

«Con un tono que evita cualquier gesto de emoción o de impostura que pudiera condicionar al lector, Carmen F. Galán rescata e interpreta en este libro un testimonio sobre esa perpetua guerra entre el signo y el olvido; es un testimonio enigmático y significativo no solamente por las ambiciones estéticas o políticas de su autor sino también —y sobre todo— por las dimensiones de su derrota: concebido por un aristócrata para venerar la autoridad de la corona española sobre la Nueva España, este *Obeliscus Zacatecanus*... era una insólita columna de cantera erigida a un costado de la catedral zacatecana, detrás de la cual fue cifrado un verdadero enigma, un artificio muy propio del barroco novohispano».

ISBN: 978-607-7678-62-5

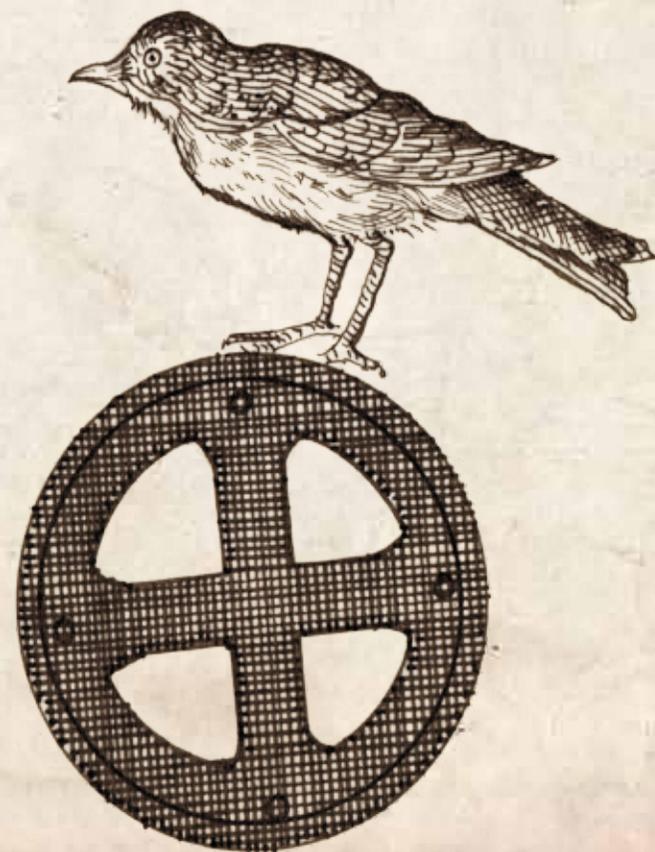


OBELISCO PARA EL OCASO DE UN PRÍNCIPE

CARMEN F. GALÁN

OBELISCO PARA EL OCASO DE UN PRÍNCIPE

CARMEN F. GALÁN



OBELISCO
PARA EL OCASO
DE UN PRÍNCIPE
CARMEN F. GALÁN



Obelisco para el ocaso del príncipe

Primera edición

© Derechos reservados

CARMEN F. GALÁN

Responsables de la edición

JUDITH NAVARRO SALAZAR

MAGDALENA OKHUYSEN CASAL

Diseño de forros

MAYRA VALADEZ ESTRADA

Imágenes

RICARDO BARAJAS PRO

Lectura de pruebas

DAN NAVARRO SALAZAR

Tiraje: 500 ejemplares

ISBN: 978-607-8028-02-3

ÍNDICE

Prólogo, 7

I. SOBRE EL *OBELISCUS ZACATECANVS*



Un obelisco perdido, 13



La fiesta barroca, 19

Barroco y emblemática en la Nueva España
Un conde ilustre



Cómo se «escribe» una estatua, 45

El certamen literario



Fronteras arte y escritura, 75

Definiciones y usos del vocablo «jeroglífico»



Escritura y resonancia, 97

Ecos de un imperio: el autor y sus lecturas
Símbolos y significados en el obelisco



Criterios de traducción, 123

II. EL *OBELISCUS ZACATECANVS*



Obeliscus Zacatecanvs sive elogium hieroglyphicvm...

(Versión en latín del impreso de 1727), 139



Obelisco zacatecano o elogio jeroglífico...

(Traducción al español del impreso de 1727), 151

Representaciones gráficas, 163

PRÓLOGO

Con menos frecuencia que los demonios de los sentidos, al hombre lo tienta el demonio del sentido —ese que lo incita a descifrar el significado oculto de cada cosa, como si cada cosa expresara un enigma cuya cabal solución lo conduciría al saber. Aunque peligrosa, se trata de una pasión seminal: cuando el hombre comprendió que una huella sobre la arena delataba al animal o al dios que caminó sobre ella, o que sus propias cicatrices evocaban los colmillos o las caricias que habían tatuado su cuerpo o su alma, ese hombre obtuvo, de manera simultánea, la consciencia del tiempo y la noción primaria de signo: si cada ser y cada hecho dejan sobre el mundo improntas que pueden ser interpretadas, un procedimiento semejante le permitiría al hombre vencer el olvido, transmitir sus ciencias, sus mentiras y sus fábulas, siempre y cuando consiguiera cifrar los signos del mundo con sus propios signos, con su propia escritura.

Gracias a su capacidad para hacer presente lo ausente, para fijar la ley o para comunicarse con otros seres, sacros o profanos, el signo escrito fue venerado durante mucho tiempo como un objeto casi mágico. Egipto, con sus elegantes jeroglíficos, se convirtió en la sede mítica de esta «superstición por lo escrito» que después adoptaron los hebreos y los árabes, dos pueblos religados por la fe en sus «Sagradas Escrituras».

Sócrates fue el primero en sembrar la duda, cuando sospechó, en *Diálogos*, que esa invención «no producirá sino el olvido en las almas de los que la conozcan, haciéndoles despreciar la memoria; fiados en este auxilio extraño abandonarán a caracteres materiales el cuidado de conservar sus recuerdos, cuyo rastro habrá perdido su espíritu».

Esta sospecha se volvería profética con los siglos, conforme se fueron oxidando los viejos imperios y los viejos lenguajes, recubriendo de olvido los signos que trazaron para perpetuar la memoria. Aun así, el hombre,

obstinado y melancólico, consciente de antemano de la fugacidad y de la astucia del signo, no solo preservó con tenacidad su confianza en él, sino que se esforzó en reflexionarlo, en pulirlo, en amplificarlo a lo largo de la historia para mejorar su concreción y su permanencia, con una sed instintiva que lo acercaba a la raíz de sus deseos y de sus fantasmas. Pero, cada vez que el hombre volvía a tatuar el papel o la piedra, se iba desvaneciendo la emoción original de aquel inocente descubrimiento, de aquella huella, de aquella cicatriz que le reveló la potencia primera del signo. Paulatinamente, lo que fue un evento fortuito se transformó en una acción que podía provocarse a voluntad o a capricho del propio hombre. Era, quizá, el nacimiento del artificio: la capacidad del signo no solo para aprehender lo real o para representarlo, sino para crearlo.

Con un tono que evita cualquier gesto de emoción o de impostura que pudiera condicionar al lector, la doctora Carmen F. Galán rescata e interpreta en este libro un testimonio sobre esa perpetua guerra entre el signo y el olvido; es un testimonio enigmático y significativo no solo por las ambiciones estéticas o políticas de su autor sino también —y sobre todo— por las dimensiones de su derrota: concebido por un aristócrata para venerar la autoridad de la corona española sobre la Nueva España, este *Obeliscus Zacatecanus...* era una insólita columna de cantera erigida a un costado de la catedral zacatecana, detrás de la cual fue cifrado un verdadero enigma, un artificio muy propio del barroco novohispano.

Este libro permite imaginar el inquietante espectáculo que los jeroglíficos egipcios de dicho monumento ofrecían a los ojos de los transeúntes —la mayoría de los cuales ignoraba la existencia de Egipto—; también, que esa turbación, ese desasosiego, formaba parte sustancial del mensaje: el enigma estético como expresión de las jerarquías políticas.

Para el conde Rivera de Bernárdez, autor del *Obeliscus Zacatecanus...*, cuanto más abstruso y complicado fuera el signo, cuanto más se develara su naturaleza inaccesible o contradictoria, mayor sería el respeto, el temor,

la adoración que provocaría en sus receptores. Eso explicaría, en parte, la complejidad de su proyecto, que comenzó como un certamen literario en honor al rey español, del cual se derivó un poema en latín escrito como écfrasis de un obelisco de cantera, para formar parte de una expresión artística y política comprendida dentro de una fiesta barroca y popular, muy atenta a las jerarquías y a las diferencias.

Para conservarse y dejar constancia de su existencia, el hombre barroco empleó los artilugios del signo para multiplicar sus posibilidades de significación y cubrir los huecos de su *horror vacui*: la grafía se transfiguró en jeroglífico, la tinta y el pergamino se volvieron piedra y relieve, la imagen y el texto se combinaron como emblema, imagen que habla callando.

El león que porta una flor de lis, la codorniz que se abraza al sol y a la luna, el perro centinela y la serpiente bicorne, el dedo y la mano, el ojo y la boca... son enigmas gráficos que se articulan en una elaborada urdimbre. Desde los recovecos y las oscuridades de ese ingenio clama la esencia de la naturaleza humana: su anhelo de ser, su deseo de reconocimiento, su ambición por trazar un garabato en el tiempo.

Escrito con tinta sobre la página o con cincel sobre la piedra, empeñando en ello todas las fuerzas de su cuerpo, de su entendimiento y de su voluntad, el hombre vuelca en el signo su propia labor de significación.

La apuesta de Rivera de Bernárdez parece nítida: entre más intrincada sea la sintaxis de sus símbolos, más curiosidad provocará en sus hipotéticos lectores y mayor será el trabajo de interpretación; su estrategia textual aseguraba así su permanencia como acertijo. No obstante, este enigmático hermetismo no impidió que los criollos independentistas demolieran el obelisco de piedra en cuanto se derrumbó el virreinato, como emblema obsoleto de la monarquía española. Pero, mientras tanto, aunque fuera por un instante —y en el caso del *Obeliscus Zacatecanus...* ese instante se convirtió en un siglo—, el recuerdo triunfó sobre el olvido y caminó de la mano con la ilusión. En correspondencia con el

arte efímero, sujeto al devenir y a su erosión, el obelisco se las arregló para mantener su enigma en estado latente, durante otro siglo, hasta despertar en nuestros días, entre las páginas del presente libro.

Arrojando su saber inquisitivo en una meticulosa objetividad, Carmen F. Galán expone ante el lector el contexto histórico, filosófico y estético en el que fue creado este texto singular y polimorfo. Luego de exponer las características y la importancia del barroco español, indaga sus colindancias con el neoclasicismo y con la ilustración, explora las variables relaciones entre la imagen y la palabra escrita y muestra las peculiaridades de una poética que vertía contenidos bíblicos en recipientes paganos y que consideraba a la imitación artística no como plagio necesariamente, sino como gesto de erudición o de tributo a los clásicos.

Que se montara en Zacatecas una obra con estas preocupaciones sugiere que el ambiente de esta ciudad —un ambiente de provincia y minas, encerrado en sus creencias y tradiciones— era permeable al mundo y a su circunstancia, abierto a abrazar lo extraño como parte de su cotidianidad.

De este modo reinicia la historia: el milenario combate entre las graffías de la memoria y los garabatos del olvido. Los signos que aparecen y desaparecen por motivos ideológicos y políticos reaparecen después, movidos por causas históricas y estéticas muy complejas. Mientras la erudición de este libro nos lleva de Kircher a Sigüenza y Góngora, de la retórica barroca a los símbolos alquímicos, del mítico Egipto a la no tan vieja Nueva España, reflexionamos sobre las leyes ocultas que rigen la persistencia o la caducidad de los signos. Unas leyes que permitieron la supervivencia de este obelisco, una obra múltiple y efímera, hermética y cristiana que apenas encajaba en su época y que tan bien funcionaría en nuestro siglo neobarroco y posmoderno. Lo cual nos lleva a preguntarnos si la desmemoria no será, en ocasiones, solo un artificio de los signos.

Maritza M. Buendía y Gonzalo Lizardo

I. SOBRE EL *OBELISCUS ZACATECANVS...*

UN OBELISCO PERDIDO

Hay ciudades que se distinguen por su arquitectura, como Zacatecas, cuya catedral es considerada una joya del arte barroco, por lo que es difícil imaginarla contigua a otros monumentos, como ocurrió durante casi un siglo cuando estuviera un obelisco de cantera de 45 pies de altura¹ en la Plaza Mayor.² De tal obelisco solo queda testimonio gracias a un texto en latín publicado en 1727, junto a un certamen literario celebrado en 1722 en honor a Luis I.³

*Obeliscus Zacatecanus sive Elogium Hyeroglyphicvm ex AEgyptorum doctrina depromptum in honores Serenissimi Ludovici I Hispaniarum Regis erectum, die quo nobilissima Zacatecanas Civitas propter eius exaltionem ad Regium solium plafibus festivis fuorum incolarum animos exhilarabat. Pars Vnica. In quam tam fimetria, quam Hyeroglyphicorum expofitio breviter enodatur A D. Josepho Rivera Bernardez, Comite Sancti Jacobi de Palude, & peditum quingentorum Duce. 1727*⁴ es un texto en latín que acompaña al certamen literario *Estatua de la Paz...*, donde el conde Rivera de Bernárdez explica el significado de los jeroglíficos que se encuentran en las cuatro caras del obelisco, además de justificar su elección para rendir homenaje al monarca.

De acuerdo con Federico Sescosse,⁵ este es el «único caso en que la mitología egipcia influyó en el arte colonial», aunque Guillermo Tovar de Teresa refiere otros dos casos: el de una pirámide construida en México «por los profesores del arte de la pintura para la jura de Luis I en 1724»,⁶ para el mismo acontecimiento, y el de otro obelisco erigido en Puebla para proclamar a Carlos III.⁷

Por otra parte, las comparaciones con Egipto aparecen ya en *Neptuno alegórico*, de Sor Juana Inés de la Cruz, y

en *Theatro de virtudes políticas, que constituyen a un Príncipe*, de Carlos de Sigüenza y Góngora, en el que se comparan el antiguo imperio egipcio y el prehispánico.⁸

Una obra de tales características podría ubicarse en lo que se denomina «arte o arquitectura efímera» (aunque el obelisco zacatecano estaba hecho de cantera y duró varias décadas en la plaza mayor) por su carácter circunstancial, por lo que se ha considerado una manifestación del barroco novohispano;⁹ sin embargo, algunos aspectos como la formación del autor, sus inclinaciones hacia la astronomía, así como la permanencia en piedra (estuvo alrededor de un siglo en la plaza mayor de Zacatecas) hacen que esta obra ocupe un lugar fronterizo entre barroco y neoclasicismo o entre barroco e ilustración.

Los estudios de arte efímero en Zacatecas han abordado principalmente las piras funerarias;¹⁰ solo Federico Sescosse se ha ocupado del obelisco en cuestión siguiendo el recorrido textual e histórico, consignando su contenido a partir del escrito en latín de Rivera de Bernárdez y resaltando la influencia de Athanasius Kircher.¹¹

Acercas del obelisco de Carlos III en Puebla, Elena Isabel Estrada de Gerlero ha realizado una descripción y subrayado también la influencia de Kircher, así como la escasez de estudios acerca de este jesuita en el barroco criollo;¹² no obstante, cuando aborda el caso de Zacatecas, con base en el estudio de Sescosse, incurre en graves errores con las fechas y nombres: afirma que el obelisco fue colocado en 1734, que *Estatua de la Paz...* fue publicado en 1627 y titula el elogio de Kircher a Fernando III *Obeliscus Aegyptiacus* confundiéndolo con *Oedipus Aegyptiacus*, donde aquel está contenido.

Es fundamental dar cuenta de las relaciones entre arte regional y lo que se considera arte universal, así como del rescate de obras que, por su naturaleza circunstancial, han quedado en el olvido y que representan un episodio importante en la construcción del imaginario de una nación.

Considerando que la influencia de Egipto en el arte barroco tiene sus raíces en la emblemática renacentista, el



estudio del obelisco de Rivera de Bernárdez se abordará esencialmente desde el punto de vista simbólico para establecer su filiación e impacto ideológico.

El contexto que corresponde a aspectos de historia cultural y del arte es la emblemática y su relación con la egiptología en el barroco; los marcos de referencia empleados para delimitar las fronteras entre arte y literatura en este texto híbrido, y para verificar si los contenidos del programa iconográfico de contenido simbólico se inclinan al lado de la erudición y hermetismo, o por el contexto festivo, al de la vulgarización intencional, fueron el canon barroco y su función ideológica y el arte efímero en relación con la emblemática.

Ya que solo existen testimonios de tres casos de influencia explícita del arte egipcio en la arquitectura efímera: Puebla, Zacatecas y México (la pira de Luis I en la catedral de México de 1724),¹³ no se ha delimitado el papel de dicha influencia en la conformación del barroco novohispano.

La emblemática ligada al proyecto contrarreformista funcionaba como una pedagogía en imágenes, y como los iconos son de lectura universal, van implícitas pretensiones de universalidad, que el conde Santiago de la Laguna asumió al escribir en latín (lengua del saber en la época) y en la conformación de un repertorio de símbolos, o jeroglíficos, que más que universales resultaron herméticos.

Debido a la inexistencia física del monumento construido en 1724 para Luis I, que fue destruido alrededor de la tercera década del siglo XIX,¹⁴ al cual solo podemos acceder a través de la mediación de un único testimonio, el de su autor, y del que queda solamente una ilustración poco legible, fue necesario, para indagar sobre su sentido, hacer un trabajo de reconstrucción textual del obelisco que incluye la traducción, la edición crítica y la reconstrucción gráfica de lo que pudo haber sido.

Atendiendo la naturaleza del texto y los testimonios sobre el mismo, realicé, junto con Marcelino Cuesta Alonso, una traducción al español¹⁵ de la obra titulada *Obeliscus Zacatecanus...*



La reconstrucción del obelisco se llevó a cabo en tres niveles: traducción, edición crítica y representación gráfica. Esta última fue realizada por Ricardo Barajas Pro; quien pintó además los jeroglíficos de manera independiente tomando como referencia la versión original del impreso de 1727, de Francisco Silverio. La versión de las cuatro caras del obelisco es una versión basada en el estilo de *Elogium XXVIII* dedicado a Fernando III por Kircher, la principal influencia de Rivera de Bernárdez.

Todo trabajo filológico contempla necesariamente la historia cultural o del libro en virtud de que todo texto remite siempre a otros textos. *Obeliscus zacatecanus* es una obra fronteriza que funciona como *narratio philologica* de un emblema silente para los zacatecanos del siglo XVIII.

Agradezco a la familia Sescosse el acceso a fuentes inasequibles, a Rosario Reveles, Veremundo Carrillo, Alberto Ortiz e Isabel Terán por su orientación para realizar esta investigación; a la Universidad Autónoma de Zacatecas y al Instituto Zacatecano de Cultura «Ramón López Velarde» por los apoyos que hicieron viable este trabajo.



1. Estableciendo la equivalencia con el sistema métrico, Federico Sescosse afirma que el obelisco tenía una altura total de 12.20 metros. «*Obeliscus Zacatecanus*» en: A. González Quiñones (comp.): *Miscelánea bibliográfica zacatecana. Siglos XVI–XX*, vol. I, p. 85.
2. Antiguamente, Plaza del Maestre de Campo y, mientras estuvo el obelisco, Plaza de la Pirame o de la Pirámide.
3. Luis I de Borbón era hijo de Felipe V; fue nombrado príncipe de Asturias; a los 15 años contrajo nupcias con la duquesa de Orleans, de 12 años, lo que propiciaría la unión de dos dinastías y dos países: España y Francia. En 1724, Felipe V abdica a favor de Luis I, quien muere a causa de viruela meses después, a los 17 años.
4. En *Estatva de La Paz, antiguamente colocada en el Monte Palatino, por Tito y Vespasiano cónsules. Y aora nuevamente trasladada a los Reynos de España y Francia por la Católica Magestad de Nuestro Rey, y Señor D. Phelipo V. (que Dios guarde) en las felicísimas Nupcias del Sereníssimo Señor D. Luis I. Principe de Asturias, con la Sereníssima Señora Hija del Señor Duque de Orleans, y las de la Señora Doña Maria Luisa Gabriela infanta de España, con la Christianíssima Magestad del Señor Rey de Francia. Cuya alegorica translación celebraron los ingenios Zacatecanos, en el festivo Poetico Certamen, que a expensas de la lealtad del Conde Santiago de la Laguna, Coronel de Infantería Española D. Joseph de Vrquiola, se celebró en dicha Ciudad día 27. de Septiembre del año de 1722. Con la descripción del obelisco que se le erigió a el Señor Don Luis I (que de Dios goza) en su Real Coronación el año de 1724. Sacalo a luz y consagra a la Católica Magestad el Señor Don Phelipo V. (que Dios guarde) el Coronel de Infanteria D. Joseph Rivera Bernardez, Conde de Santiago de la Laguna. Impreso en México en la Calle nueva por Joseph Bernardo del Nogal 1727 [Biblioteca Nacional]*.
5. F. Sescosse: «*Obeliscus Zacatecanus. Un curioso libro colonial del siglo XVIII*», en: A. González Quiñones (comp.): *op. cit.* p. 79.
6. G. Tovar de Teresa: *Bibliografía novohispana de arte* (segunda parte: Impresos mexicanos relativos al arte del siglo XVIII), p. 114.
7. *Idem*, p. 128.
8. C. de Sigüenza y Góngora: *Obras históricas*.
9. *Vid.* G. Tovar de Teresa: *op. cit.*
10. A. Bazarte Martínez y M. Á. Priego Gómez: *El gran teatro de*



la muerte. *Las piras funerarias en Zacatecas*; U. Martínez: «Las piras funerarias en Zacatecas. Otra cara del culto a la muerte», en <http://www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/diarias/291098/piras-zac.html>.

11. F. Sescosse: *op. cit.*
12. E. I. Estrada de Gerlero: «El obelisco de Carlos III en la Plaza Mayor de Puebla», en: H. Pérez Martínez y B. Skinfill Nogal: *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica*, p. 108.
13. Texto que Tovar de Teresa refiere como desaparecido.
14. Según Sescosse, «*Obeliscus zacatecanus* (1)», en: *Temas Zacatecanos*.
15. Existe una traducción realizada por el doctor Veremundo Carrillo Trujillo, de la que Federico Sescosse publicó pequeños fragmentos.



LA FIESTA BARROCA

Un obelisco es un texto-monumento cuyo programa iconográfico implica una participación del receptor para poder descifrarlo. En 1724, el conde Santiago de la Laguna, Rivera de Bernárdez, mandó erigir un obelisco de cantera que tenía en sus cuatro lados inscripciones jeroglíficas, cuyo significado, un pánegírico a Luis I, se deducía a partir de la interpretación simbólico-alegórica, lo que suponía el conocimiento de ciertos signos, por lo menos de la élite letrada.

Este obelisco fue una manera de dejar testimonio de una serie de festejos por la coronación del hijo de Felipe V. Entre los destinatarios de tan ingenioso enigma se pueden marcar recepciones distintas: en primer lugar, la del pueblo que participó de las fiestas de lealtad a la corona española, donde, al parecer, también se reafirma la preeminencia del propio conde de la Laguna; en segundo, la de los participantes de la justa literaria, quizá los únicos capaces de resolver el «paradigma de la lección» propuesto en los jeroglíficos; en tercer lugar (y principal), la de la Corona, pues la presencia del rey ausente,¹ es decir, la monarquía radicada en España, era legitimada en el despliegue de solemnidades que mantenían el orden colonial:

El ciclo vital marcado por el nacimiento, desposorios, ascenso al trono y triunfos militares de cualquier miembro de la familia real, abría a la contemplación pública los aposentos del «sitio real» para que el súbdito se sintiera proyectado en ese gran teatro cortesano, como parte del cuerpo social de una monarquía [...] La Nueva España vivía pendiente de esta «parateatralidad» monárquica si bien a su propia escala, como asiento periférico de una corte y una cátedra con *status* colonial.²

La fiesta barroca era un acontecimiento emanado del poder político con funciones de propaganda. Dentro de las festividades, que duraban varios días y donde se realizaban juegos, procesiones, sermones, corridas de toros y certámenes, se desarrollaron arquitecturas efímeras, que, dependiendo del motivo de la celebración, podrían ser arcos triunfales, piras funerarias, carros alegóricos, obeliscos, pirámides...

Por su carácter circunstancial, estas expresiones desaparecieron en su mayoría e incluso se diseñó un género literario, el de relaciones o triunfos,³ para dejar constancia de la ostentación y magnificencia con que las fiestas eran llevadas a cabo. Estos relatos describían detalladamente cortejos, arquitecturas y ornatos efímeros.⁴

De acuerdo con Víctor Mínguez, «el historiador del arte efímero busca obsesivamente los grabados que representan los fastos del pasado y menosprecia en ocasiones aquellas relaciones impresas que carecen del apoyo de la imagen»⁵ por considerarlas solamente fuentes para evocar las celebraciones públicas modernas, de manera que se dejan de lado acontecimientos que no fueron grabados por razones económicas, organizativas o de tradición, olvidando la calidad artística de la fiesta.

Rivera de Bernardez buscó la manera de hacer una obra durable al fijarla en piedra y al publicar un impreso; de modo que el monumento desapareció, pero quedó un texto que describe su composición y su significado.

El obelisco de Rivera de Bernárdez está enmarcado por un ritual de lealtad a la Corona que, junto con su versión impresa, le confiere un carácter complejo: fue concebido como permanente, aunque tomando las formas de arte efímero, y publicado como texto en latín junto a otra celebración circunstancial (el certamen literario) para resguardarlo del olvido.

La publicación de 1727 contempla un certamen literario y la descripción del obelisco para la jura del monarca a la que se agrega una elegía por el temprano fallecimiento de Luis I; es un texto híbrido que sintetiza jura y exequias,



el ascenso al trono y el ocaso del monarca. El texto de Rivera de Bernárdez es una manifestación del arte que conjuga artes visuales y literatura: escultura, jeroglíficos grabados en cantera, relación, poesía y écfrasis.⁶

Antes de hablar de lo que ocurría en Zacatecas en el campo literario durante el siglo XVIII, es necesario enfatizar que, por lo general, cuando se habla de literatura novohispana, no se circunscribe a ninguna región propiamente, y esto porque la labor de rescate del pasado colonial se concibe como parte de una historia literaria nacional todavía inconclusa.

En lo que corresponde al periodo novohispano de esta historia, se ha realizado una revisión de tipos textuales (como la relación, el sermón y el panfleto, entre otros) que obligaron a redefinir los géneros literarios y, en consecuencia, el concepto de literatura; no obstante, cuando se incluyeron algunos de estos textos se les anulaba al calificarse como monótonos y poco originales o, en el mejor de los casos «circunstanciales», es decir, destinados a celebrar un acontecimiento, lo que se considera «limitaba» la creación:

El propósito era la adulación y la glorificación del tema, lo que se pretendió lograr mediante concepciones ingeniosas, malabarismo atrevido de frases y artificio excesivo, además de una pedante exhibición de conocimientos clásicos y escolásticos. La oscuridad fue virtud y el vacío revoltillo de palabras alusivas, un mérito.⁷

El problema de este tipo de crítica es que, al sujetar la valoración de lo literario a los criterios modernos de libertad y novedad, desacredita toda obra por encargo o cercana a un poder, olvidándose de que todo arte está ligado a un poder, llámese mecenas, Estado o conciencia. La originalidad de una obra no se puede medir desde su autonomía, sino desde su función y sentido en un contexto histórico y por su relación con la tradición, entendida no solamente como diálogo en el tiempo, sino con los textos.



El circuito de producción cultural en Zacatecas estuvo ligado a la élite minera, que estableció como estrategias de conservación de poder ciertas alianzas en el ámbito local (matrimonios, compadrazgo, cofradías, compañías) y con la corona española por medio de la obtención de un título militar o nobiliario:

La delegación de poder que el rey depositó en sus fieles vasallos ennoblecidos acumuló las prerrogativas de estos últimos. La conjunción del poderío económico con la investidura nobiliaria aumentó los privilegios de la nobleza local [...] en el siglo XVIII, Zacatecas en realidad fue muy noble y leal.⁸

La práctica de piedad era una forma de demostración y afirmación pública de este poder, por lo que las élites promovían eventos religiosos y de carácter civil que se mezclaban y confundían entre sí.

La fiesta era el lugar por excelencia del privilegio, del decoro y del lucimiento. El cabildo tenía a su cargo la organización de ciertas festividades como la de San Nicolás de Tolentino, Corpus Christi, Naves, el aniversario de la ciudad junto con la natividad de María, o los aniversarios de los reyes. [...] pero hacia el siglo XVIII esta representación también se relaciona con celebrar el punto intermedio, el que permite el equilibrio: ese punto es la nueva élite minera, heredera de los conquistadores y, al mismo tiempo, capaz de transmitir su propia herencia.⁹

Las pocas publicaciones que se conservan de la época se ajustan a los intereses de esta élite que funcionaba como mecenas y que a la vez participaba de las prácticas de escritura, además de ser poseedora de acervos bibliográficos que contienen no solo obras de carácter científico y algunos textos consignados como prohibidos por la Inquisición, sino también manuscritos que permanecieron inéditos.¹⁰



A partir de estas fuentes, es posible describir los géneros y las figuras predominantes en el campo literario de Zacatecas en el que se encuentran la publicación de varios sermones, dos certámenes literarios, dos descripciones de la ciudad de Zacatecas, una obra historiográfica y una sátira.¹¹

Entre los sermones destacan *La nueva espiritual fortaleza, erigida en el más eminente sitio de la ciudad de Zacatecas, para su resguardo y custodia*¹² y *La imagen más clara de lo oculto de María*,¹³ ambos de fray Cosme Borruel; *Fecunda nube del cielo guadalupano y mística paloma del estrecho palomar de el Colegio Apostólico de Nuestra Señora de Guadalupe*,¹⁴ de José Guerra; *Fénix en el incendio de la ciudad de Nuestra Señora de los Zacatecas, abrasado, y para su consuelo en el día de su transfiguración, de nuevo renacido*,¹⁵ de Cristóbal Cruz; *Sermón fúnebre que en las suntuosas exequis que en honra de la muy noble y piadosa señora Doña Rosalía Dozal Hijar de la Madriz*,¹⁶ celebrado por don Fernando de la Campa y Cos; el sermón de dedicación *Breve descripción de la fábrica y adorno del templo de la Compañía de Jesús de Zacatecas con una suscinta relación de las fiestas que se solemnizó su dedicación*¹⁷ y *Breve descripción del templo o iglesia parroquial mayor...*,¹⁸ de Gabriel Miqueo, por citar los más representativos.

Los dos certámenes literarios son *Piscina Zacatecana*¹⁹ y el mencionado *Estatua de la paz*,²⁰ ambos realizados por Rivera de Bernárdez, autor también de *Descripción breve de la Muy Noble y Leal ciudad de Zacatecas...*²¹ La otra descripción aparece en *Piscina Zacatecana*, de Juan de Santa María Maraver; las otras obras, de difícil clasificación, son *Muralla Zacatecana*,²² de Mariano de Bezanilla, que es un libro devocional y a la vez una crónica o historia: «Las empresas historiográficas de Bezanilla están, entre otras cosas rezumantes de enseñanzas y juegos conceptuales a través de una lírica a ultranza»,²³ y *La portentosa vida de la muerte*,²⁴ del franciscano Joaquín de Bolaños (un caso especial porque es una sátira que casi se puede considerar novela).



Esta producción cultural de la región de Zacatecas se puede caracterizar como esencialmente barroca, como se ha descrito el arte del periodo colonial; aunque el siglo XVIII es de los de más difícil definición porque en él coexistieron diversas tendencias literarias impulsadas por el paulatino cambio ideológico en la Nueva España, lo que significó la transición del antiguo al nuevo régimen a partir de la llegada de ideas ilustradas.²⁵

Dicho cambio es visible por la reacción de la censura inquisitorial y por la creciente circulación de textos clandestinos; pero también se dibujaba ya desde el siglo anterior con la transformación de la cátedra, principalmente en los colegios de la Compañía, y en la prosa de sor Juana Inés de la Cruz y Carlos de Sigüenza y Góngora, quienes ya conocían algunas de las teorías que revolucionaron y cuestionaron las verdades de fe. De tal modo que el XVIII novohispano no es ni un siglo de luces ni barroco completamente.

En la Nueva España, las manifestaciones del barroco eran una experiencia colectiva enmarcada por la festividad, donde las artes se funden en la teatralidad: la pintura, la arquitectura y la poesía eran la manera de concretar una experiencia dentro de una pedagogía de masas, por lo que su permanencia y preservación dependen de unos cuantos testimonios que dan cuenta de su existencia.

De este tipo de eventos se conservan, para el caso de Zacatecas durante el siglo XVIII, algunas publicaciones de certámenes literarios como las anteriormente citadas *Piscina Zacatecana* y *Estatua de la Paz*, que podrían incluirse en el género de relaciones y triunfos y que incorporan los poemas ganadores, lo que los hace antologías, pero también écfrasis, pues *Piscina Zacatecana* contiene una descripción de la ciudad y *Estatua de la Paz*, una descripción del obelisco que fue destruido en el siglo XIX.

La cuestión radica, entonces, en cómo inscribir en una historia del arte novohispano el testimonio de algo que ya no existe, o mejor, cómo el testimonio de eso que ya



no existe, el texto en latín (la écfrasis del obelisco), puede ser considerado arte.

Por otra parte, debe precisarse la conexión del texto en latín de Rivera de Bernárdez en el marco del certamen con que aparece publicado y donde se consigna la obra poética de los contendientes en la justa en la que Rivera de Bernárdez participa como promotor. Este paratexto, el certamen *Estatua de la Paz...*, es el que determina la recepción de un monumento de cantera que ofrecía a la vista jeroglíficos cuya clave de lectura está en el texto.

En las formas de circulación y recepción se consuma y complementa la existencia del arte, que, como construcción histórica, no es un concepto hipostasiado; por eso, lo que se concibe como tal depende de ciertos valores o de su desgaste, pero principalmente del soporte material.

Lo que hoy definimos como arte está enraizado en un circuito de circulación regido por la propiedad, de modo que (y en especial la plástica) solo existe en museos donde es público y patrimonio de una nación o en colecciones particulares y privadas; aunque existen formas de recepción indirecta mediante testimonios o reproducciones.

El caso de la literatura es distinto, ya que en el circuito editorial tiene diferentes destinos; no obstante, se traza la distancia entre cultura de élite y de masa, que a veces se confunde con cultura popular. La escritura y la imprenta, como la arquitectura, el óleo y el grabado, garantizan cierta supervivencia; en cambio, cuando la expresión se sujeta a otros soportes de corta duración, desaparece con la memoria de los espectadores del momento.

Ligado a su soporte, el arte puede ser permanente o efímero, y este último se encuentra en la esfera del ritual, de la actualización de un eterno presente cíclico, por eso la necesidad de que el artificio se construya en cada representación; de ahí que la fiesta barroca sea muy cercana al teatro, aunque calificada como «parateatro» porque la recepción y la participación son distintas de las de ese género.



En la fiesta, producción y consumo no coinciden, porque es diseñada por una élite culta para múltiples destinatarios y por distintos medios. La fiesta barroca muestra la paradójica relación entre lo popular y la élite, porque emanada del poder busca legitimar a través de la participación de todas las capas de la sociedad, de modo que la élite propone y el pueblo consume, lo que garantiza el *status quo*.

En el escenario de la festividad, la literatura vuelve a sus orígenes, pues, cercana al mito como sistema de representaciones y al rito en la medida en que formaba parte de manifestaciones sincréticas donde convivían otras artes, se fusiona con la imagen; el soporte pasa de la voz a la letra y, si con la escritura el canto (o poema) y el relato transforman su ritmo y configuración temporal, en la puesta en escena, las formas de recepción vuelven a ser colectivas en vez de lectura privada.

Las convenciones o normas del arte son las que garantizan la persistencia del sistema literario; en el del barroco, que pretende preservar un orden escolástico de pensamiento, el canon se trastoca de la proporción a lo múltiple para erigirse como una mixtura posibilitada por la imprenta, que dio nacimiento a una moda renacentista: la emblemática, que mezcla mundo clásico, cortesano y medieval; por ello, en la simultaneidad del claroscuro, hay que dudar de la intención ideológica.

Un hecho más se suma para explicar la gran afición novohispana por estos juegos de intelecto [...], y son las reiteradas analogías que los estudiosos de la historia antigua de las Indias establecieron con la civilización del antiguo Egipto. Con Sigüenza a la cabeza, decenas de intelectuales criollos escrutaron los ideogramas faraónicos no solo para establecer nexos con los sistemas pictográficos americanos sino para incorporar sus anhelos patrióticos en la escritura de una historia universal que no los dejara de lado.²⁶



La ruta hacia la civilización egipcia fue trazada por los propios renacentistas como repertorio simbólico de la emblemática; pero fue un jesuita alemán, Athanasius Kircher, quien influyó tanto en Sigüenza y Góngora como en Rivera de Bernárdez. Detrás de las imágenes del imperio Egipcio, Sigüenza y Góngora retrataba otro imperio, el prehispánico,²⁷ de ahí la importancia de esclarecer el propósito con que Rivera de Bernárdez retoma esa tradición.

BARROCO Y EMBLEMÁTICA EN LA NUEVA ESPAÑA

Como categoría del arte, «barroco» es uno de los términos más confusos, ya que es usado también como categoría transhistórica²⁸ o antropológica («estado de ánimo»).

Un contraste puede ayudar a esclarecer el término en cuestión de periodos históricos: mientras en el renacentista existe un canon que marca los límites entre géneros literarios, en el barroco las fronteras se difuminan; si el arte del Renacimiento es la perla perfecta, el barroco (barrueco) es la perla irregular, «una esfera que se prolonga y estira en un punto, hinchándose y casi quebrándose, pero sin estallar hecha pedazos».²⁹

Para evitar confusiones entre lo que corresponde a un periodo de la historia del arte y el concepto atemporal, se diferenciará *el* barroco de *lo* barroco, con la conciencia de que es imposible separar el concepto de su circunstancia.

El barroco como estilo se definió primero en la arquitectura, donde se reelaboraron los órdenes clásicos y su luminosidad para ceder sitio a los juegos ópticos, donde los soportes retan la gravedad; luego en pintura, se señaló como un manierismo o preciosismo; en música, se asoció a la polifonía y al contrapunto, a la armonía confusa y cargada de disonancias; finalmente se aplicó el término a una literatura preciosista y cargada de conceptos.

En el siglo XIX, Henrich Wölfflin fijó, a partir de la arquitectura, la oposición entre estilo clásico y barroco que sería el punto de partida para la extensión del concepto a otras artes:



Lo clásico es «lineal» y dibuja claramente los contornos; lo barroco es lo «pictórico» y compone más mediante la luz y el color que mediante la forma.

Lo clásico prefiere el equilibrio y la simetría, las composiciones cerradas sobre ellas mismas; lo barroco descentra, anima los límites del cuadro, los rebasa, abre la composición.

Lo clásico distribuye claramente los planos; lo barroco favorece la profundidad y la fuga de las lejanías.

Lo clásico multiplica los elementos distintos, procede por análisis; lo barroco unifica, busca el efecto global mediante la fuerza de un elemento dominante.

Lo clásico tiende a una claridad accesible a la razón lúcida; lo barroco mantiene una cierta oscuridad y apela más al sentimiento que a la reflexión.³⁰

Sin embargo, cuando se comenzó a aplicar el término «barroco» para referirse de manera preferente a la literatura, se continuó identificando este estilo a partir de las artes plásticas, «pasando de éstas a aquella no tanto por confrontación razonada como por yuxtaposición y analogía».³¹

De ese modo, la generalización hacia otras artes obliga a una revisión de la historiografía del barroco, pues, ubicado en medio de Renacimiento e Ilustración, que son movimientos universalizantes, el Barroco tiende a resaltar las diferencias, por lo que existen tantos barrocos como naciones. El único denominador común en las particularidades del barroco es el sentimiento de fin de los tiempos más que de optimismo, ya que fue en los países contrarreformistas donde floreció como arte de crisis y de tensiones: el barroco es «una continua polémica entre la manera católica de vivir y una mezcla de los ideales del medievo con los del Renacimiento».³²

En España, el barroco está históricamente ligado al comienzo de una decadencia que se traduce en la tensión entre lujo y miseria: el derroche y la ostentación aumentaban en tanto las arcas estaban vacías. El espectáculo de la apariencia y el desbordamiento produjo en el siglo XVII una variada gama de fiestas en las que se



dio una extraña mezcla entre las emanadas del poder político, las religiosas y las populares.³³ En la esfera política, había celebraciones de carácter privado (banquetes, audiencias, besamanos) y de carácter público (nacimientos, matrimonios, funerales, salidas y recibimientos, victorias); en cambio, las fiestas religiosas (beatificaciones, reliquias, autos de fe, rogativas, patronales, entre otras) se fundían con las populares.

La fiesta pública novohispana toma su modelo de la metrópoli, y por ello, sigue parámetros europeos. [...] La corona española debía de estar más preocupada por la lealtad de la élite dirigente en cada virreinato que por el sometimiento de la masa indígena a la que controló a través de otros mecanismos como la evangelización. Es por eso que, pensando en españoles y criollos, se implantó el modelo de fiesta pública europea y barroca, que permitía el empleo de métodos de persuasión a lo que aquellos estaban acostumbrados y la utilización de un lenguaje que era bien conocido —la alegoría, el mito, la metáfora, el jeroglífico y la retórica—.³⁴

La diferencia entre las celebraciones de la élite en el poder (Corona e Iglesia) y las festividades populares radica en el grado de participación. El pueblo, en las celebraciones del poder político, acude solo como espectador, mientras que, en las fiestas populares, los límites entre teatro y vida eran difusos.

En las celebraciones del poder, se daba un curioso fenómeno de “teatro dentro del teatro”, pues los espectadores podían ser a su vez espectáculo por otros espectadores,³⁵ es decir, la gente del pueblo iba a observar cómo se divertía la clase pudiente, de modo que la fiesta, más que ser una catarsis, cumplía una función integradora y de aceptación del *status quo*: «Un teatro de vanidades, ahora sí, sin texto, pero con partitura».³⁶

La arquitectura efímera jugaba un papel esencial en tales celebraciones, ya que, independientemente de que el vulgo no entendiera los motivos iconográficos, era en sí misma el mensaje que restauraba las jerarquías.



Mucho se ha discutido el uso moral de la fiesta barroca, que, cercana al teatro y al carnaval, podía anular la función liberadora³⁷ o carnavalizante. Antonio Maravall considera que, más que una fuerza educadora (*paideia*), el parateatro barroco tenía una función manipuladora y propagandística. Ante una cultura urbana, anónima y masiva resalta la intención «dirigista»,³⁸ por lo que el barroco es un movimiento que hace conscientes sus estrategias de persuasión para crear «opinión». Así, los géneros de la fiesta trasponen sus fronteras con el teatro, y las artes se fusionan borrando sus límites.

El éxito de una cultura dirigida depende de que sus estrategias atiendan todos los sentidos; por ello, las fiestas eran una experiencia donde se participaba también con el olfato y el gusto, pero, sobre todo, con la vista, por lo que los sistemas verbo-visuales eran la mejor herramienta pedagógica, como lo sabían los evangelizadores.

En la Nueva España, la fiesta sigue por lo general el mismo esquema de motivos que en España; pero, por tratarse de un virreinato, sus fiestas producen, como las artes, versiones fusionadas del antiguo y del actual imperio, es decir, del mundo prehispánico y del hispánico, como fueron el teatro de evangelización o el arco triunfal de Carlos de Sigüenza y Góngora, mixtura que ha sido poco explorada en otras expresiones consideradas emanadas del poder oficial en las que habría que distinguir los grados de influencia en ambas direcciones y el uso intencional con fines políticos.³⁹

Apología y defensa deben ser entendidas entonces como cara y contracara de un mismo fenómeno, en el que se conjuga —en un mismo texto o en textos que dialogan entre sí, explícita o implícitamente— el discurso del encomio (panegírico o celebratorio) y el de la (auto) justificación. Alabar al otro, al igual que defender lo propio, son operaciones que remiten, dentro de la cultura del barroco, a distintos niveles de la controversia epocal entre autoridad y subalteridad, fe y razón, escolasticismo y humanismo, centralismo y marginalidad.⁴⁰



La participación y el orden social se actualizan de manera distinta en las fiestas; predominan las fiestas de carácter religioso por encima de las del poder civil. Incluso, en ciertas regiones de México, las fiestas de gremios con sus patronos y las romerías continúan realizándose.

En ese momento, era fundamental legitimar el poder regio, hacerlo presente en tierras lejanas, por lo que las entradas de virreyes o la coronación del rey siempre fueron motivo de fastuosidad. A pesar de que los colonos no podían asistir a la coronación en España, la celebración y lo que esta significaba traspasaban mares para vivirse como algo presente; para ello eran indispensables símbolos que remplazaran la ausencia. El arte fue el encargado de que, a través de la representación, se volviera inteligible, incluso tangible, esa jerarquía.

Las imágenes eran tomadas de tradiciones tanto escritas como visuales, y la emblemática, como género que articula ambas, proporcionó los motivos iconográficos y alegóricos del arte efímero.

En emblemática, se distingue entre obras destinadas a la lectura privada (impresas), y obras destinadas a las festividades (efímeras). Las primeras descienden de la tradición renacentista italiana, entre las que destacan *Polyphili Hysterotomachia* (1499), de Francesco Colonna, *Hieroglyphica* (1595), de Horapolo, y el que sería el texto canónico dentro del desarrollo del género en el Renacimiento, el Barroco y una parte de la Ilustración, *Emblematum liber* (1531), de Andrea Alciato,⁴¹ que circuló ampliamente en América;⁴² las segundas, las efímeras, bajo la influencia de Europa, cobran auge en el mundo colonial.

Esta amplia difusión y el arraigo de Alciato en la Nueva España se explican por las características de un mundo colonial conformado por indios recién evangelizados, negros y mestizos, en su mayor parte iletrados, que aprendían sobre religión y el poder de la Corona a través de imágenes,⁴³ pero, sobre todo, por su incorporación como libro de texto en los planes de estudios (*Ratio Studiorum*) de los colegios de la Compañía.



Lo que interesa de la *Ratio Studiorum* de los jesuitas, en general, es que permitía a los estudiantes de letras el llevar a cabo, en determinadas ocasiones, ejercicios de emblemas o empresas dentro del curso de retórica; si bien esto se recomendaba hacerlo con moderación, fue tal la pasión de aquella sociedad por este tipo de literatura emblemática y jeroglífica que se vino a juzgar al barroco como un estilo jesuítico.⁴⁴

El origen de la emblemática implica la coincidencia de varias tradiciones: heráldica y bestiarios medievales, blasón, textos iluminados (representaciones plásticas del zodiaco, calendarios), juegos cortesanos de ventura y pasatiempos de la fortuna, juegos de ingenio, epigrafía y artes de la memoria artificial en las que la predicación actúa por imágenes, por ello también caben las listas de vicios y virtudes de la literatura eclesiástica, vinculados con el *regimine principum* (suma de propiedades de un buen gobierno).

Durante el siglo XVI, se produce en Europa una «textualización» de la imagen; el contenido simbólico del emblema y del jeroglífico se codifica en diccionarios e inventarios; además, el aparato hermenéutico se extiende para dirigir la sobredeterminación o polisemia de la imagen.

El principio general de la composición emblemática es la coexistencia de códigos icónicos y lingüísticos que dan paso a una variedad de subgéneros (emblema, empresa, divisa, enigma, jeroglífico)⁴⁵ y a formas desnudas (sin figura) o silentes (texto ausente).

La emblemática llega a España primero por medio de los traductores y comentaristas de Alciato, Diego López (1615)⁴⁶ y José Campos (1660),⁴⁷ quienes, junto con Horozco (*Emblemas morales*, 1591) —que declara que el campo del emblema es el de la enseñanza de verdades morales—,⁴⁸ reinterpretan los epigramas desde una visión contrarreformista, es decir, traducen la enseñanzas morales (vicios y virtudes) renacentistas en enseñanzas católicas contrarreformistas.

Los subgéneros que predominan son los que acogen temas profanos, que, no obstante, se cristianizan para



vincularse con el campo del *regimi principum*,⁴⁹ como el jeroglífico y la empresa: *Empresas morales* (Praga, 1581), de Juan de Borga; *Emblemas morales* (Segovia, 1589), de Juan de Horozco y Covarrubias; *Emblemas moralizadas* (Madrid, 1599), de Hernando de Soto, *Emblemas morales* (Agridenti, 1601), de Sebastián de Covarrubias; *Empresas espirituales y morales* (Baeza, 1613), de Juan Francisco Villava; *Idea de un príncipe político-cristiano* (Munich, 1640), de Saavedra de Fajardo; *Emblemata regio política* (Madrid, 1653), de Juan Solórzano Pereira, por citar algunos.

En la Nueva España, la primera obra que hace uso de la emblemática, *Tomvlo imperial*, de Francisco Cervantes Salazar, fue publicada en 1560, es decir, antes que la de Juan de Borja en España,⁵⁰ hecho que comprueba que la cultura emblemática, por medio de Alciato, “es asimilada en la Nueva España antes incluso que en la metrópoli».⁵¹

También Santiago Sebastián afirma que los jesuitas novohispanos se adelantaron a los europeos; hablando de *Emblemata*, de Alciato, afirma:

Es muy posible que este famoso libro del humanismo, entonces de plena actualidad y novedad, pudiera llegar a México en 1551 con este profesor [Cervantes de Salazar], que fue invitado por su primo hermano Alonso de Villaseca para formar parte del claustro de la Universidad que pensaba establecer el virrey Antonio de Mendoza. Quién sabe si ya lo propuso como libro de texto el día 12 de julio de 1553 cuando abrió su cátedra de retórica.⁵²

Ya que entonces no existían grandes tratadistas y traductores, como los habría posteriormente en España, la influencia de la emblemática se vierte en la arquitectura efímera de las fiestas públicas (ceremonias religiosas y rituales cívicos), en sermones, portadas de libros, espacios teatrales, muebles domésticos, crónicas y relaciones de fiestas (el género menos estudiado de la emblemática, igual que la ruta política del emblema),⁵³ por lo que



las fuentes de la emblemática en Nueva España son los libros de fiestas o crónicas, como *Llanto de Occidente* (1666), de Isidro Sariñana; *Theatro de virtudes políticas* (1680), de Carlos de Sigüenza y Góngora, y *Neptuno alegórico* (1680), de sor Juana Inés de la Cruz.⁵⁴

El subgénero que predominó fue el jeroglífico, urbano y público, que era pintado o grabado en la arquitectura efímera,⁵⁵ y del que dan testimonio las crónicas festivas que incluían la imagen grabada como *Llanto de Occidente* (1666), de Isidro Sariñana; las crónicas de Agustín de Mora, *El Sol eclipsado*, *El iris, diadema inmortal*, de Gregorio de Campos y Martínez; las obras anónimas *Lágrimas de la paz* (1762), con jeroglíficos grabados por Antonio Moreno, y *Reales Exequias de la Serenísima Señora da. Isabel Farnesio* (1767) con jeroglíficos pintados por Miguel Cabrera.

Por este sentido propagandista los libros de emblemas novohispanos generalmente provienen de arcos triunfales y de túmulos y exequias; en los primeros al par que se exaltan las virtudes del príncipe, virrey u obispo, le pretendían inculcar los lineamientos de gobierno; los segundos, al tiempo que alababan al muerto, manipulaban su vida para proponerla como ejemplo para los pósteros.⁵⁶

En el marco contrarreformista, los jesuitas difundieron la emblemática en América y contribuyeron al diseño de las fiestas barrocas. Como ya se ha mencionado, el tipo de educación que impartían tenía amplia influencia de la emblemática renacentista.

Cuando llegó a Zacatecas, en 1710, Rivera de Bernárdez había dejado sus estudios sacerdotales en España dentro de la orden jesuita, para después, en 1736, ordenarse como sacerdote; es evidente el notable peso que esta formación dejó en su trabajo. *Obeliscus zacatecanus...* es una obra emblemática que sigue la tradición de *regimi principum*; además, el texto en latín del mismo, la éfrasis, es, al parecer, un emblema mudo o sin cuerpo que desarrolla el tópico *ut pictura poesis*.



El relato del certamen literario que lo enmarca está dentro de la relación de festejos y poesía emblemática; su especificidad dependerá de establecer en qué subgénero se ubica, ya que por su composición (jeroglíficos que conforman un panegírico) se clasificaría como un emblema hecho de jeroglíficos; pero ya que la denominación «jeroglífico» se usaba en Nueva España como sinónimo de emblema, hay que establecer los límites del género para repensar las apropiaciones y rutas de la emblemática.

UN CONDE ILUSTRE

José Rivera de Bernárdez llega de España a Zacatecas en 1710; su tío, Ignacio Bernárdez, viudo y sin hijos, le delega varias responsabilidades administrativas de su fortuna; en 1716, contrae nupcias con Efigenia de Carvajal, cuyo padre tenía una hermana casada con José de Urquiola, conde de Santiago de la Laguna, quien tampoco tuvo descendencia y adoptó a su sobrino político como hijo, a quien heredó en 1735 el título de conde.

A diferencia de otros condes de la élite zacatecana, Rivera de Bernárdez buscó trascender mediante la escritura.

Don Fernando de Campa y Cos, conde de San Mateo Valparaíso y don Francisco Javier de Aristoarena y Lanz, conde de Casafiel [...] quisieron pasar a la posteridad por diferentes medios: el primero patrocinando cátedras, promoviendo la construcción de mansiones y templos y auxiliando piadosamente a los desprotegidos; el segundo, sufragando los gastos que ocasionaba la impresión de sermones, edificando altares en el interior de templos y mandándose pintar en forma caritativa en el muro del Colegio Apostólico de Propaganda Fide.⁵⁷

En 1718, Rivera de Bernárdez organizó la justa poética *Piscina zacatecana* con motivo de la reedificación del hospital de San Juan de Dios; en 1722, organizó el certamen literario *Estatua de la Paz...*, donde aparecen poemas suyos a la manera de *exempla*; de su autoría es también *Descripción breve de la Muy Noble y Leal ciudad*



de Zacatecas... que se publica en México en 1732; para complementar esta obra, escribe *Compendio de las cosas más notables contenidas en los libros de cavildo de esta ciudad de Nuestra Señora de los Zacatecas...*⁵⁸

La forma de mostrar el poderío iba ligada a dejar testimonio tanto de la grandeza de la ciudad y de sus hombres, como de las grandes celebraciones que realizaban (Rivera de Bernárdez organizó carros alegóricos, desfiles ecuestres, procesiones, arcos triunfales, misas y sermones; fue maestro de ceremonias en las comedias, y juez en las justas literarias); por ejemplo, el propósito de la *Descripción breve de la ciudad de Zacatecas* de Maravar era dar cuenta de los festejos planeados por Rivera de Bernárdez y su tío con motivo de la reedificación del Hospital de San Juan de Dios; del mismo modo, Rivera de Bernárdez, en *Descripción breve de la Muy Noble y Leal ciudad de Zacatecas...*, deja constancia no solo de la ubicación geográfica y el clima de la ciudad, sino también de una historia en la que, por linaje, él mismo está incluido.

*De los Varones Ilustres, que en Santidad, y Dignidad han florecido en esta Ciudad [...] El General D. Augustin de Zavala conñiguo el que su Majestad le premiase con Abito de Santiago, por la suma, que le dio de quintos: fue gran limosnero, y fabricó a su costa el Convento de N. P. S. Agustin, de que era patrón. D. Ignacio Bernardez, quien gastó mas de cien mil pesos en la fábrica del Covento de Nuestra Señora de Guadalupe en esta Ciudad [...] El Conde de Santiago de la Laguna, y Coronel de Infantería Española Don Joseph de Urquiola, quien después de aver gastado cincuenta, y cinco mil pesos en la fabrica de la Capilla de Nuestra Señora de los Zacatecas, dexó en su testamento onze mil pesos para la fabrica de la Iglesia...*⁵⁹

Es curioso este interés por dejar constancia, por medio de la escritura, en un momento en que la conciencia criolla asume el honor: ya que no es posible por las armas, a través de las letras.⁶⁰



A pesar de que Rivera de Bernárdez nace en España, radica y establece lazos en la Nueva España, participa de las prácticas de piedad y preeminencia; además se preocupa por el lucimiento de la ciudad de Zacatecas, a la que compara con Jerusalén y con la ciudad egipcia de Siene en *Descripción breve de la Muy Noble y Leal ciudad de Zacatecas...*, obra en la que muestra su erudición en astronomía, geografía, filosofía, teología, lo que lo convierte en primer historiador de Zacatecas que hace la descripción de la ciudad en varios niveles: óptico, científico, histórico (pues usó material del archivo de cabildo), simbólico (en lo referente a la religiosidad) y de poder (al hablar de la grandeza de sus hombres).⁶¹

Este sentimiento de orgullo por una tierra que le pertenece y al mismo tiempo le es ajena, así como la idea de la función de la escritura en la que se vierten tradiciones poco ortodoxas, obligan a cuestionar, como lo hicieron en su época, las intenciones de Rivera de Bernárdez, en especial cuando erigió el obelisco.⁶² Al parecer, incluso él mismo advirtió alguna molestia de la Inquisición.

ya que las inscripciones acuñadas en el obelisco —provenientes de una cultura pagana— podían ser apreciadas por toda la gente que pasaba y levantaban suspicacias. Y es que el obelisco contenía una escritura expuesta visible para todos, y al mismo tiempo extraña, lo cual ocasionaba una ilegibilidad general, y contrariamente a lo esperado, interpretaciones plurales.⁶³

Aquí cabría hacer varias preguntas sobre el propósito de realizar el obelisco, ya que este tipo de edificaciones se usó por lo general en la Nueva España dentro de tradiciones funerarias, como en los túmulos imperiales escoltados por obeliscos con punta en esfera. ¿Por qué no elaborar mejor un arco que era el símbolo de la anexión provincial⁶⁴ más acorde para una jura? El otro obelisco del que se conserva testimonio, el dedicado a Carlos III en Puebla, también fue edificado con motivo de la misma



coronación. Es posible que la monarquía española, en su afán de crear la imagen de un imperio como el romano, sugiriera estos motivos egipcios. Por otro lado, la intención de igualar Egipto con Zacatecas quizá pueda considerarse como del gusto de la época, pues

Los novohispanos conocían los nexos del símbolo emblemático con la filosofía hermética y, a través de ella, con el Oriente, especialmente con Egipto; nexos establecidos por el gusto renacentista y transmitido por ellos al mundo Occidental.⁶⁵

Analizando las influencias, podría significar algo más que una concepción estética de moda, ya que el obelisco de panegírico se volvió elegía tras la muerte anticipada de Luis I.

El retrato que Rivera de Bernárdez dejó a la posteridad parece conservarse tal cual lo diseñó; fue un hombre que cumplió casi todas las funciones posibles de su época: sacerdote, conde, comisario del Santo Oficio, miembro del cabildo...

Cristiano viejo y fiel vasallo del Rey, a sus expensas se edificó la capilla de Nuestra Señora del Patrocinio o de los Remedios en el cerro de la Bufo; contribuyó a la fundación de la cátedra de Filosofía en el Colegio de la Compañía de Jesús; levantó un obelisco en la plaza principal, en conmemoración del nacimiento del príncipe que llegó a ceñir la corona durante breves meses con el nombre de Luis I; fabricó para su morada la suntuosa casa, convertida hoy en palacio de Gobierno; veló por el ornato de la ciudad, el bien común del vecindario, el fomento de la minería y, principalmente, se interesó por la clase menesterosa, a la que impartió caridad a manos llenas.⁶⁶

Este es un retrato inconcluso, pues hay que recordar sus vicisitudes como administrador: perdió propiedades (haciendas de beneficio, minas) que había obtenido



de sus tíos, además de tener adeudos con la tesorería y otros fiadores.

Según Martín Escobedo, fueron cuatro los motivos que provocaron el eclipse económico de Rivera de Bernárdez: su deficiente administración, el debacle en la producción minera de la región, la carga fiscal de la Corona y, por supuesto, su gran dispendio y mecenazgo.⁶⁷

Sobre todo, hay que recordar la peculiar extraterritorialidad del conde que, sumada a su formación, lo hacen un personaje extraordinario en la élite zacatecana, casi criollo (si se toman en cuenta las influencias vertidas en el obelisco, que van desde el mundo clásico y el escolasticismo hasta el hermetismo...) y que, finalmente, era un astrónomo.

La manera en que Rivera de Bernárdez proyectó el obelisco en la Plaza del Maestro de Campo como símbolo solar junto a la Catedral puede hacernos suponer que tenía conocimiento de que estaba moviendo el eje de la ciudad a su favor.⁶⁸



NOTAS

1. Vid. V. Mínguez Cornelles: *Los reyes distantes*.
2. J. Cuadriello: «Los jeroglíficos en la Nueva España», en *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, p. 101.
3. «Gracias a las relaciones que solían imprimirse y a unos pocos grabados conservados, formas de fijar lo efímero de la celebración, tenemos cumplida noticia hoy, ayudada por testimonios indirectos, de las fiestas del Barroco», J. M. Díez Borque: «Relaciones de teatro y fiesta en el Barroco español», en J. M. Díez Borque (dir.): *Teatro y fiesta en el barroco*.
4. A. Bonet Correa: «Arquitecturas efímeras, ornatos y máscaras», en *idem*, p. 52.
5. V. Mínguez Cornelles: *op. cit.*, p. 20.
6. Género literario que consiste en el comentario de una obra pictórica.
7. I. A. Leonard: *La época barroca en el México colonial*, p. 201.
8. M. Escobedo Delgado: *Vivir y escribir: algunas prácticas de la escritura en Zacatecas durante la primera mitad del siglo XVIII*, p.133.
9. M. Terán Fuentes: *El artificio de la fe. La vida pública de los hombres en el poder en el Zacatecas del siglo XVIII*, pp. 196–197.
10. En Zacatecas se conserva una gran cantidad de textos manuscritos que se encuentran en diversos archivos y bibliotecas de México (AHEZ, AGN, ARANG, APZ, BEA, BN).
11. Considerando solo lo más representativo de lo impreso y que, si se integra lo manuscrito, esta lista se amplía notablemente.
12. Impreso en México por José Bernardo de Hogal en 1729 bajo el patrocinio del conde de Santiago de la Laguna. (Fondo Bibliográfico Conventual de Guadalupe).
13. Impreso en México por José Bernardo de Hogal en 1733. (BN).
14. Impreso en México por Bernardo de Hogal en 1726. (AHEZ).
15. Impreso en México en la Imprenta Real del Supremo Gobierno y del Nuevo Rezado de Doña María de Rivera en 1736. (BN).
16. Impreso en México por Bernardo de Hogal en 1729. (BN).
17. Impreso en México por la viuda de José Bernardo de Hogal en 1750. (BN).
18. Impreso en el Colegio de San Idelfonso en 1753. (BN).
19. *Piscina Zacatecana, Convento hospital de N. P. S. San Juan de Dios reedificado. Dedicación solemne, que se celebró el día dos de febrero de*



- mis setecientos diez y ocho, siendo prior el R. P. Fr. Antonio Rodríguez Lupercio, quien lo dedica a los señores Capps. D. José de Urquiola, Alcalde Ordinario, que fue de dicha ciudad, y Diputado de su minería: y a D. José Rivera de Bernardez, su hijo. Escríbela el Br. D. Juan de Santamaría Maraver, clérigo presbítero, capellán de dicho Convento Hospital, México, Herederos de la viuda Francisco Rodríguez Lupercio, 1720. (BN).
20. Estatua de la Paz antiguamente colocada en el monte Palatino por Tito y Vespasiano consules. Y ahora nuevamente trasladada a los Reynos de España, y Francia por la Catholica Magestad de Nuestro Rey, y Señor D. Phelipo V (que Dios guarde) en las feliciffimas nupcias del Sereniffimo Señor D. Luis I. Principe de Asturias, con la Serreniffisma Señora Hija del Señor Duque de Orleans, y las de la Señora Doña Maria Luiſa Gabriela Infanta de España, con la Chriftianiffima Magestad del Señor Rey de Francia, cuya alegorica translacion celebraron los ingenios Zacatecanos, en el festivo Poetico Certamen que a expensas de la lealtad del Conde de Santiago de la Laguna, Coronel de Infanteria Española, D. Joseph de Vrquila, fe celebró en dicha Ciudad dia 27 de septiembre de 1722 (publicado en 1727). (BN)
21. Descripción breve de la Muy Noble y Leal ciudad de Zacatecas. Su situación la engrandece; Signos que la señorean; Planeta, que la domina; Vecinos, que la ilustran; Minas, que la enriquecen; Gastos, que la mayorizan; y lo demás memorable, con algunas noticias del Imán de los corazones, Cristo, Señor Nuestro, en su admirable, portentosa imagen, y algunos de sus maravillosos prodigios. Impreso en México por Joseph Bernado de Hogal, Año de 1732. (BN).
22. Muralla Zacatecas de doce piedras, erigidas en doce sagrados títulos, y contempladas en el Patrocinio y Patronato de su augustísima Patrona y Señora María Santísima, para el día ocho de cada mes, Imprenta de don Felipe de Zúñiga y Ontiveros, México, 1788, y reimpressa en el Ilustrador Católico en 1909.
23. J. A. Burciaga: «Joseph Mariano Bezanilla, un cronista y poeta de época... de sus décadas», estudio introductorio a *Décadas Panegíricas de Joseph Mariano de Bezanilla*, p. 32.
24. Impreso en 1792 y reeditado por El Colegio de México en 1992 a cargo de Blanca Mariscal. Para un estudio crítico de la obra, vid. I. Terán Elizondo: *Los recursos de la persuasión os recursos de la persuasión. La portentosa vida de la Muerte de fray Joaquín Bolaños*.



25. Vid. M. Pérez Manchard: *Dos etapas ideológicas del siglo XVIII en México a través de los papeles de la Inquisición*.
26. J. Cuadriello: *op. cit.*, p. 86.
27. Vid. A. Lorente Medina: *La prosa de Sigüenza y Góngora y la formación de la conciencia criolla mexicana*.
28. «El barroco se presenta como un fenómeno específico de la historia cultura moderna». B. Echeverría: *op. cit.* p. 11.
29. G. Highet: *La tradición clásica*, p. 7.
30. Distinción contenida en *Renacimiento y Barroco* (1888) y *Conceptos fundamentales de la historia del arte* (1915). J. M. Gliksohn: «Literatura y artes», en P. B. e Y. Chevrel: *Compendio de literatura comparada*, p. 224.
31. *Ibidem*.
32. D. H. Roaten y Sánchez y Escribano: *Wolfflin's Principles in Spanish Drama. 1500–1700*, apud. I. A. Leonard: *op. cit.*, p. 54.
33. Para una clasificación de la fiesta barroca, *vid.* J. M. Diez Borque (dir.): *Teatro y fiesta en el barroco*.
34. V. Mínguez Cornelles: *op. cit.*, p. 24.
35. *Idem*, p. 34.
36. *Idem*, p. 33.
37. Bajtín es el primero en proponer, en sus estudios sobre la cultura popular de la Edad Media, la función liberadora del carnaval como «mundo al revés»; pero posteriormente Foucault y Ginzburg retoman el debate para afirmar que el carnaval finalmente no subvierte el orden, sino que lo restituye.
38. Vid. J. Antonio Maravall: «Teatro, fiesta e ideología en el Barroco», en J. M. Diez Borque (dir.), *op. cit.*, p. 78.
39. «Repletos de mensajes simbólicos, procedentes de la literatura emblemática, los arcos triunfales se convirtieron en el mejor manifiesto parangón entre los príncipes europeos y los héroes de la Antigüedad y en el soporte de un discurso apologético, claramente vinculado a su ideología política». A. Lorente Medina: *op. cit.*, p. 13.
40. M. Moraña: *Viaje al silencio. Exploraciones del discurso barroco*, p. 264.
41. F. R. de la Flor: *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*.
42. Hay datos acerca de la existencia de una edición mexicana en



- latín impresa en 1577 por Antonio Ricardo por encargo de los jesuitas para uso de sus colegios, además de que en los registros comerciales de libros siempre se encuentra el de Alciato. *Vid.* S. Sebastián: «Los libros de emblemas: uso y difusión en Iberoamérica», en: *Juegos de ingenio...*, pp. 59–60.
43. *Cfr.* I. A. Leonard: *op. cit.*
44. S. Sebastián, *op. cit.*, p. 60.
45. Para ver definición de los géneros *vid* capítulo Cómo se escribe una estatua.
46. *Declaración magistral de los emblemas de Alciato con todas las Historia, Antigüedades, Moralidad y Doctrina, tocante a las buenas costumbres*, Imprenta de Juan Mongastón, Nájera, 1615.
47. *Andreae Alciati Emblemata quae singula concinnis inscriptionibus, imaginibus, ac caeteris, quae ad ornatum, et castigationem pertinent, illustrandur...* Imprenta de Jerónimo Vilagrassa, Valencia, 1660.
48. F. R. de la Flor: *op. cit.*, p. 56 y ss.
49. No hay que olvidar el desarrollo paralelo en España de un *regimi episcopi*.
50. V. Mínguez: «La emblemática novohispana», en B. Skinfill Nogal y Eloy Gómez Bravo (editores): *Las dimensiones del arte emblemático*, p. 139.
51. V. Mínguez: *op. cit.*, p. 140.
52. S. Sebastián: *op. cit.*, pp. 60 y 61.
53. F. R. de la Flor, *op. cit.*, p. 76.
54. Para otros títulos, *vid.* G. Tovar de Teresa: *Bibliografía novohispana de arte*.
55. V. Mínguez: *op. cit.*, p. 144.
56. I. Osorio: *Conquistar el eco. La paradoja de la conciencia criolla* p. 176.
57. M. Escobedo Delgado: *op. cit.*, p. 171.
58. *Compendio de las cosas más notables contenidas en los libros de cabildo de esta ciudad de Nuestra Señora de los Zacatecas desde el año de su descubrimiento 1546 hasta 1730, Zacatecas, 1732.* (BN).
59. J. Rivera de Bernárdez: *Descripción breve de la Muy Noble y Leal ciudad de Zacatecas*, pp. 57 y 58.
60. «Para el criollo, estas circunstancias poco propicias parecieron cerrar la puerta del renombre marcial, dejando abierta solo la dis-



- tinción literaria». I. A. Leonard: *op. cit.*, p. 192.
61. Vid M. Escobedo: *op. cit.*, p. 200 y ss.
 62. Rivera diseñó, construyó y colocó el obelisco y después pidió licencia para erigirlo; esta le fue otorgada el 26 de junio de 1725. AHEZ, fondo: Ayuntamiento, serie: Actas de cabildo, año: 1725, caja: 6, ff: 219v–223, *vid.* Martín Escobedo: *op. cit.*
 63. *Idem*, p. 179.
 64. J. Cuadriello: *op. cit.*, p. 101.
 65. I. Osorio: *op. cit.*, p. 184.
 66. F. Sescosse: *op. cit.*, pp. 10 y 11.
 67. M. Escobedo: *op. cit.*, p. 208.
 68. Quizá cabe la hipótesis de que si el obelisco apuntaba hacia la Bufa (lugar donde Rivera de Bernárdez no solo construye el Templo de Nuestra Señora del Patrocinio, sino que instituye el culto fundacional de Zacatecas), el conde completa el simbolismo de la fertilidad asociado al obelisco como elemento masculino, y a la Virgen, que recorre la ciudad como elemento femenino.



CÓMO SE «ESCRIBE» UNA ESTATUA

*La poesía es como la pintura; habrá una que te cautivará
más si te mantienes cerca, otra si te apartas algo lejos;
ésta ama la penumbra; aquélla, que no teme la penetrante
mirada del que juzga, quiere ser vista a plena luz;
esta agradó una sola vez; aquélla, aunque se vuelva
a ella diez veces, agradecerá —otras tantas—.*

HORACIO

En términos de influencia, las relaciones entre literatura y pintura se pueden concebir en distintas direcciones: desde la emulación de escenarios hasta el modelo estructural de una obra.

Según Umberto Eco, son dos las principales estrategias retóricas que se proponen «hacer ver»: la hipotiposis (palabras que hacen evidentes fenómenos visuales)¹ y la écfrasis (descripción de una obra visual o traducción de un texto visual en uno escrito). Dentro de la écfrasis distingue la patente que es la traducción de una obra visual ya conocida, y la oculta, que «se presenta como un dispositivo verbal que quiere evocar en la mente del que lee una visión, lo más precisa posible»,² lo que remite a los ecos intertextuales.

El certamen literario *Estatua de la Paz...*, en tanto relación³ de fiesta, conjunta estas estrategias para hacer visibles los acontecimientos y las estatuas motivo de celebración: la del Monte Palatino y el obelisco de cantera, con su écfrasis en latín *Obeliscus Zacatecanus...* La estatua de la paz, la de Tito y Vespaciano, motivo del certamen, se construye en la mente del lector mediante los poemas de la justa literaria, por eso esta estatua, a diferencia del obelisco, no se erige, se escribe, mientras que el obelisco se describe.

Otra forma de abordar la relación entre letra e imagen es a partir del tópico *ut pictura poesis* de Horacio, analogía que ha sido reinterpretada en distintas épocas, y que ha suscitado polémica en cuanto a la relación entre poesía y pintura, pues las correspondencias que Horacio utilizó se tradujeron en épocas posteriores como que la poesía tiene que ser pintura.

gran parte de esta manipulación se debe a que la poesía era considerada un arte liberal y los poetas no pagaban impuestos, mientras que los pintores sí tenían que pagarlos y recurrieron a la autoridad de Horacio para afirmar que si la poesía era igual a la pintura, ambas tenían que ser consideradas artes liberales.⁴

Sobre este polémico tópico se concibió, a partir del influjo de la emblemática, una peculiar idea de poesía: la poesía barroca es pintura en claroscuro, polifónica y laberíntica, inspirada en imágenes del mundo clásico, esto es, hay una reorganización del género poético en tanto su disposición textual que obliga a diversos recorridos y, con la paradoja, además, de que la mitología clásica es el punto de partida de un imaginario católico.

Los géneros de la poesía barroca (centones, laberintos, poemas mudos, enigmas y jeroglíficos) constantemente presentan una relación con el visualismo en la remisión a obras y en la resolución de enigmas, como arte de ingenio: «La verdad, cuanto más dificultosa es más agradable: y el conocimiento que cuesta es más estimado».⁵

En *Estatua de la Paz...*, no solo los poemas son visuales: el relato del evento posee una estructura en abismo, capas de texto donde los poetas ganadores construyen imágenes, igual que el Secretario, es decir, la gramática del emblema (entendida como una especie de gramática universal que permeó el arte novohispano)⁶ no solamente abarca los tópicos del concurso sino el propio discurso del que reseña a través de un lugar común, el de los sueños, y que realiza la descripción de otros poemas mediante un poema.



La idea de poesía hecha imagen permite reflexionar sobre cómo evoluciona el sentido de la *mimesis* en el arte, y resolver el problema de la valoración de la estética barroca, ya que el despliegue de ingenio y la incompreensión del canon de esta poesía han suscitado las más severas opiniones de la crítica que consideran que tal «contorsionismo» acabó con la inspiración «auténtica», al grado de calificarlos como trucos, sandeces y anacronismos.⁷

El prejuicio contra la imitación en la crítica literaria ha llevado incluso a considerar las literaturas nacionales bajo una lógica de subordinación y jerarquía que desatiende las formas de apropiación, pero que, ante todo, carece de reflexión sobre los hechos básicos de la creación, que enseñan que toda *poiesis* descansa sobre la *mimesis*. De este prejuicio se extienden sanciones del tipo:

como lo demuestran los certámenes poéticos, el esfuerzo de los poetastros por remedar los hábitos literarios de la madre patria excedió a sus modelos en las fantasías ridículas, en la pomposidad, en la pedantería y en otras formas de flatulencia retórica.⁸

Esto quizá porque el principio de autoridad que regía las esferas de conocimiento, al imponerse al arte, limitaba la elección de los temas para no salir del marco de la ortodoxia; sin embargo, el ingenio creador subvierte el tema en la forma, pues, ante la imposibilidad de elegir el tema, la destreza en las formas construye poemas visuales donde la disposición tipográfica organiza y dispone múltiples itinerarios de lectura, no solo en los acrósticos y en las retrógradas.

En las retóricas jesuitas, se recomendaban los tópicos y figuras que favorecieran el ingenio y la invención, y se dice que «la evolución hacia el barroco no vino dada por el principio de *mimesis*».⁹ En realidad, el sentido de originalidad del poeta neolatino «responde a la noción que los latinos tenían de la *contaminatio*; procedimiento por el cual el poeta o dramaturgo latino fundía en una sola obra varios temas de diferentes obras griegas».¹⁰ Esta



forma de escritura implica un goce estético en relación con el conocimiento, no con la sorpresa o la novedad (como en el paradigma moderno), sino con la posibilidad de actualizar diferentes horizontes de expectativas.

Incluso dentro de la imitación se trazaban límites precisos para evitar la copia o el plagio. En el cartel del certamen celebrado en México por el gremio de plateros en 1618 para la celebración del *Corpus Christi*, junto a varias prevenciones para cuidar la calidad de los poemas, se enuncia como ley quinta que se castiguen los hurtos de versos y estilos:

Mandamos que se destierren del Parnaso los que en esta ocasión fueren cogidos por piratas de versos, o plagiarios de composiciones; los fabricantes de palabras huecas sin alma de conceptos; de sentencias falsas, y metáforas sutiles, sin peso ni medida; y asimismo los que usaren hablar de oficio o ciencia que no tuvieran inteligencia o título, por los errores que de esto se introducen.¹¹

La imitación era concebida como perfectibilidad de los modelos que situaba al artista en un ejercicio de corrección continua y superación. «Late aquí el convencimiento de que en las grandes obras del pasado se encuentran las claves para seguir componiendo obras de calidad».¹²

Se debe considerar que la imitación juega un papel esencial en los escritores canónicos y no hay grandes obras sin angustia de influencia: «No puede haber escritura vigorosa y canónica sin el proceso de influencia literaria, un proceso fastidioso de sufrir y difícil de comprender».¹³

En síntesis: la influencia es un fenómeno intertextual, donde, además, el sentido o dirección de la *mimesis* en el arte ha evolucionado, los modelos de la literatura ya no son la vida, sino los textos.

Visto así, el problema de la originalidad recuerda la situación del arte «contemporáneo» en el marco de la posmodernidad, donde los textos son de múltiples sentidos y resonancias y mantienen una relación irónica con el canon y el tiempo.



Si el barroco es la simultaneidad de mundo clásico y medieval en una estética que resuelve la tensión entre dos cánones, y bien se ha dicho que el barroco es arte de crisis, la posmodernidad se ha descrito como arte en crisis (afirmación de lo *eterno* y de lo *etéreo*) dentro de una estética laberíntica y de la monstruosidad que se ha denominado «neobarroca»; lecturas reversibles, polisemia, multiplicidad de sentido, ecos y polifonías vuelven como estrategias textuales donde el lector cumple funciones de autor, de modo que la cuestión de la originalidad queda como una mera discusión de propiedad intelectual.

Son pocos los testimonios que se conservan del ejercicio poético en la Nueva España, debido a la historiografía literaria de los siglos XIX y XX que intentó olvidar el pasado colonial; de ahí la importancia de recuperar y describir con detalle las formas de escritura barroca que curiosamente han resurgido en el mundo posmoderno. Arnulfo Herrera dice que los ejemplos consignados son:

poquísimos para las menciones que proliferan en las crónicas de los certámenes, las piras funerarias, los arcos triunfales y otros eventos que las sociedades americanas de aquellos siglos organizaban con tanta profusión. No estamos seguros de que esos trabajos hayan tenido un valor para sus contemporáneos, lo cierto es que apenas fueron percibidos por los bibliógrafos.¹⁴

Estatua de la Paz... y Piscina Zacatecana... fueron certámenes literarios realizados bajo el patrocinio de los condes de Santiago de la Laguna, y que tuvieron la fortuna de ser publicados. En ellos se presenta una amplia gama de los géneros de la poesía barroca.

EL CERTAMEN LITERARIO

El 27 de septiembre de 1722 se celebra en Zacatecas un certamen poético para demostrar la lealtad del conde Santiago de la Laguna, José de Urquiola, ante la Corona española con motivo de las nupcias (que resultan promesa de la Corona), entre Luis I (de 15 años) y la hija del



duque de Orleans (de 12 años), lo que, junto con el matrimonio de la infanta de España con el rey de Francia, significaba la unión y el fin a las disputas entre dos grandes reinos. En 1727 es publicado dicho certamen junto a un texto en latín que contiene la descripción de los jeroglíficos grabados en un obelisco de cantera que Rivera de Bernárdez erigió en 1724 en la plaza mayor de Zacatecas con motivo de la coronación de Luis I.

Rivera de Bernárdez expone en el prólogo de la publicación los motivos por los que había que trasladar los obeliscos egipcios, como los romanos, a una «justa, tan platera, de los ingeniosos métricos»:¹⁵

No es menos proprio para elogiar supremas Majeftades
vfvrrpar mudas voces á las infenfibles piedras, para que
á los duros fincelados golpes publique fu efcultura en
bien concertados caracteres rectorica Regias aclama-
ciones, que fi, los Sabios Egypcios eternizaron encum-
brados Obelíficos memorias de fus Grandes Principes,
con más razon folícito mi rendimiento en la Corona-
ción del Señor D. LVIS PRIMERO (que en paz defcanfe)
acordar a lo venidero glorias de tan dichoso figlo en el
que erige mi lealtad...¹⁶

Los acontecimientos que dan lugar a la publicación conjunta del certamen y del texto en latín sucedieron en el siguiente orden: en 1722 se casa Luis I y se celebra en Zacatecas una justa poética junto a otras festividades («Ya en Mafcaras, ya en Carros, ya en pafseos de la opulencia de los claficos trofeos»), en 1724, año de jura del joven monarca, Rivera de Bernárdez erige en la plaza mayor el obelisco, Luis I fallece pocos meses después.

En 1727 se publica en México, consagrado a Felipe V, el certamen *Estatua de la Paz...* junto a la descripción del obelisco. No es posible determinar si la construcción del obelisco y el texto en latín de Rivera de Bernárdez se realizaron al mismo tiempo; al parecer, este texto fue escrito, o por lo menos reescrito, después de la construcción del obelisco, ya que incluye una elegía



al monarca fallecido, y en el prólogo al lector, Rivera de Bernárdez relata los acontecimientos de la celebración por su matrimonio y alude (al decir «que en paz descanse») a la muerte del monarca.

Cuya razón parece, que me anima a obedecer el fuperior mandato, que dar a luz este papel me intíma, y porque veas, que nada te recato, (para que aun mas en tu atención fe imprimía, que en blancas planas) de contarte trato; ya que el affunto de el festejo efcrivo; de el festejo a el affunto el fiel motivo./ En Invicto Philip (a quien el Cielo Próspera largos años generoso) de Zacatecas conociendo el zelo, que siempre fu lealtad arde fogoso: exitar pretendió fu amante anhelo dándole cuenta de el tratado honroso, de los conforcios, que entre España, y Francia, de pazes ofrecian feliz ganancia.¹⁷

La estructura de *Estatua de la paz...* es la siguiente: después de la portada y las licencias para publicación aparece un prólogo escrito por Rivera de Bernárdez en el que se incluye el cartel (convocatoria) del certamen con los asuntos a tratar, así como las leyes, plazos de recepción y detalles de la dinámica del concurso; este cartel fue paseado por un joven dentro de los festejos detrás de la «esquadra de campeones rutilantes» que dieron vuelta a la ciudad hasta llegar a un dosel donde se colocó el cartel; el prólogo cierra con un poema. A este prólogo sigue una introducción realizada por el secretario del certamen, el bachiller don José de Aguirre Villar, introducción que en realidad es la presentación de los ganadores del certamen glosando su trabajo a la vez con poemas y relatando lo acontecido en el concurso. Finalmente, aparecen el texto latino y una representación del obelisco con sus cuatro caras.

Analizando con detalle la publicación del certamen, en el cartel se anuncia una preceptiva y se instaura un modelo de poesía, mientras que la introducción del Secretario es un vaivén entre crítica y creación literarias.



la responsabilidad mayor era la del secretario, puesto que, como maestro de ceremonias, debía poseer dotes de elegante retórica e ingenio comedido, además de talento administrativo. Su tarea fundamental era la de dar una idea, o tema simbólico, sobre el cual los aspirantes o miembros del Parnaso local pudieran ejercer su afanoso, aunque «escueto», genio. Este tópico general tenía que poder dividirse en tantos subtópicos como el número de competencias individuales previstas, generalmente cuatro, cada una de metro y forma de estrofa dictados específicamente.¹⁸

En el cartel están dispuestos los tópicos o asuntos para la competencia: el asunto I (o tema) gira en torno del caduceo de Mercurio¹⁹ y del monarca Felipe V, prudente en promover estos casamientos, lo que, en términos formales, debe resolverse en cuatro dísticos acrósticos²⁰ escritos en romance en cuatro redondillas.²¹

El asunto II gira en torno del hacha encendida de Himeneo como símbolo del amor, lo que debe demostrarse con seis o más versos de Virgilio (con el número del libro a que pertenece) explicados en octavas castellanas.²²

Debe exponer el asunto III por qué de los casamientos resulta paz, en un laberinto²³ acróstico de tres partes con asonante libre y que se lea de tres modos: de principio a fin como verso de 11 sílabas, como verso de ocho, y desde el último acróstico como verso de seis.

El asunto IV toma el laurel como símbolo de la paz y, a partir de la fábula de Dafne, se debe explicar la diferencia entre el laurel de Apolo y el del príncipe en cinco décimas que glosan la siguiente quintilla al primero:

A Apolo Daphne el
Laurel fiel, en nada itual
Al que Ysabel da, que aquel
Fue de efquivez, y este es tal
Que de fineza Laurel.

El asunto V debe demostrar los parabienes que trae a España la unión en seis quintillas retrógradas²⁴ por tres



partes y se presenta el siguiente ejemplo en el que el orden de las palabras está invertido:

◇): . : (◇	<i>Buelve. II.</i>
Efpaña.triunfos.corona	Corona.triunfos.Efpaña,
Vniendo.vozes.feftivas,	Feftivas.vozes.vniendo,
Saña.a la.embidia.pregona,	Pregona.embidia.a
la.zaña,	
Viendo.nupciales.olivas	Olivas.nupciales.viendo
<i>Buelve. I.</i>	<i>Buelve. III.</i>
Campaña.de.paz.abona	Abona.paz.de.campaña
Viendo.nupciales.olivas,	Olivas.nupciales.viendo
Safia.a la. Embidia.pregona,	Pregona.embidia.a la.zaña,
Vniendo.vozes.feftivas,	Feftivas.vozes.vniendo,
Efpaña–triunfos–Corona	Corona–triunfos–Efpaña.

El asunto VI implica un vejamen²⁵ a los traidores del reino con la fábula de los titanes, en un romance asonante que no pase de 12 coplas,²⁶ con paranomasias.²⁷

El cartel concluye con dos leyes: la primera indica que se envíen los poemas en papeles cerrados y sellados (uno firmado y otro sin firmar); la segunda, que se envíen el día 28 de agosto a casa del conde Santiago de la Laguna o a casa del secretario.

Los jueces de la justa fueron el conde José de Urquio-la, el coronel de infantería española y alcalde ordinario de la ciudad José Rivera de Bernárdez, el tesorero de la Santa Cruzada y también alcalde ordinario Juan de Hurtado de Mendoza, el fiscal Diego García de Argüelles y el secretario Br. José de Aguirre Villar.

Al parecer, el motivo del certamen fue elegido por Rivera de Bernárdez; no hay constancia de que haya sido el secretario, José de Aguirre Villar, quien determinara los tópicos de la competencia; esto es difícil de comprobar por la acostumbrada modestia intelectual con que este se atiene al «hierro ardiente del precepto, calentado por la fragua del agradecimiento».²⁸

Por otro lado, un obelisco que inicialmente se levantó en Egipto, y que después los romanos trasladaron como



trofeo de guerra a la capital del Imperio, fue la figura que Felipe V eligió para celebrar las nupcias de Luis I; aunque no existen registros de las gestiones con Roma para conseguir tal monumento, se dice que Felipe V lo transportó a España.²⁹

En el texto se deja constancia de las jerarquías: el secretario invoca a Apolo y a Philipe (Felipe V); en ese momento aparece un fauno «oliendo a adormideras, a opio y a beleño»³⁰ que resulta ser Morfeo, quien le dice que los certámenes no se pueden hacer sin soñar ni dormir, y habla acerca de lo provechoso de dormir para proseguir con la introducción, pues el sueño es revelación, poesía. Antes de exponer el argumento del certamen, en el ejercicio de modestia se asoma el problema de la inspiración que, ligada al trabajo por encargo, termina en lugares comunes en los que el secretario intenta construir un relato que deje tal constancia, más que de su modestia.

En su relación, el secretario reconoce que el sueño es una metáfora muy usada y gastada en los certámenes y afirma que no hay nada de «Mor-feo» ahí, pues resulta que Apolo no ha creado ninguna musa dormilona y Morfeo lo castiga con que en adelante lo sueñe, llama a otros dioses para acusar al secretario ante ellos y en concilio lo condenan «a lidiar con tontos como yo [el secretario], y más que yo presumidos».³¹ Apolo logra conmutarle la pena con la suspensión ordinaria del oficio, y con que no osara escribir más versos.

El secretario señala que su padrino se volvió ante él con su cara de Sol [¿Apolo? ¿El conde de la Laguna? ¿Rivera de Bernárdez? ¿Felipe V?], para que le permitieran cantar las alabanzas a Philipo y los serenísimos príncipes, fue puesto a cargo de Circe, la mágica, cuyos conjuros lo sacaron por los aires fuera de sí; bajo el encanto, fue llevado al Monte Palatino, donde está el argumento del certamen: el templo de la paz, motivo de los casamientos, construido por Tito y Vespaciano con una estatua de mármol como simulacro de paz contra los «oprobios de la vejez».



Como la tarea del secretario es explicar los fundamentos del certamen, debe demostrar lo que tienen que probar los contendientes combinando función y estatua: la función se concentra en el binomio matrimonio y paz, lo que argumenta a partir de cómo el rey procura la quietud de sus reinos, el bienestar de sus vasallos y la defensa ante las lunas otomanas, con la promoción de dos casamientos que significan la unión de España y Francia. Trayendo a la memoria la estatua a construir con los asuntos del cartel, el caduceo de Mercurio es símbolo de la paz (pues mete paz entre serpientes discordes). Lo que debe demostrarse es la prudencia del Rey, pues estatua, caduceo y prudencia son lo mismo; el «pimpollo de Lis» (duquesa de Orleans) y el «renuevo de la rosa» (duquesa de Mompezier) son el nudo segurísimo de la paz.

En torno de la estatua de la mujer coronada de oliva se desarrollan los simbolismos del amor y el fuego a partir del hacha que sostiene y que representa la destrucción de los bélicos instrumentos moviendo los casamientos. San Agustín, Piero (Valeriano) y Alciato son las autoridades sobre las que se formula el significado de esos símbolos y, con silogismos,³² el secretario demuestra la similitud entre matrimonio y hacha: «luego el hacha de la Estatua descifra los Casamientos, y configuientemente estan bien parificadas circunftancias, con circunftancias». ³³

Por si todavía alguien dudara de si se deben celebrar las paces, bajo la voz de Circe se continúa argumentando y se cita a Ovidio para mencionar que el verso es el mejor camino en aras de la paz; el Secretario dice a Circe que prosiga a pesar de que se ha sobrepasado en citar autoridades de santos padres, a lo que Circe responde que, aunque se dispute sobre su divinidad, el sacar el Palatino de Roma y llevarlo al Monte Parnaso en Zacatecas, así como sacar de sí mismos a ambos, la convierte de semidiosa y hechicera, en teóloga y escrituraria.

El secretario es llevado volando desde el Monte Palatino al Parnaso por Circe, quien saca de una cueva a los poetas del certamen en figura de animales: porque



los poetas discurren como ángeles, pero trabajan como bestias en los «Montes de presunción».

De esta forma, bajo la estrategia de sueño y visión,³⁴ son presentados, asunto por asunto, los ganadores del primer al tercer lugar, así como sus premios en plata y piedras preciosas: cintilla de diamante, anillo de esmeraldas, de plata, polveras, cigarreras, etcétera.

He aquí un ejemplo de acróstico triple que obtuvo el primer lugar en el certamen en el que se leen un acróstico (Vivan Don Luis Príncipe de Asturias y Doña Margarita Victoria Reina de Francia muchos años) y dos poemas, dependiendo si se realiza la lectura vertical u horizontal, o cuatro (incluso más), si se leen en zigzag las tres columnas:

V	i	v	i	e	n	t	e	s		T	i	o	r	b	a	s		R	e	v	e	r	e	n	t	e	s	d	e	m	o	s						
I	n	g	e	n	i	o	s			V	n	o	s					E	c	o	s	,	q	u	e	r	e	s	u	e	n	e	n					
V	m	i	l	d	e	s				R	r	a	r	o	s			I	n	g	e	n	i	o	s	o	s	d	o	n	e	s						
A	l	e	g	r	e	s				I	m	a	s					N	o	b	l	e	s	p	a	r	a	b	i	e	n	e	s					
N	o	t	a	b	l	e	s			A	l	t	o	s				A	c	o	n	s	o	r	c	i	o	s	t	a	e	s						
D	e	l	i	c	i	a	s			S	u	a	v	e	s			D	e	l	i	c	a	d	o	s	t	i	e	m	p	l	e	n				
O	r	g	u	l	l	o	s			Y	r	a	s	,	y			E	c	o	s	r	e	n	c	o	r	o	s	o	s							
N	o	v	a	n	o	s			D	i	g	n	o	s			F	e	r	t	i	l	e	s	L	a	u	r	e	l	e	s						
L	a	s	g	r	a	v	e	s		O	r	l	a	s				R	a	s	g	o	s	,	q	u	e	s	e	g	r	a	v	a	n			
V	n	i	e	n	d	o			N	o	b	l	e	s			A	f	i	a	n	d	o	i	d	e	m	n	e	s								
I	n	v	i	c	t	a	s			A	r	m	a	s			N	o	y	a	l	i	s	e	s	,	l	u	z	e	s							
S	a	g	r	a	d	o	s			M	i	r	a	n			C	o	n	g	r	u	o	e	s	c	u	d	o	t	e	j	e	n				
P	a	r	l	e	r	a	s			A	v	e	s			I	n	c	a	n	s	a	b	l	e	s	t	r	i	n	e	n						
R	i	s	u	e	ñ	a	s			R	i	t	h	m	a	s		A	t	a	n	a	l	t	o	s	b	i	e	n	e	s						
I	n	g	e	n	t	e	s			I	r	i	s			M	a	t	i	z	a	d	o	s	a	r	c	o	s									
N	i	t	i	d	a	s			A	v	l	a	s			V	e	l	l	a	s	p	a	z	e	s	m	u	e	s	t	r	e	n				
C	o	n	t	a	e	s			V	e	r	a	s			C	e	l	e	b	r	e	s	a	m	a	b	l	e	s								
I	d	e	a	n	d	o			I	u	g	o	s			H	u	m	i	l	l	a	r	i	n	t	e	n										
P	o	t	e	n	c	i	a	s		C	u	e	l	l	o	s		O	s	s	a	d	i	a	s	,	t	r	a	i	c	i	o	n	e	s		
E	n	m	a	l	o	s			T	r	a	t	o	s			S	u	e	ñ	o	s	,	y	e	s	q	u	e	s	q	u	e	v	e	z	e	s
D	i	s	t	i	n	t	o	s		O	r	b	e	s			A	l	a	b	a	n	z	a	s	r	i	n	d	a	n							
E	t	e	r	n	a	s			R	e	g	i	a	s			N	u	m	e	r	o	s	a	s	s	i	e	m	p	r	e						
A	u	n	l	a	s	m	a	s		I	e	r	m	a	s			O	q	u	e	d	a	d	e	s	c	a	n	t	e	n						
S	e	n	s	i	b	l	e	s		A	r	d	u	a	s			S	i	l	a	b	a	s	p	e	r	e	n	n	e	s						

La mayoría de los metros y géneros de la poesía enunciados en el cartel son de arte mayor, endecasílabos y glosas,³⁶ que se ajustan a las proezas y los malabares poéticos, y de ascendencia clásica como dísticos³⁷ y acrósticos.³⁸



Aparecen además los centones, con versos de Virgilio tomados en latín, cuya mezcla en una composición independiente hecha de citas hace necesaria una reflexión sobre la idea de originalidad, a partir de la cual se puede comprender mucho de esta estética barroca como arte sincrético y colectivo que, al reivindicar la fuente, anula la noción de autoría en este tipo de composición de la que participa la glosa como comentario crítico realizada por el secretario.

En otros términos, la crítica forma parte del ejercicio poético, pues está escrita en verso y admite lectura en dos direcciones:

Tengan que falto yo (dixe) que lo quiero dar para que se entretenga este Distico del Señor Marcial:

*Cras te victurum, cras dicis Posthume semper.
Die mihi eras istud Posthume quando venit?*

Mañana, y mañana gana	Tus versos sublimados
Para perder tiempo espacio;	El tardarte los limita,
Y este tu mañana rehacio	Que el ser <i>últimos</i> les quita
Piensas vencerle? <i>Mañana.</i>	El que sean aventajados. ³⁹

Este poema se puede leer de derecha a izquierda o de arriba a abajo; la estrategia de construcción es, quizá, una ampliación de un juego polifónico que tiene su forma primigenia en el acróstico que fue atravesando el verso hasta convertirlo en un laberinto.

CAP. CXVII

DE LOS LABERINTOS

Labyrintho es nombre griego, que significa una casa, o cárcel con tantas calles y vueltas, que entrando uno en él se pierde, y no hacierta con la puerta, por donde entró: como aquel de Creta, donde los poetas dizen, que estuvo el Minotauro, u otros de que Plinio haze mención. Llámase también *Labyrintho*, cierto género de coplas, u de dicciones, que se pueden leer de muchas maneras, y por cualquiera parte, que uno eche, siempre halla paso para



la copla, de pocas coplas saca innumerables, todas con su sentencia y consonancia perfecta. Hazense estos laberinthos, u de letras solas medidas entre los versos, u de solo los versos.⁴⁰

La concepción de poesía en el certamen zacatecano viene contenida en otros pequeños indicios a lo largo del texto.

En un poema del secretario en el que Apolo, «quitando de las alas de su Pegaso», otorga la voz a las musas, se establecen los correspondientes atributos: Caliope para los versos heroicos, Plymnia por las acciones, Clío como pasaporte para tratar a los antiguos, Urania que te hablará de los cielos y los hombres, Talía informará de lo cómico y del amor, Terpsícore la melodía y el son, Melpómene la dulce tristeza, Euterpe sonará tanto la flauta como el cañón y Erato mudará pies y voces.⁴¹

No es fácil determinar las fuentes desde las que establece esta división de las artes y musas, pues las correspondencias han variado,⁴² pero las musas son el modelo para matizar una poesía «que de conceptos se forma, / en vez de grana, y carín» y «donde es el metro mosqueata. / Siendo el número alheli».⁴³

Lo que se espera es el concepto (gongorismo), pero ligado a la lealtad, a la apología. El concepto se concibe como metáfora cognoscitiva:

Son las voces lo que las hojas en el árbol, y los conceptos el fruto. No fue paradoja, sino ignorancia, condenar todo concepto [...] Son los conceptos vida del estilo, espíritu del decir, y tanto tiene de perfección cuanto de sutileza; mas cuando se juntan lo realzado del estilo y lo remontado del concepto, hacen la obra cabal.⁴⁴

La poesía hecha imagen en laberintos, retrógadas, dísticos y paranomasias, llevan a otra ruta, la de la emblemática, donde estos géneros cumplen la función de mote o lema de una imagen, por lo que es posible hablar de una estructura emblemática del certamen, en tanto la Estatua y sus símbolos funcionan como imagen.



Las grandes plumas del virreinato —ya monásticas o seculares— siempre tuvieron en alta estima el concurso literario promovido por la corte, los cabildos, claustros y comunidades para estimular la poesía festiva o la oratoria panegírica y moral; géneros en los cuales los modelos emblemáticos resultaban muy útiles para articular cualquier significación o correspondencia.⁴⁵

Para comprender esta forma peculiar de poesía hay que resaltar las semejanzas entre este certamen, como género híbrido, y otros certámenes o concursos literarios en la Nueva España que tenían una función de reafirmación ideológica, ya que estaban dedicados a festividades eclesiásticas o civiles (canonización, exaltación de un misterio de fe, o nacimiento, coronación, muerte de un monarca), es decir, estaban enmarcados por una celebración de lealtad, afirmación de un poder y una ideología, que incluía misas, procesiones, comedias, corridas, carros alegóricos.

En el poema, al final del prólogo, se hace mención de otros festejos como mascaradas y carros; al respecto, según Federico Sescosse,⁴⁶ en 1722 Rivera de Bernárdez, además de fungir como juez del certamen patrocinado por su tío, construyó un barco sobre ruedas y paseó por la ciudad para celebrar el acontecimiento.⁴⁷

La conexión entre estética e ideología al servicio del poder es esencial para entender las expresiones del arte barroco, donde sobresale el empleo de la emblemática en los programas iconográficos de las arquitecturas efímeras, así como la constitución de los certámenes literarios mencionados.

José Pascual Buxó describe, a partir del análisis del *Triunfo parténico*, esta compleja relación entre emblemática y poesía, así como el peculiar género discursivo que es la escritura y publicación del certamen:⁴⁸ texto híbrido cercano a la relación de festejos, y a la éfrasis.

La poesía ligada a la tradición emblemática se evidencia en el empleo de los asuntos del cartel, donde los atributos de la estatua (caduceo, hacha, laurel...)



junto a los personajes de la corte (Felipe V, Luis I, las duquesas francesas...) funcionan como imágenes de un emblema, mientras el poema como comentario (mote o epigrama) para establecer el símil con la emblemática.

La relación entre poesía e imagen, en el intento de crear laberintos o retrógradas a partir de la disposición de las letras, permite nuevos itinerarios de lectura, como el bustrófedon de la escritura egipcia.

Los modelos de poesía son esencialmente romanos; Virgilio y la lengua latina imperan en la escritura, a pesar de que el latín se debate con el español un sitio, y de que se critica el mal empleo del latín en los acrósticos de los poemas del propio Rivera de Bernárdez que eran *exempla* para los participantes.

Existe una correspondencia entre la estructura laberíntica y polifónica de los poemas y la del certamen, en la que son simultáneas una verdad y múltiples, la norma estética y su disolución.

En este híbrido, las fronteras entre artes se difuminan; por ejemplo, el asunto IV de *Estatua de la paz...* es una glosa en décimas que admite varios recorridos de lectura, tanto a nivel de contenido como en composición poética, las columnas de en medio se pueden leer de manera vertical u horizontal, solo alternan la rima.



Apolo dio a Daphne el
Laurel fiel; en nada igual
Al que Ysabel dá, que aquel
Fue de esquivéz: y este es tal,
Que es de fineza Laurel.

A Luis Laurel firme dio
Ysabel, y Luis ha dado
A Ysabel Laurel sagrado
Con que sus cienes ciñó
Entre Apolo, y Dafne halló
Este corresponder fiel
Plinio; y dice, que Laurel
Dió á Aplo Daphne de fee.
Siendo, quien afirma que
A Apolo dio Daphne, el.

Con el Laurel, que allí alcáza,
De aquella esquivia fineza,
Ciñe Apolo su cabeza;
Pero afloxa su esperanza.
Luis acá su dicha afianza
Mas altiva, y mas cabal:
Luego aquel Laurel fatal,
A el que de Ysabel se espera;
No fuera nunca, aun que fuera
Laurel fiel, en nada igual.

Luego con causa es mayor;
Y aunq el otro quede en calma
Llévese aquesta la *palma*,
Pues este es laurel mejor
De semejanza el honor,
Aun no dará el menos cruel;
Solo al de la paz, novel.
Asemjarse le ofrece:
Pues este más se parece
Al que Ysabel da; que aquel

A el de la paz no al de Apolo
El de Luis se le afigura,
Que en prometer más ventura
Se promete menos dolo.
Solo le asemeja, solo;
El más perpetuo, el más leal,
El que no fuere fatal,
El que dichas incluyó,
El que fue firme, el que no
Fue de esquivéz; y este es tal,

Laurel fue aquel de inquietud,
Este de paz, y clemencia;
Y esta, sin más diferencia
Es la disimilitud.
Y pues tan grande virtud
Afianzan Luis, e Ysabel;
Gozen de muchos años, del
Consortio altivo, constante,
Lucido, envidiable, amante,
Que es de fineza Laurel.



En el certamen, la poesía debe mucho al mundo latino, al culteranismo y al conceptismo con que convive, y sobre todo, a la compleja relación del barroco con la emblemática que logra traspasar la escritura misma para proponerse como alegoría e imagen.

Lo que pudiera parecer una poesía sin preceptiva, como mera recopilación de *exempla*, despliega un dispositivo en el que la lealtad a los símbolos se vuelve un examen: «certamen como examen», decían los zacatecanos de entonces. Quizá este examen es de lealtad: pareciera extraño incluir un vejamen a los traidores de la patria en el certamen; pero hay que considerar que todo género literario de defensa implica la búsqueda o la preservación del poder.

El vejamen, considerado la «llave» del certamen, apuntaba a defender al católico monarca de quienes querían derrocarlo con la fábula de los titanes que querían derribar a Júpiter del trono.

Situado temáticamente y retóricamente en el terreno del adversario, ese discurso de la (auto) defensa deja de manifiesto la subalteridad de quien lo ejerce; es un discurso reivindicativo destinado a «remediar las fallas o carencias de la comunicación» y a iluminar aquellos que «perturba la norma», mostrando sus razones y su lógica interna.⁴⁹

Respecto de la éfrasis como género literario, destaca que la obra de arte correspondería a aquella estatua romana «de la paz», la de Tito y Vespaciano, como imagen del certamen, y el traslado alegórico⁵⁰ de la misma será el correlato de la construcción de otro monumento, el obelisco de cantera, que también es trasladado de otro gran imperio, el egipcio, a Zacatecas. Roma y Egipto, y detrás Grecia, son los modelos de civilización (estatus) de imperio que se pretende y se exalta.

El certamen literario que enmarca el obelisco, junto con la parafernalia de las festividades barrocas, completa los símbolos que contiene y que se dirigen, por



lo tanto, a destinatarios iniciados en su desciframiento, donde los jeroglíficos funcionan como ejemplaridad moral⁵¹ de fábulas mitológicas en la idea de lo que debe ser un príncipe cristiano.

El texto en latín de Rivera de Bernárdez es la écfrasis de un monumento, el obelisco, al que se agrega un poema elegíaco por la muerte del joven monarca; de ese modo, la relación entre pintura y poesía se encuentra tanto en la configuración e inspiración del programa iconográfico, como en la interpretación de los símbolos.

En otros términos, y para sintetizar la compleja estructura de *Estatua de la Paz...* en un palimpsesto, se puede decir que los argumentos del certamen son écfrasis de la estatua romana, que el texto está plagado de intertextualidades⁵² en las que se podrían confundir la alusión y hasta el plagio, por lo que se requiere una amplia competencia de lector para reestablecer el modelo y la cita.

El universo referencial desde el que se elabora el discurso hace del texto un pastiche, por la superposición de elementos de varios estilos que obligan a que la competencia del lector sea sobre todo genérica, pues la poesía mantiene una relación de hipertextualidad⁵³ con el mundo grecolatino visto a través del filtro renacentista, y respecto de los modelos gongorinos y culteranos de poesía: el texto presupone e implica otros textos para su comprensión.

Por otra parte, se presenta lo que, dentro de las reflexiones sobre la posmodernidad,⁵⁴ se ha denominado «paradoja del anfitrión», pues la cita es parásito de la crítica y la crítica parásito de texto.

Llegóse, pues, ella a la cueva, y abriendo fu voca, vi que facaba de ella a vn Gallo, tan gallardo, que es cierto que podía, con fer prieto, apoftar en *hermosfura*, con el más pintado. [...] este es el Señor Licenciado D. Pedro Joseph de Mimbela, Abogado de Reales Audiencias de estos Reynos, Digníssimo Vicario, In capite, y Juez Eclesiástico de esta Ciudad; quien, además de tenerlo en ella, y en las atenciones de todos, mereció el primer lugar en este *affunto*;



helo transformado afsi, por aquello que dice: *echote esse gallo*. Mucho *Pollo* es para mi; (dixe) como he de tener yo pico para *bejar* a mi Prelado? Pero, a bien, que en fu comparación foy vna baffungura, y por effo mis affuntos he de darle lugar a que cante bien; fi *cada Gallo canta en fu solar* no porque el Señor Vicario puede cantar a onde quiera bien y fin temor: porque, fi fu *pluma* es buena, los pies de fus versos fon mejores, y tienen vnos *conceptos* por *espolones*, que a cada *levantada* le dan a el affunto en la *buena*: vengan sus versos: y dime, qué significa tener fiete puntas la *cresta* de este Señor Gallo? Tomalos, (dixo Circe) y dexa reparar los fiete *picos*, quando sabes, que tres del *sombrero* y *quatro* del bonete, son *fiete*; y acá hemos de averiguarle, lo que *faca*; no lo que se *pone* en la *cabeza*, porque entonces te dixera yo, que en aquella propiedad, que tiene esta ave de bajar la cabeza, por creer preffumptuosamente de su altura, le figura mucho; y este Señor Licenciado es algo pagado de sí: yo no podré decir, fi por lindo, o por docto; a lo menos, la vieja Ysabel de las Musas me ha certificado, que no ay versos, que le quadren, y a todos les pone defecto.⁵⁵

El secretario logra poner en voz de Circe las críticas al personaje premiado; la forma en que presenta a cada uno, comparándolo con un animal, parece, más que una fábula, una estrategia satírica.

El alcalde galardonado recibió un cintillo de diamantes como premio, y el secretario acompaña su comentario con un elogio escrito en poema con la frase en latín: *Queritur in capitis frondosi vertice, quare ad Galli cantum, non fugit iste Leo?*, que se cita como dístico de Ovidio. En su relación, el secretario cita, además, a Circe y a sí mismo. Las palabras en itálicas indican ecos de otras voces.

Como ya se ha dicho, el texto escrito por el secretario combina crítica y creación. Respecto del proceso de escritura y presentación de los ganadores del certamen, el secretario se debate entre musas: si la inspiración debe venir desde el sueño (con Morfeo) o desde Apolo, la medida y la reglamentación y, más allá, en realidad la inspiración se subordina al monarca: la lealtad a Felipe



V es lo que motiva la escritura del texto, así como la petición de Rivera de Bernárdez.

Detrás de la modestia barroca, que supone la imposibilidad de escribir versos sobre versos, se esconde una jerarquía cuya cúspide es España.

El redactor opta por el encantamiento; después de la visión de Morfeo, que es guía de las otras visiones, elige a Circe como vocera y presentadora junto a las musas, que no son propiamente una fuente de inspiración, sino el modo en que el secretario alterna su voz en diálogo para opinar acerca del trabajo poético de los concursantes.

Las nueve musas, prestadas por Apolo, tienen la función de corifeo. Esta estrategia de presentación de lo acontecido en el certamen permite alternar los puntos de vista y debates suscitados en el interior de la justa, así como los favoritismos, algo extraño si se considera el carácter anónimo frente a los jueces de los concursantes, ya que, por lo general, de un certamen solo conocemos a sus ganadores y no es habitual publicar o ventilar las relaciones entre los implicados.

Por tratarse de un vejamen, que es la función que debe cumplir el secretario, esta reprensión satírica de los participantes, del evento y del propio redactor o relator del mismo permite ejercer la crítica con libertad enmascarando la voz narrativa en Circe, las musas, para poner en palabra de otros la opinión personal.

La presentación de los poetas como animales implica un mecanismo de analogía que se extiende de la personalidad o de las características físicas del concursante hasta un elogio, a veces irónico, sobre su forma de escribir; llama a los poetas participantes ratones, buitres, perros, ovejas y tizón, ya sea porque todo lo roen o porque no los premian; los describe equiparando lo físico con el carácter de sus poemas; véase el caso del xicote «ruidoso», Br. D. Joaquín Valderas:

y a demás de esto tiene otras propiedades femejantes a este animal: que fi en todas las flores pica, para facar miel; el Señor Br. Es tan melero, o melofo, que no ay cofa



en que pique, que no alabe, ora fea buena o mala; es verdad que el otro día le dixo a Espino, que le agraciaba el ojo tuerto; y a mi leyéndole un papel de díparate, me dixo, que estaban bellísimos, y que no avía entendimiento como el mio: ello es temible fu picada, Dios nos libre de experimentarla.⁵⁶

Aparecen bajo la misma estrategia un conejo narigón, el gallo, un cuervo o cacalote que saca los ojos, un pavón de mil colores, un guajolote (porque adecua todo lo que empieza con gua), una lechuza y un caimán, entre otros.

Tras los puntos de vista subyace una valoración de las obras y una crítica en torno de un quehacer donde el poema parece más que nada un silogismo, y el certamen, un examen: el cartel de la justa había sido roído por un ratón, o caballero, y el secretario, procurando remedarlo, argumenta: «A donde avrá hallado razon, para que vna mífma cofa en vn propio tiempo sea, y no sea? (Ariftoteles fea fordo) para que este no fea Certamen, y fea examen? Que es lo mífmo, que fer Certamen, y no ser Certamen?»⁵⁷

Certamen es contienda o pelea, y se trata de examinar las fuerzas, de inquirir sobre los dignos de aplauso o premio; luego certamen y examen son lo mismo, lo que explica añadiendo los cuatro géneros de certamen entre los griegos («Olympiuns, Pythios, Hyfthimios y Nemcos»);⁵⁸ pero, atendiendo a aquel anónimo roedor, literalmente, certamen es examen pues, a pesar de ser un festejo barroco, se marca no solo una temática específica, sino una férrea métrica y composición en general que pareciera atentar contra la poesía.

La forma de narrar lo acontecido en el certamen muestra una poesía que se debate entre el latín y el español, como cuando menciona que le llega un papel con críticas sobre el uso del latín en un poema de Rivera de Bernárdez en el que el acróstico tiene errores de concordancia, ortografía y conjugación de casos. El secretario sale a la defensa:



Apolo nos dé paciencia, (dixeron las tres musas), que nos fabemos, como no se nos cae la *lyra* de verguenza con estas cofas de Zacatecas, y damos con todo al *trafte*. Debieron de querer poner por Secretario al *Proto disparateror* de la *Archi barbarifmeria*; porque folo fiendo effa fu intencion, te dieran a ti semejante cargo, que en quatro palabras has disparado quanto es disparable. Mira, que hombre tan pronto eres de este oficio. No tienes disculpa, que con razón te ponen en *acusativo*; porque es el yerro de *nominativo*, cafo tan pro-vocativo, que disculpara al *ablatoivo*, o *hablador* mas infolente. Yo te doy de varato, que te deflumbrara la persona *con quien hablamos*, y te hiziera ponerlo (como effa) *indirecto*, pero si quiera el *imperativo*, no te pufo presente el mumurar *futuro*? Es cierto, que es vn error de lo exquisito, y de lo fingular, que se ha experimentado! Pues qué diremos en el punto de la mala ortographia?⁵⁹

Después de esta reprimenda a quien se haya atrevido a cuestionar la poesía del mecenas, continúa con una larga disquisición sobre reglas de ortografía y autoridades, pues no hay falta cuando no existe el precepto, y no hay que saber gramática para escribir poesía.

El texto deja constancia no solo de riñas y favoritismos, sino de criterios de selección y debate de un canon, a diferencia de los certámenes o concursos literarios actuales, donde el público no conoce los criterios de elección ni menos los debates entre jueces.

Debido a la estrategia narrativa y al manejo alegórico de personajes, es difícil distinguir, entre la polifonía, la red de relaciones de la élite cultural zacatecana, así como determinar si el tono del vejamen es polémico, lúdico, satírico o simplemente alineado al poder.

En el último asunto del certamen, se solicita que los concursantes realicen un vejamen con la fábula de los titanes, pero contra los traidores enemigos del católico monarca para que deduzcan el principal argumento del certamen: la paz; se reivindica así, en el orden del certamen, la función ideológica que cumple para la Corona española.



Queda la pregunta en el aire sobre las estrategias propagandísticas... o subversivas del crítico-poeta en un texto donde los géneros literarios y las voces se confunden.

En lo que corresponde al carácter híbrido de *Estatua de la paz...*, se trata de una mezcla de relación y vejamen, que implica poesía, elementos de tragedia (y quizá diálogo), crítica literaria y sátira.

La relación, igual que el vejamen, compete tanto al ámbito de la fiesta (lo que Rivera de Bernárdez reseña en la introducción) como a lo que ocurre en el interior del propio certamen (el relato minucioso por parte del secretario de las disputas y del orden de los acontecimientos) y a la publicación de los premiados donde aparecen poemas a modo de comentario del secretario.

Del mismo modo, hay alusión a la tragedia en el corifeo de musas que dialogan con Circe y con el secretario, donde se entrevé una crítica literaria en las diferentes opiniones del secretario y las disputas entre los participantes.

La sátira es visible en el tono mordaz y burlesco del secretario, así como en la estrategia de animalización (a veces se toman los defectos y no los atributos de los animales en que Circe los convierte) de los participantes.

Ante todo, la arqueología del texto es liminal y reflexiva, por la simultaneidad de fronteras y su disolución y porque el texto se refiere a sí mismo y a sus condiciones de posibilidad y lectura.

En las preceptivas barrocas, el anagrama es la figura central de las estrategias poéticas que posibilita en los itinerarios laberínticos y reversibles el perspectivismo o la anamorfosis en la escritura, como niveles de lectura por debajo de los textos canónicos: «Oxímoron perfecto, la anamorfosis desestabiliza el canon, rompe, como el anagrama, la estructura donde se pone en representación una verdad, la cual es de inmediato, destronada».⁶⁰

La teoría del hipograma de Saussure sostiene que la poesía latina de todas las épocas tiene una estructura anagramática; para De la Flor, el anagrama y la ana-



morfofisis son operaciones retóricas e irónicas de la poética de la modernidad que socavan el significado estable de las cosas.

El certamen literario, como relación de festejos, pone en juego varias estrategias literarias; conjunta lo efímero y lo memorable, el evento y la poesía, la crítica y la adulación, el latín y el español; en él se pueden leer las relaciones sociales de una élite en busca de distinción, así como una crítica incipiente que en la analogía extiende lo físico a lo moral, pero que ya debate sobre el estatus del latín y sobre la calidad de la poesía, y que discute con sus contemporáneos.

Circe, olvidada de la prefeza antecedente, todavía fe eftaba parada, y las Musas le decían: que es de D. Juan Ignacio de Larrañaga, quien dignamente obtiene lugar en este affunto. En oyendo yo mentar a este Cavallero, luego dixè: donde efta eſta Zorra? A que, Circe, abriendo la puerta de la cueva, dixo: catatela ai, que bien fabías tu de fu traſſformacion. Y como, que fabía, que a este Cavallero ha días, que lo tengo por tal, y aunque ahora fe haga mortecino, no le valdrá fu viveza, no fino que con fu Zorra, fe quifiera eſcapar de mi zurra, la ha de llevar, aunque lo curta para que tenga correas, y fe le haga cara de baqueta, con eſſo tendrá recuado para hazer planta, y no nos andaré, con hecharſe por los fuelos gaſtando humildades...⁶¹

La humildad como valor fundamental del código barroco, en un mundo que transita de la experiencia de la fiesta como pedagogía al universo letrado e impreso, funciona como un espejo en que se proyectan las jerarquías en una escala de elogios cuya cúspide, espejeada, invierte los destinatarios: el elogio a la monarquía se transforma en autoelogio.



NOTAS

1. La hipotiposis puede funcionar por denotación, por descripción, por enumeración o por acumulación. Vid. U. Eco: *Decir casi lo mismo. Experiencias de traducción*, p. 255.
2. *Idem*, p. 271.
3. La relación como género literario comenzó con los viajeros; posteriormente fue muy usada en la Nueva España para el relato de acontecimientos circunstanciales, lo que se denomina «relación de festejos».
4. D. Viñas Piquer: *Historia de la crítica literaria*, p. 96.
5. L. Gracián: *Obras* (tomo II: *Agudeza y arte de ingenio*), p. 44.
6. Cfr. H. Pérez Martínez: *En pos del signo. Introducción a la semiótica*, p. 271.
7. I. A. Leonard: *op. cit.*, p. 225 y ss.
8. I. A. Leonard: *op. cit.*, p. 204.
9. S. Sebastián: «Los libros de emblemas: uso y difusión en Iberoamérica», en *Juegos de ingenio y agudeza...*, p. 60.
10. I. Osorio: *Conquistar el eco. La paradoja de la conciencia criolla*, p. 395.
11. I. A. Leonard: *op. cit.*, p. 203.
12. D. Viñas Piquer: *Historia de la crítica literaria*, p. 93.
13. H. Bloom: *El canon occidental*, p. 17.
14. A. Herrera: «Los poemas mudos en la Nueva España», en H. Pérez Martínez y B. Skinfill Nogal: *op. cit.*, p. 275.
15. *Estatua de la paz...*, p. 4.
16. *Idem*, prólogo al lector, s/n.
17. *Ibidem*.
18. I. A. Leonard: *op. cit.*, p. 196.
19. Se menciona el caduceo de Mercurio como símbolo de la paz y remite a dos fuentes: Celio Rodiginio (*Lectorum antiquarum*) y Plinio.
20. De acuerdo con Juan Díaz Rengifo, en el soneto acróstico, los versos contienen o el nombre solo o el nombre y los atributos del objeto a quien se dirige la poesía; unas veces tomando la primera letra de cada verso, otras la primera y la última, otras, a más de las dichas las intermedias, con ellas formando cruces, columnas u otras figuras, a los cuales metros, si se forman cinco columnas de letras, se da título de «pentacrósticos». J. Díaz Rengifo: *Arte poética española*, p. 106.



21. «Llamase esta copla redondilla, por la uniformidad que lleva el canto. Porque como se canta la primera, se cantan las demás: tomando la metáfora de la figura circular y redonda, que por todas partes es uniforme y de una misma manera. Se llama redondilla porque se canta en los corros donde baylan como dice Tempo de sus Redondillas Italianas. Componense de cinco versos, (de los cuales toma la etimología o denominación de Quintilla) y puede llevar cualquiera de cinco consonancias». *Idem*, p. 32.
22. El centón es un juego literario que consiste en recortar fragmentos de obras para componer otra.
23. El laberinto son las coplas que se pueden leer de muchas maneras; en *Arte poética española* se distinguen tres: laberintos de letras, poemas cúbicos y laberintos de versos enteros. J. Díaz Rengifo: *op. cit.*, pp. 182–184.
24. «En el soneto retrógrado cada verso ha de llevar tales dicciones y sentencias, que leído al derecho, y al revés, por abajo, o por arriba, saltando, o arreo, haga sentido, y convenga con lo demás, y siempre se guarden las consonancias, y número del soneto. De donde se sigue, que de un soneto solo se pueden hacer muchos, si se acierta a leer de las maneras, que puede ser leído». *Idem*, p. 103.
25. «Discurso o composición poética de índole burlesca, que con motivo de ciertos grados o certámenes se pronunciaba o leía en las universidades o academias contra los que en ellos tomaban parte». (RAE)
26. «Copla se dijo de *copula* vocablo latino, que quiere decir unión y junta, porque no es otra cosa copla, sino junta de versos». J. Díaz Rengifo: *op. cit.*, p. 28.
27. Voces semejantes que se distinguen por la vocal acentuada. Empleo de palabras idénticas en ortografía que se distinguen por la vocal acentuada.
28. *Estatua de la paz...*, p. 17.
29. M. Escobedo Delgado: *op. cit.*
30. *Idem*, p. 21.
31. *Idem*, p. 28.
32. Construcciones argumentativas de acuerdo con el criterio escolástico.
33. *Estatua de la Paz...*, p. 39.



34. Los sueños y las visiones tienen una larga tradición literaria; aunque el secretario pretende escapar de lo que considera un lugar común, termina ironizándose por el empleo de esta estrategia.
35. *Estatua de la Paz...*, p. 83.
36. Composición poética al final de la cual o al final de cada una de sus estrofas se hacen entrar rimando y formando sentido uno o más versos anticipadamente propuestos.
37. Composición que consta de dos versos: un hexámetro y un pentámetro.
38. Una forma común deletreaba el nombre de alguna persona por la letra inicial de una sucesión de líneas; pero, en México, quienes hacían acrósticos quedaron rara vez contentos con esta sencilla forma y esforzaban su ingenio para encontrar modos novedosos y complejos, entre estos es sintomático un «soneto acróstico real», con técnica de glosa. *Vid. I. A. Leonard: op. cit.*, p. 218.
39. *Estatua de la Paz...*, p. 75.
40. J. Díaz Rengifo: *op. cit.*, p. 182.
41. *Cfr. Estatua de la Paz...*, pp. 48–49.
42. Por ejemplo, en 1529, Tory estableció la división del siguiente modo: Urania–historia, Caliope–música, Polimnia–astronomía, Melpome–aritmética, Clío–geometría, Erato–retórica, Terpsico–dialéctica, Eutertha–gramática. *Vid. F. R. de la Flor: op. cit.*, p. 134.
43. *Estatua de la Paz...*, p. 52.
44. *Agudeza y arte de ingenio*, apud. E. Cantarino y E. Blanco (coords.): *Diccionario de conceptos de Baltasar Gracián*, p. 69.
45. J. Cuadriello: *op. cit.*, p. 85.
46. *Vid. F. Sescosse: op. cit.* 1985.
47. Según Federico Sescosse, se pasea sobre él; según Martín Escobedo, solo cabalgó junto a la nave, *op. cit.*, p. 174.
48. J. P. Buxó: *El resplandor de las imágenes. Estudios de emblemática y literatura novohispana*, pp. 213–240.
49. M. Moraña: *op. cit.*, p. 265.
50. Al parecer, Felipe V había comprado una colección de arte romano que se trasladó en ese tiempo de Italia a España.
51. *Vid. J. P. Buxó: op. cit.*, p. 68.
52. Relación de copresencia entre dos o más textos con distintos grados de explicitud.
53. Texto de segundo grado o derivado de otro.



54. Concepto de Gregory Ulmer. *Vid.* «El objeto de la poscrítica» en H. Foster (comp.): *La posmodernidad*.
55. *Estatua de la Paz...*, pp. 65–66.
56. *Idem*, p. 72.
57. *Idem*, p. 45.
58. Olímpicas, Pitias, Ístmicas y Nemeas: juegos con certámenes públicos celebrados en Olimpia, Delfos, Corinto y Nemeas, respectivamente.
59. *Estatua de la Paz...*, pp. 61–62.
60. F. R. de la Flor: *op. cit.*, p. 359.
61. *Estatua de la Paz...*, p. 88.



FRONTERAS ENTRE ARTE Y ESCRITURA

Oímos con los ojos.

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

Comparada con otros sistemas de origen pictográfico que tendieron al fonetismo, la escritura egipcia conservó gran parte de su carácter figurativo y lo preservó a la altura del arte. Tanto la cultura china como la egipcia resaltan por su escritura estilizada y poética; pero la circunstancia histórica de Egipto, la ocupación romana y la imposición del cristianismo eclipsaron el significado de los jeroglíficos.

A pesar de que el interés por desentrañar el significado de tales signos se remonta a Alejandría —con San Clemente—, fue Athanasius Kircher, jesuita alemán del siglo XVII, quien propuso la egiptología como disciplina filológica; no obstante, se le reprocharía haber generado otra oscuridad por sus errores exegéticos. En *Lingua Aegyptiaca Restituta* y en *Oedipus Aegyptiacus*, Kircher expone la idea de que tras los jeroglíficos se esconde un saber filosófico-místico ancestral, lo que, sumado a otros factores, desató la fiebre de lo exótico y una moda intelectual.

La creación de inscripciones pseudojeroglíficas fue común en la Europa renacentista. Parte de dicha producción daría como resultado una especie de gramática visual universal sostenida en un tipo textual híbrido llamado «emblema»; sin embargo, los principios de construcción del emblema y del jeroglífico no son los mismos, a pesar de que muchas veces se les equiparó.

Bajo el término Emblemática se acogen diferentes expresiones como Emblema, Empresa, Símbolo y blasón.

Por lo general todas ellas se nutren de los mismos elementos, siendo sus diferencias mínimas e incluso rara vez tenidas en cuenta por quienes denominaban de una u otra formas sus composiciones, pues en este sentido existía una gran libertad.¹

La escritura jeroglífica egipcia es un sistema complejo que, a través de iconos, permite dar cuenta de la lengua hablada y abarcar referentes tanto concretos como abstractos. Compuesto por pictogramas (dibujos que representan cosas o seres, y sus combinaciones ideas), fonogramas (los mismos u otros dibujos pero que representan sonidos) y determinativos (que permitían saber de qué cosas o seres se trataba),² este sistema, si bien tenía la posibilidad de combinar elementos fonéticos e ideográficos, no proliferó tanto como la escritura china.

Algunos autores señalan que en la escritura jeroglífica había alrededor de 400 caracteres, y que durante casi 3,000 años «no conoció otro cambio que el incremento progresivo [y lento] de sus signos: de unos 700 al principio pasó a unos 5,000³ en el momento de la ocupación romana»,⁴ a diferencia de la escritura china, donde se reconocen unos 30,000 caracteres (compuestos de 214 signos básicos).⁵ «Una peculiaridad de los jeroglíficos egipcios es la ligera modificación de su forma que fueron experimentando a lo largo de un periodo de siete mil años. Este hecho se debió en parte al material (piedra) y a la religiosidad»,⁶ así como al carácter político-religioso de los signos.

Las especulaciones alegóricas en torno del arte–escritura egipcia no tomaron en cuenta el carácter fonético de muchos de sus signos. Aunque considerada de origen divino, la escritura no estaba destinada solamente a expresar lo religioso: había registros de historia, contabilidad, normas jurídicas, contratos de bienes, literatura (poesía, fábulas, himnos, cantos), textos de ciencia, adivinación y medicina, entre otros, lo que propició la aparición de formas de escritura derivadas de la jeroglífica: hierática,⁷ demótica⁸ y copto.⁹



Pese a la eficiencia y simplificación de los estilos cursivos, que se desarrollaron paralelamente y por separado de los jeroglíficos, estos permanecieron inmutables al cambio, y al contrario de lo que ocurrió en otros sistemas, como el sumerio, en lugar de mudar en signos solo reconocibles por convención, los jeroglíficos fueron haciéndose cada vez más naturalistas y precisos.¹⁰ La escritura egipcia siguió entonces dos rutas: la del desarrollo fonético y la del funcionamiento ideográfico o logográfico,¹¹ bloques reconocidos gestálticamente.

En el siglo II, el mítico Horapolo (Horus-Apolo), descendiente de helenistas, intentó restablecer el significado de los jeroglíficos en una obra titulada *Hieroglyphica*, que se convirtió en el manual de interpretación y creación de símbolos durante el Renacimiento, cuando la visión filosófica, sapiencial y hermética condujo a la idea de que el jeroglífico era un enigma.

Durante el helenismo (principalmente en los siglos III y IV a. C.) se da la conjunción del mundo egipcio y el griego, momento en que Occidente construye su propia visión de Egipto. Aparecen entonces varios escritos (muchos considerados hoy espurios) que reinterpretan los rituales y tradiciones egipcias con estereotipos y que se usaron para probar el origen egipcio de las doctrinas platónicas.¹²

Los mitos, según Pico della Mirandola, encubrían bajo su velo poético un significado histórico que solo los espíritus más perfectos y elevados consiguen recobrar, y en esta sabiduría enigmática coinciden los mitos de la tradición pagana y los de la Biblia.¹³

La exégesis neoplatónica logró conciliar la Biblia y la mitología pagana bajo la figura de la alegoría.

La visión simbólica y misteriosa en torno de los jeroglíficos llevó a desconocer su componente histórico y literal y condujo a la confusión con la literatura en imágenes o arte de la memoria, que era la emblemática.



De hecho, el emblema surge en 1531 como poema ilustrado y de manera un tanto circunstancial [el editor sugirió incluir grabados] con la obra de Alciato, *Emblemata*, recopilación de epigramas a partir de la *Anthologia* del monje griego Maximo Planudes, con otros nuevos autores.¹⁴

La emblemática está vinculada al formalismo visual del jeroglífico; de modo que emblemas, empresas, blasones y jeroglíficos aparecen confundidos entre sí de forma generalizada. En 1684, el jesuita Menestier intenta clarificar el equívoco: «Pierus (Valerius) ha confundido todas esas imágenes dándoles el nombre de jeroglíficos, y Alciato, el de emblemas»;¹⁵ y, sin desconocer totalmente el valor simbólico de los jeroglíficos «como vehículos de misterio», hace hincapié en el empleo ordinario de los mismos y su significado en una cultura donde existían varios tipos textuales.

Como técnica de la memoria y de la imaginación basada en registros visuales, la emblemática funcionó como una gramática universal que unió pintura (grabado) y literatura en tal proyecto; de ahí la equiparación con el jeroglífico por el carácter naturalista y artístico de ambos modos de representación.

En los círculos humanísticos hubo un creciente interés por los jeroglíficos, en especial por los del neoplatonismo florentino. Contra la visión decorativa de los jeroglíficos, Kircher encontró la ruta del copto para su desciframiento, que es la forma de adentrarse en el Egipto faraónico.

Los principios de traducción jeroglífica en Kircher se sostienen en la teología fenicia, la astrología caldea, la cábala hebrea, la magia persa, la matemática pitagórica, la teosofía griega, la alquimia árabe y la filología latina, sistemas que se consideraban derivados de la sabiduría egipcia.¹⁶

El libro *Oedipus Aegyptiacus* está dividido en tres partes: la primera es la articulación de esos saberes; la segunda, matemáticas, mecánica, medicina, alquimia, magia y teología jeroglíficas; la tercera, las interpreta-



ciones de jeroglíficos efectivos, obeliscos y momias.

Los empeños poligráficos de Kircher asociados al jeroglífico están encaminados hacia la creación de una lengua universal; él considera que algunos de los signos egipcios podrían funcionar como caracteres de la misma.

El principal reto para descifrar los jeroglíficos de Egipto, tanto en el Renacimiento como en el siglo XIX, es el orden de lectura, ya que algunos se leen bajo el principio bustrófedon, es decir, de derecha a izquierda o de abajo a arriba alternando una línea escrita de derecha a izquierda con otra escrita de izquierda a derecha, como el ir y venir del buey en el arado. «Para saber la dirección en que debemos leer un jeroglífico debemos observar la dirección a la que apuntan los animales y leer la inscripción en contra de dicha dirección»;¹⁷ si las personas, aves u otros animales miran todos a la izquierda, se debe leer hacia la derecha.

En la emblemática, en cambio, pintura y escritura funcionan bajo otra disposición: el mote y el lema contienen el elemento escrito que se articula con un grabado en una relación de significado co-referente. El elemento escrito está ligado a una tradición epigráfica, mientras que el componente visual, a una iconografía que retoma tanto elementos del mundo clásico como de las tradiciones herméticas, principalmente alquimia y astrología.

Curiosamente, la emblemática como pedagogía de la doctrina retomó, para conformar su imaginario, muy pocos elementos de la iconografía cristiana y muchos de la tradición pagana. Francisco de la Maza señala que «la utilización de la fábula pagana por el arte colonial mexicano, y por extensión por el arte barroco, hay que explicarla como un descanso de la constante y devota religiosidad que impregnaba la sociedad virreinal».¹⁸

Entre los principales representantes de la emblemática renacentista destacan Andrea Alciato, cuya obra *Emblemata* (1531) tuvo innumerables reediciones, y Michael Maier, con sus grabados de alquimia en *Atalanta Fugiens*. Filippo Picinelli publicó una vasta colección de empresas y emblemas en *Mundus Symbolicus* (1653); trató de



distinguir cuatro especies del género simbólico: la primera es la empresa, considerada una «composición de una figura y un lema, que, además de tener un significado literal, está destinada a representar metafóricamente un concepto individual»; la segunda es el símbolo, que es una nota o señal para significar «cosas o conceptos latentes en el ánimo»; la tercera es el jeroglífico, que se considera sinónimo de emblema; y la cuarta es el emblema, que es lo que se introduce por causa de ornato y por su carácter heroico, y que será el nombre genérico para los anteriores.¹⁹

Durante los siglos XV y XVI circuló ampliamente el texto de Horapolo, que fue traducido posteriormente al latín y a lenguas modernas acompañado por dibujos, convirtiéndose en una obra de referencia para los círculos humanistas equivalente a *Emblemata*.

Las fronteras difusas entre emblema y jeroglífico, por un lado, encuentran su explicación en el circuito editorial que transforma la recepción del libro, llegando a instaurar un nuevo género literario mixto al integrar la imagen.

En el Renacimiento se equipararon emblema y jeroglífico, esencialmente porque la estética neoplatónica estableció que la belleza sensible era la percepción de la idea platónica; el jeroglífico era la base de los estándares eternos de un saber universal: «*Two points were thus established: that true knowledge was a contemplation of Platonic ideas in visual form; that this had been made posible in Egyptian hieroglyphs*».²⁰

El programa renacentista y la naciente egiptología se sostuvieron en las traducciones realizadas por Ficino de *Enéadas* de Plotino, *Diálogos* de Platón y el *Corpus hermeticum*, en la historia de Egipto del teólogo Giovanni Nanni de Viterbo, y en la *Hieroglyphica* de Horapolo, ampliada en la homónima de Piero Valeriano.

Imágenes antiguas y conocidas, en el momento en que dejan de aparecer como legado de una tradición cristiana (o pagana) para pasar a ser legado de las mismas



divinidades egipcias, adquieren un sentido distinto del que tenían en los bestiarios moralizantes. Las referencias a las escrituras, ahora ausentes, son sustituidas por alusiones a una religiosidad más vaga y llena de misterios y de promesas, y el éxito del libro nace precisamente de esta polisemia. Los jeroglíficos se contemplan como símbolos iniciáticos.²¹

Se articulan, en este sentido, dos propósitos al parecer contrapuestos y, no obstante, complementarios: lengua universal y criptografía. El conocimiento se expande y, a la vez, se cifra o translitera, la letra se convierte en icono, los alfabetos se coordinan, criptografía y arte de la memoria son proyectos en los que se deposita una sabiduría divina.

En la escritura egipcia los fonogramas tienen equivalentes que van de una hasta cuatro consonantes; los ideogramas pueden ser pictogramas o corresponder a una palabra, y los fonogramas se convierten en pictogramas al colocarles un trazo vertical; los determinativos son signos que no tienen valor fonético, sino semántico. La direccionalidad de lectura puede estar orientada indistintamente de derecha a izquierda o viceversa, horizontal y vertical. El escarabajo, como valor fonético, representa un grupo consonántico /jpr/ (jeper) y su significado como ideograma es «convertirse», «pasar a ser».

En el siglo XIX, Thomas Young, J. F. Champollion y otros, en la carrera por descifrar la piedra Rosetta, leyeron en los círculos ovalados denominados «cartuchos» los nombres de los emperadores, el de Ptolomeo en primer lugar, y después el de Cleopatra, empleando solamente el valor fonético de signos que, en su valor pictográfico, corresponden a puerta, torta, cuerda con nudo, león, incierto, dos juncos y respaldo de silla.

Un signo aparentemente simple como el ojo suscita las lecturas más variadas; en el sistema de escritura egipcio, representa los grupos fonéticos /mer/, /ari/ y /maa/, que significan «ver». Existen variedades del

jeroglífico para representar otros conceptos como llorar y tener buen aspecto; las pupilas del ojo en un vaso significan ofrenda; el ojo derecho de Ra, Sol y el izquierdo, Luna, entre otros.²²

En su concepción analítica, el ojo se descompone en sus partes: el círculo del iris centrado por la pupila es un «sol en la boca» o verbo creador. Para Plotino, el acto de ver expresa una correspondencia en la acción espiritual, es comprender: «el ojo no podría ver el Sol si no fuese en cierto modo un Sol».²³ El Renacimiento florentino parte de esa lectura:

*The eye thus perceives sensible forms, the intellect intelligible; just as the eye is to the body, so is the sun to the body of the universe, the vero simulacro de l'intelletto divino e sopra tutto gli assimiglia ne la bellezza. But sensible beauty is the perception of the Platonic Idea.*²⁴

En tradiciones posteriores, como la masonería, el ojo en el triángulo simboliza el Gran Arquitecto del Universo, y este ojo omnividente está derivado del jeroglífico egipcio que representa a Osiris, el que alimenta el fuego sagrado o la inteligencia del hombre.²⁵

Las partes del cuerpo permiten representar una amplia gama de conceptos: los brazos, según la disposición, además de tener distintos valores fonéticos, tienen significado ideográfico: pecho y brazos de un hombre, manos que sujetan algo sagrado, manos asiendo el remo, luchando, escribiendo, llevando, reinando, dirigiendo... en síntesis, sus derivados expresan trabajo, ofrenda, protección, donación. En heráldica y emblemática, el brazo aparece, en las composiciones, saliendo de una nube armado, vengador de los ejércitos celestes.²⁶ La mano y el brazo extendido significan dar, y es este uno de los ideogramas que emplea Rivera de Bernárdez, agregando un cabreolo para dar el sentido de fecundidad.

Los animales en la escritura egipcia sirven para representarse a sí mismos o para personificar dioses o rangos; sus partes pueden representar atributos, acciones, puntos



cardinales o conceptos complejos como descendencia, alma, conversión. Al encontrarse con otras tradiciones, como la heráldica, los bestiarios medievales y las fábulas mitológicas, estos significados permitirían construir alegorías de ejemplaridad moral en la emblemática. Así, el león tiene un extenso repertorio dinástico, uso del que parte Rivera de Bernárdez.

En términos de estructura, el emblema es una superposición de dos semióticas: lengua escrita (latín) y lenguaje visual que emplea otros lenguajes (heráldica, bestiarios, alquimia, etcétera). Tomando en cuenta la tradición impresa que le da origen en el Renacimiento, siguiendo el modelo de Louis Hjelmslev:²⁷

EMBLEMA TRIPLEX

Expresión	Sustancia	Papel, tinta, es decir, grabado
	Forma	Iconos (sistema 1), escritura alfabética latina (sistema 2)
Contenido	Forma	Reglas de composición (1), sintaxis y epigrafía (2)
	Sustancia	Sentido simbólico (1), significado alegórico-moral (2)

Lo anterior para el emblema prototípico,²⁸ pues hay que tener en consideración los subgéneros de emblemas mudos y emblemas silentes, en los que uno de los sistemas se omite. El emblema es una trama compuesta de dos sistemas semióticos de diferente naturaleza (el icónico y el verbal) donde interactúan las funciones desempeñadas por los componentes literarios, como el mote y el epigrama (alma del emblema), y el componente gráfico (cuerpo).²⁹

«Los libros de emblemas son una eficaz vanguardia didáctica en contra de la sequedad escolástica cuya pedagogía está enteramente montada sobre un proceso deductivo de carácter abstracto».³⁰



El emblema propone al lector un mensaje anudado en un mismo escenario de representación. En palabras de Fernando R. de la Flor, es una base figural aprisionada por las redes de la analogía: un artificio retórico que articula lo legible y lo visible y ofrece una sinopsis conceptual.

No solo el libro es soporte del emblema, también lo son la arquitectura y las fiestas, que convierten el espacio en una gran máquina moral. Esta especie de gramática universal cobra auge en la Nueva España en la fiesta barroca y en la arquitectura. Así, el obelisco en honor a Luis I está compuesto por un «cuerpo» de cantera y un «alma» cifrada en jeroglíficos. En este teatro político, el latín es la lengua de la autoridad que guía el sentido que el jeroglífico disemina al ofrecerse como emblema silente a los zacatecanos.

El obelisco de cantera, como manifestación arquitectónica, en el que se articulan dos sistemas, se puede describir la siguiente forma:

OBELISCO DE CANTERA

Expresión	Sustancia	Piedra, cantera (1), relieve (2)
	Forma	Prisma cuadrangular (1), iconos (2)
Contenido	Forma	Proporción décupla (1), jeroglíficos (2)
	Sustancia	Símbolo de poder (1), significado oculto (2)

El texto en latín *Obeliscus Zacatecanus* cumple una función metalingüística³¹ como clave decodificadora:

Expresión (jeroglíficos) Contenido (valor simbólico)
Narratio philosophica como plano del contenido

De este modo, se pueden distinguir las diferencias estructurales entre emblema y jeroglífico como sistema de escritura, y entre obelisco en su soporte material (piedra)



y en su soporte escrito en el sistema de escritura latino. En lo que corresponde al emblema *triplex* que se apoya en la tradición epigráfica y en el contenido alegórico moral, se observa la semejanza con el significado de los jeroglíficos, de modo que el obelisco de cantera se ofrece como un emblema cuyos componentes se reparten en la cantera y en el libro, que funciona como *comento* o *narratio philosophica*; es decir, podría afirmarse que obelisco y écfrasis funcionan de manera complementaria en una estructura similar a la del emblema *triplex*, solo que sus elementos aparecen por separado, como un enigma para los receptores de su época.

DEFINICIONES Y USOS DEL VOCABLO «JEROGLÍFICO»

Son varias las acepciones que la Real Academia Española de la Lengua da al vocablo «jeroglífico»:

Aplícase a la escritura en que, por regla general, no se representan las palabras con signos fonéticos o alfabéticos, sino el significado de las palabras con figuras y símbolos/ Cada uno de los caracteres/ Conjunto de signos o figuras con que se expresa una frase, ordinariamente por pasatiempo o juego de ingenio.

Finalmente, consigna el uso por extensión del término como un cuadro, pintura, apunte, etcétera, difíciles de entender o interpretar. De modo que “jeroglífico” se confunde entre signo y texto al no especificarse la variante o el subgénero empleado durante el Barroco, al equiparar jeroglífico a ideograma y al no especificar el uso como género literario. El *Diccionario de uso del español* sí consigna el término como acertijo, lo define como «conjunto de signos y figuras tales que, aplicándoles las designaciones en que ha pensado el autor al dibujarlos, el conjunto de letras resultante forma cierta frase», aunque no hace explícito su uso literario.

El jeroglífico, como género, se distingue en dos ámbitos: la literatura y la pintura. En las poéticas y tratados de pintura de la época aparece siempre ligado al emblema y a la empresa; por ejemplo, en *Arte Poética...*, de Juan

Díaz Rengifo, el jeroglífico se presenta como un género del poema cercano al enigma y al emblema (al que describe como imitación de los jeroglíficos y cuya invención atribuye a los godos); cito en extenso esta definición de jeroglífico:

Hieroglyphico, viene del giero Hyéros, facer, y de glypho, fculpo, que fuenta lo mifmo, que fagrada efcultura. Es el Hieroglyphico: figura fignificativa de otra cofa ordinariamente Sagrada. Se declara con Lema, ò Letra. Los Egypcios, y Chaldeos vfano de los Hieroglyphicos en vez de letras viniendo por ellos en cognicion de los arcanos mas ocultos, y de otras cofas diftintas de las figuras, en fentir de Lucano, Cornelio, Tacito, y Ravifio Textor. Fueron los Hebreos lo inventores, de quienes los deprehendieron los Egypcios, y Caldeos; Horofco trahe averfido Mercurio Trimegifto. Vfan los Poetas de los Hieroglyphicos para exprimir alguna agudeza, ò fentencia, y procuran, que las figuras, ò las propiedades dellas conuengan al objeto, à que las dirigen. Eftos fe forman, ù de la forma, ù de la naturaleza, ù del afecto, ó propiedad de las figuras, como: la Palma, por la fimilitud de fus hojas con los rayos del Sol fignifica efta Planeta; porque no cede fu leño al pefo, fignifica la victoria; y porque es mas fértil en la Iudea, que en otras partes, fignifican efta Region, como explica Antonio Ricardo Brixiano./ El Hieroglyphico fe puede explicar con qualquier genero de Poema; pero ordinariamente con vn Lema, ò Mote, que es vna fentencia, dicho, ò agudeza, que declare lo que repreftantan las figuras; defpues con vn Terceto, ó Redondilla./Sea exemplo el figuiente, en que fe pintò vn florido Iardin muy pompofo, por la hermafura de fus bellifsimas flores, con el Lema: Apolo Regavit. Dirigido á mi Angelico Maeftro Santo Thomás de Aquino.

Como tan bellas las flores
La primavera nos diò?
Porque Apolo las regò.³²

En su tratado de pintura, *El museo pictórico y escala óptica*, Antonio Palomino de Castro y Velasco escribe que la meta iconológica del pintor debe ser representar lo



abstracto e invisible y especifica que: «Las especies del argumento metafórico que se ofrecen en la pintura, y rigurosamente pertenecen a los humanistas son: emblema, geroglífico, y empresa».³³ Palomino distingue estos tres citando *In canochale aristotélico*, de Emmanuel Thesaur, y la diferencia que encuentra es el tratamiento del tema: el jeroglífico es más limitado que el emblema, ya que este tiene más «latitud» en el tema, figura e inscripción y en la universalidad de sus documentos, mientras el jeroglífico no es general, ni admite figura humana ni poema latino; la empresa es la más limitada de las especies de argumentos, pues el mote ha de ser aplicación no invención.

El geroglífico es una metáfora que incluye algún concepto doctrinal, mediante un símbolo o instrumento sin figura humana, con mote latino de autor clásico, y versión poética en idioma vulgar. De estos se usa en funerales de héroes y grandes capitanes, y en coronaciones de príncipes, entradas de reyna, y otras funciones semejantes; así mismo en fiestas solemnes del santísimo, y de la purísima concepción, canonizaciones de santos, y otras festividades, en que se aplican figuras y símbolos de la escritura sagrada, y otros conceptos teológicos, arcanos y misteriosos.³⁴

De modo que en Díaz Rengifo y en Palomino, el jeroglífico es muy cercano, casi idéntico, al emblema. En el caso de Cesare Ripa, el jeroglífico forma parte del repertorio de un discurso en imágenes legado de la Antigüedad, ya que griegos, latinos y egipcios dejaron plasmados sus conceptos en representaciones plásticas. A partir de la lógica y retórica de Aristóteles, Ripa propone una técnica de definición y una teoría de la metáfora, de modo que *Iconología* funciona como una máquina de significar, en la que aparecen en orden alfabético el concepto y las formas prototípicas en que ha sido representado mediante atributos a figuras humanas esencialmente. En la introducción a su obra, Ripa establece los principios de composición y las fronteras del género del emblema con el enigma:

Ténganse en cuenta que entendemos por conceptos, sin entrar en mayores sutilezas, todos cuanto pueden ser representados mediante palabras, pudiéndose dividir a su vez en dos clases, para mayor comodidad. Una de ellas consiste en afirmar y negar alguna cosa respecto a alguien, mientras que la otra no lo hace así. Con las primeras forman sus artificios quienes componen empresas, en las que utilizando pocos cuerpos y pocas palabras se recoge un concepto tan solo; y también los que elaboran los llamados emblemas, en los cuales se presenta un concepto más complicado, con mayor cantidad de cuerpos y palabras.³⁵

En la tradición jesuita, Menestrier, Kircher, Palomino y Villava fundamentaron la utilización que de los jeroglíficos como instrumento de comunicación con Dios como «cifra» de la divinidad. La Compañía de Jesús creó una gran herramienta pedagógica basada emblemas, empresas y jeroglíficos como lenguaje de los misterios de la religión. De la Flor considera los *Ejercicios espirituales*, de san Ignacio de Loyola, protoemblemas que fundamentan «toda una trayectoria de utilización del jeroglífico en el área religiosa». Posteriormente, con

las ediciones de los *Ejercicios espirituales* ilustradas con jeroglíficos y/o emblemas, los catecismos como el de P. Canisio, libros conmemorativos como los de F. R. González, dedicado a san Francisco Javier, de L. de Zamora, en el triunfo de la Iglesia o el de N. de la Iglesia, con sus jeroglíficos dedicados a la exaltación del misterio de la Concepción.³⁶

En épocas posteriores, algunos autores consideraron el jeroglífico como un subgénero del emblema. Juan Eduardo Cirlot equipara enigma a jeroglífico:

con este nombre se conocen los ideogramas representativos, es decir, formados por imágenes esquemáticas de objetos, a las que pueden ir unidas otras más simples o abstractas. La noción de jeroglífico, en sí, es igual a la de enigma.³⁷



Visto desde la poesía, para Rafael del Cozar, el jeroglífico era a ser una forma de escritura total que se proyecta en varias direcciones (jeroglíficos figurativos, simbólicos y fonéticos) integrando diversos artificios: anagramas, cronogramas, enigmas, emblemas, empresas, divisas y otros.³⁸

En la zona de Picardía, Francia, los jeroglíficos se llamaron “rebús” (composición que expresa un pensamiento combinando de palabras, sílabas, letras o imágenes), lo que incluye las fórmulas de letras o sílabas con objetos que, al pronunciarse, dan la clave.

Según Del Cozar, la adivinanza y el enigma son el fondo común de estos juegos de permutación o artificios, lo que le permite distinguir el mote, como fórmula literaria o enigma definitorio de alguien, de la empresa o divisa, que incluye figura o dibujo más cercanos al jeroglífico como pictograma.

Para Mauricio Beuchot, el emblema difiere del jeroglífico en que los jeroglíficos son figuras que tienen significado sin necesidad de palabras ni lemas, por ejemplo, la serpiente enroscada en el mundo significa eternidad,³⁹ mientras que para José Pascual Buxó, el jeroglífico es una etapa previa al emblema y se distingue por quedarse en el plano de una mera figura, no hay texto que la auxilie o explique, mientras que el emblema se enriquece con dos elementos lingüísticos: un mote y un epigrama.⁴⁰

Entenderemos, pues, por «emblema» un proceso semiótico de carácter sincrético en el que se hallan explícitamente vinculados una imagen visual, un mote o inscripción lacónica y sentenciosa y un epigrama [...], el cual toma a su cargo la explicitación de los contenidos semánticos de las «cosas» figurativamente representadas. A la misma familia de textos icónico-verbales pertenecen también el jeroglífico, que se reduce a una figura o secuencia arbitraria de figuras, y la empresa o divisa, que consta de imagen y mote pero carece de epigrama.⁴¹

Al describir la escritura egipcia, Jean-François Champollion sistematizó en tres tipos los signos: figurativos, simbólicos y fonéticos. Por su parte, Ludwig Pfandl, al

referirse a la literatura española, hablaba de tres tipos de jeroglíficos: el primero, aquel por el que la palabra se representa de forma gráfica por el objeto que alude, como empresas o divisas con valor simbólico, o escrituras fingidas que dan mayor importancia a la pronunciación de la palabra que al sentido de la imagen; el segundo, el jeroglífico en su extensión conceptista referido a toda clase de juegos poéticos, disparates rimados, estrofas en eco, lipogramas, versos de cabo roto (y señala que sería interesante explorar la filiación hebrea de estos artificios); y el tercero, el jeroglífico en el sentido del gusto culterano: un dibujo simbólico con una inscripción oscura, fuera incluso de los libros.⁴² Dentro de las festividades barrocas, por ejemplo, las relaciones de fiestas contienen el texto y no las figuras o grabados, pero sí los describen. La fiesta como acontecimiento hipercodificado puede contener todas estas variantes del jeroglífico.

El jeroglífico, define Víctor Mínguez, es un «juguete intelectual, elitista y hermético, exclusivo de los círculos humanistas del renacimiento»;⁴³ afirma además que en el marco de la fiesta barroca hay numerosas tipologías de jeroglífico aún por clasificar como los jeroglíficos ideográficos y los laberintos radiales; además distingue dos sentidos del uso de los jeroglíficos en la Nueva España: el inicial y el criollo, porque los criollos transformaron y reinterpretaron las imágenes emblemáticas. No obstante, al momento de describir túmulos imperiales novohispanos y los jeroglíficos solares de Guatemala, Mínguez equipara jeroglífico a alegoría, símbolo e imagen, y emplea de manera indistinta jeroglífico y emblema: «Los jeroglíficos y poemas de arco desarrollan hábilmente esta metáfora»;⁴⁴ «se trataba en realidad de jeroglíficos, pues las imágenes se acompañaban de lemas latinos y letras castellanas...»⁴⁵ Es decir, no distingue el concepto de jeroglífico como imagen del género literario.

Al considerar la caracterización de la emblemática desde sus tipos textuales, De la Flor es quien mejor muestra la relación entre los géneros del emblema y su diferencia con el jeroglífico.⁴⁶ Los gnomoglyfos son la

cita barroca de los primitivos jeroglíficos de Horapolo; carecen de imagen y en su extensión lingüística se encuentra contenida la descripción icónica; el texto evoca una figura simbólica ausente, la imagen la pone el lector. En los emblemas silentes es al revés: está presente la imagen, el texto lo pone el lector, son formas que callan o mantienen un silencio lingüístico, el texto está en la imaginación del lector, solo está aparentemente ausente, como en las orlas vacías (*alba amicorum*).

Los emblemas mudos son los emblemas sin imagen. Como «es cada naturaleza de las criaturas un jeroglífico; y en cada jeroglífico —escribía Garau— se cifra un documento de bien vivir». El jeroglífico es la quimérica ascendencia en una lengua sagrada, universal, objeto para la especulación abierta «de una transmisión directa desde la esfera de lo numinoso al mundo del hombre». ⁴⁷

Los ideogramas y fonogramas egipcios fueron decodificados «equivocadamente» por los círculos hermetistas italianos a comienzos del Renacimiento. Para De la Flor, el jeroglífico es una estructura de carácter primordialmente figurativo; su oscuridad precisa de un texto para la aclaración hermenéutica, glosa a veces en forma de estrofa de arte menor denominada «letra», por lo que la literatura emblemática se popularizó en el XVII bajo la forma de jeroglífico.

Ciertos autores, al establecer la evolución del género emblemático, añadieron las denominaciones de “protoemblema” y “pseudojeroglífico”. En relación con los elementos del emblema *triplex*, Pascual Buxó define el jeroglífico como una figura o secuencia de figuras, y la empresa o divisa, como un emblema que carece de epigrama; los protoemblemas (de Colonna) se disponen de conformidad con su naturaleza espacial que posibilita la lectura del paradigma de ejemplaridad, mientras que el pseudojeroglífico es la transcripción problemática de un texto verbal único, fragmenta el contenido semántico y se torna críptico: ⁴⁸

las unidades de uno y otro sistema no serán mutuamente convertibles y, por ende, será el sistema verbal



engendrante quien tenga que hacerse cargo de la interpretación (o explicitación) de los textos producidos por el sistema engendrado, en nuestro caso, el subsistema jeroglífico.⁴⁹

En síntesis, el jeroglífico egipcio es un icono con varias posibilidades de lectura, no solo la de semejanza, sino también fonética o indexical, cuyo significado funciona por convención (función simbólica). Los símbolos tienen varios estratos de significado, algunos explícitos y otros inteligibles solamente para los iniciados.

Etimológicamente, el término “símbolo” proviene del verbo griego “*symballesthai*”: asociar, juntar, reunir. En el caso de los jeroglíficos, supondría asociar una imagen a una idea o significado. A lo largo de la historia, los símbolos han sido usados como instrumentos de vinculación y de exclusión; el conocimiento de su significado permite la integración en un grupo y, por lo tanto, el conocimiento de los secretos de dicho colectivo. La mayor parte de las religiones utilizan símbolos cuyo significado solo puede ser comprendido por sus iniciados; el misterio envuelve la posible interpretación, oscurece la convención detrás de todo símbolo que, como instrumentos de poder, constituye ideologías cuyo contenido semántico puede variar según los intereses de sus creadores.

Toda la historia de la escritura nos muestra, a través de gran número de ejemplos, cómo siempre se ha considerado posible obrar sobre la realidad partiendo de la manipulación de los símbolos y por su poder, como si una vez trazados, los símbolos pudiesen, por sí solos y sin intervención de otros, desencadenar su acción.⁵⁰

En la tradición neoplatónica, el jeroglífico fue visto como grabado enigmático usado por los profetas o maestros de la religión para preservar la sabiduría ancestral: «*They invented them to prevent the multitude from knowing anything about the mysteria et arcana sapientiae...*»⁵¹

El jeroglífico como protoemblema o gnomoglyfo es un tipo textual que permitió crear composiciones alegóricas



que rebasan el mero recurso ornamental en las arquitecturas efímeras de las fiestas barrocas, pues supone un contenido pedagógico o de «ejemplaridad moral».

Tomando en cuenta el recorrido del emblema como género literario, cabe preguntar si en la interdependencia o codificación de sistemas verbo-visuales las relaciones de fiestas u otros tipos textuales que describen detalladamente las claves de lectura pueden considerarse variantes del emblema.

En el caso de Rivera de Bernárdez, el cambio de soporte (del papel a la piedra, de lo efímero a lo permanente) y la recuperación de la tradición humanista confiere a los jeroglíficos un significado simbólico; en *Obeliscus Zacatecanus*, resalta la cercanía entre jeroglífico, emblema y enigma, como máquinas morales o juguetes intelectuales, proponiendo un aparato pedagógico para ser descifrado.

La definición del Enigma es segun Sylvestre: *obscura fententia per occultam rerum similitudinem*; esto es: vna fententia por vna femejanza de cosas encubiertas. Es vna de las cosas, en que los Poetas muestran su ingenio entre otras muchas; porque consta de femejanzas, comparaciones, vocablos Alegoricos, Equivocos, o encubiertos, procurando, que se entienda con mucha dificultad, y que le convenga todo lo que dél le dixere.⁵²

Rivera de Bernárdez pretendía decir muchas cosas con este obelisco y a distintos destinatarios: pueblo, élite zacatecana, élite novohispana y corona española. Primeramente sorprendió al pueblo en general al proponer una obra de tales proporciones y de naturaleza enigmática, pero, sobre todo, sorprendió a la élite letrada, a quien intentó mostrar su ingenio artificioso, sin importar que la obra fuera parcialmente imitación de otras, pues lo que importaba en el arte barroco era la eficacia de los símbolos y la experiencia estética ligada al reconocimiento de las fuentes: en la medida que los destinatarios pudieran adentrarse en su significado, eran partícipes de la élite.

NOTAS

1. J. M. González de Zárate: *Emblemas Regio-políticos de Juan de Solórzano*, p. 7, *apud*. E. Gómez Bravo en la introducción a Filippo Picinelli: «Los cuerpos celestes», libro 1, *El mundo simbólico*, p. 13.
2. G. Jean: *La escritura, memoria de la humanidad*, pp. 27–28.
3. Sobre el número de signos que llegó a tener no hay acuerdo, Cirlot señala que solo llegó a contar con 900 signos (*Diccionario de símbolos*, p. 267), mientras que Raimondo Cardona afirma que llegó a poseer 730 unidades (*Antropología de la escritura*, p. 71.)
4. G. Jean: *op. cit.*
5. M. Swadesh: *El lenguaje y la vida humana*, p. 73.
6. *Cfr.* E. A. Wallis Bunge: *El lenguaje de los faraones*.
7. Utilizada por la clase sacerdotal para transcribir obras literarias, se consideraba una forma cursiva del jeroglífico e inferior a él.
8. Modificación arbitraria de los caracteres hieráticos, utilizada para asuntos sociales y transacciones comerciales.
9. Lengua egipcia escrita en caracteres griegos. Alfabeto griego completado con seis signos procedentes del demótico para expresar la lengua copta que abarca cuatro dialectos.
10. H. G. Fischer: «El origen de los jeroglíficos», en W. Senner (comp.): *Los orígenes de la escritura*, p. 65 y ss.
11. En la escritura logográfica, un signo puede representar una palabra, la pictografía es el antecedente que posibilita que un logograma «pueda emplearse tanto para dar el nombre de la cosa representada como para dar un nombre que tenga el mismo sonido que esta o una secuencia fonética equivalente que puede insertarse en un contexto más largo». G. R. Cardona: *Antropología de la escritura*, p. 42.
12. A. T. Grafton: *Foreword to The Hieroglyphics of Horapollo*, p. XII.
13. C. García Gual: *Introducción a la mitología griega*, p. 189.
14. R. de Cózar: *Poesía visual y otras formas literarias desde el siglo IV hasta el siglo XX*, tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid, en http://boek861.com/lib_cozar/indice.htm
15. *Apud*. I. Gómez de Liaño: «De los jeroglíficos egipcios a la lengua universal», introducción a *Athanasius Kircher (1985), Itinerario del éxtasis o imágenes de un saber universal*, p. 30.
16. *Idem*.



17. E. A. Wallis Budge: *op. cit.*, p. 11.
18. V. Mínguez Cornelles, *op. cit.*, p. 33
19. Vid. F. Picinelli: «Los cuerpos celestes» libro 1, *El mundo simbólico*, pp. 11–13.
20. G. Boas (tr.): *The Hieroglyphics of Horapollo*, p. 9.
21. U. Eco: *La búsqueda de la lengua perfecta*, p. 133.
22. E. A. Wallis Budge, *op. cit.*, p. 57.
23. J. E. Cirlot: *Diccionario de símbolos*, p. 345.
24. G. Boas (tr.): *op. cit.*, p. 10.
25. P. Cano: *Templo masónico*.
26. J. E. Cirlot, *op. cit.*, p. 112.
27. Para explicar el funcionamiento del emblema y el jeroglífico como lenguaje, me apoyo en el marco teórico de Louis Hjelmslev quien, en *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, permite dar cuenta de la superposición de semióticas que implica el emblema como tipo textual altamente codificado y del sistema de escritura egipcio como forma de representación visual con carácter fonético.
28. El emblema prototípico es el denominado «*triplex*», compuesto por imagen, mote y epigrama.
29. J. P. Buxó: *op. cit.*, p. 23.
30. F. R. de la Flor: *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, p. 335.
31. Una metasemiótica es aquella semiótica cuyo plano del contenido es otra semiótica.
32. J. Díaz Rengifo: *Arte poética española...*, p. 177.
33. A. Palomino de Castro y Velasco: *El museo pictórico y escala óptica*, p. 63.
34. *Ibidem*.
35. C. Ripa: *Iconología*, p. 46.
36. F. R. de la Flor, «*Picta poesis*»: un sermón en jeroglíficos, dedicado por Alonso de Ledesma a las fiestas de beatificación de San Ignacio, en 1610, en http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/mcp/57950574767462274754491/p0000005.htm#I_9_
37. J. E. Cirlot: *Diccionario de símbolos*, p. 267.
38. R. de Cózar: *op. cit.*
39. M. Beuchot: «Emblema, símbolo y analogía–iconicidad», en B. Skinfill Nogal y Eloy Gómez Bravo (eds.): *op. cit.*, p. 362.
40. J. P. Buxó: *op. cit.*, p. 15.
41. *Idem*, p. 26.



42. *Apud*. R. de Cózar: *op. cit.*
43. V. Mínguez, «La emblemática novohispana» en *Las dimensiones del arte emblemático*, *op. cit.*, p. 142.
44. V. Mínguez Cornelles: *op. cit.*, p. 38.
45. *Idem*, p. 52.
46. F. R. de la Flor: *Emblemas...*
47. *Idem*, p. 48.
48. Cfr. J. P. Buxó: *op. cit.*, pp. 67–68.
49. *Idem*, p. 62.
50. G. R. Cardona: *op. cit.*, p. 147.
51. G. Boas (tr.): *op. cit.*, p. 22.
52. J. Díaz Rengifo: *op. cit.*, p. 175.



ESCRITURA Y RESONANCIA

Discurrió bien que dijo que el mejor libro del mundo era el mismo mundo, cerrado cuando más abierto; pieles extendidas, esto es, pergaminos escritos llamó el mayor de los sabios a esos cielos, iluminados de luces en vez de rasgos, y de estrellas por letras.

Fáciles son de entender esos brillantes caracteres, por más que algunos los llamen dificultosos enigmas.

La dificultad la hallo yo en leer y entender lo que está de las tejas abajo, porque como todo ande en cifra y los humanos corazones estén sellados en inescrutables, asegúroos que el mejor lector se pierde.

Y otra cosa, que si no lleváis bien estudiada y bien sabida la contracifra de todo, os habréis de hallar perdidos, sin acertar a leer palabra ni conocer la letra, ni un rasgo, ni una tilde. ¿Cómo es eso —replicó Andrenio—, que el mundo todo está cifrado?

BALTAZAR GRACIÁN

El canon clasicista y el canon barroco comparten el gusto por la dificultad; pero, mientras el credo clasicista establece la coherencia, la verosimilitud y la claridad, el barroco apuesta al misterio, a la verdad escondida.

En 1724, cuando Rivera de Bernárdez erigió el obelisco enseñó un secreto a descifrar a sus contemporáneos. Llama la atención que mientras el obelisco de cantera presenta jeroglíficos legibles a la vista para todos los zacatecanos, su clave de lectura está cifrada en la lengua culta (*Obeliscus Zacatecanus...* es la única obra escrita en latín por el autor), de modo que solo la élite letrada podía tener acceso al contenido simbólico de los jeroglíficos y a su analogía con el monarca; no obstante, algunos de los signos debían ser reconocibles a partir del escudo de armas de la dinastía borbónica, como el león, el castillo, y la lis, de manera que la función del obelisco fuera esencialmente fomentar la iconografía del imperio.

Felipe V propuso el obelisco como motivo temático para las bodas de su primogénito Luis I y, al parecer, mandó traer un obelisco de Roma,¹ por eso, en 1722, el teatro diseñado delante de la casa del conde Santiago de la Laguna José de Urquiola había sido adornado con obeliscos que inspiraron a Rivera de Bernárdez a construir uno en piedra, pero con otros matices, ya que, cuando se planteó hacer en Zacatecas un obelisco, también pensaba en emular el de la Plaza de San Pedro, en Roma.² Esta intención de igualar a Zacatecas con las ciudades imperiales aparece de manera constante en *Descripción breve de la Muy Noble y Leal ciudad de Zacatecas...*, al hablar de la «situación» de la ciudad dice:

Yace, digo, en la Nueva Galicia, puerta, ô principal entrada â tierra a dentro, fegunda Siene, celebrada ciudad de Egypto, por hallarfe vna, y otra fituadas en un mismo paralelo: y porque fi aquella es puerta del Rio Nilo; es ehta, no folo puerta, fino tambien vn Mare magnum, donde con bonanza entran, y navegan, quantos fus argentadas olas bufcan. Es, quando no Corte de la Nueva Galicia, la primera, y mayor de fus Ciudades; plantada en la medianía de la tierra â dentro. Y, fi â la gran Gerusalem, por altifsimos fines, la colocó Dios en medio de la tierra, no menos privilegio goza ehta en fu fituación, para que todos acudan â beber, y participar de lo grande, de lo rico, de lo docto, de lo vrbano, de lo noble.³

La idea de elevar mediante analogías a la ciudad de Zacatecas responde a la necesidad de trascendencia del propio autor, quien, desde que llegó a América, tuvo la intención participar de lo «grande» y de lo «noble» mediante lo «docto», para citar sus propias palabras.

Pese a que Rivera de Bernárdez formaba parte de las familias ilustres de la provincia de Antequera (Andalucía) en España, realizó su carrera hacia la nobleza de mano de su tío político, de quien hereda el título de conde⁴ y con quien organizó los certámenes de 1718 y 1722, y las fiestas de octubre de 1724, año en que se erigió el obelisco.

En 1727, se presentaron de manera simultánea varios acontecimientos en la vida política de Rivera de Bernárdez: se publica *Estatua de la paz...*, es nombrado conde de Santiago de la Laguna y Alcalde ordinario, y toma la decisión, para ser reconocido como leal vasallo del rey, de construir una capilla en el Cerro de la Bufa, que fue inaugurada en 1728, en un marco festivo que fue publicado bajo el auspicio del conde en el número 15 de *La Gaceta de México* en 1729 (también se publicó posteriormente el sermón de fray Cosme Borruel con motivo de la celebración).

La piedad indudablemente fue subterfugio espiritual y elemento de distinción. Pero la demostración pública de fervor también vino a ser una de las estrategias que emplearon los potentados locales para mantener el prestigio y el poder. En el plano económico se inmiscuyeron en el trabajo de las minas, la creación de compañías, el comercio y la diversificación de propiedades; en el marco social, fortalecieron su posición mediante alianzas matrimoniales, lazos de amistad y de compadrazgo y títulos nobiliarios y militares; en el terreno de la política ingresaron en el aparato administrativo colonial, lo que ayudó a tender una consistente red donde los nexos entre la élite zacatecana y la pudiente clase del exterior, sirvieron para encumbrar a los poderosos locales.⁵

En su carrera por la preeminencia, Rivera de Bernárdez había retomado los estudios sacerdotales en 1735, año en que fallece su esposa. De este modo fue nombrado juez eclesiástico de Zacatecas y vicario *in capite* de la parroquia mayor en 1736 y comisario del Santo Oficio en 1739.

En la Nueva España, los dueños de la letra eran quienes detentaban el imaginario colonial.⁶ Los procedimientos para autorizar la publicación de una obra (las formas de autorizar o censurar en certificadas licencias, las largas dedicatorias y extensísimos títulos, las autorías acompañadas con títulos nobiliarios o militares) ostentaban el férreo control del dispositivo de poder.



Estos paratextos⁷ permiten vislumbrar la ruta del hombre letrado, peninsular y criollo, en el aparato ideológico. El ascenso político de José Rivera de Bernárdez es visible en los paratextos de su obra, en especial, en las maneras que firma; por ejemplo, en la portada de *Estatua de la paz...*, aparece como «Coronel de Infantería y Conde Santiago de la Laguna»; mientras que, en el cartel al interior, en el que se nombran los jueces de la justa, se le denomina «Señor Coronel de Infantería Española y Alcalde ordinario de la ciudad junto al también alcalde ordinario Juan Hurtado de Mendoza»; en este mismo texto, la portadilla interior de *Obeliscus Zacatecanus...* lo presenta como «Jefe de Quinientos infantes del Comité de Santiago de la Laguna» (*Comité Sancti Jacobi de Palude, peditum quingentorum Duce*). En *Compendio de las cosas más notables...* y en *Descripción breve...* aparece en la portada como «Señor Conde de Santiago de la Laguna y Coronel de Infantería Española», y en ambas firma la dedicatoria «Rendidamente propenso B. L. M. de V. S. su más apasionado, y afecto servidor,⁸ es decir, como bachiller, aunque, como señala Martín Escobedo, posteriormente será denominado licenciado: «no sabemos el procedimiento a través del cual el conde de ser Bachiller pasó a ser Licenciado. Lo cierto es que a partir del 9 de agosto de 1740 se le denominó así en los subsiguientes oficios en su faceta de juez eclesiástico».⁹

En el afán por mostrar la erudición que poseía, toda la obra de Rivera de Bernárdez está llena de referencias al mundo clásico y cristiano, así como a la ciencia de su época y, en el caso del *Obeliscus Zacatecanus...*, a la tradición hermética y egipcia. Además, la elección del latín como lengua de escritura responde al interés del autor de llegar a lectores partícipes de una élite culta, y a trascender las barreras geográficas y temporales.

hasta mediados del siglo XVIII, los eruditos eligieron escribir sus obras en latín o en vulgar en función de los lectores a los que querían llegar, [...] varios de los textos

fundadores de la ciencia moderna o de la filosofía crítica se difundieron ampliamente sólo después de haber sido traducidos al latín y que en el espacio germánico al menos, fueron muchos los periódicos eruditos publicados en la lengua «muerta».¹⁰

Como lengua del conocimiento, el latín posibilitó a Rivera de Bernárdez acceder a obras de otros países, en especial, la del jesuita Athanasius Kircher, que sería la principal influencia en la conformación del repertorio de jeroglíficos.

La temática egipcia en el obelisco responde, por un lado, al motivo propuesto por el monarca español para celebrar las bodas, y por otro, al universo de saber que interesaba a Rivera de Bernárdez. En el contexto novohispano, son poco comunes —y no muy bien vistas— las referencias al mundo pagano; aunque la emblemática recupera los motivos mitológicos, lo hace en función de ejemplaridad moral dentro de un paradigma cristiano, lo que justifica tal elección.

Así fue que Rivera de Bernárdez tuvo que justificarse ante la Inquisición y solicitó licencia para erigir el obelisco; este permiso está fechado en junio de 1725, un año después de que se había erigido el obelisco en la plaza mayor. Incluso se conserva en el Archivo Histórico de Zacatecas una ilustración del lado occidental del obelisco que incluye unos dísticos en latín que tenía en la baza de la pirámide, a modo de descripción que presumiblemente sirvió para este permiso. La tardanza de la licencia expedida por la Real Audiencia de Nueva Galicia tal vez corresponde a la lentitud de los trámites, quizá al fallecimiento del monarca (noticia que llegó en abril de 1725 a Zacatecas) o a las intenciones políticas del autor que siempre cuidó su imagen, lo que le permitió ser después comisario del Santo Oficio.

ECOS DE UN IMPERIO: EL AUTOR Y SUS LECTURAS

La escritura del latín, si bien considerada lengua muerta ya en la Edad Media, se mantuvo viva en los siglos XVI y XVIII, y corresponde a una práctica de poder. El latín fue



central en el aprendizaje como ejercicio de razonamiento y fortificación de la memoria, y como lengua que protegía los misterios sagrados. El modelo humanista de formación estaba asociado a la distinción social, por eso Rivera de Bernárdez eligió escribir el *Obeliscus Zacatecanus...* en la lengua epigráfica y longeva (usada en las inscripciones para indicar poder territorial), que igual que los jeroglíficos permanecía en la memoria ante la posteridad.

El latín, lengua de ostentación de la autoridad, era también lengua de las «cosas prohibidas». Bien lo sabían los estudiantes que buscaban con avidez un saber prohibido en las entradas de los diccionarios y en las ediciones no purgadas de autores antiguos.¹¹

Ya que escribe en latín sobre temas herméticos, Rivera de Bernárdez sigue el modelo escolástico de argumentación y menciona las fuentes, como principio de autoridad, a partir de las cuales elaboró el obelisco. La primera referencia es la Biblia, a «Hechos», para justificar que en el texto canónico se reconoce la sabiduría egipcia. En *Obeliscus Zacatecanus...* vienen especificadas entre paréntesis en el interior del escrito las influencias librescas de Rivera de Bernárdez. Las principales fuentes citadas son los *Stromata* de Clemente de Alejandría, el libro II de Eusebio, Piero Valeriano (60) (V, libro 20), Hor. (1.15) que debe referir a Horapolo, Plinio (I, cap. 2) y Hechos 7 y 22. Cita además el *Corpus Hermeticum*, Iambico, Eliano, Plutarco, Abenephi, Macrobio, pero no indica la fuente, solo señala que él se ha basado en Kircher: «quien quiera más, que lea a los autores citados, o bien para decirlo en una palabra, que consulte a Kircher, nuevo restaurador de la doctrina oculta de los egipcios ya perdida».¹²

Kircher realizó traducciones (interpretaciones) de los jeroglíficos de estatuas canópicas, esfinges y momias, así como de varios obeliscos (los de Minerva, Barberino, Mediceo, Salustio y Pampilio), lo que le permitió diseñar sus propios obeliscos bajo el auspicio de Fernando III o dedicados al monarca.



La manera en que Rivera de Bernárdez dice a los lectores que consulten a Kircher dificulta la tarea de verificar si él mismo citó a estos autores a partir de la obra del jesuita alemán, o si tuvo acceso a las fuentes originales. Resalto a continuación algunos de los jeroglíficos que fueron tomados de *Oedipus Aegyptiacus* y la *Sphinx Mystagoga* por Rivera de Bernárdez.

En el capítulo II de *Sphinx Mystagoga* aparecen el hidroesquema como *humidum naturae*, el ojo de Osiris, la serpiente como *Vita et virtus* y la codorniz como símbolo de Osiris, el loto representa las operaciones mentales y la garza a Horus. En *Oedipus Aegyptiacus II*, en la tabla de insignias de pueblos y naciones, aparece el pez correspondiente a Asia y al culto de la diosa Adergatis,¹³ en este mismo libro Isis, Tehopta y Mophta aparecen representados por el ibis, el numen triforme, y una especie de escarabajo, respectivamente, en la traducción del obelisco de Minerva que realizó Kircher.¹⁴

En el obelisco diseñado para Fernando III (*Elogium XXVII* en *Oedipus Aegyptiacus*), Kircher se refiere al monarca como Momphtho austríaco y lo representa con un león; en la tabla de insignias de naciones, el león corresponde a Iberia, así en el paradigma de la lección del lado boreal del obelisco, Rivera de Bernárdez se refiere a Luis I como Mophta hispano. Curiosamente la interpretación del león como signo jeroglífico lugo se redujo a su valor fonético:

al misterioso Mophta, representado por un león, Kircher le dedica páginas y páginas de exégesis mística, atribuyéndole numerosas propiedades, mientras que según Champollion el león (o la leona) aparece simplemente en lugar de la letra L.¹⁵

Las demás citas en el *Obeliscus Zacatecanus*... hacen sospechar todavía más que Rivera de Bernárdez parte de otros autores al citar; por ejemplo, la referencia a Plinio, a propósito de que los escorpiones nacen es África, no es muy precisa; además, está ubicado en el libro XI, capítulo XXV del libro I, y no en el libro I, capítulo 2, que es donde

mencionan a los escorpiones y donde Plinio, con base en Apolodoro, refiere que hay en Libia y que los escorpiones voladores se han visto en África, en Egipto:

Los vientos auftrales hazen también que en Africa buellen eftos escorpiones, abriendo los brazos, levantandolos como remos en alto. El mismo Apolodoro refiere fer cierto que tienen algunos alas[...] Eftos escorpiones con alas es cierto hallarfe en muchas regiones, como cuenta Pamenas (*il.*) averlo el mismo visto que se crían en Egipto, y que tienen dos agijones.¹⁶

Mientras que Rivera de Bernárdez toma el escorpión como símbolo de África por «los muchos que nacen ahí», en Kircher, esta aparece representada por un dragón; aunque en la representación gráfica del obelisco de Zacatecas de Francisco Silverio, en el impreso de 1727, se dibuja un escorpión volador, como el que refiere Plinio. El escorpión tuvo un uso sagrado en Egipto sobre la cabeza de Isis como diosa de la fecundidad y protectora de los muertos. En África se asocia a lo impronunciable por poderoso.

Las influencias en Rivera de Bernárdez para elaborar el obelisco son varias, desde el punto de vista arquitectónico, tomó como referencia el obelisco del Vaticano, que también tenía una bola dorada, incluso el obelisco de Zacatecas fue coronado con una cruz, como el de San Pedro.

En lo que corresponde al programa iconográfico la principal influencia es notablemente Kircher; luego, Piero Valeriano. Las menciones a Plutarco, Eliano y Iambico parecen tomadas de estos autores.

La selección de motivos en Rivera de Bernárdez parte tanto de las fuentes de la emblemática renacentista como de la tradición heráldica hispana; en lo que corresponde al uso de símbolos tomados de la recuperación de los jeroglíficos hay una cadena de recepciones compleja: en primer lugar, Horapolo escribe cuando ya se había perdido la clave de lectura de los jeroglíficos, de manera que toma de oídas la versión de los escribanos de un saber que se había vuelto iniciático y que, por lo tanto, había

transformado sus signos. En segundo lugar, la traducción de Filippo incluye en la segunda parte otras tradiciones.

Con toda probabilidad la segunda parte de los *Hieroglyphica* es obra del traductor Filippo, y en esta segunda parte son clarísimas las referencias a la tradición tardo helenística del *Physiologus* y de los otros bestiarios, herbarios y lapidarios que proceden de él, tradición que hunde sus raíces no sólo en la cultura egipcia sino en antiquísimas tradiciones asiáticas, y más tarde griegas y latinas.¹⁷

En tercer lugar, Andrea Alciato toma entre sus fuentes la *Hieroglyphica*, de Horapolo, y atribuye valores adicionales a los símbolos. En cuarto lugar, Piero Valeriano reescribe los *Hieroglyphica* como enciclopedia de las artes, y «en lugar de leer a Horapolo a la luz de la tradición, lo que hace es releer la tradición a la luz de Horapolo».¹⁸

Por su parte, Kircher se propuso descifrar los jeroglíficos a partir de Plotino y Iámblico, y de los sistemas que consideró provenientes de la sabiduría egipcia (cábala, alquimia, astrología caldea, matemáticas pitagóricas, y algunas religiones). Las formas de transmisión y apropiación entre los autores que fueron autoridad, antes de Champollion, para establecer el significado del repertorio de jeroglíficos como saber oculto, parten de dos fuentes: el *Physiologus*, por un lado, y el neoplatonismo, por otro. De este largo camino de transformaciones, llega a Rivera de Bernárdez la inspiración para elaborar su propia versión de los jeroglíficos. La manera en que el autor dispone la correspondencia de los signos en el paradigma de la lección, en su analogía con las virtudes del monarca, es similar a la forma en que Kircher traduce el significado del obelisco de Minerva y del obelisco Pampilio, y como en su elogio a Fernando III.

Las similitudes son tales que cabría preguntar en qué medida la versión de Rivera de Bernárdez podría ser un plagio de la de Kircher. Visto a la luz de esta cadena compleja de recepción y apropiación, la obra de Rivera de Bernárdez resulta original, ya que el *Obeliscus*

Zacatecanus... responde a una concepción del arte donde la imitación es fundamento de la experiencia estética, como en el centón y su fidelidad al modelo, o el caligrama que no solo alude al objeto sino que lo reproduce. De ahí que los modos de apropiación respondan a una resonancia o relación textual que, en términos de Gérard Genette, se denomina «hipertextualidad»,¹⁹ donde el «hipotexto» es el obelisco diseñado por Kircher, y el «hipertexto», el de Rivera de Bernárdez, pero este mismo hipertexto transforma su hipotexto e imita a otros, por ser écfrasis y *narratio philosophica* de un emblema silente. Aunque los contenidos no sean totalmente equivalentes, *Obeliscus zacatecanus*... está en una relación de derivación respecto de *Elogium XXVII* en lo que se considera una transformación compleja: Rivera de Bernárdez construye su texto inspirado en el tipo genérico establecido por Kircher, extrae un estilo y lo aplica a un contexto distinto, es decir, construye un elogio a la manera de Kircher.

Rivera de Bernárdez eligió un repertorio de jeroglíficos que articuló para traducirlos en lealtad. *Obeliscus zacatecanus*... es una fuente donde se asientan mitos solares e ideas de un príncipe cristiano. El obelisco de cantera es una imagen tangible del poder ligado a la élite hispana y zacatecana que lo detenta. El ejercicio retórico y analógico del conde verbaliza un plano icónico que se ofrece como memoria artificial a tres destinatarios: los ciudadanos de zacatecas, la élite y la monarquía.

SÍMBOLOS Y SIGNIFICADOS EN EL OBELISCO

Antes que intentar definir los símbolos por separado, el análisis simbólico de un texto debe realizarse en conjunto y contemplar de qué modo los símbolos construyen tramas, cuyo sentido depende de la tradición. Es mejor aprehender el significado de un texto estudiando el discurso que buscando lexemas en el diccionario, ya que es en la enunciación donde se define el itinerario de sentido.²⁰ Los símbolos o jeroglíficos en el obelisco de Rivera de Bernárdez se conectan con el emblema como gramá-

tica visual con función directiva. La emblemática es un discurso mixto cuyo soporte no solamente abarca el libro, sino también la fiesta y el arte efímero.

El programa iconográfico de *Obeliscus Zacatecanus...* se presenta en un inicio (en 1724, cuando se erige) como emblema silente, como lo figural sin mote ni comentario; no obstante, en 1727, aparece escrita en latín su *narratio philosophica*, donde se explica, además del significado de cada jeroglífico, el paradigma de la lección o anclaje de sentido para el espejo de príncipes. El obelisco y el texto en latín no se ofrecen simultáneamente a la vista. El obelisco es la imagen tangible del poder y el texto en latín es su éfrasis y a la vez *narratio philosophica*, y como tal, otorga una lectura semántica segura.

La visión de mundo implícita en esta obra de arte efímero y los valores que promueve deben contemplarse en el marco de la imprenta que posibilita el despliegue logocónico y enciclopédico de los saberes. En el caso de los espejos de príncipes, como imágenes tangibles del *regimi principum*, el marco del género emblemático abarca, no solamente una función pedagógica de masas, sino un recordatorio de las jerarquías en una sociedad estamental y una pedagogía para la élite que la dirige.

Pero si volvemos al libro, al libro de emblemas, en muchas ocasiones sirve para esas mismas clases, al modo de memoria genealógica. Preserva, en el concepto restringido de un lema y una figura, el recuerdo de una orientación asumida por un reinado, el sello personal de un rey en la conducción de los asuntos de una nación.²¹

Tanto en el certamen literario como en *Obeliscus Zacatecanus...*, Rivera de Bernárdez muestra ser partícipe del repertorio de símbolos de la Corona española y, en *Descripción breve de la Muy Noble y Leal ciudad de Zacatecas...*, deja clara su intención de inscribirse en la genealogía de los fundadores españoles de la Nueva España.

La *episteme* del Antiguo Régimen se sostiene en el pensamiento analógico, y el emblema logra reunir «lo

que se encuentra disperso por todas partes, lo viejo y lo nuevo, lo sagrado y lo profano».²² La analogía es el principio bajo el que opera el símbolo, pues este es ruptura y ligazón. Etimológicamente, el símbolo es un objeto cortado en dos, donde los portadores reconocerán el lazo; es un «término aparentemente asible cuya inasibilidad es otro término».²³ Símbolo es, por tanto, un signo que funciona por una convención que puede ser oscurecida, desatando el mecanismo de la analogía.²⁴

Cada disciplina opera con su propia concepción de símbolos: para el psicoanálisis, son el inconsciente individual o colectivo (arquetipo); para la historia de las religiones, están asociados con ritos de ascensión o descenso, solares o lunares, lo que permite clasificarlos; para la antropología, son el repertorio de los mitos como esquemas de la naturaleza con los que se piensa la cultura; para la hermenéutica simbólica (Escuela de Eranos), son esquemas de introversión y extraversión que se agrupan en un régimen bipolar complementario diurno-nocturno; para los historiadores del arte, participan en programas iconográficos (es visualismo); en lógica-matemática, son la notación que permite el consenso científico y una comunicación universal independiente de las lenguas. Por lo tanto, es importante recuperar la propia noción de símbolo en la época en que el autor construye su obra.

Durante siglos XVII y XVIII, *Iconología*, de Cesare Ripa, se convirtió en la principal fuente para el repertorio simbólico de los artistas (también para las fiestas y celebraciones). Esta obra presenta las maneras de representar conceptos a través de imágenes. Ripa considera los atributos de la alegoría como metáforas ilustradas, y que toda alegoría debe poseer un carácter enigmático; si a esta se agrega nombre, tendremos un enigma. La definición del jeroglífico como símbolo debe contemplarse desde la tradición que dio nacimiento a la egiptología como ciencia del desciframiento. Para Kircher,

el símbolo es señal significativa de algún misterio más oculto, es decir, que la naturaleza del símbolo consiste



en conducir nuestro ánimo, mediante alguna similitud, a la comprensión del algo que es muy distinto de las cosas que nos ofrecen los sentidos externos; y cuya propiedad consiste en estar oculta o escondida tras el velo de una expresión oscura... Esto no está constituido por palabras sino que se expresa solamente a través de señales, caracteres, figuras. (*Obeliscus Pamphilius*, II, 5, pp. 114–120).²⁵

Los signos empleados y proyectados en el obelisco parten de la tradición interpretativa inaugurada por Horapolo, y su traductor Ficino. Las fuentes de donde se toma el repertorio de símbolos del obelisco son las *Hieroglyphicas* de Horapolo y Piero Valeriano, y algunas de las obras de Kircher destinadas a la egiptología. Iconología, aunque fue de tardía influencia en España, se basa en las *Hieroglyphicas* y resguarda el significado de la tradición renacentista italiana.

En el siglo XVIII, bajo el auspicio de Felipe V, surgió un interés por Egipto, quizá a partir de que el conde de Esneval ofreció a la Corona de España el proyecto de anexión de las regiones del Alto Egipto, para controlar las rutas del Mar Rojo con todo su comercio. Los motivos paganos son visibles, tanto en el certamen literario *Estatua de la Paz...* como en el obelisco, de modo que este interés por Egipto en los condes Santiago de la Laguna respondía no solo a la vertiente de la emblemática relacionada con el neoplatonismo, sino al propio interés de la Corona española en equiparse con el antiguo imperio cuando Felipe V eligió como motivo el obelisco.

El emblema opera con el símbolo [...] coagula la distancia que habita en todo símbolo y que es el espacio donde la capacidad de simbolizar se mide en su afán de conju(nt/r)ar y de atraer dos lejanías hacia un territorio imposible. [...] El símbolo es en el código emblemático un sistema expresivo para una mística: vale decir, para una apelación y llamada a nombrar lo innombrable [...] «Nos unimos en torno a lo que nos falta».²⁶

El horizonte de referencia de la emblemática regia hispana se conforma con el pensamiento aristotélico, el proyecto contrarreformista y el código heráldico que garantiza la vinculación con la aristocracia; por eso el león, en el obelisco de Rivera de Bernárdez, porta una flor de lis que representa la dinastía de los borbones. Los leones, en general, representan poderío y soberanía; son símbolos solares que encarnan el poder y la justicia, como los leones del trono de Salomón, de los reyes de Francia y de los obispos medievales. En Egipto, los leones son animales solares que se representan frecuentemente por parejas lomo con lomo: contemplan horizontes opuestos, vigilando el transcurso del día, representando el ayer y el mañana.²⁷ El mismo animal sirve para simbolizar la resurrección, ya que no solo representan el retorno del Sol, sino el renacimiento. Desde el punto de vista fonético, el jeroglífico del león egipcio tiene el valor «ma» o «maau», el león tendido l, r, ru, re, y jerefu son los leones de ayer y hoy.²⁸ Para Horapolo, el león es: «*spiritedness, strength, on guard, and fear*»

*When they wish to symbolize spiritedness, they dray a lion. For this animal has a large head. And it has a fiery eyes, and its forehead is spherical, and its mane radiates from about it, in imitation of the sun. Wherefore they place lions under the throne of Horus, showing the symbol of the beast beside the god. And the sun is Horus because he rules over the hours.*²⁹

En la Nueva España, el esquema solar de los obeliscos como símbolos de poder aparece, con motivo del fallecimiento de monarcas, en los libros de emblemas (véase por ejemplo los impresos en Guatemala,³⁰ donde predominan las imágenes del monarca yaciendo en su lecho de muerte). La metáfora solar como ocaso es recurrente, aunque, en otros contextos, el sol no se presenta eclipsado. La muerte transforma la idea de ascensión, propia del culto solar, en sucesión al trono porque algunos jeroglíficos solares acompañaban túmulos imperiales.



La lis, flor heráldica de seis pétalos, representa los seis radios de la rueda, cuya circunferencia no está trazada, es decir, semeja los seis rayos del sol. El loto, en Egipto, simboliza vida: «en la iconografía egipcia, el loto abierto, como el fénix, simboliza el nacimiento y los renacimientos. El loto es el primer nacido de las aguas primordiales; después el demiurgo y el sol brotan del corazón del loto».³¹ Los atributos de esta flor son la pureza y rectitud; sin embargo, Rivera de Bernárdez, bajo la influencia del neoplatonismo, toma la redondez de su fruto como acción circular o ideas.

Existen otros jeroglíficos con representaciones de animales en *Obeliscus Zacatecanus*... En lo que corresponde a las aves, la codorniz, la garza y el ibis o cigüeña remiten a dioses egipcios. La codorniz está en estrecha relación con el sol de verano, en particular con la luna, también con el presagio; es la representación del dios Horus, según Valeriano, para los sacerdotes egipcios representa la impureza. Este pájaro «anuncia, predice lo que nace, lanza su voz como el barquero lanza su barca»; se le pide que sea de buen augurio para que «el halcón no lo hiera» como tampoco «el buitro» o «el arquero armado de flechas», de modo que «habiendo llamado hacia la región fúnebre de Occidente, pronuncie palabras propicias y de buen augurio»...³² La garza simboliza la mañana y es equiparable al ibis,³³ que es el dios Thot o Mercurio, que enseñó la escritura, y que, en *Las Metamorfosis*, de Ovidio, se convierte en cigüeña.

Según Eliano la elección de esta ave se debió a que cuando el Ibis duerme pone la cabeza debajo del ala y adopta la forma de un corazón, y a que el paso del Ibis marca exactamente un cúbito, medida usada en la construcción de los templos. También por destruir insectos malignos. El ibis blanco se relaciona con la luna. Se creía que Thot velaba sobre el pueblo egipcio en forma de Ibis religiosa y les enseñaba las artes y ciencias ocultas.³⁴



En *Hieroglyphica*, de Valeriano, el ibis se asocia a Mercurio y en los egipcios representa la salud y a los médicos,³⁵ por ello, Ripa pone como atributo de Mercurio el caduceo.³⁶ El caduceo tiene en Valeriano el significado de paz y concordia que aparece en *Estatua de la Paz...* pues el rey promueve la paz entre serpientes discordes, entre España y Francia.

Entre los egipcios, el gavilán es el ave de Horus; de este, Rivera de Bernárdez solo incluye su pluma, que simboliza los poderes del Sol o la resurrección de Osiris; en cambio, el jeroglífico de la lechuza representa «las cosas funestas». Aquí, Rivera de Bernárdez cita a Valeriano, quien, en *Hieroglyphica*, recoge los significados de sabiduría, victoria, riqueza, abstinencia, *patrocinium frustra imploratum* y señala que, para los egipcios, esta ave nocturna simboliza muerte: «*Apud Aegyptios vero Noctua mortis erat hieroglyphicu, vulgatissimo iam etiam apud nos & Oratorum & Poetarum testimonio, Noctuam letale ali quid, aut inaufpicatissimum infortunium afferre*».³⁷ Este es el sentido que da Ripa también a la lechuza, citando a Valeriano: «su nocturno canto amenaza con el súbito acaecimiento de algún infortunio».³⁸ Dicha imagen aparece en el obelisco dibujada con un brazo atravesado, que supone la contención de su potencial inicuo. La lechuza está asociada emblemáticamente, por ser ave nocturna, al conocimiento esotérico: «percibe la luz de la luna, es decir, la luz del sol reflejada»,³⁹ es atributo del sueño, muerte y noche. En Europa, estos valores se vuelven negativos y se considera ave de mal agüero, por lo que, para conjurar la adversidad, era exterminada.

El perro aparece en la mitología griega como atributo de Asclepio⁴⁰ por sus virtudes medicinales. Para Gubernatis, existen por lo menos tres perros míticos: el que amenaza al héroe solar, el que le presta socorro en el bosque de la noche y lo guía y el que se mantiene en reposo en la parte oriental del cielo. En la tradición del catolicismo, el perro está asociado a santo Domingo y a san Roque como protectores; también se relaciona

con Vulcano y con el fuego, por lo que se consagró a las divinidades infernales; pero, al recuperar a Eliano, Rivera de Bernárdez le da el sentido de centinela.

El pez está asociado al agua y fue representación de Cristo como acróstico griego para los cristianos perseguidos; en cambio, en la versión de Rivera de Bernárdez, corresponde a la diosa Adergatis de Asia, como lo refiere Kircher.⁴¹

El simbolismo de las serpientes es variado, aunque esencialmente significa energía:

son protectores de las fuentes de vida y de la inmortalidad, así como de los bienes superiores simbolizados por los tesoros ocultos. En Egipto corresponde fonéticamente a la Z. En el libro de los muertos los reptiles son los primeros en aclamar a Ra.⁴²

De acuerdo con Horapolo, sirven para representar a un rey poderoso:

To show a very powerful King, they draw a serpent represented as the cosmos, with its tail in its mouth and the name of the King written in the middle of the coils, thus intimating that the King rule over the cosmos. And the name of the serpent among the Egyptians is Meisi[...] To shout the king as guardian in another way, they draw the serpent in a state of watchfulness. And instead of the name of the king, they draw a guard. For he is the guardian of the whole word. And in both ways is the king watchfull.⁴³

La serpiente, como regeneradora e iniciadora, suscita lecturas polivalentes, como en su unión con símbolos solares: el sol debe hacerse serpiente para luchar con otras serpientes y debe engullir para ser expulsado del vientre de la tierra; no obstante, su polivalencia está asociada también a la luna. Rivera de Bernárdez dibuja la serpiente bicórnea, y cita a Eusebio para especificar su simbolismo de salud. La serpiente está en proximidad e incluso en identificación con los dioses Apolo,

Asclepios (la serpiente de Asclepios enredada en un bastón es emblema de la medicina) y Quetzatcóalt.⁴⁴ Otra versión de la serpiente en jeroglífico es la aliesfera serpentiforme con la que representaban los egipcios a Hemphtha o numen triforme, que es Júpiter o el intelecto supremo, la esfera por encima del arquetipo mundano. «Por las alas se representa la fuerza motriz en Dios, o lo que es lo mismo, la forma que penetra todo que es denominada el Espíritu del mundo por Iamblichus, amor por Trimegistro, mente tercera por Plotino».⁴⁵

Las partes del cuerpo tienen una multiplicidad de valores fonéticos y semánticos en el sistema de escritura egipcia: mano, brazo, dedos, piernas, rodillas, nariz, boca, dientes, ojo, pupila, cara, barba y rizo de cabello, sumados a su orientación de izquierda a derecha. Dentro de cartucho o en composición con otros atributos, pueden significar desde ofrenda hasta lo que hay delante o la acción de transportar. En el caso de los jeroglíficos de la tradición emblemática, se recurre a ojos y brazos, y es frecuente el brazo sosteniendo algo que significa mostrar fuerza o dirigir. En la versión zacatecana, el brazo aparece sosteniendo un cabreolo como extensión de la serpiente y de la vida. La mano es un emblema real, signo de dominio, y la mano de justicia, como cualidad regia, fue, en la Edad Media, la insignia de la monarquía francesa, ya que la mano de la justicia es la del poder real:

Incluso cuando indica una toma de posesión o una afirmación de poder: la mano de justicia, la mano echada sobre un objeto o territorio o la mano dada en matrimonio, distingue a quien ella representa, ya sea en el ejercicio de sus funciones o en una situación nueva.⁴⁶

El brazo es símbolo de poder, protección y justicia. Los brazos alzados significan invocación (Ka egipcio);⁴⁷ en la liturgia cristiana, son la imploración de la gracia de lo alto y la abertura del alma a los beneficios divinos.

La disposición de los jeroglíficos en la representación gráfica del impreso de 1727, por el formato de la

publicación, reduce el tamaño, la legibilidad de los signos, lo que dificulta saber la disposición horizontal o vertical de los mismos; sin embargo, en la écfrasis vienen indicados los jeroglíficos que van en bloque para su interpretación. Por otra parte, la representación gráfica ofrece otros datos, como la orientación de los jeroglíficos, de la que se derivarían otros sentidos, ya sea por estar dispuestos hacia la izquierda o a la derecha, como los brazos; pero Rivera de Bernárdez no especifica su valor por la orientación en el texto en latín.

En lo que corresponde a las figuras geométricas, su significado está en relación con la tradición neoplatónica. Así, el triángulo escaleno representa la generación,

dado que toda generación se produce por división, el hombre corresponde a un triángulo equilátero cortado en dos, es decir a un triángulo rectángulo. Este, según expone Platón en el *Timeo*, es también representativo de la tierra.⁴⁸

Los tres triángulos son los tres mundos; además, el triángulo está en la base de formación de la pirámide, que representa la aparición del dios Ra; es, por tanto, un símbolo solar. El significado que Rivera de Bernárdez otorga al triángulo escaleno es muy distinto del que le da Valeriano:

*Scalenus autem daemonum & malarum potestatum figura dicitur, utque adeo inequalis est & abono & aequo remotus. Componitur autem ex fenario numero, sed imperfect, qui corporeis, & mundus inferioris rebus obnoxius est, quod in eo circumscriptioes corporae sitae sunt: per eumq; mundus hic inferior compositus esse imperito eo seculo putabatur.*⁴⁹

Por otra parte, el cubo denota la Tierra, el cosmos físico, los cuatro elementos, «aparece en muchas alegorías que expresan las virtudes en relación con la idea de solidez o permanencia».⁵⁰

De acuerdo con Cirlot, la cruz inscrita dentro de un círculo es el cuaternario espiritual del universo.⁵¹ Como símbolo de totalización espacial, la cruz dentro del

círculo puede representar, en el obelisco, el dominio territorial; no obstante, en Egipto, la cruz ansada es símbolo de millones de años de vida futura;⁵² para Rivera de Bernárdez, representa las cuatro regiones del mundo.

El globo es el arquetipo del intelecto supremo; la esfera representa una totalidad y es usada para representar el dominio del territorio. Platón, en el *Timeo*, muestra el universo en forma de esfera, por ser la figura que contiene a las demás: «en la filosofía neoplatónica el alma aparece en explícita relación con la forma esférica y la sustancia del alma se deposita, como quintaesencia, en torno a las esferas concéntricas de los cuatro elementos».⁵³ Algunas teorías del universo lo describen como compuesto de esferas. El segmento de círculo, por lo tanto, corresponde al mundo inferior. La esfera y el globo, como totalidad y alegoría del mundo, sirven para representar la perfección.

En el obelisco, como alegoría solar y cósmica, se conjuntan el sol y el ojo con el león. Entre los egipcios, el ojo divino, como signo determinativo, simboliza «al que alimenta el fuego sagrado o la inteligencia del hombre», es decir, Osiris,⁵⁴ y alrededor del ojo de Horus se desarrolla una simbólica de la fecundidad universal, el ojo de Ra es el sol; «en ciertas tradiciones el sol es el ojo mismo del dios, que lo saca de su órbita para hacer de él un monarca». Para los órficos, el Sol es la inteligencia cósmica; según Mircea Eliade, el culto solar alcanzó gran desarrollo en México y en Perú. Como manifestación de la deidad, de forma lógica, el Sol como símbolo imperial, se torna símbolo universal del rey. Los obeliscos, como representaciones de poder imperial, simbolizan el rayo de sol o inteligencia que gobierna el mundo.

Las comparaciones con Egipto tuvieron una función ideológica específica en el arte barroco novohispano: en *Neptuno alegórico*, de Sor Juana, no es muy visible la intención detrás de la alegoría del virrey, ya que la autora siempre argumenta a partir de otros libros; pero su contemporáneo, Sigüenza y Góngora, la cita de manera continua en *Teatro de virtudes políticas...*, e intenta

comprobar la tesis de que Neptuno, hijo de Misraim, es progenitor de los indios, de modo que su arco triunfal, al construirse de emperadores del mundo prehispánico, dignifica a los indios americanos «organizándoles una genealogía tan heroica como la de cualquier pueblo europeo». ⁵⁵ Las alusiones a Egipto en ambos autores corresponden siempre a las fuentes, para sor Juana, Valeriano; para Sigüenza y Góngora, Kircher.

Costumbre fue desde la antigüedad, y muy especialmente de los egipcios, adorar sus deidades debajo de diferentes jeroglíficos y formas varias: y así a Dios solían representar en un círculo, como lo escribe Piero Valeriano: *Aegyptii Deum ex hieroglyphico circuli intelligebant*, por ser símbolo de lo infinito. ⁵⁶ Lo principal de mi asunto puede que lo demostrara con evidencias, fundado en la compathia que tengo advertida entre los mexicanos y egipcios, de que dan lugar las historias antiquísimas originales de aquellos, que poseo, y que se corrobora con lo común de los trajes y sacrificios, formas del año y disposición de su calendario, modos de expresar sus conceptos por jeroglíficos y por símbolos, fábrica de sus templos, gobierno político y otras cosas, de que quiso apuntar algo el P. Athanasio Kircher, en el *OEdipo Egypciaco*. ⁵⁷

A diferencia de estos arcos triunfales, que construyen una analogía del virrey (como brazo de la monarquía en ultramar) con las virtudes del príncipe cristiano, Rivera de Bernárdez no equipara al monarca que asciende al trono a ninguna figura mitológica, solo emplea los símbolos jeroglíficos para resaltar las virtudes del padre, Felipe V. El *Teatro de virtudes políticas...* es, en realidad, un espejo de príncipes al revés, pues mira hacia el pasado para legitimar los valores de un cabildo criollo que patrocinó el arco. En el espejo de la monarquía que Rivera de Bernárdez presenta en el obelisco, las imágenes de Egipto son usadas para promover valores de la corona hispana. Nadie encargó a Rivera de Bernárdez construir el obelisco, fue

su propia iniciativa, como lo enfatiza en el texto en latín, para permanecer dentro de la élite que detenta el poder, el obelisco es un elogio, como el de Kircher a su mecenas.

Tanto para la minoría peninsular como para la creciente oligarquía criolla el Barroco constituyó sobre todo un modelo comunicativo a través de cuyos códigos el Estado imperial exhibía su poder bajo formas sociales altamente ritualizadas. El código culto, alegórico y ornamental del Barroco expresado en la fisonomía misma de la ciudad virreinal o a través de certámenes, ceremonias religiosas, «alta» literatura, poesía devota o cortesana, constituyó así durante el periodo virreinal el lenguaje oficial del Imperio, un «Barroco de Estado» al servicio de determinada estructura de dominación.⁵⁸

En los «paradigmas de la lección», Rivera de Bernárdez realiza un ejercicio hermenéutico de sus propios jeroglíficos que había propuesto como enigma a los zacatecanos. De modo que a cada signo corresponde un juego de analogías sobre las virtudes del monarca y los augurios de su gobierno. Entre las virtudes referidas sobresalen las del monarca saliente, Felipe V, más que las del joven príncipe Luis I; en su texto, deja claro el hecho de las figuras con características similares pueden significar cosas distintas, y de los jeroglíficos que aparecen repetidos en las cuatro caras del obelisco toma valores distintos según los signos de que vayan acompañados. Si bien en la descripción de los jeroglíficos tienen significados similares, en las ideas propuestas toman distintos sentidos. La serpiente, por ejemplo, puede significar «revivan», «vive» (como exclamación al monarca) o vida próspera. En una de las caras el globo terráqueo, significa mundo y orbe, y en la cara oriental, arquetipo intelectual.

La interpretación que Rivera de Bernárdez hace de sus jeroglíficos en la exaltación a la corona española, resulta arbitraria en ocasiones respecto al significado que él mismo ha dado a cada signo. Equiparar Dios con el intelecto supremo, y representarlo con el globo,

y el globo alado con serpientes, subraya la concepción neoplatónica de la divinidad, mientras que, en Kircher, las divinidades paganas representadas en algunos casos cumplen solamente la función de representar un país o un monarca.

Una vez descritos los significados y las posibles fuentes del autor, es evidente que únicamente la élite culta podía descifrar el significado de los signos, aunque es probable que, en el marco de la fiesta barroca, en la representación teatral y en el certamen literario que rodean el acontecimiento de la llegada al trono de Luis I, hayan circulado los signos en distintas versiones de acuerdo con los destinatarios. Cabe preguntarse si, para principios del siglo XIX, antes de que fuera destruido el obelisco, los habitantes de Zacatecas conocerían el significado de los jeroglíficos de la «pirámide», como la denominaron.

Varios de los jeroglíficos empleados pudieron suscitar lecturas no ortodoxas, pues la selección del repertorio tenía otras implicaciones en el marco cristiano.

Notas

1. No hay noticia precisa del traslado de un obelisco, pero, en 1722, (año de las nupcias) se construyó el obelisco de Peret en el que se lee la inscripción: *Año 1722. Reinando Felipe V, el Excmo Sr. Marqués de Castel Rodrigo, Capitán General del Ejército y del principado de Cataluña, el Excmo. Sr. Barón d'Huart, Teniente General de los Ejércitos de su Majestat el Rey (que Dios guarde), Gobernador militar y Corregidor del M. Iltre. Ayuntamiento de Gerona y los Iltres. Regidores de la ciudad de Gerona mandaron hacer este pretil y componer este camino.*
2. Este obelisco fue llevado a Roma por Calígula, y fue ubicado en el Vaticano en 1546 por el Papa Sixto V, los leones en su base fueron colocados en 1818, es uno de los pocos obeliscos llevados a Roma que carece de inscripciones.
3. J. Rivera de Bernárdez, *Descripción breve de la Muy Noble y Leal ciudad de Zacatecas...*, p. 3.
4. Como lo estipulaba el testamento de José de Urquiola, al fallecer su viuda, José Rivera de Bernárdez, a quien consideraba un hijo porque no tuvo descendencia, fue nombrado segundo conde de Santiago de la Laguna.
5. M. Escobedo Delgado: *Vivir y escribir. Algunas prácticas de la escritura en Zacatecas durante la primera mitad del siglo XVIII*, p. 140.
6. M. Moraña: *Viaje al silencio. Exploraciones del discurso barroco*, p. 297.
7. El paratexto es la relación de texto con su título, portada, prólogo, etcétera, es decir, aquellos elementos que acompañan al texto y que permiten un contrato genérico, pero que también son indicios de las formas de circulación y recepción de las obras.
8. J. Rivera de Bernárdez, *op. cit.*, s/n.
9. M. Escobedo, *op. cit.*, p. 216.
10. R. Chartier: *El juego de las reglas: lecturas*, p. 78.
11. *Idem*, p. 79.
12. *Vid.* traducción de *Obeliscus Zacatecanus...*
13. Athanasius Kircher, *Itinerario del éxtasis o imágenes de un saber universal*, p. 33.
14. *Idem*, p. 35.
15. U. Eco: *La búsqueda de la legua perfecta*, p. 136.
16. *Historia natural de Cayo Plinio Segundo*, en http://alfama.sim.ucm.es/dioscorides/consulta_libro.asp?ref=X53330435X&idioma=0
17. U. Eco: *op. cit.*, p. 131.



18. *Idem*, p. 133.
19. G. Genette: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*.
20. A. J. Greimas: *Semántica estructural*.
21. F. R. de la Flor: *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*: p. 334.
22. *Idem*, p. 339.
23. J. Chevalier y A. Gheerbrant: *Diccionario de los símbolos*, p. 22.
24. En el sentido ordinario del término, un símbolo es una representación concreta de un concepto abstracto; para la hermenéutica, el símbolo funciona como un excedente de sentido que tiene un lado manifiesto y otro latente; para la iconología, un símbolo construye programas icónicos. Sin importar la postura, en el símbolo el significado funciona por convención.
25. U. Eco: *op. cit.*, p. 134.
26. F. R. de la Flor, *op. cit.*, pp. 280 y 281.
27. J. Chevalier y A. Gheerbrant: *op. cit.*, p. 638.
28. W. Bunge: *El lenguaje de los faraones*, pp. 60 y 61
29. G. Boas (tr.): *The Hieroglyphics of Horapollo*, p. 56.
30. *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*.
31. J. Chevalier y A. Gheerbrant: *op. cit.*, p. 357.
32. A. de Gubernatis: *Mitología zoológica. Las leyendas animales*, p. 53
33. J. E. Cirlot: *Diccionario de símbolos*, p. 219
34. J. Chevalier y A. Gheerbrant: *op. cit.*, p. 255
35. Piero Valeriano, *Hieroglyphica, sive De sacris Aegyptiorum, aliarumque gentium literis commentarii Ioannis Pierii Valeriani ... / a Caelio Augustino Curione duibus libris aucti & multis imaginibus illustrati...* Ed. facsímil. Biblioteca de Catalunya. Original: Basilea: per Thomam Guarinum, 1575, en Cervantes virtual: www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/57971519105137506300080/index.htm, p. 128.
36. C. Ripa: *Iconología*, p. 165.
37. P. Valeriano: *op. cit.*, p. 149.
38. C. Ripa: *op. cit.*, p. 336.
39. F. Revilla: *Diccionario de iconología y simbología*, p. 354.
40. De acuerdo con el mito, Asclepio fue amamantado por una perra.
41. A. Kircher: *Itinerario del éxtasis o imágenes de un saber universal*, p. 33.
42. J. E. Cirlot: *op. cit.*, p. 405; 44 Horapolo, *op. cit.*, p. 69. 45 Cfr. F. Revilla: *op. cit.*
43. J. Rivera de Bernárdez: *Obeliscus Zacatecanus...*



44. J. Chevalier y A. Gheerbrant: *op. cit.*, p. 685.
45. Depósito de las fuerzas vitales de donde proviene toda la vida y gracias a la cual la vida subsiste.
46. J. Chevalier y A. Gheerbrant: *op. cit.*, p. 1020.
47. P. Valeriano: *op. cit.*, p. 293.
48. J. E. Cirlot: *op. cit.*, p. 162.
49. *Idem*, p. 229.
50. Es un signo formado por una argolla redonda, de la cual pende una especie de lazo. Es atributo de los dioses como emblema de la vida divina y de la eternidad. Se aplica a la frente de los faraones y de los iniciados para conferirles la visión de eternidad más allá de los obstáculos por vencer. J. Chevalier y A. Gheerbrant: *op. cit.*, p. 368.
51. J. E. Cirlot: *op. cit.*, p. 224.
52. *Idem*, p. 345.
53. A. Lorente Medina: *La prosa de Sigüenza y Góngora y la formación de la conciencia criolla mexicana*, p. 27.
54. J. I. de la Cruz: *Neptuno alegórico en Obras completas*, p. 777.
55. Carlos de Sigüenza y Góngora, «*Teatro de virtudes políticas...*», en *Obras históricas*, p. 255.
56. M. Moraña: *op. cit.*, pp. 29–30.

CRITERIOS DE TRADUCCIÓN

La creación literaria es inseparable de la lengua en que se expresa. Todo intento de traducción implica una transformación del texto original: «Lo sensato, para el traductor, sería admitir que lo va a hacer mal, y esforzarse, sin embargo, en hacerlo lo mejor posible, lo que significa generalmente hacer otra cosa».¹ Con la conciencia de la alteración que sufre toda obra al ser vertida en otra lengua y en otra época, describo lo que implicó el proceso de traducción para proponer una versión en español de texto en latín *Obeliscus Zacatecanus...* De manera conjunta a la traducción realicé una edición diplomática de la publicación en latín del año de 1727. En este apartado, enuncio las decisiones tomadas para la recuperación del texto y su traducción.

Traducir, dice Umberto Eco, es

entender tanto el sistema interno de una lengua como la estructura del texto determinado en esa lengua, y construir un duplicado del sistema textual que pueda producir efectos análogos en el lector [...] toda traducción presenta unos márgenes de infidelidad con respecto a un núcleo de presunta fidelidad, pero la decisión sobre la posición del núcleo y la amplitud de los márgenes depende de las finalidades que se plantea el traductor.²

Los procedimientos de traducción han sido descritos de muchas maneras y existe una amplia terminología al respecto, esos procedimientos se muestran de manera sintética en la multicitada lista de posibles formas de traducir de Theodore Savory, quien presenta como alternativas en las que la libertad del traductor oscila:

1. La traducción tiene que reproducir las palabras del original.
2. La traducción tiene que reproducir las ideas del original.
3. La traducción debe sonar como una obra original.
4. La traducción debe sonar como una traducción.
5. La traducción debe reflejar el estilo del original.
6. La traducción debe poseer el estilo del traductor.
7. La traducción debe sonar como una obra contemporánea al original.
8. La traducción debe sonar como una obra contemporánea al traductor.
9. La traducción puede añadir cosas al original o suprimir otras.
10. La traducción no puede nunca añadir cosas al original o suprimir otras.
11. La traducción del verso debe hacerse en prosa.
12. La traducción del verso debe hacerse en verso.³

El primer ejercicio fue la traducción literal de *Obeliscus Zacatecanus...*, en la medida que la mayor parte del texto está en prosa, posteriormente la decisión cardinal oscilaba entre reflejar el estilo de original o reproducir las ideas del original, lo anterior debido a la temática, que condujo a reflexionar sobre el tipo de lector, el de su época, y el actual. Había, por lo tanto, que describir al texto desde el punto de vista lingüístico, literario y material, esto es, desde la filología, entendida como disciplina que abarca tanto las formas de circulación del texto, las condiciones históricas en que fue creado, las particularidades estilísticas, el estado de lengua y su carácter literario. He aquí la recapitulación de algunos de esos aspectos:

a) Nivel material. El texto en latín *Obeliscus Zacatecanus...* fue escrito por José Rivera de Bernárdez y aparece junto (como parte final) a la publicación del certamen literario *Estatua de la Paz...*, impreso en México en 1727, que mide 13X18.5cm; al final del texto latino viene, en dos páginas, dispuesto de forma horizontal, un dibujo con las cuatro caras del obelisco realizado por Francisco Silverio Sarlp [il.], con una escala que



señala 12 pies, y con un subtítulo en que se indica que la altura del obelisco «desde la superficie hasta la punta coronada por un globo y una cruz de bronce dorado» es de 45 pies, y que está ubicado en la plaza junto a la iglesia parroquial, a imitación «proporcionada» al ubicado en Roma, en el Vaticano, junto a la Iglesia de San Pedro. En la parte superior hay una indicación: «Se colocó el año de 1724».

b) Contenido. Descripción y ubicación del obelisco de cantera en la plaza mayor de la ciudad de Zacatecas. Descripción de cada jeroglífico desde su contenido simbólico, numerosas alusiones y citas, aparecen muchas referencias librescas que remiten a fuentes del saber hermético y a influencias neoplatónicas, un ejercicio de analogías entre las cualidades señaladas en los jeroglíficos y el monarca, y un poema elegíaco.

c) Nivel formal. El texto está escrito en latín novohispano, neolatín, que, a diferencia del latín clásico, se caracteriza por una sintaxis barroca. Desde el punto de vista estilístico, integra varias estrategias propias del ejercicio retórico jesuítico: la écfrasis y el ejercicio analógico en que las propiedades simbólicas de jeroglíficos se aplican a las virtudes del monarca entrante. En la parte final, se incluye un poema como elegía al monarca fallecido, compuesto con versos hexámetros y pentámetros, en rima asonante.

Los criterios para llevar a cabo el trabajo de traducción fueron: el carácter literario de la obra, los destinatarios del texto y las oscuridades o ambigüedades intencionadas del autor.³ El texto es esencialmente descriptivo y está escrito en prosa, aunque al final incluye un poema. El estilo de escritura de Rivera de Bernárdez emplea metáforas complejas, a lo que se suma el hecho de que las referencias remiten a fuentes de contenidos herméticos que resultan de difícil traducción. Para construir los referentes de la écfrasis, encontramos apoyo en la imagen realizada por Francisco Silverio, pero, en algunos casos, los referentes

del discurso se reconstruyeron a partir de otras fuentes más legibles, como el obelisco de Kircher.

La siguiente es una traducción oblicua que consigna la versión original en latín en un trabajo de edición crítica, para que el lector contemporáneo pueda realizar el cotejo con la obra original, a la que de otra forma no tendría acceso, pues la publicación de 1727 solamente está disponible en la Biblioteca Nacional y en la colección privada de Federico Sesscose; por ello, se desechó la opción de modernizarla: la edición del texto en latín es una versión diplomática que conserva las grafías del original, de modo que sea también un testimonio para la historia de la lengua y del libro.

La traducción tenía que reflejar las ideas del original, por lo que se comparó el estilo del autor con fragmentos de sus otras publicaciones en español: *Compendio de las cosas más notables contenidas en los libros de Cabildo de esta Ciudad de Nuestra Señora de los Zacatecas desde el año de su descubrimiento 1546 hasta 1730*, *Descripción breve de la Muy Noble y Leal ciudad de Zacatecas...* y, en especial, con el prólogo al certamen literario de 1722, para tener una idea que cómo sonaba en español. El objetivo no era reproducir el estilo, sino tener una idea del tono con que redactaba sus textos de acuerdo con sus destinatarios, y así evitar los extremos cuando se traducen textos antiguos: el anacronismo o la utilización de un lenguaje arcaizante. Para evitar lo anterior, se consideró, además, el tipo de saber en un contexto barroco en el que el gusto por la oscuridad y la dificultad es primordial.

La intención fue respetar lo más posible el léxico del autor para que el lector pueda ubicar el mundo posible en que se propone: el de la iconografía regia ligada a la emblemática. El núcleo de fidelidad y los márgenes de infidelidad encontraron su anclaje en los referentes de un discurso basado en imágenes y en libros.

En lo que corresponde las citas de Hermes Trimegisto, se llevó a cabo el cotejo con otras versiones del *Corpus Hermeticum* traducidas al español. Como se sabe, el este



corpus, como conjunto de saberes gnósticos, es un texto de difícil traducción que tiene una historia de transmisión compleja. A diferencia de la Biblia, donde el trabajo de filología procuró el control del sentido y el privilegio de ciertas traducciones, los textos gnósticos han suscitado las más variadas interpretaciones. Presento un ejemplo de dos traducciones al español del mismo fragmento de Asclepios (el 24) en el que hay notables diferencias pese a ser de la misma editorial: la traducción de Ignacio Gómez Liaño cuando cita el *Asclepio* en *Itinerario del éxtasis o imágenes de un saber universal*, publicado por Siruela, dice:

Oh, Egipto, Egipto, de tus religiones sólo quedarán las fábulas y aún éstas no las creerán las generaciones venideras. Nadie habrá que les narre tus piadosas gestas, salvo las letras esculpidas en piedra que se lo contarán, no a los dioses ni a hombres —pues éstos se habrán muerto y la divinidad se habrá trasladado al cielo—, sino a escitas y a indios, o a otros salvajes semejantes.

La traducción al español de Jaume Pórtulas y Cristina Serna, a partir de la versión en inglés de Brian P. Copenhagen (p. 216) del *Corpus hermeticum y Asclepio*, publicado por también por Siruela, dice:

¡Oh Egipto, Egipto, de tus piadosas hazañas tan sólo sobrevivirán historias, que resultarán increíbles para tus propios hijos! Tan solo palabras inscritas en la piedra sobrevivirán para proclamar tus obras piadosas, y el escita o el indio o cualquier otro vecino bárbaro habitará en Egipto. Porque la divinidad regresa al cielo, y todo el pueblo perecerá, abandonado; del mismo modo Egipto quedará viudo y abandonado por dios y por el hombre.

Debido a las notables diferencias entre estas versiones, más que remitir a la traducción al español, se realizó una traducción propia del siguiente fragmento en latín de Asclepios que aparece citado en *Obeliscus Zacatecanus...* de este modo:

An ignoras, inquit, ò Asclepi, quod Ægyptus imago fit Cæli, aut (quod est verius), translatio, & descensio omnium quæ gubernantur, atque exercentur in Cælo? Et si dicendum est verius, terra nostra totius mundi est templum: & tamen, quoniam præscire cuncta prudentes decet, istud vos ignorare, fas non est, futurum tempus, quum appareat Ægyptios in casum pia mente divinitatem sedula religione fervante² (Ro-c): & omnis eorum Sancta veneratio in irritum casura frustrabitur, è terris enim ad Cælum est recursura divinitas, linquetur Ægyptus, terraquè, quæ fuit divinitatis fedes, religione viduata, numinum præsentia destituetur.

Comparando entre distintas ediciones de textos gnósticos traducidos al español, en la versión, ya citada, de Jaume Pórtulas y Cristina Serna en la editorial Siruela este fragmento se tradujo así:

¿Acaso no sabes, Asclepio, que Egipto es una imagen del cielo o, para ser más precisos, que cualquier cosa gobernada e impulsada en el cielo desciende a Egipto y es transferida aquí? A decir verdad, nuestra tierra es el templo del mundo entero. Y sin embargo, puesto que conviene al sabio conocer todas las cosas anticipadamente, hay una de la que no debes permanecer en la ignorancia: llegará un tiempo en el que parecerá que los egipcios han venerado a la divinidad con mente pía y asidua reverencia, pero en vano. Todo su culto sagrado resultará ineficaz, y perecerá sin ningún efecto, pues la divinidad regresará de la tierra al cielo y Egipto será abandonado. La tierra que fue sede de la piedad se quedará viuda de las potencias y abandonada de su presencia.

La versión de Walter Scott, traducida al español por Manuel Algora, en la publicación del *Corpus Hermeticum* de la editorial Edaf (p. 162), dice:

¿Acaso no sabes, Asclepio, que Egipto es una imagen del cielo, o, por hablar con mayor claridad, que en Egipto todas las operaciones de los poderes que gobiernan el cielo y obran en él han sido transferidas abajo a la Tierra? Pero no, más bien debería decirse que el cosmos entero mora en nuestra tierra como en su santuario. Y,



sin embargo, puesto que es conveniente que los hombres sabios tengan conocimiento de todos los eventos antes de que lleguen a suceder, no deber ser dejado en la ignorancia por esto: vendrá un tiempo en el que se verá que en vano han honrado los egipcios a la deidad con sincera piedad y asiduo servicio; y toda nuestra santa adoración será estimada necia e ineficaz. Pues los dioses se volverán de la Tierra al cielo; Egipto será abandonado, y la tierra que en un momento fuera hogar de la religión, quedará desolada, privada de la presencia de sus deidades.

La edición⁴ de la Biblioteca Nag Hammdi I en Trotta publicada en 1997 por Antonio Piñero lo propone así:

¿O es que ignoras, Asclepio, que Egipto es una imagen del cielo? Más todavía, es la morada del cielo y de todas las fuerzas que hay en el cielo. Si conviene que digamos la verdad, nuestra tierra es un templo del mundo. Te conviene no ignorar que vendrá un tiempo en el que parecerá que los egipcios sirvieron a la divinidad en vano, y todo su culto divino será despreciado. Pues toda la divinidad huirá de Egipto y ascenderá al cielo, y Egipto quedará como una viuda, abandonada por los dioses. Los extranjeros invadirán Egipto y lo dominarán. / ¡Egipto! / Además, se prohibirá a los egipcios rendir culto a Dios, y aun serán condenados a la pena capital los que sean hallados dando culto y venerando a Dios. En aquel día, este pueblo, el más piadoso de los pueblos, se volverá irreligioso. Ya no rebotará de templos, antes bien de cadáveres. / ¡Egipto! / Egipto entrará en el ámbito de los mitos. Y tus cosas divinas 71 maravillosas [...] y si tus palabras son lapidarias y sorprendentes. Y el bárbaro será mejor que tú en su religiosidad, oh Egipto, tanto el escita como el hindú como cualquiera. ¿Egipcio he dicho? No se irán de Egipto. Y cuando los dioses hayan abandonado la tierra de Egipto y se hayan remontado al cielo todos los egipcios morirán. / Y Egipto serán un desierto de dioses y de Egipcios.

Las diferencias saltan a la vista, por ello, no se consideraron las traducciones al español existentes; la versión propia de la cita en latín quedó como sigue:

Acaso ignoras, dijo, oh Asclepio, que Egipto sea imagen del cielo o (lo que es cierto), traslado y descenso de todo lo que ha de ser gobernado y ejercido en el cielo? Y si lo que se dice es cierto, nuestra tierra es templo de todo el mundo: sin embargo puesto que es oportuno predecir todo a los prudentes, no es lícito que ignoréis que el tiempo futuro cuando se mostraba a los egipcios como funesto, servían a la divinidad piadosamente con una religiosidad diligente, y toda la santa veneración de estos sucumbía y caía en vano, y la divinidad regresaba de las tierras al cielo, Egipto era abandonado y la tierra, que había sido sede de la divinidad, una vez abandonada la religión, era despojada de la presencia de la divinidad.

Pese a la cercanía del latín con el español, había que salvar la distancia temporal sin caer en el anacronismo, conservando las propiedades de un discurso centrando en la intertextualidad como estrategia y en un empleo muy particular de la lengua latina. Dice Arnold L. Kerson, en el artículo «Los latinistas mexicanos del siglo XVIII»,⁶ que el latín fue la lengua oficial de la universidad novohispana, al igual que lo era en sus homólogas europeas. Los estudiantes debían estudiar en dicha lengua y también servirse de ella para realizar sus exámenes y composiciones. Conocidos autores como Francisco Javier Alegre (autor de la obra en latín *Instituciones Teológicas*) Rafael Landívar, Diego José Abad, Agustín Pablo de Castro, Juan Luis Maneiro y José Rafael Campoy fueron destacados latinistas.

Probablemente también el conde Santiago de la Laguna aprendió latín gracias a los jesuitas (quienes, durante buena parte del siglo XVIII, tuvieron en cierto modo la exclusividad en la educación de los jóvenes de la élite social novohispana)⁷ y por su formación en España; de ahí que se pueda deducir que fue educado en una mezcla entre latín clásico (el que seguía las reglas del estilo de Julio César y Cicerón, quienes se inspiraron en el latín culto, cuyos orígenes están en la adopción de buena parte de las reglas gramaticales del griego



clásico) y el latín eclesiástico (más popular y adaptado al lenguaje de la gente de la calle). El conde Santiago de la Laguna utiliza un latín barroco acorde con el gusto todavía barroco del momento que le tocó vivir. Decimos «barroco» fundamentalmente por la complejidad que adoptó el autor a la hora de redactar y componer sus oraciones: el texto donde se transcribe el significado de los símbolos del obelisco está lleno de hipébaton, ya que las frases no presentan el orden clásico de distribución de los elementos propios de la frase, es decir, sujeto, complementos y verbo al final de la composición. Además, el conde gustaba de redactar frases muy largas, con muchas oraciones subordinadas o coordinadas; su latín estaba recargado de epítetos, adornos discursivos, significados dobles fuera del alcance de la comprensión popular, de tal manera que su interpretación podía resultar, incluso para los latinistas de la época, enigmática, emulando así lo simbólico y misterioso de los mismos signos jeroglíficos que trataba de explicar. A ello hay que sumar el gusto por el empleo de símiles y metáforas que obligan al lector a estar familiarizado con la mitología clásica para poder comprender su significado.

A lo anterior se puede añadir que la alusión a autores clásicos y las referencias al contenido de sus obras obligaban al lector a estar versado en el manejo de dichos clásicos e incluso de los padres de la Iglesia. Es significativa la temática que utilizó: la exaltación de la grandeza del monarca en contraste con lo efímero de su reinado, las alusiones al sentido religioso de la vida, la perennidad de la misma, la decepción y el desengaño hacia las cosas en las que los hombres ponen sus esperanzas; todas, muy propias del gusto barroco.

El latín de Rivera Bernárdez tiene un componente clásico y eclesiástico debido a su formación; pero él supo darle un estilo propio acorde con los gustos literarios de su tiempo y ello le condujo a dotar a su composición de un halo de misterio y de superioridad. En definitiva, la complicación semántica, sintáctica y temática del texto



permite hablar de un gusto, o mejor dicho, de un estilo barroco en el uso del latín.

En términos de estructura, el latín es una lengua declinable, por lo que el caso incluye la función gramatical, mientras que en el español el orden sintáctico no posee tanta flexibilidad porque la función aparece indicada por preposiciones y artículos, lo que, sumado al estilo del autor, resultó un reto para establecer el orden sintáctico de las oraciones.

En lo que corresponde al léxico, se respetó en su mayoría los términos en su original y atendiendo su etimología, como los caos de «eutrapelia» y «eutimia» cuyo significado actual es muy distinto. «Eutrapelia» tiene varias acepciones, entre las que sobresale la de broma amable, un tipo de discurso con finalidad lúdica o irónica,⁸ mientras que su sentido en el texto de Rivera de Bernárdez es el que le dio santo Tomás de Aquino al incluirlo a la ética cristiana como virtud de la templanza. «Eutimia» actualmente es un término médico para designar los estados mentales de euforia y disforia, mientras que en el texto tiene el significado de «vaticinio», de lo bueno que traerá el nuevo monarca.

En el intento por conservar el significado más fiel de la obra, la traducción del poema elegíaco se realizó atendiendo contenido, no métrica ni rima.

En algunos párrafos, la traducción fue depurada para atender el sentido metafórico. En el primer ejercicio de traducción literal, la explicación que da Rivera de Bernárdez sobre su intención de erigir el monumento quedaba del siguiente modo: la traducción literal de la frase «*& válvula mei parum acuminati ingenij aperirentur ad appulfum defideratum*» era: «mis agudos ingenios fueron abiertos por la válvula». Un segundo ejercicio de traducción nos daba la siguiente versión del párrafo completo:

Tal es hoy el estado miserable en que devinieron los egipcios por sus supersticiones y sus ofensas cuya doctrina se ha perdido, solamente se conserva inscrita en



piedras, y aún así escondida; cuando los obeliscos fueron trasladados a Roma se restableció una nueva manera de interpretar los jeroglíficos, como se sabe, desde las tinieblas Kircher aquella tan oscura doctrina llamó a la luz, y descifró el lenguaje jeroglífico, fuertemente para mi ánimo la curiosidad presintió brillantemente, me abrió la puerta y me tentó a entrar presintiendo con fuerza la avidez de mi alma de modo que fui tentado a introducirme y mi curiosidad me llevó a agudizar mi ingenio para aprender a interpretar los jeroglíficos porque nunca en tal lapso de tiempo fue apartada la memoria eutrapelia del rey de los posteriores como por la llegada de la nueva luz del advenimiento de Luis que fue apartada por el vaticinio.

No obstante, a nuestro parecer era importante conservar el sentido de la metáfora de luz y oscuridad con que juega el autor. Una versión que atiende ese sentido fue:

Tal es hoy el estado miserable en que devinieron los egipcios por sus supersticiones y sus ofensas cuya doctrina se ha perdido, solamente se conserva inscrita en piedras, y aún así escondida; cuando los obeliscos fueron trasladados a Roma se restableció una nueva manera de interpretar los jeroglíficos, como se sabe, desde las tinieblas Kircher aquella tan oscura doctrina llamó a la luz, y descifró el lenguaje jeroglífico, presintiendo claramente la avidez de mi alma se abrió a mí la puerta para que intentase introducirme y la válvula de mi ingenio agudo se abrió hacia aquello que me empuja el deseo, para que a lo largo de tiempo nunca la eutimia anunciada por el advenimiento (llegada) de la nueva luz de Luis sea apartada por la memoria de las cosas posteriores tanto por la eutrapelia del rey como por el vaticinio.

Hay un sentido contrapuesto: que la alegría del advenimiento del rey no sea eclipsada con lo que pueda suceder después. El autor pone juntos términos inversos: «eutrapelia» o exaltación del monarca y «vaticinio»: que todo el bienestar anunciado por la llegada del nuevo rey no



quede apartado por la memoria de lo posterior, el deceso del rey, ya que lo bueno que vaticinaba el advenimiento del monarca se tornó un mal pronóstico.

Habría que tomar en cuenta las adiciones que Rivera de Bernárdez hizo al texto, una vea que supo de la muerte del monarca, ya que el obelisco se erige en 1724 y, en 1727, en la publicación se agrega el poema elegíaco, esto permite realizar varias conjeturas sobre la escritura del texto que quizá está compuesto en fechas diversas. PSe puede afirmar que el texto no fue escrito de manera corrida, sino que presenta inserciones posteriores, cuyo tono oscila entre la exaltación y la esperanza por un lado, y la frustración de no ver cumplidas las expectativas generadas en torno del nuevo monarca, solamente así puede explicarse la oscilación de términos entre el tono laudatorio y el tono pesimista. Un fragmento en el que se muestra esta ambigüedad es *Ego vt tanti aplausi memoria nunquam posteritati defficeret*, cuya traducción literal era: *Yo, para que la memoria nunca desfallezca a la posteridad de tanto aplauso*, donde «memoria» es el sujeto de «defficeret» y, por lo tanto, es una construcción metafórica.

Otro fragmento de difícil traducción es el referente a la construcción del teatro, ya que supuestamente este fue construido para las bodas de Luis I en 1722, y el obelisco de cantera, hasta 1724. El término que refiere la aclamación hace confusos los tiempos verbales frente al conocimiento del orden de los acontecimientos como aparecen en la publicación del certamen literario.

Primera versión:

Como ya se dijo, la erección el obelisco se me mostró en aquel lugar del rico teatro construido por el Conde Santiago de la Laguna ante su casa para la regia aclamación de Luis I, rey de los españoles, cuando se hizo pública su coronación, en el cual para mayor ornato me pareció construir según la costumbre de los egipcios, un obelisco de enigmas en cuyo medio con gran admiración de quienes lo veían sobresalía sus cuatro lados con signos y caracteres jeroglíficos elaborados artesanalmente...



Versión final:

Como ya se dijo, la erección el obelisco se me mostró en aquel lugar, en el rico teatro construido por el Conde Santiago de la Laguna delante de su casa para la aclamación real de Luis I, rey de los españoles, cuando se hizo pública su coronación, en el cual me pareció levantar para mayor ornato, según la costumbre de los egipcios, un obelisco de enigmas que sobresalía en el medio, con gran admiración de quienes lo veían, con sus cuatro lados con signos y caracteres jeroglíficos elaborados artesanalmente...

La continuación de este párrafo señala el premio que fue dado a quienes lograran interpretar los jeroglíficos: sobresalía una pirámide toda hecha de plata truncada sobre el obelisco, que fue ofrecida en premio a los intérpretes de los jeroglíficos por la aclaración del enigma de los caracteres del texto. No fue posible localizar en el Archivo Histórico de Zacatecas datos que comprobaran la entrega de este premio en plata.



NOTAS

1. G. Genette: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, p. 267.
2. U. Eco: *Decir casi lo mismo*, p. 23.
3. T. Savory, *apud* E. Torre: *Teoría de la traducción literaria*, p. 121.
4. Según Umberto Eco, cuando el autor quería ser ambiguo, el traductor debe reconocer y respetar la ambigüedad. U. Eco: *op. cit.*, p. 143.
5. Que establece que la lengua original de los textos recuperados es esa Biblioteca no es el copto, sino dos dialectos: el hídico y subacmímico de Assiut, y que, puesto que el texto original de Asclepio en griego no se conserva, la traducción más fiel del mismo es la que parte del copto y no de la del traductor latino. A. Piñero *et al.* (eds.): *Textos gnósticos. Biblioteca de Nag Hammadi I. Tratados filosóficos y cosmológicos*, pp. 26 y 461.
6. A. L. Kerson: *Los latinistas mexicanos del siglo XVIII*, en cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/09/aih_09_2_068.pdf
7. Sobre la enseñanza del latín en la Nueva España se puede consultar la obra de Ignacio Osoro Romero: *Colegios y profesores jesuitas que enseñaron Latín en Nueva España, 1572–1767*, p. 414.
8. En retórica eutrapelia, es crítica contenida que se modera adoptando fines exclusivamente lúdicos o de juego verbal, como entretenimiento intelectual, en contraposición a la crítica testimonial o de conocimiento a la que le importa verdaderamente destruir un mal sin reparar en extremismos. Larra, por ejemplo, forzado por la censura, compone elípticos artículos en los que reitera un vocablo extrayendo de él todos sus posibles matices, con frecuencia porque se trata de un estereotipo semántico–pragmático o una expresión acuñada que encubre alguna realidad detestable y ridícula para el escritor que no puede mencionar directamente.

II. EL *OBELISCUS ZACATECANVS*...

OBELISCUS ZACATECANVS
SIVE ELOGIVM HIEROGLYPHICVM
ex Ægyptiorum doctrina depromptum
in honorem

SERENISSIMI LVDOVICO I

Hispaniarum Regis erectum, die quo nobilifsima
Zacatecana Civitas propter eius exaltationem
ad Regium Solium plaufibus feftivitis fuorum
Incolarum animos exhilarabat.

PARS VNICA.

In quam tam fimetria, quam Hieroglyphicorum
expositio breviter enodatur

A. D. JOSEPHO RIVERA BERNARDEZ,
Comite Sancti Jacobi de Palude,
peditum quingentorum Duce.

[1727]

LECTORI.

Tam eximia sapiencia præditi fuerunt Ægyptij, quam nullas gentium maiorem habuisse aufus fim dicere; quod non tantum profanæ, verum etiam sacræ testantur historiæ: & eruditus est Moyfes omni sapiencia Ægyptiorum, inquit, ipse Divinus Spiritus act, 7 y 22, per Sanctissimum Protomattytem Stephanum, Moyfis Sapienciam commendans; tanta inquam erat, & tam abdita, vt solum illis, qui ad sacerdotalem, regiamquè potestatem aspirabant, communicaretur; quibus considerationibus arreptus, omnino compulsum me iudicavi, vt aufugerem vulgare nostrum idioma, & vt latino conscripta proderet Zacatecani Obelisci symbolica interpretatio; quamquidem hieroglyphicam doctrinam Sacra, Divinam, & symbolica scientiam merito appellabant, qui ad plurima impetranda, & mala avertenda veluti efficacissima prophylactica necessaria putabant; quare ne ob iniuriam temporis abolita maneret, non libris corruptibilibus, sed saxis durissimis commendabant, quo suum originem Obelisci fumpserunt, in quibus mirificè hieroglyphica sculpebant, vt incita diuturnitate temporis elabi non possent.

Sed nunc ego: vbi tantæ symbolicæ doctrinæ apparatus? Quo tam mysteriosa ænigmata profluerunt? Quid aliud dicam, nisi quo infaxeis! Ægyptiorum cordibus ad suas superstitionas nugas, & magicas illucidationes incisa remanserunt. Quod prævidens Trismegistrus ita exclamabat: an ignoras, inquit, ò Asclepi, quod Ægyptus imago fit Cæli, aut (quod est verius), translatio, & descensio omnium quæ gubernantur, atque exercentur in Cælo? Et si dicendum est verius, terra nostra totius mundi est templum: & tamen, quoniam præscire cuncta prudentes decet, istud vos ignorare, fas non est, futurum tempus, quum appareat Ægyptios in casum pia mente divinitatem sedula religione servasse! (Ro-c): & omnis eorum Sancta veneratio in irritum casura fruftrabitur, è terris enim ad Cælum est recurfura divinitas, linquetur Ægyptus, terraquè, quæ fuit divinitatis sedes, religione viduata, numinum præsentia destituetur. Talis est



hodie status totus miseratione plenus, in quem de-
 nerunt Ægyptij propter superstitiones & scelera, quo-
 rum doctrina iam deperdita, sola in lapidibus incisa,
 veluti abscondita, videtur; donec translatis in Romam
 Obeliscis novas surrexit hieroglyphicorum instaurator,³
 Kircherus scilicet, qui è tenebris illam tam absrutam
 doctrinam in lucem avocavit; forte animi mei avidita-
 tem præsentifcens luculenter mihi portam aperuit vt
 introitum tentarem, & válvula mei parum acuminati in-
 genij aperirentur ad appulsum desideratum, quo lapsu
 temporis nunquam à posterorum memoria secederet
 tanti Regis Eutrapelia tantifque vaticinio euthimia⁴
 prænuntiata per novæ lucis Ludovici adventum. Haec
 [representación gráfica del obelisco]

EPILOGISMUS

SIMETRIÆ ZACATECANI OBELISCI.

Antequam ad Obelisci interpretationem aggrediar,⁵
 primo talis erectionis causam, structuram, & veram
 simetriam breviter enodabo, ned lector alicuius notitiæ
 infcius evadat.

Ad iam dicti Obelisci erectionem mihi locum præbuit
 illum pulcherrimum theatrum per Comitem de Santiago
 de la Laguna ante suam domum constructum ad Regiam
 acclamationem D. D. LUDOVICI I. Hispaniarum Regis,
 in eius coronatione publicè edendam; in quod ob maio-
 rem ornatum mihi visum fuit ænigmaticum Obeliscum
 Ægyptiorum more construere, in cuius medio magna
 cum admiratione videntium prominebat suis quatuor
 lateribus insignitus, & characteribus hieroglyphicis affa-
 brè elaboratus: propendebat Pyramidium supra trunca-
 tum Obeliscum totum argento munitum, quod in præ-
 mium oblatum fuerat hieroglyphicorum interpretibus
 per characterificæ lectionis ænigmaticam enodationem.
 In eius octaedris theatri alij octo videbantur Obelisci
 medietati maioris prominentes, qui tantum ad ornatum
 serviebant absque vlla occulta locutione, sed pictricis⁶
 artis beneficio maximè decorati. —Ego vt tanti aplausi



memoria nunquam posteritati deficeret, non immerito adverti illum ad diuturnitatem in medio fori ante dictam domum Comitum de la Laguna construere ex melioribus lapidibus, & bene politis elaboratum, & per omnia sua quatuor latera ope occultæ locutionis animatum.

Habet autem requisitam proportionem; sicut in omnibus, quos Ægyptus protulit non à paucis traditum est; nam altitudinem, quæ ab infima basi usque ad truncatæ molis basim defumitur, hoc est, usque ad Pyramidium, indecupla proportione constituerunt Ægyptij; latus autem superioris quadrati ad latus inferioris subsexquialteram proportionem servabat; sed ut res melius omnibus innotescat, nostri Obelisci sequitur simetria.

Constat enim altitudo, quæ ab infima basi usque ad superiorem truncatam iuxta Pyramidium defumitur, triginta pedum; Altitudo Pyramidij, à truncata superficie usque ad eius acumen assumpta, trium pedum. Ab infima basi usque ad terræ superficiem duodecim; est ergo totius molis altitudo à terra usque ad superiorem, & postremum culmen Pyramidij quadraginta quinque pedum. Latitudo verò superioris, & truncatæ basis octo pedum constat per quatuor sua latera distributa, ex quibus inferior basis habet duodecim.

His adde, quod præter Hieroglyphica infra Pyramidium, quatuor Horologia verticalia, quatuor plagis respondentia conspiciuntur; at supra illud Sphæra ex ære compacta, tanquam Crucis eum superficiem sustentanculum, qua operi finem imposui, ut per appositum schema omnia planè patefiunt.

INGRESSVS AD OBELISCI
INTERPRETATIONEM.
HIEROGRAMMATUM⁷ PRIMI LATERIS
orientalis expositio.

Occurrit primo in schematismo lateris orientalis, uti & cæterorum trium laterum infra Pyramidion, & horologium suæ propriæ plagæ vergens, & ad Zacathecanam elevationem constructum, coronatus Leo in vna manu



Castellum in altera Lifem portans, qui quidem symbolum est Hispaniarum Regis. 2. Per Harpagonem, & Coturnicem significaverunt Ægyptij, teste Horo (Hor. 1. 15.), pernicei cuiusque expulsionem, qui de Coturnice hæc⁸ verba affert: Cum enim quemcunque in deserto locum aquis scatentem nacta fuerit, postquam biberit, rostro turbat, lutumque aquæ commiscet, ac pedibus in eam pulverem conijcit, idque ne vlli alterianimanti aqua fit ad potum idonea. 3. Harpago indicat extractionem Hori aqua submerfi per Ibim, nam in alphabeto mystico Ægyptiorum est litera gamat, (Clem. Alexã. 1. Stromat) quæ significat normam, vel extractionem, quia ab Ibide primum detecta fuit secundum Diodorum. 4. Per Crucem circulo inscriptam quadripartitam mundi plagam. 5. Per alatum globum, & serpentes ex eo emergentes (quem vocant Ali-sphæro-serpentiformem) significabant Ægyptij Hemphtha, (Iamblic) hoc est, Deum maximum, nam per globum, seu sphaeram circulum illum immensum, incomprehensibilem, supra mundanum Archetypum, hoc est, æternam, immensamque illam, & nullis terminis definitam, puram & simplicem Dei essentiam, quam nunc Patrem, nunc mentem primam, nunc intellectum supremum appellat Trismegistus. Per serpentes ex eo emergentes foecundam Dei naturam, sive formam quandam Deo existentem, & coexistentem omnium vivificatricem, atque animatricem, quam Trismegistus verbum, Plato mentem vocat opificem. Per Alas verò vim in Deo motricem, sive formam quandam omnium penetrativam, quam spiritum mundi vocat Iamblichus, amorem Trismegistus, Plotinus mentem tertiam. 6. Serpens symbolum salutis, & vitæ erat apud illos, secundum Eusebium. (il. lib. p. 4.) 7. Per capreolum cum brachio beneficentia numinis significabatur, quo rerum abundantia notatur; est enim Capreolus nihil aliud quam extrema illa, & vltima teneriuscula pars vitis, vel cucurbitæ, aut cuscutæ, quæ in helices quasi lineas convoluitur, suntque veluti quædam manus vitis ad sese fulciendas à natura ordinatæ, quidquid enim apprehendit adeo tenaciter ei-



dem se circumvoluit, vt vix extricari pofsit. 8. Per Lotum, circularem mentis actionem, propter rotunditatem tam pomi, quam folij huius plantæ, vt Iamblicus narrat. 9. Per globum, Archetypum, five intellectus fupremus denotatur, vt antea dictum vi-des. 10. Per fegmentum fphæræ, mundum inferiorem fignificabant. 11. Per extenfam manum benignitatem, & liberalitatem numinis. 12. Per Hydrofchema humidam naturam, (Pieriu 60.) five aquam. 13. Sequitur Cubus, quo terra denotatur.

HIEROGRAMMATVM II.

Lateris Auftralis expofitio.

In Auftrali fchemate poft Leonem. 2. Sequitur Orbis, quo mundus denotatur. 3. Per Ibidem Cirratam, Genium lunarem, five præfidem in humidum elementum exprimebant. 4. Per Viperam, vel Ceraftem bicornem vitam. 5. Per iugum bilancis facræ æqualitatem caloris, & humidum, in quo duo retinacula bicufpida ortum, & occafum denotant. 6. Per Lifem, pulcherrimam illam Lifem, PHILIPPUM fcilicet nobis notare licebit; 7. quem fequitur triangulus fcalenus tanquam fymbolum generationis. 8. Per tres circulos inter duo fpectra locatos tres mundos, & per fpectra duo, infernum, fupernumquè dominium. 9. Post hæc occurrit Noctua, hoc enim amuleto facro omnia infaufte, (Pier. V lib. 20.) & infoelicia profligari credebant, quam brachium extenfum, & tranfverfum, veluti prohibere nititur, et eft adverfæ potestatis fymbolum; malignum quoque dæmonem notat, vel Ofsiridis adverfarium. 10. Poftea brachium fequitur crapeolum manu stringens, de quo iam antea dictum eft. 11. Per fpectrum binode, duplex dominium denotatur. 12. Per fegmentum circuli mundum inferiorem, vt etiam dictum vides. 13. Per extenfam manum benignitatem, & liberalitatem notabant.

HIEROGRAMMATVM III.

Lateris occidentalis expofitio.

2. Poft Leonem in fchematismo tertio occurrunt feptem Arces, quæ per murum feptem apicibus infignitum, in-



dicantur, quo mundus politicus denotatur. 3. Per oculum, cælestis Ofsiris, five Sol recte demonstratur. 4. Per sacrum feretrum cultus summis honoribus debitus, eo quod sacrorum vñibus destinatum effet, tum ob myfticam figuram, tum ob alios fines inter hieroglyphica fymbola locum invenit; vt Deos, & numina debito honore celebranda fignificaturi feretrum hoc pingerent. 5. Figuram Alifphæroferpentiformen, nihil aliud nifi Deum paulò ante dictum fuit. 6. Per Accipitris pennam Ofsiridis motum fignificaverunt Ægyptij. 7. Per acum magneticum fuftentaculum, five fulcimentum. 8. Per Leonem fortitudinem etiam demonftrabant. 9. Postea fequitur Canis prono corpore recubans vigilantia fymbolum, ita Elianus: Solos verò Memphicos Canes in medium, auditione percipi rapinas proponere, & communiter vivere; maximè omnium animalium defixis oculis Deorum fimulacra intuentur. 10. Per decimam figuram, modo populos, modò altaria fignificabant. 11. Per Tiamam, dominium five potestatem. 12. Per brachia in Cælum extenfa Sacerdotes myfteriofa figura transformatos, teste Plutarcho, nam per ea eo fitu in Sacrificijs, empfalmsiquè fuis fe conformabant, vt brachia exprimerent ¶literam, quam ¶UST⁹ vocabant, hoc eft, apertum cor. 13. Per murum tutelam denotarunt Ægyptij.

HIEROGRAMMATVM IV.

Lateris Borealis expositio.

2. Per Sceptrum intelligitur dominium, five magna potestas. 3. Per Leonem, Regem, vel numen exprimebant, quem Mophta vocabant, vt in arcanis Coptitarum reperitur, quod etiam Abenephi affirmat. 4. Per Thiamam cum Capreolo emergente potestatem. 5. Per tres circulos tres mundos, vt in lateris auftralis interpretatione dictum fuit. 6. Per Brachium cum coturnice repulfum infesti Genij, vt etiam in primo latere dictum vides. 7. Per Scorpionem Africa denotatur, propter plures, qui illic nascuntur, vt Plinius (Plin. 1 cap. 2) annotavit. 8. Per Piscem Afiam, ex cultu Adergatis Deæ. 9. Per Sceptum oculatum,



fecundum Macrobiū, Divinus inte-llectus indicatur, quem ipſi Oſſiridem archetypum, five ſupramundanum vocant, mente ſua opifice omnia colluſtrantem, ideo duo ponunt ſceptra, quod ficuti Sol, & Luna, quæ ſunt veluti duo quidam mundi oculi omnia inferiora luſtrantes, ita Divinitas ſuprema, vna cum mente ſua opifice in Sole, & Luna omnia in omnibus operetur, omnia per luſtret. 10. Per ſerpentam vita ſignificatur, vt antea. 11. Per extenſam manum benignitatem, & liberalitatem numinis exprimebant Ægyptij.

Et hoc ſufficiat de Hieroglyphicorum interpretatione; nam hæc ſunt, quæ de præſenti Obeliſco ad maiorem claritatem breviter afferenda duxi, qui plura voluerit, ſupracitatos Authores legat, vel vt vno verbo dicam Kirkero conſulat veluti doctrinæ Ægyptiacæ iam deperditæ, novo inſtauratori.

PARADIGMA LECTIONIS

Idealis lateris. I. orientalis, in quo ſinguli numeri ſingulis figuris fimilibus characteribus inſignitis reſpondent.

1. LUDOVICUS PRIMUS Hiſpaniarum Rex 2. per te expulſis 3. pernicioſis qualitatibus, 4. & quadruplicibus mundis plagis ſubjectis. 5. Ad omnipotentes Dei cognitionem 6. revivifcant. 7. Dirige ò magne Rex 8. mentis tuæ operationes 9. archetypo intellectui conformes, 10. vt omnia tua Regna 11. muneribus 12. per marem, 13. terra-
mquè repleantur.

PARADIGMA LECTIONIS

Idealis II. lateris auſtralis Obeliſci.

1. LUDOVICUS PRIMUS Hiſpaniarum Rex, 2. et orbi fui 3. Dominus 4. vivat, 5. et ex ortu ad Occaſum æquabilitate caloris 6. PHILIPPI 7. Patris fui 8. omnia gubernet; 9. cuius ope infauſtæ, pernicioſæquè qualitates, five Potestates cohibeantur, & domentur. 10. & à benefico Rege 11. duplici dominio potente 12. repleatur terra 13. ſua magnificentia.



PARADIGMA LECTIONIS

Idealis III. lateris occidentalis Obelisci.

1. LUDOVICUS PRIMUS Hispaniarum Rex, 2. Divinae providentiæ instrumentum, 3. politici vniverſi oculus, 4 omni honore colēdus, 5 per primam Divinamquē mentem 6 miſus, 7 vt omnia fulciat 8 ſua fortitudine, & robore; 9 & vt ſolicita vigilantia 10 Populos gubernet; 11 fitquē Religionis, 12 poteſtatiſquē Eccleſiaſticae 13 celantiſſimus defenſor.

PARADIGMA LECTIONIS

Idealis IV. lateris Borealis Obelisci.

1. LUDOVICUS PRIMUS Hispaniarum Rex, 2. Dominator potens, 3 five Mophta Hispanus 4 poteſtate plenus 5 rectē regat, & gubernet; 6 infeſtaquē 7 Africanae, 8 et Aſiaticae poteſtatis cedat; 9 Divinusq; intellectus mēte ſua opifice omnia colluſtrans 10. proſperam vitam 11. magnificē largiatur.

ELEGIA

Autoris, mortem LUDOVICI PRIMI exprimens.

Cur miſeros fundis populofa Hiſpania luctus?

Quare moeſta doles? Nec redolere finis.

Quo tanti plauſus? Quo tam feſtiva voluptas

Perſtat, & in luctu gaudia blanda moves?

Væ miſeræ! Iam queſtus, iam tua verba capeſſo:

Gaudia non remeant, fed fugitiva volant.

Non dum formoſum germen frondeſcere coepit,

Dum Herebi Soboles licia læva ferit.

Non tenero filo LUDOVICI parca pepercit!

Atropos ò dira! Non inimica fores.

O Libitina ferox! Æternum inducere ſomnum

Optaſti, & ſubito mox LUDOVICUS abit.

Ire per ignotos moliris turbida ventos,

Quo tremulis vmbris arva benigna tegit.

Quando mulcebat campos, quando Tartefſia tellus

Ingeminat riſus, tu lachrymare facis.

Iam LUDOVICUS abeſt, iam lux præclara receſſit,



Et vita functus, iam viduata iacet.
Nec vixit potius nam vitæ ftamine rupto
Lis nom dum potuit nivea ferre comas.
Riga genas lachrymis nobilis Hifpania duplex,
Et rumpens fletum Gandia cuncta geme.
At gemitu in tanto, poft omnia nubila Phoebus
Lumina dat flagrans candidiora die.
Mœrore in tanto tibi fit medicina PHILIPPUS,
Qui nebulas pellens, fit quoque grata quies.

O. S. C. S. M. E. C. A. R.¹⁰



NOTAS

1. *In saxeis*.
2. *Servante*.
3. Debe decir «*instuaratur*».
4. Del gr. εὐζυμία: *Eutimia*, estado de ánimo verdadero. Buen ánimo, contento, recocijo.
5. *Aggrego*.
6. Latinización.
7. De la etimología del jeroglífico, tomado de *Obelisci Pampilii de Kircher*: «*IDEAE HIEROGRAMMATICAE Quotquot in Obelisco Pamphilio continentur...*»
8. Por el contexto, da la impresión que el autor quería decir «*hac*» (aquí), en vez de «*haec*» (esta).
9. Las siglas en el texto sugieren UUET, al parecer UUST.
10. *Ordo Sacra Congregatione Sancta Mater Ecclesiae Catholica Apostolica Romana*.



OBELISCO ZACATECANO

O ELOGIO JEROGLÍFICO

extraído del arte de los egipcios en honor al

SERENÍSIMO LUIS I

erigido rey de los españoles el día en el que
la noble ciudad de Zacatecas fue engalanada
para la exaltación de la coronación regia con los
aplausos de sus habitantes.

PARTE ÚNICA

en la cual de manera similar a como se hacen los
jeroglíficos se explica lo que se narra por A. D.
Joseph Rivera de Bernardez Jefe de Quinientos
infantes del Comité de Santiago de la Laguna

[1727]

AL LECTOR

Los egipcios fueron dotados de tan eximia sabiduría, que se dice que no hubo quien los igualara; porque no solo es testificado por la historia profana, sino también por la sagrada: Y Moisés fue erudito de toda la sabiduría de los egipcios, según dice el mismo Espíritu Santo (Hechos 7 y 22), a través del Santísimo protomártir Esteban,¹ que exalta la sabiduría de Moisés; que era tanta y tan secreta, que solo a aquellos que aspiraban al poder sacerdotal y regio les era transmitida; llevado por estas razones me sentí impulsado a huir de nuestro idioma vulgar para ofrecer en latín una interpretación simbólica del obelisco zacatecano; de la misma manera que merecidamente llamaban sacra, divina y ciencia simbólica a la doctrina jeroglífica, que ha de ser considerada como la más alta, también estimaban que alejaba de las cosas malas así como que resultaba una profiláctica necesaria y eficaz, para que no permaneciera oculta por la injuria del tiempo, la escribían no en libros, que se han de corromper, sino que la grababan en piedras durísimas, de donde tienen sus origen los obeliscos, en los cuales maravillosamente esculpían jeroglíficos, de modo que se conservasen a lo largo del tiempo.

Pero entonces: ¿para qué tan suntuosa doctrina simbólica? ¿Por qué fluyen tantos enigmas misteriosos? Para que ninguno diga que ni siquiera las cosas inscritas en las piedras permanecieron como simples supersticiones y mágicas alucinaciones en los corazones de los egipcios. Como el providente Trimegistro² exclamaba: acaso ignoras, dijo, oh Asclepio,³ que Egipto sea imagen del cielo, o (lo que es cierto), traslado y descenso de todo lo que ha de ser gobernado y ejercido en el cielo? Y si lo que se dice es cierto, nuestra tierra es templo de todo el mundo: sin embargo puesto que es oportuno predecir todo a los prudentes, no es lícito que ignoréis que el tiempo futuro cuando se mostraba a los egipcios como funesto, servían a la divinidad piadosamente con una religiosidad diligente, y toda la santa veneración

de estos sucumbía y caía en vano, y la divinidad regresaba de las tierras al cielo, Egipto era abandonado y la tierra, que había sido sede de la divinidad, una vez abandonada la religión, era despojada de la presencia de la divinidad. Tal fue el estado miserable en que devinieron los egipcios por sus supersticiones y ofensas que su doctrina hoy se ha perdido, solamente se conserva inscrita en piedras, y aún así escondida; cuando los obeliscos fueron trasladados a Roma se restableció una nueva manera de interpretar los jeroglíficos, como se sabe, desde las tinieblas Kircher⁴ llamó a la luz aquella doctrina tan obscura, y descifró el lenguaje jeroglífico, presintiendo claramente⁵ la avidéz de mi alma se abrió a mí la puerta para que intentase introducirme y la válvula de mi ingenio agudo se abrió hacia aquello que me empuja el deseo, para que a lo largo de tiempo nunca la eutimia,⁶ anunciada por el advenimiento de la nueva luz de Luis, sea apartada por la memoria de las cosas posteriores tanto por la eutrapelia⁷ del rey como por el vaticinio. He aquí: [representación gráfica del obelisco]

EPILOGISMO⁸

SIMETRÍA DEL OBELISCO ZACATECANO.

Antes de emprender la interpretación del obelisco, describiré brevemente primero la causa de tal construcción, la estructura y su simetría, para no privar al lector de ninguna información.

Como ya se dijo, la erección del obelisco se me mostró en aquel lugar, el rico teatro construido por el conde Santiago de la Laguna delante de su casa para la aclamación real de Luis I, rey de los españoles, cuando se hizo pública su coronación, en el cual me pareció levantar para mayor ornato, según la costumbre de los egipcios, un obelisco de enigmas que sobresalía en el medio, con gran admiración de quienes lo veían, con sus cuatro lados con signos y caracteres jeroglíficos elaborados artesanalmente: sobresalía una pirámide toda hecha de plata truncada sobre el obelisco, que fue ofrecida en



premio a los intérpretes de los jeroglíficos por la aclaración del enigma de los caracteres del texto. Otros ocho obeliscos prominentes respecto el mayor del centro eran vistos en los octaedros de este teatro, que servían para el ornato sin ninguna locución secreta, pero decorados al máximo con el beneficio del arte pictórico. –Yo, para que la memoria de tanto aplauso nunca desfallezca a la posteridad, no sin causa, advertí que construyera aquel de las mejores piedras para la diuturnidad⁹ en medio de la plaza delante de la dicha casa del conde de la Laguna, y bien elaborado con pulimentos, y animado por todos sus cuatro lados con la fuerza de la palabra oculta.

Tenía realmente la proporción requerida, como en todos los que Egipto produjo y que no era transmitida a muchos, pues la altitud tomada que va desde la base inferior hasta la base truncada de la mole, esto es, hasta la pirámide, los egipcios la fijaron en la proporción décupla; el lado del cuadrado superior conservaba la proporción¹⁰ de uno y medio con respecto al lado inferior; pero para que el hecho sea mejor conocido por todos a continuación se sigue la simetría de nuestro obelisco.

La altura consta de treinta pies¹¹ que eran tomados cerca de la pirámide desde la base inferior hasta superior truncada. La altitud de la pirámide desde la superficie truncada hasta la punta elevada es de tres pies. Desde la base inferior hasta la superficie de la tierra, doce pies, es por lo tanto, la altitud de toda la mole desde la tierra hasta la parte superior y hasta la cúspide de la pirámide cuarenta y cinco pies. La extensión de la base superior y de la base truncada consta de ocho pies distribuidos en sus cuatro lados de los cuales la base inferior tiene doce.

Se añade¹² a esto que, además de los jeroglíficos, en la parte inferior de la pirámide hay cuatro relojes verticales, que observan correspondencia con los cuatro puntos cardinales y sobre aquello una esfera compacta de bronce; sosteniendo una cruz en su parte superior que puse como remate para que desde todo el conjunto fuera visto por los cuatro lados.

INGRESO A LA INTERPRETACIÓN DEL OBELISCO.
HIEROGRAMÁTICA¹³ DEL PRIMER LADO
EXPUESTO AL ORIENTE
(cara oriental)

Presenta primeramente en la cara del lado oriental, así como en el tercer lado de los restantes en la base de la pirámide, un reloj construido que se extiende desde su propia zona hacia la elevación zacatecana, también muestra un león coronado que porta en la mano un castillo y en la otra una lis que es el símbolo del rey de los españoles. 2. Por el arpeo¹⁴ y la codorniz los egipcios significaban, según el testimonio de Horus¹⁵ (Hor. 1.15) la expulsión de cualquier calamidad, lo cual se cuenta aquí mediante la palabra de la codorniz: pues cuando halla una fuente de aguas en cualquier desierto, después de beber, revuelve con el pico, mezcla el lodo con el agua y sus pies arrojan en ella polvo, para que el agua no fuera idónea para ser bebida por ningún otro animal. 3. El arpeo significa la extracción de Horus sumergido en el agua por Ibis,¹⁶ que en el alfabeto místico de los egipcios es la letra gama¹⁷ (Clemente de Alejandría 1. Stromata)¹⁸ que significa norma, o bien extracción, puesto que fue descubierto primeramente por Ibis según Diodoro.¹⁹ 4. Por la cruz inscrita dentro círculo se representan las cuatro regiones del mundo. 5. Por un globo alado con serpientes que salen de este (que llaman aliesfera serpentiforme) representaban los Egipcios a Hemphta²⁰ (Iamblic)²¹ esto es, Júpiter, Dios máximo, puesto que por el globo y su esfera circular inmensa, incomprendible, que estaba por encima del arquetipo mundano, que es eterna, inmensa e indefinida, pura y simple esencia de Dios, a la cual Trimegistro apela como padre, mente originaria, intelecto supremo. Por las serpientes que salían de él se representa la naturaleza fecunda de Dios, o sea, la forma existente de Dios, coexistente y vivificante de todo, y animadora, llamada verbo por Trimegistro, y mente creadora por Platón. Por las alas se representa la fuerza motriz en



Dios, o lo que es lo mismo, la forma que penetra todo que es denominada el Espíritu del mundo por Iamblichus, amor por Trimegistro, mente tercera por Plotino.²² 6. La serpiente simboliza la salud y la vida para ellos según Eusebio²³ (II Lib. p. 4). 7. por el brazo con el cabreolo se significaba la beneficencia divina, con que se hace referencia a la abundancia de las cosas; el cabreolo no es más que el extremo de aquella, y la última parte tenue de la vid, o de la calabaza, o la cuscuta que se enreda dando vueltas en hélices como si fueran líneas, y son como manos de la vida que sostenidas por la naturaleza lo aprehende a menudo de forma tenaz e incluso lo envuelve, como si apenas pudiera ser desenredado. 8. Por el loto, la acción circular de la mente, tanto por la redondez de su fruta como de la hoja de su planta tal y como nos narra Iamblico. 9. Por el globo, el arquetipo del intelecto supremo, esto con el sentido de que veas o reflexiones ante lo dicho. 10. Por el segmento de la esfera se significaba al mundo inferior. 11. Por la mano extendida, la benignidad y la liberalidad de la divinidad. 12. Por el hidroesquema tanto la naturaleza, húmeda (Piero 60)²⁴ como el agua. 13. Le sigue el cubo que denota la tierra.

HIEROGRAMÁTICA II

Exposición del lado austral

En la cara austral después del león 2. le sigue el globo terráqueo, que significa el mundo. 3. Por la garza, el genio de la luna, que preside sobre el elemento húmedo.²⁵ 4. Por la serpiente o víbora bicorne²⁶ la vida. 5. Por el yugo de la balanza sagrada, la igualdad entre el calor y la humedad, en el cual, con los dos lados se significa el orto y el ocaso. 6. Por la flor de Lis, aquella pulquérrima flor de lis, se simboliza Felipe si se nos permite señalar; 7. a la cual le sigue un triángulo escaleno que simboliza la generación. 8. Por los tres círculos entre dos espectros localizados se representan los tres mundos y por los dos espectros, el infierno, que dominaba sobre ellos.

9. Después de esto se encuentra la lechuza, por este amuleto sacro se representan todas las cosas funestas, (Piero V Lib. 20) y creían que prodigaba infelicidad, y por el brazo extendido, y atravesado, como prohibiendo avanzar se simbolizaba el poder adverso y se refería a un demonio maligno o incluso a un enemigo de Osiris 10. Después es seguido por un brazo con una mano portando un capreolo, del cual ya antes se habló. 11. Por la figura con dos nudos, se denota el doble poder. 12. Por el segmento del círculo tú ves el mundo inferior, como ya se dijo. 13 Por la mano extendida entendían la benignidad y la liberalidad.

HIEROGRAMATICA III

Exposición del lado occidental

2. Después del león en el lado tercero se encuentran los siete Arces, los cuales son representados como siete puntas insignes sobre un muro, que denotan el mundo político. 3 Por el ojo se designa o bien a Osiris celeste, o bien al Sol mostrado de frente. 4. Por el féretro sagrado se reconocía el culto debido con los sumos honores, el cual era destinado para usos sagrados como figura mística o bien con otros fines entre los símbolos jeroglíficos; para representar a los dioses y a la divinidad que había de ser celebrada con el debido honor, este era el significado del féretro. 5 Por la figura de la esfera alada con forma de serpiente, no significa otra cosa que Dios como ya se dijo un poco antes. 6. Por la pluma del gavián los egipcios significaban la resurrección de Osiris. 7. Por la aguja magnética, el soporte o apoyo. 8. Por el león significaban la fortaleza, 9. Después le sigue el perro con el cuerpo postrado símbolo de la vigilancia, como decía Eliano:²⁷ verdaderamente cuando los canes de Mempis están colocados en solitario en el medio se percibe por el rumor que se avecinan rapiñas y que comúnmente perdurarán, máxime cuando se observa que los ojos de todos los animales se fijan en las imágenes de los dioses. 10. Por la décima figura representaban

tanto al pueblo como al altar. 11. Por la tiara representaban el dominio o el poder. 12. Por el brazo extendido al cielo a los sacerdotes transformados en una figura misteriosa que según el testimonio de Plutarco²⁸ a través de esta con esa colocación se disponían sacrificios, y según sus salmos cuando los brazos imitaban la letra U, la cual significa uusj, esto es, corazón abierto. 13. Por el muro los egipcios hacían alusión a la tutela.

HIEROGRAMÁTICA IV

Exposición del lado boreal

2. Por el cetro se entiende el dominio, o bien el gran poder. 3. Por el león, el rey, o también podía representar a la divinidad, que llamaban Moftha, como se repite en las arcas de los coptos según afirma Abenephi.²⁹ 4. Por la tiara con un capreolo sobresaliendo, el poder. 5. Por los tres círculos, los tres mundos, como se dice en la interpretación de lado austral. 6. Por el brazo con la codorniz, se entendía el rechazo del Genio hostil, como aparece dicho en el lado primero. 7. Por el escorpión se refería a África por los muchos que ahí nacen según Plinio³⁰ (Plin. I, cap. 2). 8. Por el pez, Asia, símbolo del culto de la diosa Adergatis.³¹ 9. Por el cetro con ojo, según Macrobio,³² se indica la inteligencia divina, que llaman arquetipo de Osiris³³ y del supramundo, que con su mente creadora observa todas las cosas, por eso ponen dos cetros porque como el sol y la luna que son dos ojos que muestran del mundo oculto todas las cosas inferiores, así la divinidad suprema, con su única mente creadora gobierna en el Sol y en la luna todas las cosas en todos, porque todo lo tiene presente. 10. Por la serpiente se representa la vida, como ya se dijo antes. 11. Por la mano extendida, entendían los egipcios la benignidad y liberalidad divina.

Y esto es suficiente sobre la interpretación del jeroglífico, pues estas cosas son las que están presentes en el obelisco y que expuse brevemente para su mayor claridad, quien quiera más, que lea a los autores citados, o

bien para decirlo en una palabra que consulte a Kircher nuevo restaurador de la doctrina oculta de los egipcios ya perdida.

PARADIGMA DE LA LECCIÓN

Ideas del lado oriental en el que los números singulares de figuras con características similares significan cosas distintas.

1. LUIS PRIMERO rey de los españoles. 2. expulsadas por ti 3. las cualidades perniciosas, 4. y sometidas las cuatro zonas del mundo. 5. para que los omnipotentes el conocimiento de Dios 6. revivan. 7. Dirige Oh gran rey 8. tus ideas para que sean conformes 9. al arquetipo del intelectual, 10. para que todo tu reino 11 para que tus acciones 12. por el mar, 13 y la tierra se extiendan.

PARADIGMA DE LA LECCIÓN

Idea II. lado austral del obelisco.

1. LUIS PRIMERO rey de los españoles, 2. y del orbe 3. Señor 4. viva, 5. y que su luz llegue por igual a Oriente y Occidente 6. FELIPE 7 tu padre 8 todo lo gobernaba; 9 de cuyo poder siniestro y cualidades perniciosas fueron contenidas y subyugadas por las Potestades 10. y para el beneficio del rey 11. duplicó su dominio poderoso 12. llenó la tierra 13. con su magnificencia.

PARADIGMA DE LA LECCIÓN

Idea III. lado occidental del obelisco.

1. LUIS PRIMERO rey de los españoles 2. instrumento de la divina providencia 3. ojo del universo político 4 adornado de todos los honores 5 por la mente primera y divina 6 enviado, 7 para que sustente todas las cosas 8 su fortuna, y fortaleza 9 y que con una solícita vigilancia 10 gobierna al pueblo; 11 y sea de la religión, 12 y del poder eclesiástico 13 un defensor celoso.



PARADIGMA DE LA LECCIÓN

Idea IV. lado boreal del obelisco.

1. LUIS PRIMERO rey de los españoles, 2 dominador poderoso, 3 como Moptha³⁴ hispano 4 lleno de poder 5 que reine y gobierne rectamente; 6 las plagas 7 de África 8 y de Asia cedan con su poder; 9 y que el intelecto divino artífice de todo alumbre su mente 10. haga su vida próspera 11. y lo magnifique por siempre.

ELEGÍA

Del autor, pronunciándose sobre la muerte
de LUIS PRIMERO.

¿Por qué muestras luto a los miserables populosa España?
¿Por qué está abatida por la culpa? Y no le pones fin.
¿Por qué tantos aplausos? ¿Por qué se mantiene tanta voluntad festiva? ¿Y transformas la blanda alegría en luto?
Ay miserable! Ya está bien de quejas, ya tomo tus palabras:
Las alegrías no regresan, sino que vuelan como fugitivas.
Apenas un hermoso germen comenzó a florecer
Cuando la stirpe de Hebolí³⁵ se llevó los hilos siniestros
No perdonó el destino el hilo tierno de Luis!
Oh Atropos³⁶ funesto! No seas enemiga.
Oh Libitina³⁷ feroz! que induces al sueño eterno
Optaste que súbitamente la muerte alejase a Luis
Te desplazas turbida por los vientos ignotos
Que ocultas cosechas benignas en sombras trémulas
Cuando acaricia los campos, cuando la tierra de Tartesia³⁸
Cuando la risa aumenta tú haces llorar
Ya Luis está lejos, ya la luz preclara cesó
Y muerto yace viuda la vida.
No vivió más pues apagada la llama de la vida.
La flor de Lis no pudo generar tallos nuevos
Riega España las dos mejillas con nobles lágrimas.
Y rompiendo en llanto, Gandia³⁹ gime juntamente contigo.
Pero con tanto gemido después de que todo está nublado Febo⁴⁰
resplandeciente da luz y calor al día.
En tanto, la tristeza sea medicina para ti Felipe
Que disipadas las nieblas te sea grato el descanso.
O.S.C.S.M.E.C.A.R.⁴¹



NOTAS

1. Primer mártir de toda la historia católica. Su discurso en defensa de Jesús en el que recupera toda la historia del pueblo de Israel está recogido en Hechos 7.
2. El «tres veces grande», considerado padre de la filosofía hermética. Fusión del dios griego Hermes y de dios egipcio Thot.
3. Asclepio en Grecia, Esculapio para los romanos es considerado el dios de la medicina, hijo de Apolo y Coronis, su atributo es la serpiente. En el *Corpus Hermeticum* aparece como discípulo de Hermes.
4. Sacerdote jesuita alemán Athanasius Kircher, siglo XVII.
5. Luculenter es brillantemente.
6. Eutimia como vaticinio significa en este contexto que el nuevo monarca traería bienestar para él y su pueblo.
7. Eutrapelia. Del gr. εὐτραπελία, buen ánimo. Virtud que modera el exceso de las diversiones o entretenimientos. Donaire o jocosidad urbana e inofensiva. Discurso, juego u ocupación inocente, que se toma por vía de recreación honesta con templanza (RAE).
8. Del gr. ἐπιλογισμός, cálculo, razonamiento.
9. Posteridad.
10. Subsexqualteram. De sesquialter, sesquiáltero, que contiene la unidad más una mitad de ella.
11. Pie castellano equivale a 27.6 cm.
12. Imperativo, llamada al lector.
13. Lenguaje sagrado. Término tomado de *Obelisci Pampilii* de Kircher.
14. Del latín *harpe*, espada corta en forma de hoz, que al parecer pasa al francés antiguo como *harpeau*, diminutivo de *harpe*, garra.
15. Dios solar de la mitología egipcia representado con un hombre con cabeza de halcón y doble corona o como un sol con alas de halcón, o con forma leonina. El símbolo jeroglífico del halcón se usó para representar la idea de dios.
16. Ave que habita en el Valle del Nilo. Se identificaba con Thot. El uso del símbolo fue funerario y como genio protector.
17. Gamma (Γ γ) es la tercera letra del alfabeto griego; deriva de la letra guímel del fenicio .
18. En el siglo II, Clemente de Alejandría escribió los *Stromata* («misceláneas») como iniciación a la fe cristiana a través del conocimiento.
19. Historiador griego del siglo I a. C. denominó a su obra que consta de 40 volúmenes *Bibliotheca histórica*.
20. Divinidad egipcia equivalente a Júpiter.
21. Jámblico o Yámblico, filósofo griego neoplatónico y neopitagórico, siglo III.



22. Filósofo griego neoplatónico, siglo III, autor de las Enéadas.
23. Eusebio de Cesárea, padre de la historia de la Iglesia, siglo III.
24. Piero Valeriano es autor de *Hieroglyphica* editada en 1556.
25. Que simboliza la luna reflejándose en el agua.
26. Alusión a la vida cerastea relativa a habitante de Chipre convertido en toro.
27. Claudio Eliano o Claudius Ælianus, siglo II, autor de *De Natura Animalium*, una historia alegórica de la naturaleza donde la historia de los animales conduce a cuadros de virtudes. Esta obra posteriormente fue fuente de bestiarios medievales.
28. Plutarco pertenece a la segunda sofística. En los *Moralia*, Máximo Planudes integró sus obras de ética, teología, zoología, historia y filosofía.
29. Referido en la interpretación del Obelisci Pampilii que realiza Athanaisus Kircher.
30. Gayo Plinio Cecilio Segundo, Plinio el Viejo. Escritor latino, científico, naturalista y militar, siglo I. Su obra *Naturalis historia*, reúne el saber de su época referente a botánica, zoología, mineralogía, medicina y etnografía.
31. Diosa de los asirios mitad mujer y mitad pez.
32. Macrobius Theodosius. Escritor y gramático romano, siglo IV, autor de *Saturnalia* y *Commentarii in Somnium Scipionis*. Rivera de Bernárdez probablemente se refiera a esta segunda obra donde Macrobio expone una teoría sobre los sueños de corte o Neoplatónico en otros temas, como las propiedades místicas de los números, el alma, la astronomía y la música.
33. Dios egipcio de la resurrección, héroe mítico fundador de la nación. La referencia debe de estar tomada de Diódoro de Sicilia o Plutarco.
34. En Kircher, representa al monarca como león.
35. Los Eboli fueron una familia aristócrata involucrada en las intrigas de la corte de Felipe II. Ana de Mendoza de Cerda se casó a los 12 años con el príncipe de Eboli; después de la muerte de su esposo, estuvo muy cercana a la corte y fue catalogada como amante de Felipe II quien la encerró en la fortaleza de Santorcaz privándola de la administración de sus bienes y de la tutela de sus diez hijos.
36. Una de las parcas que corte el hilo de la vida.
37. Diosa romana del inframundo.
38. Reino prerromano que se desarrolló en la península ibérica, en las actuales provincias de Huelva, Sevilla y Cádiz.
39. Ciudad de Valencia, España.
40. Referencia al dios griego Apolo.
41. Todo bajo la corrección de la Santa Madre Iglesia Católica Apostólica Romana



LADO ORIENTAL (1)



León portando un castillo y una lis:
Rey de España



Arpeo y codorniz:
Expulsión de cualidades perniciosas



Cruz inscrita en círculo:
Las cuatro regiones del mundo



Serpiente:
Salud y vida



Globo alado con serpientes:
Dios máximo



Brazo con cabreolo:
Beneficencia divina



Loto:
Acción circular de la mente (ideas)



Globo:
Arquetipo del intelecto supremo



Segmento de la esfera:
Mundo inferior



Mano extendida:
Benignidad de la divinidad



Hidroesquema:
Naturaleza húmeda y agua



Cubo:
La tierra

LADO AUSTRAL (II)



León portando un castillo y una lis:
Rey de España



Globo terráqueo:
Mundo



Garza:
Genio de luna, preside el elemento
húmedo



Serpiente:
Vida bicórnea



Yugo de la balanza sagrada:
Igualdad entre calor y humedad,
orto y ocaso



Flor de lis:
Felipe



Triángulo escaleno:
Generación



Tres círculos entre dos espectros:
Los tres mundos



Búho atravesado por brazo extendido:
Lo adverso a lo que se impide avanzar



Mano con cabreolo:
Benignidad y liberalidad de la
divinidad



Figura con dos nudos:
Poder



Segmento de círculo:
Mundo inferior



Mano extendida:
Benignidad y liberalidad

LADO OCCIDENTAL (III)



León portando castillo y lis:
Rég de los españoles



Siete puntas insignes sobre un muro:
Siete Arces, mundo político



Ojo:
Osiris, Sol mostrado de frente



Féretro sagrado:
Divinidad que recibe honores



Esfera alada con serpientes:
Dios



Pluma de gavilán:
Resurrección de Osiris



Pluma magnética:
Soporte o apoyo



León:
Fortaleza



Perro postrado:
Vigilancia



Altar:
Pueblo



Tiara:
Dominio o poder



Brazos en letra U:
ussj, corazón abierto, sacrificio



Muro:
Tutela

LADO BOREAL (IV)



León portando castillo y lis:
Rey de los españoles



Cetro:
Dominio, gran poder



León :
Rey, Moptha



Tiara con cabreolo:
Poder



Tres círculos:
Tres mundos



Brazo y codorniz:
Rechazo del genio hostil



Escorpión volador:
África



Pez:
Asia, culto a Adergatis



Cetro con ojo:
Arquetipo de Osiris, supramundo,
mente creadora



Serpiente:
Vida



Mano extendida:
Benignidad y liberalidad

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES

Estatva de La Paz, antiguamente colocada en el Monte Palatino, por Tito y Vespasiano cónsules. Y aora nuevamente trasladada a los Reynos de España y Francia por la Católica Magestad de Nuestro Rey, y Señor D. Phelipo V. (que Dios guarde) en las felicisssimas Nupcias del Serenissimo Señor D. Luis I. Principe de Asturias, con la Serenissima Señora Hija del Señor Duque de Orleans, y las de la Señora Doña Maria Luisa Gabriela infanta de España, con la Christianissima Magestad del Señor Rey de Francia. Cuya alegorica translación celebraron los ingenios Zacatecanos, en el festivo Poetico Certamen, que a expensas de la lealtad del Conde Santiago de la Laguna, Coronel de Infantería Española D. Joseph de Vrquiola, se celebró en dicha Ciudad día 27. de Septiembre del año de 1722. Con la descripción del obelisco que se le erigió a el Señor Don Luis I (que de Dios goza) en su Real Coronación el año de 1724 [El título de dicho obelisco consignado por Federico Sescosse es: Obelisco Zacatecano o elogio jeroglífico sacado de la doctrina de los egipcios, erigido en honor del Serenísimo Luis I, Rey de España, el día siguiente que la nobilísima ciudad de Zacatecas alegró el alma de sus habitantes con aplausos festivos a causa de su exaltación al Regio Solio. /Parte única en la cual brevemente se expone tanto la simetría como la explicación del jeroglífico. Por Don José Rivera de Bernardez Conde de Santiago de la Laguna y Jefe de quinientos infantes]. Sacalo a luz y consagra a la Católica Magestad el Señor Don Phelipo V. (que Dios guarde) el Coronel de Infanteria D. Joseph Rivera Bernardez, Conde de Santiago de la Laguna. Impreso en México en la Calle nueva por Joseph Bernardo del Nogal. [Biblioteca Nacional]

RIVERA de Bernárdez, José: *Descripción breve de la Muy Noble y Leal ciudad de Zacatecas...*, Impreso en México por Joseph Bernardo de Hogal, Año de 1732. [Biblioteca Nacional]

_____: *Compendio de las cosas más notables contenidas en los libros de Cabildo de esta Ciudad de Nuestra Señora de los Zacatecas desde el año de su descubrimiento 1546 hasta 1730*, [manuscrito, Biblioteca Nacional]

Obelisco que en la Ciudad de Puebla de los Ángeles, celebrando la Jura de Nuestro Rey, y Sr. D. Carlos III Erigió el Nobilísimo y Leal Gremio de Plateros, quienes en esta estampa lo dedican, y consagran a su majestad, por mano de su nobilísima ciudad. Impreso en el Real Colegio de dicha Ciudad, año de 1763, Edición facsimilar. Introducción de Efraín Castro Morales. Instituto Nacional de Antropología e Historia/ Secretaría de Educación Pública.

DÍAZ Rengifo, Juan: *Arte poética española*, Barcelona, Imprenta de María Marti, Viuda administrada de Mauro Marti, 1754. [BEA]

GRACIÁN, Lorenzo: *Obras*, t. II: «La agudeza y arte de ingenio», Madrid, 1773. [BEA]

KIRCHER, Athanasius: *Ars Magna Lucis et umbrae*, Amstelodami, Apud Joannem Jansonium a Wesberge, et Haeredes Elizaei Weyerstraet, (fecha ilegible)

PALOMINO de Castro y Velasco, Antonio: *El museo pictórico y escala óptica*, S. L. E., Imprenta de Sancha, DCCXCV, [BEA].

Valeriano, Piero: <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=9554>, *Hieroglyphica, sive De sacris Aegyptiorum, aliarumque gentium literis commentarii Ioannis Pierii Valeriani.../ a Caelio Augustino Curione duibus libris aucti & multis imaginibus illustrati...* Edición facsímil, <http://www.cervantesvirtual.com/portal/Bc/>, Biblioteca de Catalunya. Original: *Basileæ: per Thomam Guarinum*, 1575. Cervantes virtual, <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/57971519105137506300080/index.htm>

EMBLEMÁTICA Y TEORÍA DEL ARTE

BAZARTE Martínez, Alicia, y Miguel Ángel Priego Gómez: *El gran teatro de la muerte. Las piras funerarias en Zacatecas*, México, Instituto Zacatecano de Cultura, 1998.

BOAS, George (traductor): *The Hieroglyphics of Horapollo*, Princenton, Mythos, 1993.

BUXÓ, José Pascual: *El resplandor intelectual de las imágenes. Estudios de emblemática y literatura novohispana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.

CALABRESE, Omar: *El lenguaje del arte*, Barcelona, Paidós, 1997.

CANTARINO, Elena, y Emilio Blanco (coordinadores): *Diccionario de conceptos de Baltasar Gracián*, Madrid, Cátedra, 2005.

CAYO Plinio Segundo: *Historia natural de Cayo Plinio Segundo*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1624.

- CIRLOT, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Siruela, 1998.
- CHEVALIER, Jean, y Alain Gheerbrant: *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1999.
- COPNEHAVER, Brian P. (editor): *Corpus Hermeticum y Asclepio*, Madrid, Siruela, 2000
- CÓZAR, Rafael de: *Poesía visual y otras formas literarias desde el siglo IV hasta el siglo XX*, tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid, http://boek861.com/lib_cozar/índice.htm
- CRUZ, sor Juana Inés de la: *Obras completas*, México, Porrúa, 1977.
- EGUIARA y Eguren, Juan José: *Biblioteca Mexicana (1755)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1944.
- El arte efímero en el mundo hispánico*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.
- FLOR, Fernando R. de la: *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza, 1995.
- GONZÁLEZ Quiñones, Armando (compilador): *Miscelánea bibliográfica zacatecana. Siglos XVI–XX, I*, serie Elías Amador, Zacatecas, 2000.
- GUBERNATIS, Angelo de: *Mitología zoológica, Las leyendas animales*, Alejandría, Barcelona, 2002.
- JUEGOS de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes/Banamex/Grupo Ica–Ellek, Moreno Valle y Asociados, México, 1994.
- HERMES Trimegisto: *Corpus Hermeticum y otros textos apócrifos* (selección y versión de Walter Scott), Madrid, Edaf, 2005.
- KIRCHER, Athanasius: *Itinerario del éxtasis o imágenes de un saber universal*, Madrid, Siruela, 1985.
- MÍNGUEZ, Cornelles, Víctor: *Los reyes distantes*, Castellón, Universitat Jaume I, 1995.
- PÉREZ Martínez, Herón, y Bárbara Skinfill Nogal: *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica*, México, El Colegio de Michoacán/Consejo Nacional de Ciencia y tecnología, 2002.
- Picinelli, Filippo: *El mundo simbólico*, libro 1: «Los cuerpos celestes», México, El Colegio de Michoacán, 1997.
- PIÑERO, Antonio, José Monserrat Torrents, Francisco García Bazán (editores): *Textos gnósticos, Biblioteca de Nag Hammadi I. Tratados filosóficos y cosmológicos*, Madrid, Trotta, 2007.
- REVILLA, Federico: *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, Cátedra, 2007.

- RIPA, Cesare: *Iconología*, Madrid, Akal, 2002.
- SEBASTIÁN, Santiago: *Contrarreforma y barroco*, Madrid, Alianza, 1989.
- SIGÜENZA y Góngora, Carlos de: *Obras históricas*, México, Porrúa, 1983.
- SKINFILL Nogal, Bárbara, y Eloy Gómez Bravo (editores): *Las dimensiones del arte emblemático*, México, El Colegio de Michoacán/Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2002.
- TOVAR de Teresa, Guillermo: *Bibliografía novohispana de arte* (segunda parte: Impresos mexicanos relativos al arte del siglo XVIII), México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- VALDIVIESO, Enrique, R. Otero y J. Urrea: *Historia del arte hispánico*, IV: «El barroco y el rococó», Madrid, Alhambra, 1980.
- YATES, Frances A.: *El arte de la memoria*, Madrid, Siruela, 2005.

SIGLO XVIII: BARROCO E ILUSTRACIÓN

- ARRARIÁN, Samuel, y Elizabeth Hernández (compiladores): *Ensayos sobre hermenéutica analógico-barroca*, México, Torres Asociados, 2006.
- BARREIRO, Xosé Luis, Luis Rodríguez Camarero y Martín González Fernández (coordinadores): *Censura e Ilustración*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1997.
- BEZANILLA, Josph Mariano de: *Décadas Panegíricas (1781–1790)* (Introducción paleografía y notas de José Arturo Burciaga), México, Instituto Zacatecano de Cultura (FECAZ)/Universidad Autónoma de Zacatecas/Programa para el Mejoramiento del Profesorado, 2008.
- BLANCO, José Joaquín: *La literatura en la Nueva España. Conquista y Nuevo Mundo*, México, Cal y Arena, 1989.
- BLANCO, José Joaquín: *Esplendores y miserias de los criollos. La literatura en la Nueva España/2*, México, Cal y Arena, 1989.
- BONET CORREA, Antonio: «La fiesta barroca como práctica del poder», en *El arte efímero en el mundo hispánico*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.
- BRADING, David A.: *Orbe Indiano. De la monarquía católica a la república criolla, 1492–1867*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- CASSIRER, Ernst: *La filosofía de la Ilustración*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981.
- CHARTIER, Roger: *El orden de los libros. Lectores, autores y bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*, Barcelona, Gedisa, 2000.
- CHIAMPLI, Irleamar: *Barroco y modernidad*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001.

- DARNTON, Robert: *El coloquio de los lectores*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- _____: *The Forbidden Best-sellers of Pre-revolutionary France*, Nueva York, Norton, 1996.
- DELEUZE, Guilles: *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, Barcelona, Paidós, 1989.
- DIEZ BORQUE, José María (director): *Teatro y fiesta en el barroco*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1986.
- D'ORS, Eugenio: *Lo barroco*, Madrid, Tecnos, 1993.
- ECHEVERRÍA, Bolívar: *La modernidad de lo barroco*, México, Era, 1998.
- EDER Rozancwaig, Rita: «El arte efímero», en *El arte efímero en el mundo hispánico*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.
- ESCOBEDO Delgado, Martín: *Vivir y escribir. Algunas prácticas de la escritura en Zacatecas durante la primera mitad del siglo XVIII*, tesis de Maestría en Humanidades Área Historia, Universidad Autónoma de Zacatecas, febrero de 2002.
- FLORESCANO, Enrique: *Espejo mexicano*, México, Conaculta/Fundación Miguel Alemán/Fondo de Cultura Económica, 2002.
- GUERRA, François-Xavier: *Modernidad e independencias. Ensayos sobre las revoluciones hispánicas*, México, Mapfre/Fondo de Cultura Económica, 1993.
- HIGHET, Gilbert: *La tradición clásica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- LEONARD, Irving A.: *Don Carlos de Sigüenza y Góngora. Un sabio mexicano del siglo XVIII*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.
- _____: *La época barroca en el México colonial*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990.
- LORENTE MEDINA, Antonio: *La prosa de Sigüenza y Góngora y la formación de la conciencia criolla nacional*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, UNED, 1996.
- LYNCH, John: *Las revoluciones hispanoamericanas. 1808-1826*, Barcelona, Ariel, 2001.
- MARAVAL, José Antonio: *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Madrid, Ariel, 1975.
- MARINA, José Antonio: *Elogio y refutación del ingenio*, Barcelona, Anagrama, 1992.
- MESTRE Sanchis, Antonio: *La Ilustración española*, Madrid, Arco, 1998.
- MONTEMAYOR, Julián: «Ciudades hispánicas y signos de identidad», en: Óscar Mazín Gómez (editor): *México en el mundo hispánico*, México, El Colegio de Michoacán, 2000.

- MORAÑA, Mabel: *Viaje al silencio. Exploraciones del discurso barroco*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.
- NAVARRO, Bernabé, y Mauricio Beuchot: *Filosofía y cultura novohispanas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.
- OSORIO, Ignacio: *Conquistar el eco. La paradoja de la conciencia criolla*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.
- RODRÍGUEZ, Jaime E.: *La independencia de la América española*, México, Fondo de Cultura Económica/El Colegio de México, 1998.
- PASCUAL BUXÓ, José, y Arnulfo Herrera (editores): *La literatura novohispana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.
- PÉREZ-MARCHAND, Monelisa: *Dos etapas ideológicas del siglo XVIII en México a través de los papeles de la Inquisición*, México, El Colegio de México, 1945.
- SARDUY, Severo: «Barroco», en: *Obra completa*, Madrid, Conaculta/CNCA, Madrid, 1999.
- _____: *Ensayos generales sobre el barroco*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- SARRAILH, Jean: *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981.
- SESCOSSE, Federico: *Temas Zacatecanos*, Guadalajara, Sociedad de amigos de Zacatecas, 1985.
- TERÁN Fuentes, Mariana: *El artificio de la fe. La vida pública de los hombres del poder en el Zacatecas del siglo XVIII*, México, Instituto Zacatecano de Cultura/Universidad Autónoma de Zacatecas, 2002.
- TORIZ PROENZA, Martha: *La fiesta prehispánica, un espectáculo teatral. Comparación de las descripciones de cuatro fiestas hechas por Sahagún y Durán*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2002.
- TRABULSE, Elías: *El círculo roto*, México, Fondo de Cultura Económica/Secretaría de Educación Pública, 1984.
- TRABULSE, Elías: *Los manuscritos perdidos de Sigüenza y Góngora*, México, El Colegio de México, 1988.
- _____: *Historia de la ciencia en México*, México, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología/Fondo de Cultura Económica, 1992.
- VIQUEIRA ALBÁN, Juan Pedro: *¿Relajados o reprimidos?*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

TEORÍA DEL LENGUAJE Y DE LA ESCRITURA

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel: *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1999.

- ALONSO, Dámaso, y Eulalia Galvatiarro de Alonso: *Primavera y flor de la literatura española*, Madrid, Reader's Digest, 1966.
- ANGENOT, Marc, Jean Bessière, et al.: *Teoría literaria*, México, Siglo XXI, 1993.
- BAADER, Horst: «La limitación de la Ilustración en España», en *Actas del II Simposio sobre el padre Feijoo y su siglo*, Oviedo, 1981.
- BATÍN, Mijaíl: *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento*, Madrid, Alianza, 1998.
- BARTHES, Roland: «Las láminas de la Enciclopedia», en *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*, México, Siglo XXI, 1996.
- BRUNEL, Pierre, e Yves Chevrel: *Compendio de literatura comparada*, México, Siglo XXI, 1994.
- BLOOM, Harold: *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- BUNGE, Wallis: *El lenguaje de los faraones*, Tikal, Gerona, 1992.
- CAMPBELL, Joseph: *El héroe de las mil máscaras. Psicoanálisis del mito*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- CULLER, DERRIDA, FISH, JAMESON et al.: *La lingüística de la escritura*, Madrid, Visor, 1989.
- CHARTIER, Roger: *El juego de las reglas. Lecturas*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- DUCH, Lluís: *Mito, interpretación y cultura*, Barcelona, Herder, 2002.
- ELIADE, Mircea: *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Paidós, 1998.
- _____: *Aspectos del mito*, Barcelona, Paidós, 2000.
- GENETTE, Gerard: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.
- GIRARD, René: *Literatura, mimesis y antropología*, Barcelona, Gedisa, 1984.
- GREIMAS, A. J.: *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1987.
- HARRIS, Roy: *Signos de escritura*, Barcelona, Gedisa, 1999.
- HJELMSLEV, Louis: *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1984.
- HÜNCER, Kart: *La verdad del mito*, México, Siglo XXI, 1996.
- JAUSS, Hans R.: *La historia de la literatura como provocación*, Barcelona, Península, 2000.
- JEAN, Georges: *La escritura, memoria de la humanidad*, Barcelona, Grupo Zeta, 1998.
- LOTMAN, Yuri M.: *Cultura y explosión*, Barcelona, Gedisa, 1999.
- MONNEYRON, Frédéric, y Joël Thomas: *Mitos y literatura*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2002.

- ONG, Walter J.: *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- PÉREZ MARTÍNEZ, Herón: *En pos del signo. Introducción a la semiótica*, México, El Colegio de Michoacán, 1995.
- RAIMONDO Cardona, Giorgio: *Antropología de la escritura*, Barcelona, Gedisa, 1999.
- RICCEUR, Paul: *Teoría de la interpretación*, México, Siglo XXI, 1998.
- _____: *Tiempo y narración*, México, Dosfilos, 1989.
- SEBEOK, Thomas A.: *Signos. Una introducción a la semiótica*, Barcelona, Paidós, 1996.
- SENNER, Wayne (compilador): *Los orígenes de la escritura*, México, Siglo XXI, 1998.
- STAROBINSKI, Jean: *Las palabras bajo las palabras. La teoría de los anagramas de Ferdinand de Saussure*, Barcelona, Gedisa, 1976.
- VIÑAS Piquer, David: *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel, 2002.
- WELLEK, René, y Austin Warren: *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1993.

EDICIÓN Y TRADUCCIÓN

- BLECUA, Alberto: *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 1990.
- CANO Aguilar, Rafael: *Introducción al análisis filológico*, Madrid, Castalia, 2000.
- Diccionario Vox latino-español, español-latino*, México, Rei, 1996.
- Diccionario Latín-Español* (Prólogo de Vicente García de Diego), Barcelona, Spes, 1990
- ECO, Umberto: *La búsqueda de la lengua perfecta*, Barcelona, Crítica, 1999.
- _____: *Decir casi lo mismo. Experiencias de traducción*, México, Lumen, 2008.
- PIMENTEL Álvarez, Julio: *Breve diccionario latín-español*, México, Porrúa, 2002.
- SEGURA Munguía, Santiago: *Nuevo diccionario etimológico latín-español y de las voces derivadas*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2006.
- TORRE, Esteban: *Teoría de la traducción literaria*, Madrid, Síntesis, 2001.



TEXERE
EDITORES

Esta obra fue editada en la ciudad de Zacatecas.

El tiraje fue de 500 ejemplares más sobrantes.

Se terminó de imprimir en octubre de 2011.

La producción estuvo a cargo de

Texere Editores SA de CV

www.texereeditores.com