de un estado de ensoñación. Estos elementos arrojan cierta luz de las consignas presentes en las diversas representaciones que tomaron como motivo la *conquista*, y su probable función instructiva. Aun cuando el texto de Villalobos no es propiamente dramático, sirve para el estudio de sus probables procedimientos y temas como autor comedias.

Moctezuma también verá una aparición en su aposento: un demonio en forma de feroz tigre “Horrible en cuerpo; en vista temeroso, /más que el furor del lóbrego Leteo; /erizo de pelo y dientes amarillos, /crugiendo (sic), y con regaño, los colmillos”.³⁰⁰ Villalobos le compara incluso con el monstruo Astaroth.³⁰¹ Mercedes Zavala rastrea la herencia medieval en las letras mexicanas y encuentra que el *demonio* se transporta a América como parte de la estructura mental y emocional de soldados, conquistadores y frailes. De ahí que distintos relatos hablen de inspiración demoniaca en el arte prehispánico y en la concepción de su mundo:

Con el afán evangelizador y la identificación del demonio como fuente inspiradora de la pintura y escultura prehispánicas, los misioneros tomaron algunas características de los dioses indígenas para atribuírselas al demonio y facilitar la tarea evangelizadora, pero en lo esencial, se puede decir que la representación pictórica del diablo en la Nueva España fue la misma de la Edad Media y del Renacimiento.³⁰²

³⁰⁰ Villalobos, *Canto intitulado Mercurio*, p. 235.

³⁰¹ Según diversos demonólogos del siglo XVI, éste es grande y fuerte; aparece sobre un dragón infernal y porta en su mano derecha una víbora. [Astaroth Dux magnus & fortis, prodiens angelica specie turpissima, insidensque in dracone infernali, & viperam portans manu dextra.] Weyer, Johann. *Pseudomonarchia Daemonum (Liber officiorum spirituum)*. Edición digital de Joseph H. Peterson, 2000. Recuperado el 25 de febrero de 2022 de <https://pdfcoffee.com/pseudomonarchia-daemonum-5-pdf-free.html>

³⁰² Zavala, Mercedes. “El diablo y otros espíritus medievales”. *Textos medievales: Recursos, pensamiento e influencia*. Coord. Concepción Company, Aurelio González y Lillian von der Walde. México: Colmex, 2005, p. 353.

La descripción de esta bestia nos invita a mirar la mentalidad de una época y sus imágenes. De ellas se nutría su plástica, teatralidad, tradición oral y literatura. Habrá que recordar que ciertos rasgos del imaginario medieval permanecieron en épocas posteriores. El *demonio*, por ejemplo, fue un lugar común durante todo el barroco. La *Epístola de san Judas* (8-10) presente en la *Biblia*, califica a los hombres que no creen en el dios cristiano como “animales irracionales”, que solo obran por instinto. Con ello se encadenaron los términos “herejía” y “animalización”. La apostasía comenzó a representarse en forma de fieras horribles y repulsivas.³⁰³

En el *Apocalipsis* bíblico este animal posee atributos similares a los de un dragón, pero con aspecto parecido al de un leopardo, con fauces de león y patas de oso; y se le ubica a lado de otra bestia de tierra con cuernos de cordero y habla de serpiente, lo que producía mayor espanto. Se comenzó a asociar a persecutores cristianos con monstruos o espíritus malignos. En diversas leyendas aparece Santa Martha derrotando a un monstruo mitológico de boca grande,³⁰⁴ llamado Tarascón. Se observa entonces, un gusto por la iconografía de este personaje en la literatura, en la pintura y en el teatro.³⁰⁵

³⁰³ Díaz, Joaquín. “Monstruos de papel”. *Boletín de Literatura Oral*, núm. 6, 2016, pp. 9-26, p. 10.

³⁰⁴ Esta figura mitológica sería bien admitida y gozaría de popularidad en Nueva España durante la “fiesta de Corpus”, Dubravka Mindek apunta la existencia de la misma desde 1524, la cual se destacaba por la marcha de gigantes y la tarasca, así como danzas de indios, mulatos y españoles, y los gremios con estandartes y santos patronos ajuareados. Véase: Mindek, Dubravka. *Fiestas de gremios de ayer y hoy*. México: CNCA, 2001, pp. 52-61.

³⁰⁵ Díaz, Joaquín, *op. cit.*, pp. 11-14.

Para advertir el alcance de este monstruo demoniaco en el imaginario del cristianismo, veamos la recurrencia de la tarasca y los gigantes en las producciones escénicas.

A partir del siglo XV, aumentan en España la producción de autos y obras de orden religioso que incluían bailes y canciones, cuyo propósito era fomentar la devoción. Las representaciones teatrales más importantes sucedían en la fiesta de *Corpus Christi*. Las coreografías en honor al Santísimo incluían personajes gigantes, y los diseñadores debían elevar la altura de los carros rodantes para cumplir con la intención didáctica del acto, pues la gente observaba estos espectáculos desde la calle. Claudio Claudiano, poeta latino³⁰⁶ da testimonio de unas fiestas celebradas en Tarraco, donde hombres cargaban a otros y formaban estructuras humanas de gran tamaño. En un principio, estos gigantes eran monstruos atroces y, con el paso de los siglos, se incorporaron otros personajes colosales: moros, turcos, reyes y reinas que se rendían al poder supremo de Cristo.³⁰⁷

Existe una relación análoga entre la evocación de los atributos demoniacos de la tarasca³⁰⁸ y los de la fiera que incita a Moctezuma a iniciar un motín. La tarasca se puede comprender como un espectáculo donde confluían personajes creados de manera artesanal, originalmente el *Tarascón*, monstruo terrible, y la *Tarasca*, figura femenina que

³⁰⁶ Entre finales del siglo II y el siglo III.

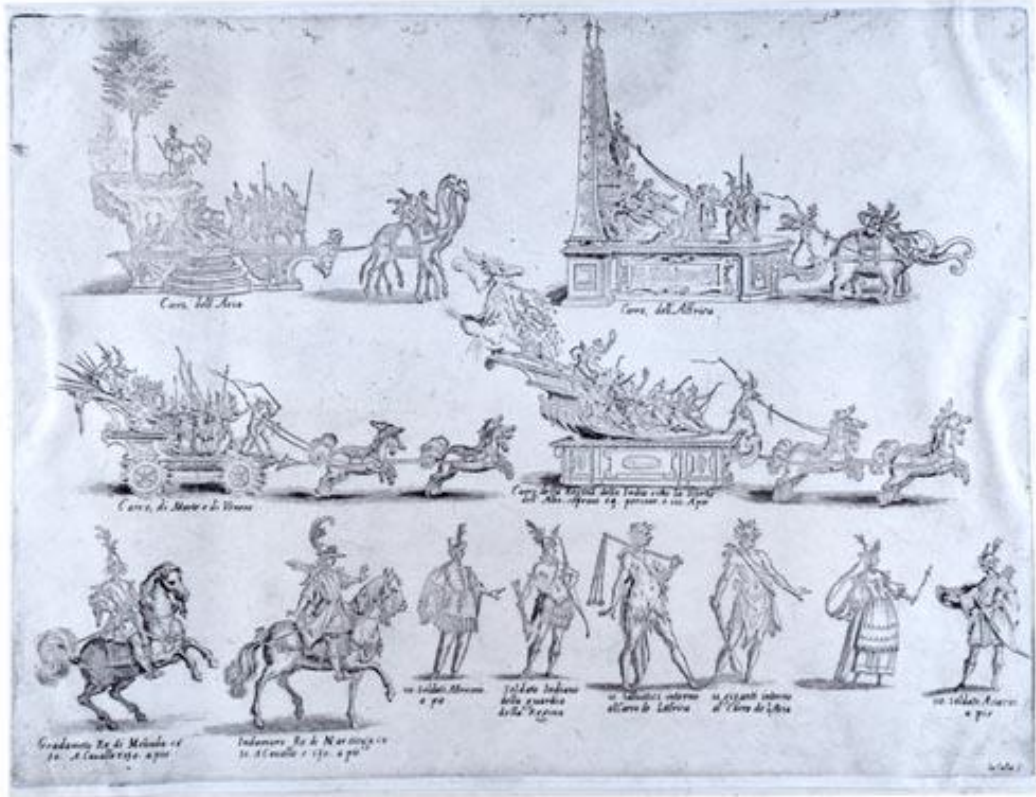
³⁰⁷ *Ibid.*, p. 16.

³⁰⁸ Sobre los gigantes y la tarasca en la Nueva España, se sabe que en 1605 se consideraron como “ornatos de fiesta” y se encomendó al mayordomo darles vestido que pudiera durar por algunos años, hacia 1623 se renovaron totalmente y en 1636 se encargó de rehacerlos el pintor Cristóbal Franco debido a su mal estado, a cambio de cuatrocientos pesos. Este espectáculo tuvo tan buena recepción que pasó a representarse en otras fiestas además de la de *Corpus*, fue de tal relevancia que para aspirar a movilizar y hacer bailar a los gigantes y la tarasca se presentaba un concurso anual —también participaban otros maestros artesanos—; incluso en 1621 se ofrecieron premios para la *mejor* danza, así de notorias eran estas creaciones, para su concreción se alistaba gran cantidad de capital de trabajo material e intelectual. Ramos, *La danza teatral en México...*, p. 94.

rememora a Santa Martha aplacando a la bestia. Aquellas imágenes son símbolos del triunfo de la fe sobre la indignidad y lo siniestro.³⁰⁹

No sería extraño que Arias de Villalobos conociera el universo iconográfico de las evocaciones demoniacas bíblicas y las parafernalias concertadas para efectos de conversión; y presentara tal premisa en algunas de sus producciones teatrales, o incluso introdujera un tipo de monstruo gigante para la fiesta de *Corpus*.

³⁰⁹ Siete son los modelos de fieras que existen en el imaginario de los artistas de pliegos y que diseñan las tarascas: 1. La Bestia apocalíptica de las siete cabezas, 2. El leopardo humanizado o a veces feminizado (se le incorporan tetas y cara de mujer), 3. La harpía, a veces llamada Harpía Americana (alas de dragón, gran boca, orejas de équido, cola bífida, tetas de mujer), 4. El monstruo marino o la Jibia humana, 5. El Reptil Corrupto, 6. El Dragón medieval (a veces «atarascado» y otras aleonado), 7. Tarasca monstruosa. Véase Díaz, Joaquín, *op. cit.*, pp. 11-14.



Giulio Parigi y Jacques Callot: Fiesta en honor del Gran Duque de Toscana, 1615-1616.



Dibujo de la Tarasca para el Corpus Christi de 1663 en Madrid

La bestia —del *Canto*— con caracterización demonial incita a Moctezuma a una rebelión:

<<Detente, aleve; á dónde vas? [le grita]
 sal de tu casa y vete de mi tierra;
 que quien su libre Reino supedita,
 de su cautiva tierra se destierra.
 cómo te has dado á nueva ley precita?
 qué has hecho, perro vil, de casta perra?
 qué es del dios y la fe de tus abuelos?
 (¡)O, Cielos (!) mas están sordos los Cielos.³¹⁰

³¹⁰ Villalobos, *Canto intitulado Mercurio*, p. 236.

Este motivo aparece en el *Coloquio de la conversión y bautismo de los últimos cuatro reyes de Tlaxcala de la Nueva España*, de autor anónimo. En ella una entidad demoniaca de nombre Hongol advierte de la codicia y falsedad de los españoles e instiga a los reyes indígenas a hacer guerra:

“No digo que su amistad
dejéis por ninguna cosa
pero que no os sujetéis
a su ley que es engañosa.
Regaladlos y servidlos
y su amistad provechosa
tened, mas no los creáis,
mirad que es gente imbidiosa.

Aunque os digan que su Dios
es de yo distinta cosa
es en gano manifiesto
que el me quitó mi corona.
Si dijeren que a su Rey
vuestras frentes poderosas
se sujeten bien podéis
mas no a su doctrina ociosa.

Y continua:

Castigaros os prometo
si de la gente española
sus embustes les creéis
ni su evangélica prosa.

todo lo que habéis soñado
es verdad cierta y notoria
rendidlos como valientes
y honrad a vuestras personas

y aunque mi reino me cueste
y me cueste la corona
ayudaros os prometo
sin dilación perezosa.³¹¹

³¹¹ *Coloquio de la conversión y bautismo de los últimos cuatro reyes de Tlaxcala de la Nueva España* (anónimo del siglo XVII). Colección García, Universidad de Texas.

Este paralelismo entre el *Canto* y el *Coloquio de la conversión*... —en tanto a la figura demoniaca que motiva una revuelta— confirma el dominio de Arias de Villalobos del modelo de teatro evangelizador.

El monstruo en el *Canto* afirma:

Servirán tus **mitotes** de lamento
de un cautiverio infausto, y mortal pena;
será tu **teponaztle** el instrumento
templado á tu desdicha, en tierra ajena;
qué audacia, que infernal atrevimiento
las almas de estas furias desenfrena (?)
qué en aire, en tierra, en mar, quietud no tienen,
y el mar, la tierra, el aire, á tragar vienen?³¹²

Los versos anteriores evocan las formas de baile y música indígenas —a punto de ser relegados en el *Canto*—. Se ajusta a los motivos de Bernardo de Balbuena en su *Grandeza Mexicana*, en la que describe las fiestas en la Nueva España:

Recreaciones de gusto en que ocuparse,
de fiestas y regalos mil maneras
para engañar cuidados y engañarse; (...)

aparatos, grandezas exquisitas,
juntas, saraos, conciertos agradables,
músicas, pasatiempos y visitas; (...)

fiesta y comedias nuevas cada día,
de varios entremeses y primores
gusto, entretenimiento y alegría;³¹³

Villalobos dará testimonio del ambiente teatral, dancístico y festivo en el territorio. Así relata la celebración de los mexicas por la retirada de Cortés:

<<Tampoco los centauros ó hipogrifos,

³¹² Villalobos, *Canto intitulado Mercurio*, p. 237.

³¹³ Balbuena, Bernardo de. *Grandeza Mexicana*. México: UNAM, 2015, p. 41.

de casta inmortal son, dioses supremos,
pues del templo, en metopas y triglifos,
colgadas sus cabezas muertas vemos.>>
Y en pieles de coyotes y de grifos,
haciendo de placer locos extremos,
celebran con mitotes la victoria,
y al dios Quetzalcóatl le cantan gloria.

Que son de ver los mozos y los viejos,
que apenas en sus pies pueden dar paso,
vueltos caimanes, dentro en sus pellejos,
no sacar de compás el contrapaso;
de garza airones, de pavón espejos,
sus brazaletes dan al capo raso,
con que el lago se ve, en las verdes playas,
de papagayos rico y guacamayas.

Los himnos cantan, en su extraño tono,
del ídolo adorado en sus confines,
y alternando los versos de su abono,
alegría, alegría, son sus fines.
Cortés, que aspira el ya perdido trono,
echa á nadar sus trece bergantines,
conque en guerra naval hunde de piraguas,
y entra hecho Neptuno en las aguas.³¹⁴

El *Canto* abona a la reconstrucción de un pasado escénico ritual, y al tiempo sirve para comprender la configuración de los espacios festivos en la Nueva España. Nos deja observar la función que tuvieron las fiestas y las representaciones teatrales en la consolidación de la fe y en el reconocimiento del poder español sobre el indígena. Se verá también cómo Quetzalcóatl era una figura importante en las fiestas; jóvenes y viejos

³¹⁴ Villalobos, *Canto intitulado Mercurio*, p. 244.

danzan a “contrapaso”,³¹⁵ los soldados danzan con sus brazaletes, otros cantan los himnos al ídolo y se alternan versos,³¹⁶ todo en medio de júbilo y contento.

La obra aporta datos acerca de antiguos festejos, comparables al espíritu ceremonial europeo. Da cuenta de dos universos agudos, que convergen y configuran una nueva performática. Los festejos a los santos o a figuras notables, estimularon a artistas y artesanos a participar en la cadena de producción de espectáculos, pues era necesario sumar gran cantidad de esfuerzos para satisfacer los protocolos de los eventos.

Existen actas de finales del siglo XVI donde se asienta que los *indios* participaban en el festejo de *Corpus* representando su oficio, haciendo danzas, cantando y ejecutando instrumentos. A lo anterior se sumaban las danzas nombradas *mitotes*, de gran color y espectacularidad. Los indígenas bailaban a diario en el atrio de la Catedral y encabezaban la procesión del jueves de *Corpus* y *octava*; se sabe que en 1564 participaron con el espectáculo *el Palo volador* y la representación en náhuatl de *La Creación y expulsión del paraíso* o *Tetequiquiztilizcuícatl*. Entre 1590 y 1595 —gobierno del virrey Luis de Velasco II— se impulsó la participación de las diversas manifestaciones indígenas en los festejos. Por ejemplo, al distinguido grupo de Zumpahuacan se le pagaba doce fanegas de maíz y sesenta pesos por danzar en jornadas diarias desde la mañana hasta la noche, cantando y tañendo vihuelas.³¹⁷

³¹⁵“Contrapaso” En el canto, emisión o interpretación, por unos cantantes, de las notas normales, en tanto que otros hacen el paso o inflexión que sirve de cobertura a la voz. *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión 23.6 en línea]. Consultado octubre 2021.

³¹⁶ Hernando Ruiz de Alarcón al intentar conocer los misterios de la lengua indígena se enfrenta a que ésta se encuentra llena de figuras y tropos difíciles de entender; la continua transferencia semántica conlleva un ritual poético de artificio y ocultamiento del lenguaje. Véase Flores, Enrique. *Etnobarroco: Rituales de alucinación*. México: UNAM, 2015, pp. 27-32.

³¹⁷ Ramos, *La danza teatral en México...*, pp. 69-70.

La entrada de san Hipólito a la Nueva España aparece como un suceso notable en el *Canto*, pues simboliza el tránsito de una doctrina a otra. Es ideal para la puesta en escena de comedias y otros actos con temas de *conquista*:

Entra, Hipólito Santo, en Nueva España,
y planta aquí la fe que recibiste;
que si á tí te la dio el hijo de España,
a los hijos de España la volviste
y en mundo oculto, entre nación extraña.
[Pues hijo de la Roma antigua fuiste],
las llaves de esta Corte á cargo toma,
que en tí, á Roma las da otra nueva Roma.³¹⁸

Para confirmar la presencia de san Hipólito dentro de las representaciones de las festividades, queda el testimonio de fray Toribio de Benavente, quien describe la celebración efectuada por los tlaxcaltecas hacia 1536, con motivo de las paces entre Carlos V y Francisco I; la cual, para hacerla más solemne, fue presentada el día de *Corpus*. Se montó el episodio de la *conquista de Jerusalén*, cuya historia se desarrolla así: Después de la marcha de los diversos ejércitos (simbólicamente Alemania, Roma, Italia, Toledo, Aragón, Galicia, Granada, Navarra, Vizcaya, España y Nueva España, así como guerreros naturales encabezados por señores principales de Tlaxcala y México) la tropa española pide ayuda al Santísimo para vencer a los moros. En respuesta, un ángel anuncia la llegada del apóstol Santiago; no obstante, al agravarse la batalla piden nuevamente intervención divina; esta vez el ángel les recuerda que dios quiso que fueran vencidos para probar que,

³¹⁸ Villalobos, *Canto intitulado Mercurio*, p. 251.

sin su ayuda, poco era el mérito de la victoria. Envía entonces a san Hipólito a la Nueva España en su favor. Esta es la entrada del santo:

Luego les apareció otro ángel en lo alto de su real y les dijo: “Aunque sois tiernos en la fe, os ha querido Dios probar y quiso que fuédeses vencidos para que conozcáis que sin su ayuda valéis poco. Pero ya que os habéis humillado, Dios ha oído vuestra oración y luego vendrá en vuestro favor el abogado y patrón de la Nueva España, San Hipólito, en cuyo día los españoles con vosotros los tlaxcaltecas ganasteis a México”. Entonces todo el ejército de los nahuales comenzaron a decir: “San Hipólito, San Hipólito”. A la hora entró San Hipólito encima de un caballo morcillo, y esforzó y animó a los nahuales y fuese con ellos hacia Jerusalén.³¹⁹

Sin duda, la llegada de san Hipólito se vuelve un acontecimiento importante en la conquista espiritual de la Nueva España, como símbolo de lucha contra la herejía. La incorporación de este personaje en la alabanza de Arias de Villalobos deja otra huella de su experiencia escénica y festiva. En la historia novohispana el 13 de agosto de 1521, se conmemora la caída de Tenochtitlán y el día dedicado a San Hipólito. Esto marcará el inicio de una nueva cultura, pensamiento, religión y estratificación social. La fiesta al patrono nace en cierta medida para justificar las relaciones de poder entre grupos sociales, reiterar el orden jerárquico español sobre el indígena y renovar año con año esa idea.³²⁰ Ahora bien, estas escenificaciones con danzas, bailes o representaciones de las contiendas de Jerusalén atienden a un mecanismo ideológico, que tiene como eje temático el sacramento del *bautismo* y puede incorporarse en la tradición de *Moros y cristianos*³²¹ —

³¹⁹ Benavente, Toribio de. “Capítulo 15”. *Historia de los Indios de la Nueva España*. Madrid: Real Academia Española, Centro para la Edición de los Clásicos, 2014, p. 100.

³²⁰ Flores, Aaron y David García, *Cotidianidad y fiestas en la Ciudad de México durante el siglo XVII: San Hipólito, Corpus Christi y Recibimiento de Virreyes*. Tesis Licenciatura en Historia, UNAM, 2003, pp. 171-172.

³²¹ Respecto a las funciones hispánicas que rememoran eventos históricos destaca la fiesta entre el bando de moros y el de cristianos Demetrio Brisset señala:

Estos enfrentamientos rituales, impregnados de una ostensible exaltación de la religión católica, son un fogoso y rejuvenecido rescoldo de una de las modalidades de diversión popular más profusamente implantadas en la Península y transportada por los españoles a todas las áreas por las que extendieron su

cuyo origen puede rastrearse hacia el siglo XI en Lérica—. Aquella imagen se reproducirá como símbolo de conquista espiritual del cristianismo en el mundo, con tales representaciones los misioneros franciscanos darían a entender a los naturales que su fe también sería conquistada.³²²

Respecto a la escenificación de 1536 en Tlaxcala, el personaje de san Hipólito aspira a lo siguiente:

La figura de san Hipólito, patrono de Nueva España, es crucial para establecer el vínculo de la prefiguración entre el discurso ficcional y el real, pues fue en el día de este santo que se produce la caída de Tenochtitlán. Ya con Hipólito en el campo de batalla el pronóstico era evidente.³²³

Se puede notar claramente el cauce del proyecto evangelizador: predicar la doctrina cristiana mediante diversas vías y someter a los indios a las instituciones españolas.

Fray Bartolomé de las Casas, por su parte, creía en el entendimiento como fundamento de la fe, y a dios como ser que dota al alma de luz intelectual; es decir, según De las Casas, una vía para acceder a dios era la razón.³²⁴ Estas son las relaciones entre religión y sabiduría que contempla el paradigma cristiano durante la conquista espiritual

cultura. Y este fenómeno abarca por lo menos ocho siglos. En esencia, la fiesta de Moros y Cristianos consiste en una representación de teatro popular que complementa el ritual litúrgico de las celebraciones de reforzamiento de los lazos comunitarios, expresando el combate entre el bando de los héroes -los cristianos- y los enemigos -los moros- por la posesión de un bien colectivo, mediante acciones y parlamentos, aunque se puede prescindir de la palabra. Dentro de este esquema argumental mínimo tienen cabida variaciones sorprendentes, especialmente con los personajes. Brisset, Demetrio. “Fiestas hispanas de moros y cristianos. Historia y significados”. *Gazeta de Antropología*, núm.17, 2001, pp. 1-27, pp. 1-2.

³²² Martínez y Díaz, *op. cit.*, pp. 51-54.

³²³ *Ibid.*, p. 59.

³²⁴ De las Casas, Bartolomé. *Del único modo de atraer a los pueblos a la verdadera religión*. México: FCE, 2017, p. 102.

de América. El fraile plantearía ideas ejemplares en torno a la persuasión del entendimiento, en la tarea de enseñar la “verdadera religión”. Tal ruta contempla procedimientos que exhorten de manera suave la voluntad, mediante la inserción de hábitos que permitan al individuo acceder de manera natural a las verdades de la fe. Respecto de los predicadores o maestros encargados de atraer a los hombres a la verdadera religión, recordemos la siguiente afirmación de fray Bartolomé:

(...) debe estudiar la naturaleza y principios de la retórica, y debe observar diligentemente sus preceptos en la predicación, para conmover y atraer el ánimo de los oyentes, con no menor empeño que el retórico u orador que estudia este arte y observa en su oración sus preceptos, para conmover y llevar a sus oyentes al punto que se propone.³²⁵

También explica para qué sirve dominar los preceptos de la retórica:

(...) los consejeros, los retóricos u oradores, y más que todos, los predicadores de la verdad y los maestros de la religión cristiana deben estudiar con el fin de atraerse los ánimos de sus oyentes, haciéndolos benévulos, dóciles y atentos, no se enderezan a otra cosa, sino a persuadir al entendimiento y a excitar y atraer nuevamente la voluntad. Luego el modo de enseñar la fe pura y la verdadera religión debe ser un modo que persuada al entendimiento, y mueva y atraiga dulcemente la voluntad.³²⁶

Las diversas manifestaciones escénicas en fiestas cumplieron con este principio de atracción apacible y benévola hacia la verdadera fe y religión cristiana. Las repeticiones de una verdad histórica —donde el infiel se entrega de manera pacífica al nuevo dogma y a las instituciones españolas— determinarán el triunfo sobre las mentes de los creyentes, en las cuales se grabarán las *verdades* de la fe. Dicho esto, un buen número de las obras que repasan el episodio de la *conquista* cumplen con tales fines; en el caso del *Canto intitulado Mercurio* parece satisfacer el modelo de conversión divulgado en la época, pues

³²⁵ *Ibid.*, p. 95.

³²⁶ *Ibid.*, p. 97.

repite una verdad histórica que reafirma la entrada del cristianismo a territorio mexicano y presenta la dócil aceptación del soberano indígena a la nueva religión y al poder español, pues ¿quién más acreditado para dar ejemplo de confianza en el reciente dogma que un rey como Moctezuma?

El *Canto* repite el argumento de las representaciones teatrales en torno a la *conquista* y aun cuando fuera manifestado para ser entonado, tiene marcas de una comedia del siglo XVI. Aunque hasta la fecha se encuentran ocultos los manuscritos del presbítero Arias de Villalobos, la obra que aquí se estudia permite aproximarnos de manera tentativa a la disposición de los componentes de una pieza dramática con tema de *conquista*.

Otra fuente que conservará la literatura novohispana del siglo XVI son las *Sagradas Escrituras*, había una inclinación por las temáticas de orden moral. En el caso del teatro evangelizador hay una intención, rastreada en el *Coloquio de los doce*, por desarrollar el tema de la obediencia a los mandatos de dios, y la importancia de transmitirlos a los hijos.³²⁷ Arias de Villalobos, por su parte, menciona a un personaje bíblico, Jonás, y lo compara con Cortés. La parábola de Jonás se caracteriza por mostrar que a dios se le guarda acatamiento, de lo contrario podría hacerse merecedor de una terrible sanción. Habrá que recordar que Jonás es enviado por dios a la ciudad de Nínive —capital de Assyria—; éste, al rebelarse y querer escapar de la encomienda, se dirige a Tarsis en barco. En castigo dios le manda una tormenta violenta, pero Jonás sabe que aquella tempestad es por causa de su desobediencia, pide entonces a los marineros que lo

³²⁷ Aracil, Beatriz, “Las Sagradas Escrituras en el teatro evangelizador franciscano de la Nueva España: hacia una traducción cultural”. *Lingua, cultura e discorso nellatraduzione dei francescani*. Perugia: Università per Stranieri di Perugia, 2011, pp. 625-627.

lancen al mar, pues así dios aquietaría su enojo. En el océano es tragado por una ballena, y dentro del animal elevará una oración a dios rogando misericordia; dios atiende a sus súplicas y dispone que el cetáceo arroje al arrepentido hombre en tierra firme. Entonces dios le ordena nuevamente ir a Nínive y pregonar que la ciudad será destruida por sus pecados, en consecuencia, el rey y sus habitantes clamarán a dios sin retraso, y enmendarán su camino.³²⁸

Véase ahora este episodio ajustado por Villalobos a Hernán Cortés:

Tú los estupro, raptos, adulterios,
concubinas, y (sic) incestos grandes quitas;
y de Dios predicando los misterios,
Jonás te llaman nuestros ninivitas.
Das fuente de Siló á los bautisterios;
lanzas fuego en los pueblos sodomitas;
todo olor del demonio, al fin, consumes,
y todo huele á Dios, con tus perfumes.³²⁹

La elección de este pasaje y personaje no es casual, pues el grueso de la obra de Arias de Villalobos insiste en la importancia de la humildad y la fidelidad. Como se mencionó anteriormente, los motivos recurrentes del teatro evangelizador eran de temática moral, y la obediencia a dios era fundamental. La inserción de este pasaje ejemplifica los temas que se solían dramatizar en la época y muestra cómo tales relatos comunicaban una enseñanza. Jonás funciona como modelo de la reverencia que se debe mostrar a dios, así como el rechazo al pecado. Villalobos compara a Cortés con Jonás, pues el primero también emprende un viaje para llevar el mensaje de dios al infiel; así, se espera que los

³²⁸ Scío de San Miguel, Felipe. *La Santa Biblia, traducida al español de la Vulgata latina y anotada conforme al sentido de los santos padres y epistolarios católicos por Felipe Scío de San Miguel*, Tomo IV. Madrid: Gaspar y Roig, 1852, pp. 492-496.

³²⁹ Villalobos, *Canto intitulado Mercurio*, p. 252.

naturales renuncien a sus vicios paganos. El conquistador funge también como emisario del mensaje de dios. Al pueblo de México, al igual que al ninivita, se le invita a una conversión sincera y de corazón. El *Canto* fue impreso hacia 1623 y se adjunta a otra obra de nombre *Obediencia que México, cabeza de la Nueva España dio a la majestad Católica del Rey D. Felipe de Austria...*; las dos obras de Villalobos —puestas contiguas— dejan ver una intención temática redonda: mostrar en su plenitud a la obediencia, virtud que se manifiesta en imágenes poéticas y otras figuras retóricas. La *Obediencia* y el *Canto* despliegan la majestuosidad del performance ceremonial de poder.

Después Villalobos introduce el episodio de bienvenida a Hernán Cortés:

Hijas del lago, y que hoy por dueño os juran,
salgan á dar de su contento muestras;
pues del que á Cortés dan las muestras, duran:
las de tejer historias, más maestras,
con matiz vario, entremeter procuran,
en labor prima, y por sutil estilo,
del búzano al sartal de tibar hilo.³³⁰

Las ninfas, hijas del lago,³³¹ darán una cálida bienvenida al capitán. Aquí Villalobos fija una nota al pie, donde sugiere una *acotación dramática*: “Finge el poeta que al entrar Cortés en México, le salieron á recibir, con presentes, las hijas del lago, haciéndole gran

³³⁰ *Ibid.*, p. 253.

³³¹ En tanto el simbolismo del agua en un espacio poético, Gaston Bachelard ofrece una pista: El lago y el estanque están ahí. Tienen un privilegio de presencia. El soñador poco a poco está ante esta presencia. En ella el yo del soñador no sabe ya de oposición. Ya no hay nada contra él. el universo ha perdido todas las funciones del contra. El alma está en su casa por todas partes en un universo que reposa sobre el estanque. El agua durmiente integra todo, tanto el universo como su soñador.

Respecto a los seres que habitan en el agua afirma:

En las ensoñaciones habituales del agua, en la psicología clásica del agua, las Ninfas no eran, a fin de cuentas, seres extraordinarios. se las podía imaginar como seres de la bruma, como aguas “fatuas”, hermanas flexibles de los fuegos que corren sobre el estanque. Las ninfas sólo representan una promoción humana subalterna. Seguían siendo seres de la dulzura, de la blandura, de la blancura. Bachelard, Gaston. *La poética de la ensoñación*. México: FCE, 2014, pp. 296 y 309.

festín.”³³² La *acotación* en teatro sirve para señalar datos específicos sobre el espacio-tiempo, la acción, intención, estilo, movimiento y apariencia de los personajes, etcétera.³³³ En este caso, marca una acción al poeta o al *Mercurio* —quien entona el *Canto*—. El texto *secundario* refuerza a la representación en el imaginario del lector, entonces uno puede imaginarse un nuevo cuadro con ninfas acuáticas que disponen lujosos enseres en forma de obsequios a Cortés; asimismo, si el texto se llevara a la representación teatral, esta *acotación* sería adecuada al montaje escénico.

Los rasgos lingüísticos en la nota al pie mencionada,³³⁴ revelan uso del tiempo presente, uso de la tercera persona, ausencia de usos interlocutivos y narrativos, así como predominio de la función referencial del lenguaje, los cuales cumplen con la caracterización de una *acotación* en teatro.³³⁵

En cuanto a la elección léxica del verbo *fingir*, podemos consultar aquí la definición de Sebastián de Covarrubias y Orozco:

En lengua Castellana lo más recibido, y usado, es tomarle esta palabra fingir por disimular y fabricar alguna mentira, o fingir, y dar a entender ser otra persona de la que es, mintiendo en dicho, y en hecho.³³⁶

³³² Villalobos, *Canto intitulado Mercurio*, p. 253.

³³³ Para un panorama de las múltiples terminologías que surgen alrededor del discurso dramático véase Mancebo, Yolanda. “El lenguaje dramático”. *Manual de dramaturgia*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2016, pp. 60-64.

³³⁴ García Barrientos analiza los rasgos lingüísticos específicos que distinguen la acotación del diálogo de los personajes: inmediatez, el uso del tiempo presente, la ausencia de deícticos, el uso de la tercera persona, la exclusión de los usos interlocutivos y los narrativos, y el predominio de las funciones metalingüística y referencial. García, J., *Cómo se analiza...*, p. 61.

³³⁵ Desde lo postulado por García Barrientos. *Ídem*.

³³⁶ Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la Lengua castellana o española*. Madrid: Luis Sánchez, 1611, p. 810. Disponible en Fondo Antiguo de la Universidad de Sevilla: https://bib.us.es/nuestras_colecciones/fondo_antiguo/

Esta acepción parece tocar a la actividad teatral, pues el actor —de la mano de un complejo aparato— logra situarse como una figura “distinta” a sí mismo; dicho en otras palabras, toda la matriz escénica genera un espacio ficcional. Resulta curioso que más tarde esta figuración se volverá germen de censura, pues podrá percibirse como un desafío a los preceptos morales o a las buenas costumbres, pero sobre todo se asociará con la práctica pecaminosa del engaño. Maya Ramos nos recuerda que, en el universo cristiano, el personaje que encarna la mentira es la mujer, en la narrativa de los *primeros padres*; y, el teatro acogió ese mismo atributo:

Por culpa de ella y su complicidad con la serpiente es que fuimos arrojados del Paraíso, perdiéndolo irremisiblemente. Está aquí -posiblemente- la génesis de la analogía entre el demonio y el teatro: para lograr su objetivo de engañar a Eva, el mal se disfraza: está fingiendo, está representando. En consecuencia, el trabajo actoral se asemeja mucho a las trampas de las que se vale el demonio para engañar a los humanos: ambos fingen, pretenden ser lo que no son y prometen placeres... No hay que olvidar que por mucho tiempo se prohibió sepultar a los cómicos en los sitios consagrados.³³⁷

La asociación de las ninfas con el tejer se encuentra en la obra épica de Homero, *La Odisea*, donde Calipso y Circe cantan y tejen. En el caso de la obra de Villalobos, este pasaje se asemeja a la *Égloga III* de Garcilaso de la Vega, donde las ninfas tejen en la ribera del Tajo tapices de oro fino con escenas mitológicas.³³⁸ La expresión “del búzano al sartal de tibar hilo”³³⁹ se refiere a la manera en que tejen: ensartando filamentos de oro puro.

Véase lo siguiente:

³³⁷ Ramos, *Censura y teatro novohispano...*, p. 219.

³³⁸ Martos, Aitana y Alberto. “Dialogismo y representaciones de las ninfas en la tradición folclórica, literaria y artística”. *Aisthesis*, núm. 66, 2019, pp. 37-60, p. 41.

³³⁹ Villalobos, *Canto intitulado Mercurio*, p. 253.

Ya en las representaciones folclóricas griegas aparecen claramente las ninfas como un grupo de númenes femeninos vinculados al “agua viva” (recuérdese el hiloziismo clásico), es decir, damas de agua, que se representan como doncellas o “novias” relacionadas con un lugar, actuando a menudo como *genius loci*. Pero, dentro de este origen común religioso, la diversidad es enorme, y por eso hablamos en el folclore europeo de náyades, nereidas, ondinas, melusinas, xanas y otras muchas variaciones de este prototipo.³⁴⁰

Entran entonces las ninfas³⁴¹ —en la obra de Villalobos— “con plectro antiguo y con canciones nuevas” a recibir españoles y entregan especias a Cortés. Aparece Amaltea³⁴² con un cuerno de la abundancia y ofrece a la tierra frutos;³⁴³ Galatea —nereida de mar en calma—

³⁴⁰ Dialogismo y representaciones de las ninfas en la tradición folclórica, literaria y artística. Martos, *op. cit.*, p. 38.

³⁴¹ Véase la siguiente exposición de Aitana y Alberto Martos:

Las ninfas tienen un carácter proteico: así, las ninfas, en el contexto griego, son númenes que participan de diversas clases de poderes, poder terapéutico, poderes mánticos/oraculares y de posesión de las personas, y poder fertilizador y vigorizador, y en todos ellos el nexo es el agua, en forma de manantial o en cualquier otra forma (...) Sin duda Odiseo, en su convivencia con Calipso, vive una experiencia chamánica parecida, pues su estancia en la cueva, sin duda un “antro” iniciático, tiene estas características de plenitud que hace que no quiera partir de este lugar, y tengan que ser los dioses los que rompan esta situación. El poder fertilizador y vigorizador también va unido a esta situación de delirio: las ninfas bailan, cantan, están dotadas de un frenesí tal que pueden despedazar a quien profane este “témenos” o lugar sagrado. *Ibid.*, pp. 40-41.

³⁴² Otra implicación a un *catasterismo*, en la mitología clásica se acepta como nodriza de Zeus —o Júpiter para los romanos— y también es convertida en estrella junto con el cuerno con el que alimentó al padre de los dioses.

³⁴³ Como se ha apreciado, en esta obra aparecen múltiples referencias a la mitología antigua. Villalobos parece que estuvo expuesto a las tradiciones clásicas, tanto en procedimientos como en imágenes. Resulta interesante revisar los temas expuestos en el arte pictórico novohispano —pues la propia obra invita a componer en la imaginación con recursos visuales—: a inicios del siglo XVII, ya se producía buena cantidad de representaciones pictóricas con temas de santos, personajes eclesiásticos, bíblicos, virgen María, arcángeles, apóstoles, mártires, órdenes religiosas, Cristo y el camino de la cruz; es menos usual encontrar arte novohispano con narraciones de la mitología clásica —aunque en la literatura se aceptó ampliamente la presencia de Hércules para refrendar el origen mítico de la monarquía hispánica—, no así en España, con un mayor número de manifestaciones visuales con dicho tema: Vecellio Di Gregorio, *Ofrenda a Venus*, 1518; Hendrick van Balen/ Jan Brueghel "el Viejo" (de atribución dudosa), *Cibeles y las Estaciones dentro de un festón de frutas*, 1615–1618; Diego Velázquez, *Mercurio y Argos*, 1659 (existen obras homónimas de diferentes autores); Gregorio Martínez, *Ticio encadenado*, 1590-1596; Pedro Orrente, *Nacimiento de Adonis*, hacia 1610-1620; Francisco Rizi, *Himeneo y Alegoría del Manzanares entre Piscis y Sagitario*, 1649; Juan Antonio Frías y Escalante, *Andrómeda*, tercer cuarto del s. XVII; Jerónimo Antonio Ezquerro, *Alegoría del Agua*, 1718-1719; entre otras. Respecto a la pintura que toma como tema a divinidades menores femeninas, llama la atención el artista Peter Paul Rubens, quien dedicará buena parte de su obra a proponer diversos episodios de textos clásicos: *Ninfas y sátiros*, 1615; *Tres ninfas con el cuerno de la abundancia*, 1615-1617; *Diana y sus ninfas cazando*, 1636-1637; *Diana y sus ninfas sorprendidas por sátiros*, 1639-1640; *El rapto de Europa*, 1628-1629; *Danza de personajes mitológicos y aldeanos*, 1630-1635; *El nacimiento de la Vía Láctea*, 1636-1638; *Hércules matando al dragón del jardín de las Hespérides*, 1639-1640. A Galatea (personaje que en la obra de Arias de Villalobos presenta el lienzo con el esplendor de la ciudad) se le toma también como motivo pictórico: del francés Charles de la Fosse, *Acis y Galatea*, 1699-1704; homónimos de *El triunfo de Galatea* del siglo XVII, en Roma, Rafael Sanzio, 1510-1511, en España, Juan Antonio de Frías y Escalante, y otros autores no identificados.

hace un maravilloso obsequio: presenta dibujada en un lienzo a la ciudad de México a principios del siglo XVII, en su prosperidad y ascenso:

Presentó dibujado, y muy al vivo,
otro real y mayor recibimiento:
este, señor, que en rimas os describo,
vuestro su ornato, y de almas el contento,
su intento fué (sic) formar comparativo
del tiempo que pasó, al que ahora os cuento;
que en todo está tan mejorado y rico,
cuanto en la edad se ve de grande á chico.³⁴⁴

³⁴⁴ Villalobos, *Canto intitulado Mercurio*, p. 254.



El triunfo de Galatea, s. XVI, Rafael Sanzio, Ubicación: Villa Farnesina, Roma



Tres ninfas con el cuerno de la abundancia, 1615-1617, Pedro Pablo Rubens y Frans Snyders, Ubicación: Museo del Prado, Madrid.

En los versos anteriores se encuentra el procedimiento verbal de la *écfrasis*, que en la retórica antigua no estaba ligada necesariamente a las representaciones figurativas u obras de arte, más bien apelaba a despertar estímulos sensoriales, visuales y emotivos para persuadir o cautivar; y su principal propiedad era la de originar potencia visual. La admisión de

relaciones entre palabra e imagen se remonta a Cicerón, Aristóteles, Hermógenes, Teón, Aftonio, Erasmo de Rotterdam y Demetrio. Este último opinaba que la altura del arte pictórico o la poesía se vinculaba con la medida de los asuntos que refería y la impresión que dejaran sus imágenes. Introducir descripciones detalladas de cuadros, ciudades, sueños, celebraciones o espectáculos fue común en *Las etiópicas* de Heliodoro, *Dafnis y Cloe* de Longo o en *Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio. Seguir los modelos de los relatos clásicos otorgaba prestigio a los escritores del Siglo de Oro.³⁴⁵

Veamos cómo dialogan los objetos de arte con las estrategias retóricas:

La propia miniatura efrástica, por su capacidad para representar lo ya representado previamente en imágenes, despliega toda una serie de relaciones intertextuales, generando un texto que dialoga con otros textos de índole no verbal cargados a su vez de valiosas connotaciones histórico-políticas: descripción de objetos de pinturas regias y estatuas ecuestres; retratos a lo divino de nobles y personalidades pudientes; pinturas verbales de blasones y escudos nobiliarios conocidos; mitografías y genealogías; descripción de célebres batallas imperiales (pragmatografías), ciudades y lugares emblemáticos de la geografía española y de ultramar (topografías) o estaciones y festividades (cronografías) que son reflejo de la profunda cultura visual barroca. Hablamos pues de una doble función de la écfrasis como recurso poético: por un lado, narratológica, como *mise en abyme* que interrumpe y suspende la narración mediante un espejo narrativo; por otro, intersemiótica, por ser la écfrasis una representación verbal de una obra de arte y participar en consecuencia de la iluminación recíproca de las artes.³⁴⁶

Comienza Villalobos entonces la exquisita descripción de los festejos de entrada para los españoles, que permite conocer el estructurado protocolo de recepción de un virrey o figura digna de la monarquía hispánica. Es interesante pues una vez instalada la corte virreinal en Nueva España, se adquirieron protocolos ceremoniales que impulsaron el teatro,

³⁴⁵ López, Alejandro. *El Persiles: una imagen o mil palabras La écfrasis y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2019, p. 80.

³⁴⁶ Posada, Adolfo. “¿Écfrasis o hipotiposis?: *enargeia* y retórica visual en la poesía del Siglo de Oro”. *E-Spania: Revue électronique d'études hispaniques médiévales*, núm. 37, 2022, p. 4.

danza, música y otros divertimentos. Durante el periodo de gobierno de Hernán Cortes y de la Real Audiencia, la corte aspiró a imitar y recrear las prácticas de las élites de Occidente y de la corte renacentista. Al conquistador extremeño se le solía recibir con fastuosidad y trato de gran señor, por lo que se hacía escoltar por miembros de la nobleza indígena; contaba además con el servicio de músicos, maestros de danza, titiriteros y acróbatas, con los que amenizaba sus fiestas.³⁴⁷ Es frecuente en la literatura, la imagen de Cortés en medio de una recepción reverencial; pues resaltaba su dignidad, su talla de monarca y su grandeza de conquistador. Dicha estampa se repite en las verdades oficiales históricas de los relatos y memorias de la conquista.

Las etiquetas y el discurso simbólico confirman al rey como figura de autoridad. Durante el reinado de Carlos V —educado en la corte borgoña— se consolidó un protocolo que refrendaba su poder político y convalidaba su categoría de monarca, mediante una gran solemnidad. Hacia 1520 reordenó la jerarquía del alto rango de la nobleza, para preservar su carácter sagrado; y hacia 1548 se institucionalizó el modelo ritual y de comportamiento borgoñón para la corte hispánica, que incluía el trato social entre miembros de la corte, el ceremonial ejemplar y la “dramatización pública”, necesarios para presentar al rey como figura de poder consolidada y única.³⁴⁸

Esto lo continuó Felipe II cuando estableció una corte fija en Madrid, lo que le otorgó la ocasión de formar una corte a su medida. Aunado a los beneficios económicos de dicho establecimiento, surge un canon cultural del que emanaron normas y criterios simbólicos con

³⁴⁷ Ramos, *Actores y Compañías...*, pp. 99 y 100.

³⁴⁸ Salazar, Verónica, “El cuerpo del rey: poder y legitimación en la monarquía hispánica”. *Fronteras de la Historia*, vol. 22, núm. 2, 2017, p. 6-8.

los que se fue construyendo el imaginario político; una de las interpretaciones en torno al ceremonial de la corte nos transporta hacia finales de la Edad Media, cuando surge un desplazamiento de lo bélico a lo cortesano. Con este cambio de paradigma nace la tendencia a la pacificación, representada por ceremonias, ritos y gestos controlados que previeran y contuvieran las luchas de poder. La reflexión barroca parecía precisa a la necesidad de una pedagogía moralizadora, orientada a la persuasión por vía del espectáculo; construir la figura del rey implicó la implementación de una estrategia cultural bien elaborada que lograra escenificar la relación entre jerarquías.³⁴⁹ Así se comprueba este recurso en el *Canto*, cuando los españoles exhiben su fuerza, la cual quedó como parte del performance de potestad:

Asómbrase de ver las espingardas, /
que los hijos del sol disparan luego;
y á las corvetas fuertes y gallardas
que el ginete andaluz brinca entre el fuego,
en bridonas de armar, sillas bastardas,
mirando al español, queda tan ciego,
que piensa que es [temblando de mirarlo]
centauro el caballero y el caballo.³⁵⁰

Es inusitado el espanto que provocan los *rayos de guerra* que hace tronar Cortés, cuando Moctezuma le cuestiona por la ganancia que tendría al rendirse ante el monarca Carlos V. Luego resuenan los instrumentos bélicos, y los mexicas se asombran al ver las armas y el movimiento diestro de los jinetes con aspecto de centauros. Veamos que esta estrofa cumple algunas funciones dramáticas y espectaculares. Primero, la introduce la voz narrativa del *Mercurio* —que cómo ya se mencionó, al ser *visible* tiene existencia dramática—. Cumple también con una descripción del espacio sonoro, que bien podría reproducirse en un montaje: “Asómbrase de ver las espingardas, /que los hijos del sol

³⁴⁹ *Ídem.*

³⁵⁰ Villalobos, *Canto intitulado Mercurio*, p. 227.

disparan luego”. La reproducción de estallidos y truenos encaja, por su parte, con el sistema ritual de las grandes fiestas: en España los reyes católicos crearon las milicias locales, las cuales gradualmente se irían organizando, bajo la supervisión eclesiástica; se ejercitaba la *ordenanza* dentro de las fiestas, con un protocolo bien definido, el objetivo era hacer exhibición de los soldados: paso, presentación, honores y sus armas. Felipe II insiste en que la nobleza debía formar compañías de gente de armas, y estas comenzaron a participar en las representaciones de *moros y cristianos*; en este acto se unieron el entretenimiento, el ejercicio militar, y la puesta del armamento. Las representaciones de *conquista* —en sus múltiples variantes— incluyen los episodios de batallas, y ardidés de guerra a manera de revalidar la exégesis histórica y guardar memoria de la supremacía del bando vencedor. La estrofa anterior recuerda también al aparato que se presentaba a la *entrada* de reyes que aventajaban algún sitio, para lo cual se concedía una gran cantidad de disparos de pólvora y pirotecnia.³⁵¹ No resulta irrazonable imaginar que las comedias de *conquista* u otros actos públicos se intercalaran con algún tipo de despliegue de los atributos militares.

³⁵¹ Brisset, *op. cit.*, pp. 6-9.

CONCLUSIONES

En esta tesis demostré el valor del *Canto intitulado Mercurio* como texto literario, documento teatral e histórico. Para ello estudié la función de la Universidad en la transmisión de la cultura, pues Arias de Villalobos aprendió retórica, poética y teatro —entre otras disciplinas— en tal recinto, lo que le daría maestría y técnica para desarrollarse como dramaturgo y hombre de letras en la Nueva España. Asimismo, presenté las relaciones que guardaban la fiesta, el espectáculo teatral y el poder en el siglo XVI, con lo que pude comprobar que los espacios de celebración servían a los diferentes grupos sociales para alcanzar un lugar dentro de la monarquía. Encontré que el tópico de la alabanza a las ciudades funciona para refrendar la potestad de una demarcación (por su origen, habitantes, personas nobles, región, actividades, etcétera). La ceremonia de jura, por su parte, también se advirtió como una manifestación del poder de una ciudad, y una demostración de obediencia a la figura de gobierno. Villalobos hizo coincidir ambos eventos en el *Canto*, y creó una obra donde coexisten el fondo y la forma.

También probé que Arias de Villalobos destacó como un artista erudito de los siglos XVI y XVII, que obtuvo renombre como dramaturgo y ganó el cargo de “autor asalariado”. Evidencia de ello queda en actas y documentos históricos del teatro, en las que se menciona la fama de este personaje, no obstante, se habla poco de su obra, y queda escasa muestra de la misma. En aquellos siglos había dificultad para editar, imprimir y publicar una obra literaria, por lo que se puede comprender que no queden testimonios de su labor como dramaturgo. Pero, en este estudio rescaté las marcas del oficio de Villalobos como autor de comedias, presentes en el *Canto*, pues la obra está colmada de componentes de las representaciones de aquellos siglos: mitos bíblicos, demonios, batallas espectaculares,

oposición entre españoles e indígenas, interpretación de personajes de la mitología clásica, entre otros.

Aprendí que las universidades en el Nuevo Mundo difundieron los modelos culturales clásicos. Muchos discípulos se convirtieron en miembros de la iglesia y participaron en la evangelización, para ello se valieron de métodos aprendidos en las aulas y actos académicos: ceremonias, discursos, disertaciones, disputas, representaciones dramáticas, entre otras. Arias de Villalobos se logró desarrollar como dramaturgo de la ciudad gracias a la instrucción recibida en la Universidad Real. En la única obra impresa que se conoce del autor, se nota la influencia de los antiguos tratados de retórica, su dominio del género epidíctico, así como del arte dramático; concluyo que estos elementos fueron asimilados por Villalobos en un contexto educativo de orden superior. El estudio de esta obra permitió aproximarme al contexto cultural de un dramaturgo y literato de finales de siglo XVI y principios del XVII, y es relevante porque este periodo de la literatura novohispana carece de documentos del teatro y de impresos que no fueran de carácter religioso.

Con el desarrollo de este trabajo comprendí que la vida teatral novohispana servía en gran medida como vehículo de manifestación de la supremacía de la ciudad. Las diversas partes de la sociedad tenían la oportunidad de participar de las celebraciones y los espectáculos que emanaban de ellas. Al concurrir en estos espacios, simbólicamente se mancomunaban con la monarquía y sus instituciones. Dado que las festividades de San Hipólito y de *Corpus Christi* eran de suma importancia y desplegaban una gran cantidad de recursos, estas impulsaron fuertemente la actividad teatral y la producción de comedias durante el siglo XVI y XVII, por lo que profesionales del arte dramático comenzaron a disputarse la realización de los eventos. Arias de Villalobos buscó también promoverse y

solicitó de manera constante el reconocimiento como autor de comedias para dichas fiestas, las cuales seguramente tomaron el tema de la conquista de México. Ahora bien, al estudiar las celebraciones barrocas novohispanas, concluyo que existe una constante temática en las representaciones, Villalobos la conoce bien, y así lo expresa en las diversas solicitudes a los regidores. Al examinar el *Canto*, uno puede notar que introduce elementos de una comedia de conquista: el tema de la conversión de un rey mexicana, el demonio que incita a Moctezuma —en un sueño— a una revuelta, el combate entre indígenas y españoles, así como la extraordinaria recepción a Hernán Cortés en Tenochtitlán, entre otros.

Afirmo que el *Canto* tiene un buen número de marcas de la actividad de Villalobos como dramaturgo. La obra guarda la memoria de un autor de comedias, que comprendía el valor del espectáculo en la conquista espiritual mexicana.

En este estudio también fue necesario abordar el tópico de la alabanza a la ciudad, pues Villalobos elaboró su discurso sobre principios epidícticos. Con ello, logré comprender que esta tradición era útil para conformar la imagen de la ciudad, y engrandecer a los regidores de las mismas. Comprobé que el bachiller dominaba el procedimiento laudatorio, y que utilizó ampliamente el discurso imperial para enaltecer al marqués de Montesclaros y a la figura de Cortés. Evidencié los tratamientos de retórica antigua presentes en el *Canto*, mediante el estudio de los métodos de Menandro el Rétor, Quintiliano y Aristóteles. En consecuencia, puedo asegurar que Villalobos desarrolló puntualmente las pautas para honrar a una ciudad por sus virtudes: situación, geografía, origen, actividades, figuras insignes y linaje, entre muchas otras.

Además de conocer los preceptos retóricos, Villalobos demuestra su interés por la historia del México antiguo. Es probable que ese conocimiento le ayude a construir argumentos en defensa de la hegemonía española, pero también es cierto que otorga un valor importante al mito fundacional de la ciudad de Tenochtitlán y sus gobernantes. En el *Canto* se conjuntan las virtudes de figuras nobles, tanto antiguas como de la época, indígenas y españolas; con ello, el dramaturgo empareja en un solo curso la identidad y el carácter novohispano.

Examiné que las producciones escénicas respondían a la demanda de las altas instituciones por desplegar espectáculos que dieran grandeza a la ciudad, y así proyectarla como una fracción importante de la monarquía hispánica, con similar fastuosidad que otras ciudades europeas. Ello —como ya mencioné— significó fuente de trabajo para dramaturgos y compañías de comedias. Afianzo la idea de que Arias de Villalobos se benefició del gusto de la sociedad novohispana por el teatro, pues a partir de sus comedias obtuvo un sitio como miembro subvencionado de la ciudad, y fue amparado por su contribución a la vida cultural.

Los hechos de la conquista funcionaron tanto al género dramático como al epidíctico para ratificar que el pueblo indígena fue vencido. En ambos casos se exalta la figura del conquistador. Este episodio en el *Canto*, además de servir para aclamar a Hernán Cortés, tiene una carga dramática: presenta acotaciones de acción, distinción de diferentes espacios físicos, sujetos activos en escena como el Mercurio a lado de marqués de Montesclaros, Moctezuma haciendo la paz al extremeño junto con *ninfas* que le reciben con regalos, así como miembros de la sociedad novohispana transitando y participando de la gala. Hay también combates que nos recuerdan a las danzas de moros y cristianos, areítos, mitotes y tarasca. Todos ellos son elementos propios del contexto festivo novohispano y sus

representaciones. Al ser un texto que describe la *fiesta representada* en honor a Felipe IV, en el contexto de los cien años de la conquista, puedo ultimar que el *Canto* capturó un espectáculo que rememoró la caída de Tenochtitlán, pues en él son evidentes un buen número de momentos dramatizados, y además porque hace referencia a formas de diversión que se intercalaban entre actos teatrales. Con ello se abre la posibilidad de estudiar el *Canto* como un documento de teatro de los siglos XVI y XVII.

Seguramente el *Canto* no ha sido estudiado por su valor como documento teatral porque no cumple con un modelo dramatólogo, pero hay que recordar que durante los años en que fue creado, no existían convenciones avanzadas para escribir teatro. No era apremiante leer teatro, lo más importante era la representación.

Se entiende que no hay un interés por parte de Villalobos por promover este texto para su escenificación. En cambio, el *Canto* le otorgó la oportunidad de ser reconocido por su destreza en las letras, pues el lector transitaría afablemente —y mediante su imaginación— por la experiencia de la representación que tuvo lugar un 13 de agosto de 1621. Tal es el obsequio que ofrece Villalobos: una alabanza a la ciudad, donde da cuenta de su dominio retórico, del aparato espectacular de la época, y del fuerte vínculo que había entre las categorías *fiesta*, *poder* y *representación*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México* (ACMM), Libro IV, Folios: 137-137v, 1595/10/10.
- Acosta, José de. *Historia Natural y Moral de las Indias*. 3ª ed. México: FCE, 2006.
- AGI, Indiferente, 2057, N.134
- Aguilar Garduño, Ernesto, *et.al.* “Sistema de drenaje principal de la Ciudad de México”. *Gaceta del IMTA*, núm. 4, 2007.
- Aguirre, Rodolfo. “El clero secular de Nueva España y la búsqueda de grados de bachiller”. *Fronteras de la Historia*, vol. 13, núm. 1, 2008, pp. 119-138, pp. 126-136.
- Alatorre, Antonio. *El heliocentrismo en el mundo de habla hispana*. México: FCE, 2011.
- _____. *Los 1001 años de la lengua española*. México: FCE, 2002.
- Alva Ixtlilxóchitl, Fernando. “Rama y descendencia de los Señores de México”. *Obras históricas de Don Fernando de Alva Ixtlilxóchitl*, Tomo I. México: Secretaría de Fomento, 1891.
- Alvarado, Fernando. *Crónica Mexicayotl*, México: UNAM, 1992.
- Álvarez, José y Gregorio de la Fuente. “Orígenes mitológicos de España”. *Documento de trabajo 2010/7 del Seminario de Historia*, Departamento de Historia del Pensamiento y de los Movimientos Sociales y Políticos, Universidad Complutense de Madrid, 2010, pp. 1-42. Disponible en: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/297-2013-07-29-7-10.pdf>
- Anónimo. *Coloquio de la conversión y bautismo de los últimos cuatro reyes de Tlaxcala de la Nueva España*. Colección García, Universidad de Texas, siglo XVII.
- Aracil, Beatriz, “Las Sagradas Escrituras en el teatro evangelizador franciscano de la Nueva España: hacia una traducción cultural”. *Lingua, cultura e discorso nellatraduzione dei francescani*. Perugia: Università per Stranieri di Perugia, 2011.
- _____. “Moctezuma II: Ausencia y presencia en el teatro mexicano”. *América sin nombre*, núm. 9-10, 2007, pp. 12-20.
- Archivo Diccionario Real Academia de la Lengua Española* (ARAE), 1713.
- Archivo General de Indias*, Indiferente, 2057, N.134.
- Aristóteles. *Política*. Introd. Antonio Gómez. México: Porrúa, 1985.

_____. *Arte retórica*. Trad. José Goya y Francisco de P. Samaranch. México: Porrúa, 2019.

Bachelard, Gaston. *La poética de la ensoñación*. Trad. Ida Vitale. México: FCE, 2014.

Balbuena, Bernardo de. *Grandeza Mexicana*. Ed. Programa Editorial de la Coordinación de Humanidades de la UNAM. México: UNAM, 2015.

Baptista, Ana Isabel y Encarnación Castro-Páez. “El Hermes de Eratóstenes: apuntes filológicos e histórico literarios”. *Geografía histórica y mítica de la Antigüedad*. Madrid: Dykinson, 2020.

Barcala, Andrés. “Las universidades españolas durante la Edad Media”. *Anuario de estudios medievales*, núm. 15, 1958, pp. 104-111.

Bautista de Pomar, Juan. “Relación de la ciudad y provincia de Tezcoco”. En *Relaciones Geográficas del Siglo XVI*. México: UNAM, 2017.

Bautista, Gibran. “Obedecer. Muerte y ascenso real en la corte de México”. En *Integrar un reino. La ciudad de México en la monarquía de España, 1621-1628*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, 2020.

Benavente, Toribio de. “Capítulo 15”. *Historia de los Indios de la Nueva España*. Madrid: Real Academia Española, Centro para la Edición de los Clásicos, 2014.

Brisset, Demetrio. “Fiestas hispanas de moros y cristianos. Historia y significados”. *Gazeta de Antropología*, núm.17, 2001, pp. 1-12.

Clavería, Carlos. “Quintiliano, Virgilio y Horacio no son negocio. La imprenta española en el siglo XVI”. *Criticón*, núm. 65, 1995, pp. 5-15.

Clavijero, Francisco. *Historia Antigua de México y de su Conquista*, Tomo II. Trad. J. Joaquín de Mora. Jalapa: Agustín Pérez, 1868. Edición facsímil. Disponible en: <http://hdl.handle.net/11285/573974>

Cortés, Hernán. *La gran Tenochtitlán*. Ed. Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la UNAM. México: UNAM, 2012.

_____. *Cartas de relación*. Barcelona: Linkgua, 2016. Disponible en base de datos Digitalia Hispánica: <https://www-digitaliapublishing-com.pbidi.unam.mx:2443/a/48654>

Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la Lengua castellana o española*. Madrid: Luis Sánchez, 1611. Disponible en Fondo Antiguo de la Universidad de Sevilla: https://bib.us.es/nuestras_colecciones/fondo_antiguo/

Cruz, Sor Juana Inés de la. *Primero Sueño*. Ed. Antonio Alatorre. México: FCE, 2010.

- Curtius, Ernst. *Literatura europea y Edad Media latina I*. México: FCE, 1955.
- Cuvaradic, Dorde. “Panegírico de ciudad (laus urbis) y autorretrato del poeta en <<Oda a León de Nicaragua>>, de Salomón de la Selva” *Káñina, Rev. Artes y Letras, Univ. Costa Rica XLI (Especial)*, vol. 41 núm. 3, 2017, pp. 143-155.
- Dallal, Alberto. *El “dancing” mexicano*. México: Oasis, 1987.
- De las Casas, Bartolomé. *Del único modo de atraer a los pueblos a la verdadera religión*. México: FCE, 2017.
- Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de Nueva España*. Barcelona: Linkgua, 2016.
- Díaz, Joaquín. “Monstruos de papel”. *Boletín de Literatura Oral*, núm. 6, 2016, pp. 9-26.
- Diccionario panhispánico de dudas de la Real Academia Española (DPD)*, 2005.
- Diccionario de la lengua española (DLE)*, 23.^a ed., [versión 23.6 en línea], 2022.
- Domínguez, Christopher. “Christian Duverger en su isla”, *Profetas del pasado: quince voces de la historiografía sobre México*. México: EDICIONES ERA/ UANL, 2012.
- Domínguez, Rafael. "Arte y simbología en el capítulo barcelonés de la orden del Toisón de Oro (1519)." *Artium Historia*, vol. 24, 2001, pp. 173-204.
- Dorado Díaz, Gustavo. “La evangelización de los franciscanos en la Nueva España. Justificación y métodos de la Orden”. *Horizonte Histórico - Revista Semestral De Los Estudiantes De La Licenciatura En Historia De La UAA*, núm. 11, 2008, pp. 67-75.
- Eratóstenes, *Mitología del firmamento (Catasterismos)*. Introducción, traducción y notas de Antonio Guzmán Guerra. Madrid: Alianza, 1999.
- Ferrer, Teresa. “De lo científico a lo folclórico: Astrólogos y astrología en el teatro renacentista”. En *Historia del teatro español*. Madrid: Gredos, 2003.
- Flores, Aaron y David García, *Cotidianidad y fiestas en la Ciudad de México durante el siglo XVII: San Hipólito, Corpus Christi y Recibimiento de Virreyes*. Tesis Licenciatura en Historia, Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán, UNAM, México, 2003. TESIUNAM <http://132.248.9.195/ppt2002/0314851/Index.html>
- Flores, Enrique. *Etnobarroco: Rituales de alucinación*. México: UNAM, 2015.
- Framiñán de Miguel, María. *El espectáculo dramático-festivo del Corpus en la Salamanca del Renacimiento*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2015.
- García, Genaro. *Documentos inéditos ó muy raros para la historia de México, publicados por Genaro García*, Tomo XII. México: Vda. de C. Bouret, 1907.

- García, José-Luis. *Cómo se analiza una obra de teatro. Ensayo de método*. Madrid: Editorial Síntesis, 2017.
- _____. *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*. México: Paso de Gato, 2012.
- _____. *Diccionario español de términos literarios internacionales (DETLI)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2019.
- Garone Gravier Marina. “¿Ornamentos tipográficos? Las mujeres en el mundo del libro antiguo. Algunas noticias biobibliográficas”. *Leer en tiempos de la Colonia: imprenta, bibliotecas y lectores en la Nueva España*. Comp. Idalia García Aguilar y Pedro Rueda Ramírez. México: UNAM/Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas, 2010.
- Gómez, Guadalupe. “Hernán Cortés y su relación epistolar con Carlos V: el fiel vasallo <<al servicio de Su Majestad>>”. *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política, Humanidades y Relaciones Internacionales*, vol. 23, núm. 47, 2021, pp. 69-90.
- Góngora y Argote, Luis de, “A Córdoba” (Soneto). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Unidad Audiovisual-Área de Comunicación, 2002. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcj67f5>
- González Peña, Carlos. “Capítulo II: Poesía”. *Historia de la literatura mexicana: Desde los orígenes hasta nuestros días*. México: Porrúa, 2012.
- González, Enrique. “Por una historia de las universidades hispánicas en el Nuevo Mundo (siglos XVI - XVIII)”. *Revista Iberoamericana de Educación Superior*, vol. 1, núm. 1, 2010, pp. 77-101.
- Guzmán, Antonio. “Introducción”. En *Mitología del firmamento*. Madrid: Alianza, 1999.
- Hermenegildo, Alfredo. “Texto literario /vs/ texto dramático: la edición de obras teatrales del siglo XVI español”. *El escritor y la escena III: estudios en honor de Francisco Ruiz Ramón: actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1995, pp. 109-118.
- Hernández, Gerardo. “La visión castiza de la conquista en Historia de la nación chichimeca de Fernando de Alva Ixtlilxóchitl”. *Análisis del discurso colonial y de la literatura contemporánea: Nuevas perspectivas*. Coord. Abel Rogelio Terrazas y Donají Cuéllar Escamilla. México: Universidad Veracruzana, 2021.
- Kohut, Karl. "Grandezas mexicanas. El Canto intitulado Mercurio, de Arias de Villalobos". *Amicitia fecunda: estudios en homenaje Claudia Parodi*. Ed. Jimena Rodríguez y Manuel Pérez. Madrid: Vervuert Verlagsgesellschaft, 2015.

- Krpan, Ivana. “El drama evangelizador como rito de paso: La ritualidad estructural en el Nacimiento de San Juan y en la Conquista De Jerusalén”. *Estudios De Historia Novohispana*, núm. 53, pp. 18-29.
- Lamar, Covadonga. “La conjuración de Martín Cortés en la *Monarquía indiana* de Fray Juan de Torquemada”. *Archivum: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Oviedo*, Tomo 57, 2007, pp. 91-122.
- Lara Coronado, Jesús. “La educación moral en los autos sacramentales del siglo XVI en Nueva España”. *Perfiles Educativos*, vol. 34, núm. 136, 2012, pp. 79-97.
- Lauer, Robert. “La figura trágica de Moctezuma II en *Motezuma* (1784) de Bernardo María de Calzada y *Montezuma* (1755) de Federico el Grande y Carl Heinrich Graun”. *Hipogrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, vol. 8, núm. 1, 2020, pp. 223-236.
- Leonard, Irving. *Los libros del conquistador*. México: FCE, 1996.
- León-Portilla, Miguel. *Aztecas -Mexicas. Una civilización originaria*. Madrid: Algaba, 2005.
- _____ *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*. México: FCE, 2005.
- López de Marisca, Blanca. “La ejemplaridad en el auto de <<El Juicio Final>>. Una lectura horizontal.” *El escritor y la escena VIII: estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro: actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*. México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1999, pp.83-92.
- López, Alejandro. *El Persiles: una imagen o mil palabras La écfrasis y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, 2019. Repositorio institucional de la UCM <https://eprints.ucm.es/id/eprint/59282/>
- Mancebo, Yolanda. “El lenguaje dramático”. *Manual de dramaturgia*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2016.
- Márquez, Gabriel. “Evangelización, tecnología y explotación en Nueva España”. *Arte y sociedad en la Nueva España*. Coord. Arturo Vergara. México: UAEH, 2013.
- Martínez, Paula y Alberto Díaz. “El Corpus Christi Novohispano de 1539. Teatralización de una derrota en tres representaciones coloniales.” *Literatura y lingüística*, núm. 27, pp. 47-52.
- Martos, Aitana y Alberto. “Dialogismo y representaciones de las ninfas en la tradición folclórica, literaria y artística”. *Aisthesis*, núm. 66, 2019, pp. 37-60.
- Maza, Francisco de la. *La ciudad de México en el siglo XVII*. México: FCE, 1985.

- Menandro el Rétor. *Dos tratados de retórica epidíctica*. Trad. Manuel García García y Joaquín Gutiérrez Calderón. Madrid: Gredos, 1996.
- Miguel, Xochipilli. *Acercamiento a la fiesta de Corpus Christi en la Nueva España (siglo XVI)*, Tesis de licenciatura. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2009. TESIUNAM <http://132.248.9.195/ptd2009/noviembre/0651791/Index.html>
- Mindek, Dubravka. *Fiestas de gremios de ayer y hoy*. México: CNCA, 2001.
- Moncada, Omar. “Evolución y problemas actuales de la zona de chinampas del Distrito Federal” *Investigaciones Geográficas*, núm.12, 1982.
- Nava, Alfredo. *Teatro de ideales, teatro de conflictos: la fiesta del Corpus Christi en la ciudad de México durante el siglo XVII*. Tesis para obtener el grado de Maestro en Historia, UNAM, 2009. TESIUNAM <http://132.248.9.195/ptd2009/diciembre/0652214/Index.html>
- Navarro, Andrea. “Pasado y antigüedad clásica en los discursos sobre ciudades: Las laudes en la historiografía andaluza”. *Temas Medievales*, vol. 16, 2008, pp. 1-28.
- Olavarría y Ferrarí, Enrique de. *Reseña Histórica del Teatro en México*, Tomo I, México: Casa Editorial, Imprenta y Litografía “La Europea”, 1895.
- Osores, Félix de. “Colegios o seminarios de México”. *Historia de todos los Colegios de la Ciudad de México desde la Conquista hasta 1780*. México: Talleres Gráficos de la Nación, 1929. Edición facsímil a partir de *Nuevos documentos inéditos o muy raros para la Historia de México publicados por Carlos E. Castañeda*, Tomo II. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccz3g6>
- Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México: FCE, 2018.
- Peña, Margarita. “Peregrinos en el Nuevo Mundo: tradición épica y manifestaciones novohispanas”. *La formación de la cultura virreinal*, vol. I. Madrid: Vervuert, 2000.
- Pimentel, Francisco. *Historia crítica de la poesía en México*. México: Oficina Tip. de la Secretaría de Fomento, 1892. Edición facsímil. Disponible en: <http://132.248.9.195:8080/fondoantiguo2/1489977-701692/JPEG/Index.html>
- Posada, Adolfo. “¿Écfrasis o hipotiposis?: *enargeia* y retórica visual en la poesía del Siglo de Oro”. *E-Spania: Revue électronique d'études hispaniques médiévales*, núm. 37, 2022.
- Quintiliano, Marco Fabio. “Libro III”. *Instituciones oratorias*. Madrid: Librería de la Viuda de Hernando y Cia., 1887. Edición digital. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc3n214>
- Ramos, Maya. *Censura y teatro novohispano (1539-1822)*. México: Escenología, 1998.

- _____ *Actores y compañías de la Nueva España: siglos XVI y XVII*. México: CONACULTA / INBA-CITRU / TOMA Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas / Paso de Gato / Comisión de Cultura de la Cámara de Diputados, 2011.
- _____ *La danza teatral en México durante el virreinato (1521- 1821)*. México: Escenología, 2013.
- Reynolds, Winston. "Hernán Cortés y los héroes de la Antigüedad". *Revista de Filología Española*, vol. 45, núm. 1/4, 1962, pp. 259-271.
- Ricard, Robert. "Capítulo 5: Teatro edificante". *La conquista espiritual de México: ensayo sobre el apostolado y los métodos misioneros de las órdenes mendicantes en la Nueva España de 1523-1524 a 1572*. Libro segundo. Trad. Ángel María Garibay. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Rivera, Octavio. "Cuatro Comentarios Sobre El <<Coloquio de la Nueva Conversión y Bautismo de los cuatro últimos reyes de Tlaxcala en la Nueva España>>". *Cuatrocientos años del "Arte nuevo de hacer comedias" de Lope de Vega: actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2010.
- _____ "Danza, fiesta y espectáculo teatral en Nueva España en el siglo XVI". *Doctrina y diversión en la cultura española y novohispana*. Ed. Ignacio Arellano y Robin Ann Rice. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Rodilla, María José. *Aquestas son de México las señas*. Madrid: Vervuert/UAM, 2014.
- Rodríguez, Joaquín. "El elogio como expresión de agudeza en la universidad novohispana en el siglo XVIII", *Nova Tellus*, vol. 39, núm. 2, 2021, pp. 145-166.
- Rojas, José. "Piezas teatrales y representaciones en Nueva España en el siglo XVI". *Revista de literatura mexicana*, vol. 1, 1940, pp. 148-154.
- Sainz, Barriain, "La teatralidad novohispana vista desde los acontecimientos históricos. Del virreinato a la independencia". *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, vol. 8, núm. 2, 2020, p. 373-386.
- Sainz, Julio. "De lo científico a lo folclórico: Astrólogos y astrología en el teatro renacentista." *Bulletin of the Comediantes*, vol. 66, núm. 1, 2014.
- Salazar, Verónica, "El cuerpo del rey: poder y legitimación en la monarquía hispánica". *Fronteras de la Historia*, vol. 22, núm. 2, 2017, pp. 140-168.
- Sánchez, Rafael. "Síntesis sobre la Real y Pontificia Universidad de México". *Anuario Mexicano de Historia del Derecho*, núm. 15, 2002, pp. 265-342.

- Sanchis, Víctor. “La primera laus urbis occidental en América: la descripción de la ciudad de México-Tenochtitlan de Hernán Cortés”. *Revista Historia Autónoma*, núm. 5, 2014, pp. 43-50.
- Scío de San Miguel, Felipe. *La Santa Biblia, traducida al español de la Vulgata latina y anotada conforme al sentido de los santos padres y epistolarios católicos por Felipe Scío de San Miguel*, Tomo IV. Madrid: Gaspar y Roig, 1852.
- Sigaut, Nelly, “La fiesta de Corpus Christi y la formación de los sistemas visuales”. *La fiesta. Memoria del IV Encuentro Internacional sobre Barroco*. Bolivia: Unión Latina, 2007.
- Soustelle, Jacques. *La vida cotidiana de los aztecas en vísperas de la conquista*. México: FCE, 1984.
- Torquemada, Juan de. “Libro XI”. *Monarquía Indiana*. Volumen IV. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1975.
- Toussaint, Manuel. “Nuevos datos sobre Arias de Villalobos”. *Anales II*, vol. 6, núm. 21, 1953, pp. 92-94.
- Valero de Bernabé, Luis y Martín de Eugenio. *Análisis de las características generales de la Heráldica Gentilicia Española y de las singularidades heráldicas existentes entre los diversos territorios históricos hispanos*, Tesis doctoral, Universidad Complutense, 2008. Repositorio institucional de la UCM <https://eprints.ucm.es/id/eprint/7764/1/T30274.pdf>
- Valero de Bernabé, Luis. “Nobleza heráldica del imperio austriaco”. *Revista de la Real Asociación de Hidalgos*, núm. 561, 2017, pp. 1-24.
- Vargas, Margarita. “Santiago Tlatelolco y el Sistema Hidráulico de la ciudad de México colonial (1523-1610)”. *Los indios y las ciudades de la Nueva España*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 2013.
- Vetancourt, Agustín de. *Teatro Mexicano: Descripción breve de los sucesos ejemplares, históricos, políticos, militares y religiosos del Nuevo Mundo Occidental de las Indias*, Tomo I. México: Imprenta de I. Escalante, 1870-1871. Disponible en: <http://132.248.9.195:8080/fondoantiguo6/1481736-655795/JPEG/Index.html>
- Villalobos, Arias de. *Canto intitulado Mercurio. Dase razón en él, del estado y grandeza de esta gran ciudad de México Tenoxtitlan, desde su principio, al estado que hoy tiene: con los príncipes que le han gobernado por nuestros reyes. Dirigido al Exmo. Señor don Juan de Mendoza y Luna, III Marqués de Montes Claros y de Castil de Bayuela, señor de las villas de la Higuera, de las Dueñas, El Colmenar, El Cardozo y el Vado y Balconete: de los Consejos de Estado y Guerra; Virrey QEEF: de los Reinos de Nueva España y Perú, etc.* En *Documentos inéditos o muy raros para la historia de México*, Tomo XII. México: Lib. De la Viuda De Ch. Bouret, 1907.

Obediencia que México, cabeza de la Nueva España, dio a su Magestad Católica del Rey D. Felipe de Austria, Nuestro Señor, alzando pendón de vasallaje en su real nombre. Con un discurso en verso del estado de la misma ciudad, desde su más antigua fundación, imperio y conquista, hasta el mayor del crecimiento y grandeza en que hoy está. En *Documentos inéditos o muy raros para la historia de México*, Tomo XII. México: Lib. De la Viuda De Ch. Bouret, 1907.

Weyer, Johann. *Pseudomonarchia Daemonum (Liber officiorum spirituum)*. Edición digital de Joseph H. Peterson, 2000. Recuperado el 25 de febrero de 2022 de <https://pdfcoffee.com/pseudomonarchia-daemonum-5-pdf-free.html>

Zambrana, Alberto. “La retórica de las ciudades: descripción del paisaje urbano en la Segunda carta de relación de Hernán Cortés”. *Hipertexto*, núm. 6, 2007, pp. 69-78.

Zapata, Luis. *Carlo famoso*. Valencia: Casa de Ioan Mey, 1566. Disponible en Biblioteca Valenciana Digital: <https://bivaldi.gva.es/va/consulta/registro.do?id=3176>

Zavala, Mercedes. “El diablo y otros espíritus medievales”. *Textos medievales: Recursos, pensamiento e influencia*. Coord. Concepción Company, Aurelio González y Lillian von der Walde. México: Colmex, 2005.