UNIVERSITY OF OKLAHOMA

GRADUATE COLLEGE

EL RESURGIMIENTO Y LA PERPETUACIÓN DE LA DINASTÍA MEXICA MEDIANTE EL VIRREY ESPAÑOL EN EL *TEATRO DE VIRTUDES POLÍTICAS QUE CONSTITUYEN A UN PRÍNCIPE* (1680) DE CARLOS DE SIGÜENZA Y GÓNGORA

A DISSERTATION

SUBMITTED TO THE GRADUATE FACULTY

in partial fulfillment of the requirements for the

Degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

By

PAUL M. MELTON
Norman, Oklahoma
2023

Downloaded from SHAREOK. Persistent Handle URL: https://hdl.handle.net/11244/337522

EL RESURGIMIENTO Y LA PERPETUACIÓN DE LA DINASTÍA MEXICA MEDIANTE EL VIRREY ESPAÑOL EN EL *TEATRO DE VIRTUDES POLÍTICAS QUE CONSTITUYEN A UN PRÍNCIPE* (1680) DE CARLOS DE SIGÜENZA Y GÓNGORA

A DISSERTATION APPROVED FOR THE
DEPARTMENT OF MODERN LANGUAGES, LITERATURES, AND LINGUISTICS

BY THE COMMITTEE CONSISTING OF

Dr. Grady C. Wray, Chair

Dr. A. Robert Lauer

Dr. Bruce A. Boggs

Dr. Raphael Folsom

© Copyright by Paul M. Melton 2023

All Rights Reserved.

AGRADECIMIENTOS

Esta investigación se ha realizado gracias al apoyo y respaldo brindados por los miembros docentes de la Facultad de Lenguas Modernas, Literatura y Lingüística de la Universidad de Oklahoma. Especial agradecimiento merece el director del comité de esta tesis, el profesor Grady Wray. Sus palabras alentadoras, su profesionalismo, su interés genuino en el éxito de esta investigación, su detallismo y su supervisión experta son dignos de los mayores encomios. Asimismo, me siento honrado haber tenido el sabio asesoramiento del profesor titular, Robert Lauer, cuyo vasto conocimiento literario, mente sagaz, experta docencia y amor por la literatura me han inspirado. Aprecio infinitamente las horas que él y el doctor Wray dedicaron a la cuidadosa edición de esta tesis. Agradezco también al profesor Bruce Boggs por toda la ayuda brindada en la facilitación de este proyecto y por su amplia visión del impacto cultural de la literatura. De igual forma, al estudioso de historia colonial latinoamericana, Raphael Folsom, expreso mi inmensa gratitud por las lecturas recomendadas y las otras valiosas aportaciones suyas a esta investigación. Espero que la presente tesis, realizada bajo la supervisión de este comité, coadyuve al reconocimiento de *Teatro de virtudes* en el mundo literario como una obra de calidad estética y de trascendencia cultural, histórica y moral.

ABSTRACT

The present thesis traces the process by which the creole savant Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700) reconfigures the persona of the Spanish viceroy, Tomás de la Cerda (1638-1692), and integrates him into the ancient Mexica dynasty in *Teatro de virtudes politicas que consituyen a un príncipe*. Unlike previous 16th and 17th-century manuals known as literary "mirrors of princes", Sigüenza's *Teatro de virtudes* audaciously employs the eleven emperors of the ancient Mexica dynasty and a humanized version of the Mexica god Huitzilopochtli as models of political virtues. The novelty of the present study rests in an analysis of Sigüenza's portrayal of the viceroy as possessing two bodies, one immortal and one mortal, and as being the prophesied prince in the succession of Mexica kings who never die. Sigüenza achieves this portrayal through emblematic art (the devise, *impresse*, and hieroglyph) in which he Christianizes and Romanizes the Mexica emperors as heroic and authentic historical entities rather than mere symbolic representations. The ingenious contrivance of the viceroy as the restorative successor of the ancient Mexica dynasty via his embodiment of the political virtues of this dynastic order harmonizes with Sigüenza's characterization of the viceroy as *pater patriae*. Additionally, a thorough consideration of the 17th-century socio-political framework surrounding *Teatro de virtudes* signals the notion of an autochthonous viceroy who is challenged to embrace the motherland of the majority of his subjects as his own. *Teatro de virtudes* indicates its author's interest in bridging to some extent the ethnic divide between the Spanish and indigenous populations to ensure peaceful coexistence. Although some explanations of Sigüenza's later work, specifically *Alboroto y motín*, do not tally with the empathetic portrayal of the indigenous population expressed in *Teatro de virtudes*, this study also offers a historical contextualization of *Alboroto y motín* that clarifies much of the posited incongruence.

ÍNDICE

Introducción 1

1. Planteamiento de análisis y exposición de la tesis 3
2. Sinopsis de las aproximaciones críticas a *Teatro de virtudes* en torno al criollismo 9
3. Resumen de los capítulos 18

Capítulo I. El marco contextual de *Teatro de virtudes* 23

1. Su autoría criolla 23
2. El género literario del espejo de príncipes (*speculum principum*) y su relación con Sigüenza y Góngora 27
3. Los arcos triunfales en la época colonial 30
4. El virrey, la imagen viva del rey 36
5. El contexto político e histórico 1650-1680 (conflictos sociopolíticos entre los pueblos originarios, españoles, criollos y el virrey) 41

Capítulo II. La emblemática: la representación de los predecesores mexicas del virrey como personas históricas y no meras representaciones simbólicas 47

1. Modos simbólicos: empresas, emblemas, jeroglíficos 50
2. El enfoque flexible de Sigüenza 57
3. La emblemática: los príncipes mexicas, ¿meros símbolos o seres reales? 62

Tabla 1 75

Capítulo III. Enfoque en la prosa: el concepto medieval de la continuidad dinástica reconstruido en *Teatro de virtudes* 78

1. El virrey como heredero del trono mexica 80
2. La virtud, el factor legitimador 85
3. La perpetuidad de la dinastía 88
4. La sucesión ininterrumpida de cuerpos reales 94
5. El carácter corporativo de la Corona 96
6. El espíritu mexica en el cuerpo del virrey 103
7. La *dignitas* 105

Capítulo IV. Enfoque en la poesía: la inmortalidad del virrey en *Teatro de virtudes* 114

1. La inmortalidad y su significado teórico 114
2. La inmortalidad y el abolengo nobiliario 119
3. La inmortalidad y la muerte 127
4. La inmortalidad y la resurrección 129

Capítulo V. La legitimización de la dinastía mexica mediante la reconstrucción y cristianización de sus emperadores como dechados de virtud 137

1. El afán patriótico detrás de la refundición 138
2. El proceso rectificador 143
3. La ascendencia común y la llegada de Santo Tomás 146
4. La reconstrucción de Huitzilopochtli como primer monarca 151
5. La cristianización, romanización y refundición hagiográfica de los once emperadores: 155
   Acamapich 155
   Huitzilihuitl 156
   Chimalpopocatzin 157
   Itzcohuatl 160
   Motecohzuma Ilhuicaminan 161
   Axayacatzin 162
   Tizoctzin 163
   Ahuitzotl 163
   Motecohzuma Xocoyotzin 164
   Cuitlahuatzin 165
   Cuauhtémoc 166
6. La legitimación del virrey como *pater patriae* 167

Conclusión: La complejidad de *Teatro de virtudes* - su subversión sutil 173

1. La complejidad de la paz 174
2. La refundición de los pueblos indígenas 181
3. La invectiva de Sigüenza contra el indígena inmoral urbano 187
4. La defensa de lo autóctono 197
5. El impacto 200

Bibliografía 204

INTRODUCCIÓN

Los festejos novohispanos del siglo XVII, tanto eclesiásticos como políticos, ofrecieron al público espectáculos que respaldaron y fomentaron las predominantes estructuras de poder. Según José Antonio Maravall, el régimen español empleaba las exhibiciones plásticas integradas como parte del divertimiento festivo para adoctrinar al pueblo y engendrar una «adhesión afectiva» hacia «los que mandan» («Teatro, fiesta» 87). Además de la función ancilar de difundir ideales oficiales y desplegar ilusiones simbólicas de poder, el festival participa en la exaltación de la cultura en su forma suprema (Paz 147). La incorporación artística, literaria, musical y arquitectónica ofreció a sus creadores la oportunidad de exhibir su propio genio primoroso como también fomentar valores culturales.

Entre las festividades civiles más radiantes en México durante el siglo XVII figura el recibimiento de un nuevo virrey. La llegada de un dignatario tan elevado, conocido únicamente por reputación, cargaba el ambiente urbano de expectación positiva y anticipación ansiosa ante la transición de poder. Estos actos encomiásticos brindaban a los funcionarios estatales, los clérigos y la élite española y criolla una oportunidad de congraciarse con el apoderado oficial de la Corona. La costumbre de erigir portadas triunfales «con magnificencia indecible» tuvo su inicio en México en 1528 con la recepción de la primera Real Audiencia y continuó hasta principios del siglo XX (Sigüenza, *Teatro* 11).[1] Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700) diseñó una de estas portadas triunfales y la describió en *Teatro de virtudes políticas que constituyen a un*

[1] Incluso en el siglo XIX el 27 de septiembre de 1821, Agustín de Iturbide junto con el Ejército Trigarante, atravesó un arco triunfal en la ciudad de México como parte de los festejos de la Independencia (Romero Flores 496). De igual forma, el 12 de junio de 1864 los ocupantes franceses levantaron un imperioso arco decorado con flores en la capital para recibir a Maximiliano de Habsburgo; y según versiones juaristas, el emperador pasó por debajo de más de 1,500 arcos triunfales en su viaje de Vera Cruz a su palacio en México (Bancroft 146). La costumbre de erigir portadas triunfales se extendió hasta después del régimen de Porfirio Díaz.

príncipe (1680), y dicha portada, o arco, será el enfoque de este estudio. Para abarcar el tema, se examinará esta obra arquitectónica y literaria a través de cinco capítulos que consideran, primero, el marco contextual de *Teatro de virtudes*, su autor criollo, el género literario de los arcos triunfales, la posición del virrey en la sociedad novohispana y el contexto histórico de la época en que se construyó. El segundo capítulo ofrece un análisis de las principales modalidades emblemáticas (empresas, divisas, emblemas y jeroglíficos) empleadas comúnmente para adornar los arcos triunfales y matiza sus disimilitudes semánticas y su función sui géneris en *Teatro de virtudes*. Los capítulos tres y cuatro indagan las partes prosísticas y poéticas del texto con el énfasis de la prosa en representar el concepto medieval de la continuidad dinástica personificada por el virrey y el enfoque de la poesía en la precisión de la inmortalidad de su persona. El capítulo cinco explora la legitimización de la dinastía mexica mediante la reconstrucción y cristianización de los emperadores mexicas como dechados de virtud que facilita la pertinencia del nuevo virrey español a la historia mexica y su transformación en *pater patriae*. El estudio concluye con desenredar la complejidad de *Teatro de virtudes*, elucidando su subversión sutil y su impacto en la sociedad novohispana.

En lo que resta de este capítulo introductorio se elabora una reseña comparativa de la historia de dos de los arcos diseñados en 1680 en la ciudad de México para recibir al nuevo virrey. Más específicamente, se describe la trascendencia cultural y social de *Teatro de virtudes*, el uso de figuras históricas mexicas en él, y una aproximación distinta a la mayoría de la crítica aceptada. Después de plantear un esquema de la singularidad y originalidad de esta tesis, se ofrece una sinopsis de las cinco aproximaciones que forman la base de los estudios críticos de *Teatro de virtudes*. Se cerrará con un sumario más amplio de los capítulos que componen el resto de esta investigación.

Planteamiento de análisis y exposición de la tesis

Dos de los arcos triunfales más estudiados fueron erigidos en 1680 con motivos de la llegada del recién designado virrey Tomás de la Cerda (1638-1692), marqués de la Laguna y conde de Paredes, a la ciudad de México. Los dos arcos han perecido debido a sus materiales de construcción efímeros; sin embargo, perduran en los anales de la historia merced a sus creadores, sor Juana Inés de la Cruz (1648/51-1695) y Carlos de Sigüenza y Góngora. *Neptuno alegórico* de sor Juana y *Teatro de virtudes* de don Carlos documentan, defienden y analizan al estilo barroco los detalles pictóricos plasmados en los lienzos colocados en sus respectivos tableros. Debido a la nombradía y extraordinario talento de los dos autores, estos dos arcos efímeros han recibido considerable atención crítica. Por pertenecer ambas obras al género renacentista denominado *speculum principum* o espejo de príncipes la propensión natural es aglutinarlas en una sola disposición semántica, lo cual subestima la naturaleza única de cada obra. La concomitancia de estos dos arcos erigidos para la misma recepción dedicatoria y el arte emblemática usada en ellos invitan la categorización compartida de alegorías convencionales de la misma naturaleza semiótica. No obstante las varias similitudes ontológicas, las dos obras divergen en su contenido emblemático y en particular en las *res significans* o sea la temática de los acontecimientos significativos.[2] La trascendencia cultural y social de *Teatro de virtudes* sale a relucir al reconocer que los doce *tlahtoqueh* mexicanos que Sigüenza pone como modelos del virrey no constituyen

[2] La subestimación de *Teatro de virtudes* a raíz de su lirismo menos pulido, su barroquismo o enfoque histórico cultural pasa por alto su ingeniosidad temática e implicaciones innovadoras. Octavio Paz, en su análisis de los dos arcos triunfales, trató como inferior el de Sigüenza por su estilo menos refinado y por carecer de síntesis: «Se ha dicho muchas veces que sor Juana es una escritora muy superior a Sigüenza. Hay que añadir que su superioridad no reside únicamente en el estilo. El espíritu de Sigüenza no era sintético mientras que el de sor Juana lo fue en alto grado» (240). Desde un punto de vista estético, la lírica ingeniosamente confeccionada de sor Juana fluye sintetizando ideas con más elegancia que la de Sigüenza. La crítica de Octavio Paz, sin embargo, ingresa en el ámbito de predilecciones y caprichos al momento de realzar el carácter universal de la poesía de sor Juana como imaginativa y libre de convencionalismos y denigra la lírica de Sigüenza como pueblerina o provinciana por su enfoque histórico y su supuesto empleo de ideas jesuitas poco originales.

meras figuras simbólicas. Mientras que sor Juana eligió a las figuras quiméricas de Neptuno y Anfitrite como ejemplos del marqués, don Carlos eligió a los «héroes» de «su patria», aun entre «las gentes que se reputan por bárbaras» (*Teatro* 17). Sigüenza los retrata como emperadores reales, cada uno con una virtud particularmente sobresaliente que en conjunto otorgaría inmortalidad al nuevo virrey. Como señala Sigmund Jádmar Méndez Bañuelos, Sigüenza sienta las bases para lo que ocurriría en el siglo XVIII: el reemplazo de lo mítico por los «sucesos verdaderos del pasado» (57). Contrario a la sugerencia de Serge Gruzinski, cada rey no fue simplemente una representación simbólica de una virtud política, sino que cada uno de los *tlaltoanis* poseía una virtud predominante de la cual el virrey podría tomar lección (*Images at War* 150).[3] El aspecto verídico, patriótico e histórico de las empresas de los emperadores mexicas ilustradas en los lienzos de Sigüenza distinguen esta obra de la de sor Juana a quien le fue preciso «dar ensanchas en lo fabuloso» (Juana, *Neptuno* 76). En esencia, cada plasmación regia reunía emblemas y objetos simbólicos idealizados por el intelectual criollo con base en sus investigaciones históricas de los códices aztecas y en su conocimiento de la iconografía europea para acentuar el atributo moral sobresaliente de cada emperador e incitar una revaloración histórica de la civilización mexica. Pese a que los arcos triunfales durante los primeros dos siglos del periodo colonial pretendían inculcar costumbres y valores españoles y europeos en el pueblo, Sigüenza vio su arco como un mecanismo que hasta cierto punto podría tender puentes culturales y fomentar el entendimiento mutuo entre diferentes sectores sociales.

[3] Gruzinski dice «The Gongoran innovation restricted itself to enriching the symbolic repertory: Acamapich represented hope, Huitzilíhuitl clemency and indulgence, Itzcóatl prudence; all were accompanied by Latin inscriptions» (*Images at War* 150). Sigmund Jádmar Méndez Bañuelos alega lo mismo, «Cada rey emblematiza una virtud política . . . Acamapichtli es la esperanza; Huitzilopochtli representa la clemencia» (59).

En atención a lo anterior, propongo lo siguiente: mientras que el consenso de los estudiosos relega *Teatro de virtudes* a un proyecto alegórico de fervor patriótico y de autopromoción criolla, acoplándolo con *Neptuno alegórico*, este análisis literario ofrece una aproximación distinta. En lugar de representar a los doce emperadores como meros símbolos de ciertas virtudes y modelos históricos para el virrey, Sigüenza emplea la noción medieval de la continuidad dinástica, haciendo del nuevo virrey español la unión y encarnación esotérica de todos los reyes mexicas anteriores a fuerza de sus virtudes más sobresalientes y dándole así real inmortalidad. Con ello, este autor novohispano confiere una nueva dimensión al virreinato, fusionando al virrey, a sus antecesores de la monarquía azteca y al pueblo mexicano en una relación misteriosa y armoniosa. De este modo, forja el concepto de un virrey autóctono legitimado por su virtud en lugar de su etnia.

A diferencia de otras obras, esta no reduce las representaciones pictóricas y poéticas de los reyes mexicas plasmadas en los tableros del arco triunfal a figuras simbólicas deshumanizadas o meros signos metafóricos de virtudes. Después de incontables horas armando una investigación pormenorizada de la vida de cada monarca mexica, Sigüenza seleccionó para escenificar en los lienzos del arco una de las cualidades humanas más sobresalientes que mejor caracterizaba la integridad política de cada uno de ellos. El ahínco concienzudo y meticuloso de Sigüenza por representar con precisión los nombres mexicas y sus hazañas prestigiosas muestra un profundo respeto por el pasado indígena. A la vez su caracterización positiva incluso de los reyes más idólatras indica que para Sigüenza no eran simples imágenes acartonadas de carácter metafórico, sino representaciones fidedignas pintadas conforme a los antiguos lienzos por los artistas José Rodríguez y Antonio de Alvarado bajo la dirección de Sigüenza (*Teatro* 53).

Aunque este espejo de príncipes insinúa vagamente la sujeción del virrey al rey Carlos II (1661-1700), omite notablemente toda mención directa del monarca español. Esta curiosa omisión viene acompañada por la equiparación del virrey Tomás de la Cerda con los monarcas autónomos del imperio mexica. Aunque Carlos de Sigüenza anota que se niega a entrar en la polémica sobre el derecho divino del rey, cita las opiniones de varios estudiosos para patentizar que la autoridad real procede del pueblo (*Teatro* 93). El concepto medieval que Ernst Kantorowicz desarrolla en su libro *Los dos cuerpos del rey* emerge naturalmente de este texto de Sigüenza, remarcando al nuevo virrey como un ser mortal y a la vez inmortal. Realza la naturaleza eterna de Tomás de la Cerda al designarle «*aeternitati excelentiss. principis*» (52);[4] y a la vez destaca su mortalidad, señalando que la muerte del corregidor durante la construcción del arco le servía como testimonio al virrey de que «*hominem se esse etiam*» (46).[5] Conforme al antiguo concepto de los dos cuerpos del rey, el cuerpo político, el cual abarcaba un enfoque metafísico y otro corporativo, sería heredado de los reyes mexicas y transferido y trasladado al cuerpo natural perecedero de Tomás Antonio de la Cerda. La entidad metafísica inmortal migraba de un monarca a otro en sucesión y la entidad colectiva constaba de todo el pueblo, el pueblo mismo siendo del cuerpo del rey, y el rey su cabeza. En *Teatro de virtudes*, Sigüenza asignó al nuevo virrey la posesión de un cuerpo político como el anteriormente puntualizado. Esta perspectiva del virrey difiere de la realidad de haber recibido su autoridad por designación del monarca español e implica una autoridad que emerge del pueblo novohispano y en particular de su imperio más fuerte: de los reyes mexicas.

[4] «excelentísimo príncipe eterno» (52). De aquí en adelante, todas las citas en latín aparecerán traducidas al español en las notas. Las traducciones de las citas de *Teatro de virtudes* son mías, usando como base las de Irving A. Leonard en *Seis obras*.

[5] «también él es hombre» (46). El capítulo 4 de ese estudio brinda más información sobre la muerte del corregidor que ocurrió durante la construcción del arco.

Esta investigación destacará varios pasajes de *Teatro de virtudes* que indican que el virreinato (y en particular don Tomás de la Cerda en su posición virreinal) sería la continuación del imperio mexica. Entre ellos, figuran una profecía mexica aplicada por Sigüenza al virrey, varias declaraciones de su naturaleza corporal e inmortalidad y una referencia a su espíritu de fénix que resucitaría el linaje mexica. La primera de estas se encuentra en el tercer preludio, en el cual Sigüenza declaró que Neptuno fue el ancestro y progenitor de los mexicas y que estos esperaban la llegada de aquel «que propiamente era su rey, conque los que arbitraban en el Imperio eran solo sus substitutos, esperando con la propiedad del dominio a su legítimo dueño» (32). Esta referencia afirma que los emperadores mexicas actuaron como suplentes hasta la llegada de la reencarnación de Neptuno, Tomás de la Cerda, el príncipe esperado que sería la consumación de las profecías y el restaurador del orden a una patria plagada de divisiones internas. Otra evidencia de la prolongación del linaje mexica en la persona del virrey se encuentra en la prosa y poesía de *Teatro de virtudes*, con particular claridad en el panegírico con que Sigüenza remata su espejo de príncipes. En sus versos, Sigüenza señala la inmortalidad del virrey mediante la revitalización de la dinastía mexica y lo plantea como la encarnación del cuerpo político de esta dinastía mediante su apropiación de virtudes políticas. En tercer lugar, el texto plantea en términos explícitos que el espíritu de Tomas de la Cerda infundiría a los «Mexicanos Monarcas» para hacerlos renacer de las cenizas del olvido, «como otras veces lo á hecho su real y excelentísima Casa, con los que ilustran la Europa» (4). Expresado de otro modo, se reanudaría la dinastía mexica en la persona de Tomás de la Cerda, así como sus reales ancestros habían revivificado en sus cuerpos las dinastías europeas.

En base a esta evidencia sobre la cual se explayará ampliamente a continuación, se puede inferir indicios de una conceptualización sutilmente subversiva en el imaginario de Sigüenza de

una gobernación novohispana, arraigada en el pasado de su tierra natal. Para aclarar, la evidencia textual no apoya la suposición que Sigüenza haya concebido la formación de una nación independiente o que haya pretendido impugnar la monarquía española. En cambio, *Teatro de virtudes* vislumbraba un territorio novohispano cuyo príncipe se integraría como parte de la continuidad de los *tlatoanis* mexicas. Es decir, plantea sutilmente una regencia virreinal autóctona, no necesariamente autónoma.

Concomitante con el concepto tradicional de la virtud política, su principal preocupación respecto a la formación de un príncipe apto para gobernar el territorio se centra en la virtud, cualidad imprescindible para el dirigente de la Nueva España, sin importar su etnia. Sin embargo, *Teatro de virtudes* plantea sutil e ingeniosamente que el gobernante, independientemente de su origen, debe asimilarse al territorio que gobierna y convertirse en un rey «autóctono». Como trasplante español en el territorio novohispano, Tomás de la Cerda, podría ser autóctono solamente en el sentido de permitir que su identidad fuera integrada y absorbida en la cultura indígena cristianizada y en la historia de los pobladores oriundos. Entonces, sin negar que la obra sea un discurso de poder en aras de la estabilidad social como plantea Anna More en *Baroque Sovereignty*, el presente análisis agrega que Sigüenza abogaba por un dirigente integrado en las costumbres, tradiciones y valores del territorio bajo su dirección como si fuera un natural u originario de esa región. El breve elogio brindado por Sigüenza a la estirpe de Tomás de la Cerda no anuló este planteamiento. El encomio de las raíces reales del nuevo virrey no se realizó por causa de su españolidad, sino para ensalzar la naturaleza virtuosa de sus ancestros y para cumplir con las expectativas convencionales. A través del recurso encomiástico, Sigüenza minimizó la importancia de la etnia del príncipe, exaltando a la vez la nobleza, realeza y virtud de sus ascendientes.

En el ámbito político, la dotación de inmortalidad real tradicionalmente se reservaba únicamente para el monarca supremo, excluyendo así todos aquellos cargos provistos por nombramiento. La representación del virrey que elaboró Sigüenza como inmortal y heredero de la dignidad de los monarcas mexicas trasciende su posición de lugarteniente nombrado por la Corona española y sugiere una continuidad sucesoria de ese linaje histórico en su real persona. De esta manera, relegando la españolidad del virrey a una posición subsidiaria, Sigüenza concibe al virrey como príncipe sempiterno en virtud de su inclusión en el linaje de los *tlatoanis*.

Trascendiendo un aprecio por lo autóctono y lo indígena, Sigüenza representó en esta obra al virrey español como el príncipe en quien residirían los espíritus de los monarcas mexicas con toda su autoridad y con los buenos aspectos de su carácter. Esta representación radical contribuyó sutilmente a la formación de una actitud más inclusiva dentro del ideario popular y al reconocimiento de los emperadores mexicas como héroes. La presente investigación plantea que Sigüenza a través de *Teatro de virtudes* hizo borrosa la línea divisoria entre el español, el criollo y los pueblos originarios mediante el concepto medieval de la virtud política y la continuidad dinástica. Lo que distingue esta perspectiva de otras se analizará en la siguiente sección.

Sinopsis de las aproximaciones críticas a *Teatro de virtudes* en torno al criollismo

Teatro de virtudes junto con las demás obras de Carlos de Sigüenza y Góngora y su colección de manuscritos antiguos han suscitado el interés de historiadores y estudiosos en los años posteriores a su muerte (1700), y ese interés sigue vigente hasta el presente, aunque con un enfoque menos historiográfico y más literario. Entre los historiadores más destacados de sus obras figuran el bibliógrafo Juan José Eguiara y Eguren (1696-1763), el jesuita Francisco Javier Clavijero Echegaray (1731-1787), el historiador José Fernando Ramírez (1804-1871), el

bibliógrafo Francisco Pérez Salazar (1888-1941) y Irving Leonard (1896-1996). El inicio del tercer milenio vio un resurgimiento de interés literario en las obras de Carlos de Sigüenza y Góngora con la publicación de dos volúmenes en homenaje al autor novohispano, celebrando su producción literaria en el tricentenario de su muerte.[6]

El consenso de los críticos literarios deja patente que *Teatro de virtudes* impulsa el orgullo patriótico y promueve el criollismo. Sin embargo, la recepción crítica de este texto ofrece matices interpretativos apreciables en cuanto al grado de promoción o subversión de los poderes del régimen español que la obra exhibe. A continuación, se esbozará la amplia gama de interpretaciones respecto al arco diseñado por Sigüenza que abarca desde el servilismo obsequioso y promovedor del sistema hegemónico hasta el inconformismo e impugnación desafiante del régimen español.

1. Según una apreciación crítica de *Teatro de virtudes* compartida por varios críticos, esta relación de fiestas es ante todo un acertijo sin ninguna resolución concreta y unívoca. Esta evaluación de *Teatro de virtudes* como obra enigmática con mensajes ambiguos se atribuye al historiador británico Anthony Pagden. Él alega que la obra constituye un primer experimento de la élite criolla de apropiarse de una cultura clásica indígena, pero que comunica «a striking if still confused political message» (*Spanish Imperialism* 93). Pagden advierte que *Teatro de virtudes* «is a treatise combining a number of apparently contradictory political arguments in a manner that suggests conceptual confusion rather than any attempt at synthesis» («Identity Formation» 72). El estilo florido y muchas veces enrevesado de la prosa repleta de latinismos y citas cultas patentiza la erudición y credibilidad del autor y aporta a la oscuridad del texto. Sin negar el

[6] La coordinación y presentación de estos volúmenes titulados, *Carlos de Sigüenza y Góngora. Homenaje 1700-2000*, se realizaron gracias a Alicia Mayer y su publicación se debe a la Universidad Nacional Autónoma de México.

aspecto críptico del texto, importa que se reconozca que su índole enigmática desempeña una función constructiva. Juzgar la obra como una serie de divagaciones discordantes de un historiador que no promueve ningún objetivo político o social contradice la esencia laberíntica del arte barroco. Serge Gruzinski describe el arco triunfal como «a game of scholars for an intellectual public, those *eruditos* whose approval Sigüenza y Góngora was seeking» (*Images at War* 150). Los artífices barrocos se aferran al lema, «Cuanto más cubierta de velos está una verdad, mayor es su atractivo. Fácil de descifrar, se torna vulgar» (Seznec 123). El objetivo de la estética deliberadamente críptica, aparte de estimular cognitivamente a los letrados y suscitar la gracia de las autoridades civiles, ocultan credos políticos denunciantes y sugestiones transformativas.

2. La crítica literaria en general plantea la autopromoción del criollo como una de las principales pretensiones de la obra. Anna More retomó y desarrolló con evidencia textual la propuesta de Pagden de interpretar la obra como un medio por el cual Sigüenza se presentó a sí mismo junto con otros criollos como los únicos competentes para administrar y descifrar los misterios de la sociedad colonial. Según este punto de vista, Sigüenza procuró establecer al criollo característicamente dotado para interpretar el «archivo criollo». De allí, se deduce que Sigüenza, por el ejercicio de colección y catalogación histórica, ambicionaba establecer su legitimidad hegemónica como criollo e impulsar su autoformación política. Como arma literaria, las letras poéticas manifestadas en los arcos triunfales y en los certámenes daban «un sello de distinción a quien las cultivaba, [y] proporcionaban una manera de adquirir nombradía en esa sociedad apretada en torno de los colegios y las iglesias» (Pascual, *Arco* 39). Pagden extendió esta idea, alegando que la preocupación con los escritos, los artefactos, la arquitectura y el arte del pasado llevó a Sigüenza a valorar el papel de los criollos como «guardians of what he had

come to see as criollo heritage» e intérpretes del antiguo pasado indígena (*Colonial Identity* 74). Expone en términos explícitos su postura: «The message of the *Theater* is clear: for the *criollos* the "Mexican empire" is their classical heritage, one in whose civic virtues white Mexicans can share because they, like the "ancient monarchs" of the old empire, had been born in the land of Mexico» (72). La marginalización por ser «americano», una designación compartida tanto por criollos como indígenas debido a su común tierra natal, provocó una defensa de su lugar de origen, la ciudad de México. En el imaginario peninsular, los europeos asociaban cierto barbarismo y primitivismo con la humanidad engendrada en las Américas. El peninsular atribuía entonces al criollo inferioridad literaria, atribución arbitraria que provocaba disconformidad en Sigüenza. Esta suposición discriminatoria incitó al autor criollo a publicar hacia 1680 un volante titulado «Noticia chronológica de los reyes, emperadores, gobernadores, presidentes y virreyes que desde su primera fundación hasta el tiempo presente han gobernado esta nobilíssima imperial ciudad de México». En él, Sigüenza declaró su tenacidad por investigar la historia de la ciudad y su frustración por la apatía de sus compatriotas: «Nunca desistiré del conato que en esto pongo quando siempre me ocupo en investigar lo que en algún tiempo puede ser que se repute útil supuesto que (ignoro la causa) en investigar con curiosidad nuestras historias domésticas, no solo no ay aplicación, pero ni aun gana» (*Seis obras* 236).

Sigüenza mismo admitió que buscaba una valoración de sus obras basada en su mérito y calidad, y no invalidada a causa de su autoría criolla. La fuerza impulsora detrás del afán de Sigüenza por indagar en la historia mexica trasciende motivos egoístas de validación personal de su criollismo. El desprecio que albergaban algunos peninsulares por los criollos provocaba frustración debido al cuestionamiento de su valía. Como letrado, Sigüenza montó una defensa mediante la escritura. En *Libra astronómica y filosófica*, Sigüenza advirtió: «Piensan en algunas

partes de la Europa y con especialidad en las septentrionales, por más remotas, que no sólo los indios, habitadores originarios de estos países, sino los que de padres españoles casualmente nacimos en ellos, o andamos en dos pies por divina dispensación o que aun valiéndose de microscopios ingleses apenas descubre en nosotros lo racional» (*Seis obras* 400-401). Esta postura defensiva se ve reflejada en muchas de sus obras y con razón, ya que los juicios estereotipados de algunos europeos subestimaban la aptitud intelectual del americano, tanto del criollo como de los pueblos originarios, atribuyéndoles inferioridad de raciocinio. Por lo tanto, su deseo de ser estimado ecuánimemente con sus pares europeos se combina con su amor por su tierra natal para producir una obra política no del todo conformista al sistema hegemónico. Como se planteará a continuación, diversos matices políticos permean la obra. Entre ellas figura la determinación sobre la aptitud del príncipe en base a su virtud y no su etnia, incorporando la estirpe regia del príncipe como parte integral de la virtud.

3. En tercer lugar, a criterio de algunos analistas literarios, *Teatro de virtudes* posee las marcas de un proto-nacionalismo y de una «temprana muestra de criollismo e incipiente nacionalismo» (Chiva Beltrán, «Arcos» 199-200). Jacque Lafaye en su libro titulado *Quetzalcóatl y Guadalupe: la formación de la conciencia nacional en México* interpreta la refundición que hace Sigüenza de la historia para favorecer a los oriundos mexicas como una prefiguración del nacionalismo mexicano. Asimismo, Mabel Moraña supone, con referencia al periodo del barroco americano, que «mucho antes de que el separatismo cristalice en proyectos emancipatorios, comienza a elaborarse en el imaginario colonial la utopía de la nación criolla» (*Viaje al silencio* 200). Esta posición se funda en las referencias de Sigüenza en *Teatro de virtudes* a su amor a la patria y la mención de «nuestra nación criolla» (34). El término criollo según el Diccionario de la Real Academia Española etimológicamente se deriva «del port.

crioulo, y este der. de 'criar'». El orgullo de haber nacido y haberse criado en un sitio colmado de riquezas naturales y culturales describe el sentimiento patriótico de Sigüenza debido a ese vínculo afectivo por su tierra natal. No obstante, su uso de la palabra «nación» no indica ningún sueño de una nación independiente como la definida por Benedict Anderson, de «una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana» (23). El término «nación» usado por Sigüenza carecía de connotaciones modernas y según el *Diccionario de autoridades* (1734) se define como «el acto de nacer. En este sentido se usa en el modo de hablar de nación, en lugar de nacimiento». Los escritos de Sigüenza indican su lealtad al virrey y al rey sin ningún indicio de pretensiones independentistas. Su sugestiva locución «nuestra nación criolla», sin embargo, conlleva una apropiación de la Nueva España como patrimonial de los criollos, remitiendo «a nociones que van integrando progresivamente las ideas de territorialidad, lugar de nacimiento, autogestión . . . que encontraremos siglos después en el imaginario nacionalista» (Moraña, *Viaje* 199).

El vocablo «patria» no indica exclusivismo, sino *amor patriae* o sea afecto por el territorio de su nacimiento que en este caso formaba parte de un reino más extenso.[7] La aplicación prematura de expresiones como «incipiente nacionalismo» a Sigüenza infieren la formación y el desarrollo tempranos de una mexicanidad o identidad nacional, la cual no comenzó a formarse hasta finales del siglo XVIII.[8] La disparidad social entre criollos y peninsulares incitó a Sigüenza y Góngora a perseguir la equidad social declarándose en nada inferior a los peninsulares y defendiendo con aclamaciones estrepitosas la grandeza de su

[7] Para un análisis más amplia del término «patria», véase el capítulo 5.
[8] Mariano Picón Salas (1901-1965) describió la Nueva España del siglo XVII con estas palabras, «Los indios han perdido su historia, los mestizos todavía no la hacen, y el acontecer histórico se localiza en un pequeño círculo blanco, todavía semiextranjero, y en el que aún no despierta la conciencia de nacionalidad» (132).

procedencia americana. En *Teatro de virtudes*, se afana, no por una identidad criolla emancipada, sino una identidad ecuánime.

4. En oposición a la idea del «patriotismo criollo» mediante la reintroducción del pasado mexica, una cuarta posición teórica juzga la obra como un discurso que promueve lealtad al régimen español y la perpetuación del sistema virreinal. En su libro *The Art of Allegiance*, el historiador de arte Michael Schreffler entiende que los lienzos del arco, lejos de representar un movimiento «away from peninsular Spanish authority and the emerging sense of Creole patriotism, identity, and nascent nationalism in the Viceroyalty» más bien enfatizan las ideas de la real presencia y lealtad a la Corona (92). A simple vista, los arcos triunfales durante la época colonial y las ceremonias acompañantes parecen formar parte de la cultura visual que fomentaba la sumisión del pueblo a los poderes imperiales y eclesiásticos. No obstante, el rechazo de la posibilidad de planteamientos crípticos subyacentes opugna el espíritu contradictorio que impregna el arte barroco. La aclaración del respetado historiador José Pascual Buxó sobre *Neptuno Alegórico* de sor Juana aplica con igual fuerza al *Teatro de virtudes* de Sigüenza:

> A pesar de las interpretaciones que modernamente suelen darse del *Neptuno alegórico*, considerándolo principalmente como una opresiva y espectacular manifestación del autoritarismo monárquico, no olvidemos que bajo sus halagüeños «colores» alegóricos, el *Neptuno* de Sor Juana es un «simulacro político» . . . el bosquejo ideal que de su futuro gobernante deseaban formarse los novohispanos. («Función» 254)

El arco triunfal, pese a su función conformista en respaldar el sistema monárquico español con formas restrictivas de representación, ofreció al ingenioso Sigüenza un espacio discursivo y social propicio para promover un amor patriótico y reconceptualizar la autoridad virreinal.

Al igual que Schreffler, el historiador influyente Jacque Lafaye también concluyó que no existía nada subversivo en la elección de emperadores mexicas como el eje temático de sus representaciones emblemáticas. Expresó con términos tajantes que *Teatro de virtudes* es «el acta de defunción del imperio mexicano» y que «el indio de Sigüenza y Góngora es un indio muerto» (120). Para Lafaye, existía una desvinculación total entre los reyes del pasado indígena pintados en el arco y los indígenas contemporáneos de Sigüenza. Él suponía que en la última parte del siglo XVII «se había abierto una nueva era, en la cual el pasado indígena y sus creencias habían perdido toda capacidad subversiva en México» (120). Llegó a esta conclusión debido a la ausencia de documentación de alguna reacción adversa contra él por parte de Tomás de la Cerda. *Teatro de virtudes*, no obstante, alude a comentarios hostiles del público. Aunque el arco no desafiaba el imperio español, quedó patente la audacia y subversión de su diseño que fusionaba sincréticamente elementos barrocos con las figuras culturales prehispánicas denigradas. En muchos sentidos, la serie de representaciones pictóricas y léxicas del arco basadas en los antiguos códices, lejos de ser un simple acto de lealtad a la Corona española, constituyen una manifestación pública del resurgimiento de otra dinastía nativa en lugar de foránea.

5. Por el lado extremo, se ha visto *Teatro de virtudes* como una impugnación manifiesta de la autoridad europea. Referente al arco de Sigüenza, la historiadora del arte, María Fernández, asevera: «It was an overt contestation of European authority» (29). Esta declaración tajante que infunde a Sigüenza con un espíritu insurrecto no armoniza con la disposición pacífica de Sigüenza expresada en este tratado suyo y en otros. Se distanció de una impugnación abierta de las autoridades y apreciaba «la paz que para los suyos solicita México en esta Empressa por medio del Excelentíssimo Señor Marqués de la Laguna» (123). Pese a la radicalidad de tipificar a los emperadores mexicas como paradigmas de virtud, no existe ningún indicio de anti-

colonialismo en el texto ni de una altercación o contestación abierta contra la autoridad europea. Por el contrario, y como procuraré comprobar mediante la presente investigación, Sigüenza, en lugar de socavar la autoridad española, emplea una estrategia sutilmente subversiva, proyectando la visión de un príncipe ideal cuya identidad no se basa en la etnia sino en su virtud y su conexión con el pueblo.

No hay que infravalorar la radicalidad de *Teatro de virtudes* por no generar una conflictividad política mediante desafiar las estructuras hegemónicas. En efecto, en esta obra Sigüenza reestructura y readapta el espíritu renacentista, ese vivo entusiasmo de revivir la antigüedad, combinando fuentes clásicas con las mexicas. Promueve la revalorización de las tradiciones y el arte mexicas con el objetivo de elevarlas al mismo nivel que las greco-romanas en el ideario común. Estima a los emperadores mexicanos como superiores a los dioses legendarios del clasicismo por ser estos últimos dioses falsos. Se esmera por sustituir la mitología clásica por modelos histórico culturales y revivir los textos indígenas. La fusión del arte y la literatura europeas con la amerindia repercute en una nueva variante del Renacimiento que, en lugar de solo redescubrir los antiguos textos latinos y griegos como Cicerón, Platón y Aristóteles, se enfoca en resucitar los códices mexicas elaborados por indígenas e investigadores españoles fidedignos. A este respecto, por dar renacimiento a las antigüedades amerindias, *Teatro de virtudes* sobrepasa otras obras hispanoamericanas del siglo XVII de consciencia criolla que figuran dentro del «barroco de indias».[9]

[9] *Relecturas del Barroco de Indias*, editado por Mabel Moraña, ofrece una colección de estudios de varios investigadores prominentes que intentan delimitar el concepto de barroco de indias. Kathleen Ross en *The Baroque Narrative of Carlos de Sigüenza y Góngora: A New World Paradise* hace un análisis profundo de *Parayso occidental* (1684) mostrando como esta obra de Sigüenza encaja dentro de la categoría del barroco de indias.

Resumen de los capítulos

Las susodichas valoraciones literarias de *Teatro de virtudes*, pese a sus contribuciones monumentales al conocimiento y comprensión del criollismo, solo ofrecen una visión parcial de la caracterización polifacética del virrey elaborada por Sigüenza. Una penetración productiva en las profundidades de la naturaleza multidimensional del virrey requiere la precisión del marco conceptual y contextual de la obra, la cual se realiza en el capítulo de apertura. Allí se enmarcan las influencias familiares, académicas, literarias, políticas y sociales que concurrieron antes de 1680 en la formación del autor criollo de este espejo de príncipes. Sus proclividades transigentes y sumisas colisionaron con su pertinacia e inconformismo para producir quizás su obra más ecléctica y contradictoria. Esta conflictividad anímica explica el carácter convencional y a la vez inconformista de la emblemática en esta obra y su repercusión en la representación de reyes mexicas ejemplares para el virrey. Se ahondará, entonces, en el capítulo segundo en el uso distintivo de los términos emblema, empresa y jeroglífico en *Teatro de virtudes* que, a diferencia de otros espejos de príncipes, retrata a los modelos pintados como seres auténticos y no como meros signos alegóricos.

Sobre estas bases, se procederá en los capítulos tres y cuatro al desglose de los componentes del concepto de la continuidad dinástica del linaje mexica agudamente aplicadas a Tomás de la Cerda en esta obra. Se patentizará que Sigüenza representó al nuevo virrey como la encarnación del espíritu mexica destacando los tres factores del concepto medieval de la inmortalidad del rey trazados por Ernst Kantorowicz en su libro *Los dos cuerpos del rey*: la perpetuidad de la dinastía, el carácter corporal de la Corona y la dignidad real que otorga inmortalidad. En el capítulo tres, con un enfoque en las secciones prosaicas, se sondearán las implicaciones del retrato del virrey entronado en un águila mexicana, adornado con el arma

tradicional de los emperadores indígenas y recibiendo el derramamiento del espíritu mexica. El retrato del virrey como la reconstitución de la dinastía mexica requiere un énfasis reducido en su alcurnia a favor de la virtud. Asimismo, varias referencias prosaicas reconfiguran al virrey con atributos reales como el desdoblamiento del príncipe y la infusión de su cuerpo con el espíritu mexica. Se destaca también en la prosa de *Teatro de virtudes*, tanto en las citas textuales como en la écfrasis de los lienzos, el aspecto de la perpetuidad dinástica designado como la *dignitas* o sea, la soberanía investida en el rey por el pueblo.

En el cuarto capítulo y todavía a la luz de la teoría política de Kantorowicz, esta investigación establecerá el concepto de la continuidad dinástica mediante una exégesis del panegírico final de *Teatro de virtudes* que consta de 17 octavas reales, haciendo hincapié en la inmortalidad de la real persona. Una y otra vez, Sigüenza reitera la inmortalidad que obtendrá el príncipe a través de tomar el trono e incorporar en su cuerpo los atributos morales de los reyes mexicas. El concepto de la continuidad dinástica proporciona sentido al sincretismo de todos los atributos morales de los reyes mexicas que serán integrados en el virrey Tomás de la Cerda para dotarle de inmortalidad. Se explorará el concepto de la inmortalidad en relación con el abolengo, la muerte y la resurrección del virrey como heredero de la *dignitas* de los reyes mexicas. En este capítulo se traerán a colación el uso del término «zodíaco» y «fénix» con alusiones a la naturaleza inmortal y desdoblada del virrey.

La solidificación del concepto complejo de Sigüenza sobre la continuidad dinástica mexica cumplida en el cargo del virrey requería una legitimización virreinal fundamentada en la virtud política. Por lo tanto, el quinto capítulo analiza la reconstrucción que hace Sigüenza de los antiguos reyes mexicanos, transformándolos en seres modélicos de moralidad. Aunque Sigüenza cita al historiador de las principales culturas del México antiguo, fray Juan de Torquemada y su

principal tratado *Monarquía indiana*, publicado por primera vez en Sevilla en 1615 como su autoridad de preferencia que más consulta sobre cuestiones indígenas, él discrepa con Torquemada en su caracterización de algunos de los monarcas. Esta discrepancia se observa particularmente en su reconstrucción del dios Huitzilopochtli como un ser humano no ficticio que, según Sigüenza, el pueblo mexica paulatinamente endiosó. Por tanto, se hará un análisis literario de los procesos de la reconfiguración y las técnicas de cristianización y romanización empleadas en la representación de cada emperador. La fuerza impulsora detrás de esta reconstrucción de la dinastía mexica surgió de su afán patriótico y su deseo de fomentar cohesión colonial mediante la figura del virrey. Se indagará en la cuestión de hasta qué punto recurrió Sigüenza al proceso degenerativo de destacar como héroes a los emperadores mexicas, despojándolos de su humanidad y reduciéndolos a figuras idealizadas en lugar de presentar su verdadera índole multifacética. Partiendo de la definición de *virtue politics* (la política de la virtud) trazada por James Hankins, se analizará la figura del *pater patriae* y la designación del virrey como tal en *Teatro de virtudes*. Esta caracterización arquetípica que realza la virtud como el factor legitimador por encima de la etnia resume en términos generales la visión de Sigüenza de un virrey íntegro subsumido en la cultura novohispana.

El capítulo final recalcará la complejidad de *Teatro de virtudes* que radica en la disyuntiva de Sigüenza de procurar el beneplácito del nuevo virrey y defender con orgullo la ciudad de su nacimiento construida sobre las ruinas de Tenochtitlan, antes regida por los emperadores mexicas. Esta sección recapitulará el anhelo altruista de Sigüenza de optimizar relaciones entre el virrey y sus súbditos por medio de su refundición como príncipe acriollado y virtuoso. En aras de provocar empatía y fomentar relaciones pacíficas, Sigüenza califica a «los indios occidentales» de «miserables» en *Teatro de virtudes*. Se explorará esta etiqueta y la

objeción que advierte contra la aceptación de *Teatro de virtudes* como una obra pro-indígena debido a la disposición poco halagadora de los pueblos nativos en otros escritos suyos como *Alboroto y motín de México del 8 de junio de 1692*. Estas actitudes contradictorias que reflejan el desdoblamiento de su propia naturaleza criolla no invalidan el talante pacifista de su carácter demostrado en *Teatro de virtudes*. Su elogio de la autoridad española combinado con una subversión sutil que anivela lo español con lo indígena influyeron futuros tratados como *Historia antigua de México* de Francisco Javier Clavijero Echegaray, publicado en 1780 que contribuyeron al desmantelamiento del sistema de castas.

Como destacaremos en este análisis, polarizar a Sigüenza como colaborador rotundo del poder peninsular o, en el otro extremo, como oponente declarado de ese poder limitaría la complejidad del raciocinio de este intelectual. *Teatro de virtudes* se sitúa entre esos dos extremos, empleando con audacia la plataforma visual del arco para retratar al virrey como sucesor de los emperadores mexicanos y procurando con suma cautela no airar al nuevo gobernante. Va más allá de simplemente una promoción del criollismo y una subversión sutil de las convenciones artísticas en seleccionar héroes indígenas «no como gobernantes bárbaros, sustituidos y olvidados, sino como modelos dinámicos de conducta moral para los presentes y futuros príncipes cristianos» (Adorno, «Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700)» 27). Sigüenza plantea la perpetuación de la dinastía mexica mediante el virreinato español, o más precisamente mediante el virrey que encarna las virtudes más prominentes de cada rey mexica. De esta manera, *Teatro de virtudes* juega con el concepto medieval de los dos cuerpos del rey para promover una visión más cosmopolita de un pueblo unido. La incorporación del virrey Tomas de la Cerda en la sucesión dinástica mexica como el derechohabiente de ese linaje se convertiría en una fuerza unificadora mediante la encarnación del espíritu indígena, la cual le

concedería inmortalidad. Esta ingeniosa y radical caracterización del virrey se puede ocultar detrás del marco normativo de las expectativas festivas y normas protocolarias con relación a los emblemas, las empresas, los jeroglíficos y las divisas. La deliberada ambigüedad evita la censura y simultáneamente provee un medio eficaz para representar al potentado ideal políticamente virtuoso y aún más importante según la visión de Sigüenza, autóctono.

Capítulo uno. El marco contextual de *Teatro de virtudes*

Los innumerables factores humanos, literarios, sociales, políticos e históricos que enmarcan la producción de obras complejas como *Teatro de virtudes* imposibilitan un análisis exhaustivo de todos ellos. En este capítulo, no obstante, se examinará sinópticamente los elementos contextuales más relevantes para una comprensión fundamental de la obra. Las circunstancias e influencias externas que rodean y definen *Teatro de virtudes* incluyen las creencias y prejuicios del autor, el género literario de *speculum principum*, la función de los arcos de triunfo y las festividades en torno al virrey en la época colonial, el concepto del virrey en el ideario popular del siglo XVII y los conflictos sociopolíticos imperantes en la Nueva España en la segunda mitad de ese siglo que condicionaron las percepciones y actitudes de Carlos de Sigüenza y Góngora en la redacción de este texto.

Su autoría criolla

El carácter transcultural y la identidad criolla de Carlos de Sigüenza y Góngora confluyeron en su escritura de forma prominente. Nacido en la ciudad de México de un padre madrileño, don Carlos de Sigüenza y Benito, y de una madre sevillana, Dionisia Suárez de Figueroa y Góngora, su designación social de criollo lo persiguió toda la vida. Su padre emigró a la ciudad de México en 1640 y se desempeñó allí como escribano real y notorio público. Dos años después se desposó y esta unión produjo nueve hijos. El segundogénito, don Carlos, nació el 14 de agosto de 1645.[1] El insigne autor novohispano se sentía orgulloso de su parentesco del lado materno con el renombrado poeta cordobés Luis de Góngora.

[1] Su hermana mayor se llamaba Inés Sigüenza y Figueroa; ella contrajo matrimonio con el astrónomo y matemático Gabriel López de Bonilla.

La religiosidad del sabio novohispano se remonta a su formación cristiana «en Tepotzotlán en el colegio noviciado de San Francisco Javier» que incluía como parte de su currículo «la lengua náhuatl, y donde muy probablemente Sigüenza abrevó su admiración por las civilizaciones prehispánicas» de Tepotzotlán (Peraza-Rugeley 147). A los 15 años, entró como noviciado en la Compañía de Jesús, tomando sus votos simples dos años después en 1662. Debido a sus desórdenes y salidas nocturnas, se le pidió retirarse de la compañía en 1667. En varias ocasiones, Sigüenza solicitó readmisión, y cada vez el provincial rechazó su petición. Sin embargo, en el año de su muerte, 1700, el historiador jesuita Mariano Cuevas escribió: «Para nosotros, los jesuitas, . . . al que sale expulso no se le readmite ni a la hora de la muerte; luego Sigüenza no salió expulso», y por eso, en su inhumación «Sigüenza tuvo estos honores . . . murió readmitido» (311). Su asociación con los jesuitas y su formación religiosa y académica recibida de ellos influyeron en sus actitudes hacia los indígenas. Se observa el gran ascendiente de las obras investigativas del jesuita José de Acosta (1540-1600) sobre Sigüenza, de las cuales Sigüenza cita diez veces en *Teatro de virtudes.* Acosta defendió al amerindio en *De procuranda indorum salute* (1588) y creía que «es un ser completo, capaz de la más alta perfección cristiana, aun en un estado infantil de desarrollo» (McNaspy y Gómez 1256).[2] En términos generales el pensamiento jesuita se conformaba a la noción del «indio miserable», la cual se explicará en el capítulo final. En *Libra astronómica,* Sigüenza expresa su gratitud por la notable influencia académica que los jesuitas tuvieron en él. Les agradece a los «muy reverendos padres de esta mexicana provincia, mis amigos, mis maestros, mis padres; merecí tan singulares favores . . . que quisiera pagar aun con la sangre que vivifica mis venas» (*Seis obras* 247). En cuanto a la

[2] En la segunda mitad del siglo XVII, dos jesuitas residentes en el Perú, el jurista Pedro de Oñate y el teólogo Diego de Avendaño «atacaron con vigor la esclavitud de indios americanos. Avedaño publicó *Thesaurus Indicus* (1668-1686), seis gruesos volúmenes en defensa de su libertad y la de todos los seres humanos» (McNaspy 1257).

enseñanza espiritual de los pueblos originarios, la metodología didáctica jesuita se concentraba en la formación integral de la persona y no solamente en la dimensión espiritual.

Su ordenación sacerdotal en calidad de clérigo secular transcurrió en 1673 y un año antes recibió la cátedra de matemáticas y astrología sin grado doctoral. A partir de 1680 «empezó a ser admitido en la corte virreinal, sobre todo, de experto en topografía para la realización de varios trabajos» (González González 188). El jesuita Eusebio Francisco Kino intentó estorbar la relación entre Sigüenza y los virreyes Tomás de la Cerda y Aragón y María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, y tuvo cierto éxito debido a que gozaba de cierta protección por ser pariente de la virreina, la duquesa de Aveiro (Lorini y Blaquier Ascaño 102). En *Libra astronómica*, Sigüenza puso en tela de juicio la declaración discordante de Kino redactada en la dedicatoria de su tratado al virrey que proponía que «es el cometo benigno» solo «para adular al señor virrey», pero que «en el cuerpo de su volumen, por lastimarme y ofenderme a mí», dice Sigüenza, argumentaba lo contrario (*Seis obras* 332). Su actuación en defensa de su propia valía como poeta, matemático, cosmógrafo, biógrafo, capellán, astrónomo e historiador criollo se ve reflejada en casi todos sus escritos. Acusa al padre Kino de tachar sus credenciales y reputación o, en palabras de Sigüenza, quitar sus «créditos» y oscurecer su nombre sin causa diciendo que había «gastado el tiempo con inutilidad y despendio» estudiando matemáticas (251). Ante estos intentos de desprestigiar su formación escolar, Sigüenza defiende sus credenciales universitarias y respalda acérrimamente la alta calidad académica de la ciudad de México declarándola equiparable con la de las escuelas peninsulares. En *Libra astronómica* dice, «Hallándome yo en mi patria con los créditos tales cuales que me ha granjeado mi estudio con salario del rey nuestro señor, por ser su catedrático de matemáticas en la Universidad mexicana, no quiero que en algún tiempo se piense que el reverendo padre vino desde su provincia de Baviera a corregirme la

plana» (*Seis obras* 251). La minusvalía de su erudición y talento por parte de los españoles peninsulares por ser criollo lo motiva a defender sus extraordinarias capacidades.

Para establecer la formación de una consciencia criolla durante las últimas décadas del siglo XVII, muchos investigadores han centrado su mirada en Carlos de Sigüenza y Góngora como el criollo por antonomasia.[3] Manifestó su profundo amor por la patria mediante sus creaciones literarias e investigaciones históricas de los pueblos indígenas, no únicamente con pretensiones de acrecentar su propio estatus social, sino a raíz de una auténtica preocupación por la dinámica social y política de la colonia, su estabilidad y el desarrollo regional de una apreciación de la historia indígena. Su condición de criollo generó en él un sentimiento genuino de devoción a su tierra natal que deseaba fomentar en todos los habitantes novohispanos, tanto en los oriundos americanos como en los forasteros europeos trasplantados.

La subestimación del criollo a raíz de su suelo natal incidía en el trato preferencial del peninsular y la exclusión del criollo del cargo político más alto de la Nueva España.[4] En efecto, en cuanto al virreinato, «el criollo era el heredero desposeído» (Brading 17). Como ya se aludió, la superioridad que los españoles peninsulares creían tener sobre los criollos se extendió al mundo académico. Los españoles peninsulares solían mirar con desdén la erudición de los sabios criollos sumamente inteligentes, como comenta Sigüenza en *Teatro de las virtudes:* «Piensan en algunas partes de Europa, y con especialidad en las septentrionales, por más remotas, que no sólo los indios, habitadores originarios de estos países, sino los que de padres españoles casualmente nacimos en ellos, o andamos en dos pies por divina dispensación, o que aun valiéndose de

[3] Véase *La prosa de Sigüenza y Góngora y la formación de una consciencia criolla mexicana* de Antonio Lorente Medina, *Nacionalismo incipiente en los historiadores coloniales* de Gloria Grajales, *The Baroque Narrative of Carlos de Sigüenza y Góngora* de Kathleen Ross y *Baroque Sovereignty* de Anna More.
[4] Con la excepción del virrey criollo marqués de Cadreita, el virreinato de la Nueva España hasta ese entonces había sido exclusivamente reservado para los españoles peninsulares. Incluso este marqués, a todos los efectos, fue un peninsular ya que ingresó a España a los seis años.

microscopios ingleses apenas se descubre en nosotros lo racional» (312-3). Esta táctica del peninsular de tachar de inferior al criollo por haber nacido en el continente americano «equivalía a llamarlo ser en degeneración permanente e incapacitado» (Traslosheros Hernández 51). Por lo tanto, *Teatro de virtudes* en cierta forma se constituye en una defensa de su propio criollismo por medio de defender «nuestra nación criolla» (Sigüenza 181). A lo largo de la obra, su fervor criollo se muestra a través de una exaltación del pasado azteca y la denigración de la conquista. Pero por más trascendental que el criollismo sea, no ha de englobar el entendimiento del texto a expensas de otros factores contextuales. El verdadero amor por la patria no se persigue exclusivamente con pretensiones de autopromoción política, social y económica. La construcción del arco triunfal refleja, por lo tanto, su impulso de infundir las historias domésticas en los corazones de sus compatriotas para despertar en ellos el orgullo criollo.

El género literario del espejo de príncipes (*speculum principum*) y su relación con Sigüenza y Góngora

Pese al probable desmantelamiento del arco o su desaparición debido a los estragos del tiempo, el conocimiento actual respecto al diseño y contenido de las pinturas del arco de Sigüenza surgen principalmente de *Teatro de virtudes*. Su autor incluyó su obra dentro del género *speculum principum* con estas palabras, «siendo mi intento proponer al Excelentíssimo Señor Marqués de la Laguna un theatro de virtudes políticas para que, sirviéndole de espejo» pudiera comparar su vida con las ajenas virtudes (61). Concomitante con la tradición, este manual explicativo dirigido al nuevo virrey Tomás de la Cerda describe, comenta y descifra el arco.

El género literario conocido como *speculum* abarca una amplia gama de obras didácticas que brindaban consejos morales a una diversidad de individuos anclándose en principios religiosos, filosóficos y políticos [i.e. *specula feminarum* (espejos para casadas, vírgenes y viudas), *specula ecclesiae,* y *specula iuris*, etc.]. Como *speculum principum*, *Teatro de virtudes* brinda consejos al virrey e incorpora en sus exhortaciones citas de otros espejos de príncipes, entre ellos: La «ideada república» de Platón, *De officiis* de Marco Tulio Cicerón, *De clementia* de Séneca, *Panegyricus traiani* de Plinio el Joven y secciones de *De civitate Dei contra paganos* de San Agustín.

El creciente interés en *specula principum* entre los críticos literarios en tiempos modernos se debe a la reorientación de las obras de este género, reconociéndolas no como meros textos convencionales y estereotipados, sino como expresiones de la mentalidad de la vida social y cultural medieval o renacentista (Nederman 18). La metodología de las *mentalités* examina las microhistorias de varios grupos sociales para dar forma a la mentalidad cultural de ellos en dado momento histórico. Partiendo de este método, la crítica actual hace hincapié, no en el convencionalismo de estas obras, sino en su diversidad, acentuando su rica complejidad sobre cuestiones políticas (19).

La capacidad simultánea de adherirse a las convenciones panegíricas y expresar con finura ciertos reparos políticos latentes les otorga una dimensión fascinante a estas obras. Como señala Judith Ferster con acertada concisión sobre los espejos de príncipes, «the manuals' dullness is a disguise necessitated by the danger of writing frankly about contemporary political issues, but not a total avoidance of them» (3). A simple vista, el aparente conformismo de este género a las convenciones sociales presenta una fachada idónea para la ocultación ingeniosa de una denuncia sutil de ciertas inequidades políticas. Como mecanismo de sumisión, su naturaleza

esotérica permite la ambigüedad de fomentar un acatamiento a las prescripciones sociales y a la vez entablar críticas camufladas. La censura manifiesta que hace Maquiavelo en *Il principe* no se ajusta a las sutilizas disidentes y a las detracciones implícitas del tradicional espejo de príncipes (Nederman 19). A diferencia de la corriente mayoritaria de los espejos de príncipes, existen unas cuantas obras como la de Maquiavelo que explícita y abiertamente denuncian ciertas creencias o prácticas sociales sin encubrir su denuncia bajo el manto de la ambigüedad. En cambio, Sigüenza en *Teatro de virtudes* camufla propuestas políticas y sociales entre la extravagante exuberancia de figuras retóricas, ideas paradójicas y descripciones de pinturas con una intensidad de colores, recargadas de adornos emblemáticos con motes en latín, todo característico de la complejidad barroca.

El uso de este género para promover intereses propios y convicciones políticas se observa incluso en Erasmo de Rotterdam y su insigne obra, *Institutio principis Christiani*, que revela que él mantenía en más alta estima al tutor (a sí mismo) que al mismo príncipe cuando declaró, «tampoco Plutarco estima sin razón que nadie presta mejor servicio a la república que quien llena el ánimo del príncipe» (*Educación* 5). Erasmo también empleó este género para promover sus posiciones políticas como su antipatía por las reales alianzas matrimoniales, insistiendo en uniones contraídas dentro «de los límites del reino» con una mujer prudente, modesta e íntegra (155). Asimismo, se plantea en contra de la diplomacia expansionista declarando que el príncipe ha de dedicarse a la administración benéfica del pueblo y no a la extensión de su reino. El fomento de una agenda personal se observa no solo en el espejo del príncipe cristiano de Erasmo, sino en *Teatro de virtudes*, evidencia de la cual ya se estableció en la sumaria revisión de la crítica en el capítulo introductorio.[5]

[5] Pese a las similitudes entre esta obra de Erasmo y la de Sigüenza, *Teatro de virtudes* no incluye referencia alguna de este teólogo y humanista holandés. Sor Juana, en cambio, en *Neptuno alegórico* cita

Los arcos triunfales en la época colonial

El atrevimiento inaudito del arco triunfal de Sigüenza no se puede apreciar debidamente fuera de su contexto socio-histórico. Durante ciento cincuenta años, los arcos triunfales habían mantenido cierta reglamentación dictada por las convenciones sociales renacentistas y cristianas. El arco dispuesto por Sigüenza para homenajear al nuevo virrey adhiere a estas en líneas generales, pero discrepa en algunas de sus particularidades, las cuales se remarcarán a continuación.

El diseño estructural de este arco se asemeja al de los de su época. Los arcos triunfales introducidos en la ciudad de México con la llegada de la primera Real Audiencia en 1528 se habían vuelto consubstanciales a la sociedad novohispana en el siglo XVII con construcciones fundamentalmente análogas. Una disminución gradual en el número de fiestas cívico-religiosas en España ocurrió después de 1630, aunque México seguía organizando numerosas fiestas, «sintiendo la necesidad de impresionar, de ufanarse de ser la Roma o la Venecia del Nuevo Mundo» ante los nuevos mandatarios (Martin y Arenal 29). El historiador de arte, José Miguel Morales Folguera determinó que las dimensiones de altura y anchura de los arcos triunfales en la Nueva España eran «similares y constantes en todo el virreinato» (110). Sigüenza sugiere que la infraestructura de este arco fue afín a la de los arcos triunfales anteriores, y que por eso opta no hacer mención de varios aspectos arquitectónicos del arco como el diseño de los cuatro pedestales de la principal fachada «por no ser obra mía» y por razones de concisión (*Teatro* 45). Sor Juana indica que el arco diseñado por ella tenía esencialmente la misma altura y anchura que la de don Carlos, «treinta varas de altitud» y «diez y seis de latitud», lo cual equivale

a Erasmo al final de su argumento sobre el séptimo lienzo, «*Necesse est, ut princeps consultorem habeat in pectore*», para remarcar la necesidad del príncipe de tener un consultor en el pecho (161). Esta cita textual de Erasmo sugiere que sor Juana visualizaba a un príncipe moldeado en base al ideal erasmiano, por lo menos en cuestión del dominio propio.

aproximadamente a 82.3 pies geométricos y 43.8 pies respectivamente (*Neptuno alegórico* 111). Sin embargo, la altura imponente del arco dejó pasmados a los espectadores e impulsó a Sigüenza a llamarlo «tan descollada máquina» (*Teatro* 42). Debido a su construcción rápida de materiales efímeros como madera, papier maché, estuco o cartón piedra, estas primorosas portadas triunfales perduraron poco tiempo y fueron desensambladas después de las celebraciones virreinales. La expresión «efímero de Estado» acuñado por Rodríguez de la Flor denota «la capacidad de crear una representación espectacular del poder» ante el público mediante fiestas políticas y religiosas, conmemoraciones, exequias, arcos triunfales y otras celebraciones transitorias (Bridikhina 136). La temporalidad de estos espectáculos se nota particularmente en la arquitectura de los arcos.

Según Sigüenza, en las festividades del recibimiento del virrey «tiene el lugar primero el Arco triumphal q' se erige en la Plaza de S. Domingo» en el cual quedaron plasmadas una serie de imágenes basadas en el pasado mexicano (*Teatro* 42). A las 4:15 de la tarde, el 30 de noviembre de 1680, se franquearon las puertas del arco y pasaron por ellas Tomás de la Cerda junto con la virreina y su cortejo. Después de la presentación del arco junto con las declamaciones poéticas de la ceremonia civil y el juramento de lealtad de parte de la ciudad al nuevo virrey, la procesión continuó por la ruta establecida hasta llegar a la Plazuela del Márquez, «lugar destinado desde la antigüedad para la celebridad de este acto» (42). Al llegar a la Catedral Metropolitana, todos pudieron contemplar el arco triunfal de sor Juana diseñado en torno a la figura mitológica de Neptuno. Este arco patrocinado por las autoridades eclesiásticas «consistía de una sola fachada que cubría la puerta occidental de la catedral, ya que todavía no se había construido la portada principal» (Sabàt, «El *Neptuno*» 64). Después de este ofrecimiento de

elogios mediante las dilucidaciones de las metáforas mitológicas, ingresaron a la catedral donde tradicionalmente cantaban el *Te Deum laudamus*.[6]

Como se ha aludido en el capítulo introductorio, se ha alegado que el arco ideado por Sigüenza conserva la misma función hegemónica de los demás arcos triunfales en el siglo XVII, conformándose netamente a los designios convencionales de inspirar lealtad a la Corona y a su vicario. Según esta teoría, las festividades de la época colonial instigadas por las autoridades religiosas y seculares representaban la teatralización del poder. En *El poder en escenas*, «el antropólogo social francés Georges Balandier . . . determinó que todo el poder político acababa obteniendo la subordinación por medio de la teatralidad, utilizando los medios espectaculares para señalar su asunción de la historia (conmemoraciones), exponer los valores que exalta (manifestaciones) y afirmar su energía (ejecuciones)» (Bridikhina 136). Con esto concuerda María Dolores Bravo Arriaga en «La trayectoria anunciada de un gran investigador», señalando que las fiestas «en el marco del Estado absolutista conjugan las metáforas del poder» (14). El arte visual empleada en las ceremonias civiles «proyectaba una imagen oficial del rey español como el Monarca del Mundo, convirtiendo el arte en instrumento de legitimación y propaganda» (Bridikhina 137).[7] De nuevo José Pascual Buxó expresa que los arcos de triunfo desempeñaban una «estricta función ancilar: la de difundir dogmas y convicciones oficiales, la de colaborar en

[6] Antes de llegar a la ciudad de México, don Tomás de la Cerda y su esposa habían pasado tres meses cruzando el Atlántico. Llegaron a Veracruz el 19 de septiembre de 1680, donde fueron recibidos con una celebración formal. Esto dio inicio a una serie de escalas ceremoniales en las ciudades de Jalapa, Tlaxcala, Puebla y Cholula. A fines de mes, se alojaron en Chapultepec (Pascual Buxó, «Poética del espectáculo barroco» 45). Octavio Paz añade que el «fray Payo de Rivera, los recibió en Otumba, el 17 de octubre, y allí, según la costumbre, se hizo la transmisión del bastón de mando» el 7 de noviembre y la entrada pública a la ciudad de México ocurrió el 30 de ese mes (203).

[7] Referente a la función hegemónica de los arcos de triunfo, Bridikhina explica, «Todo este complejo aparato propagandístico basado en las relaciones entre arte y poder, tomaba como base la capacidad de lo visual para evidenciar, justificar, prestigiar el poder y convertía la ausencia física del Rey en una presencia simbólica, ubicua en todos los territorios de la monarquía española» (138).

la exterior magnificencia de una sociedad que . . . cifra máxima ambición en ser un fiel trasunto de la española peninsular» (Pascual Buxó, «Palestras» 227). Esta función propagandística de las entradas triunfales de resguardar y reafirmar la preponderancia del régimen español se ve subvertida en alguna medida en *Teatro de virtudes* debido a su enfoque principal en la historia indígena y en el oficio del virrey sin mención directa del rey.

Entre los factores que distinguen el arco diseñado por Sigüenza de sus antecesores, figuran no solo la temática indígena enmendada para reflejar valores cristianos sino también la remodelación de la figura del virrey para situarlo simbólicamente en la línea sucesoria reestablecida de la dinastía mexica. Salta a la vista la singularidad del arco en homenaje a Tomás de la Cerda debido a la ausencia de divinidades grecolatinas. Con la excepción de este arco triunfal y el diseñado por el jesuita Alonso de Medina, todos los demás arcos en el siglo diecisiete recurrieron a la mitología clásica para su iconografía histórica. Según Alejandro Cañeque, el arco que erigió Medina titulado *Espejo de príncipes católicos* para darle la bienvenida al conde de Salvatierra, García Sarmiento y Sotomayor, en 1642, fue la única ocasión en el siglo XVII en el que se usó una figura bíblica en un arco triunfal, en este caso, la de José en Egipto (*The King's* 27). En los lienzos de ese arco aparece la imagen de José en Egipto sentado en un trono con atavío romano, pero con su rostro substituido por el del virrey.[8]

En razón del énfasis en las virtudes políticas, se suele obviar la radicalidad de *Teatro de virtudes*, agrupándola con otros espejos de príncipes. Se ha declarado que esta «creación de Sigüenza no supone ninguna innovación radical con respecto a la tradición de arcos virreinales, pues, aunque se utilice a los indígenas americanos como vehículo a través del cual se expresan las virtudes del buen gobernante, dichas virtudes no dejan de ser las virtudes clásicas» (Cañeque,

[8] En el tablero principal «se descubría un trono real en que yva sentado Joseph, su rostro retrato al vivo de nuestro Príncipe» (Medina 4).

«Espejo» 207). A modo de comparación con los espejos de príncipes anteriores, quizás el de Alonso de Medina sea el más comparable al de Sigüenza debido a su elección de personajes considerados históricos en reemplazo de los dioses mitológicos protocolarios. A pesar de su utilización de personalidades bíblicas, *Espejos de príncipes católicos* posee una naturaleza análoga a los espejos tradicionales, y para propósitos de este análisis, se utilizará como representativo de los espejos de príncipes corrientes de la época. A pesar de la similitud fundamental en cuanto a su reparto, las dos obras difieren drásticamente en tres aspectos: su didacticismo, su descripción de la relación rey-virrey y la representatividad de los personajes.

Con respecto a la primera diferencia, *Espejo de príncipes católicos* se vale de un consabido relato bíblico para inculcar verdades morales, mientras que *Teatro de virtudes* emplea relatos históricos poco conocidos de reyes indígenas con el doble objetivo de instruir la moral y la herencia cultural simultáneamente. En segundo lugar, cada obra presenta el cargo del virrey desde perspectivas discordantes. La omisión casi total de cualquier mención del rey español en *Teatro de virtudes* contrasta marcadamente con las referencias enfáticas en *Espejo de príncipes católicos* que resaltan la sumisión del virrey al rey español. Medina presenta la relación autoritaria entre virrey-rey como paralela a la de José-faraón, dado que José recibe su nombramiento directamente del rey y se arrodilla lealmente ante él. De hecho, en uno de los tableros se pintó «un real y excelso Trono, a Pharaon retrato de nuestro Rey, dándole a Joseph arrodillado a sus pies un hermosísimo collar de oro, su anillo y manto de Olanda» (Medina 6). La obra también retrata al virrey, no como el sol, sino como la luna que refleja la luz del sol que emana del rey.[9] En cambio, Sigüenza, aunque no niega la subordinación del virrey al rey, lo retrata alternativamente como sol y el sucesor profetizado del linaje mexica.

[9] En *Espejo de príncipes católicos,* la virreina en esta representación no es la luna, sino la mujer apocalíptica vestida del sol, que tenía a los pies la luna y que acuña «con grandeza a la Luna» o sea

La tercera disimilitud entre estas dos obras es la delineación de sus personajes. Mientras que Medina alegoriza a José retratándolo con el rostro del virrey y sor Juana superpone el rostro del virrey Tomás de la Cerda en el físico de Neptuno, Sigüenza evade esta técnica exhibiendo ingeniosamente al virrey representándose a sí mismo, ataviado con adornos indígenas y recibiendo en su persona el espíritu de los emperadores mexicas. *Teatro de virtudes* en estos tres aspectos se desvía del diseño protocolario de promover lealtad a la Corona, y opta por enfocarse en el virrey como gobernante virtuoso y autóctono. Aunque se entendía que el virrey era la viva imagen del rey y que el honor otorgado al virrey lo gozaba igualmente su contraparte peninsular, Sigüenza resta importancia a este enfoque a favor de conceptualizar al virrey como heredero de la dinastía mexica. *El espejo de príncipes católicos* en los aspectos antes mencionados concuerda sin excepción con la mayoría, si no con todos los demás espejos virreinales de los siglos XVI y XVII. Por lo tanto, *Teatro de virtudes* sobresale de los demás espejos de príncipes, distinguiéndose como una nueva visión de un virreinato más fuerte y autóctono durante un período de debilitamiento de la monarquía de los Habsburgo bajo Carlos II de España.

Aunque los arcos triunfales promovían la subordinación del pueblo al orden establecido, o sea al control peninsular, su naturaleza enigmática que surgía de su ornamentación recargada, su misteriosa iconografía, sus versos complicados y sus enigmas visuales de la mitología clásica proporcionó para Sigüenza un marco esotérico propicio para inspirar una transformación en el virrey y fomentar sus ilusiones políticas y sociales. Así, la retórica procesional como la exhibida en el arco triunfal no solo extendía la bienvenida al virrey como figura autoritaria cuyo arribo

«comunica influxos a la Luna» (Medina 14). Aclara que la «Luna es nuestro Excellentisimo Príncipe y Luna tan llena de resplandores, de nobleza que puede competir con el que más se preciare de sol» (14). Basándose en el nombre del virrey García Sarmiento y Luna, el autor lo compara con la luna, diciendo que aun «si la tierra eclipsa su belleza, / No estorvará esta tierra los honores / Que ha dado el Rey cual sol su nobleza» (21). Esto indica de nuevo que Medina consideraba al virrey el reflejo del verdadero sol, el monarca supremo.

representaba un cambio de administración sino una ocasión para el diseñador criollo de suscitar cambios ideológicos no solo en el virrey sino también en los funcionarios novohispanos y en el pueblo. El poderoso instrumento propagandístico del arco triunfal propició un escenario en el cual Sigüenza, desde su posición criolla podría visualizar otro tipo de virrey, virtuoso, pero no necesariamente peninsular.

El virrey, la imagen viva del rey

Debido a su enfoque centrado en la figura del virrey, *Teatro de virtudes* requiere un análisis que penetra en la percepción de este puesto en el ideario colonial y que tiene en cuenta los típicos virreyes y los que diferían de la norma. El concepto común del virrey sobrepasaba el de un simple funcionario o delegado del rey y lo presenta como la imagen viva del monarca.[10] En *Política indiana*, segundo tomo, Juan de Solórzano Pereira (1575–1655) expresó que los virreyes debido a su «omnímoda semejanza» son los «Alter Nos», espejos del rey o sea «vicarios suyos» en las «Provincias que se les encargan» (366). Incluso advierte que «en todos los casos, y cosas, que especialmente no llevan exceptuados, tienen, y exercen el mismo poder, mano, y jurisdición, que el Rey, que los nombra, y essa no tanto delegada, como ordinaria» (367). Los reyes hacen de su majestad a los virreyes, enviándolos a gobernar aquellas «Provincias, donde ellos no pueden asistir, quedándose entera en los mismos, aunque se transmite, ò transfunde de unos en otros» (367). Solórzano expresa de esta manera que la majestad real queda entera en la persona del virrey y que él ejerce el mismo poder del rey que nombró. Desde ese punto de vista, la autoridad del virrey teóricamente sobrepasaba la de la Real Audiencia. Solórzano cita la Cédula real de

[10] Alejandro Cañeque en *The King's Living Image* concuerda, «Indeed, no self-respecting viceroy, although always acknowledging his subordination to the king, would have thought of himself as a mere royal agent or an administrator or bureaucrat» (26).

1614 que decreta que los habitantes de las Indias han de tributar la misma deferencia y reverencia al virrey como si fuera el mismo rey, «Que à los Virreyes se les debe guardar, y guarde la misma obediencia y respeto, que al Rey, sin poner en esto dificultad, ni contradición, ni interpretación alguna» (367).

La dedicatoria de *Teatro de virtudes* enumera cuatro títulos en secuencia que corresponden a los papeles primordiales del virrey: «virrey lugarteniente» (poder ejecutivo), «gobernador» (poder administrativo), «capitán general de la Nueva España» (poder militar) y «presidente de la real audiencia y chancillería de ella» (poder legislativo y judicial) (3). Estas responsabilidades incluían también el rol de vicepatrono de la Iglesia Católica y superintendente de la Real Hacienda.[11] En su calidad de lugarteniente, teóricamente ejercía todo el poder del rey. En efecto, se concebía al virrey no como cabeza de una burocracia colonial, sino como la viva imagen del monarca ausente. Mateo de Caravantes, canónigo de la catedral de Trujillo en el Perú expresó con gran precisión la mímesis entre el rey y el virrey: «Bien podremos decir que el virrey no es distinto de la persona real, pues en él vive por traslación y copia con tal unión e igualdad que la misma honra y reverencia que se debe a Su Majestad se debe a Su Excelencia, y la injuria que se les hace es común a entrambos, como la fidelidad y vasallaje» (15).[12] Esta fusión conceptual del rey con el virrey plantea la indistinción entre estos dos en cuanto a las prerrogativas de respeto y sumisión, siempre reconociendo el segundo como imagen del primero.

El absolutismo, sin embargo, no define debidamente el poder virreinal. Sus limitaciones se manifiestan no solo en su sumisión absoluta al poder del monarca supremo, sino en su

[11] Al vicepatrono le correspondía la facultad de nombrar el cura para cada curato basándose en una lista de candidatos. Le tocaba también verificar las licencias de los religiosos recién llegados y asegurar de que las bulas contaran con aprobación real. En calidad de vicepatrono, supervisaba la recaudación de los diezmos y arbitraba en los litigios jurisdiccionales entre diferentes órdenes religiosas.

[12] Antonio Cañeque también cita a Caravantes en «Cultura vicerregia y Estado colonial. Una aproximación crítica al estudio de la historia política de la Nueva España» (16).

autoridad compartida con la audiencia en asuntos justicieros, económicos y políticos. Dado que el rey nombraba a los funcionarios más notables, esto incapacitaba al virrey de ejercer un dominio eficaz sobre todos sus subordinados.[13] Incluso el respetado historiador latinoamericano Clarence Haring vacilaba con respecto a los límites de la autoridad del virrey, como señaló Cañeque: «In practice, the viceroys had to share their power with the *audiencia*, so much so that it made Haring wonder where the ultimate authority in the colony rested, in the viceroy or in the *audiencia*» (*The King's* 53). En la práctica, la centralización del poder residía en manos del virrey y de la Audiencia, aunque en teoría, el virrey encarnaba toda la autoridad del monarca como su vicario en el territorio colonial. Pese a su posición política como sustituto del monarca, «administrativamente el virrey siempre fue un *primus inter pares*» (Ciaramitaro 124).

El uso predilecto del apelativo «príncipe» en los *speculum principum* como *Teatro de virtudes* para referirse al virrey, aparte de ser retórica grandilocuente y adulación típica cortesana, indica la forma en que fue concebido el poder del virrey como soberano y mandatario supremo de la tierra y no el simple cabeza de una burocracia (Cañeque, *The King's* 30). La aplicación ambigua del término «príncipe» para referirse tanto a los reyes como a los virreyes contribuye al desdibujamiento de los límites entre los dos cargos. En el mismo párrafo, Sigüenza diserta sobre «las portadas triunfales» que «los americanos ingenios . . . han erigido para recibir a los príncipes» y consecutivamente exclama que «los príncipes son no tanto vicarios de Dios, . . . sino una viviente imagen suya o un Dios terreno» (*Teatro* 14). Aplica estas declaraciones al virrey para probar el indecoro de emplear deidades fingidas en los arcos triunfales. El acoplamiento de estos dos conceptos semánticos, el del rey y del virrey, en un solo significante,

[13] El virrey gozaba del derecho de nombrar a los alcaldes mayores y corregidores, excepto en el ínterin de los años 1678 y 1680, durante el virreinato del arzobispo fray Payo Enríquez de Rivera.

«príncipe», permite una ambigüedad que facilita la agregación del virrey Tomás de la Cerda al linaje real de los mexicas.

La noción del virrey como imagen del rey español no entra en conflicto con la del príncipe heredero de la Corona mexica. El hincapié que hace Sigüenza en una legitimidad regia proveniente de la monarquía mexica mediante la virtud por encima de la alcurnia noble y nombramiento real suele pasarse por alto. La crítica tiende a centrar su óptica en la posición del virrey como el perfecto simulacro del rey español hasta el punto en que pierden de vista la otra fuente de autoridad monárquica, la mexica. Una concentración exclusiva en Tomás de la Cerda como imagen viviente de Carlos II de quien deriva toda su autoridad resulta en una simplificación excesiva y demasiado estrecha de la visión de Sigüenza. Sin descartar la Corona española como fuente de poder virreinal, Sigüenza reconoce otro real linaje que resurge de las cenizas, la Corona mexica, de la cual el nuevo virrey Tomás de la Cerda podrá formar parte como príncipe heredero. Como se constatará en los capítulos que siguen, esta propuesta radical no implica ningún deseo insurrecto por parte de Sigüenza de suplantar la regencia española con una indígena. Sin embargo, sirve para reconfigurar al virrey como príncipe autóctono que sostiene una relación pacífica, empática y prudente con el pueblo.

La percepción del cargo del virrey que mantenía Carlos de Sigüenza y Góngora fue moldeada por las interacciones precarias entre él y el virrey Payo Enríquez de Rivera durante la década de 1670. Durante la ocupación de fray Enríquez en el doble cargo de arzobispo de México y virrey de la Nueva España, Sigüenza sufrió tensas relaciones con él debido a algunas decisiones tomadas en su contra. La evidencia señala que «sus relaciones con el arzobispo fray Payo Enríquez de Rivera (1668-1680) fueron lo bastante frías para que se hubiese desplazado a Michoacán a recibir la orden de presbítero, en vez de acudir a su prelado. Además, cuando éste,

ya en posesión del gobierno virreinal, recibió una cédula real en favor del padre de Sigüenza, no le dio curso» (González González 220). Sin embargo, en el mismo año en que redactó *Teatro de virtudes políticas,* Sigüenza compuso *Glorias de Quéretaro*, poema dedicado a Payo Enríquez de Rivera. Escribió esta «relación brevíssima al Ilustríssimo y Excelentíssimo Señor Arzobispo Virrey, no tanto por obedecer (como se debe) su superior mandato en que lo previno; quanto por la complacencia con que se avía de regocijar su piadosíssimo pecho. . .» (67). Parece haber experimentado emociones contradictorias respecto al arzobispo Enríquez, teniéndolo en gran estima por la ejecución de sus funciones religiosas y seculares y a la vez disgustado con él por cuestiones personales.[14]

Importante para esta discusión del virrey figura el hecho de que antes de 1680, el año en que se escribió *Teatro de virtudes*, todos los veintisiete virreyes a excepción de uno fue español peninsular. Lope Díez de Aux y Armendáriz, el marqués de Cadreita (c.1576 – 1644) ocupó el cargo de virrey de la Nueva España entre los años 1635 y 1640. En 1584, a una temprana edad, se mudó del virreinato de Perú a España junto con su madre y siete hermanos, donde se crio, se casó, y ganó prestigio por sus logros militares. Técnicamente criollo por nacimiento, la mudanza en su niñez a España, donde habitó con sus parientes españoles y donde en su edad adulta

[14] Con la culminación de la erección del templo en Querétaro dedicado a la Virgen de Guadalupe, el 11 de mayo de 1680 se realizó un festival en el cual hubo un concurso de poesía. Las estrofas 11 al 14 del poema de Sigüenza sirven de dedicatoria a fray Payo Enrique de Rivera en su investidura civil y eclesiástica. A este Sigüenza atribuye la perfección y pompa que «blasona esta casa santa» (112). Servía «su influencia / de diaria asistencia» durante la construcción del santuario (112). Por tanto, Sigüenza prorrumpe en un elogio del virrey, «¡Oh cuánta gloria! ¡oh cuánta / debe la gratitud tierna memoria / a quien ese cariño ejecutoria» (112). El carácter recto y virtuoso del virrey lo constituye en sucesor apto de «la Olímpica Astrea», diosa de la justicia (112). Lo describe como el representante «del monarca español sustituido» (113). De esta manera, describe al virrey novohispano como «Sol candente» que «dirige con amor, con paz alterna, / porque Minerva y Palas lo gobierna» (113). Estas diosas de sabiduría gobernaban al virrey quien, a su vez, bendecía al pueblo con amor y paz. En la estrofa 14, Sigüenza sigue su discurso encomiástico del virrey Rivera, haciendo hincapié en su arzobispado. Lo ensalza como paradigma del devoto mariano por antonomasia, es decir, clero «cuyo culto piadoso / vota a María con afecto noble / de su amor cariñoso primer moble» (113). Lo que mueve al virrey es su amor paternal y devoción a la Virgen y a su hijo, el «amante de próvido cuidado» (113).

consiguió éxitos como general de la flota por aproximadamente veintiocho años (de 1606 a 1634), borró en gran parte el estigma de su criollismo y fomentó su nombramiento como virrey de España por Felipe IV. En términos pragmáticos, era más peninsular que criollo. Los otros dos virreyes criollos de la Nueva España posteriores ejercieron más tarde durante el siglo XVIII: Juan de Acuña y Bejarano entre los años 1722-1734 y Juan Vicente de Güemes entre 1789 y 1794. Teniendo en cuenta el criollismo de Sigüenza, la exclusión de los criollos del trono virreinal constituye un posible motivo por el cual en *Teatro de virtudes* él reconstruye al nuevo virrey como príncipe autóctono, tema que se abordará más adelante en este tratado.

El contexto político e histórico 1650-1680 (conflictos sociopolíticos entre los pueblos originarios, españoles, criollos y el virrey)

La distribución estratificada de posiciones sociales en la Nueva España durante la segunda mitad del siglo XVII, o sea, la dinámica de las relaciones entre españoles peninsulares, criollos e indígenas, influyó en la cosmovisión de Sigüenza y así en la formación de *Teatro de virtudes.* En la Nueva España de ese siglo, la estratificación social raras veces permitía la movilidad social por no depender de la habilidad del individuo sino de condiciones predeterminadas como sangre, legitimidad de nacimiento y pertenencia a determinada corporación social. La gran polémica del siglo anterior en cuanto a la condición de ser del amerindio persistía durante el siglo XVII. Los vasallos indígenas libres, como expresa Juan de Solórzano Pereira en el primer tomo de *Política indiana*, mantenían una posición de miseria que exigía la protección de la Iglesia y del Estado, «por bárbaros que sean, e inútiles que hayan sido, pudieron y pueden tener a su modo verdadera nobleza, . . . y por el consiguiente no pueden recibir injuria, ni afrenta de los españoles, sin que por ello merezcan pena, . . . si bien no con

tanto rigor como se practica entre los Españoles, por ser los Indios de más baxa y humilde condición» (209). Esta referencia representa la disposición predominante sostenida por los españoles (y por Carlos de Sigüenza y Góngora) en cuanto al estatus social del amerindio durante ese período, el cual se explayará en el capítulo final. Los caciques de ascendencia noble, por otra parte, gozaban de cierta estima entre los *macehuales*, aunque limitada. El estatus jurídico privilegiado del español como defensor del indígena permitía que solo estos sirvieran en los cargos públicos superiores. De esta manera, existía jurídicamente una partición social entre la «república de indios» y la «república de españoles».

Dado que las leyes novohispanas no diferenciaban entre español criollo y peninsular, el criollo con esmero podría luchar para vindicar su origen desdeñado. Pese a la común descendencia europea entre ambos grupos, entre ellos «había fuertes pugnas, sobre todo porque los criollos eran discriminados y excluidos de los puestos claves del gobierno, para los que eran preferidos los peninsulares» (Rubial García 53). Naturalmente, los criollos como Sigüenza se afanaban por defender su patria y gozar del respeto y de todos los privilegios otorgados a los peninsulares.

Aparte de la distribución de posiciones sociales en base a sangre y lugar de origen, la estratificación colonial también abarcaba la asignación o inserción de individuos en cuerpos sociales, comunidades o corporaciones. En la Nueva España del siglo XVII, existían corporaciones religiosas, seglares y gremiales que gozaban de diferentes niveles de privilegio social en función del contenido del fuero y el alcance de jurisdicción. Por lo tanto, dentro de los límites sociales impuestos en base a su nacimiento, existía la posibilidad de ascenso social mediante su incorporación en gremios o cofradías. Como señala Magnus Mörner respecto a la sociedad novohispana:

> En el período de la colonización se fue haciendo cada vez más cerrada y rígidamente estratificada, hasta convertirse en lo que se llama sociedad o régimen de castas, que es, no obstante, notoriamente distinto del prototipo de las Indias Orientales. En la América española no hubo una división estricta en grupos endogámicos. Existía alguna movilidad social vertical y el sistema no gozaba de una sanción religiosa explícita. (83)

Luego, aclara que «la división de la sociedad en grupos investidos de diferente status legal, como también de fuertes privilegios corporativos, sugieren un parecido más estrecho con otro sistema de estratificación, el de estamentos» (84). El sistema estamental en la Nueva España, sin embargo, situaba a individuos en estratos condicionados por factores étnicos, políticos, religiosos y económicos. Andrés Lira y Luis Muro describen la colonia novohispana como «una sociedad estamental, en la que la situación de las personas se determinaba por el nacimiento y por la pertenencia a grupos preestablecidos» (449). La tensión social y el descontento popular provocado por las inequidades y corrupción política ocasionaron la desestabilización y convulsiones ocasionales entre sectores del pueblo.

Durante el gobierno del arzobispo-virrey fray Payo Enríquez de Rivera, el predecesor de Tomás de la Cerda, se esforzó por mantener la estabilidad social ante las sublevaciones populares y los embates piratas. El virrey Enríquez «desplegó inesperada energía para corregir los abusos de los encargados de la conservación del erario, purificó la administración de la justicia, veló por los indios y gastó sus rentas en obras de piedad y beneficencia» (Sierra 114). Gozó de una exitosa gobernación actuando en su doble cargo de arzobispo y virrey durante los siete años antes de que de la Cerda asumiera el cargo de virrey. Conocido por su carácter virtuoso, prudente, erudito y generoso, Enríquez de Rivera en sus primeros seis meses como virrey ya había duplicado la cantidad de contribuciones al fisco real (Cañeque, *The King's* 104).

Sin embargo, poco antes de la llegada de Tomás de la Cerda, estallaron contiendas entre indígenas y españoles en la zona norte. Se sublevaron los amerindios de Nuevo México debido a la corrupción de los funcionarios, su trato abusivo de los habitantes indígenas, el derribo de los rituales indígenas y los conflictos sobre la distribución de manos de obra. Este alzamiento resultó en la evacuación de Santa Fe, la muerte de 380 colonos y 21 misioneros franciscanos, refugiándose en El Paso del Norte (Hamnett 124). Se le informó al nuevo virrey de estos acontecimientos.

Los embates esporádicos de los corsarios también alteraban el orden. La única mención que hizo Sigüenza del virrey Enríquez de Rivera en *Teatro de virtudes* concierne su reciente orden expeditiva que resultó en la captura exitosa del pirata inglés que había perturbado el comercio marítimo en 1680. Sigüenza atribuyó esta victoria al amparo celestial debido a las fuerzas «tan débiles» de la Nueva España frente a estos adversarios poderosos (114). Tres años después durante la administración de Tomás de Cerda, el 17 de mayo del año 1683, una flota corsaria asaltó de súbito a Veracruz. El pirata francés Jean Jacques junto con sus socios saquearon la ciudad por seis días, matando a centenares de ciudadanos y secuestrando a los más influyentes, pidiendo un rescate de 150.000 pesos por cada rehén. El marqués de la Laguna mandó varias compañías de soldados a Veracruz, pero llegaron demasiado tarde porque los piratas ya se habían apartado (Robles 370-4).

Los habitantes de la ciudad de México esperaban del nuevo gobernante «la oportuna intervención para impedir o remediar tanto los desastres naturales que amenazaban continuamente la ciudad, en especial, las incontrolables inundaciones (“continua amenaza de esta imperial ciudad”)» (Pascual Buxó, «Función política» 252). Sigüenza también trae a colación esta misma calamidad natural de las repetidas inundaciones, señalando la importancia de atender

el sabio consejo de sus asesores. El pueblo mantenía la expectativa también de que el nuevo virrey pudiera ahuyentar a los piratas y «controlar los incontables desórdenes o motines provocados por la miseria y el descontento populares» (Pascual Buxó, «Función política» 252).

Frente a estos disturbios internos y externos y la tensión creciente entre estamentos, particularmente entre indígenas y españoles, *Teatro de virtudes* ofrece una solución histórica y moral en aras de paz, reavivando la gloria de los nobles indígenas en la virtuosa persona del virrey Tomás de la Cerda. Posteriormente a la caída de Tenochtitlan y con la muerte de «los principales *tlatoque* a consecuencia de la guerra o a causa de enfermedades transmitidas por los españoles, dio inicio al reacomodo del grupo, propiciado en los primeros tiempos por Cortés, al reconocer los derechos señoriales de los nobles y sus descendientes» (Pérez-Rocha y Tena 67). Sin embargo, estas posiciones de nobleza llevaban consigo condiciones e incumbencias como la de contener y controlar a la población indígena, intermediar entre las autoridades españolas y los pueblos originarios y respaldar las iniciativas españolas de evangelización. Estos nobles mexicas desempañaron una función vital en la cristianización y sumisión de la población indígena, ya que

> representaban, para los indígenas, su tradición y sus valores y fueron elemento de cohesión de los pueblos de indios. Eran casi lo único que ligaba a los naturales con su pasado, y, quizá por su presencia, las comunidades se mantuvieron sumisas, en calma. Sin embargo, esta imagen de los señores se diluyó conforme avanzaba el siglo XVI, a causa de varios factores. (Pérez-Rocha 67)

A partir de la década de 1550, varias cartas y relaciones indican que «la introducción del cabildo indígena les restó autoridad política . . . a los caciques gobernadores» y propició su declive económico, lo cual culminó con frecuencia en la macehualización de su nobleza (Pérez-Rocha

68).[15] El despojo de sus tierras y la recaudación de tributos sin poder mejorar las condiciones económicas de sus súbditos contribuyeron a la desintegración del cacicazgo y la pérdida total de su fuerza política y económica. Esto se puede atribuir en gran parte al «proceso de aculturación» que «efectuó cambios notables en la nobleza indígena, en su educación, vestido, hábitos, costumbres y demás. Su deseo de asimilarse a la sociedad novohispana hizo que cada día se desligaran más de sus comunidades» (72). La disminución de la alta estima una vez mostrada a los emperadores mexicas propicia la redacción de este espejo de príncipes de la pluma de Sigüenza, por la cual procura restaurar a los emperadores olvidados en el imaginario popular y, por ende, despertar y cultivar en los habitantes mexicanos un sentimiento de orgullo en torno a su patrimonio cultural.

El criollismo del autor, la posición de la obra dentro del género literario del *speculum principum*, las formalidades protocolarias de los arcos triunfales, el concepto novohispano del puesto del virrey y el estado de la sociedad estamental en el siglo XVII se inscriben en el marco literario e histórico que establecen la originalidad compleja y la constitución contradictoria de *Teatro de virtudes.* Estas cinco influencias primarias junto con otras como sus autores predilectos y sus amistades entabladas que se dilucidarán en los siguientes capítulos confluyen en este *speculum* para reinventar al virrey como príncipe autóctono en el linaje moral de los mexicas.

[15] El término «macehualización» empleado por historiadores de estudios coloniales se refiere al proceso gradual de la pérdida de legitimidad y privilegios que sufrieron los descendientes de la nobleza indígena a medida que un creciente número de maceguales fue nombrado a cargos públicos.

Capítulo dos. La emblemática: la representación de los predecesores mexicas del virrey como personas históricas y no meras representaciones simbólicas

El arte emblemático servía como la convención semiótica predilecta en los arcos triunfales en la época colonial por ser una forma artística primorosa y a la vez un modo enigmático de comunicación. José Pascual Buxó definió «la emblemática» como el «sistema semiótico peculiar y como corpus icónico-textual de saberes autorizados» (*El resplandor* 108).[1] El esoterismo de estos entes icónico-textuales divertía la mente del espectador intelectual o docto que intentaba descifrar el acertijo de las empresas. A la vez constituía un vehículo propicio para el planteamiento de ideas ligeramente subversivas. Así, en *Teatro de virtudes,* Carlos de Sigüenza y Góngora, valiéndose de las tradiciones emblemáticas, no solo inculca valores morales y lecciones históricas expresamente, sino que implanta subrepticiamente diversas ideas subyacentes sobre la patria, las relaciones étnicas, su propio estado criollo y el papel del virrey. Después de incontables horas de investigación, Sigüenza encargó al pintor José Rodríguez que dibujara y pintara las representaciones tradicionales de cada emperador basándose estrictamente en los códices mexicanos que él mismo poseía. Pese a su esmero por recrear imágenes auténticas, la interpretación ideográfica que derivó Sigüenza de los glifos adaptados de los códices y contextualizados por él denotaría una interpretación «abierta a un cúmulo de empleos y significaciones» (Pascual Buxó, *El resplandor* 237). Lejos de formar un abigarramiento de sistemas incompatibles, las empresas o textos pictóricos de Sigüenza exhiben una confluencia

[1] José Pascual Buxó se distingue no solo como uno de los mayores especialistas en sor Juana Inés de la Cruz sino también como investigador del universo simbólico de la cultura novohispana. Su libro titulado, *El resplandor intelectual de las imágenes. Estudios de emblemática y literatura novohispana* profundiza en «en el campo de la iconografía y la emblemática», agradeciendo a Alciato por sus «conspicuas aportaciones» (29).

magistral de eventos y personajes históricos, símbolos esotéricos y coloridos y sentencias ingeniosas y poesía.

Fundamentándose en la creencia de una conexión universal entre determinados objetos y ciertas acepciones metafísicas, Sigüenza asigna significados simbólicos a los glifos amerindios y europeos basándose en la sapiencia de historiadores y autoridades clásicas, patrísticas y bíblicas. Para la creación de sus empresas, recurre a la erudición de especialistas en historia indígena entre los cuales figuran fray Juan de Torquemada y Antonio de Herrera, a quienes critica por su imprecisa cronología y duración del mando de los emperadores aztecas; pero no critica en absoluto a José Acosta «probablemente por comprender Sigüenza el cuidado con que Acosta manejó el calendario del Códice Tovar» (Adorno, «Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700)» 21). Este marcado rigor investigativo junto con el empeño de reproducir imágenes auténticas en el arco triunfal influyeron notablemente en su caracterización de los monarcas indígenas en *Teatro de las virtudes.*

En este capítulo, se expondrán en primer término las cuatro modalidades emblemáticas de mayor relieve en el siglo XVII, a saber, el emblema, la empresa, el símbolo y el jeroglífico. Se explorará, entonces, la función de estos en *Teatro de virtudes* a la luz de los manuales de consulta más preciados por Sigüenza y su intrepidez de representar en sus empresas y jeroglíficos a los emperadores mexicas como seres auténticos dignos de imitación en lugar de relegarlos a signos alegóricos triviales. Según Sigüenza, el apartarse de la trillada recurrencia a la mitología greco-romana o a la tradición cristiana en busca de modelos regionales indígenas para la gobernación virreinal «pudiera juzgarse» como «extraordinario» y como «acercarse al precipicio y al riesgo» (*Teatro* 12). En efecto, Sigüenza se arriesga, invirtiendo el orden social, priorizando lo regional por encima de lo peninsular o lo clásico europeo y realzando a los héroes

de clase indígena como dechados de virtudes para el virrey español que ocupaba el vértice de la pirámide social. A pesar de que Sigüenza lo consideraba «escollo que peligrase», la crítica moderna tiende a obviar la posibilidad de la incorporación de un virrey a la línea de sucesión mexica; esto se debe en parte a la propensión de reducir la iconografía de los emperadores mexicas al mismo nivel abstracto y mítico de los dioses grecolatinos. La disminución de las representaciones emblemáticas de estos reyes a símbolos de resignación parte de un énfasis en el servilismo adocenado y manido de los emblemas que promueven sujeción a las instituciones de poder. Sin embargo, con una comprensión de la naturaleza de las empresas y el manejo novedoso de ellas por Sigüenza, se hace patente la sistematización de acontecimientos, personajes y símbolos con vistas a forjar un espejo realista empleando reyes auténticos y un virrey virtuoso ambientado en la nueva cultura e incorporado al real linaje mexica.

El embrollo creado por la combinación de símbolos europeos y representaciones indígenas proveyó la cortina de humo necesaria para representar al virrey como ascendente al trono mexica sin demasiado riesgo para el autor. Tal riego se debía a que cualquier imagen o dicho percibido como insurrección o alta traición contra la Corona habría resultado en su condenación como reo de lesa majestad, o sea, una ofensa contra la dignidad de su soberano. El ultraje, los vejámenes y burlas que escarnecen la dignidad del virrey también podrían considerarse una afrenta real, porque «por un lado la potestad del representante debía ser la de la Corona, y los ataques en contra suya siempre fueron considerados como *lèse majesté*» (Ciaramitaro 119). Aunque Sigüenza, como leal vasallo de la Corona, no ocultaba intenciones insurrectas ni independistas, el virrey sentado en el trono mexica que recibía su dignidad de sus antecesores podría haber sido interpretado como faccioso. Esta contingencia de posibles incriminaciones mengua debido al escudo nebuloso de la emblemática barroca.

Gracias al «indecible trabajo» de investigación de Sigüenza y su creatividad fundada en códices históricos indígenas, el arco triunfal sigue vivo hoy mediante la écfrasis o transliteración de sus empresas (Sigüenza, *Teatro* 108). El «insigne pintor Joseph Rodríguez» dio vida a las empresas coloridas de los antiguos emperadores mexicas que «se animaron con sus pinceles», pero fue este impresionante libro de festivos, *Teatro de las virtudes*, que dio perpetuidad al arco y un significado más profundo a las empresas (53). Uno de los «entendidos en el arte» que presenció el arco diseñado por Sigüenza opinó que «fue una de las cosas más primorosas y singulares que en estos tiempos se han visto» (42). Su prosa, adornada con poesía y repleta de citas bíblicas, patrísticas, clásicas, medievales y renacentistas, embellece con virtudes cristianas las representaciones ideográficas y los jeroglíficos de los emperadores mexicas y establece un patrimonio noble del cual todo mexicano, sea criollo, mestizo o indígena puede sentirse orgulloso.

Modos simbólicos: empresas, emblemas, jeroglíficos

Debido a la fascinación neoplatónica con los jeroglíficos egipcios, el arte barroco adoptó una cualidad enigmática arraigada en la emblemática. La publicación de *Emblematum liber* (1531), también conocido como *Emblemata*, dio a conocer al mundo una configuración cuyo impacto quedaría patente por su rápida difusión en Europa y en todo el imperio español. Su autor milanés, Andrea Alciato, conocido como Alciati, creó este nuevo género literario de los libros de emblemas y acuñó el término *emblemata* para referirse a una entidad que consistía de tres partes: el título llamado el *inscriptio*, *lemma* o «mote» como lo llama Sigüenza, la ilustración pintada o sea la *pictura*, y la explicación descriptiva conocida como el *subscriptio* o el «epigrama». Sigüenza utilizó esta construcción bimodal que combina una imagen visual con fragmentos

textuales para difundir una moraleja. En la formación de *Teatro de virtudes*, el autor no solo consultó esta obra seminal de Alciati sino una variedad de guías de emblemática; entre ellas, hizo referencia cinco veces a *Oedipus Aegyptiacus* (1652-4) de Atanasio Kirchero (Athanasius Kircher) (1602-1680), considerado en su época el culmen de la erudición hermenéutica respecto al desciframiento de los jeroglíficos egipcios.

Las imágenes exhibidas en el arco triunfal de Sigüenza integraban este modelo tripartito de Alciati. Como explica Pascual Buxó en *El resplandor intelectual de las imágenes*, «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» (16). Esta forma canónica de representar emblemas ofrecía un medio enigmático ideal para el avance de ideas inconformistas. La relación semántica entre las imágenes y las palabras era semi-velada «como en el caso de la empresa caballeresca que solo consta de mote y figura» o explícita «como en el emblema *triplex* donde aparecen conjuntadas las *pictura* o cosa representada, el mote o título . . . y el epigrama o texto suscrito que glosa la principal implicación semántica establecida por el autor entre la figura y el mote» (Pascual Buxó, «Triunfo parténico» 432). Los arcos triunfales, por lo tanto, junto con sus manuales explicativos, debido al uso del emblema *triplex* le proporcionaban al autor una ocasión propicia para ocultar una agenda política detrás de locuciones laudatorias y la retórica didáctica y enigmática.

En el siglo XVI, ocurrió la sistematización de la emblemática en tres clasificaciones delimitadas, las cuales no ignoraba Sigüenza y Góngora: emblemas, empresas y jeroglíficos. La diferencia categórica establecida entre los términos se volvió difusa con el paso del tiempo. Con esto concuerda la estudiosa de literatura clásica Anne-Elisabeth Spica en su descripción de los libros de jeroglíficos durante el siglo XVII, «Sagement rangé dans ses pages, l'hiéroglyphique

est indifféremment emblème ou devise, en attendant d'être l'un et l'autre» (Spica 316).[2] A esto agrega con referencia al libro de Nicolas Verrien publicado en 1685, «les hiéroglyphiques servent de dénomination commune à toutes les figures qui évoquent, de près ou de loin, une composition décorative» (Spica 319).[3] Sin embargo, la agrupación de estos tres términos en una relación semántica de sinonimia ignora la erudición ingeniosa de Sigüenza y su selección léxica intencional. La ofuscación léxica se debe en parte a que la empresa debido a su naturaleza bipartita se integra con facilidad en la estructura más compleja de los emblemas y jeroglíficos.

En *Teatro de virtudes*, el término «emblema» aparece tres veces y una cuarta vez en latín en una cita textual. No obstante, Sigüenza nunca utilizó este término con referencia a sus propias producciones que aparecieron en el arco triunfal, sino para designar emblemas diseñados por otros autores. En concreto, empleó el término «emblema» para referirse al «citado Emblema» forjado por Alciati (81) y para describir los «emblemas y symbolos» pintados en las jambas esculpidas de las puertas de casas en otros tiempos para hermosearlas (9). Finalmente, matiza la frase «simbólica doctrina» diciendo parentéticamente que en ella «se comprehenden Empressas, Hieroglyphicos, Emblemas» (51). Su evitación del término «emblema» en *Teatro de virtudes* y su opción a favor de los términos «empresas» y «jeroglíficos» para aludir a sus diseños conllevan implicaciones significativas.

La «empresa» renacentista o en latín *impresa* la definió el anticuario e historiador inglés William Camden (1551-1623) de la siguiente forma: «An imprese (as the Italians call it) is a device in picture with his Motte, or Word, born by noble or learned personages, to notifie some particular conceit of their owner» (158). A diferencia de los emblemas que se elaboraron para

[2] «Sabiamente dispuesto en sus páginas, el jeroglífico es indistintamente emblema o divisa, a la espera de ser lo uno y lo otro» (Spica 316).
[3] «los jeroglíficos sirven como denominación común para todas las figuras que evocan, directa o indirectamente, una composición decorativa» (Spica 319).

proponer «generall instruction to all», las empresas se asociaban con una persona o evento en particular (158). El escritor y jurista español Cristóbal Suárez de Figueroa (1571-1644) hace la misma distinción en su *Plaza universal de todas las ciencias y artes* (1615), señalando que el emblema se dirige a toda una comunidad mientras que la empresa tiene un solo destinatario (ctdo. en Pascual Buxó, *El resplandor* 25). La empresa se puede definir, entonces, como una insignia o divisa personalizada que consistía en una imagen y un mote, cuya relación solía ser enigmática. A diferencia de los blasones que representaban el linaje familiar, las empresas se enfocaban en una faceta de la identidad personal del portador, de su biografía, convicciones, nobleza, carácter moral o aspiraciones.[4]

La distinción central entre emblemas y empresas reside principalmente en que esta última carece de epigrama, ya que el emblema se define como «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 [explicativo] (que puede afectar la forma de soneto, octava real» o prosa; en contraste, «la empresa o divisa . . . consta de imagen y mote, pero carece de epigrama» (Pascual Buxó, *El resplandor* 26). Debido a que las empresas elaboradas por Sigüenza incluyen epigramas, se asemejaban más en cuanto a su estructura a los emblemas *triplex* que a las empresas (Tabla 1).

[4] *The Oxford Companion to Western Art* ofrece la siguiente definición de *impresa*: «A personal badge consisting of an image and a motto, which together form a whole, although the relationship between the two can be enigmatic. They are highly personalized; although they were sometimes inherited, they were more often unique to an individual. Unlike coats-of-arms which were granted and which recorded family lineage, the impresa was self-invented and revealed something of the owner's self image. . . . *Imprese* became extremely fashionable in Europe in the sixteenth and seventeenth centuries and were used in ceremonies such as coronations, marriages, baptisms, funerals, official entries into cities, and tournaments. They appeared on shields, vases, tea services, and they were incorporated into paintings and in architecture on tiles and bricks. (. . .) On medals, however, they found greatest popularity» (357).



Figura 1. Esta empresa de Juan de Borja en *Empresas morales* (1581) ilustra el mote «Leve et momentaneum», la *pictura* de un hombre sosteniendo el mundo en sus brazos y la explicación en prosa en lugar de epigrama. Esta creación pudo haber sido la inspiración para la empresa diseñada en torno a Axayacatzin en *Teatro de virtudes*, aunque Axayacatzin aparece inclinado.

En el caso de la primera publicación de un libro de empresas en español, *Empresas morales* (1581) de Juan de Borja, él mantiene el diseño triple, sustituyendo el elemento poético, el epigrama, con una explicación en prosa (Figura 1).[5] La aceptación de este reemplazo del epigrama con una explicación prosaica en los libros de empresas con el tiempo facilitó la admisión del epigrama como parte de la empresa. No sorprende entonces que el distinguido autor

[5] Sagrario López Poza explica, «Borja utilizó el nombre de empresas porque el mote y la *pictura* van acompañados de una explicación en prosa, en lugar de un epigrama, como solían ser los libros de emblemas, pero salvo en ese detalle, es un libro de emblemas, y no debe confundirse esta denominación con el género de las empresas o divisas» (54). A esto agrega que «en los llamados libros de empresas sólo aparece el discurso en prosa, mientras que en los de emblemas el epigrama es lo esencial» (41).

de *Teatro de virtudes* haya dejado a un lado este rasgo distintivo de las empresas, incorporando en ellas epigramas y motes al diseño de los emblemas.

Sigüenza expresa que cada empresa junto con sus símbolos y jeroglíficos en ella formaba una sola unidad, un «artefacto animado» (41). En estas empresas vivientes, el «cuerpo material es la pintura, á que dá espíritu el Epígraphe» (61). Esta definición de empresa como una entidad bipartita, con una parte visual y otra verbal, indica que para Sigüenza el mote y el epigrama servían la misma función, la de resumir y explicar. Esta analogía alma-cuerpo se solía aplicar al mote-pintura de las empresas como se observa en la definición de empresa dada por Giovanni Ferro, autoridad reconocida en *Teatro de virtudes*, «L'IMPRESA una inventione dell'huomo, formata à guisa di un composto d'anima e di corpo, cioè di figure fuor dell' humana, e di motto brieve, diverso dall' idioma di colui, che fà l'Impresa, significante con proprietà simile parte de suoi pensieri» (Ferro 6).[6] Incluso en la definición del teólogo Laurencio Beyerlinck que cita Sigüenza, se observa que «per animun sententiam uno, altero, vel certe paucis comprehensum verbis intelligo» (61).[7] Aunque la «sentencia» o frase mencionada se refiere al mote, Sigüenza extiende su significado para abarcar ambos el epigrama y el mote. De esto se puede inferir que el término predilecto de Sigüenza «empresa» se debe en parte a esta visión bipartita de sus creaciones emblemáticas.

La definición de empresa del experto Giovanni Ferro citada arriba estipula que la empresa ha de carecer de toda figura humana. Esta restricción comúnmente dominaba la

[6] «LA EMPRESA es una invención del hombre, formada a la manera de un compuesto de alma y cuerpo, es decir, de figuras fuera de lo humano, y de un mote breve, diferente del idioma del hombre que hace la empresa, significando con similar propiedad parte de sus pensamientos» (Ferro 6). El inglés William Camden (1551-1623) explica este mismo concepto, «There is required in an Imprese . . . a correspondencie of the picture, which is as the bodie, and the Motte, which as the soule giveth it life. That is, the body must be of faire representation, and the word in some different language» (211).
[7] «por alma, entiendo una sentencia ciertamente en una o en dos o en pocas palabras» (61).

elaboración de empresas.[8] La obra seminal de Paulo Giovio (1483-1552), *Dialogo delle imprese militari ed amorose* (1534) plantea como la cuarta condición de la empresa que «no le conviene figura humana» (6).[9] Sin embargo, más tarde se contradice elogiando a empresas que contienen figuras humanas. Giovio menciona, por ejemplo, una empresa en forma de escudo para Andrea Gonzaga, en la cual aparece el retrato de un joven noble que alude claramente a una persona específica sin hacer que este individuo sea reconocible (Maggi 25). También Giovio incluye la empresa elaborada para el caballero Castellino de Becaria en la que aparece «la cabeça del rey David» (Giovio 150). Aunque por regla general durante el Renacimiento se prohibía la imagen del cuerpo humano en las empresas, algunos como el poeta italiano Torquato Tasso (1544-1595) defendieron la inclusión de la forma humana en ellas con tal que fueran alusiones indirectas, y él menciona varias muestras de empresas con formas humanas (Maggi 12). En *Le imprese illustri*, Girolamo Ruscelli (1518-1566) ofrece otros ejemplos, entre ellos un hombre salvaje con su criado en el carruaje del emperador (15). Según una investigación impresionante que revisa un catálogo de seiscientas setenta y cinco empresas basado en fuentes de 1511 a 1626, se descubrió que «de las 177 empresas de las que se conserva una *pictura* física, en 37 aparecen figuras humanas» (Maceiras Lafuente 131). Por lo tanto, la inclusión de imágenes de figuras humanas en

[8] Pedro Aullón de Haro sintetiza esquemáticamente la diferencia entre «empresas» y «emblemas» basándose en las reglas de Juan de Orozco y Covarrubias en *Emblemas morales* (1589) y su hermano Sebastián de Covarrubias y Orozco en *Thesoro de la lengua castellana* (1611), «Según los Covarrubias, las empresas o emblemas han de tener una figura, cuerpo o invención, y un mote, alma, letra o lema: el mote ha de ser breve; y la figura no ha de ser ni tan clara que cualquiera la entienda, ni tan oscura que sea imposible de descifrar. La empresa no lleva figura humana, y si alguna parte del hombre se representa, se hace como saliendo de una nube, la cual se supone que oculta el resto del cuerpo humano; además tiene pocas figuras. En cambio, el emblema tiene mucho más de ilustración y es rico en motivos decorativos y artísticos. No obstante, en el siglo XVII se suele utilizar indistintamente, y con el mismo fin moral, los emblemas y empresas» (580).

[9] Paulo Giovio enumera las siguientes cinco condiciones esenciales para la empresa efectiva: «La primera justa proporción de anima y cuerpo. La segunda, que no sea tan obscura que sea menester llamar la Sibila para entenderla, ni tan clara que cualquier hombre vulgar la entienda. La tercera, que sobre todo tenga hermosa vista . . . La quarta no le conviene ninguna forma humana. La quinta y última ha menester un mote . . . ordinariamente de una lengua diversa» (6).

las empresas de *Teatro de virtudes* no resulta tan insólito cuando se considera la evidencia antedicha.

La decisión consciente de Sigüenza de usar el término «empresa» para describir pinturas con formas humanas que combinaban motes y epigramas indica, sin embargo, una ruptura con la definición convencional de este término. Pese a su decisión de mostrar la figura humana en sus empresas, Sigüenza siguió la pauta convencional en su diseño de la *pictura* del «brazo siniestro empuñando una luciente antorcha» para representar al Dios Creador de la laguna (*Teatro* 69). Empero en otras empresas, no vacila en ilustrar las efigies de los heroicos emperadores mexicas. Esta contradicción intencional indica la variedad emblemática que empleó para proveer un medio por el cual pudo fomentar sus designios ingeniosos.

La predilección de Sigüenza y Góngora por el término «empresa» en lugar de «emblema» también podría atribuirse a que «la empresa es mucho más enigmática que el emblema» por ser «juego de ingenio» (Maravall, *La teoría* 49-50). Un análisis semiótico de las empresas revela que Sigüenza se esforzó por sujetarse a la regla de asignar significados simbólicos a todos los elementos de la empresa. Trató de seguir la prescripción establecida de que todo objeto representado en las empresas tuviera significación. La esencia más hermética de la empresa debido a su adhesión a la prescripción establecida de que todo objeto representado en las empresas tuviera significación explica en cierta medida su preferencia por el término.

El enfoque flexible de Sigüenza

Como el análisis léxico de estos términos revela, Sigüenza modifica las demarcaciones semánticas impuestas por los estudiosos de la emblemática y las amolda a sus propósitos. En primer lugar, su contemplación de otros formatos quizás más eficaces y su conformación casi

renuente a las empresas y jeroglíficos sugieren una adaptación de estas empresas para lograr ciertos objetivos. Sigüenza dice, «Y aunque pude también desempeñarme con más extraordinarias ideas, jusgué mejor no desamparar la de las Empresas y Hieroglyphicos» (*Teatro* 50). Sin embargo, la singularidad y anormalidad de *Teatro de virtudes* estriba en la naturaleza no alegórica de las figuras de los reyes indígenas representadas en sus empresas, que por definición son alegóricas. Sigüenza expresó que manifestó «las virtudes más primorosas de los Mexicanos Emperadores para que mi intento se logre sin que a las Empresas se les quebranten las leyes» (50). A esto Sigüenza agregó que «se dedujo la empresa o jeroglífico en que más atendí a la explicación suave de mi concepto que a las leyes rigurosas de su estructura, que no ignoro habiéndolas leído en Claudio Minoé, comentando las de Alciato, en Joachim Camerario, Vicencio Ruscelo, Tipocio, Ferro; y novíssimamente, en Athanasio Kirchero» (49). Por su propia declaración, estos siete autores contribuyeron a la configuración del concepto de la emblemática que sostenía Sigüenza, aunque él mismo reconoce cierta desviación de las prescripciones rigurosas en favor de «la explicación suave».[10] De estos siete solamente los libros de Giovanni Ferro y Athanasius Kircher se publicaron durante el siglo XVII. Ferro se enfocaba en las empresas y Kircher en los jeroglíficos. Además, de consultar a los expertos que establecieron reglas para las empresas y jeroglíficos, Sigüenza también consultó varios manuales

[10] Claudio Minoé (lat. Claudium Minoem, en inglés, Claude Mignault) en *Omnia emblemata* comenta la obra de Andreas Alciatus, y Joachim Camerarius escribió *Symbolorum & emblematum ex re herbaria, ex animalibus*. Estos tres precisaron los términos «emblema» o «símbolo» mientras que Jacobus Typotius (1540–1601) en *Symbola divina et humana pontificum imperatorum regum* se enfoca en el *hieroglypto* o *symbolum*. En cambio, Giovanni Ferro (1582-1630) en *Teatro d'imprese* y Vicencio Ruscelo en *Le imprese illustri* puntualizaron el término *imprese* (Vicencio Ruscelo extendió el libro *Le imprese illustri* de su hermano Girolamo Ruscelli y lo publicó en 1566 con un total de 147 imágenes). Giovanni Ferro (1582-1630) al principio de *Teatro d'imprese* (1623) declara que el asunto de la empresa es considerado difícil por los autores y quizás el más difícil que se pueda tratar.

europeos de simbología para respaldar sus creaciones.[11] Conociendo las normas tradicionales establecidas por los estudiosos más renombrados de su época, las manipula ligeramente, haciendo excepciones cuando sea necesario.

La atención escrupulosa que presta Sigüenza a su uso predilecto de los vocablos empresa y jeroglífico indica distintos aspectos de la emblemática. Como sugiere Helga Von Kügelgen en términos generales, «Sigüenza y Góngora, pues aplica igualmente conceptos alternativos para el emblema al llamarlo empresa, jeroglífico o símbolo» (119). Sigüenza optó por valerse de las «Empresas y Hieroglyphicos . . . sabiendo que admiten éstos la verdad de la historia» (Sigüenza, *Teatro* 51). Estos dos términos se asociaban más con el concepto de lo real y lo verdadero que el término emblema. Se esmeró en representar con fidelidad y precisión a los emperadores mexicas «adornados de matizadas plumas como del trage más individuo de su aprecio» (47). Este intento de verosimilitud en las representaciones humanas de los reyes mexicas no armoniza con el repudio convencional de la forma humana en las empresas debido a su historicidad implícita. Como expresó Armando Maggi, comentando la forma humana en *Il conte, overo, de l'imprese* de Torquato Tasso, «The repudiation of the human form would be due to its implicit historicity, to its intrinsic temporality and instability. An impresa is not a depiction of a historically recognizable event or sentiment» (21). Sigüenza se aferró a la historicidad de las empresas, descartando a la vez la noción de que no podía representar un evento histórico reconocible. Según Scipione Bargagli en *Dell'imprese* (1594) en las empresas no solamente no se permitían

[11] Entre los expertos de simbología figuran «Sebastián Erizzo en sus *Symbolos*, y a Brixiano en sus *Comentarios*, como también a Pierio en los *Hieroglyphicos*» (*Teatro* 132). Sigüenza cita seis veces de *Hieroglyphica sive de sacris aegyptiorum literis commentarii* (1556) redactado por el humanista italiano Giovanni Pierio Valeriano Bolzani (1477-1558). También cita seis veces del *Commentaria Symbolica in duos tomos distributa* (1591) de Antonio Ricciardo Brixiano, un diccionario en latín que define el simbolismo de cientos de figuras. Sigüenza hace dos referencias a un compendio de monedas y sus representaciones simbólicas titulado *Discorso sopra le medaglie antiche* (1559) de Sebastianus Erizzo (1525-1585), para dilucidar el significado simbólico del león y la serpiente.

las figuras humanas, sino que tampoco debían contener imágenes de cosas no existentes como las deidades paganas porque «*son cose tuttequante favolose e finte*» (51). Por lo tanto, la elección del término «empresas» por Sigüenza se relaciona factiblemente con su interés en evitar lo fabuloso en sus representaciones.

Las diferencias entre los tres términos, emblemas, empresas y jeroglíficos, giran principalmente en torno a su función. Como destaca Sagrario López Poza, por lo general, la empresa o divisa «se ocupa de conceptos heroicos» y amorosos, «el emblema se escoge para transmitir conceptos morales y didácticos» y «el jeroglífico, para conceptos religiosos (fiestas de beatificación, canonización, exequias, etc.)» (42). Partiendo de esas distinciones, la evitación del término «emblema» en *Teatro de virtudes* quizás se debió a su estrecha asociación con los dioses mitológicos para infundir moraleja. Asimismo, aunque quizás la calificación de «jeroglíficos» se deba a la connotación religiosa del término que se alinea con los valores cristianos ilustrados en los lienzos, es más factible que Sigüenza lo haya utilizado debido a su conexión con la antigüedad egipcia. Sigüenza describe «la compathia que tengo advertida entre los Mexicanos y Egypcios de que dan luzes las Historias antiquísimas originales», agrupando las dos culturas a partir de «lo común» de sus «trajes, y sacrificios, forma del año, y disposición de su Calendario, modo de explicar sus conceptos por Hieroglyphicos, y por Symbolos» (*Teatro* 33-34). La mayoría de los estudiosos del siglo XVII coincidían con la teoría de Athanasius Kircher de que los jeroglíficos encriptaban misterios sagrados. Se creía que en los jeroglíficos existía «un aspecto exotérico y esotérico» (Delgado León 273). Según Kircher, ocultas en la mitología egipcia y griega residían verdades teológicas y prefiguraciones de dogmas cristianos. En el mito egipcio de Isis, Osiris, y Horus, por ejemplo, Kircher divisaba una prefiguración esquemática del

triángulo de la Santísima Trinidad.[12] Kircher dedica gran parte del tomo primero de *Oedipus Aegyptiacus* a demonstrar que los mitos paganos contenían verdades inspiradas. En las imágenes jeroglíficas, Kircher, al igual que Giovanni Piero Valeriano, siguieron una interpretación hermética basándose en *Hieroglyphica* de Horapollo, observando ideogramas en lugar de expresiones fonéticas, como eran en realidad. En la sección *Benevolo lectori* de *Oedipus Aegyptiacus I* se define «jeroglífico» como artificios con «varijs animalium, plantarum, instrumentorum, aliarumque rerum sacrarum velaminibus, ceu quibusdam mysterijs; unde & hieroglyphica appellantur symbola. Quæ quidem hieroglyphica symbola nihil aliud continebant, quàm grauissima, aktissima que non tam Physicæ, aut Politicæ, quam Theologiæ mysteria de Deo, divinisque Ideis, de Angelis, Dæmonibus, cœterisque mundanarum Potestatum classibus atque ordinibus; de ritibus insuper ac cœremonijs» (c2).[13] Esta definición realza la asociación del término en la época con lo religioso y su cualidad enigmática en espera de ser desvelada.

En cuanto al término «empresa», la heroicidad de los reyes mexicas y del nuevo virrey explica en parte el motivo de Sigüenza de aplicar este descriptor a los emblemas *triplex* representados en el arco de 1680. La heroicidad integrada en el concepto de la empresa coincide con la emblemática usada en *Teatro de virtudes*. Después de declarar su intento de manifestar «las virtudes más primorosas de los Mexicanos Emperadores . . .sin que a las Empresas se les quebranten las leyes», cita a Plinio que insta al pueblo a alabar a los mejores príncipes, «*Laudare vero optimos príncipes*» (50). Esta cita precisa la función de las empresas de Sigüenza, la cual no

[12] Como dice Daniel Stolzenberg, «Properly interpreted, the seemingly "absurd" myths of the Greeks, Egyptians, and other heathens express a monotheistic theology that prefigures many of the tenets of Christianity» (37).

[13] «con velos de varios animales, plantas, instrumentos y otras cosas sagradas, o con ciertos misterios; de ahí que los símbolos se llaman jeroglíficos. De hecho, estos símbolos jeroglíficos no contenían nada más que lo más importante, lo más activo, no tanto los misterios de la física, o de la política, como la teología sobre Dios e ideas divinas, ángeles, demonios y otras clases y órdenes de poderes mundanos; sobre ritos y ceremonias» (c2).

sólo consta de destacar las virtudes reales, sino alabar el heroísmo de los príncipes óptimos. A la luz de estas consideraciones, se puede deducir con un grado razonable de certidumbre que la predilección de Sigüenza por el término «empresas» surgió de la connotación semántica de que estas servían como insignias para realzar un aspecto encomiable de la personalidad del individuo representado, en este caso, la de cada emperador mexica y a través del espejo, la del nuevo virrey. Esto se vuelve más contundente cuando se tiene en cuenta la afirmación enfática de Sigüenza en cuanto a la nobleza y virtud política de estas figuras históricas.

Otro término empleado dos veces en *Teatro de virtudes* afín al de la empresa es la «divisa». Sebastián de Covarrubias Orozco define «divisa» como «la señal que el cavallero trae para ser conocido, por la cual se divide y se diferencia de los demás» (119). En *Teatro de virtudes*, Sigüenza califica al nopal como «divissa» de la ciudad de México (55). Luego en el único soneto de la obra, la voz lírica describe las virtudes retratadas en sus empresas como «las regias divisas de Occidente / que a tanto Rey sirvieron Mexicano / de dilatados triumphos en la frente» (141). Este soneto concibe a los reyes mexicas como triunfadores que llevaban divisas o insignias en la frente. En efecto, las doce creaciones emblemáticas ideadas por Sigüenza que simbolizaban virtudes políticas constituían las divisas en las frentes de estos doce emperadores para realzar sus logros heráldicos.

La emblemática: los príncipes mexicas, ¿meros símbolos o seres reales?

Aunque Sigüenza declara su apego a las reglas de la emblemática, la anomalía de su proyecto corresponde a su repudio y oposición acérrima de los dioses mitológicos y su audaz exhibición de las figuras históricas de la dinastía mexica. Él esgrime el argumento que las «mentirosas fábulas» que usaron los «Americanos Ingenios» para «hermosear . . . las portadas

triumphales» constituyeron «sombras de aquellas Deidades tenebrosas» (*Teatro* 13, 15). Esta conceptualización del panteón grecolatino en el arte renacentista concuerda con el análisis de Jean Seznec sobre la pervivencia de los dioses clásicos que los artistas renacentistas transformaron mediante la alegorización en dechados de virtudes. En efecto, «las divinidades pierden todo valor propio, toda existencia independiente . . . no son ya más que "velos destinados a recubrir verdades filosóficas y conceptos morales"» (225).[14] En cambio, Sigüenza pretende efectuar lo contrario en referencia a los emperadores indígenas, reteniendo sus identidades y esmerándose por relatar con veracidad sus rasgos distintivos, éxitos y en algunos casos sus defectos. Razona que, en comparación con la mitología clásica, la dinastía mexica constituye un espejo de príncipes distinguido por su lucimiento de emperadores verdaderos y autóctonos. Explica, «Ya expresé los motivos que me obligaron a no valerme de Fábulas, Apólogos o Parábolas» (143). Determinó en su construcción del arco emplear «*veritatem nudam*» o sea la verdad desnuda (144). Para Sigüenza, los emblemas, símbolos y empresas no eran ficciones sino signos enigmáticos o representaciones gráficas complejas que sugieren a la mente una verdad. [15]

En la estimación de Sigüenza, la figura histórica no ejerce la misma función que los dioses clásicos. La veracidad de las figuras mexicas, una aserción recalcada por Sigüenza, distingue sus empresas de los emblemas convencionales de la mitología. Expone de manera explícita que buscaba retratar las cualidades sobresalientes al hablar de «la Prudencia en el

[14] Generalmente, los mitos griegos se admitían debido a su *sensu*s, o sea su interpretación alegórica. En *Esfera de Apolo y teatro del sol, ejemplar de prelados* de autor desconocido publicado en 1653 para explicar el arco triunfal de la recepción del arzobispo Marcelo López de Azcona, el autor defiende su uso de las deidades clásicas basándose en su aplicación alegórica, «¡Qué infelice la antigüedad, en los aplausos de sus varones fabulosos, que necesitó de ficciones para sus glorias! ¡Y qué dichosos los tiempos en quienes las mentiras de la antigüedad, se ajustan verdades en sus héroes!» (16).

[15] Como expresa Seznec, «La emblemática, en el fondo, persigue dos fines contradictorios: ciertamente aspira por una parte a construir un modo esotérico de expresión y por otra parte y al mismo tiempo, quiere ser didáctica» (90).

Emperador ltzcohuatl» y «la Piedad de Motecohçuma Ilhuicaminan» y «la Fortaleza que se admiró entonces en Axayacatzin» (116). El apelativo de «Symbolo de la mansedumbre y clemencia» que Sigüenza asigna a Huitzihuitl lo identifica como tal en el sentido hiperbólico de prototipo de mansedumbre y no metafóricamente (87).[16] El hecho de que Sigüenza lo llama «clementissimo Principe» indica que no era la clemencia en sí, sino un príncipe en posesión de esta cualidad (88). Esta distinción semántica se torna imprescindible a la luz de la acostumbrada alegorización moral de los dioses y diosas clásicos dentro del Renacimiento despojados de toda individualidad y transformados en meros conceptos o vehículos fabulosos de verdades.[17] Por eso, el autor criollo enfatiza la individualidad histórica de cada emperador mexica antes de señalar su virtud descollante. Con referencia al emperador Cuitlahuatzin, dice «Pintóse este suceso en el Payz del Tablero, que le pertenecía» (135). El título mismo de esta obra en su totalidad indica que en los monarcas mexicas las virtudes fueron «advertidas» u observadas y que sus «efigies» o retratos hermosearon el arco: «*Theatro de virtudes politicas que constituyen á un principe: advertidas en los monarchas antiguos del mexicano imperio, con cuyas efigies se hermoseó el arco triumphal, que la muy noble, muy leal, imperial ciudad de Mexico erigiò para el digno recivimiento en ella del excelentissimo señor virrey conde de Paredes, marques de la Laguna»*

[16] El término «símbolo», cuando se aplica a un ser humano real que exhibe una virtud sobresaliente, adquiere el sentido semántico de prototipo, y no mera abstracción, como en la frase "Nelson Mandela es símbolo de paz y concordia". Esto concuerda con la acepción el *Diccionario de Autoridades*, Tomo VI (1739), «SYMBOLO. Significa tambien qualquier cosa, que, por representación, figura, ò semejanza nos dá à conocer, ò nos explica otra: y assi decimos, que el perro es symbolo de la lealtad; y de la piedad la cigüeña. Lat. Symbolum. SAAV. Empr. 54. No mueva à los Príncipes el exemplo de Pharaón, que dió toda su potestad Real à Joseph.... porque Joseph fué symbolo de Christo».

[17] Michael Herren explica en cuanto a los dioses clásicos, «The god and goddesses in the saying lose all trace of individuality, and are reduced to a single product of nature or natural function» (74). Esto contrasta con la representación que diseña Sigüenza de los emperadores mexicas.

(2). El sabio autor no deseaba alegorizarlos en el sentido de despojarlos de todo rasgo de individualidad y convertirlos en meras abstracciones personificadas.[18]

La forma alegórica marca dos espacios contrarios, el mundo poco imaginativo y el significado redentor que lo acompaña. Walter Benjamin rechaza la definición de alegoría como «the conventional relationship between an illustrative image and its abstract meaning» (162). En cambio, Benjamin cita a Görres, adoptando la definición de alegoría como «a successively progressing, dramatically mobile, dynamic representation of ideas which has acquired the very fluidity of time» (165). Las ideas representadas en las alegorías barrocas o sea las verdades concretizadas en ellas permanecen y retienen su belleza, aunque las alegorías separadas de su contexto histórico aparecen como ruinas. En efecto, «la labor semántica estriba en efectuar el salto desde el nivel semántico que yace en el significante alegórico hacia la construcción de sentido a la que analógicamente este apunta» (Méndez Bañuelos 36). En este sentido, las empresas en *Teatro de virtudes* son alegóricas, aunque adquieren una dimensión más allá de la definición de Benjamín, debido al didactismo histórico y la conservación de la literalidad ontológica de los reyes mexicas.[19] Las empresas de Sigüenza fungen como microcosmos históricos que a nivel literal transmiten ocurrencias fácticas del pasado a los espectadores. En esto difieren de las alegorías adocenadas de orientación puramente moralizadora, debido a que los panoramas emblemáticos del arco de Sigüenza desempeñaron una doble función de didactismo moral e histórico. La escenificación de figuras históricas verdaderas que retienen su

[18] El experto Angus Fletcher discrepa con la teoría tradicional de definir alegoría como una metáfora continua. Refuta la aserción que «la *allegoria* no utiliza la metáfora, sino que lo es», fundamentándose en el concepto de que la alegoría implica diferentes «"transferencias" del significado» (76).
[19] En el caso de Huitzihuitl, se pintó con alas recogidas porque su nombre significa «Pájaro de estimable y riquísima plumería» (*Teatro* 87). Esta representación no realista no despoja a Huitzihuitl de su identidad, sino que ayuda a formarla sobre la base de su nombre.

identidad en los lienzos distingue estas representaciones de otros arcos triunfales debido a la veracidad asumida de sus acontecimientos.

La única mención del término «alegorías» en *Teatro de virtudes* ocurre cuando explica que «triunfal» proviene de la palabra hebrea que significa «mano», y que, por lo tanto, los arcos triunfales deben servir de espejo «para que de allí sus manos tomen ejemplo, o su autoridad y poder aspire a la emulación de lo que en ellos se simboliza en los disfraces de triumphos y alegorías de maenos» (9). Las figuras de los doce emperadores solamente podrían considerarse «alegóricas» en el sentido de simbolizar al virrey. En el *speculum principum* de sor Juana Inés de la Cruz, el Neptuno alegórico no era otro que Tomás de la Cerda, ya que en el lienzo principal ella pintó a Neptuno con el rostro del virrey y a Anfitrite con el de la virreina. De igual forma, el virrey debería verse representado en cada una de las imágenes y proezas virtuosas de los emperadores mexicas como si fueran espejo. Una interpretación alegórica de los emperadores mexicas convertiría a Tomas de la Cerda en el Acamapichtli alegórico, el Huitzilihuitl alegórico, etc. Dicho esto, en *Teatro de virtudes*, estas figuras históricas en ningún momento se redujeron a dimensiones puramente abstractas, sino que, manteniendo sus identidades, constituyeron imágenes especulares o reyes ejemplares cuyas hazañas y virtudes políticas sobresalientes contribuyeron a su éxito.[20] Sin embargo, alrededor de cada emperador mexica, Sigüenza elaboró un complejo entramado de símbolos indígenas y europeos. Antes de descodificar estas empresas, Sigüenza preparó el marco, citando a Torquemada, Acosta u a otro historiador para consolidar la historicidad de su proyecto. De esta manera, asienta sus empresas en los sucesos históricos y gestas verídicas de los emperadores por la que merece emulación. Pese a que teóricos como

[20] A diferencia de la forma inversa de la personificación que según Angus Fletcher «trata a la gente real de manera formular, de tal modo que se convierten en Ideas vivientes», Sigüenza mantiene el carácter histórico de los monarcas mexicas pese al proceso ideológico de la cristianización al que los somete (35).

Angus Fletcher apenas distinguen entre la alegorización de sujetos ficticios y sujetos históricos, para Sigüenza, esta distinción fue primordial.

Sigüenza rebatió apasionadamente el beneplácito de la sociedad cristiana para la alegorización de las deidades grecolatinas. El cristianismo renacentista había aceptado la mitología clásica bajo el argumento de la *philosophia moralis.* Mediante la dotación de significado cristiano, las deidades se convirtieron en herramientas pedagógicas de la moral. Incluso Sigüenza defiende hasta cierto punto el uso de antiguas fábulas comparándolas con las parábolas de Jesucristo. La exégesis mitológica renacentista reducía los mitos grecolatinos a simples alegorías ficticias que promovían verdades cristianas. Jean Seznec explica con referencia al recurso de la alegoría: «By these means, it was felt, the gods were being reduced to the level of mere ornaments» (88). Toda la mitología llegó a convertirse en un sistema de ideas disfrazadas o verdades ornamentadas, reduciendo a las deidades a meras convenciones literarias (321). Empleaban los mitos, «not out of any respect for false deities, but because under cover of words truths are hidden which may not be revealed to the vulgar» (91). Justificaban la representación pictórica de los dioses clásicos con el pretexto de que detrás de la máscara de la fábula se encontraban verdades morales y teológicas. La emblemática tradicional provee una cortina de humo para avanzar intereses ocultos y patrióticos, salvaguardar su reputación y simultáneamente suprimir acusaciones de deslealtad a la Corona.

En sus estudios de *Emblematum liber* de Alciati, Sigüenza se enfrentó con numerosas imágenes de dioses como Juno, Baco, Minerva, Tetis, Ícaro, Pan, Narciso, y Proteo que allí aparecen como símbolos de algún vicio o virtud. Según Alciati, Baco representa la intemperancia, y Venus con su pie encima de una tortuga, simboliza a la mujer que ha de ser cauta y quedarse en casa (101). A primera vista se podría especular que Sigüenza imitó este

procedimiento renacentista de moralización que identificaba a cada dios con una virtud. No obstante, en las empresas diseñadas por Sigüenza, los emperadores mexicas no eran meras substituciones para los dioses grecolatinos. Puesto que el emblema ambicionaba funcionar como un lenguaje oculto y popular, esotérico y a la vez didáctico, esta contradicción le proporcionaba un formato por el cual podría realizar algo distinto. Ingeniosamente se ciñe al estilo emblemático, modificándolo a su antojo, sin despojar a los emperadores mexicas de su identidad. En vez de convertirlos en siluetas metafísicas, retiene su carácter regio distintivo como íconos culturales de la historia mesoamericana. De hecho, extiende la acostumbrada función didáctica de ofrecer lecciones morales a través de una presentación visual a promover la educación cultural e histórica del espectador.

La reducción de este arco a una ficción alegórica ignora la disquisición que hace Sigüenza en el segundo prólogo en contra de «cortejar . . . con sombras» y oscuras fábulas a los príncipes que son «imagen representativa de Dios» (14). Sigüenza acude a la interdicción mosaica contra la plantación de árboles para la diosa Asera junto al altar de Dios para argumentar que «no era decente» venerar a Dios entre lo opaco «porque no se compadecía con la Divinidad verdadera el culto Sacrílego de las mentidas Deidades que, como supuestas por el Padre de las mentiras, solicitavan su veneración entre sombras» (14). Dado que el decreto divino prohibía que el altar cayera bajo la sombra de un árbol pagano, Sigüenza argumenta, «¿Cómo, pues, será lícito el que sirvan de idea a los Príncipes, que son imagen de Dios, las sombras de aquellas Deidades tenebrosas?» (15). Para señalar la falsedad de estas «deidades tenebrosas, a quienes los mismos gentiles quitaron tal vez la máscara de la usurpada divinidad», Sigüenza hace referencia al libro de paradoxografía titulado *De non credendis fabulosis narrationibus* del mitógrafo Paléfato redactado aproximadamente en el año 320 a. C (15). La premisa de esta

colección de 52 fábulas indica que cada mito se derivó de algún acontecimiento pasado que ha sido exagerado. Las explicaciones pragmáticas de Poléfato de los mitos se pueden dividir en cuatro categorías de manera algo arbitraria: explicaciones lógicas (8 casos), onomásticas (15 casos), etimológicas (4 casos) y metafóricas (18 casos) (Osmun 133). Sigüenza emplea esta misma aproximación histórica y antropológica de Paléfato a los mitos para rebatirlos como invenciones mentirosas. Esta teoría hermenéutica que alega que los dioses paganos existieron como personajes históricos reales cuyas proezas, a través de recontarlas por muchas generaciones, acumularon alteraciones, elaboraciones y embellecimientos hasta resultar en su apoteosis o deificación se llama evemerismo (véase el capítulo 5). De esta manera, Sigüenza emplea esta línea argumental respecto a la apoteosis para condenar tajantemente el uso de los dioses clásicos en los arcos. Paradójicamente, emplea esta misma técnica de Paléfato más tarde en lo positivo para desmitificar y apoyar la inclusión de la figura mexica del dios Huitzilopochtli en el arco. No obstante, esta contradicción aparentemente ilógica de Sigüenza se resuelve cuando se toma en cuenta que Sigüenza censuraba la mitificación, no la desmitificación. A su juicio, la figura que incluyó en su lista de emperadores no fue Huitzilopochtli el dios azteca, sino a Huitzilopochtli el ser humano, radicalmente desmitificado. Esta desmitificación mediante el reduccionismo de su carácter deificado e idealizado para rendir una versión realista se logró a través de usar explicaciones onomásticas, etimológicas, lógicas y metafóricas.

La simbología de las empresas de Sigüenza, a diferencia de los emblemas renacentistas tradicionales que se basaban en narraciones fabulosas para comunicar una moraleja, se elaboró para escenificar una sola virtud característica de cada emperador y a la vez familiarizar a los espectadores con la rica historia de la antigua ciudad de México. De esta manera, Sigüenza efectúa un sincretismo de la ortodoxia cristiana europea con una apreciación de los héroes y de

las costumbres de las poblaciones indígenas. En la empresa dedicada a Itzcohuatl, por ejemplo, quizás la menos histórica de todas las empresas, se pintó a este rey con los adornos imperiales «reclinado sobre un Mundo que le servía de trono, rodeado de una culebra» (104). Podría llamarse la menos histórica y más simbólica, debido a que la empresa no ilustra ningún acontecimiento histórico específico como se observa en las otras. La serpiente que abarca el mundo simboliza la prudencia eterna, atributo divino que el mundo ha de imitar. En esta empresa, a Itzcohuatl le acompañaba «el Tiempo» (quizás Cronos, la personificación primigenia del tiempo), quien le ofrecía una corona que pendía de una cadena de culebras. La corona simboliza el mando, las culebras la prudencia, y el tiempo hizo posible un reinado marcado por la prudencia. Incluso esta empresa trasciende el didactismo moral para desembocar en el histórico, presentando en ella la figura auténtica de Itzcohuatl como emperador que reinaba con prudencia. Sigüenza puntualizó «los singulares primores que obró [Itzcohuatl] con ella [la prudencia] que pueden verse y admirarse en su vida que escrivió Torquemada en la Monarq. Indian. lib. 2», pese a la omisión de una representación artística de una proeza histórica de este rey (104).

La negativa de Sigüenza de incluir a los dioses míticos en sus empresas no abarcaba las personificaciones de las virtudes en formas humanas que no se consideraban divinidades técnicamente en el siglo XVII, sino abstracciones alegóricas. Por lo tanto, en los lienzos de su arco triunfal aparecen la Fama, el Castigo y la Pena, el Premio, la Tiranía, el Tiempo, la Fortaleza, la Paz, la Guerra, el Hambre, la Muerte y la Sabiduría. Las descripciones escuetas de estas abstracciones personificadas que provee Sigüenza dejan al lector en oscuras en cuanto a su aspecto preciso, aunque con toda probabilidad utilizó las imágenes alegóricas convencionales. Generalmente, la diosa romana Fama (que corresponde a la diosa griega «Feme» u Osa) llevaba

alas y una trompeta, aunque Sigüenza no menciona estas particularidades. En cambio, el emparejamiento que hace Sigüenza de la Paz y el Castigo corresponde a la convención de pintar a La Pena (la diosa grecorromana de la venganza y la retribución) acompañada de Némesis (otra diosa asociada con el castigo). Aunque no hay indicios de la incorporación de las deidades clásicas asociadas con las abstracciones personificadas en los diseños de Sigüenza, es factible que los pintores hayan basado sus representaciones pictóricas en esas deidades. Por tanto, conviene mencionarlas: Tánatos (dios griego de la muerte), Pólemo (personificación de la guerra), Virtus (deidad de la fortaleza militar y valentía), Pax (diosa romana de la paz que corresponde a la diosa griega Irene), Limos (la personificación del hambre, conocida como Fames en la mitología romana), Atenea (la diosa romana Minerva de la sabiduría) y Crono (personificación griega del tiempo). Sigüenza explica que se pintó la Tiranía con el mismo traje de la diosa romana Discordia basándose en la descripción del escritor romano Petronio. En cambio, el Premio se describe como «ideado en un muchacho hermosíssimo, con todas las insignias que lo significan», aunque no parece tener correspondencia con ningún dios clásico (88). Según L. R. Lind, «Among the Greeks, who were the first to make cult-worships of abstractions, they were gods to begin with and only later became abstractions; the reverse process was characteristic of the Romans: these divinities were first abstractions and later became gods among them» (109). Para Sigüenza, estas personificaciones de ideas abstractas no representaban deidades sino símbolos alegóricos genéricos.

Entremezclados con la iconografía clásica europea, los glifos usados por los Nahua (i.e. el nopal, las rodelas, las flechas, una tempestad de agua y rayos, etc.) aparecen esporádicamente en *Teatro de virtudes*. Estos glifos se pueden categorizar en tres tipos de variada importancia: pictogramas, ideogramas, y signos fonéticos de uso escaso. Los pictogramas son

representaciones pictóricas estilizadas de objetos o acciones; los ideogramas son imágenes que evocan un concepto asociado: un ojo significa visión, un escudo junto con unas flechas representan la guerra (Gruzinski, *The Conquest of Mexico* 11). Estos glifos mexicas eran tanto perceptuales (imágenes) como conceptuales (textos) y no servían simplemente como reglas mnemotécnicas, sino hasta cierto punto textos legibles (13). Sigüenza y Góngora utilizó las pinturas de «unos anales mexicanos que originales poseo» y otro «manuscrito» para verificar el acontecimiento histórico sobre «la tempestad de agua y rayos» que derrotó al ejército enemigo concediéndole la victoria a Motecohzuma Ilhuicaminan (109). Sigüenza dedujo sus empresas o jeroglíficos de las significaciones que «los Mexicanos» asignaban a «sus pinturas» (49). Asimismo, derivó la temática de las empresas o jeroglíficos basándose en el «nombre de cada Emperador o del modo con que lo significavan los Mexicanos por sus pinturas» (49). La extracción semántica de los epítetos, nombres y sus etimologías solía conducir al reconocimiento ingenioso de atributos similares entre el nombre y su carácter. Concerniente al rey Tizoctzin, el polímata jesuita devela el significado del «nombre de *Tiçoc*, que en las pinturas Mexicanas se expressa con una pierna traspasada de una saeta» (122). Esto indica que Sigüenza entendía el aspecto ideográfico de los textos mexicas y acomodó esa perspicacia a la autenticidad y enigmática de sus creaciones emblemáticas.

Su empeño por basar sus empresas en los glifos mexicas resultó en una hibridez de simbología europea e indígena. Esta acción hace comparable el arco de *Teatro de virtudes* con los códices escritos en los años subsecuentes de la conquista que integraban aspectos de la cultura española en ellos. La forma pictórica en sí constituía un método de comunicación sumamente indígena, reminiscente de los códices indígenas. En este sentido, el arco diseñado por Sigüenza podría considerarse una especie de códice hecho público, como una obra teatral o

recreación histórica. Como tal, los lienzos del arco triunfal de Sigüenza alcanzaron a un público novohispano más amplio que los códices indígenas que en su mayoría fueron enviados a España y archivados. Esta proclamación pública usando el método pictórico de comunicación indígena, retrata atrevidamente a los reyes mexicanos no como viles paganos, sino paradigmas de virtud, (Véase el capítulo 5). Además, el arco de Sigüenza fue toda una novedad por haberse alejado de la representación pictórica convencional de los indígenas como subyugados a los colonizadores españoles. Ante el analfabetismo de los indígenas, las imágenes servían una función pedagógica en las campañas franciscanas de evangelización a partir de los primeros años de la conquista y solían representar a los indígenas en posiciones subordinadas al servicio español o haciendo gestos de sumisión. En cambio, el encumbramiento de las imágenes de los emperadores mexicas en el arco triunfal como paradigmas de virtud rompe con la tradicional conceptualización de los amerindios precolombinos como idólatras abominables. La representación favorable de los emperadores mexicas en los escritos de ciertos historiadores españoles como el impresionante recuento histórico de Juan de Torquemada nunca alcanzó el nivel de audacia de Sigüenza en plasmar sus imágenes visualmente ante un público mixto y representar al dios Huitzilopochtli como paradigma de virtud.

La exactitud biográfica a que Sigüenza se esmeraba en sus representaciones de los emperadores mexicas presagiaba un cambio ideológico que se materializaría en el próximo siglo. Sigmund Jádmar Méndez Bañuelos reconoce que «esta preferencia por lo histórico sobre lo mitológico coloca la obra de Sigüenza y Góngora en un punto más avanzado en el desarrollo del alegorismo de la épica, próximo al del siguiente siglo» (57). Bonet Correa añadió que «en el siglo XVIII se sufre una pérdida en la que lo mitológico se sustituye por lo histórico y lo emblemático por la alegoría racional» (61). Sigüenza sienta las bases para lo que ocurriría en el

siglo XVIII: el reemplazo de lo mítico por los sucesos históricos verdaderos. Como el Inca Garcilaso en el Perú, Sigüenza buscó sacar el pasado prehispánico de las sombras del mito e insertarlo en la luz de la historia.

A la luz de las definiciones de emblemas, empresas, divisas y jeroglíficos, se hace patente la divergencia de Sigüenza de las normas convencionales en la elaboración de sus empresas y jeroglíficos. Siguiendo la estructura tripartita del emblema, evitó este término para realzar la heroicidad y veracidad de sus creaciones. Su manipulación «suave» de las reglas de la emblemática se efectuó en un esfuerzo por mantener la identidad histórica de los reyes mexicas para que no resultaran en entelequias o entidades huevas como había sucedido con las deidades grecolatinas del Renacimiento. En su manejo de lo alegórico, se cuidó de no convertir a los reyes indígenas en símbolos vacíos de moralidad, sino en héroes de la patria «para la imitación ejemplar» (*Teatro* 17). Por eso mismo, evita alegorizarlos en el sentido de convertirlos en abstracciones morales. Todo lo contrario, la representación de los once emperadores siguiendo los diseños encontrados en los antiguos códices y en los manuscritos más fiables que Sigüenza tenía a su disposición provee un segundo plano realista y literal a la emblemática necesaria para la construcción de su argumento sobre la continuidad del linaje real mexica en la figura del virrey. La presentación de la monarquía mexica como una dinastía real y no como una serie de figuraciones mitológicas sienta las bases para la incorporación del virrey como sucesor real de esa dinastía.

Tabla 1. El carácter verbo-visual de las doce empresas del arco triunfal dedicadas a los once emperadores mexicas y a Huitzilopochtli conforma a la estructura del emblema *triplex*, como indica la siguiente tabla. Las pinturas narrativas (cuyas descripciones se ven compendiadas en la tabla) aparecieron en el arco junto con los lemas (motes) caligrafiados en latín y con sus epigramas o sea sus textos poéticos aclaratorios.

	IMAGEN VISUAL	MOTE	EPIGRAMA
Huitzilopochtli (sabiduría)	El brazo siniestro de Dios extendido de una nube con una antorcha y «un florido ramo en que descansaba el pájaro huitzilin». Abajo «en el país» Huitzilopochtli exhorta a diferentes personas en las nubes a hacer el viaje.	«*Ducente deo*» (Virgilio)	Acciones de fe constante Que obra el Príncipe, jamás Se pueden quedar atrás En teniendo a Dios delante. Los effectos lo confiessan Con justas demostraciones, Pues no tuercen las acciones Que sólo a Dios enderezan. *(Octava de arte menor)*
Acampich (esperanza)	Se pintó a Acamapich desmontando los carrizales de la laguna. Le da un puñado de las cañas a Esperanza (vestida de verde) que de ellas construye una choza dedicada a la Fama. La Fama aparece en la parte superior del tablero, coronando la choza con palmas y laureles.	«*Inanis et vacua*» (desordenada y vacía) «*Prae stat opem*» (significa ayuda) «*A Eternitati*» (desde la eternidad)	Las verdes cañas, tymbre esclarecido De mi mano, mi imperio y mi alabanza, Rústico cetro son, blasón florido Que el color mendigó de mi esperanza. Qué mucho, cuando aquesta siempre ha sido A quien le merecí tanta mudanza, Que canas que sirvieron de doceles Descuellan palmas oy, crecen laureles. *(Octava real)*
Huitzihuitl (mansedumbre)	Se pintó a Huitzihuitl con hermosísimas alas recogidas. Le asistía el Premio, un muchacho hermoso, que coronaba con laureles a una sirvienta (la ciudad de México) con tablas de leyes en las manos. El Castigo y la Pena caminan, alejándose del «clementísimo príncipe».	«*Sit piger ad poenam Princeps, ad praemia veloz*» (sea el príncipe lento a la pena, veloz al premio) (Ovidio)	Esta que admiras, magestuosa idea, Que de palmas y lauros se corona A influjo heroyco de la excelsa Astrea, La ley Augusta es, que en mí blasona, En mis hombros describa la montea Y en sus opuestos términos pregona Que enfreno el vicio y la virtud aliento, Veloz al premio y a la pena lento. *(Octava real)*
Chimalpopocatzin (protector)	En el ángulo superior, aparece la Tiranía, arrojando una tempestad de rayos y saetas contra la mujer cercada de sus hijos (la ciudad de México). Chimalpopoca con el rostro herido la abriga debajo de una rodela en la cual «dio campo a un pelícano» que abrigaba a sus pollitos entre llamas.	«*Et mori lucrum*». (Y el morir, ganancia)	Porque una misma muerte nos concluya De ira y fuego en iguales desafíos Yo derramo mi sangre, aquél la suya; Por sus hijos aquél, yo por los míos. Sin que mayor fineza nos arguya, Nos da tan unos el amor los bríos, Que por hijos y Patria bien perdida Mejorada logramos nuestra vida. *(Octava real)*
Itzcohuatl (prudencia)	Se pintó a Itzcohuatl «reclinado sobre un mundo que le servía de trono rodeado de una culebra». Le acompaña el Tiempo que «no sólo le asistía, sino que, pendiente de una cadena que se formó de culebras, le ofrecía una corona con el mote «nudo misterioso o secreto».	«*Complectitur omnia*» (todo lo encierra) «*Arcanis nodis*» (nudo misterioso o secreto)	Quando al Imperio se exalta El Príncipe más augusto, Le sirve sólo de susto Si la prudencia le falta: Porque en dignidad tan alta Y en tan suprema eminencia, Sin que intervenga violencia, La dificultad mayor del tiempo Con el favor es triunfo de su prudencia. *(Novena)*

Motecohzuma Ilhuicaminan (piedad)	Se pintó a este rey arrojando al cielo una saeta (la oración). A su lado hay un altar cuyas llamas se esconden entre las nubes. La saeta se dirige «sobre algunas tropas de gente derrotada» y se precipitó «una tempestad horrorosa de formidables rayos».	«*Ibant*» (ellos iban)	Sagradas ardientes flechas Con piadosas intenciones Son armas las oraciones Que al Cielo suben derechas. Con estas armas no dudo Que quien las previene fiel Tiene con Dios buen cuartel, Y en ellas tiene su escudo. *(Octava de arte menor)*
Axayacatzin (fortaleza)	Se pintó a Axayacatzin «inclinado, sustentando sobre sus hombros un mundo». A su lado aparece la Fortaleza coronándolo («en cuya columna se pintó el nombre de Axayacatzin»).	«*Virorum praemia fortium*» (recompensas para hombres valientes)	De contrarios combatido, Al pecho más esforzado Que siendo siempre asaltado Jamás se advirtió vencido; Si en los ombros substenido Tuvo un Mundo, y su grandeza Manteniendo con firmeza Todo el Orbe Mexicano, Es justo que de su mano Lo premie la fortaleza. *(Décima)*
Tizoctzin (paz)	Se pintó «la Paz y la Guerra». La guerra con «el traje de la discordia» tiene en las manos instrumentos militares. La Paz tiene en las manos una lira, palmas, coronas de olivos y laureles. Se aleja el rey Tizoctzin de la Guerra «con ligerísimos pasos» y se acerca a la Paz «por entre un zarzal, cuyas espinas le taladraban los pies y piernas, que se veían llenas de heridas».	«*Pulchri pedes evangelizantium pacem*» (hermosos son los pies de los que evangelizan la paz)	No la discordia, de rigor armada, Suspendió mi atención, cuando aplaudido De la cándida paz, vi asegurada La eternidad, que me construye nido; Fénix entre rigores abrasada fue mi piedad, Y en ella he merecido que espinas, Que embarazan mis historias, Culto sean, padrón de mis memorias. *(Octava real)*
Ahuizotl (consejo)	Se pintó a Ahuitzotl naufragando en las aguas de la ciudad anegada de México. «A la orilla estaban algunos ancianos» consultándose sobre algo, «y en su medio la Sabiduría con todas las insignias del consejo» le da «la mano a Ahuitzotl para sacarlo del riesgo».	«*Intraverunt aguae-vsqué. ad animam meam*» (entraron las aguas hasta mi alma)	Quien al dictamen mejor Se opone, con resistencia, A impulsos de su imprudencia Naufraga en su mismo error; Culto, elegante primor Con recíproco reflexo, Demuestra este mudo espejo Que lo que en sí se afianza Si lo erró la desconfianza Lo ha de dorar el consejo. *(Décima)*
Motecohzuma Xocoyotzin (generosidad)	Motecohzuma con «imperiales y riquísimas vestiduras» saca de la boca de un león muchas perlas, plata y oro» y lo «esparcía por todas partes». «En el cielo ocupaba el sol el signo de león, derramando abundantes rayos de luz sobre la tierra».	«*De forti dulcedo*» (de lo fuerte, la dulcedumbre) «*Non aliunde*» (no de otra manera)	Este Monarca absoluto, Que con la mano, y el ceño Se supo hazer alto dueño Del occidental tributo; Como en el celeste bruto Que debe al Sol magestad, Sin que la benignidad Le minorase la Alteza, De su misma fortaleza Se forjó su suavidad. *(Decima)*
Cuitlahuatzin (audacia)	Se pintó el suceso de la noche triste y «a Cuitlahuatzin con una vestidura llena de manos, imitando al grande Alejandro en la acción de romper los nudos de las coyundas de Gordio».	«*Rumpe moras*» (rompe la dificultad)	Quando mira la equidad Difícil la ejecución, La misma resolución Rompe la dificultad; Que ceguedades en calmas De dificultad, no importan, Pues las manos que las cortan Traen a su Príncipe en palmas. *(Octava de arte menor)*

Cuauhtémoc (constancia)	Se pintó a Cuauhtémoc «con rostro mesurado y alegre sobre una columna» y se inscribió en la columna: «No se inclinará». Le combatía «la Guerra, el Hambre y la Muerte, que se especificaban con sus insignias». La Muerte lo despoja de su vida. Sobre la cabeza de Cuauhtémoc en lugar de corona aparece el mote: «La mente permanece inconmovible».	«*Non inclinabitur*» (No se inclinará) «*Mens immoto manet*» (la mente permanece inconmovible)	La columna diamantina, Que este Rey con persistencia Abraza, no á la violencia, No al infortunio se inclina: Porque la guerra, la muerte, Y la hambre sin contrastarle Sirven sola de aumentarle Prerrogativas de suerte. *(Octava de arte menor)*

Capítulo tres. Enfoque en la prosa: el concepto medieval de la continuidad dinástica reconstruido en *Teatro de virtudes*

La configuración de un virrey con cualidades inmortales y reales planteada en *Teatro de virtudes* no se ideó con designios sediciosos contra el rey del imperio español ni como argucia para entablar un proyecto independista de entronizar al virrey como monarca soberano. Su lealtad a la Corona y su afán por la paz no admitieron ninguna disposición insurgente en el pensamiento de Sigüenza. Más bien, el autor criollo recurrió a esta reconstrucción del virrey con los objetivos pacíficos y patrióticos de establecer conexiones más estrechas y estables entre el virrey y sus súbditos, idea que se desarrollará en el capítulo final.

Antes de revestir al virrey con cualidades reales, Sigüenza preparó el marco mediante su manipulación creativa de las formas emblemáticas, su selección solícita en cuanto a terminología y su énfasis pujante en la virtud como el factor legitimador por encima de la estirpe. Estas tácticas empleadas en *Teatro de Virtudes* no asientan la legitimidad del nuevo virrey principalmente mediante su real linaje, sino mediante su inclusión en la línea sucesoria de los antiguos monarcas mexicas. Sin desconsiderar la estirpe noble de Tomás de la Cerda, Sigüenza la relega a una posición secundaria, y prioriza la virtud como el factor legitimario determinante. Esta representación contrasta con el retrato del virrey que pinta Bernardo de Balbuena en *Grandeza mexicana*, en la que establece a los peninsulares como los únicos dirigentes aptos para gobernar en la Nueva España.[1] La idoneidad gerencial del virrey, según Sigüenza, no estriba tanto en la estirpe noble como en su carácter moral. Este concepto de la virtud política como el

[1] Esta aseveración se hace con base en la investigación de Jorge Terukina Yamauchi que se esmeró en «interpretar *Grandeza mexicana* como un elogioso canto imperial anti-indígena y anti-criollo que atribuye exclusivamente a los inmigrantes peninsulares . . . las virtudes morales e intelectuales necesarias para participar plenamente en el gobierno temporal y espiritual de la Nueva España» (23).

elemento legitimador conforma al proyecto humanista de la virtud política expuesto por James Hankins en *Virtue Politics.*

Con la virtud establecida como la base legitimadora, en las secciones restantes de este capítulo, se enfocará en el retrato pictórico y prosaico del virrey como natural del territorio y en sus cualidades reales (su desdoblamiento, su inmortalidad, su *dignitas*) que indican su inclusión en la dinastía mexica. Es precisamente esta sutil reestructuración de la imagen del virrey en *Teatro de virtudes* lo que separa esta obra de los demás espejos de príncipes considerados poco excepcionales debido a su cometido como máquinas de subordinación a los poderes convencionales. Aunque ha habido un resurgimiento de interés en este género a raíz de los destellos de la vida colonial que proporciona, en el caso de *Teatro de virtudes*, la valoración exigua ha de ser mayor a causa de las implicaciones sociales ocultas tras la emblemática elaborada por el sabio jesuita y tras el entramado de la inmortalidad del príncipe. Con destreza, Sigüenza entreteje de dualidad regia sus descripciones del virrey. En conformidad con el concepto del *rex qui nunquam moritur* según Ernst Kantorowicz, en el virrey vestido de inmortalidad confluye la interacción de tres factores: la perpetuidad dinástica, el carácter corporativo de la corona y la inmortalidad de la dignidad real, componentes que en este capítulo se examinarán uno por uno.

El desarrollo de la figura de un virrey como entidad dual cobra mayor importancia a la luz de las etnicidades discordantes que en él confluyen. En función de la percepción preponderante de los dos cuerpos del rey (el natural y el político), Sigüenza concibe la transformación del virrey español en la encarnación del cuerpo político formado con la fundación del imperio azteca en el siglo XIV. Esta noción del alma política mexica migrando de una encarnación a la siguiente hasta encontrar su resurrección en el cuerpo de Tomás de la

Cerda, marqués de la Laguna, el vigésimo octavo virrey de la Nueva España, pone de manifiesto un aspecto poco explorado por la crítica, pero que merece escrutinio. Las implicaciones de la continuidad dinástica azteca mediante el concepto medieval de los dos cuerpos del rey proyectan una perspectiva más íntegra de la coherencia del enlace virreinal con el pueblo mexicano y su historia prehispánica. Sin negar que *Teatro de virtudes* es un discurso de poder en aras de la estabilidad social, como plantea Anna More, se sumará en este capítulo que Sigüenza abogaba por un dirigente integrado en la cultura, las costumbres, tradiciones y valores del territorio bajo su dirección como si fuera un natural u originario de esa región. La legitimidad del virrey precisaba una afinidad y solidaridad con los súbditos que solo podría tener un virrey que consideraba el territorio bajo su mando, su propia patria amada, y los súbditos bajo su control, sus propios compatriotas. Sigüenza esperaba propiciar esta visión idealista mediante la entronización del virrey en el trono mexica.

El virrey como heredero del trono mexica

Tras las doce representaciones pictóricas en las cuales don Tomás de la Cerda había de verse reflejado mediante la emulación del rasgo moral más conspicuo de cada emperador, sigue una empresa final: el virrey sentado en un trono de águila. En este lienzo, aparecen los doce príncipes antecedentes de cuyas insignias salían «rayos de luz que se terminavan en una Cornucopia que sobre la Ciudad de México vertía el Excelentíssimo Señor Marqués de la Laguna» (*Teatro* 141). En su dilucidación semántica de esta empresa, Sigüenza destaca la convergencia de todo el poder imperial mexica en la persona de Tomás de la Cerda, «Uníanse todos los rayos lúcidos de los Príncipes en su Excelencia» (141). Entra así el espíritu de la

dinastía mexica en el príncipe Tomás de la Cerda como la encarnación del compendio de las virtudes soberanas de sus antecesores mexicas.

La representación de Tomás de la Cerda en el trono mexica como si fuera natural de México, retratándolo como príncipe indígena, conlleva varias implicaciones significativas. En primer lugar, Sigüenza somete artísticamente al virrey a una naturalización transcontinental como si fuera una especie externa introducida en la biodiversidad nativa. Lo atavía con emblemas nativos para naturalizarlo y ambientarlo y crear un vínculo entre él y el territorio novohispano. Esta pintura de él sentado en un águila que le servía de trono no solamente simbolizaba su mexicanidad (ya que el nombre de la ciudad antigua de Tenochtitlán etimológicamente denota «el Tunal y Águila, que es Tenuchca o Tenuchtitlan, que hoy se nombra así»), sino que también alude al famoso trono de águila usado por los *tlatoanis* en esa antigua ciudad (Alvarado Tezozómoc 224). Según fray Diego Durán (1537-1588), el rey de Tezcuco coronó a Tizozicatzin y «tomándolo por la mano, lo llevó a un trono que ellos llamaban *Cuauhicpalli* que quiere decir, asiento de águila y por otro nombre le llamaban asiento de tigre y la causa era porque estaba guarnecido de plumas de águila y de cueros de tigre» (310). Esta mención de una silla cubierta de plumas de águila integrada como parte de las ceremonias de coronación mexica hace factible la prevalencia de esta práctica.

Asimismo, en el sexto libro del códice Florentino, fray Bernardino de Sahagún relata sobre un padre noble que le amonesta a su hijo a seguir las pisadas de sus antecesores ya que ellos usaron el lugar del trono del águila y del jaguar, llamado en náhuatl, «*in quappetlapan, in ocelopetlapan*» (106). Pese a que algunos traducen esta frase como estela de águila y estela de jaguar debido al contexto, cabe una traducción más literal. Como explica William L. Barnes, esta

traducción hace eco de las imágenes que aparecen en el famoso *Teocalli* de la Guerra Sagrada «with its metaphorical allusions to a royal throne, its jaguar and eagle iconography» (251).

En su *Crónica Mexicayotl*, Hernando Alvarado Tezozómoc (c.1542-1610), nieto de Moctezuma II, referido arriba, no menciona explícitamente el trono de águila pero relata la historia de cuando los mexicanos entraron en el palacio y «entrando dentro, vieron y hallaron en su trono y silla una muy poderosa águila, que cobraron gran espanto los mexicanos; reculando atrás, tornaron á ver al águila, y hallaron en su silleta un poderoso tigre; los mexicanos más espantados de esto, volvieron á mirarse los unos á los otros» (559). Alvarado Tezozomoc realza reiteradamente el aspecto real del águila, alegando que «la divisa de las armas mexicanas» consistía en «una águila real» sobre un tunal «y la águila tenía su corona de papel, doblada muy bien y dorada» (592). No sorprende, entonces, que incluso en la actualidad «la silla del águila» ha llegado a ser símbolo de la presidencia de la República de México.[2] A pesar de que la cultura mexica no puede reclamar ningún derecho exclusivo a esta representación de reyes sentados en tronos de águila, la originalidad con que Sigüenza representa la entronización del príncipe en un águila con un nopal en la mano como cetro y arma manifiestamente señala la realeza mexica.[3]

Así aparece Tomás de la Cerda con «el Mexicano Nopal» en la mano y le servía de trono «el águila mexicana» (Sigüenza, *Teatro* 141-2). Esta imagen cobra particular valor en el análisis y evaluación del príncipe ideal concebido por el autor jesuita. Pese a que deja al lector a oscuras en cuanto a las vestiduras del virrey (sin mención de adornos de plumaje), lo dota de los signos esenciales para visualizarlo como príncipe autóctono o español «mexicano», término reiterado

[2] Carlos Fuentes en su novela *La silla del águila* expresa, «te diste cuenta, amigo mío, de que la silla presidencial, la Silla del Águila, es nada más y nada menos que un asiento en la montaña rusa que llamamos La República Mexicana» (18).

[3] En el sello de Henry Fitz-Henry (1155 -1183), este rey de Inglaterra en 1170 aparece representado sentado sobre águilas (Gray-Birch 13).

dos veces en esta descripción. Esto concuerda con la declaración anterior de Sigüenza de que «las Ciudades y Provincias adquieran derecho a los Príncipes como a suyos y que éstos se hallen en obligación de reconocerlas por Patria» (*Teatro* 94). Sigüenza quería que Tomás de la Cerda dejara de ser forastero y se incorporara como nativo del territorio novohispano. Esta representación de él sentado en un trono mexica sugiere sutilmente su realeza como la reanudación de la dinastía. Como explica Virginia Walker King, el águila mexica y los jaguares no eran símbolos mono-referenciales, sino íconos complejos y multivalentes de reinos cósmicos, realeza, dioses y guerra (145). A esto, ella añade, «In the alphabetic chronicles, only kings sit upon eagle and jaguar seats» (127). El trono de águila simboliza una larga tradición real de ese sitio mesoamericano en la cual el favorecido Tomás de la Cerda pudo incorporarse.

Además de esta conceptualización del virrey entronado en un águila mexicana, Sigüenza traza el linaje real de todos los mexicas a Neptuno, el «quimérico rey» y describe a Tomás de la Cerda como el cumplimiento de la profecía de su retorno (25). A partir del título del tercer prólogo, el ilustre jesuita comenzó a entretejer la identidad del virrey, el marqués de la Laguna y la de Neptuno, o Nephthuim, «hijo de Misraím, Nieto de Cam, bisnieto de Noé y Progenitor de los Indios Occidentales» (23). Por medio de diversas conjeturas basadas en similitudes etimológicas forzadas y una secuencia de conexiones improbables, Sigüenza arguye que el nombre bíblico Nephthuim corresponde a Neptuno y que éste fundó Cartago y que «los Cartagineses poblaron estas Indias» (29). De esta manera, Sigüenza defiende la legitimidad de la identificación alegórica que hace sor Juana del nuevo virrey con Neptuno. Aparte de humanizar a los indígenas rastreando su origen al justo Noé, describe a los mexicas como un pueblo que solo «confusamente» sabían «el nombre de su autor» y así que «en reverencia de su autor, que fue

señor de las aguas, buscaron tan ansiosamente un lugar de ellas para fundar su Ciudad México» (32).

En una de sus divagaciones, Sigüenza de repente tuvo una epifanía. Exclamó, «Pasávaseme una singularidad curiosa, y es que eran estos Indios gente que esperava, *gentem expectantem*, y que esperasen es cierto, pues tuvieron profesía que havía de venir a governarlos el que propiamente era su Rey, conque los que arbitravan en el Imperio eran sólo sus substitutos, esperando con la propiedad del dominio a su legítimo dueño» (32). Apoya la validez de esta profecía, citando a Arias de Villalobos «que concluye en la manera siguiente: Siempre le esperaron, / y por teniente suyo al Rey juraron. Hallaráse lo mismo en el P. Acosta lib. 7, cap. 24 y en Fr. Juan de Torquemada lib. 4, cap. 14» (33). Luego, Sigüenza revela la identidad de ese rey profético cuya llegada esperaban con la declaración categórica, «Rey en propriedad no podía ser otro que Neptuno» (33). Sigue con inferencias y evidencia que Neptuno, debido a su asociación particular con «las aguas medias, que son las de las lagunas» quizás sea el marqués de la Laguna (33). Como certifica Anna More, «The arrival of the reincarnation of Neptune, the Marqués de la Laguna, will therefore be the return of the long-lost father of the American Indians» y «the voice of the *huitzilin* that had guided Huitzilopochtli toward Tenochtitlán is the spirit of Neptune, and that the prophesy of the Mexica is fulfilled only with Neptune's return in 1680» (144). El retorno del rey profetizado encontraría su cumplimiento en la llegada del virrey Tomás de la Cerda.

A través de insinuaciones e imágenes como éstas, Sigüenza desea consolidar una identidad criolla en el virrey español que lo distinguiría de su contraparte peninsular, el monarca español. Con el tiempo, esta semilla ideológica germinaría y finalmente en el siglo diecinueve provocaría el rechazo del dominio peninsular en la Nueva España y la formación de una nación autónoma. Mediante la fusión de lo español y lo indígena en la figura del virrey sutilmente

desdibuja los límites entre las dos culturas. Crea un concepto autóctono del virrey, como príncipe aceptado por el pueblo como natural de la tierra, con quien podrían identificarse y en quien podrían confiar.

La legitimidad del virrey de la Cerda dependería, entonces, tanto de su integración en la dinastía mexica como cabeza del corpus de la Nueva España como de su virtud política. Estos dos factores presentados en *Teatro de virtudes* coadyuvan a la conceptualización de un virrey cuya legitimización quedaría supeditada a su carácter moral y su empatía y comprensión del estado anímico, físico y social de sus súbditos. Para Sigüenza, un virrey externo que se mantenía al margen de la cultura y desconectado con las aflicciones y obstáculos enfrentados por la gente común provocaría la agravación de las condiciones coloniales. La realización de la capacidad de identificarse con ellos y compartir sus sentimientos solo se lograría por medio de su integración total en la cultura novohispana, adoptándola como propia y sintiendo el mismo amor por la nueva patria como si hubiese nacido allí. Sigüenza ingeniosamente se valió del concepto medieval del rey como una entidad perpetua, aplicándolo al virrey Tomás de la Cerda con el fin de retratarlo como un príncipe autóctono cuya inmortalidad emergería de su virtud.

La virtud, el factor legitimador

A pesar de que la herencia patrimonial de poder seguía en pie en el imperio español del siglo XVII, en *Teatro de virtudes* se puede observar la metamorfosis ideológica a una legitimidad basada en la nobleza de la virtud. El reducido relieve otorgado a la estirpe en contraste con la virtud se transluce a lo largo de la obra. El insigne autor no niega la creencia prevalente de que la crianza noble produce una clase de aristócratas dotada con superiores

facilidades físicas, mentales y morales;[4] sin embargo, relega la sangre noble a una posición subsidiaria en la penumbra del fulgor de la virtud. En medio de una cultura que priorizaba el principio del poder hereditario, los humanistas, «by making moral virtue the sine qua non a necessary condition for the legitimate exercise of political power, were fighting a deeply rooted and well-defended cultural prejudice» (Hankins 38). Sigüenza se incorpora a este grupo de humanistas, aunque no hace abstracción de la herencia patrimonial en toda su extensión.

Sigüenza concibe la virtud y la destreza, y no el linaje, como los componentes integrales de la verdadera nobleza. Como explica Hankins, la locución «"true nobility" . . .became a humanist term of art for a merit-based claim to belong to the ruling class» (39). Aunque Sigüenza reconoce la estirpe del virrey, reconoce que su integración en el estamento político requiere «verdadera nobleza», o sea un derecho por méritos y por la adquisición de la virtud. Esta idea progresivamente más emergente en las polémicas de la limpieza de sangre y en la literatura renacentista y barroca aparece incluso en *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* en la amonestación de la plebeya Dorotea al noble don Fernando: «cuanto más que la verdadera nobleza consiste en la virtud, y si ésta a ti te falta negándome lo que tan justamente me debes, yo quedaré con más ventajas de noble que las que tú tienes» (Cervantes 256). Las virtudes políticas constituyen la «verdadera nobleza». Hankins advierte, «The humanist view, then, is that access to power should properly depend on meritocratic criteria. . . . More radically, most humanists from Petrarch onward insist that even persons of humble birth can merit a place in the ruling class via the acquisition of virtue» (40). Aunque Sigüenza no propugna un igualitarismo basado solo en la virtud del individuo, el cual admitiría a los plebeyos a la clase dirigente, él

[4] Hankins explica, «According to common belief, persons belonging to the lower orders were both physically and morally inferior by nature: they were "villains," "the vulgar," "the dregs."» (38). Como se explicará en el capítulo final, resulta dudable que Sigüenza haya albergado un desprecio para los de la clase baja.

exalta la virtud como el factor determinante de legitimación.[5] Sigüenza sublima la virtud del virrey a primer puesto, relegando su linaje y raíces reales a un segundo plano y prescindiendo por completo de toda mención explícita del soberano que efectuó su nombramiento a ese cargo. Su capacidad y derecho de ejercer el virreinato estribaban en el mérito de sus acciones y en la virtud infundida en él por el espíritu mexica, y no en sus conexiones familiares. El éxito en cuanto al arte de gobernar dependía del arte de infundir en el alma la virtud.

En la concepción de los pensadores renacentistas, la transformación moral del gobernante y de los ciudadanos efectuaría la reforma política más eficiente, y no el establecimiento de otro sistema de gobierno. Sigüenza se une a estos en su valoración de la virtud del virrey y de sus súbditos como el expediente que facilitaría relaciones sociales armoniosas. Según Hankins, los humanistas raramente discutieron en sus textos la legitimización de sus gobernantes mediante vías institucionales y legales, sino la legitimidad moral (37). En los discursos humanistas, la legitimidad política no surgía de la sanción divina ni de derecho hereditario sino del poder bien ejercitado, lo que se puede llamar la legitimidad del ejercicio, una especie de legitimidad moral (37). Según Hankins, el poder bien ejercitado no se refiere a la legitimidad de rendimiento (*performance legitimacy*) como lo describe Daniel Bell, concepto que incluye no solo la gobernación virtuosa sino la otorgación de prosperidad material, paz y orden al pueblo con el objetivo de quedarse en el poder (37). De esta manera, creían que «legitimacy of exercise in the discourse of virtue politics must spring from the desire of a political leader both to be and to do good» (37). *Teatro de virtudes* se ciñe a esta idea de legitimización regia por medio de conducta virtuosa que emana de la voluntad de un dirigente substancialmente moral.

[5] Incluso en el siglo XXI, en las sociedades democráticas los teóricos políticos modernos reconocen varios conceptos de igualdad que compiten en la elegibilidad, tal como la igualdad de oportunidad, la igualdad de resultados económicos y la igualdad de capacidades (Hankins 40).

Teniendo presente la virtud como factor legitimador del poder, a continuación, se explorarán los tres planteamientos usados por Sigüenza en *Teatro de virtudes* para establecer esta legitimidad mediante la personificación virreinal de la virtud y la autoctonía. Estos tres elementos corresponden con los precisados en la idea medieval del rey que nunca deja de existir expuestos por Ernst Kantorowicz en su estudio *Los dos cuerpos del rey: un estudio en teología política medieval*. Los componentes esenciales de esta teoría de la realeza inmortal aparecen en *Teatro de virtudes*: la perpetuidad de la dinastía, el carácter corporal de la corona y la inmortalidad de la dignidad real (316).

La perpetuidad de la dinastía

Por motivos desconocidos, el posicionamiento de los once emperadores mexicas y Huitzilopochtli en el arco triunfal no siguió ningún orden cronológico; sin embargo, Sigüenza se aseguró de que *Teatro de virtudes* se adhiriera a una organización conforme a la cronología establecida en los códices indígenas. Aunque asume el común parentesco de los once *tlatoanis* por consanguinidad, Sigüenza lo pasa a segundo plano dando mayor relieve a su elección por consenso popular que a la sucesión hereditaria en función de su estirpe real. Menciona de paso que Motecohzuma Ilhuicaminan fue «hijo de Huitzilíhuitl, rey que fue de México», pero en seguida aclara, «a quien por elección que de su persona se hizo para que adelantase la grandeza del Mexicano Imperio . . . sucedió en el gobierno con alegría de todos» (107). Asimismo, tocante a su sucesor, Axayacatz, hijo «de Teçoçomoc, Cavallero ilustre de México», Sigüenza anuncia animadamente que «en la elección de Emperador, que por muerte de Motecohçuma hicieron los Mexicanos, fuesse preferido [Axayacatz] a los hijos que éste dejó» (116). Tras la muerte del emperador, la vacante se cubrió mediante una elección realizada por «los mexicanos», aunque no

se especifica el método de su ejecución. La última referencia a la investidura del rey por elección del pueblo concierne a Tizoctzin, que carecía de «timidez de su natural», debido a que «antes de su elección [era] *Tlacateccatl* o Capitán General» (121). Este énfasis por parte de Sigüenza en la línea de sucesión por elección sugiere la admiración de Sigüenza por este sistema de monarquía electiva. El renombrado arqueólogo mexicano, especialista en culturas mesoamericanas, Alfonso Caso Andrade, explica, «La realeza de México, antes de Itzcoatl, se transmitía en línea recta en sucesión de padres a hijos. El nombramiento de Itzcoatl como rey rompe la regla y al venir una nueva situación en virtud de la Triple Alianza, el rey de México ya no es automáticamente el hijo del rey anterior, sino que es electo por un consejo de nobles» (347). A esto, el respetado historiador Manuel Orozco y Berra agrega los siguientes detalles,

> En México la elevación al trono tenía cierta forma electiva; aunque estaba determinada y admitida la orden precisa de sucesión, los electores tenían la facultad de escoger entre los candidatos, a quien les parecía más idóneo; por eso Axayácatl reinó primero que su hermano mayor, y Motecuhzoma II fue preferido a su primogénito. Hecha la elección, la confirmaban los reyes de Tlacopan y de Texcoco en uso de su prerrogativa. (301-2)

El proceso electoral mexica valoraba la estirpe real, como señala Salvador Toscano, acudiendo al libro *La sociedad primitiva* del antropólogo neoyorquino Lewis Morgan como autoridad,

> En realidad, como lo comprendió Morgan claramente, era un Consejo de Jefes, cada jefe representaba un electorado y cuya suma total era la tribu: una institución democrática de linaje, gentilicia; el señor era elegido por aquel consejo supremo dentro de su propio clan: «El cargo desempeñado por Moctezuma era hereditario en una gens (el águila era el

blasón o tótem de la casa ocupada por Moctezuma), y entre cuyos miembros se hacía la elección». (333)[6]

Este repetido énfasis que hace Sigüenza en la monarquía electiva mexica en lugar de puramente hereditaria abre paso a la posibilidad de la inclusión del virrey como parte de esa sucesión como el profetizado príncipe que ellos anticipaban.[7] La continuidad de la dinastía mexica mediante el virrey español Tomás de la Cerda se hace más factible a fuerza del énfasis que hace Sigüenza en la elección de los *tlatoanis*, implícitamente eximiendo al virrey del requerimiento de un vínculo sanguíneo entre él y sus predecesores de la dinastía mexica.

En *Teatro de virtudes*, el énfasis marginal en la consanguinidad sale a relucir con particular claridad cuando se compara con *Géminis alegórico*, la exposición descriptiva de otro arco poco mencionado por el cual pasó Tomás de la Cerda. Este arco se erigió en Puebla en 1680 para la misma ocasión antes de su entrada a la ciudad de México. Francisco Rodríguez Lupercio lo diseñó basándose en el mito griego de los Dioscuros, Castor y Pólux, los hermanos mellizos de Helena de Troya. El concepto de este arco surgió porque Tomás Antonio de la Cerda fue nombrado virrey de la Nueva España el 7 de mayo de 1680 mientras su hermano Juan Tomás de la Cerda, duque de Medinaceli, servía como primer ministro del rey Carlos II. En un marcado contraste con el arco de Sigüenza y Góngora, el de Rodríguez Lupercio enfatiza la «noble descendencia» del virrey como punto central y la virtud como cuestión secundaria. Conforme a

[6] Lewis Morgan en *La sociedad primitiva* dice, «Concuerdan en general los escritores españoles al afirmar que el cargo desempeñado por Moctezuma era electivo y restringida la elección a una familia determinada. Se comprobaba que el cargo era transmitido de hermano a hermano, o de tío a sobrino. . . Un cargo electivo presupone un electorado; pero en este caso, ¿quiénes formaban el electorado? . . . » (250-1).

[7] En España, el ritual de la coronación del rey «era un ritual inexistente, porque no eran la coronación o la unción las que transmitían el poder del rey, sino la muerte de su predecesor, el derecho hereditario» (Salazar Baena, «El cuerpo» 158). Agrega, «La sucesión era en su origen un pacto legal que unía al rey con un pueblo representado en las cortes» (159).

la costumbre de la época, prioriza la alta alcurnia y la complementa con referencias a la virtud. Comienza resaltando los «Timbres de v. Exa con quien se hermana, no solo lo ilustre de la sangre, pero aun en lo Heroico de los hechos» (222). En sus comentarios sobre el hermano del virrey, Juan Tomás, el autor describe el blasón de la casa de Medina, señalando los «progenitores de su excelencia» y exclamando que «no ay blasón de Generosidad, Prudencia, Valor, Liberalidad, Virtud que no se consuma en sus aplausos», o sea en los aplausos a sus progenitores (227). De esta manera, Rodríguez relega la virtud a un estado subsidiario de la sangre noble. Pese a la preeminencia al linaje del virrey, varias imágenes jeroglíficas del arco de Rodríguez representan la justicia, el signo de Aries (la personificación del valor y constancia), la moderación y templanza, las cuales le aconseja y advierte al virrey contra «los daños de la lisonja, de las disensiones y de la envidia» (230).

Rodríguez compara su arco en Puebla con una pirámide pitagórica cuyas «líneas armónicas, consonancias, sagradas melodías» destacan el consorte de tres instrumentos de felicidad, a saber, el virrey, su hermano, y la virreina (222). Según Nancy Fee, «The idea of twin brothers metaphorically linked Old and New Spain. It could be loosely interpreted as a means of implying that Puebla, while under viceregal rule, was of the same flesh and blood with its twin/mother country» (307). Aunque Puebla a mediados del siglo XVII ya contaba con una pequeña población indígena y se ubicaba cerca de varios pueblos nativo-americanos, las festividades de entrada no tenían como objetivo involucrar y pacificar a la población nativo-americana como las de la Ciudad de México (Fee 290).[8] Mientras que este arco pretendía unir la

[8] Puebla, una ciudad colonial fundada en 1531 exclusivamente para españoles, a lo largo de los años comenzó a tolerar y acoger a la población indígena a regañadientes. Según el investigador José Miranda, el obispado de Puebla en 1643 contaba con una población de 62,475 habitantes indígenas y para el año 1692 había crecido a un número de 74,549. La ciudad de Puebla en sí (los barrios) solo contaba con 3,143 habitantes indígenas en 1643 y 3,932 en 1692 (189).

Vieja y la Nueva España, el de Sigüenza se enfoca singularmente en la Nueva España, presentándola casi como una región independiente, si no fuera por términos como «virrey» y «lugarteniente» que sugieren una vinculación con la Corona española.

Sor Juana Inés de la Cruz en *Neptuno Alegórico* con respecto a Tomás de la Cerda hace hincapié también en «la clara real estirpe que le ennoblece, como por los más ínclitos blasones personales que le adornan, pues, aunque la nobleza heredada sea tan apacible que de ella dice sabio: *Gloria hominis ex honore Patris sui*» (68). Reconoce «los timbres heredados» de su casa, pero enfatiza que «ni su real sangre pudiera producir menos virtud, ni sus claras virtudes podían tener menor origen» (71). Pregunta retóricamente, «¿Qué otra cosa es ser hijo de Saturno que ser hijo de la real estirpe de España, de quien descienden tantos reyes que son deidades de la tierra? Es también su excelencia hijo de Isis, esto es, de la sabiduría del señor rey don Alonso, el Sabio por antonomasia» (102). Sor Juana expande su énfasis ancestral del virrey, trazando el linaje de su padre, el

> señor infante don Fernando de la Cerda, hijo del señor rey don Alonso el Sabio y de la señora reina doña Violante, y esclarecido ascendiente de nuestro príncipe, aquella prodigiosa de la *cerda* (como refiere el padre Mariana y otros cronistas), de donde tuvo origen este gloriosísimo apellido, poniéndole Dios aquella señal, como marcándole con ella por señor de toda la caballería: título que por tantos motivos puede obtener nuestro glorioso héroe. (104)

Esta referencia busca legitimar al virrey por medio de establecer su real abolengo. Asimismo, sor Juana estima al hermano del virrey, «un valido Alcides que alivia al monarca español del peso de la esfera de tan dilatado gobierno» (103). En cambio, Sigüenza solamente menciona su estirpe española en satisfacción de las expectativas convencionales y opta por resaltar su aptitud moral

como su enfoque principal para plantear su idea de la revivificación del linaje real mexica en el nuevo príncipe de la Nueva España, Tomás de la Cerda. A diferencia de los otros arcos, Sigüenza no menciona al hermano ni a los padres del virrey. La aclamación de la nobleza de la estirpe del virrey, aparte de conformarse a las expectativas de la época, funciona principalmente como adorno y preludio a la verdadera fuente de nobleza, la virtud.

La exclusión textual de casi toda mención directa al rey español no ocurrió inadvertidamente. Esta curiosa omisión es aún más sorprendente cuando se tiene en cuenta la tendencia criolla de distanciarse del virrey y acudir directamente al rey.[9] En la dedicatoria, dos de los títulos del virrey, «comendador de la Moraleja en la Orden y Caballería de Alcántara, del consejo de su majestad» y «su virrey lugarteniente» aluden indirectamente al rey Carlos II (aunque no por nombre). Sin embargo, Sigüenza no lo vuelve a referir, salvo por la somera alusión metafórica al «Jove Hispano» quien le fio este «Imperio» y la sugerencia tácita inherente en el término «virrey», título que por definición admite su papel como sustituto del monarca español (*Teatro* 148).[10] Significativamente, Sigüenza manipulaba objetos y signos para desviar toda la atención del monarca español y redireccionarla hacia la ciudad de México. More concuerda, «Sigüenza's coup is to recast the direction of this mirror image, which will now point not toward the Spanish monarch but toward the history of Mexico City, from which it will receive its spiritual power» (137). Esta omisión casi total tocante al rey español se combina con

[9] De los criollos, Stephanie Merrim comenta, «They would dissociate themselves from and berate the viceregal regime but vaunt their allegiance to the glorious empire that included Mexico. Creoles revolting against Viceroy Gelves in 1624, for example, shouted, "Long live the king, down with bad government!"» (*The Spectacular City* 131).

[10] El uso recurrente de «imperio» en *Teatro de virtudes* en referencia al «Imperio Mexicano» sobre el cual regían los monarcas antiguos indica que Tomás de la Cerda obtuvo este imperio gracias al «Jove Hispano», que podría interpretarse como el rey Carlos II. Este apelativo «Imperio Mexicano» curiosamente contrasta con el «Purpúreo Imperio del Sagrado Oriente» que tributa obsequios a «Mi Occidente» (144). Este lenguaje contrastivo dilata el espacio conceptual entre España y la Nueva España.

la exaltación de la propia aptitud del virrey para servir como príncipe, «cuando con la sangre real de su excelentísima casa se hallan hoy esmaltados no sólo los lirios franceses, sino hermoseados los castellanos leones, participando de ella, a beneficio de éstos, las águilas augustas del alemán imperio» (3-4). Además de esta mención de la «sangre real» del virrey en la dedicatoria, aparece en el panegírico final una referencia a «las reales púrpuras» de su ascendencia (145). Estas dos referencias a su linaje real simplemente allanan el camino para que, estableciendo su real naturaleza, pudiera fácilmente incorporarse como el próximo príncipe en otra línea sucesoria, la de los «reyes y emperadores» de México (4).

La sucesión ininterrumpida de cuerpos reales

Este primer factor de la continuidad dinástica también requiere una sucesión ininterrumpida de cuerpos reales. Sigüenza, al sugerir que Tomás de la Cerda era sucesor de los príncipes mexicas, excluye la mención de todos los veintisiete virreyes de la Nueva España que lo antecedieron, salvo por una glosa sobre fray Payo Enríquez de Rivera.[11] Sigüenza intencionalmente omite este intervalo de 155 años entre Cuauhtémoc y Tomás de la Cerda, como si este último fuera el sucesor inmediato de Cuauhtémoc en la dinastía mexica. Esta interrupción temporal de cuerpos naturales no resulta problemática ya que incluso en el medioevo, en tiempos de un interregno se creía que Cristo continuaba el gobierno hasta que el siguiente rey pudiera tomar el cargo (Kantorowicz 336). Esta representación sorprendente de Tomás de la Cerda como entidad supraindividual que ahora forma parte de la dinastía o casa de los emperadores aztecas cobra sentido cuando se consideran las profecías. En el tercer preludio, como ya se mencionó,

[11] La anécdota sobre el virrey-arzobispo Enríquez se emplea no en conexión con la sucesión virreinal, sino como ilustración aparte para realzar que la victoria del ejército novohispano ganó la victoria debido a la religión y piedad de su gobernante.

Sigüenza declara que Neptuno fue el ancestro y progenitor de los mexicas, y que éstos esperaban la llegada de «el que propiamente era su rey, conque los que arbitraban en el Imperio eran solo sus substitutos, esperando con la propiedad del dominio a su legítimo dueño» (32). Esta referencia afirma que los emperadores mexicas actuaron como suplentes hasta la llegada de Tomás de la Cerda, el príncipe esperado que sería la consumación de las profecías, la resurrección del linaje mexica y el restaurador del orden a una patria plagada de divisiones internas.

Sigüenza no duda en colocar al virrey en la línea sucesoria de los mexicas, aunque sabía que le faltaba el requisito del parentesco étnico. Implica la alteridad de los emperadores mexicanas desde las perspectiva del virrey, citando al político romano Casiodoro, «Nos exempla fummonendo semper accendunt, quia magnus verecundia stimulus est laus Parentum, dum illis non patimur esse impares guos gaudemus Authores» (*Teatro* 18).[12] Sigüenza le comunica a Tomás de la Cerda que debido a sus raíces españoles no existía ningún lazo étnico entre él y los emperadores mexicas; sin embargo, expresa que «no por faltar este requisito dexa nuestro Excelentíssimo Príncipe de suceder en el mando á aquellos cuya immortalidad merecida por sus acciones, promuevo en lo que puedo con lo que puedo con mis discursos» (18). Esta declaración patentemente plantea que Tomás de la Cerda sucedería en el mando a los emperadores mexicas. Esta continuidad armoniza con lo escrito por Bartolo y citado por Kantorowicz, «Nada puede ser perpetuo en este mundo . . . salvo por la vía de la sustitución», o sea, el nombramiento continuo de herederos a la corona (312). En esencia, mediante saltar aproximadamente 150 años de régimen virreinal, Sigüenza «proponía una continuidad menos áspera que lo que se había

[12] «Siempre nos enardecen sus ejemplos, porque un gran estímulo de la vergüenza es el elogio de nuestros padres, mientras que no aguantamos ser diferentes de aquellos a quienes gozamos como nuestros autores» o progenitores (18).

generado tras la Conquista» (Mayer, «La reconfiguración» 15). Sabiendo que su elogio radical de los emperadores mexicanos y su exposición del virrey como su sucesor no sería bien recibido, Sigüenza se justifica explicando que «con facilidad se censura lo que no se entiende» (*Teatro* 20).[13]

La inclusión de un virrey español en un linaje real mexica no resulta tan incompatible en términos de autoridad. El virrey de la Nueva España en teoría ministraba el papel del rey «con plenitud de jurisdicción civil y criminal. A este ministro le eran debidos los mismos respetos y ceremonias que al soberano» (Salazar Baena, *Fastos* 59). El virrey al igual que los monarcas mexicas ejercía su autoridad de manera directa sobre sus súbditos y no parece haber existido un desbalance despreciable de poder entre la posición virreinal y la mexica. Sigüenza, reconociendo la brecha étnica y cultural entre español e indígena, sigue con su proyecto de incluir al virrey como sucesor en este real linaje como quien lo resucitaría del olvido.

El carácter corporativo de la corona

La secuencia sin incisión de los cuerpos naturales monárquicos (pese al salto temporal de Cuauhtémoc a Tomás de la Cerda) da paso natural al segundo elemento de la inmortalidad del rey: el carácter corporativo de la corona. En muchos sentidos, la corona coincidía con el rey como cabeza del cuerpo místico del reino (Kantorowicz 381). La corona llegó a representar, no al rey en sí, ni el reino, sino la *universitas*, o sea, una pluralidad de hombres recogidos en un solo cuerpo (306). Para aclarar, Kantorowicz escribe, «En contraposición a la pura *physis* del rey y a la pura *physis* del territorio, cuando la palabra "Corona" era añadida indicaba la *metaphysis* que

[13] Esta misma línea de razonamiento emplea Sor Juana en su soneto a Sigüenza y Góngora «Dulce, canoro cisne mexicano». Sor Juana lo elogia con términos clásicos y mitológicos, y expresa al final que su entendimiento admira lo que entiende y su fe reverencia lo que ignora (*Obras completas* 163).

ambos, *rex* y *regnum*, compartían, o el cuerpo político (al que ambos pertenecían) en sus derechos soberanos» (342). La corona simbolizaba el cuerpo político del rey, indicando que él era la cabeza, y el reino su cuerpo colectivo y supra-individual. Todos los elementos sociales, orgánicos y corporativos de la relación entre el rey y sus súbditos que formaban el cuerpo político fueron transferidos de un cuerpo natural a otro en el momento del deceso del rey. Sigüenza reconoce este simbolismo de la corona al decir, «Observen tambiém los súbditos las leyes de los Superiores y Príncipes, para que su excusión sea su premio, que por esso la ley le llamó *Corona*» (*Teatro* 92). En otros términos, la Corona no corresponde únicamente a los legisladores, sino que los súbditos también la comparten mediante el cumplimiento de la ley. Por tanto, concluye «Y observándose de parte de los inferiores y de los Príncipes estas circunstancias precisamente necesarias para la conservación del cuerpo político, florecerá con felicidad la República» (93). El acatamiento a la ley no solo de los «inferiores» sino también de «los Príncipes» corona a ambas partes con felicidad y facilita la supervivencia del «cuerpo político». La referencia a la Nueva España como el «cuerpo político» del virrey reviste una significación políticamente profunda en *Teatro de virtudes.* Se explorarán más adelante los matices de esta analogía que identifica al pueblo con el cuerpo humano y que sitúa al virrey como cabeza de la Nueva España.

La conceptualización de la Nueva España como el *corpus politicum* del virrey expuesta en *Teatro de virtudes* se hace patente en su uso recurrente del término patria. Con respecto de la patria (tema analizado en profundidad en el capítulo 5), Kantorowicz explica, «*El Digesto* distinguía entre dos patriae: la ciudad concreta en la que vivía un hombre —*patria sua* o *propria*— y la Ciudad de Roma, la *communis patria*. Es decir, cada individuo tenía su patria local propia, pero todos los súbditos del imperio reconocían a Roma como su "patria común"»

(257). Con el tiempo, «la Corona del reino» llegó a considerarse «*la communis patria*» (257). Lo interesante del uso de la palabra patria por Sigüenza es que se limitó a usarla con referencia única a la Nueva España, y como explica Kantorowicz «la lealtad a la nueva patria territorial restringida, la patria común de todos los súbditos de la Corona, vino a sustituir los vínculos supranacionales de un Imperio universal ficticio» (258). Como esta cita indica, según las investigaciones de Kantorowicz, la patria llegó a considerarse el cuerpo político del rey. Aunque Tomás de la Cerda no nació en la Nueva España, Sigüenza lo designa «*pat. patriae*» o sea padre de la patria (52). El uso léxico de Sigüenza de este término con referencia a su provincia natal, al territorio de la Nueva España y no al imperio español en su totalidad, de nuevo, retrata al virrey como cabeza sobre la «patria» de la Nueva España.

Además de traer a colación el carácter corporativo del virrey con la metáfora de la corona, Sigüenza recurre a la figura convencional del fénix como símbolo de renacimiento y regeneración para consolidar este aspecto inmortal de la naturaleza corporativa de la corona. En la dedicatoria al nuevo virrey, Sigüenza explica lo siguiente,

> Y si era destino de la Fortuna, el que en alguna ocasión renaciesen los Mexicanos Monarcas de entre las cenizas en que los tiene el olvido, para que como Fénixes del Occidente los inmortalizase la Fama: nunca mejor pudieron obtenerlo que en la presente, por haber de ser V. Exc. quien les infundiese el espíritu, como otras veces lo á hecho su real, y excelentísima Casa, con los que ilustran la Europa. (*Teatro* 4)

Tradicionalmente «sol y fénix, únicos e inmortales, representan con su continua renovación la no muerte del rey: los príncipes se sucedan ininterrumpidamente, pero existe un rey único que se renueva en cada óbito» (Mínguez 89). Según Kantorowicz, el fénix incendiaba su nido y perecía en las llamas, mientras que de las incandescentes cenizas surgía el nuevo fénix (388). En

realidad, el fénix es un ave única y singular en la cual la especie entera (*genus*) se conserva en lo individual (389). Es decir, la especie del fénix es mortal como individuo, aunque también inmortal por ser la especie entera (389). El renacimiento de los «mexicanos monarcas» representado por esta ave imaginaria ocurriría con la infusión del espíritu de Tomás de la Cerda en ellos. Volverían a vivir en él. Así el marqués de la Laguna sería simultáneamente un individuo (poseyendo un cuerpo mortal) y un colectivo (reviviendo el cuerpo político de los reyes mexicanos). En lo individual, nunca dejaría su mortalidad, pero en lo colectivo permanecería para siempre. En otras palabras, existe «una separación entre la real función corporativa (el Rey en *metaphsysis*) y la natural vital (su *physis*), accidental en términos del primero» (Lauer, «Physis» 139). Esta naturaleza dual solamente se podría realizar mediante la *dignitas*, como se observará más adelante.

Como señala Kantorowicz, en el pensamiento medieval se originó la idea de la dualidad corporal del Rey, cuya majestad geminada abarca a la vez su cuerpo mortal y su cuerpo político que trasciende la temporalidad. Se creía que en el cuerpo del rey coincidían simultáneamente su humanidad mortal y la monarquía inmortal y que, en tiempos de sucesión, se migraba el alma a otro cuerpo natural. Según Kantorowicz, la figura del rey durante la Edad Media surgió como una entidad dual y encierra tres variaciones conceptuales: la cristocéntrica, la iuscéntrica y la politicéntrica. El concepto de las dos naturalezas del rey se generó a partir de la creencia teológica de la gemina persona de Cristo. Kantorowicz cita el siguiente fragmento de *De consecratione pontificum et regum* que dice, «Debemos por tanto reconocer en el rey una persona geminada . . . una por la cual, en virtud de la naturaleza, se asemejaba a los otros hombres; y otra por la cual, en virtud de la eminencia de su deificación . . . superaba a todos los demás» (79). Este concepto cristocéntrico evolucionó con el tiempo en otro más limitado, el del

rey iuscéntrico, como la encarnación del *ius* (justicia o derecho) o *lex* viviente. Su naturaleza divina supone su posición como vicario de Dios como el *súmmum* de la justicia o *iustitia animata.*

A esta doble dimensión de la persona regia como natural y a la vez divina alude Sigüenza, opinando que «sí, porque los Príncipes son no tanto Vicarios de Dios, como dixo Nieremberg. en Theopolit. part. 2. lib. 3: *Princeps Dei Vicarius est*, sino una viviente imagen suya, o un Dios terreno, como escrivió el mismo Farnes. cap. 2, fol. 11: *Quid est Princips, nisi aut viva Dei imago, aut veluti quida terrenus Deus*» (14).[14] Aunque Sigüenza cree que la deificación ocurrió con el tiempo debido a sus acciones meritorias, acepta a «los Príncipes» humanos como dioses terrenos en el sentido de que son «imagen representativa de Dios» (14). Aunque Sigüenza reconoce este concepto cristocéntrico de la dualidad del virrey, su visión coincide estrechamente con la noción politicéntrica. Este punto de vista concibe a la real figura como *corpus mysticum*, en cuyo cuerpo natural residía la *persona ficta* formada de todos sus predecesores que habían sido investidos sucesivamente con la *dignitas* real e inmortal. El príncipe se consideraba «una especie de persona corporativa, una especie de *persona mystica*, que era un colectivo única y exclusivamente en relación con el tiempo, puesto que la pluralidad de sus miembros estaba construida sólo y exclusivamente por sucesión» (Kantorowicz 316). Este *corpus mysticum* o cuerpo político abarca también a los súbditos sobre los cuales el monarca reina como cabeza. El pueblo de forma colectiva formaba el cuerpo místico del rey. La adaptación de este concepto al virrey Tomás de la Cerda en todas sus particularidades no sucedió por casualidad.

[14] «*Princeps Dei Vicarius est*» («El príncipe es vicario de Dios») (14); «*Quid est Princips, nisi aut viva Dei imago, aut veluti quida terrenus Deus*» («¿No es acaso el príncipe o una imagen de Dios o algo así como un dios terreno?») (14).

El cuerpo mortal e inmortal de Tomás de la Cerda simbolizado por la mortalidad e inmortalidad del fénix sugiere a la vez dos naturalezas contrapuestas, la falible y la infalible. El arco triunfal metafóricamente se asemeja a un espejo. Su función reflectante de mostrar el carácter moral del virrey a través de la óptica iconográfica le permitía la oportunidad de contemplar sus propias deficiencias como ser mortal y vislumbrar su carácter ideal como inmortal. Según Cañeque, el virrey mira en el espejo, «not to see an ideal image that is better than himself but to behold an image that is perfect in a double sense: because it is a faithful copy of the viceroy, and, at the same time, because it is a reflection of an abstract idea, that of the perfect prince» (*The King's* 27). Esta ambivalencia en la representación del príncipe como perfecto y a la vez con defectos se ve particularmente en la descripción de Sigüenza. Aunque exalta al virrey como el culmen de la virtud, simultáneamente enfatiza la necesidad de que las imágenes le «sirvan de espejo, donde atiendan a las virtudes conque an de adornarse los ARCOS triumphales, que en sus entradas se erigen, para que de allí sus manos tomen ejemplo, o su autoridad y poder aspire a la emulación de lo que en ellos se symboliza» (8-9). Esta doble caracterización del virrey como simultáneamente un modelo acabado y un ser defectuoso tiene su explicación en la naturaleza bipartita de los príncipes o sea en su encarnación de dos cuerpos.

Otro aspecto de su naturaleza dual concierne su visibilidad. Tradicionalmente, el rey contaba con dos cuerpos, uno visible y expuesto a muerte, y el otro místico e imperecedero. Un rey presencial y visto llegó a figurar la rectitud moral, la justicia y la unidad imperial. El mismo año en que fue construido el arco triunfal, 1680, en el Coliseo del Buen Retiro de Madrid, durante la loa de la última comedia de Calderón, *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, el rey Carlos II junto con la reina se sentaron en un trono en la platea frente a dos retratos. En estos retratos fueron «imitados tan al vivo, que como estaban frente a sus originales pareció ser un

espejo en que trasladaban sus peregrinas perfecciones» (Calderón 358). Como señala Bruce Wardropper, «As many Spanish dramatists of the period insist, in order to be loved, the king must be seen» y luego añade, «In one way or the other, Charles was very visible on that memorable occasion» (39). En la ausencia de un rey corporalmente presente en los virreinatos lejanos de un creciente imperio, el cuerpo natural del virrey suplía ese vacío.

El cuerpo visible del virrey exhibido en las calles de México proclamaba su autoridad. La manifestación de su magnificencia, en su atavío real, montado en su corcel, con los rituales de su procesión de entrada, marcaba públicamente su dominio sobre el virreinato, adoptando el territorio como cuerpo político. Generalmente antes de llegar a la ciudad capital, el virrey solía pasar por la ciudad portuaria de Veracruz, la ciudad indígena de Tlaxcala y el municipio criollo de Puebla. La recepción de bienvenida de parte de los funcionarios incluía la entrega de las llaves de la ciudad al nuevo gobernante y la procesión oficial por la ciudad. Como muestra contundente de su posición real, al llegar a la catedral, los virreyes se sentarían bajo el palio en el lugar reservado para la realeza (Cañeque, *The King's* 125). En un intento de limitar el poder virreinal, se «prohíbe expresamente que los virreyes sean recibidos bajo palio o con guiones con sus armas en las capitales virreinales o en cualquier otra ciudad o villa americana, ya que es solo propio de la figura del rey» (Chiva Beltrán 83). Sin embargo, con el tiempo los virreyes llegaron a utilizarlos en las colonias americanas. El cuerpo político del rey, entonces, abarca dos perspectivas, una metafísica y la otra corporativa. La entidad metafísica inmortal migraba de un monarca al siguiente y la entidad colectiva contenía a todos sus súbditos.

El espíritu mexica en el cuerpo del virrey

Según Sigüenza y Góngora, el espíritu mexica infundió el arco triunfal de vida. Al arco le llama «máquina» no solo por ser un agregado de diversas partes, sino porque esas partes cobraron vida, moviéndose como una máquina o tramoya de teatro que efectuaba las transformaciones de escena. El arco se transformó en un «teatro de virtudes», no de pinturas estáticas y apagadas, sino con escenas tan vibrantes y animadas que parecían moverse. Sigüenza atribuye esta infusión vital al espíritu mexica: «Animóse esta hermosíssima máquina de colores . . . con el ardiente espíritu de los Mexicanos Emperadores desde ACAMAPICH hasta QUAUHTÉMOC» (46).

La representación del espíritu mexica que infunde el arco de vida y que otorga inmortalidad al virrey no entra en contradicción con la figura del espíritu del virrey que resucita el linaje real mexica. Anna More en un esfuerzo de concertar estas dos figuras, explica, «In the absence of the Spanish king's body from the American colonies, Sigüenza infuses the alternative "body" of Mexica kingship with the spirit of monarchy refracted through the viceroy» (121). Esta interpretación intenta armonizar el concepto del virrey como imagen viviente del rey español con el símbolo del fénix, o el «cuerpo» de los imperadores mexicas, resucitado mediante el espíritu del virrey. Esto no funciona lógicamente ya que el concepto fundamental del virrey es el de poseer un cuerpo natural en el cual mora otro espíritu, el del rey español. En cuanto a la relación entre el virrey y los emperadores mexicas, More vacila, «It is not at all clear . . . whether he lends his spirit to them or they to him» (135). La solución a esta disyuntiva es que Sigüenza emplea dos metáforas distintas para referirse a dos cuerpos y espíritus distintos. Con respecto al fénix, Sigüenza describe el cuerpo místico de «los Mexicanos Monarcas» que se encontraba «entre las cenizas» y que serían reanimados por el espíritu del virrey (*Teatro* 4). Sería «V. Exª

quien les infundiese el espíritu» (4). La otra alusión sobre la relación entre los reyes mexicas y el virrey, la que forma la base de todo el proyecto de Sigüenza, representa al virrey el cuerpo natural en quien habitaría el espíritu mexica. Esto queda particularmente claro en el panegírico final con la mención de los «espíritus ardientes animados / restituidos de la parca» en la persona del virrey (147). Todo el proyecto radica en la incorporación del espíritu mexica en Tomás de la Cerda: «Uníanse todos los rayos lúcidos de los Príncipes en su Excelencia» (141).

El espíritu real que moraría en el cuerpo del virrey sobrepasa la noción de un simple espíritu patriótico. Identificando a los reyes mexicas muertos metafóricamente como «representative of local patria», Anna More concluye que su espíritu es «the spirit of patria» que habitaría dentro del virrey (121). Sin embargo, el espíritu mexica trasciende semánticamente un mero «espíritu de la patria» y expresa una continuidad, no simplemente de historias heroicas de emperadores difuntos, sino de la *dignitas* mexica. La revivificación de los emperadores no consistía simplemente en el recuento de las acciones legendarias de gobernantes de tiempos remotos, sino en la incorporación de las virtudes políticas de los reyes soberanos que ahora residirían como espíritu en el cuerpo natural del príncipe.

Así dotado con ese espíritu, el príncipe vivificaría la ciudad o reino, así como el alma da vida al cuerpo. Esto lo dice Sigüenza, «Porque como la parte inferior de nuestra mortalidad obsequia a la superior, de que le proviene el vivir, assí las Ciudades y Reynos, que sin la forma vivifica de los Príncipes no subsistieran, es necessario el que reconoscan a estas almas políticas que les continúan la vida» (5). Con esto Sigüenza deja implícito que el virrey es el alma política que reanimaría el cuerpo político de la Nueva España. Esta idea se ciñe a la máxima de Séneca dirigida a Nerón en *De clementia* «tu animus rei publicae [tuae] es, illa corpus tuum» (102).[15] La

[15] «Tú eres el alma de [tu] república, y ella tu cuerpo» (102).

sociedad compone un colectivo de personas reunidas en un cuerpo místico y el príncipe sirve como alma o cabeza que le otorga vida. El *princeps* constituye el alma de la república, protegiendo su *summa libertas* y su paz mediante la virtud, la cual protege a la república de descender en tiranía; la república no es de él, sino que él es de la república (Hankins 77). Sigüenza reitera este sentimiento, citando a Johannes Althusius (1557-1638) «Nec enim Resp. vel Regnum est propter Rege sed Rex et quivis alius Magistratus est propter Regnum et politiam» (*Teatro* 93).[16] Como el *animus* del reino, el príncipe existe para dar vida y felicidad al *corpus rei publicae*. Esta analogía alma-cuerpo verifica que Sigüenza consideraba la Nueva España el cuerpo político del virrey al que ahora este pertenecía y al cual infundiría de vida, así como sus predecesores mexicas habían hecho en el pasado.

La *dignitas*

La perpetuidad de la dinastía mexica mediante la infusión del espíritu de sus héroes reales en el virrey lo convierte en *persona gemina* y recipiente de la *dignitas* real. La *dignitas* «hacía referencia, principalmente, a la singularidad del cargo real, a la soberanía investida en el rey por el pueblo, y que descansaba individualmente sólo en el rey»; sin embargo, sería un error excluir la connotación «en un sentido moral o ético, esto es, como algo contrario a una conducta "indigna"» (Kantorowicz 380). Esta definición pone de manifiesto dos dimensiones de la *dignitas* que Sigüenza utiliza en *Teatro de virtudes*, a saber, el poder procedente del pueblo y

[16] «Ni la república ni el reino son para el rey, sino que el rey, o cualquier otro magistrado, es para el reino y la ciudad» (*Teatro* 93). Esta cita de Johannes Althusius adquiere mayor peso cuando se tiene en cuenta su identidad como jurista alemán y filósofo político calvinista que en base a la ley natural defendía los derechos de las ciudades contra las transgresiones del estamento político. En *Politica methodice digesta*, establece su teoría del contrato social y defiende el derecho de los ciudadanos en ciertas circunstancias a resistir a los déspotas que no respetan ese pacto legal.

segundo, la dignidad del rey expresada en sus actitudes y acciones morales o sea sus virtudes políticas.

La idea de *dignitas* como el poder investido en el príncipe por el pueblo sobresale a la luz de las repetidas referencias de Sigüenza a la elección de los *tlatoanis*. Esto no sorprende ya que la opinión prevaleciente en España sostenía que el poder para gobernar provenía de Dios, pero nunca se aceptó de pleno el derecho divino de los reyes y se creía que el poder fue transmitido de Dios a la comunidad, y que el pueblo transferiría ese poder al monarca (Cañeque, «Cultura vicerregia» 55). Sigüenza sugiere esto mismo en *Teatro de virtudes*, al decir, «No ay Imperio que no proceda de Dios inmediatamente, dixo S. Pablo, ad Rom. cap. 13: *Non est potestas nisi á Deo*» (73).[17] Pese a la aseveración de Sigüenza de que «no es mi intento investigar el principio de donde les dimana a los príncipes supremos la autoridad»,[18] él declara que proviene de Dios y luego aclara su opinión mediante la cita de Johannes Althusius de que «*Nam populus natura et tempore, prior, potior, et superior est suis gubernatoribus*» (93).[19] Esta máxima sugiere que la prexistencia del pueblo supone su intervención en la instauración de gobernantes. En otras

[17] «No hay poder sino de Dios» (73). Como explica J. W. Allen, a la mayoría de los pensadores del siglo XVI, «all right was "divine"» y «it must be remembered, too, that the king's right is not necessarily unlimited because it is divine» (122-3). Por lo tanto, aunque Sigüenza creía en la monarquía como una institución divinamente ordenada, no sostenía la doctrina del «derecho divino» del rey entendido como la soberanía legal absolutista, «unlimited and indefeasible» responsable solo ante Dios y que exige «non-resistance and passive obedience» de parte del pueblo (Allen 123; Figgis 5-6).

[18] Sigüenza dice que se niega a entrar en la polémica del derecho divino de los reyes, para después anular su supuesta neutralidad citando a varias autoridades que proclaman que el derecho de gobernar surge del pueblo. Su preocupación, sin embargo, no se centraba en la providencia del poder real sino en la virtud de su carácter.

[19] «Porque el pueblo, por naturaleza y por tiempo, es anterior, mejor y superior a sus gobernantes» (93). Tomando en cuenta la vehemencia de Sigüenza contra los «herejes» en otras obras suyas como *Primavera indiana*, su citación del protestante calvinista Johannes Althusius como autoridad para instruir al virrey resulta algo sorprendente. Este teórico político alemán, reconocido con frecuencia como el padre del federalismo, secularizó la ciencia política y se estima como una figura clave en la evolución del constitucionalismo moderno (Skinner 341). Su tratado masivo de 1603, *Politica methodice digesta,* se considera «the most systematic statement of revolutionary Calvinist political thought» en el cual expone el pacto político por el cual el pueblo «agree[s] to transfer their *Imperium* to an elected ruler on certain mutually acceptable terms» (Skinner 341).

palabras, el poder del príncipe dimana del pueblo.[20] Sigüenza, en consonancia con la posición jesuita del más ilustre filósofo y teólogo de la Compañía de Jesús, Francisco Suárez, sugiere que el pueblo como comunidad de manera directa o indirecta confiere autoridad a cierto individuo, «Por tanto, no es simplemente cierto que un rey dependa del pueblo en su poder, aunque lo haya recibido de ellos, porque puede depender de ellos para convertirse [en rey], como dicen, y después no depender de ellos para retenerlo, si lo recibió de manera plena y absoluta» (36).[21] Este aspecto de la dignitas aplicado al virrey, pese a su nombramiento al puesto por el rey Carlos II, insinúa al virrey que la verdadera legitimidad proviene del pueblo y en particular de los reyes mexicas. Por eso mismo, en la dedicatoria escrita en latín en un escudo que «coronó la puerta principal» aconseja al virrey «UT OMNIA, ET SINGULA AEQUUS, ET BONUS CONSULAT POPULO» (*Teatro* 52).[22] Según Sigüenza, las relaciones pacíficas entre el virrey y el pueblo estribaban en el reconocimiento que él necesitaba consultar con el pueblo estos asuntos.

Esta transmisión de la dignidad del pueblo y de sus antiguos emperadores resultarían en su inmortalidad. Como sucesor en la dinastía mexica, el virrey y sus predecesores aparecerían «como la misma persona respecto del oficio y dignidad personificado» (Kantorowicz 339). De esta manera, al ser incluido en un linaje real, se convertía en «una persona mística por delegación perpetua, cuyo ocupante mortal y temporal era relativamente poco importante comparado con el inmortal cuerpo corporativo por sucesión que representaba» (316). De esta manera su dignidad le

[20] Aunque Sigüenza no lo expresa explícitamente, sugiere la idea de un contrato entre el pueblo y el virrey. Juan de Santa María (1551-1622) en 1616 teorizó sobre el origen que el pueblo, para gozar de paz y quietud, se halló obligado y forzado a «hazer vida juntos, sujetándose a unas leyes y a un Rey» (96). En otras palabras, el puesto del rey es instaurado por el pueblo y éste recibe su autoridad del pueblo mediante un pacto.

[21] La cita original de Suárez que aparece en *De Legibus ac Deo Legislatore* dice, «Unde non est simpliciter verum regem pendere in sua potestate a populo, etiamsi ab ipso eam acceperit, quia poterit pendere in fieri, ut aiunt, et postea non pendere in conservari, si plene et absolute illam accepit» (36).

[22] «PARA QUE BONDADOSO Y JUSTO, CONSULTE A SU PUEBLO, TODOS Y CADA UNO» (52).

otorgaba inmortalidad. Sigüenza ingeniosamente manipula esta idea levemente, interconectando la idea de la dignidad en su sentido moral y político con las virtudes políticas para otorgar inmortalidad al virrey. Transmite la idea del príncipe como una corporación unipersonal en quien residiría la dignidad facilitada por las doce virtudes políticas recibidas de sus antecesores mexicas.

Según la tradición católica, el pueblo mismo investía con poder político y dignidad real al príncipe y esta dignidad implicaba ciertas virtudes políticas. La dignidad o sea la gravedad, mérito y decoro confluyen en un mismo pensamiento con las virtudes políticas en *Teatro de virtudes,* como evidencia la aserción que califica la virtud política del consejo una «dignidad sobre excelente» (124). Santo Tomás fue «el primero en atribuir a las virtudes político-morales su propio y pleno valor *secundum rationem*»; es decir, distinguió «entre las virtudes humanamente adquiridas [las cuatro virtudes políticas] y aquellas divinamente infundidas [amor, fe, esperanza]» (Kantorowicz 457). Unos años después, el filósofo Barón de Montesquieu (1689-1755) explicó el significado de la virtud política en términos concisos, «Lo que yo llamo virtud en la república es el amor de la patria, es decir, el amor de la igualdad. No se trata de una virtud moral, ni de una virtud cristiana; es la virtud política; y es ésta el resorte que mueve al gobierno republicano» (21).

Aunque Sigüenza no entra en detalle sobre el origen de las virtudes políticas, la analogía alma-cuerpo que hace Sigüenza para referirse al espíritu de los reyes que vivificarían el cuerpo (la Nueva España) se asemeja a la explicación de Proclo. En su comentario de *La república de Platón,* Proclo demarca el significado de virtud política como un hábito que perfecciona las partes del alma (la parte racional, espiritual y natural) en sus relaciones mutuas y, por otro lado, define el vicio como cualquier hábito que destruye la relación vital que estas partes mantienen

naturalmente entre sí (MacIsaac 119). Estas definiciones de Proclo dejan implícito el origen de las virtudes políticas que surgen de la *dignitas*, dado que distinguen entre el alma en sí y el alma como dirigente del cuerpo y dejan patente que el alma (el príncipe) en su función como dirigente del cuerpo (el gobernante del pueblo en su dignidad real) es la que da origen a la virtud política (118).

La distinción entre virtudes políticas y cristianas se cristaliza en la defensa cuatripartita que hace Sigüenza de su uso de epígrafes y sentencias de las Sagradas Escrituras en un arco secular, lo cual provocó la censura de los ciertos «zoilos»: 1. los antiguos poetas y sofistas acudieron a sentencias bíblicas; 2. ya era aceptable ilustrar las divinas letras con las profanas y seculares; 3. cada pintura compuesta de «las empresas, los jeroglíficos y los símbolos» constituía un «artefacto animado, cuyo cuerpo material es la pintura, a la que da espíritu el Epígraphe» (61); 4. la deficiencia de las virtudes «*ethnicas*» o indígenas por carecer de «la luz verdadera del conocimiento divino» solamente podría ser complementada con las virtudes políticas que «de necesidad han de poseer los Príncipes» (61). Sigüenza hace complementarias y suplementarias las virtudes cristianas con las virtudes «*ethnicas*» o indígenas que «no son con generalidad estimables» debido a su asociación con la idolatría, desdibujando así la distinción entre ellas. Según Sigüenza, la necesidad misma pudo engendrar ciertas virtudes políticas en los príncipes paganos, virtudes «que de necesidad han de poseer los Príncipes, que son las que cultivaron los Gentiles y las que nos enseña la escritura muy mejoradas con las floridas vozes de sus exemplos» (61). La cultivación de estas virtudes políticas mediante la ley natural se emplea para justificar su selección de sujetos indígenas como modelos para la superación del carácter virreinal. Su citación de sentencias bíblicas sobre la moralidad para consolidar las virtudes políticas hasta cierto punto imprecisa los límites entre las virtudes naturales y las morales. Aunque Sigüenza

reconoce las virtudes políticas como aquellas disposiciones esenciales para el mantenimiento de la paz, justicia y cooperación entre ciudadanos, las precia también como exhibiciones de excelencia moral.

En el antiguo mundo pagano las cuatro virtudes cardinales aprobadas naturalmente por el ser humano sin ninguna ideación social en función de su naturaleza humana eran la prudencia, la templanza, la fortaleza y la justicia. Esta enumeración se encuentra en los escritos de Platón, Aristóteles y más tarde en San Ambrosio, Dante, San Agustín y Santo Tomás. Kantorowicz hace referencia a los famosos frescos en el auditorio del Colegio de Cambio de Perugia que, interpretando a Dante, muestran

> las cuatro Virtudes cardinales, cada una de las cuales está acompañada y simbolizada por tres hombres. Lo más interesante es que el cortejo que atiende a las cuatro Virtudes–compuesto por sus doce concomitancias o encarnaciones humanas–está formado por héroes paganos y hombres sabios, esto es exclusivamente por paganos, quienes, conduciéndose según las virtudes humanas equilibran el mundo trascendental visualizado por los profetas y las sibilas. (458)

En los frescos, «existe la decimotercera figura solitaria, la de Catón de Útica, que representaba para Dante . . . la más perfecta personificación de las cuatro virtudes cívicas» (458). Se puede ordenar las doce virtudes políticas mencionadas en *Teatro de virtudes* en cuatro categorías encabezadas por estas cuatro virtudes cardinales: 1. Prudencia (el cuándo actuar) abarca la sabiduría, los consejos y prudencia; 2. Templanza (el cómo actuar) contiene la protección, la piedad y la generosidad; 3. Fortaleza (el poder para actuar) engloba la fortaleza, la constancia y la audacia; 4. Justicia (el por qué actuar) comprende la clemencia, la paz y la esperanza en sentido del máximo bien del pueblo. Aunque la dignidad real abarca todas estas cualidades, en

particular requiere la virtud de justicia. Respecto al rey, «When he becomes unjust, he loses his dignity and becomes a private individual; as such not as king, he is killed» (Lauer, *Tyrannicide* 48). La posibilidad de perder la dignidad emerge con particular claridad en el retrato de Ahuitzotl que murió anegado en las aguas por hacer actuado imprudentemente mediante el rechazo del consejo.

Sigüenza expresa que «es la obligación del superior que dicta leyes» persuadir a sus súbditos a observar estas virtudes no solamente por medio de dictar leyes sino también por señalar con su propio carácter «la diestra de la divina virtud para que se haga amable de todos su Magestad» (*Teatro* 86). La clemencia provee un ambiente propicio para que la dignidad real florezca, «*Sub clementi Principe iustritia, pax, pudicitia, severitas, dignítas florent*» (86).[23] Sigüenza no yuxtapone la majestad o *dignitas* con la virtud, sino que fusiona los dos conceptos por medio de citar seguidamente a Johannes Althusius, «*Deus occultam quandam maiestatem, et quasi maiorem statum indere solet, quo mirabilis, et augusta excellentia, dignitas veneratio et existimatio eorumdem redditur*» (86).[24] En esta cita, relaciona la dignidad real con el respeto merecido debido a la superioridad de su carácter moral estimable. Asimismo, declara que Moctezuma II, el «Señor Sañudo» mantuvo la dignidad de su cargo con humildad, cariño y generosidad, «aunque por conservar la soberanía del puesto, le obligava su dignidad, a que todos le rindiessen veneración, también sabía, sin que aquélla se le disminuyese, vulgarizarse, para que todos gozassen los effectos de su cariño» (129). En esta cita, Sigüenza yuxtapone la dignidad real con la vulgarización o falta de respetabilidad. La polaridad que marca esta yuxtaposición señala que la dignidad equivale al decoro y la reivindicación del respeto. Asimismo, extiende el

[23] «Bajo un príncipe clemente florece la justicia, la paz, el pudor, la severidad y la dignidad» (86).
[24] «Dios suele vestirlos de una cierta oculta majestad y casi de un estado superior con el que se les da una admirable y augusta excelencia, dignidad, veneración y estimación de todos» (86).

término de la *dignitas* real para abarcar la virtud como indica su descripción de Moctezuma, «el celeste León», en cuyo lienzo se pintó un sol inscrito con el signo de león (133). Basándose en ese símbolo, Sigüenza realza «la universalidad» de las «acciones magníficas» de Moctezuma y cita a Casiodoro «*Exeunt a nobis dignitates, quasi á sole radij*» (132).[25] Deja implícito que las «*dignitates*» proceden de las «acciones magnificas» de los príncipes. Más tarde en su descripción de Tomás de la Cerda como la unió n de todos los reyes mexicas cita de nuevo a Casiodoro para destacar que «*bona merita spendidis dignatatibus sociata alternis praemijs adiuvantur, et vnius rei facies de addita sibi venustate pulchrescit*» (142).[26] Las dignidades espléndidas aquí mencionadas se refieren a las virtudes políticas. La medida de su dignidad real corresponde al grado en que el príncipe exhiba virtudes políticas, así como el sol emite sus cálidos rayos. Entre los motivos por los cuales Sigüenza priorizó el aspecto moral de la dignidad real figura su suscripción a la creencia de que la solución a los problemas sociales residía en la rectitud del carácter del príncipe. Como se explorará en el siguiente capítulo, la *dignitas* se consideraba inmortal, y mediante la imbricación de la dignidad real y la virtud política, Sigüenza reconstruye al virrey como ente inmortal.

Dadas las disparidades sociales y étnicas y barreras culturales, el poder cohesivo de la virtud para remediarlas transmitido en *Teatro de virtudes* encuentra su *summum* en Tomás de la Cerda. Esta obra se distancia de una yuxtaposición de la figura del virrey y las figuras reales mexicas, y entra de pleno en una fusión cultural y étnica. Así, el arco deviene en un proyecto de sincretismo cultural. En este capítulo, se ha analizado los procesos por los cuales dos sistemas culturales independientes y contrarios se aunaron para formar un virrey acriollado cuyos súbditos

[25] «Las dignidades proceden de nosotros, como del sol los rayos» (132).
[26] «los buenos méritos asociados con las espléndidas dignidades son ayudados con recompensas alternativas, y la faz de una cosa se embellece cuando se le añade más hermosura» (142).

se integrarían en su persona y cuya inmortalidad procedería de su dignidad heredada de sus predecesores. Se saltó a aproximadamente 150 años de figuras virreinales para avivar la dinastía mexica. En ese linaje, el autor inserta a Tomás de la Cerda proféticamente conforme a su interpretación de una antigua profecía mexica sobre Neptuno, y lo describe como príncipe que reúne todas las cualidades necesarias para la investidura de inmortalidad. Ilustra a los «mexicanos monarcas» llamándolos «fénixes del occidente» que renacerían de las cenizas del olvido mediante la infusión del espíritu del nuevo virrey (Sigüenza 167). La ingenuidad de aplicar este símbolo antiguo de resurrección e inmortalidad al virrey va más allá de retratarlo como ser inmortal y corporativo; en *Teatro de virtudes*, retrata al virrey como una fuerza servil que vivificaría la fama de los reyes mexicanos indígenas. Esto en sí sitúa al virrey español en servicio del pasado indígena.

La prevención contra toda acusación de sedición hacía necesaria la sutileza. Dado que apodar al virrey con el título de rey habría incitado la censura de alta traición contra el imperio español y conspiración para derrocar al rey, Sigüenza juiciosamente adoptó una estrategia alternativa. Sin fines insurrectos, describe al virrey con el término ambiguo «príncipe», aplicándole caracterizaciones que en su conjunto se reservaban exclusivamente para el monarca, a saber, el desdoblamiento de su persona, su inmortalidad, la sucesión hereditaria y la *dignitas* real. Usando estas técnicas, Sigüenza desempeña un papel protagónico en la promoción de un entretejimiento de la población heterogenia en torno al espíritu mexica que emerge de su tierra natal y habita en el virrey y en el pueblo en su totalidad. En el siguiente capítulo, se abordará estos mismos temas tomando como base poética el panegírico con que remata la obra y haciendo énfasis en la inmortalidad.

Capítulo cuatro. Enfoque en la poesía: la inmortalidad del virrey en *Teatro de virtudes*

El artificio del rey que nunca muere se desarrolló en el Medioevo para asegurar que el cuerpo político, el pueblo, gozara en perpetuidad la estabilidad de una cabeza política. Como se planteó en el capítulo anterior, Carlos de Sigüenza y Góngora astutamente modificó y aplicó este pensamiento al virrey Tomás de la Cerda en aras de equilibrio social. Oculto tras el telón de numerosas insinuaciones, citas eruditas, tropos y empresas, emerge la figura de un virrey legitimado por la virtud, con una naturaleza dual y dotado de inmortalidad a fuerza de la *dignitas*. Este capítulo amplía estas ideas, registrando la mortalidad y la simultánea inmortalidad del virrey mediante diversos recursos poéticos que minimizan su alcurnia, lo sensibilizan sobre la muerte y lo incentivan a resucitar las virtudes políticas mexicas. El primer apartado analiza la coalescencia semántica de la real inmortalidad mediante la *dignitas* y la fama póstuma mediante la virtud en el panegírico culminante de *Teatro de virtudes*. Los subsiguientes apartados examinan las referencias líricas respecto a la muerte y la resurrección dentro de este proyecto de la inmortalización y aculturación del virrey.

La inmortalidad y su significado teórico

Aunque la inmortalidad conceptualizada por el autor en esta obra principalmente denota la fama póstuma, los diversos matices recogidos en el concepto develan una cohesión singular entre el virrey Tomás de la Cerda y los emperadores mexicas. Es decir, la inmortalidad real de estos soberanos se delega al nuevo virrey. Sigüenza emplea una de las dimensiones fundamentales de la inmortalidad cuando alude a la conversación que tiene la «sapientísima Diotima» con Sócrates en Banquete. En esta conversación Diotima distingue entre «los

fecundos» del cuerpo que procuran «mediante la procreación de hijos inmortalidad, recuerdo y felicidad» y «los fecundos» del alma que conciben y dan a luz el «conocimiento y cualquier otra virtud» (Platón 170). Las virtudes se constituyen en hijos del alma por los cuales se logra la inmortalidad. Diotima aclara, «Creo yo, por inmortal virtud y por tal ilustre renombre todos hacen todo, y cuanto mejores sean, tanto más, pues aman lo que es inmortal» (170). En *Teatro de virtudes,* Sigüenza basándose en este concepto de la inmortalidad como «ilustre renombre» intenta persuadir al virrey en su ingreso a la ciudad de México a adoptar las virtudes políticas de los emperadores mexicas de antaño. Sigüenza plantea su noción cardinal de la inmortalidad radicándola en la adquisición de la fama póstuma a través de las virtudes políticas, pero a la vez situándola dentro del marco operativo del príncipe como una doble entidad, mortal y a la vez inmortal.

El aspecto de la inmortalidad real, aunque presente en las secciones prosaicas de esta obra, recibe especial consideración en las secciones líricas y en particular en el panegírico con que remata la obra. El soneto «De las coronas doce, poderosas» y los comentarios a su entorno allanan el camino para la exaltación del estatus inmortal del virrey en el panegírico final, recordando a los lectores que la entidad del virrey aloja el espíritu de los emperadores mexicas previos. Como se desglosó en el capítulo anterior, la posibilidad de un rey inmortal en un cuerpo mortal se hizo realidad mediante la transferencia de la *dignitas* poseída por todos los portadores anteriores al cuerpo mortal del nuevo rey. Vista de otra forma, como el fénix, el nuevo príncipe representaba el resurgimiento de las cenizas de todos sus predecesores reales. La regeneración cíclica dotaba a su portador actual de inmortalidad. La presentación del virrey como *persona mixta* dotada de un cuerpo natural y otro político viabilizaba la inmortalidad de todos sus súbditos que constituían su cuerpo político. Pese a la confluencia semántica del concepto de la

inmortalidad con la fama y de la *dignitas* con las virtudes políticas, la infraestructura conceptual de los dos cuerpos del rey permanece intacta. Un análisis escrupuloso del apartado final de *Teatro de virtudes* pone de manifiesto una fusión cultural y mística que una definición simplista y restrictiva del término «inmortal» nunca podrá proveer.

Por ende, en los siguientes apartados, se propone patentizar que Sigüenza no solamente concibe a Tomás de la Cerda como un príncipe en posesión de la inmortalidad garantizada por las virtudes políticas modeladas por los emperadores mexicas, sino también como parte inmortal de una orgullosa y mexicana continuidad real. Trasciende la noción de la inmortalidad como buen renombre y se aprovecha de la noción medieval del rey como *persona mystica* e inmortal para representar al marqués de la Laguna como sucesor de la dinastía mexica. Esto no solamente ennoblece la historia de la pre-conquista de México, sino que en cierto sentido le da continuidad mediante el nuevo virrey. En este entendido, a continuación, asentaremos el concepto medieval de la inmortalidad en el que se fundamenta Sigüenza en la poesía de *Teatro de virtudes* para configurar su concepto de reputación inmortal a través de virtudes eternas.[1]

[1] La poesía de Carlos de Sigüenza devaluada por críticos como Menéndez y Pelayo y otros por su complejidad gongorina en el último siglo ha recibido más admiración de parte de la crítica debido en gran parte a la identidad criolla que se ve integrada en sus versos. Como poeta, predomina su óptica encomiástica, versificando elogios en ocasiones celebratorias en honra a figuras eclesiásticas y reales. Redactó poesía laudatoria en honor a la Virgen de Guadalupe (*Primavera indiana*), al apóstol de las Indias san Francisco Javier (*Oriental planeta evangélico*), al arzobispo-virrey de México, a fray Payo Enríquez de Ribera (*Glorias de Querétaro*), al rey Carlos II (*Romance*, 1677) y al virrey Tomás de la Cerda (*Teatro de virtudes*), para mencionar algunos. Aunque la elegancia, complejidad y musicalidad de su poesía escrita en el estilo barroco no alcanza las alturas de su pariente Luis de Góngora y de su contemporánea Sor Juana Inés de la Cruz, aun así, posee muchos valores estilísticos e ingeniosos. Ocultos entre sus elogios complejos emergen motivos pragmáticos, autopromoción y enigmas que invitan al desciframiento. Debido a que Sigüenza «se siente fiel vasallo católico de la corona española», su poesía a primera vista podría parecer servil y dócil (Torres 16). No obstante, en el caso del panegírico final de *Teatro de virtudes*, un análisis meticuloso revela una base ideológica subversiva a la estructura social de la época y en favor de lo criollo o sea la fusión de lo español con lo indígena.

La percepción del príncipe como *gemina persona* se observa con particular perspicuidad en el panegírico con que termina *Teatro de virtudes.* En sus 17 octavas reales, Sigüenza sintetiza los asuntos claves expuestos en las páginas anteriores siguiendo la convención establecida en *Menander Rhetor* respecto al discurso (*logos prosphonetikos*) de encomio para los futuros dirigentes. Siguiendo la estructura protocolaria de esta guía fundacional, Sigüenza destaca las virtudes del príncipe, proclamándole superior a todos y comenzando con una mención de su familia, su naturaleza y crianza, culminando con una muestra de la buena voluntad de la ciudad y de sus emperadores hacia ella (372-3). Asimismo, coherente con la sugerencia *de Menander Rhetor* de presentar a la ciudad unida en santos coros, cantando sus alabanzas y glorificando al rey, Sigüenza personifica la ciudad de México como la voz lírica que encumbra al virrey Tomás Antonio de la Cerda y Aragón, conde de Paredes y marqués de la Laguna (170-71).

Cuando el nuevo virrey entró en la ciudad de México por primera vez el 30 de noviembre de 1680, se encontró ante la estructura colosal del arco triunfal diseñado por Sigüenza a petición del Cabildo Municipal y situado en el sitio tradicional de la Plaza de Santo Domingo. Este impresionante «teatro» con dimensiones de 90 pies de alto, 50 de ancho y 12 de grueso contaba con una fachada norte y otra sur. Cada fachada ostentaba seis tableros con la efigie de cada emperador mexica y un tablero central con varias representaciones pictóricas encima de la puerta principal. Al pasar por las puertas del arco, en el tablero principal, el virrey podía ver escrito en las nubes las 17 octavas reales de este panegírico cuyo énfasis se centra en la inmortalidad del nuevo virrey en conexión con los emperadores mexicas y las virtudes políticas representadas por ellos.[2]

[2] Como se mencionó antes, para esta misma ocasión, el Cabildo Catedrático del Virreinato contrató a Sor Juana Inés de la Cruz para construir un segundo arco triunfal efímero en honor al virrey. Ella eligió como eje temático a las figuras ficticias de Neptuno y Anfitrite. Su descripción vívida del arco junto con el de la explicación semántica se encuentra en su obra *Neptuno alegórico, océano de colores, simulacro político.*

En este panegírico, Sigüenza incorpora dos de los tres componentes esenciales concretados por Ernst Kantorowicz que figuran en el concepto del rey que nunca muere, el primero asentado con antelación en la parte prosaica de *Teatro de virtudes*. Como ya se mencionó en el capítulo anterior, Kantorowicz, en *Los dos cuerpos del rey: un estudio en teología política medieval* establece que la idea medieval de la inmortalidad del monarca dependía principalmente de la interacción de los siguientes factores: la perpetuidad de la dinastía, el carácter corporal de la corona y la inmortalidad de la dignidad real (316). El panegírico final de Sigüenza en conjunto con sus consideraciones preparatorias retrata al virrey como un ser inmortal incorporando los factores antes mencionados que coinciden con la línea ininterrumpida de los cuerpos naturales, con la permanencia del cuerpo político representado por la cabeza junto con sus miembros y con la dignidad del puesto real.

Se exploró en el capítulo anterior, en conexión con la sucesión continua de individuos y la perpetuidad corporativa de la corona, el último factor que completa la idea del rey que no muere: la *dignitas* (Kantorowicz 383). Se enfatiza de nuevo que esta palabra denota una «corporación por sucesión», la cual residía en la persona del «actual portador de la Corona» (438). La dignidad corporativa de «los poseedores pasados» se transmitía al sucesor humano. En otras palabras, «el cuerpo político es transmitido y trasladado del cuerpo natural, que ahora se halla muerto o desprovisto de la real dignidad, a otro cuerpo natural» (368). Se reitera que la *dignitas regia* abarcaba también una connotación moral, como en el sentido clásico de la *bona aestimatio* o sea el buen nombre, reputación o prestigio. Con referencia a la diferencia entre la *auctoritas* y la *dignitas, J. P. V. D.* Balsdon aclara,

> The two words were very closely linked, the one static, the other dynamic. *Auctoritas* was the expression of a man's *dignitas*—though in his early *De inventione* 2. 166, Cicero

had put it the other way about: «*dignitas est alicuius honesta et cultu et honore et verecundia digna auctoritas*». In politics a man's *dignitas* was his good name—that "*bona aestimatio"* on which Gaius Gracchus laid such stress. It was his reputation and standing. (45)

Es precisamente esta connotación del rey digno o virtuoso que Sigüenza aneja a la *dignitas* en *Teatro de virtudes* para promover su concepto de la inmortalidad regia.

La inmortalidad y el abolengo nobiliario

La dignidad del virrey dependía, no meramente de su «regia prosapia», sino igualmente de su carácter virtuoso (Sigüenza, *Teatro* 145). Como la voz lirica expresa en los últimos cuatro versos de la cuarta octava del panegírico final:

Tú en quien las reales púrpuras ardientes
Unión lograron, que inmortal ha sido,
Pues la voz de la historia nos acuerda
Que dos coronas penden de una Cerda. (145)

La figura de dicción (la paranomasia) empleada en este último verso para darle un doble sentido al término «cerda» (tanto el apellido del virrey como un pelo grueso y largo) muestra el ingenio barroco y remarca su sangre real. Según Sor Juana Inés de la Cruz (1648/51-1695), contemporánea de Sigüenza, en uno de sus romances dedicado a los condes de Paredes, las dos coronas que penden de una Cerda hacen referencia a la unión de dos casas reales:

El que Españoles Leones
Unió a las Lises Francesas,
Haciendo que dos Coronas

Se atasen con una Cerda. (*Poesías completas* 289)

Para Sigüenza, la inmortalidad producida en Tomás de la Cerda por la unión de estas dos casas pasa a segundo plano ante la inmortalidad que podría obtener al imitar las acciones de sus antecesores aztecas. Esto se observa en los últimos cuatro versos de la quinta octava real:

Tú, que copiando glorias infinitas,

Que con altas ventajas eslabonas,

Tantos héroes altivos representas,

Cuantas virtudes ínclitas ostentas. (145)

Aunque poseía títulos nobiliarios españoles y había descendido de «coronados ascendientes», su dignidad real provendría principalmente de la emulación y exhibición exitosa de las virtudes políticas representadas en los monarcas mexicas. Las «glorias infinitas» y «altas ventajas» describen las «virtudes» mediante las cuales el virrey fungiría como representante no solamente de sus nobles ancestros españoles sino de todos los héroes mexicas. Asimismo, el virrey formaría la cadena eslabonada de todas las virtudes de sus predecesores mexicas. Al virrey la ciudad dice, a «tantos héroes altivos representas», o sea en su persona el pueblo podría ver a los antecesores reales (145). Dicho de otro modo, su cuerpo natural albergaría la *dignitas* o sea la corporación unipersonal de todos los reyes mexicas y serviría como la imagen viviente de ellos y la encarnación unificadora de todas sus virtudes.

Se reitera este concepto de la inmortalidad de la dignidad real en la tercera octava. En ella, la voz poética imagina al nuevo virrey como si fuera «entre celestes movimientos / genio inmortal al orbe cristalino» (145). Como el planeta tierra en relación con el sol, México esperaba que Tomas de la Cerda fuera «genio inmortal» digno de veneración, de quién los habitantes de la

tierra novohispana podrían aprender. La emulación de su genio caracterizado por «hybleas suavidades», o sea, dulces virtudes que suavizan el carácter resultaría en su inmortalidad (145). Según la apreciación de Sigüenza, la inmortalidad no necesariamente acarrea la «usura de aplausos» sino el tesón de las «suavidades» perennes de la virtud (146).[3] Por lo expuesto, la noble ascendencia no asegura la inmortalidad, sino que las virtudes ejemplares de los doce reyes mexicas eternizados en los anales de la fama brindarían inmortalidad al príncipe que las adopte.

La referencia a su «genio inmortal al orbe cristalino» que se sitúa «entre celestes movimientos» alude al soneto previo en el cual Sigüenza menciona «el zodiaco»:

De las Coronas doze, poderosas,
Que fueron de Occidente honor temido,
Si ya no a su Zodiaco lucido,
De Imágenes sirvieron luminosas;
Al círculo que forman misteriosas
Faltava el centro, a tanta luz devido,
hasta que en ti, Señor esclarecido,
lo hallaron tantas líneas generosas. (142)

El «zodiaco» compuesto de las doce «poderosas» coronas del Occidente quedaba incompleto porque «faltaba el centro» hasta la llegada del «señor esclarecido», Tomás de la Cerda (142). Diferentes centros del zodiaco han surgido desde su concepción, muchos de los cuales se centran en el sol. El mosaico en la sinagoga de Beit Alfa que data del sexto siglo, por ejemplo, presenta en el centro a Helios (dios del sol) montado en su cuadriga y a su alrededor aparecen los signos

[3] Para Siguenza, la inmortalidad se lograría mediante la politica de la virtud y no a partir de una legitimidad de rendimiento o *performative legitmacy*. (Este concepto lo explica James Hankins en *Virtue Politics* [37]).

del zodiaco. En un fresco del siglo XVII de la catedral de Svetitsjoveli, el epicentro del zodiaco presenta al Pantocrátor del zodiaco (la Luz del mundo) rodeado de sus doce apóstoles. Covarrubias define el término Zodiaco como

> un circulo imaginado en la Esphera, oblico, y con latitud dividido en doze porciones, que llamamos signos de la una parte comprehende el Trópico de Cancro y por la otra el Capricornio, y corta por medio la Equinoccial, y es cortado della en los Signos de Aries, y de la Libra. Danle comúnmente de latitud diez y seis grados, y por medio los divide una línea, que llaman Eclíptica; y porque los dichos doze signos tienen figuras de animales, se les dio este nombre de Zodiaco. (213)

Aunque Sigüenza declara que no intentó elaborar una asociación directa y correspondiente de los doce emperadores mexicas con los doce patriarcas o con los signos celestes, la alusión al zodiaco en este soneto sugiere que Sigüenza concebía al nuevo virrey, no como la Tierra, sino como el sol en medio del zodiaco. La prevalencia del sol como el centro icónico del zodiaco concuerda con la referencia en el soneto a las «abreviadas glorias» de las virtudes mexicas, pese a «tanta luz» que emitían, en comparación con la gloria más resplandeciente del «señor esclarecido» (142-3). El soneto en coherencia con toda la obra enfatiza que la esencia solar del «príncipe excelso», su inmortalidad, surge de ser el «eminente / compendio de virtudes soberanas», y no de su alta alcurnia (142).

La decisión de este catedrático de astronomía y matemáticas en la Real y Pontificia Universidad de México de diseñar el arco triunfal basándose en el formato de los doce signos del zodiaco muestra su ingeniosidad, conocimiento y experiencia. Aunque la fusión entre sus dos intereses principales parece natural e inevitable, él explica, «Bisoñería fuera combinar estos doce emperadores con los doce patriarcas o con los signos celestes (empeño de más elegante pluma

que la mía en semejante función)» (*Teatro* 187). Este inciso aclara su uso del término «bisoñería», definido como falta de experiencia. El acto de acoplar a cada emperador con un patriarca o un signo celeste en particular lo consideraba «bisoñería» debido a las constricciones espaciales y temporales de un espejo de príncipes como este. Sin embargo, Sigüenza mantiene cierta correspondencia entre los emperadores y los signos celestes a lo largo de la obra, aunque nunca pudo establecer una relación precisa de uno en uno. Como apunta Adorno, «su serie de reyes supera el número típicamente calculado de nueve monarcas, de Acamapich a Motezuma II, para incluir novedosamente, después de la muerte de Moctezuma, a Cuitlahuatzin y a Cuauhtémoc» y a «Huitzilopochtli como el fundador histórico de la dinastía azteca» («Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700)» 21). Además de extender el número de reyes a doce, el hincapié que Sigüenza hace en Moctezuma II como león y en Moctezuma I como arquero parece señalar que vio cierta conexión entre los signos del zodiaco y los emperadores. De hecho, el soneto que escribió para la ocasión alude a las doce coronas como el «Zodiaco lucido / de imágenes» y «al círculo que forman misteriosas / faltaba el centro a tanta luz debido / hasta que en ti, señor esclarecido» (*Teatro* 230-1). Esto tiene sentido cuando se considera el diseño del arca: en la fachada norte aparece una india recostada en un nopal junto con el retrato del virrey y la virreina directamente encima del arco central, rodeado por seis emperadores aztecas, y en la fachada sur aparece el virrey sentado en un águila mexicana que le servía de trono, cercado por los otros seis emperadores (Kügelgen 117). La colocación del virrey como el sol en el centro del zodiaco circundado por emperadores aztecas, no sólo infiere un rechazo del modelo geocéntrico del universo, sino que refleja lo que hicieron «los cristianos de la Edad Media y . . . Julio Schiller que floreció en el siglo XVII» en cambiar «los nombres antiguos de las constelaciones zodiacales por los de los doce apóstoles» (Escalante 389). La iluminación inmortal emanando del virrey

como centro del sistema solar no procede de su linaje ancestral sino de su alma dotada de virtudes políticas.

En sus explicaciones anteriores sobre Mercurio y Venus, Sigüenza hace patente su rechazo del sistema planetario geocéntrico de Claudio Ptolomeo (c.100-c.170) y también del sistema heliocéntrico de Nicolás Copérnico (1473–1543) a favor de la teoría geo-heliocéntrica del astrónomo Giovanni Battista Riccioli (1598-1671). Sigüenza describe que en el lienzo principal de la fachada del norte se pintaron a «algunos de los Mexicanos Emperadores» abriéndoles la puerta «a Mercurio y Venus» en pleno vuelvo (55). Signos de sabiduría y amor respectivamente, estos entran por las puertas llevando en las manos escudos o medallones que contenían los retratos del virrey y la virreina. Estas representaciones de Mercurio y Venus, con toda probabilidad se inspiraron en las representaciones hechas en el frontispicio de *Almagestum novum* (1651). Este inmenso estudio astronómico abre con un diagrama con Argos, el gigante de cien ojos, aferrándose a un telescopio y con Uriana, la musa de la astronomía, sosteniendo una balanza que sopesa el sistema copernicano y el riccioliano. Se observa en el suelo descartado al lado, el sistema anticuado de Ptolomeo. Tal como Riccioli aparece acostado debajo de la balanza y con una mano colocada en un blasón que muestra una corona, así también en *Teatro de virtudes* aparece una india coronada debajo de los dos medallones sostenidos por Mercurio y Venus. Esta «India con su traje propio y con corona murada, recostada a un nopal» representa para Sigüenza la ciudad de México (55). Las murallas que rodean la ciudad forman una corona, la cual indica su realeza. Por ser la capital de la Nueva España y más significativamente por ser la sede prístina de los reyes mexicas, México cuenta con una rica historia que la embellece. Por eso, Sigüenza, con referencia a la flor que corona al nopal, aplica las palabras de Virgilio,

«Inscripti nomina Regum nascuntun Flores» (55).[4] Sigüenza sugiere que tal como los planetas Mercurio y Venus giran alrededor del sol, asimismo, «siendo Luminares grandes nuestros Excelentíssimos Príncipes no podían dexar de asistirles Mercurio y Venus» (57). Sigüenza continúa haciendo referencia al sistema geo-heliocéntrico de Ricciolo que «Según los que saben Astronomía, y no ignoran sus Theóricas, median estos dos Planetas entre el Sol y la Luna en todos los Systemas, que hay de los cielos que se pueden ver en el Almagesto nuevos del eruditíssimo P. Juan Baptista Ricciolo» (57). Mercurio, símbolo de sabiduría, siempre debía acompañar el sol, o sea, al poderoso virrey.



Figura 2. El frontispicio de *Almagestum novum* (1651) de Riccioli, base factible de inspiración para el lienzo principal de la fachada del norte. En el lienzo de Sigüenza, la india aparece acostada debajo de dos medallones con las efigies de los virreyes sostenidos por Mercurio y Venus en pleno vuelo.

[4] «Nacen las flores con los nombres de los reyes escritos» (55).

La equiparación del virrey con el sol y de la virreina con la luna se patentiza en la declaración de Sigüenza de llamarlos «*Luminaria Magna*, no tanto por lo que sobresalen sus luzes en el cielo de la nobleza, que nadie ignora, cuanto por hallarse en el mismo empleo que les grangeó este título a *Sol* y *Luna*, que es elevarse al gobierno para resplandecernos a todos» (56). Este comentario ilustra enfáticamente la forma en que Sigüenza minimiza la noble alcurnia en favor de la influencia virtuosa que elevará la regencia de él y de su esposa a la prominencia resplandeciente del sol. En esencia, la representación del virrey como el sol indica que los efectos ventajosos que proporcionan el príncipe al pueblo se asemejan a los rayos del sol que generan el florecimiento de la tierra mediante su maravillosa brillantez y calidez. Sigüenza descifra el significado metafórico del resplandor virreinal, citando a Ausonio, «Splendent iam quidem in ipsa (effigie) ea bonitatis, et virtutis exempla, quae sequi cupiat ventura posteritas» (58).[5] Esta cita demuestra que los papeles de sol y luna que desempañarían los virreyes se sustentaba en sus espíritus virtuosamente ejemplarizantes y no tanto en su alcurnia noble. El retrato del virrey como sol en el centro del zodiaco y como sol rodeado por los planetas Mercurio y Venus recalca una legitimidad inmortal enraizada en el esplendor virtuoso de su dignidad, y «no tanto por lo que sobresalen sus luzes en el cielo de la nobleza» (56). [6] De esta manera,

[5] «Resplandecen ciertamente en ellos (en su efigie) ejemplos de bondad y virtud que una posteridad venturosa querrá seguir» (58).

[6] La designación del virrey como el sol y alma del territorio novohispano se creía justificable en la opinión española debido a que se consideraba al virrey la imagen viva del rey corporalmente ausente. Por lo tanto, el vulgo no consideraría anormales las palabras de Jacinto de la Serna en 1655 dirigidas al virrey, «Quién no ve a vuestra excelencia representado al vivo en estas propiedades del sol, pues en toda esta Nueva España . . . todos desean su presencia, todos necesitan de su luz, es el alma de esta república, que le da vida con los acertados movimientos de su gobierno» (20). Ciertamente el concepto del virrey como el sol y el alma de la Nueva España se podría entender en su papel como dúplica del rey español. Tal como la hostia encarnaba la presencia de Cristo en el paraíso y tal como el arcángel Miguel es el vicario del Dios invisible, así admirar al virrey en todo su esplendor equivale a contemplar al rey lejano e 'invisible' en su majestad gloriosa (Cañeque, *The King's* 50). Esta misma vinculación del alma del estado con la virtud hizo Maximilien Robespierre más de un siglo después, «Puesto que el alma de la República es la virtud, la igualdad y vuestro fin es fundar, consolidar la República, de ello se sigue que la primera

Sigüenza representó la inmortalidad real del virrey a raíz de su carácter pundonoroso dejando al fondo su abolengo noble, como si fuera meramente el escenario del cielo azul en el cual relucían las virtudes refulgentes de su dignidad moral.

La inmortalidad y la muerte

A lo largo de este panegírico, Sigüenza ofreció la inmortalidad o fama como aliciente para motivar al virrey a encarnar las virtudes políticas expuestas en *Teatro de virtudes*. En su descripción prosaica de la obra, puso de relieve la mortalidad del virrey al lamentar el incidente fatal de Alonso Ramírez de Valdés, el corregidor de la ciudad que ocurrió justamente antes de la llegada del virrey. Esto hizo Sigüenza para instar al virrey a buscar la inmortalidad frente a la perspectiva de su muerte, ya que su gobierno había principiado «a vista de los horrores de un túmulo» (*Teatro* 46). Expresó que la muerte del comendador fue «fortuna» para que el virrey escuchara las «vozes que le avisaban su mortalidad» (46). Asimismo, en la sexta octava del panegírico, se le recomendó al virrey que, si «quiere ser culto genio de la historia / En que te inmortalizas tú a ti mismo, / Privilegie la edad a la memoria» (145). La inmortalidad de Tomás de la Cerda estaba supeditada al favorecimiento de las memorias de sus antecesores, las cuales él resucitaría mediante la imitación de sus acciones. Los versos que siguen contrastan la edad y la memoria: «. . . clausulando efectos el abismo, / La tierra grave y el ligero viento, / Vuele tu nombre al último elemento» (145). Los primeros dos elementos, la tierra grave y el abismo acuático, clausulan o ponen fin a los efectos de la edad (la vejez). Esto se refiere a la muerte del cuerpo natural en mar o en tierra, la cual detiene el deterioro de la senectud. No obstante,

regla de vuestra conducta política debe consistir en dirigir todas vuestras operaciones al mantenimiento de la igualdad y al desarrollo de la virtud» (248).

mientras estos dos elementos logren sus efectos destructivos, el viento, hará que su nombre vuele hasta el último elemento, el fuego, o por extensión, el sol. Esta alusión a la muerte del virrey indica que después del aniquilamiento del cuerpo mortal él podría perpetuar su existencia mediante la dignidad. Sin imaginar al sucesor de Tomás de la Cerda, Sigüenza retrata a este último como la culminación o el cenit de la dinastía mexica. De esto, se podría inferir justificadamente que sus sucesores virreinales también podrían encarnar la *dignitas* mexica a través la incorporación de las virtudes que exhibían sus antecesores de esa antigua dinastía.[7]

Sigüenza utiliza esta idea de la transferencia de la *dignitas* enlazándola estrechamente con el noble carácter que ostentaba las eternas virtudes que lo inmortalizarían incluso después de su muerte. Su buena fama y reputación inmortal resultaría de su empeño en copiar estas glorias infinitas.[8] La perennidad del virrey dependía, entonces, enteramente de la formación de su carácter y de sus ilustres logros. La voz lírica afirma enfáticamente el imperativo de su ahínco personal al exclamar «Te inmortalizas tú a ti mismo» (145). En vistas de la naturaleza mortal del virrey, Sigüenza le ofrece inmortalidad en el cargo honorífico y autoritario del príncipe que nunca muere mediante la asimilación menester de doce virtudes. Aunque San Isidoro de Sevilla expresó en *Etymologiarum* 9.3.5 que son dos: «Regiae virtutes praecipuae duae: iustitia et pietas», Sigüenza añade a estas dos virtudes reales diez más de igual importancia, a saber, el consejo, la prudencia, la generosidad, la audacia, la constancia, la fortaleza, la protección, la

[7] Esto evoca el lema o grito del pueblo francés y británico durante la transición del poder de un monarca a otro, «El rey ha muerto, viva el rey». Esta fórmula se usó en varias ocasiones en Inglaterra y Francia. Según Kantorowicz, el pueblo coreaba, «*Le roi est mort! Vive le roi!* Esta versión breve y despersonalizada apareció, por lo visto, por primera vez en el enterramiento de Luis XII en 1515. . . . Esto es lo más factible, puesto que, en 1509, a la muerte de Enrique VII de Inglaterra, el ceremonial funerario inglés también observó esta fórmula intermedia» (405).

[8] Esto recuerda las palabras de Casio en *Otelo* de Shakespeare escrito en aproximadamente 1603, «Reputation, reputation, reputation! Oh, I have lost my reputation! I have lost the immortal part of myself» (105).

esperanza, la paz y la sabiduría (46).[9] Deja patente que la realización de proezas notables por medio de la recepción íntegra de las virtudes políticas de sus predecesores le aseguraría un lugar en la historia, confiriéndole así la inmortalidad.

La inmortalidad y la resurrección

La efectuación de la inmortalidad del virrey quedaba supeditada a la reanudación de la gobernación mexica a través de su persona. Cuando Sigüenza escribió *Teatro de virtudes*, el legado de la administración de Tomás de la Cerda, marqués de la Laguna estaba por comenzar; era como una hoja de papel en blanco. En la estrofa quince del panegírico, el cielo le ofrece al virrey «dilatado papel» a sus «hazañas», el fénix ofrece plumas, las Españas ofrecen tinta y el mármol le ofrece «proezas, que demuestran sempiternas / duraciones que son siempre modernas» (147). El mármol pulido alude a los héroes mexicas retratados en el arco triunfal que servía de espejo de las «sempiternas duraciones» o sea, las virtudes que nunca pasan de moda. Este sentido de la metáfora «mármol» coincide con la aserción de Sigüenza en el primer prólogo de *Teatro de virtudes* de que el arco no era tanto una imitación o «remedo de los ARCOS que se consagraban al Triumpho, sino de las Puertas por donde la Ciudad se franquea» ya que «en los mármoles de que se forman era muy ordinario gravar a perpetuidad varias acciones de los Príncipes» (9). El éxito o el fracaso de Tomás de la Cerda dependería de su emulación de estas cualidades políticas que él veía reflejadas en los «mármoles». Su prestigio inmortal a través de la resurrección de las virtudes mexicas armoniza con lo que expresó Erasmo en *Institutio principis Christiani* escrito en 1516, de que no existe nada más eficaz que el buen carácter para incurrir el amor de sus súbditos y nada más encantador que eso porque el buen carácter es «*veram et immortale bonum*»

[9] «Las dos principales virtudes reales son la justicia y la piedad» (46).

(75).[10] La inmortalidad requería que escribiera estas virtudes en su alma con «Plumas» de «Fénix», provistas por los emperadores mexicas resucitados (Sigüenza, *Teatro* 147).

Para describir el aspecto de la *dignitas* correspondiente al carácter virtuoso, la voz lírica enaltece en la séptima estrofa con sublimidad a la diosa del amor, Venus. En esta octava real, hace referencia al concurso mitológico entre Juno, Palas y Venus para determinar cuál de las tres sería elegida como la diosa más bella. Júpiter designó como árbitro al «troyano Pastor», Paris (Riley 179). Para que Paris las favoreciera, cada una de ellas le ofreció un regalo. Juno le sobornó con un imperio, Palas con sabiduría y victoria y Venus le prometió concederle la mujer más hermosa del mundo. Paris aceptó el ofrecimiento de Venus, quien cumplió con su promesa y le trajo a la hermosísima Elena de Troya, esposa de Menelao (179). En el panegírico final de *Teatro de virtudes*, Sigüenza acomoda este mito al virrey de manera ingeniosa. Representa a Venus como símbolo de la hermosura interior en contraposición a la exterior, interpretación que armoniza con la aserción de Sigüenza hecha previamente de que «lo que más hermosea a los individuos no son tanto los brillos del resplandor y de los adornos, cuanto la posesión amable de las virtudes» (48). El troyano pastor simboliza a Tomás de la Cerda, quien, al elegir a Venus no sólo recibiría la belleza de la virtud, sino la sabiduría y la victoria de la diosa Palas y la protección y el consejo de Juno.

En la octava estrofa, la voz lírica sigue su enfática insistencia en la dignidad moral y política del marqués de la Laguna como vehículo a la inmortalidad, alegorizando la historia de Ícaro. Exclama que «Essa deidad que las Gracias suma / te franquea en su rostro todo un cielo» (146). Así introduce esta referencia mitológica, la de Ícaro cuya «vida alada» fue «fulminada» en una «líquida muerte» al acercarse demasiado al sol (146). La develación de este mito ocurre en la

[10] «un verdadero e inmortal bien» (75).

novena estrofa. Sigüenza asocia la ciudad de México con Ícaro y al virrey con el sol. La ciudad expresa a su nuevo gobernante que, si Ícaro «eternizó su vida» mediante aventurarse a alturas gloriosas acercándose al sol y así «tuvo usura de aplausos», México se dispone a la misma gloria mediante su acercamiento al ilustre príncipe. La ciudad le dice al virrey que si

> Por empeño obtuviera (¡oh, qué dichoso!)
> Abrasarme en tu fama esclarecida,
> Para que entre plausibles escarmientos
> Respiraran difuntos mis alientos. (146)

Así como las alas de Ícaro se inflamaron debido a su acercamiento al sol, el yo lírico, la ciudad de México, podría abrasarse en la fama esclarecida del virrey. La alusión sutil al fénix en el verso final de esta octava consolida el concepto de la unión del virrey con la ciudad, y en particular con sus heroicos emperadores indígenas. Kantorowicz cita a Baldus que «describió la ciudad como "algo universal que no puede perecer por la muerte", y comparó a "aquel universal" con el género o la especie del hombre que tampoco muere» (308). La ciudad de México por su integración en el cuerpo político del príncipe también podría participar en su inmortalidad regia. Este razonamiento de Sigüenza se basa en el concepto de que el cuerpo político del príncipe abarcaba la comunidad de sus súbditos, es decir, él estaba «incorporado con sus súbditos, y ellos con él» (Kantorowicz 428). De este modo, Sigüenza sintetiza en la figura del virrey el catálogo de los ilustres monarcas mexicas que ocupaban en su opinión un lugar digno en el panteón de la fama, pero no sólo ellos, sino que todos los súbditos mediante la virtud podrían disfrutar de la inmortalidad como integrantes del *corpus mysticum* político del virrey.

La incorporación de la ciudad como parte integral e inmortal del cuerpo político del virrey también se observa en la corona que lleva puesta la figura de «la ciudad de México,

representada por una india con su traje propio y con corona murada, recostada en un nopal» cercada de sus hijos (55). En este lienzo principal de la fachada del norte, la ciudad no sólo se encuentra coronada, sino que es madre de príncipes. Esta coronación la haría inmortal junto con sus hijos. Sin embargo, en este panegírico, tanto la regeneración de la ciudad como la de sus hijos quedaban supeditadas a la luz del virrey. Los alientos difuntos del municipio sólo respirarían de nuevo a través de su cabeza, a modo de ave fénix, y esto se realizaría «entre plausible escarmientos» (146). A diferencia de Ícaro que permaneció ahogado en el mar por no acatar las advertencias de su padre, México podría alcanzar la resurrección y la inmortalidad atendiendo las lecciones y escarmientos laudables emitidos por su virrey.

De esta manera, *Teatro de virtudes* avanza más allá de tan solo ofrecer una defensa de los reyes mexicas para exponerlos como la clave de la inmortalidad del virrey y del pueblo. Los novohispanos con raíces indígenas ya los tenían en alta estima, pero Sigüenza los exalta como inmortales héroes y gigantes de la fama y sobre todo como *ejemplum* para todos los habitantes, sean criollos, españoles, e incluso el mismo virrey. Esto en sí demuestra su audacia de constituir una exaltación de lo indígena por encima de lo europeo. Su encomio de lo indígena ensalza también por extensión a la patria y a los criollos por su conexión con su tierra natal. Vale precisar que Sigüenza no simplemente plasma a las efigies de los reyes mexicas en los tableros para que el pueblo tome ejemplo, sino que retrata al virrey como el vehículo por el cual el pueblo como constituyentes de su persona podrían eternizar sus vidas, abrasándose en su fama. En efecto, la inmortalidad forma un aliciente para que el virrey entable una relación solidaria con sus súbditos mediante una disposición virtuosa. Esta relación apta le otorgaría inmortalidad mediante la pervivencia de su buen nombre en la memoria del pueblo, y supeditada a esta fama

del virrey queda la del pueblo en la economía global. Dicho sucintamente, la gloria inmortal del pueblo queda absorbida en la de su líder presencial.

En la duodécima estrofa, la ciudad de México dirigiéndose al nuevo virrey señala la restauración a vida y continuidad de los doce emperadores mexicas a través de la «luz» de su nuevo príncipe.

Restituidos de la Parca dura
Uno y otro a emular de ti se atreve luz,
Que sus duraciones asegura, luz,
Que a tus rayos sus alientos debe,
Consagrando su cándida ventura
A tu nombre inmortal, no al tiempo breve,
Que aunque es de causa eterna efecto vivo
Tiene ser de mortal en sucesivo. (147)

La restitución a vida de los héroes mexicas que habían quedado en el polvo del olvido se realizaría a través de la virtuosa «luz» de Tomás de la Cerda. Sus rayos asegurarían la duración de los héroes mexicas y también del «uno y otro» que se atrevía a emular su luz. La inmortalidad que describe Sigüenza tiene como «causa eterna» la virtud. La dignidad moral tiene «efecto vivo» al ser aplicada a la vida del individuo, pero será «de mortal en sucesivo» (147). Esta referencia a la inmortalidad mediante una sucesión de seres mortales alude nuevamente al concepto medieval del rey que nunca muere.

Con razón en la décima octava, Sigüenza llama culto «trofeo» el arco triunfal que había diseñado con la función de adelantar y construir en el nuevo virrey la eternidad. La voz lírica de la ciudad le dice al virrey con referencia al arco triunfal, «. . . en ti adelanta / La eternidad que en

él se te construye» (146). Y sigue con la explicación de cómo la «eternidad» se materializaría mediante la personificación de las virtudes ostentadas por los doce monarcas mexicas, «Porque en ti las virtudes de sus lejos / Ecos se han de admirar más que reflejos» (146). Sigüenza plantea que los «mármoles de lino» que representan a los «héroes» de México no son muros forjados «de virtudes quiméricas» sino «Espejos, si se pulen, que seguros / Objetos copian. . .» (146). Esta visión aristotélica de la realidad contempla a los mármoles como copias o espejos de los «seguros objetos», o sea de los héroes históricos de la ciudad de México que verdaderamente existieron. Pulir esos «espejos» se refiere a extraer de estas reales figuras sus excelentes virtudes para poderlas imitar.[11] El espejo que describe Plutarco al declarar «Tanquam in speculo ornare et comparare vitam tuam ad alienas virtutes», según Sigüenza, no refleja el verdadero carácter del príncipe sino la imagen intachable que debe llegar a reflejar a través de integrar en su vida las ajenas virtudes que observa (61).[12] Sigüenza reformula el significado de «alienas virtutes» extendiéndolo a virtudes que posee la gente forastera. Tras esta cita, Sigüenza interpela,

> ¿Por ventura será digno de nota el [espejo] que no le propusiesse [al virrey] sólo las [virtudes] *ethnicas* que, por faltarles la luz verdadera del conocimiento divino, no son con generalidad estimables, sino el que beatificase las que de necesidad han de poseer los Príncipes, que son las que cultivaron los Gentiles y las que nos enseña la escritura muy mejoradas con las floridas vozes de sus exemplos? (61)

Defiende así el mérito y la obligatoriedad de usar el espejo de los reyes mexicas para convertirse en el sol mexicano. La imagen paradigmática del príncipe católico formada por la convergencia

[11] La referencia a pulir los espejos podría ser una alusión velada a los *tezcatl*, los espejos de obsidiana que usaron los hechiceros mexicas para transportarse en espíritu al mundo de sus antepasados. Para Sigüenza, los héroes mexicas eran espejos humosos que habría que pulir para contemplar sus profundidades virtuosas y derivar superación personal.

[12] «Como en un espejo adorna y compara tu vida con virtudes ajenas».

de las virtudes políticas de los emperadores mexicas en la figura de Tomás de la Cerda lo convertirían en un espejo por antonomasia para unir al pueblo. De esta manera, *Teatro de virtudes* rechaza el postulado de Niccolò Machiavelli, «Onde è necessario a un Principe, volendo si mantenere, imparare a potere essere non buono, ed usarlo e non usarlo secondo la necessità» (91).[13] Por el contrario, Sigüenza promueve una visión de virtudes políticas más comparable con la moral cristiana, o sea la creencia que solo la sobreabundancia de lo virtuoso acabará en prosperidad e inmortalidad.

Sigüenza consolida cada vez más la idea de su arco triunfal como fábrica de la fama, pero de una fama inmortal asociada con la *dignitas*. Las doce virtudes políticas allí exhibidas apuntalaban la fama del príncipe y aseguraban condicionalmente su inmortalidad. Los novohispanos como componentes del cuerpo político del virrey eran copartícipes de su inmortalidad. Mediante la 'real' persona de Tomás de la Cerda en la que se incorporarían las virtudes de todos sus predecesores imperiales, la ciudad de México también podría alcanzar nombradía y eternizarse. A través de observar en su líder las virtudes eternas, en ellos se fomentarían estas mismas cualidades resultando en la mitigación de fricciones políticas.

En resumidas cuentas, la inmortalidad a través de la encarnación de las virtudes políticas sirve de hilo conductor a este panegírico. En concreto, la fama inmortal de Tomás de la Cerda sólo se realizaría si éste decidiera encarnar las eternas virtudes poseídas en las figuras de los antiguos emperadores mexicas. Sigüenza ingeniosamente entreteje los tres elementos de la inmortalidad real señaladas por Kantorowicz, a saber, la continuidad dinástica, la perpetuidad corporativa de la corona, y la *dignitas non moritur*. De este modo, mediante la integración del marqués de la Laguna en la dinastía mexica y como sucesor de los doce emperadores

[13] «Por eso es necesario que un príncipe, si quiere mantener [su gobierno], ha de aprender a no poder ser [moralmente] bueno, y a valerse de esto o no, según la necesidad» (91).

precedentes, Sigüenza forma una cohesión entre la antigüedad indígena y el virreinato de su día. No obstante, la dignidad real forma el nexo que posibilita la resurrección o reanimación de estos monarcas mexicanos. Todo gira alrededor de la capacidad del virrey de interiorizar las virtudes eternas que le otorgarán dignidad e inmortalidad. Esta fusión de culturas en la que el virrey reanima a los emperadores mexicas por medio de la asimilación de sus virtudes políticas crea una visión multicultural capaz de colmar la brecha entre culturas. Tal como notó María Fernández, *Teatro de virtudes* «displayed this cosmopolitism through the synthesis of European and indigenous sources in an attempt to negotiate power relations that these traditions implied and to visualize an ideal Creole nation» (30). La configuración del nuevo virrey con dos naturalezas, con un cuerpo mortal y otro político heredado de la dinastía mexica y abarcador de toda la población novohispana ingeniosamente promueve la unificación de sus constituyentes. El panegírico constituye un medio propicio para compendiar su visión sincrética del nuevo virrey y sus predecesores mexicas. En términos generales, el panegírico y la defensa, según Mabel Moraña en *Relecturas del barroco de Indias,* son «instrumentos de pluralización, autoafirmación y apertura hacia una problemática colectiva» (48). Así Sigüenza utilizó este método loador para abrir paso a un virreinato más unido a fuerza de un virtuoso príncipe según el orden mexica. Propuso que la llegada del nuevo virrey sería el albor de un nuevo día pese al «ocaso denigrado» en que se encontraba México en ese momento (*Teatro* 147). No es sorprendente, entonces, que Sigüenza brindó la dedicatoria «*a eternitati excelentiss. principis*» con la esperanza de que las virtudes eternas de los doce príncipes aztecas en Tomás de la Cerda se difundieran por todo el cuerpo político y resultaran en proezas que serían celebradas para siempre (52).

Capítulo cinco. La legitimización de la dinastía mexica mediante la reconstrucción y cristianización de sus emperadores como dechados de virtud

En *Teatro de virtudes*, Carlos de Sigüenza y Góngora se destaca tanto por la originalidad de escenificar sujetos reales en sus empresas como por la radicalidad de encomiar a los emperadores responsables de cuantiosos sacrificios humanos. Al reconstruir y cristianizar a los emperadores considerados paganos, Sigüenza intenta subsanar la percepción desfavorable de los antiguos reyes mexicas particularmente entre algunos criollos y españoles. La sucesión del virrey Tomás de la Cerda como el derechohabiente y la resurrección del linaje mexica por medio de él sólo tendría validez si se reconociera esta dinastía como legítima. Por eso, Sigüenza, lindando con la apoteosis, recurre a la sublimación de las figuras indígenas, reformándolas con cualidades cristianas y divinas. A continuación, se glosará la técnica de Sigüenza de imbuir de virtudes cristianas a los once *tlatoanis* aztecas de Tenochtitlan y Huitzilopochtli mediante la anulación y omisión de sus defectos, la reinvención de su origen ancestral, la aplicación de *imitatio Christi* y su comparación con los emperadores grecorromanos. El impulso de la remodelación de los miembros de este linaje real se debe principalmente al amor que sentía Sigüenza por su patria.

El excepcional encaje que hace Sigüenza del virrey en el molde de la sucesión dinástica indígena con una naturaleza desdoblada sirvió tanto para distanciar conceptualmente el puesto virreinal de la Corona española como para mantener simultáneamente su lealtad a ella. A través de un reconocimiento tácito de la autoridad de la monarquía española sin mencionar explícitamente a Carlos II, la obra disminuye el énfasis en la Corona española para dejar espacio para el resurgimiento de otra dinastía cuya legitimidad procedía de las virtudes que poseían sus gobernantes. No obstante, como vasallo leal de la Corona, no se atrevió a maquinar ideas nacionalistas de secesión del imperio español ni de un gobierno autónomo e independiente. Su

compleja refundición de la figura del virrey como el renacimiento de la dinastía mexica y la encarnación del cuerpo político aspiraba a alentar la formación de relaciones armoniosas entre una población diversa. El valor de los reyes mexicas, entonces, no solo radica en su ejemplaridad política de un virrey virtuoso sino en su capacidad para cerrar la brecha entre la regencia española y el pluralismo cultural de los regidos. Solo un príncipe autóctono que amara a la Nueva España como un nativo podría unir las facciones interculturales y promover paz y estabilidad colonial. Por eso, relega la concepción del virrey como imagen del rey español a un segundo plano y lo visualiza como sucesor legítimo de la dinastía mexica que soldará al pueblo como líder cosmopolita e unificador.

La reestructuración de la identidad del virrey y de los gobernantes nativos de Tenochtitlan gestionado en el corazón patriótico de Sigüenza integra elementos de origen romano, mexica, castellano y cristiano. Como se observará a continuación, la medida en que Sigüenza recurre a los procesos de cristianización o romanización para rehacer a los emperadores mexicas difiere dependiendo del autor en consideración. Antes de puntualizar estas reformaciones identitarias, precisa una comprobación textual de su amor ardiente por la patria y su interés en fomentar la paz de la misma.

El afán patriótico detrás de la refundición

La fuerza impulsora detrás de la reconstrucción radical de los *tlatoanis* elaborada por Sigüenza surge de su vínculo con su tierra natal. Según Covarrubias, la patria se define como «la tierra donde uno ha nacido» (857). Sin embargo, como expresa Rolena Adorno, «Diría yo que la patria para Sigüenza no era únicamente un ente geográfico espacial sino también un fenómeno profundamente temporal: la patria vive en el tiempo» («Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-

1700)» 21). Este uso conceptual se observa en la aclamación que hace Sigüenza del recopilador inglés Samuel Purchas por el respeto que tuvo en representar con fidelidad las imágenes mexicas, sus costumbres y la historia de sus emperadores. Sigüenza le atribuyó un espíritu patriótico a Purchas, «Con individuas y selectíssimas noticias, recopiló quanto pudiera expresar en esta materia el amante más fino de nuestra Patria» (*Teatro* 35). Sigüenza lamenta que este distinguido calificativo describa a un clérigo inglés, confesando que «el defecto es nuestro», o sea de los criollos novohispanos por desatender la investigación histórica de los emperadores aztecas (34). Como agrega Adorno, en realidad, el epíteto de «amante más fino de nuestra patria» describe inmejorablemente al mismo Sigüenza por su «transformación revolucionaria y subversiva . . . honrando a la dinastía mexica y otorgándole gran dignidad histórica en un espectáculo público sin precedente» (12). Su elogio de Purchas contrasta marcadamente con su crítica de Athanasius Kircher cuyas incongruencias demostraban un desdén por la patria mexicana,

> Y aunque así en este capítulo, como en el 4. del *Theatro Hieroglyphico*, del tom. 3 de dicha obra, en que quiere explicar parte de los Annales antiguos Mexicanos que se conservan en el Vaticano tiene muchíssimas impropiedades no ay porqué culparle, pues es cierto que en aquellas partes tan poco cursadas de nuestra Nación Criolla le faltaría quien le diese alguna noticia ó le ministrase luzes eruditas para disolver las que él juzgaría tinieblas. El defecto es nuestro, pues quando todos nos preciamos de tan amantes de nuestras Patrias, lo que de ellas se sabe se debe á extrangeras plumas. (34)

Kircher dedujo que la pictografía amerindia evidenciaba la difusión de la cultura egipcia a las Américas, pero no aceptó que la pictografía amerindia era verdadera escritura jeroglífica, alegando que ésta a diferencia de los jeroglíficos egipcios carecía de un significado secreto y

complejo (28). La siguiente invectiva de Kircher registrado en *Oedipus Aegyptiacus* contra las expresiones pictóricas mexicas forma la base de la reprensión de Sigüenza contra él, «Ex quibus patec hanc scripturam seu literaturam Vecerum Mexicanorum nihil aliud esse, quàm rudem quandam rerum gestarum per suas proprias imagines exhibitionem, nullo mysterio, subtilitate ingenij, aut eruditione fultam» (28).[1] Sin embargo, la culpabilidad no reside, según Sigüenza, tanto en la imprecisión de Kircher como en la falta de interés por parte de los mismos novohispanos en indagar en los asuntos de tierra de nacimiento o residencia.

En *Teatro de virtudes*, con una cita del humanista italiano Enrico Farnese, Sigüenza define al ciudadano como aquel que posee un orgullo patriótico y proactivo, «Qui civis est non sibi, sed PATRIAE vivit» (16).[2] En sus reflexiones finales, Sigüenza habla del arco como el cumplimiento de sus deberes patrióticos, «De esta manera salí (como pude) del empeño que me puso mi Patria, en ocasión tan grande observando lo de Platón . . . Perfecta laudatio est, quaea precedentem rei recenset originem, praesentem formam narrat, sequentes ostendit, ostendit eventus» (143).[3] Sigüenza pagó su deuda «a los Indios» ofreciendo perfecta alabanza a su patria por medio de relatar «el principio del Mexicano gobierno» (39, 143).[4] La convergencia de principio, presente y porvenir en el arco triunfal indica aspiraciones de una relación armoniosa entre los ciudadanos y el virrey. Esta relación cimentada en el pasado mexica se convertiría en

[1] «De lo cual se desprende que esta escritura o literatura de los antiguos mexicanos no es otra cosa que una especie de cruda exposición de los hechos de sus propias imágenes, sin ningún misterio, ni sutileza de genio, ni erudición» (28).
[2] «Es ciudadano el que no vive para sí sino para la patria» (16).
[3] «La perfecta alabanza es aquélla que describe los orígenes de una cosa, que narra la forma presente y que muestra los acontecimientos del porvenir» (143).
[4] En *Glorias de Querétaro*, Sigüenza declara que, en la ocasión de la procesión, los pueblos originarios de Querétaro pagaron «esta antigua deuda . . . con las generosas demonstraciones de su cariño» (52); pero, en *Teatro de virtudes*, Sigüenza invierte la deuda al decir que «con estos Párrafos les he pagado á los Indios la Patria, que nos dieron» (39). Esta observación también la hizo Anna More en *Baroque Sovereignty* (143).

realidad mediante la encarnación de la virtud en el presente.[5] Como expresa Anna More, «Rather than simply salvaging the reputation of the Mexica, Sigüenza seems to equate the redemption of present Mexico as a whole with the recognition of its civilized past» (115). Por eso, Sigüenza refunde el carácter de los emperadores mexicas para remodelar la percepción común de bárbaros a civilizados conforme a las prescripciones europeas. De esta forma, el arco triunfal exhibe un carácter reivindicativo en el cual Sigüenza procura redimir el pasado indígena para transformar el presente socialmente fragmentado con el fin de superar las relaciones entre los habitantes patriotas y el nuevo virrey mediante instruirles en las virtudes políticas e integrarlo como parte de la sociedad novohispana.

La refundición de los reyes mexicas le permite a Sigüenza declarar con paso seguro que «era agraviar a su PATRIA mendigar extrangeros héroes de quienes aprendiesen los Romanos a exercitar las virtudes, quando sobran preceptos para asentar la política aun entre las gentes que se reputan por bárbaras» (*Teatro* 17). En términos simples, según Sigüenza, los romanos precisaban héroes romanos, y los mexicanos, héroes mexicanos. Para validar su argumento, cita al poeta grecorromano Publius Papinius Statius (c.45-96), «Neque enim externo monitore petendus virtutis tibi pulcher amor» (18).[6] El hallazgo de la virtud cristiana en modelos naturales requería

[5] Esta misma idea de la patria enlazada con el orgullo criollo se observa también en *Infortunios de Alonso Ramírez.* Allí, Sigüenza indica su solidaridad con el protagonista criollo a través de describirlo como héroe. Al principio de la historia, Alonso identifica a Puerto Rico como su patria: «Es mi nombre Alonso Ramírez y mi patria la ciudad de San Juan de Puerto Rico» (*Seis obras* 7). Irving Leonard comentó que el uso de Sigüenza del terminó «patria» se vincula con las referencias a la indiferencia desdeñosa de los europeos y su alegación de igualdad mexicana con el viejo mundo con respecto a lo artístico y lo intelectual; a la vez, constituye una manifestación de lealtad regionalista característica de gente hispana por todas partes (*Baroque Times* 225). Por lo tanto, este concepto de lealtad a su pueblo natal se define rotundamente por la indeterminación entre el regionalismo y el incipiente criollismo novohispano. En este sentido, Sigüenza también manifiesta su patriotismo y promueve su propia valía criolla cuando expresa en *Infortunios de Alonso Ramírez*, «Lástima es grande el que no corran por el mundo, grabadas a punta de diamante en láminas de oro, las grandezas magníficas de tan soberbia ciudad» (*Seis obras* 9). Comunica que una ciudad tan espléndida, de tanta belleza y abundancia, como la de su natalicio, merece elogios.
[6] «Porque el amor hermoso de la virtud no debe ser buscado en modelos extranjeros» (18).

la reivindicación de los *tlatoanis* en consonancia con los valores europeos. Por causa de esta refundición, ya no era menester «mendigar extrangeros héroes» de los antiguos romanos (17). Sigüenza emplea este mismo término «mendigar» en la primera estrofa de *Glorias de Querétaro* para expresar este mismo sentimiento de orgullo criollo, «Sin mendigarle a Europa perfecciones, / Ni rezelar del tiempo algún desayre, / Yace un galante Templo» (62). Según Sigüenza, el templo recién construido en Querétaro constituía «la perfección, en término succinto/ Del bolado Arquitrave al bajo Plinto» (62). A su forma de ver, ese santuario desde las altas molduras de sus columnas hasta sus bases representaba la perfección en América. El uso del verbo «mendigar» indica su orgullo criollo: América ya no es una pobre mendiga condenada a recurrir a las antiguas catedrales de Europa para encontrar rica perfección arquitectónica, sino que ahora cuenta con un galante templo autóctono en nada inferior a los de Europa. Asimismo, en *Teatro de virtudes*, Sigüenza procura reparar la reputación de inferioridad y barbaridad comúnmente asignada a los antiguos reyes americanos.

A principios de 1680, el patriotismo dominaba el pensamiento de Sigüenza, lo cual sale a relucir en el frontispicio de la primera edición de *Teatro de virtudes*, en que aparece el caballo alado, Pegaso, elegido por el autor como la viñeta de la portada de sus libros impresos. Sobre esta insignia, citando a Vincencio Ruscelo, dice que Pegaso «significat hominem, qui demonstrat animum suum semper ad sublima fere intentum pro beneficio suae PATRIAE» (17).[7] El alma dedicada al beneficio de la patria describe al hombre en el sentido genérico y así incluye a su persona. Entre las numerosas declaraciones de su propio fervor patriótico en sus escritos, aparece una de las más patentes en 1684 en el prólogo de *Parayso occidental*, «cuya composición me ha estimulado el sumo amor que a mi Patria tengo» y que revela noticias y deducciones sobre «los

[7] «representa al hombre, el cual manifiesta tener casi siempre su alma vuelta a lo sublime, en beneficio de la patria» (17).

chichimecas que hoy llamamos mexicanos» (c2). La producción de *Teatro de virtudes* resultó «del empeño que me puso mi Patria», es decir, la fuerza impulsora que le llevó a fabricar esta obra para refundir la percepción de los *tlatonani* y del virrey fue la patria, y su amor a ella (143).

El proceso rectificador

El arco de Sigüenza fue toda una novedad por haberse alejado de la representación pictórica convencional de los indígenas como subyugados a los colonizadores españoles. Ante el analfabetismo de los indígenas, las imágenes habían servido una función pedagógica en las campañas franciscanas de evangelización a partir de los primeros años de la conquista y solían representar a los indígenas en posiciones subordinadas al servicio del español o haciendo gestos de sumisión. En cambio, el encumbramiento de las imágenes de los emperadores mexicas en el arco triunfal como paradigmas de virtud rompe con la tradicional conceptualización de los amerindios precolombinos como idólatras abominables.

Este proceso de *heroification*, término acuñado por James Loewen, se define como «a degenerative process (much like calcification) that makes people over into heroes» (11). Según su criterio, a través de este proceso, los individuos históricos de carne y hueso se van transformando en criaturas perfectas y piadosas sin conflictos, dolores, credibilidad o interés humano (11). El engrandecimiento de un líder difunto a una especie de figura carismática sobrehumana en la que se borra en efecto todas las fallas y controversias conectadas con su nombre en vida resulta en la creación de un héroe. La reconstrucción que hace Sigüenza de los emperadores mexicas logra precisamente eso, acorde a sus propósitos. Los designa los «héroes altivos» de la ciudad de México y no «extrangeros héroes» sino héroes de la patria (*Teatro* 145, 17). Al enfocarse en un solo evento que marca la vida de cada emperador o en el significado de

sus nombres, Sigüenza los dota de heroísmo, perfilándolos como dechados de virtudes y héroes de la patria. Ya que el héroe de la patria precisa validación social, para convertir a los sujetos monárquicos en héroes se apoya en la percepción típica del héroe como poseedor de altos niveles de competencia o de moralidad, o ambos (Goethals y Allison 184).

La elevación de entes históricos a la condición de héroes desempeña funciones sociales y psicológicas significativas. Aunque los expertos en psicología destacan la imprecisión semántica de «héroe», varios estudios han notado que la heroicidad trasciende el concepto de modelo a seguir, ya que el héroe exhibe valor, grandeza y nobleza de propósito.[8] De hecho,

> Many role models are proposed as worthy of emulation but few are deserving of heroic status (Zimbardo, 2007). In fact, Neiman (2012) argues that the term role model «doesn't work the way the word heroes does: to inspire, to challenge, to light fires for (and under) people of whatever age who need to be reminded that there is more to their lives than they are taught to be resigned to» (p. 12). (Kinsella 124)

Varios críticos literarios atribuyen la decisión de Sigüenza de exaltar a los reyes mexicanos al estatus de héroes a la autopromoción criolla; no obstante, teniendo en cuenta las repetidas afirmaciones de su amor por la patria, una devoción desinteresada en el fomento del bienestar de la patria armoniza aún mejor con el tenor de su discurso. Al reflexionar en la exigüidad de los héroes autóctonos, revive a los emperadores mexicas, resaltando sus atributos virtuosos con referencias cultas y asociándolos con héroes bíblicos y europeos para reformar la percepción

[8] Respecto a la inconcreción de la definición del heroismo, «. . . there does not seem to be one single defining feature that distinguishes heroes and heroic behavior. Heroes are conceptualized diversely, and no rigid boundaries exist in this social category. Instead, the hero concept is made up of fuzzy sets of features organized around prototypical category members (Fiske & Taylor, 2008; Hepper et al., 2012). The most prototypical features of heroes, identified in our research, are bravery, moral integrity, courageous, protecting, conviction, honest, altruistic, self-sacrificing, selfless, determined, saves, inspiring, and helpful» (Kinsella 124).

común. Los héroes satisfacen importantes necesidades físicas, emocionales y existenciales, proporcionando al individuo «security, direction, inclusion, identity, and group pride» (Goethals 209). *Teatro de virtudes* presenta a los príncipes de los primeros moradores de la ciudad de México como héroes transformadores que inspirarían a los habitantes actuales a escalar mayores alturas morales y convertirse en héroes ellos mismos.

Sor Juana recurre a esta misma técnica de *herofication*, embelleciendo al dios Neptuno y desestimando sus características inhumanas, crueles e imprudentes representadas por Natale Conti (1520–1582) en *Mitología*, la fuente primaria consultada por sor Juana en *Neptuno alegórico* (Conti 155). Pese a la recurrencia de sor Juana al mismo proceso, según Anna More, los jesuitas en particular gozaron de una relación mística a través de la imagen, «As opposed to the Franciscans' use of didactic images to convert and proselytize neophytes, the Jesuit order was founded on a meditative technique in which the image itself became a route to spiritual consciousness» (123). Si es así, la transformación de las figuras retratadas en dechados de la virtud se vuelve aún más esencial para Sigüenza por razones didácticas y espirituales.

Este proceso rectificador pretendía conferir legitimidad a los reyes mexicas que los colonizadores predominantemente habían desdeñado, repulsado y tachado de ignorantes, bárbaros, idólatras y diabólicos. La rectificación de esta difundida y retorcida creencia suponía la reelaboración del carácter moral de los reyes mexicas para conformarlo a las normas de la ética cristiana y así otorgarles legitimidad. Sigüenza se adhería a la noción de «la política de la virtud» como el factor legitimador de cualquier príncipe. Fundamentalmente la esencia ideológica de *Teatro de virtudes* satisface la definición de *virtue politics* (la política de la virtud) planteada por James Hankins, uno de los expertos más destacados en la historia intelectual del Renacimiento. Partiendo del concepto filosófico de *virtue ethics*, Hankins define *virtue politics* como el enfoque

en el mejoramiento del carácter y la sabiduría de la clase dirigente con vistas a producir una mancomunidad feliz y floreciente (37). Según Hankins, la perspectiva humanista del Renacimiento «privileges moral legitimacy above all other kinds» (404). A esto añade, «Virtue politics aimed primarily to bring to power rulers who were good and wise; constitutional thought aimed primarily to limit the damage that might be done by bad and foolish rulers» (500). Recalca la invalidación de los reinados de aquellos que futilmente se declaran reyes tomando la ley como base pero careciendo del principal elemento legitimador, la devoción virtuosa al bien común, «Holders of such empty *tituli* use the disguise of the laws to proclaim their legitimacy, but fail in the simplest test of true legitimacy, which is virtuous devotion to the common good and willingness to sacrifice one's private interests» (157).[9] Sigüenza, adheriénendose rigorosamente a este principio político, manfestó «las virtudes más primorosas de los mexicanos emperadores» y el «Compendio de virtudes soberanas / . . . Que a tanto Rey sirvieron Mexicano / De dilatados triunfos en la frente» (*Teatro* 50, 142-3). Los emperadores mexicas vilipendiados y desacreditados como ilegítimos debido a su idolatría ahora reciben en *Teatro de virtudes* la restitución en gran medida de la dignidad y prestigio que gozaron en vida.

La ascendencia común y la llegada de Santo Tomás

La base de la legitimidad de los reyes mexicas en *Teatro de virtudes* inicia con la exposición de evidencia de un común parentesco entre los amerindios y los europeos. Mediante una investigación genealógica en el tercer prólogo, Sigüenza logra rastrear el origen del pueblo mexica al patriarca Noé, aunque acude a deducciones etimológicas gratuitas e interpretaciones

[9] Hankins concluye que con el tiempo Italia se alejó de la legitimidad sacra sostenida por la teología y la ley medievales hacia la legitimidad moral de la virtud política (234). Lo mismo parece haber ocurrido en España durante ese mismo período.

forzadas. La promoción de la teoría de la hermandad sanguínea entre el amerindio y el español constituye una estrategia que emplea Sigüenza para reforzar la dignidad indígena. Sigüenza convierte a Neptuno en «bisnieto de Noé y progenitor de los indios occidentales» (176). En el tercer preludio, adopta el método probatorio de Kircher de combinar especulación esotérica con investigación empírica, valiéndose del dios mitológico Neptuno para promover el patriotismo criollo a través de plantearlo como hombre auténtico de origen egipcio (Merrim, «Sor Juana criolla» 203). A diferencia de Sigüenza, sor Juana Inés de la Cruz no vaciló en alabar al virrey atribuyéndole extensivamente las virtudes de Neptuno, a quien ella identifica como el hijo de Isis, la diosa egipcia de la sabiduría (Merrim, «Sor Juana criolla» 203). Sigüenza, en cambio, rescata a Neptuno de la mitología greco-romana y lo establece como figura real de la historia. Rehúsa identificar a Neptuno como «quimérico Rey ó fabulosa Deidad sino sujeto que con realidad subsistió con circunstancias tan primorosas como son el haver sido el Progenitor de los Indios Americanos» (*Teatro* 25).[10] Narra que Neptuno, el bisnieto de Noé, se asentó en la isla Atlántida y la pobló, y que de ella salieron «colonias para poblar otras islas», extendiéndose «hasta Egypto . . . conque se fortalece mi conjetura de la similitud (que bien pudiera decir identidad) que los Indios, y con especialidad los Mexicanos, tienen con los Egypcios, descendiendo de Misraím, poblador de Egipto, por la línea Nephthuim» (38). Al teorizar la mutua relación entre los amerindios y los egipcios e incluso la «identidad» compartida del uno con el otro, intenta reestructurar la identidad del amerindio y mayormente, la percepción pública. Desde la óptica del Sigüenza, la riqueza cultural, la sofisticación de sus jeroglíficos y la agudeza matemática y científica atribuidas comúnmente a los egipcios eran cualidades poseídas también

[10] Asimismo, en contraste con «los americanos ingenios que comúnmente hermoseaban con ideas mitológicas de mentirosas fábulas las más de las portadas triunfales», Sigüenza se esfuerza por dignificar e inmortalizar con iconografía y ahora con descripciones de «los mexicanos emperadores, que en la realidad subsistieron en este emporio celebérrimo de la América» (*Teatro* 175).

por los mexicas y mayas. La desvaloración social de la antigua cultura mexica le desconsolaba por significar ella también la desvalorización de su patria. Su argumento genealógico se basa en la inconsistencia europea de desmerecer a los mexicas como idólatras e incultos y al mismo tiempo venerar a los antiguos egipcios que también eran idolatras y usaron jeroglíficos. Esperaba aumentar el respeto por el patrimonio cultural dejado por los pueblos originarios. Al juicio de Sigüenza, la dignidad de los reyes mexicas precisaba el ennoblecimiento de todos los amerindios a través de descubrir su parentesco y origen común con los antiguos egipcios y establecer la fraternidad común de todos los seres humanos en Noé.

En los años posteriores a *Teatro de virtudes,* Sigüenza ingenió otra fabricación ennoblecedora en torno a Santo Tomás de Aquino con el fin de reducir el estigma social de la idolatría asociado con los indígenas. En esa época «en México persistían los obstáculos en el camino hacia la asimilación del pasado azteca. A finales del siglo XVII, el cronista franciscano criollo Agustín de Betancourt reafirmó sin modificación alguna la teoría tradicional de la inspiración demoniaca de la religión indígena» (Brading 26). Probablemente fue por ese motivo que el arco triunfal descollaba como «monumento barroco subversivo» y «fue criticado de inmediato», aunque no por el nuevo virrey (García 233). Para contrarrestar la asociación diabólica con la religión indígena, Carlos de Sigüenza y Góngora adoptó la premisa teológica del cronista peruano Antonio de la Calancha que en 1639 en *Crónica moralizada* identificó a Santo Tomás el Apóstol con el héroe y dios indígena Quetzalcóatl (26). En *Libra astronómica y filosófica,* Sigüenza aceptó esta teoría de que el héroe blanco barbado que había atravesado el mar occidental con la promesa de que algún día regresaría era Santo Tomás (*Seis obras* 245). Al

extenderles este pasado religioso de haber sido evangelizados por Santo Tomás, Sigüenza los humaniza y neutraliza hasta cierto grado la demonización de los mexicas.[11]

En *Parayso occidental*, Sigüenza retrata a los antiguos mexicanos como gentiles sumidos en «tinieblas oscuras» sin «la luz de la inteligencia», pero con la capacidad de entrever vislumbres de la religión verdadera (4). Sigüenza se acomete en contra de la inconsistencia de algunos líderes cristianos en estimar el pasado idólatra «Europeo y Romano» y desvalorar injustamente el pasado «mexicano y doméstico» (5). Ilustra su colmada admiración y aún la superioridad moral de las consagraciones virginales mexicas en contraste con las de Roma, «Gloríesse México de que ni aun en el tiempo de su gentilidad y barbarismo, lloró en sus vírgenes la falta de integridad, que tal vez en Roma fue triste presagio de los infortunios que a tal desgracia siguieron» (4). En *Parayso occidental*, Sigüenza también relata la «ciencia» que él había adquirido sobre «Santo Tomás Apóstol en esta tierra» que, en su opinión, sería el «remedio» para las «idolatrías, supersticiones y vanas observancias» de los indígenas que todavía sobrevivían en algunas zonas (c2). El proyecto de *Teatro de virtudes* posee este mismo cometido de cristianizar al indígena y elevar a los reyes mexicas que carecían de «la luz verdadera del conocimiento divino» o sea la iluminación de las Sagradas Escrituras al mismo plano de igualdad con los emperadores españoles y romanos (61).

Sigüenza, junto con otros autores como sor Juana, entreveían la prefiguración de las virtudes y tradiciones cristianas en las creencias y costumbres mexicas. Por ejemplo, en *Parayso occidental*, Sigüenza retrata las costumbres de las «Mexicanas Vestales» de «la gentilidad» apartadas para cuidar los templos como una anticipación de las monjas, y particularmente las

[11] Respecto a esto, Octavio Paz comentó, «En la segunda mitad del siglo XVII, este género de explicaciones alegóricas se convirtieron en las orgías especulativas de Duarte y de Sigüenza y Góngora sobre Quetzalcóatl como Santo Tomás y de Neptuno como un caudillo indio» (458).

religiosas del Convento Real de Jesús María (4).[12] De manera parecida, sor Juana en la *Loa al Divino Narciso* observa el rito cristiano de la transustanciación oculto en la práctica idólatra del canibalismo litúrgico. Sor Juana crea ambigüedad detallando el paralelismo entre el ritual mexica del *teocualo* y la Eucaristía católica. El personaje Religión interpreta estos rituales caníbales como «remedos» y «cifras de nuestras sacras Verdades» (387). Sigüenza da un paso más que sor Juana y atribuye estas prefiguraciones del cristianismo encontradas en la cultura mexica a su supuesto parentesco con Noé y a la evangelización de Santo Tomás al llegar al continente americano.

Para cumplir con su propósito de dignificar a los emperadores aztecas, Sigüenza además de ennoblecer su etnia, eleva su condición moral y con gran pericia anula y omite sus defectos contrarios al sistema cristiano. El elogio de sus virtudes sin mencionar ninguna imperfección sobrepasa un mero *laudatio* de los emperadores aztecas y se acerca en ciertos aspectos al estilo hagiográfico medieval castellano. Aunque no duda en matizar los juicios negativos «sobre el carácter demoníaco de la religiosidad azteca» sostenidos por historiadores como Juan de Torquemada en su *Monarquía indiana*, lo hace con el fin de «anular el estigma de bárbaros e infieles que pesaba sobre» los aztecas en la cultura hispana (Lorente, *La prosa* 212). En efecto, minimiza la idolatría azteca y la transfigura en virtud, no sólo eximiendo a sus reyes de toda culpa, sino asentándolos como modelos de devoción.

En las tablas de su arco triunfal, Sigüenza aspira captar la hermosura interior de estos emperadores «adornados de matizadas plumas, como el trage más individual de su aprecio»

[12] Margo Glantz puntualiza los rituales indígenas admirados por Sigüenza con respecto a las vírgenes, «rituales que parecen, *avant la lettre*, cristianos: coronarse de flores, antes de profesar; despojarse de sus ricos hábitos para vestir trajes especiales; cortarse los cabellos, ayunar, tener singular modestia y compostura; ser castas, no pecar ni en pensamiento ni en obra, además de enclaustrarse y cumplir con gestualizaciones ceremoniales de tipo reglamentario» (161).

(*Teatro* 47). Concluye que «lo que más hermosea á los individuos no son tanto los brillos del resplandor, y de los adornos, quanto la posecion amable de las virtudes» (48). Por tanto, convierte a los reyes mexicas en modelos de virtudes cristianas: Huitzilopochtli, héroe de sabiduría; Acamapich, de esperanza y paciencia; Huitzilihuitl, de orden y clemencia; Chimalpopocatzin, de protección; Itzcohuatl, de prudencia; Motecohzuma Ilhuicaminan, de piedad y religión; Axayacatzin, de fuerza; Tizoctzina, de paz; Ahuitzotl, de consejo; Motecohzuma Xocoyotzin, de generosidad; Cuitlahuatzin, de audacia; y Cuauhtémoc, de constancia. La suma de estas cualidades encuentra su encarnación en el «heroyco espíritu divino» del virrey (145).

La reconstrucción de Huitzilopochtli como primer monarca

Sigüenza inaugura su lista de emperadores mexicas con Huitzilopochtli, a quien plantea no como ídolo principal de los mexicanos, sino como el caudillo «sabio» que condujo a «los Mexicanos en el viage que por su disposición emprendieron en demanda de las Provincias de Anáhuac que habitaron los Toltecas» (67). Debido a esta acción tan estimada, el pueblo, «de su barbaridad ignorante», comenzó a venerarlo «por Dios» (67). Sigüenza, aunque no alega que Huitzilopochtli fue Jesucristo mismo, lo venera como un santo imitador de Cristo, enviado y guiado por Dios. La representación pictórica del «valeroso Huitzilopochtli» en el arco triunfal lo sitúa «entre las nubes [con] un brazo siniestro empuñando una luciente antorcha acompañada de un florido ramo en que descansava el Pájaro Huitzilin» y «en el Pays se representó en el trage propio de los Antiguos Chichimecas al valeroso Huitzilopochtli que, mostrando a diferentes personas lo que en las nubes se veía, los exortava al viage» (69-70). Esta escena histórica se descifra de la siguiente manera: el brazo siniestro en las nubes, la antorcha, y el ave simbolizan

la prosperidad divina y un pronuncio de felicidad. Huitzilopochtli, pintado abajo en tierra firme entre los chichimecas, claramente no se representa como un dios, sino como un líder humano apuntando al Dios cristiano arriba en las nubes. Huitzilopochtli junto con los demás chichimecas en la empresa simbolizan el destino del pueblo a convertirse en «Gente Grande» por su «dependencia con la primera causa» o sea «por aquella connexión de Dios» (72-73). La alegorización de esta migración hacia el sur sugiere el destino cristiano divinamente orquestado no solo para Huitzilopochtli, sino para el pueblo mexica.

En su matización precisa de estos símbolos, Sigüenza asocia el simbolismo de la antorcha con la divinidad. Aunque Luz Martínez postula que «la imagen de Huitzilopochtli, portador de la antorcha o el fuego divino y civilizador, ciertamente es la recreación barroca indiana de Zoroastro o de Hermes Trismegisto», sus acciones y el simbolismo del fuego coinciden más precisamente con la efigie de Cristo (72). Según Sigüenza, el brazo siniestro de Huitzilopochtli conlleva significados «recónditos y misteriosos» de prosperidad por ser guiado por el cielo a su destino. Su brazo fue «movido del canto de un pájaro que repetía tihuí, tihuí, que es lo mismo en el Dialecto Mexicano que vamos, vamos» a emprender un viaje bajo la protección del cielo a la ciudad de Tenochtitlan (69). Aplica la referencia del padre Mendoza sobre la venida de Jesucristo a la Tierra a Huitzilopochtli diciendo que pudo hacerlo «con propriedad» (72). La cita dice, «Longinqua regione satus: coelo suspice, coelo ignotam mostrante viam; per inhospita movi rura pedes: patrios aliá cum gente penates mutarvi, varios terrae, coeli que labores sustinui» (72).[13] Dicho sucintamente, «Sigüenza maneuvers the Aztec god of war Huitzilopochtli into an avatar of the Christian Messiah for having led his people to their motherland, Mexico» (Merrim

[13] «Trasplantado a una región lejana: mirando el cielo y mostrando el camino desconocido el cielo; me movía con mis pies por campos inhóspitos: me vi obligado a cambiar los patrios penantes por los de otra nación, he soportado los diversos trabajos de la tierra y del cielo» (72).

The Spectacular City 178). Mediante esta comparación de la vida de Huitzilopochtli con Cristo tocante a su carácter y sus hazañas, Sigüenza logra ensalzar la grandeza de nacer en la ciudad de México como constata la siguiente glosa sobre Huitzilopochtli: «Desta imaginada sombra de buen principio se originó la grandeza y soberanía a que se encumbraron los Mexicanos, mereciendo la denominación generosa de Gente Grande» (72). De esta manera, eleva a México de la ciénaga de la barbarie y del paganismo otorgándole un principio ilustre bajo la protección providencial de Dios y una ordenación divina como primer emperador del imperio mexica.

Sigüenza se percibe señaladamente capaz de interpretar cabalmente los misterios de estos nombres debido a su posición privilegiada como criollo y su vínculo natal con la tierra. Pone en tela de juicio el entendimiento de los historiadores como Antonio de Herrera, José de Acosta y Bernal Díaz del Castillo sobre este dios, «por ignorar la lengua Mexicana» (67). Un conocimiento del náhuatl y el saber pronunciar bien el nombre de Huitzilopochtli transforma de esta manera «the Spanish pronunciación from a demonic cacophany–and even the suggestion of "wolf man" in Bernal Diaz's deformation «Huichilobos»–into a series of legible symbols indicating secular leadership inspired by a divine spirit» (More 128). Así Sigüenza penetra en la rama de la onomástica que se enfoca en los nombres propios para conjeturar sobre los orígenes del dios Huitzilopochtli. Se justificó la inclusión en el tablero de esta deidad como uno de los doce príncipes, «no tanto para llenar el número de tableros» sino porque él dedujo onomásticamente que Huitzilopochtli originalmente fue un líder indígena que guio a su pueblo de Aztlán a Tenochtitlán y su gente lo admiró tanto que lo «veneraron por Dios» (67). Derivó esta conclusión a partir de su nombre: «se deduce de Huitzilin que es el pajarito que llamamos Chupa-flores» y que «movido del canto de un pájaro que repetía tihuí, tihuí», Huitzilopochtli «persuadió al numeroso Pueblo de los Aztecas» a peregrinar, «dexando el lugar de su nacimiento

. . . en demanda del que les pronosticava aquel canto» (68). A este proceso de reconstruir la identidad de los dioses como personajes históricos respetados que con el tiempo fueron deificados se le llama «evemerismo», teoría así denominada en honor a su originador, Evémero de Misene. Como señala Seznec, este proceso «tranquilizó durante un tiempo a los espíritus cultivados, incómodos siempre ante la mitología» (19). Quizás por ese motivo, usó el evemerismo para encajar este mito antiguo en la historia. Sigüenza reforma a Huitzilopochtli como el benéfico conductor humano del pueblo indígena. El estigma social contra los mexicas relacionado con el dios de la guerra a quien se ofrecía sacrificios humanos hacía necesario que Sigüenza anticipara una reacción adversa. Como explica Anne More, «Other than Sigüenza y Góngora, however, no one wrote essays, poems, plays, or novels about Huitzilopochtli. He was included as a deity in stories about the Aztec past, but always wrapped in infamy. The Mexican muralists did not feature him, except occasionally as a diabolical counterpoint, in creating their new, solidly Mexican, iconography and pictorial sensibility» (89). Ante esta percepción infame, Sigüenza se vale del evemerismo para reducir su infamia.

Sigüenza, sin embargo, no fue el primero en retratar a Huitzilopochtli como un ser humano paulatinamente endiosado. Según el *Códice Matritense* atribuido al fraile franciscano Bernardino de Sahagún (1499-1590), se encuentra la siguiente glosa sobre Huitzilopochtli, «Dios de las guerras; fue hombre muy belicoso y por esto lo canonizaron por dios. Fue persona humana, fue nigromante, espantoso fiero, en gesto y en obras, embaidor, ingenioso en ardides de guerra» (ctdo. en Castro y Rodríguez Molinero 33). La idea de la humanidad original de esta deidad ya había existido por más de un siglo; sin embargo, Sigüenza avanza a un extremo aún más insólito, liberando la configuración de ese dios de toda degradación y de la caracterización demoníaca que había subsistido en el ideario popular y retratándolo como líder legendario y

bienquisto que como Moisés lideró la peregrinación a Tenochtitlan, la tierra prometida. Aunque Sigüenza confía en las investigaciones de Juan de Torquemada, en este caso, adapta la historia dándola un sesgo positivo. Torquemada escribe con referencia a Huitzilopochtli que «el demonio en la representación del ídolo» les dijo «que él era el que los había sacado de la tierra de Aztlán y que le llevase consigo, que quería ser su dios» (114). En cambio, Sigüenza modifica la historia según Torquemada para producir una versión más optimista, sustituyendo el ídolo poseído por un demonio con un ser humano que seguía el canto de un pájaro hasta llegar a su destino. Así redimió al dios principal de los mexicas para representarlo como líder paradigmático de virtud.

La cristianización, romanización y refundición hagiográfica de los once emperadores: Acamapich

De forma parecida, Sigüenza presenta a Acamapich, el «primer Rey de los Mexicanos», no solamente como prototipo de paciencia y esperanza, sino creador como Dios (*Teatro* 77). El lienzo del arco triunfal dedicado a este rey lo representa desmontando los carrizales de la laguna de Tenochtitlan y construyendo una choza humilde. Las dos cañas que tiene en las manos llevan una inscripción basada en el primer capítulo de Génesis «Inanis et vacuo» (80).[14] Al igual que Dios en el principio que «ocultaba el elemento de la Agua todo lo que es aora la Ciudad grande del universo», así Acamapich hizo levantar del agua «la Ciudad de México» (80). Además de relacionar a este rey con Dios el Creador, Sigüenza lo asocia con Cristo. Vincula las cañas que llevaba Acamapich en la mano con la que «Christo» llevaba, puesta allí por «sacrílegos hombres» como «regno sceptrum» (cetro) para mofarse de él antes de su crucifixión (80). Sin embargo, Sigüenza prefiere no concebir las cañas como «Symbolo del Reynado terreno que se

[14] «Desordenado (ingenuo) y vacío» (80).

principiava en Acamapich», sino como cañas «que son comunes a todos» (80). Esta expresión implica la responsabilidad de todo el pueblo en hacer y mantener la grandeza de México, puesto que su «grandeza presente», dice Sigüenza, solamente se pudo lograr mediante el «común cuydado» (82). De esta manera, acredita a Acamapich como el originador en quien el pueblo puso su esperanza para efectuar la construcción de la ciudad. Sigüenza considera «nuestra dicha el que el Mexicano govierno se principiase entre las cañas de una Laguna», origen también de la música (80). Con la alusión a las primeras flautas hechas de caña, Sigüenza aclama la ciudad de México por continuar «su Economía con la armonía y ajustado compás . . . motivo que puede servir de alabanza a los Mexicanos» (202). Se aprovecha al máximo este discurso sobre la fundación de México para contemplar la nobleza de la ciudad en su día. Sigüenza enumera a doce autores en rápida sucesión que enaltecieron «la grandeza presente» de México «de que dizen mucho, aunque siempre quedan en ello cortos» (82). La suma grandeza de la ciudad rinde deficiente cualquier elogio que se le da, incluso el soneto adulador de Arias de Villalobos que Sigüenza reproduce, el cual encomia la ciudad como la «Roma del nuevo Mundo, en siglo de oro» y aun superior a Roma (83). De esta manera, Sigüenza sostenía que la ciudad de México actual le debía encomios solemnes a Acamapich, porque él reinaba con el cetro de Cristo y a imitación de Dios, creó el antiguo Tenochtitlan de las profundidades del agua.

Huitzilihuitl

A Huitzilihuitl Sigüenza le confiere el honor del distinguido título de «clementíssimo Príncipe» (88). En el lienzo del arco teatral, se le pintó «con unas hermosíssimas alas» debido a que su nombre náhuatl significa «Pájaro de estimable y riquíssima plumería» (87). Sin duda, sus alas evocan en los espectadores una imagen angélica, aunque Sigüenza opta por vincularlo como

«una alada estatua de la Victoria» en Roma (87-8). Valiéndose de Ovidio que expresa que el príncipe ha de ser lento al castigo y veloz al premio, Sigüenza retrata a Huitzilihuitl con alas que lo apresuran hacia el premio. Lo equipara con Dios cuya ira divina camina con paso lento hacia su venganza (91).[15] Aunque no lo compara directamente con ningún santo, Sigüenza mediante una cita de Johannes Althusius, insinúa que Huitzilihuitl llevaba la vestimenta de la majestuosidad y excelencia venerable que Dios mismo le había otorgado por causa de clemencia. La cita de Althusius reza así, «Deus occultam quandam maiestatem, et guasi maiorem statum indere solet, quo mirabilis, et augusta excellentia, dignitas veneratio et existimatio eorumdem redditur» (86).[16] Marcando a Huitzilihuitl así de manera indirecta como magistrado engalanado por Dios con augusta magnificencia sugiere no solo la aprobación divina sino altos honores de bendición celestial.

Chimalpopocatzin

El carácter hagiográfico se observa marcadamente en el lienzo dedicado a Chimalpopocatzin, el tercer emperador mexicano que aparece como mártir coronado con una rodela. En el ángulo superior del lienzo dedicado a este rey aparece la «tiranía» personificada con «los dientes rojos por ira» que «arrojava una deshecha tempestad de rayos y saetas contra la Ciudad de México que en figura de mujer [está] cercada de sus hijos» (97). Chimalpopocatzin la abriga «debajo de una rodela que dio campo a un Pelícano que entre llamas y humo socorría a sus polluelos con la sangre que le da vida» (97). De esta manera, este rey se dispuso para el martirio con el fin de proteger al pueblo y libertar «a su República y Patria de la opresión del

[15] La cita en latín de Valerius Maximus citada por Siguenza reza: «Lento gradu ad vindictam sui divina procedit ira» (91).
[16] «Dios suele revestirlos de una especie de oculta majestad, y casi de un estado superior al que se les rinde una admirable y augusta excelencia, dignidad, veneración y estimación» (86).

tirano» (98). Además de describirlo como mártir, Sigüenza representa a este «inculpable Rey» y «exemplar tan glorioso» con una rodela levantada sobre la cabeza como si fuera aureola de santidad (95-96).

Para otorgar credibilidad a esta descripción de Chimalpopocatzin, cita a Santo Tomás que dice que los romanos «usaban el escudo como corona; por eso, los santos son pintados con un escudo redondo en la cabeza» (98).[17] No hay que menospreciar la significación simbólica de la aureola y el nimbo para la época. De hecho, cuando los astrónomos del siglo XVI descubrieron las aureolas de luz solar refractada alrededor de los cuerpos celestes, los teólogos se apropiaron de ellas, estimándolas diademas de la luz celestial que rodeaban a los santos en vida como bienaventurados. La aureola, junto con la *gesta martyrum* de Chimalpopocatzin descrita en *Teatro de virtudes* de entregar su vida voluntariamente por la patria, se asemeja a los relatos hagiográficos encontrados en los pasionarios del Medioevo. Kantorowicz comenta que el halo imperial evolucionó «desde un símbolo pagano de divinidad hasta un símbolo cristiano de santidad» (108). El halo en sí representa «en todos los sentidos un *continuum*, algo permanente y sempiterno, más allá de las contingencias del tiempo y de la corrupción» (107). El acto de nimbar a Chimalpopocatzin no solo lo incluye en el catálogo de los santos, sino que le otorga real inmortalidad.

Su santidad se magnifica aún más con el tropo del pelícano que Sigüenza aplica a Chimalpopocatzin. Entre los primeros de aplicar el relato del pelícano solitario del Salmo 103 a Jesucristo figuran Eusebio de Cesarea y San Agustín. Eusebio narra el gran amor del pelícano en proteger sus crías, y cuando las mata la serpiente, el pelícano hiriéndose el pecho hasta sangrar,

[17] Esta es la traducción de una cita en latín, «ebantur scuto illo ut corona: et ideo sancti pinguntur cun scuto rotundo in capite» (99).

hace caer gotas sobre los polluelos muertos para revivirlos (1254).[18] La profunda simbología espiritual del pelícano ha dejado una impronta tan marcada en la teología cristiana que muchos de los antiguos cálices usados en la celebración de la eucaristía llevaban su imagen. Como expresa Eusebio categóricamente, se aceptaba comúnmente el sentido simbólico del pelícano como una referencia alegórica a Cristo.[19] Sigüenza aplica a Chimalpopocatzin una cita exclamatoria de *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum litteris commentarii* de Pierio Valeriano sobre el pelícano, «tanta in eo charitas, tantus amor tanta vis pietatis elucessit» (100).[20] El aspecto cristiano del pelícano resalta notablemente en la obra de Valeriano, en que aparece cerca de esta cita el jeroglífico de un pelícano en llamas posado encima de una cruz encabado con el epígrafe «MISERATIO» (146).[21] La reestructuración hagiográfica de Chimalpopocatzin coronándolo con una areola y asociándolo con el símbolo cristológico del pelícano reviste su carácter de una santidad digna del culto de dulía. Esta no constituye una simple otorgación de dignidad basada en hazañas y carácter. Al contrario, superando mero elogio, lo "beatifica" como piadosísimo mártir.

[18] Eusebio escribió de la serpiente, «venenum suum pullis exhalat, ita ut intereant. Sed pater eorum rursus advolans, . . . lateraque pennis vehementius quatiens, sanguinis guttas ipsis exprimit et emittit: illae vero per nubem stillantes, vivificam mortuis vim efferunt, atque ita illi excitantur» (La serpiente «exhala su veneno a los polluelos para que mueran. Pero su padre [el pelícano] volaba de nuevo, . . . y sacude sus alas violentemente, las aprieta y expulsa gotas de sangre: pero estas, goteando a través de la nube, llevan poder vivificante a los muertos, y así son reanimados») (1254).

[19] La cita más amplia de Eusebio que expone la interpretación del simbolismo del pelícano para el cristianismo dice así, «Pelicanus itaque pro Domino accipitur, pulli pro primis parentibus, nidus pro paradiso, serpens pro apostata diabolo. Insufflavit ergo ille per inobsequentiam primis parentibus in paradiso positis, mortemque invexit illis: Christus vero amore nostri permotus, in cruce exaltatus, ac in latere vuhieratus, vivificum inde sanguinem stillare fecit, nosque mortuos per nubem sancti Spiritus vivificavit» («El pelícano, pues, se toma como el Señor, los polluelos como los primeros hombres formados, el nido como el paraíso, la serpiente como el demonio apóstata. Por tanto, por su desobediencia, sopló en los primeros hombres puestos en el paraíso, y les trajo la muerte: pero Cristo, movido por amor a nosotros, fue levantado en la cruz, y herido en el costado, hizo derramar la sangre vivificante desde allí, y nos dio vida por la nube del Espíritu Santo a los que estábamos muertos») (1255).

[20] «¡tanta caridad, tanto amor, tan fuerte piedad brilla en él!» (100).

[21] «COMPASIÓN» (146).



Figura 3. Pelícano en llamas encima de una cruz, como aparece en *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum litteris commentarii* de Pierio Valeriano.

Itzcohuatl

Según Sigüenza, «el Excelentíssimo Príncipe Itzcohuatl, que de Reyes de los Mexicanos supo sublimarse a la celcitud del Imperio que se componía de los Toltecas y Aculhuas» (103). Esta felicidad se debió a la prudencia que lucía. Para sacralizar a este emperador, la serpiente de obsidiana, Sigüenza estableció un parangón entre este rey y el profético David, «Que es casi lo proprio que, hablando de David, dixo S. Ambros. lib. Offic. I, cap. 35 Prudentiam, virtutis comitem habuit impraelio» (103).[22] Esta vinculación de Itzcohuatl con el prudente guerrero David, considerado en el cristianismo una prefiguración mesiánica, eleva el estatus heroico del primero con el segundo.

[22] «Tuvo en el combate como acompañantes la virtud, la prudencia » (103).

Motecohzuma Ilhuicaminan

La cristianización de las figuras soberanas antemencionadas se observa con aún mayor claridad en el lienzo dedicado al «Excelentíssimo Príncipe», Motecohzuma Ilhuicaminan. Sigüenza, aun sabiendo que este emperador edificó «templo y casa al Demonio», es decir «a su Dios Huitzilopochtli» a quien «ofreció innumerables sacrificios», insinúa que el Dios cristiano estaba con él a causa de su «Christiana piedad» (108). Plantea a este emperador como favorecido por Dios ya que, en una batalla contra los *huexotzincas*, el cielo peleó por él, mandando una «tempestad de agua y rayos» y que con estas «armas del cielo» pudo derrotar a sus contrarios con horroroso estrago (109). Sigüenza atribuye este favor divino a que «erraron los Gentiles en objeto, no en el culto, que era lo que les constituía la Religión» (109). De esta manera, Sigüenza excusa y minimiza la idolatría de Moctezuma I y los sacrificios humanos e irónicamente lo exalta como modelo de religión y cristiana piedad. En la pintura del arco triunfal, presenta a Moctezuma I delante de «una Ara o Altar cuyas llamas escondían entre las nubes» (112). Tras esta representación de Moctezuma I ante el altar, Sigüenza señala implícitamente que por ser príncipe religioso se incluía entre aquellos a quienes Dios reputa «como suyos» (113). Asimismo, «se pintó [a] este Rey arrojando al cielo una saeta», la cual representa las «Oraciones que se dirigen a Dios» (111). Ya que ganó victoria sobre sus adversarios a causa de una intervención milagrosa desde lo alto, Sigüenza concluye que Moctezuma I tuvo «con Dios buen quartel» (112). La reconstrucción de Moctezuma I para transmutarlo en un devoto de los más píos se logró por medio de equipararlo con el «emperador Theodosio en los Alpes contra el tirano Eugenio» considerado un paradigma del príncipe cristiano, y luego con el piadoso arzobispo Payo de Ribera Enríquez que arrolló a los corsarios y finalmente con los piadosos jueces bíblicos, Débora y Barac que derrotaron a Sísara (110). Estas implicaciones y

asociaciones subliman a este rey considerado el más idólatra de todos como el culmen de la piedad.

Axayacatzin

Otro emperador a quien Sigüenza diviniza con reverencia y fortaleza titánica es Axayacatzin. En el lienzo, se pintó a este emperador «inclinado, sustentando sobre sus ombros un mundo» (117). Por su desdén de la mitología griega, la omisión textual de la similitud inequívoca entre esta representación y la del famoso titán Altas que cargaba sobre sus hombros la bóveda celeste no resulta sorprendente. Sin embargo, a diferencia de Atlas que fue condenado por Zeus a cargar el mundo, Axayacatzin asume este peso por amor a la patria. Por su valentía de salir primero que nadie a la batalla, recibió una lesión que lo dejó cojo. Aun herido, se armó de fuerza y sostuvo con firmeza «todo el Orbe Mexicano» (118). Aunque el mote «Orbe Mexicano» en este contexto se refiere al pueblo azteca bajo el reinado de Axayacatzin, Sigüenza utiliza esta misma caracterización más tarde en las últimas cuatro octavas de su panegírico final para referirse a «la plebe», al «noble», al «docto», al «inculto», al «villano», al «Claustro» y al «Clero» de la ciudad de México que recibirían al nuevo virrey (*Teatro* 148). Además de soportar el mundo mexicano en sus hombros, Axayacatzin se encuentra inclinado. El motivo de representarlo con esta postura lo explica Sigüenza citando las palabras de Origines, «Imperatores quí victores extiterunt non stantes, sed deorsum adorantes coronam accipiunt» (119).[23] Aparte de representar a Axayacatzin como príncipe fuerte que conoce la aflicción y lleva sobre sus hombros al pueblo, lo cristianiza como un reverente adorador.

[23] «Los emperadores que han salido victoriosos reciben la corona no de pie sino inclinados, adorando» (119).

Tizoctzin

El emperador Tizoctzin, en el lienzo dedicado a su regencia, aparece acercándose a «una lyra, symbolo de la Concordia, y con palmas y coronas de olivas y de Laureles» (122). Esta referencia a palmas y coronas de olivos evoca en la mente religiosa del siglo XVII la entrada triunfal de Cristo a Jerusalén. Y asimismo Sigüenza retrata a Tizoctzin atravesando un camino enredado con espinas que «le taladravan los pies y piernas, que se vían llenas de heridas» (122). Para hacer innegables estas alusiones a Cristo, Sigüenza cita de una homilía de San Gregorio Niseno sobre la Natividad de Cristo, declarando que el mundo «quae spinis ac tribulis plena solitudo, . . . quae belli regio, hac pacem suscepit» (122).[24] Este lenguaje relacionado con la *vía crucis* establece un nexo identitario entre Tizoctzin y el Príncipe de Paz. Con estas técnicas asociativas, el autor criollo perspicazmente moldea la imagen del rey en la de un santo en imitación de Cristo.

Ahuitzotl

En el retrato de este emperador, Sigüenza no empleó tanto la técnica de la cristianización en la misma medida que en los otros reyes, ya que presenta a Ahuitzotl desprovisto de la virtud de atender el sabio consejo. Por desestimar las advertencias de los ancianos, quedó «anegada la ciudad de México y naufragando Ahultzotl en las aguas» (126). En este retrato, mientras el rey se hunde en las aguas, a las orillas sus consejeros le hacen señas y la personificación de la Sabiduría le extiende la mano. Sigüenza neutraliza esta deficiencia moral por medio de seleccionar y adecuar un mote cristiano al hundimiento de Ahuitzotl, en concreto, una cita bíblica, ampliamente aplicada en el cristianismo como una profecía davídica a Cristo: «Intraverunt aquae

[24] En el mundo «que es un desierto lleno de espinos y cardos. . . que es región de guerra, recibió esta paz» (122).

usque ad animam meam. Psalm. 68» (126).[25] San Agustín representa la creencia ortodoxa de este salmo, aplicando la penetración de las aguas hasta el alma al suplicio de Cristo.[26] De esta manera, Sigüenza sugiere un estado anímico en Ahuitzotl concomitante con el de Cristo durante su pasión. A través de esta alusión cristológica eleva a este rey mexica a un estatus humano con sentimientos sagrados compartidos con el inmaculado Cristo.

Motecohzuma Xocoyotzin

Debido a las descripciones elaboradas por Hernán Cortes, Bernal Díaz del Castillo, Torquemada y otros, el emperador Motecohzuma Xocoyotzin, también conocido simplemente como Moctezuma, ya gozaba de cierta fama como virtuoso. Quizás por eso el autor no se dedica a cristianizar su efigie, dado que su humanitarismo, benignidad, generosidad y filantropía eran ya conocidas. Sin embargo, le atribuye el mote bíblico pronunciado por Sansón, juez de Israel, «De forti dulcedo. Jud. cap.:14» (131).[27] Este acertijo hace referencia a la miel que Sansón encontró en el cadáver de un león. Para Sigüenza, el león fuerte, Moctezuma, esparcía sus dulces riquezas a los necesitados. De este lienzo escribe, «En el cielo ocupava el Sol el signo de León, derramando abundantes rayos de luz sobre la tierra» (131). Aunque no hace ninguna comparación directa entre Cristo y Moctezuma, las alusiones metafóricas de león y sol generalmente mantienen cierta connotación religiosa. La cita final de San Jerónimo particularmente puntualiza el matiz religioso del tropo luz en relación con la beneficencia, «sed imitandum, ait Paulus, Patrem coelestem qui solem suum oriri facit super bonos et malos . . . . Fons bonitatis omnibus patet, servus et liber, plebeius et Rex; dives et pauper, ex eo similiter

[25] «Entraron las aguas hasta mi alma. Salmo 68» (126).
[26] San Agustin dijo, «He says the waters have flooded in even to his soul, because the crowds (who are here represented by waters) were able to prevail over Christ even to the point of killing him» (367).
[27] «De lo fuerte, la dulcedumbre. Jueces capítulo 14» (131).

bibat; lucerna cum accensa fuerit in domo omnibus aequatiter lucet» (134).[28] De esta cita con que Sigüenza cierra este apartado en combinación con las descripciones anteriores de Moctezuma se sobreentiende la caridad cristiana de este penúltimo emperador.

Cuitlahuatzin

Debido a las relaciones detalladas sobre el encuentro entre este emperador y las fuerzas españolas, Sigüenza en lugar de recurrir a la cristianización de este rey opta por equipararlo con uno de los iconos culturales de las civilizaciones antiguas, Alejandro Magno. Sigüenza celebra la temeridad y bravura de Cuitlahuatzin con las cuales «consiguió (aunque a costa de la vida de su infelix hermano) expeler a los Españoles de su Ciudad, derrotándolos en la memorable noche triste del día diez de Julio del año de mil quinientos y veinte» (135). En el arco, se pintó a Cuitlahuatzin «imitando al grande Alexandro en la acción de romper los nudos de las coyundas de Gordio» (135). El nudo gordiano atado por los españoles invasores, lo cortó Cuitlahuatzin tajantemente y sin complicaciones, rompiendo las ligaduras españolas con el poder de Alejandro Magno y expulsando a los españoles en la noche triste. Osadamente, recuenta Sigüenza la historia de este rey desde la perspectiva mexica, reconfigurando a Cuitlahuatzin como amante de su patria. Con cierta admiración, el autor criollo alude a este valeroso rey y exclama, «Resolución tan magnánima, quanto lo es empeñarse en defender la libertad, y la patria en la ocasión en que se teme su ruyna» (134-35). Sigüenza atribuye «la celsitud de su grandeza» a su osadía de eximir a sus súbditos «de los riesgos en que pueden peligrar por las violencias estrañas» (136). La admiración personal de Sigüenza por la gesta noble de Cuitlahuatzin de

[28] «sino imitar, dice Pablo, al Padre celestial que hace salir su sol sobre buenos y malos . . . La fuente del bien está abierta a todos: esclavos y libres, plebeyos y reyes; los ricos y los pobres beben de él; cuando la lámpara está encendida, alumbra uniformemente a todos los que están en la casa» (134).

defender a los suyos y su equiparación con Alejandro Magno eliminó la necesidad de recurrir a métodos hagiográficos para destacarlo como héroe.

Cuauhtémoc

En lugar de cristianizar al último emperador, Sigüenza se inspira en la heroicidad atribuida en la Europa a los guerreros clásicos para conferir esa misma posición de prestigio a Cuauhtémoc. Configura su imagen pública en base al rey Mitrídates VI, rey del Ponto, uno de los adversarios más formidables de Roma y el senador romano Catón que movilizó sus tropas contra Julio César y Pompeyo. Este enfoque en lo romano constituye una estrategia distinta a la cristianización empleada en los otros perfiles reales. Se postula que, por ser Cuauhtémoc, Cuitlahuatzin y Moctezuma II los últimos emperadores mexicas más conocidos en su época debido a su contacto personal con los españoles, Sigüenza determinó que la cristianización o apoteosis de estos dos reyes sería menos eficaz y admisible que su romanización. Aun sin aparejarlos con santos y beatos, logró el efecto deseado valiéndose de la estatura icónica de diversos políticos legendarios entre los europeos. Además, Sigüenza realza en particular la humanidad de estos tres. En cuanto a Cuauhtémoc, le brinda un encomio por su «invictíssima paciencia» con que sufrió el tormento que «le dieron los Españoles, quemándole los pies» (139). Su empatía por el sufrimiento de este rey se observa en particular en su inclusión de una descripción gráfica de un individuo torturado con fuego escrito por Silio Italico de índole profético, «Nec in medio lucentes vulnere flammae Cessavere, ferum visu, dictuque per artem Saevitiae extenti, quantum tormenta iubebant Creverunt artus, atgue omni sanguine rupto Ossa liquefactis fumarunt fervida membris Mens intacta manet, superat, ridet que dolores» (139).[29]

[29] «Ni en medio de la herida cesaron las llamas resplandecientes. ¡Cuán feroz de verse y decirse! Por el arte de la crueldad se extendieron las partes del cuerpo, tanto como mandaban los tormentos,

Esta descripción tan vívida de la tortura virulenta aplicada a Cuauhtémoc no solo humaniza sino que también suscita la simpatía de sus lectores.

La legitimación del virrey como *pater patriae*

Hasta ahora, este análisis se ha centrado en la legitimación de los reyes mexicas, recurriendo a la apoteosis, la hagiografía y el paralelismo con otros virtuosos arquetípicos. Así como Sigüenza procuró legitimar el reinado de estos reyes a partir de sus atributos morales, estableció la legitimidad del régimen político del virrey sobre la misma base. La visión profética de un «rey» a la semejanza de Neptuno hallaría su cumplimiento en Tomás de la Cerda ya que sus predecesores, los árbitros reales del imperio mexica «eran sólo sus substitutos, esperando con la propriedad del dominio a su legítimo dueño» (32). La legitimidad de este virrey radicaría en su papel como la encarnación íntegra de las doce virtudes ilustradas una por una en los *tlatoanis*. La técnica de omitir toda mención directa de la Corona española y la de relegar la sangre real del virrey a un segundo término para dar preeminencia al legado de sucesión mediante la *dignitas* mexica concurren para establecer la legitimidad del virrey por medio de las virtudes políticas. Esto ya se estableció en los dos capítulos anteriores.

Una técnica adicional empleada por Sigüenza para legitimar al virrey se centra en denominarlo con el epíteto romano «*pat. patriae*» (52).[30] El título *pater patriae* otorgado originalmente a Rómulo, el fundador legendario de la ciudad de Roma, fue conferido a varios emperadores romanos después como Marco Furio Camilo, Cicerón, Julio César, Augusto César,

expandiendo, y ahora, con toda la sangre derramada, los huesos ardientes, los miembros licuados humeaban. La mente permanece intacta, vence, se ríe de los dolores» (139).

[30] El significado del «padre de la patria» va más allá de la expuesta en el comentario perspicaz de Rolena Adorno, de que este epíteto podría aplicarse con mayor aptitud a Sigüenza mismo por su servicio en la conservación de los bienes culturales e históricos («Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700)» 12).

Tiberio, y Pertinax entre otros. *Pater patriae* se define como «the congenial non-monarch with monarchical power» (Stevenson 119). Según Stevenson, el *recusatio* o la declinación de varios emperadores romanos de llamarse por ese título se debe a que su aceptación «was the one honour that acknowledged the monocratic character of his rule» (119). Dada la total inadmisibilidad del título *rex* para designar al César, *pater patriae* indicaba un poder paternal absoluto (*patria potestas*) restringido por su afecto o piedad (*pietas*/*clementia*). Este título lleva implícito el poder templado o comedido por el amor y la compasión, como lo explica Séneca,

> hoc quod parenti etiam principi faciendum est, quem appellauimus patrem patriae non adulatione uana adducti. cetera enim cognomina honori data sunt; Magnos et Felices et Augustos diximus et ambitiosae maiestati quicquid potuimus titulorum congessimus [illis hoc tribuentes], patrem quidem patriae appellauimus ut sciret datam sibi potestatem patriam, quae est temperantissima liberis consulens suaque post illos reponens. (120)[31]

La evidencia indica que el concepto de *pater patriae* que sostenía Sigüenza conformaba al senequista.[32] Sin embargo, la primera aplicación textual de este término a un virrey novohispano no la inició Sigüenza, sino Diego Muñoz Camargo (c. 1529-1599) en *Historia de Tlaxcala*. Esta obra señala que el segundo virrey de la Nueva España, Luis de Velasco, aunque comenzó su gobierno con vigor y aspereza, modificó su disposición tanto que a su muerte los señores mexicas lo aclamarían como «padre de la patria».[33] Según Muñoz, honraron al virrey Luis de

[31] «Esto es como un padre debe actuar, y un príncipe también, a quien hemos llamado el padre de la patria, no por motivos de la vana adulación. Ya que otros apellidos fueron conferidos solo para rendir honor; Los llamamos "grandes" y "dichosos" y "augustos" y amontonamos cuantos títulos podemos sobre su majestad ambiciosa (como tributo nuestro a ellos) pero el apelativo "padre de la patria" hemos empleado para hacerle consciente de que se le ha concedido el poder de un padre, que es la más moderada en la forma en que cuida a sus hijos y subordina sus propios intereses a los de ellos» (Séneca 120).
[32] La discusión fundamental sobre el título «pater patriae» la proveyó Andreas Alföldi en 1971. De allí, el autor más prolífico en tiempos recientes sobre el tema es Tom R. Stevenson.
[33] José Juan López-Portillo añade que «Velasco changed his attitude towards indigenous autonomy to the extent that the same Mexica lords would hail him as 'pater patriae' on his death a decade later» (221).

Velasco con ese título debido a su sagacidad, madurez, estabilidad y sus esfuerzos apaciguadores (261).[34] Esta explicación biográfica realza la afinidad entre este título y las virtudes políticas.

El calificativo *pater patriae,* entonces, conlleva intrínsecamente los conceptos romanos de autoridad, clemencia y piedad sin tiranía y, por ende, establece una legitimidad política a través de la interiorización de ciertas virtudes. James Hankins realza la estrecha vinculación entre el título *pater patriae* y la virtud citando el comentario de Francesco Petrarca (1304-1374) dirigido a Francesco I da Carrara,

> At all events you should derive a great and honorable joy from this, feeling yourself so dear to your people that you are not the citizens' master but the father of your country. This was the title of almost all the ancient emperors, but quite justly in some cases, whereas for certain others it was so unjust that nothing could have been more so. Augustus was called «father of his country». Nero too was called father of his country, but the former was a true father, the latter the true enemy of both his country and of piety. But this title will fall to you in truth. (157) [35]

Estas palabras de Petrarca que designa verdadero *pater patriae* a Augusto César y a Nerón verdadero enemigo tanto de su patria como de la piedad realza el significado implícito de este título. En vista de lo anterior, la aplicación de este título al virrey Tomás de Cerda deja patente

[34] Diego Muñoz Camargo escribió, «Pasado este rigor y primer ímpetu que fue de mucho sentimiento en la tierra, al fin adelante y pasada alguna temporada de su Gobierno, fué su proceder tan humano y gobernó tan bien y tan á gusto de toda la tierra, que por su sagacidad y madurez mereció ser llamado por excelencia Padre de la Patria: visitó personalmente toda la tierra de su gobernación, y se asentó y apaciguó con quietud toda la tierra desta Nueva España» (261).

[35] La cita original de Petrarca en latín reza así, «*ad honestum illum amorem alterum redeamus, ex quo, utia magnum tibi, & honestu gaudium nasci debet, qui te tuis ita charum sentias, quasi non ciuium Dominus, sed Patriae Pater sis, quod cognomen antiquorum principum sere omnium suit ,sed quorundam iuste admodum, quorundam iniuste adeo ut nihil iniustius, Pater patriae dictus est. Cæs. Augustus, pater patriæ dictus est Nero, ille uerus pater, iste uerus hostis & patriae & pietatis. Tibi ueru hoc cognomen obrigerit, nullus est ciuium ,eoru dico, quibus pax acreges patriae grata est, q te aliter aspiciat, aliter cogitet quam parentem*» (422).

que Sigüenza sostenía que la verdadera legitimidad de la gestión pública del virrey se asentaba en la posesión de virtudes paternales de liderazgo que lo salvarían de la tiranía.

La relación inversa entre la tiranía y la virtud, entre el tirano y el *pater patriae*, se entendía de dos formas distintas durante el Renacimiento debido a que antes del periodo moderno, la civilización europea desarrolló dos interpretaciones del fenómeno de la tiranía: una elaborada de los antiguos filósofos griegos que la relacionaban con el mal carácter e intelecto del gobernante y la otra de las tradiciones de la ley romana que la asociaban con una violación del derecho natural o de la legalidad (Hankins 103). Las filosofías griegas empezaron a fusionarse con las romanas, incorporando en el análisis griego de la tiranía las consideraciones romanas de la legalidad y la rectitud constitucional (103).

Teatro de virtudes, en consonancia con la noción griega, expone el carácter tiránico como un alma desordenada gobernada por las pasiones en lugar del poder de la razón. Así la advertencia de Sigüenza enfatiza el desarrollo del carácter del príncipe y su acatamiento de la ley para precaver la formación del tirano que gobierna despóticamente en persecución de sus propios intereses egoístas. Sigüenza cita al eclesiástico católico holandés Jakob Middendorp (c.1537-1611) que define al tirano como aquel que emplea las armas de la soberbia, la avaricia, la crueldad y la perfidia para extinguir los máximos bienes de la república, es decir, la paz, la virtud, el orden, la ley y la nobleza (*Teatro* 97).[36] En esta definición se observan los dos conceptos de la tiranía: la ley, el orden y la paz (o más precisamente, la falta de estos) junto con la perfidia se asocian con la percepción romana de la tiranía y, en contraste, la soberbia, la avaricia, la crueldad y la falta de virtud se relacionan con el concepto griego. A diferencia de

[36] Middendorp citado por Sigüenza dice, «Tyranus est, sive is sit Monarcha, sive Polyarcha, qui maxima Reipublicae bona, uti pacem, virtutem, ordinem, legem, nobilitatem, avaritia, supebia perfidia, crudelitate evertit, et extinguit» (*Teatro* 97).

Platón que prescribe la ciencia filosófica como remedio para la tiranía, Sigüenza junto con otros letrados renacentistas acuden a la virtud procurada mediante el arte, la literatura, la historia, el derecho, la religión y la filosofía. A este respecto, el arco triunfal combina todas estas humanidades en un solo espectáculo para ahuyentar la tiranía y promover la virtud.

En el lienzo dedicado al rey Chimalpopocatzin, se escenifica «la ciudad de México, que en figura de una mujer cercada de sus hijos» recibe el asalto del tirano que arroja una «deshecha tempestad de rayos y saetas» contra ella (97). Aparece Chimalpopocatzin como figura paterna valiente que la escuda debajo de una rodela. Su paternidad como rey se hace patente cuando exclama, «Por sus hijos aquel, yo por los míos» y «Nos da tan unos el amor los bríos, / Que por hijo y Patria bien perdida / Mejorada logramos nuestra vida» (97). En esta unión conyugal alegórica entre la ciudad de México y su príncipe Chimalpopocatzin, aunque se funda en el papel estereotípico del hombre como protector y tutor de la familia, comunica eficazmente la relación paternal entre la ciudad y el virrey. Para reafirmar esta relación de padre-hija que ha de existir entre rey-pueblo, trae a colación «la piedad» paternal del rey Alfonso IX que «tomó por Symbolo un Pelícano pintado» con el epígrafe: «Pro Lege, et pro Grege» (101).[37] Este símbolo de Alfonso junto con su epígrafe se ciñe a la representación tradicional del padre que, como pelícano, alimenta y revive sus crías a costo de su propia vida y como tierno pastor que conoce y cuida el rebaño. De este modo, Sigüenza configura un virrey paterno cuya legitimidad se funda en su interrogación en el linaje imperial de los mexicas, cuyos integrantes, pese a su paganismo, gobernaban ejemplarmente como dechados de virtudes políticas.

En resumidas cuentas, aunque Sigüenza titula su obra *Teatro de virtudes políticas,* pone en escena doce virtudes «cristianas» encarnadas en los reyes mexicas. Este cruce entre el

[37] «Por la ley y por la grey» (101).

cristianismo y la política se debe en parte a un preconcepto medieval idealizado de lo que constituye el perfecto monarca. Aparte de su complejidad barroca y espíritu renacentista, su singularidad radica en los sujetos indígenas imbuidos con cualidades cristianas en cuyos pasos morales el nuevo virrey había de seguir. La trascendencia inmarcesible de *Teatro de virtudes* radica en que Sigüenza «maintained that power can be legitimately exercised only by those who have "true nobility"» (Hankins 39). Tomás de la Cerda superaría a sus predecesores mexicas, no a causa de sus raíces españolas, sino debido a la verdadera nobleza, es decir, un elevado carácter moral formado por las virtudes que exhibieron sus antecesores mexicas durante sus reinados. El arco trasciende un simple sistema imitativo y constituye una reestructuración de la identidad, tanto de los reyes mexicas, como del virrey mediante la virtud. Su atrevimiento de reconstruir las identidades de los *tlatoanis* es superado únicamente por su audacia en fusionarlos con la figura del virrey. El impacto, propósito y alcance de esta refundición se explorarán en el siguiente capítulo.

Conclusión. La complejidad de *Teatro de virtudes* - su subversión sutil

Es dudable que el virrey y la élite política de ese momento hayan captado todos los matices semánticos de un proyecto tan multifacético como *Teatro de virtudes*. La complejidad del arco triunfal y de este manual de desciframiento propicia un espacio esotérico para la introducción de sutilezas subversivas. Jacques Lafaye niega y cuestiona toda subversión en conexión con el arco de Sigüenza expresando que se había abierto una nueva era «in which the Indian past and the Indian beliefs had lost all their subversive potential in Mexico City; the time was ripe for a process of mythification of the Indian past» (*Quetzalcóatl* 65-66). Esta declaración polémica pierde su fuerza frente al testimonio de Sigüenza sobre la difamación contra él en razón de su devoción al estudio de la historia mexica, «Todo lo qual es necessario expresar para que en ello se reconozca mi aplicación, y se ocurra a los q en ello pusieron mácula» (*Noticia chronológica*). En este capítulo concluyente, primero se demostrará que la subversión propugnada por Sigüenza recónditamente en *Teatro de virtudes*, pese a su naturaleza intrínsecamente política, concierne mayormente las reformas morales y sociales que se centran en la dilución de los límites entre español y criollo y el fomento de relaciones estamentales pacíficas. En segundo lugar, se deliberará sobre la refundición de los pueblos originarios y la caracterización empática de ellos como «miserables», un término histórico complicado, para infundir un sentido de historia compartida con una gente noble que sufrió el agravio y la opresión de la conquista. En contraste a las ideas incluidas en *Teatro de virtudes*, el tercer apartado examinará cómo Sigüenza denigra sorpresivamente a los indígenas contemporáneos urbanos en *Alboroto y motín de México del 8 de junio de 1692*. Unas explicaciones de *Alboroto y motín* no encajan con las ideas expresadas en *Teatro de virtudes*, pero una contextualización histórica del *Alboroto y motín* elucidará unas interpretaciones cuestionables. El cuarto apartado explicará la

postura defensiva de Sigüenza respecto a lo autóctono y la necesidad del nuevo virrey de no ir en contra de una cultura ajena, sino de adoptar la patria, una «Nación Criolla», de sus súbditos «americanos», como la suya. Para concluir, se considerará el impacto de *Teatro de virtudes* en futuras generaciones y cómo desafía normas convencionales, ilumina la historia indígena y realza un valor cultural y patriótico de una convivencia pacífica.

La complejidad de la paz

Ya se ha reiterado varias veces a lo largo de esta investigación que Sigüenza no proponía insurrección ni independentismo, sino paz. El mismo asevera, «No hablo aquí precisamente de la paz en quanto se contrapone a la guerra; sino con el modo conque se explicó Farnes., lib. 3 de Simulac. Reip., fol. 96: "Cum autem pacem dico, consensum ómnium virtutem intelligo"» (*Teatro* 120).[1] Por su parte, Sigüenza interpreta la paz no simplemente como el éxito del gobierno para mantener el orden, la concordia y la prosperidad económica, ya que aún un tirano podría prodigar bienes materiales en profusión a sus súbditos motivado por impulsos ególatras en aras de mantener su poder. Tanto el consejo que da Simónides al tirano Hierón en ese opúsculo de Jenofonte como el de Aristóteles en *Política* sugieren que el tirano haga todo lo posible para beneficiar al pueblo para retener su poder (Hankins 37). Estos dos textos influyeron a Maquiavelo, pero los humanistas como Sigüenza repudiaron este principio, razonando que la legitimidad de ejercicio en el discurso de la política de la virtud ha de proceder del deseo del líder político de ser bueno y hacer lo bueno (Hankins 37).

En su encomio del pacifismo de Tizoctzin, Sigüenza reconoce la importancia del virrey y sus relaciones con los habitantes novohispanos y en particular con los indígenas en la

[1] «Pero cuando digo paz, entiendo la unión de todas las virtudes» (*Teatro* 120).

consecución de la paz: «La paz que para los suyos solicita México en esta Empressa por medio del Excelentíssimo Señor Marqués de la Laguna es la que Beyerl. In Theat. lib. P. pag. 138. define assí: . . .» (123). La ciudad acudía al virrey como príncipe de la paz. Acogiendo la postura tradicional cristiana de la paz tridimensional, Sigüenza recurre a la definición del eclesiástico Laurentio Beyerlinck (1578-1627), «animi concordia cum Deo, cum se ipso, et cum proximo» (123).[2] El arco triunfal y este compendio aclaratorio constituyen un discurso de poder en aras de la estabilidad social a través de superar la brecha multicultural del virreinato.

Referente a las guerras encarnizadas, Sigüenza alardea que, en sojuzgar las naciones extranjeras, la Europa «bien tiene en qué ocuparse como gloriarnos los Americanos de no necesitar de conseguir estas dichas» (*Teatro* 6). Mientras que la Europa fabricaba arcos triunfales para aclamar a sus héroes por sus «invasiones sangrientas», la gloria de los americanos se derivaba de la celebración de la paz, con arcos a los «Príncipes que nos han gobernado nada sangrientos» por «el carácter» que los recomienda (6-7). A partir de esta aserción, Octavio Paz deduce que «para Sigüenza el pacifismo es el resultado de un estado de civilización» y «los europeos se obstinaban en llamar salvajes a los americanos y Sigüenza replica mostrando que la verdadera civilización es incompatible con la guerra» (208). La sutil inversión que hace Sigüenza de la perspectiva despectiva europea pretende subestimar a los héroes de guerras europeas como salvajes y conceptuar a los americanos y en particular a los virreyes novohispanos como civilizados por sus virtudes políticas. Octavio Paz se extralimita, sin embargo, en su declaración «la verdadera civilización es incompatible con la guerra», ya que Sigüenza creía en guerras justas, o sea en aquellas libradas por causas legítimas como repeler una agresión y aquellas reguladas por una ética militar. Justifica la guerra para contener y ahuyentar a los invasores,

[2] «concordia del alma con Dios, consigo misma, y con el prójimo» (123).

razón por la cual alaba a Axayacatzin que, pese a las continuas guerras y rebeliones, inexorablemente defendió al pueblo con fuerza y fue herido en el proceso. Asimismo, elogia a Chimalpopocatzin y Cuitlahuatzin por defender con valentía su patria. Plantea, a la vez, que la guerra ha de evitarse a toda costa, como ilustra la disposición pacífica del emperador Tizoctzin. Este, huyendo de la guerra y de la violencia, persiguió la paz pese a las adversidades que tenía que sufrir a manos de sus vasallos pendencieros y sangrientos.[3] Contrario a la declaración de Octavio Paz, Sigüenza define la paz, no como la ausencia de guerra, sino como la tranquilidad del orden y la posesión de un espíritu no bélico, «No hablo aquí precisamente de la paz en cuanto se contrapone a la guerra» (*Teatro* 120). Estas consideraciones sugieren la entrega del gobernante a operaciones militares defensivas y no ofensivas.

La paz que solicita México por medio de su nuevo príncipe exige cohesión y cooperación con los oidores de la Real Audiencia, los eclesiásticos, los corregidores, y los alcaldes mayores. En el pasado, disputas de poder entre el virrey y los oidores provocaron disturbios y conflictos en el sistema virreinal. Por eso mismo, según Solórzano Pereira en *Política indiana*, la solución radicaba en la capacidad del virrey de no desdeñar los «consejos y pareceres de los Oidores», sino que «los traten como à Colegas, y compañeros suyos» (Tomo I, 448). La disminución de esta fricción se lograría mediante la virtud de la receptividad del virrey al consejo. Quizás con esto en mente, Sigüenza encomendó que se pintara Tenochtitlán anegada y al emperador Ahuitzotl ahogándose debido a que determinó precipitadamente traer agua a la ciudad,

[3] En cuanto al repudio que ha de mostrar el virrey por la violencia, la función del gobierno en *Infortunios de Alonso Ramírez* atañe más a la a situación económica del virreinato. En esa obra, Sigüenza sugiere la corrupción del virrey portugués de Goa (la India). Este virrey se airó cuando escuchó de la severidad excesiva e injusta de un genovés en cortarles las manos a dos caballeros, pero se calmó cuando el genovés draconiano y caprichoso le mandó un regalo lujoso «de puro oro, sembrada de diamantes y otras preciosas piedras» (17). Este relato sirve para recordar a sus lectores de los dirigentes brutales que quedan impunes a causa de sobornos.

desdeñando el consejo de uno de los señores locales, Tzotzomatzin. Sigüenza concluye, «A estas calamidades se expone el Príncipe cuando se arroja a empresas grandes, sin que las prevenga el Consejo, porque sólo Dios es el que sin necesidad de éste lo acierta todo» (126-7). Por tanto, la erección de este arco no servía tanto como proyecto de adulación o zalamería, ni para promover la carrera profesional del diseñador, sino como asesoramiento para el príncipe en la formación de relaciones armoniosas.

Una mirada retrospectiva de 56 años a partir de la construcción del arco ratifica la necesidad de esfuerzos conciliatorios entre el virrey y otros líderes. El derrocamiento del virrey Diego Carrillo de Mendoza y Pimentel, el marqués de Gelves (c.1560-1636) lo efectuó la Real Audiencia tras el motín del 15 de enero de 1624. Sucedió a raíz del conflicto entre el virrey y el arzobispo Juan Pérez de la Serna. En base a cuantiosas quejas y acusaciones de corrupción contra el arzobispo, el virrey mandó su destierro. El arzobispo reaccionó con amenazas de excomulgar al virrey y a la audiencia y soliviantó al pueblo en contra del virrey resultando en la revuelta popular. Tres miembros de la audiencia, entonces, invalidaron el dictamen anterior de deponer al arzobispo, y como consecuencia, el virrey, los encarceló por desacato. Dado que el virrey no pudo suprimir la insurrección, la Audiencia destronó al virrey por su ineptitud en la administración de justicia. Sin duda, el polímata Carlos de Sigüenza y Góngora estaba familiarizado con esta convulsión gubernamental provocada por un virrey que actuó por encima de la ley y en oposición al arzobispo. Los conflictos entre los arzobispos y los virreyes habían continuado hasta 1673, cuando el arzobispo Payo Enrique de Rivera aceptó su nombramiento como virrey provisional, ejerciendo ambos puestos.

Igual de importante que la cooperación administrativa entre dirigentes políticos, el respeto mutuo entre el virrey español y los «americanos», o sea los que nacieron en las

Américas, figura esencialmente en la subsistencia de la paz. En 1565 Jerónimo de Mendieta comentó

> el ser natural de los indios requiere una sola cabeza y no muchas para su gobierno, y que esta cabeza tenga más de prudencia y buen juicio que no de ciencia de Digestos ni Códigos, los cuales han hecho más daño que provecho; y a esta causa el dicho Virrey, siendo persona tal, había de tener poder absoluto para en cuanto del gobierno de los naturales, sin que los oidores le pudiesen ir a la mano [o sea contenerlo]. (41)

La realización de equilibrios dinámicos entre la Audiencia y el virrey requeriría la adjudicación explícita de roles y expectativas y el respeto mutuo de los límites establecidos. Con la creación del *Juzgado General de Indios de la Nueva España*, en 1591, el virrey fue investido con el poder de resolver los pleitos civiles entre indígenas.[4]

El afán de Sigüenza por la paz y su conformismo con el sistema hegemónico no invalidan las implicaciones subversivas de la obra. María Fernández en su libro *Cosmopolitanism in Mexican Visual Culture* reconoce la subversión del arco diseñado por Sigüenza arguyendo que la movilidad de *Teatro de virtudes* entre la especificidad histórica del pasado indígena y sus temas europeos y cristianos considerados universales constituía una forma mexicana de cosmopolitismo o «vernacular cosmopolitinism» (27). El cosmopolitismo vernáculo junta

[4] La correspondencia virreinal revela una significativa preocupación en asuntos fiscales, en conflictos entre él y la élite política y eclesiástica. Debido a la supremacía de su posición, el virrey se encontraba en muchos sentidos alejado de las realidades indígenas de las zonas rurales (Cañeque, *The King's* 216). En la práctica, le correspondía a los obispos, corregidores y alcaldes mayores lidiar con las 'nimiedades' cotidianas de los pueblos nativos (218). Sin embargo, existía el Juzgado General de Indios, un tribunal instituido oficialmente en 1591 y encabezado por el virrey para resolver pleitos entre litigantes indígenas o entre un español y un indígena (Los pleitos entablados por indígenas contra españoles caía bajo la jurisdicción de la audiencia). Esta institución permaneció activa hasta 1820 y reforzó la autoridad del virrey, dándole acceso directo a su presencia. Sin embargo, el incremento en el número de funcionarios con el tiempo resultó en el desplazamiento casi total del virrey en la tarea de juzgar, a quien solo le precisaba su firma en los decretos ya emitidos (Cañeque, *The King's* 256-58).

nociones contradictorias de especificidad local y esclarecimiento universal. Fundamentándose en el marco teórico de Homi Bhabha, Fernández aplica este término «to groups in colonial Mexico that shared a sense of marginality with respect to the dominant Spaniards, despite occupying a vast range of positions in the social scale» (27). Pese a la vaguedad en cuanto a su aplicación del término, un calificativo más preciso sería «identidad étnica cosmopolita» o «cosmopolitismo étnico» que se opone a la disolución universal de las distinciones entre personas, pero también se opone al énfasis ontológico en las identidades étnicas y facilita el reconocimiento histórico y contextual de las distinciones (Beck 61). La definición de cosmopolitismo marginal o vernáculo abarca tres puntos, «1) it is a cosmopolitanism that stops short of the transcendent human universal and provides an ethical entitlement to the sense of community; 2) it is conscious of the insufficiency of the self and the imperative of openness to the needs of others; and 3) it finds in the victims of progress the best promise of ethical regeneration» (Meskell 119). En *Teatro de virtudes*, estos tres factores encuentran satisfacción en la fusión de identidades culturales, en particular la indígena y la española. Concretamente, el aspecto cosmopolita del arco de triunfo de Sigüenza radica en que provee para los indígenas marginados un sentido de pertenencia a una comunidad, despierta en la consciencia en los españoles el imperativo de abrirse a las necesidades ajenas y, por último, busca acoger a las víctimas del progreso. No obstante, hay que aclarar que Sigüenza y Góngora nunca propuso el desmantelamiento total del sistema de estratificación social; al contrario, resta énfasis a las distinciones étnicas a través de propagar con admiración el carácter honorable de los héroes indígenas de su patria. Según su entendimiento, la sucesión del virrey español dentro del linaje mexica, como el heredero profetizado procuraría la cohesión de la Nueva España, disolviendo así las distinciones étnicas en un mar de virtud.

En el plano espiritual, moral e intelectual, Sigüenza concibe a todos como iguales. Sin embargo, aunque los escritos de Sigüenza y en particular su obra más cosmopolita, *Teatro de virtudes*, visualizan una sociedad más unida con menos conflictos entre grupos étnicos, no construyen una visión igualitaria de la humanidad como la que se desenvolvió después de la Ilustración: la igualdad social (trato igualitario de todos sin castas o clases sociales), la igualdad civil (un trato igualitario ante la ley para todos los ciudadanos), la igualdad política (derecho de todos a participar con igualdad de voz en el proceso político) y la igualdad económica (el derecho de todos a recibir el mismo pago por el desempeño del mismo trabajo) son conceptos modernos. La idealización de una sociedad sin estamentos en la que exista equidad social en todas sus dimensiones va más allá de la cosmovisión social de Sigüenza. En lugar de reconstrucción social, Sigüenza acomete optimar las relaciones entre el pueblo y el virrey mediante la promoción de la virtud. En el panegírico final, el interrogante de México dirigido al virrey, si se desenreda lee así, «¿A quién más numero si tu gloria es de todos?». Esta pregunta se hizo después de mencionar «la plebe humilde, el noble cortesano» y los aplausos del «docto, del inculto, del villano, / Del Claustro pío, del sagrado Clero» (148). El pueblo compuesto de todos estos grupos forma el cuerpo político y comparten su gloria en la medida que internalizan las virtudes políticas. Cita también a San Jerónimo que dice que «Fons bonitatis omnibus patet, servus et liber, plebeius et Rex; dives et pauper, ex eo similiter bibat; lucerna cum accensa fuerit in domo omnibus aequatiter lucet» (134).[5]

El cuerpo político del virrey, o sea la sociedad novohispana, formaba una entidad ni homogénea ni monolítica, aunque gozaba cierta asimetría cultural debido a la imposición e imbricación de una nueva religión, nueva lengua, nuevos estilos artísticos, nuevas costumbres

[5] «La fuente del bien está abierta a todos: esclavos y libres, plebeyos y reyes; los ricos y los pobres beben de él; cuando la lámpara está encendida, alumbra uniformemente a todos los que están en la casa» (134).

laborales y económicas en la sociedad mesoamericana. Este proceso de aculturación intentó la erradicación de diversos aspectos culturales indeseables para los españoles. Incluso en *Teatro de virtudes*, la alta estima que Sigüenza expresó por sus héroes patrióticos solo existía después de la reconstrucción de sus identidades conforme a la ética cristiana.[6] De la misma forma, reconocía el miserable sufrimiento de los pueblos originarios ocasionado por los españoles, pero reservaba su admiración solo por los indígenas contemporáneos que acataban a la moral cristiana.

La refundición de los pueblos indígenas

Con la intromisión de los españoles en las sociedades mesoamericanas, estallaron los debates filosóficos acalorados entre religiosos como Bartolomé de las Casas y Juan Ginés de Sepúlveda tocantes a la legalidad de la explotación, matanza y subyugación de los pueblos nativos de América, discusiones que incidieron en una comprensión generalizada de su humanidad intrínseca y derecho a la libertad. El descontento y la discordia entre grupos estamentales existían, y consciente de ello, Sigüenza recurre al concepto de la miseria de los indígenas para inspirar compasión de ellos como un pueblo necesitado. Al mismo tiempo, traza su origen ancestral y lo reconstruye, hallando en ellos visos del cristianismo. Fundamentó esta reconstrucción en su convicción personal de que todos los males sociales encuentran su antídoto en la virtud.

[6] Sigüenza en *Parayso occidental* expresa su desdén por la religión mexica, «No se desempeñaba bastantemente la América ya christiana, si no era adelantado a nuestro Dios verdadero el culto religioso, con que en el tiempo de la gentilidad reverenciaba a los ídolos, y siendo entonces la populosíssima ciudad de México, el mayor theatro de abominable piedad: ¿cómo no havía de ser agora un delicioso Parayso de religión y virtud? Testigos sean cuantos templos magníficos le ocupan al ayre los dilatados espacios, que antes se profanaban con el humo sacrílego de sacrificios inmundos, en cuya fábrica, más que el cuydado de diligentes artífices, se desveló el fervor de los primeros christianos, reconocidos al amor con q se afanaban los sacerdotes» (5). Sin embargo, en *Teatro de virtudes*, aunque consciente de la «abominable piedad» de los *tlatoanis*, Sigüenza no permite que la idolatría mancille la reputación o el estatus heroico de los emperadores.

Contrario al pensamiento de varios críticos, *Teatro de virtudes* no revela a un anticuario criollo fascinado únicamente con la antigüedad indígena, pero desdeñoso de la población indígena.[7] Su apreciación favorable del pueblo mexica en *Teatro de virtudes* no se limita a los moradores originales, sino que se extiende a sus descendientes que todavía lucen paciencia y esperanza pese a su profunda pobreza. En un intento de aplicar un pasaje profético de Isaías, Sigüenza particulariza el carácter mexica durante y después de la conquista,

> y se verá quánto más se ajustan á los miserables Indios que a los Españoles, y si algunos en particular á los de México, gente arrancada de sus Pueblos, por ser los más extraños de su Provincia, gente despedazada por defender su Patria y hecha pedazos por su pobreza, Pueblo terrible en el sufrir y después del qual no se hallará otro tan paciente en el padecer, gente que siempre aguarda el remedio de sus miserias y siempre se halla pisada de todos, cuya tierra padece trabajos en repetidas inundaciones. (30-31)

El término «miserables» utilizado por Sigüenza para describir a los amerindios emula la retórica consuetudinaria tanto de los reyes, virreyes y otros escritores españoles. Bartolomé de las Casas en 1545 recurrió a la categoría jurídica de *personae miserabiles* para la defensa y protección del amerindio y desde ese momento, el impacto de ese término en el discurso político e intelectual, en el ordenamiento jurídico y en la conciencia social colectiva fue tremendo y extendido durante generaciones. Las Casas propuso esta definición de la *persona miserabilis*, «miserable persona es aquella que por sí misma no puede defender sus causas o pedir su justicia conviene a saber por defeto de su pobreza o pusilanimidad o de ciencia o experiencia o de miedo que tenga o de otra cualquiera impotencia» (ctdo. en Assadourian 440). Las Casas quiso extender el término a todos

[7] Esta es la posición de varios críticos, entre ellos, José Rabasa, Kathleen Ross, y otros. Jose Rabasa comenta, «It is the pre-Columbian past as the antiquity of New Spain that fascinates Sigüenza, and not its significance to his contemporary Indians, who are, moreover, perceived as an unruly mass with no (positive) resemblance to the ancient grandeur» (267).

los amerindios a causa de su desconocimiento de los procedimientos del derecho y de la cultura jurídica española y a causa de los abusos y «tiranías injusticias» de los españoles contra ellos y su fe impedida y afrentada (442). Las Casas dijo, «Y como todos los indios naturales de todas estas Yndias del mar Océano, ansí señores y grandes como chicos y basallos, sin sacar uno ni ninguno, sean las más miserables y más opresas y agraviadas y afligidas y desmanparadas personas que más injusticias padezcan y mayor necesidad tengan de manparo, defensión y protección» (ctdo. en Assadourian 440). Incluso en el año de la publicación de *Teatro de virtudes*, la *Recopilación de Leyes de las Indias* firmada por Carlos II el 18 de mayo de 1680 utiliza ocho veces el término «miserable» para describir a los amerindios. En esta recopilación, el rey Felipe II mandó castigar a sus abusadores, «siendo los indios tan miserables y necesitados de amparo y alivio, . . . haremos castigo ejemplar en los que . . . les ocasionaren algún perjuicio en sus haciendas y servicios personales» (68). El mismo Felipe II añade,

> Grandes daños, agravios y opresiones reciben los indios en sus personas y haciendas de algunos españoles, corregidores, religiosos y clérigos en todo género de trabajo con que los desfrutan por su aprovechamiento, y como personas miserables no hacen resistencia ni defensa, sujetándose à todo cuanto se les ordena . . . mandamos a los virreyes y presidentes gobernadores . . . que por sus personas y las de todos los demás ministros y justicias averigüen y castiguen los excesos y agravios que los indios padecieren. (269)

El monarca español encarga a los virreyes la responsabilidad de preservar, proteger y tratar bien a los amerindios «por ser tan pobres y miserables» (241).

Es notable que, en su descripción de la miseria de los mexicas, Sigüenza realzó el espíritu patriótico de los mexicas como pueblo («gente despedazada por defender su Patria»), señalando a la vez su indigencia («hecha pedazos por su pobreza»), su longanimidad («no se hallará otro

tan paciente en el padecer»), su esperanza («gente que siempre aguarda el remedio de sus miserias») y sus condiciones laborales («cuya tierra padece trabajos en repetidas inundaciones») (30-31). El tiempo verbal futuro y presente sugiere la continuidad de las admirables cualidades de la esperanza y paciencia en ellos hasta el momento en que Sigüenza redactó este texto. Como se explicó en el capítulo tres, fundamentándose en su caracterización de «*genten expectantem*», Sigüenza propone que los mexicas esperaban la venida de aquel que «propiamente era su Rey» o sea Neptuno, y propone que Tomás de la Cerda podría ser la realización de sus esperanzas (32). La disposición de Sigüenza hacia los mexicas de su día exhibida en *Teatro de virtudes* es la de un pueblo en perpetua miseria que todavía lucía una estoica paciencia y una esperanza inquebrantable de hallar salvación en el marqués de la Laguna. Por eso, la reconstrucción del virrey como príncipe autóctono y virtuoso realizada por Sigüenza adquiere aun mayor relieve cuando se tiene en cuenta la desventura de los pueblos originarios.

En *Parayso occidental* (1684), Sigüenza se compadece de la miseria de los indígenas que sufrían a merced de las calamidades naturales y económicas y a manos del gobierno español cuyas atrocidades dejaron asoladas las tierras y almas de los pueblos indígenas. Sigüenza lamenta «la gran mortandad de los indios que destruyó estas provincias, causada de querer congregarlos a nuevos sitios, quemándoles para ello sus pobres casas y desposeyéndolos de sus bienes tan lastimosamente cuanto lo publican las ruinas de sus pueblos, que no pueden ver los ojos sin que se aneguen de lágrimas» (23-24). Se auto representa sumido en llanto por la desposesión patrimonial, la expoliación de sus recursos y la desolación de los pueblos originarios a manos de los españoles.

Sigüenza en *Teatro de virtudes* se limita a elogiar a los amerindios, mostrándose reticente a designarlos como «bárbaros» él mismo. Aunque habla de la «barbaridad ignorante» de la

acción de sus progenitores antiguos en deificar a su líder Huitzilopochtli después de su muerte, reconoce «algunas quantas excelencias» o aspectos civilizados y «estimables» de «su naturaleza» (17). Insinúa que así son por reputación solamente («las gentes que se reputan por bárbaras»), y muestra cavilación tocante al suceso de Chimalpopocatzin al insertar entre paréntesis, «no sé sí lo llame bárbaro o piadosíssimo» (101). La noción estereotípica de la ociosidad del amerindio se formuló entre los españoles durante el siglo anterior como parte de la supuesta barbarie de los pueblos nativos. Las Leyes de Burgos dadas en Valladolid a la temprana fecha de 1513 destacan la necesidad de la evangelización de los «caciques e indios . . . porque de su natural son inclinados a ociosidad y malos vicios» (Konetzke 38). Asimismo, el arzobispo Moya de Contreras (1527-1591) declaró que convenía «darles modo de vivir y aficionarlos, y con justos medios aun compelerlos, a que trabajen, por ser naturalmente inclinados a ociosidad, que les da lugar a vicios» (ctdo. en Zavala 122).

La recurrencia a semejantes representaciones proviene de diversos motivos. Según Cañeque, la construcción conceptual de los habitantes indígenas como personas miserables y de los virreyes como sus protectores tenía detrás de ella la intención oculta de pacificar a los indígenas para poderlos explotar laboral o fiscalmente (*The King's* 193). En algunos casos, la retórica del «indio miserable» se usó con pretensiones explotadoras; no obstante, la atribución de motivos sórdidos a escritores como Las Casas o Sigüenza carece de fundamento. De hecho, la ordenanza virreinal de 1632 puso fin al trabajo forzado con la abolición de los repartimientos, con la excepción de las minas y el desagüe (Gibson 240). El descenso de la población indígena, «reducida en un 80 por ciento o más de los tiempos de la conquista» tuvo mucho que ver con la formación de este edicto y también «la progresiva decadencia de la encomienda», y casi la desaparición total de la autoridad de los encomenderos (Gibson 86). Sin embargo, la labor

forzada de los indígenas continuó hasta finales del siglo XVII, como indican las palabras del virrey Juan de Ortega y Montañés en 1698 cuando expresó que los repartimientos todavía eran necesarios para las minas y las haciendas y que el virrey ha de asegurar que los indios no se sometan a su propia ociosidad (ctdo. en Cañeque, *The King's* 211).

La capacidad de Sigüenza de ver a través de los ojos del otro, de observar el mundo desde una perspectiva distinta a la propia queda particularmente manifiesta en su narración de la conquista. Octavio Paz, comentó que «Sigüenza cerraba los ojos ante la conquista» y «ese olvido deliberado cumplía con una función ideológica: asegurar la continuidad entre México-Tenochtitlan y la imperial ciudad de México» (210). Varias afirmaciones de Sigüenza en *Teatro de virtudes*, sin embargo, no solo hacen mención de la conquista, sino que sugieren su desaprobación de las acciones de los españoles. Estas afirmaciones demuestran la tentativa de Sigüenza de experimentar de forma objetiva los sentimientos de los indígenas sojuzgados y comprender el agravio y la opresión de la conquista. Presenta sinópticamente, por ejemplo, la noche triste desde el punto de vista del rey Cuitlahuatzin, alabándole por «esmerarse en defender la libertad y la patria en la ocasión en que teme su ruyna» y celebrando su victoria de haber conseguido «expeler a los Españoles de su Ciudad, derrotándolos en la memorable noche triste» (134-35). Asimismo, muestra su compasión por Cuauhtémoc al interrogar, «¿Por qué no los merecerá, quando con invictíssima paciencia sufrió el tormento que, para que por él les retornase sus tesoros, le dieron los Españoles quemándole los pies?» (139). Luego para provocar simpatía por esta víctima dolorida aplica la vívida descripción de la cruel tortura por fuego, elaborada por Silio Itálico. Estos dos relatos ilustran la empatía cognitiva de Sigüenza que le motivó a intentar ver la conquista con los ojos del otro.

Algunos críticos han interpretado la siguiente aserción de Sigüenza sobre los ataques corsarios como un respaldo entusiasta de la conquista militar del Nuevo Mundo, «militando el cielo, para que triumphen las Españolas Armas de las que se les oponen en esta América, se infiere ser por mérito de la religión y piedad de los que arbitran en su govierno» (114). Esta declaración considerada en su entorno textual no alude en lo más mínimo a la conquista, aunque la formulación de la frase desligada de su contexto se presta a esa interpretación.[8] Una examinación de la serie de verbos consecutivos en el presente [i.e. triunfen, oponen, arbitran] en conjunto con el ejemplo aclaratorio que sigue de inmediato tocante a las «débiles fuerzas» españolas frente a las «poderosas» fuerzas opositoras patentizan que su declaración se refiere a la victoria de las armas españolas sobre los embustes piratas debido a la piedad del arzobispo-virrey Payo de Ribera Enríquez (114).

La refundición del pueblo indígena como desdichados y «miserables» para suscitar simpatía se combina con la fuerza del ennoblecimiento de sus raíces ancestrales. Tal y como se expuso en el capítulo anterior, para contrarrestar los prejuicios contra el pueblo mexica y para fomentar su aceptación como seres con dignidad humana, Sigüenza dedicó varias páginas en *Teatro de virtudes* para trazar los orígenes mexicas hasta su progenitor Neptuno o Nephtuim, bisnieto de Noé. Tomando esto como base, Sigüenza deduce el común parentesco de todo ser humano con Noé y más específicamente de los amerindios con los antiguos egipcios cuya cultura se estimaba en Europa, como evidencia la recepción entusiasta de la *Oedipus Aegyptiacus* de Athanasius Kircher.

La invectiva de Sigüenza contra el indígena inmoral urbano

[8] La aplicación de esta frase a la conquista se puede observar en la tesis *Dual Identities: Colonial Subjectives in Seventeenth-century New Spain* de Amber Elise Brian (94).

Pese a la sobredicha actitud empática y bondadosa de Sigüenza para con el pueblo mexica en *Teatro de virtudes*, la invalidación total de ella se suele efectuar en razón de su lenguaje virulento en *Alboroto y motín de México del 8 de junio de 1692*. De inmediato, se nota que su tono comprensivo de la victimización indígena se torna en uno de incriminación. En realidad, la interpretación de que en *Teatro de virtudes* Sigüenza luchaba por una paz interétnica entra en conflicto con sus afirmaciones sobre las tensiones entre españoles e indígenas presentadas en *Alboroto y motín*. Allí expresa que «en extremo nos aborrecen los indios» y que las figuritas de barro en forma de españoles atravesados de cuchillos y lanzas que los excavadores encontraron bajo el puente comprueban que los amerindios «desean con ansias» derrocar «a los españoles» y «acabar con todos» (*Seis obras* 116-17). Aunque *Teatro de virtudes* se escribió doce años antes del motín, las tensiones étnicas ya tenían una larga trayectoria en la Nueva España y sin duda, Sigüenza tenía consciencia de conflictos interétnicos en la ciudad de México y se valió del arco para promover su versión ideal de un virrey integrado en la cultura novohispana, accesible a todos y con quien podían verse reflejados. Desde la perspectiva de Sigüenza, un virrey altamente sensible, moral, amante de la patria y acriollado podría romper las distancias y dar pie a la conciliación.

Además del apaciguamiento del odio, la paz ideada por Sigüenza suponía la rectificación de deficiencias morales entre la población indígena. Según la óptica de la moral cristiana, el sabio criollo presenciaba el desenfreno de disolución y las embriagueces de «la gente ruin» que frecuentaba las pulquerías, entre la cual había muchos indígenas (*Seis obras* 113). En el prólogo de *Parayso occidental* escrito en 1684 Sigüenza culpó al pulque por la degeneración indígena,

> DE LO MUCHO que he comunicado à los indios para saber sus cosas puedo dezir el que me halló con cierta ciencia de las idolatrías, supersticiones y vanas observancias en que

> oy entienden y de que me alegrara escrivir para su remedio; vierase entonces ser la causa y el origen de tanto daño el DETESTABLE PULQUE de cuyo uso de ninguna manera indiferente, sino siempre pecaminoso, no ay instante del día ni de la noche en que no solo se cometa lo que tengo dicho sino infinitos robos, muertes, sacrilegios, sodomías, incestos y otras abominaciones mucho mayores. (c2)

La idealización de un virrey sumamente virtuoso, rodeado de reyes indígenas virtuosos aspiraba infundir virtudes cristianas en todos los novohispanos y en particular en el pueblo indígena.

Ciertamente su reacción de lanzar una invectiva virulenta contra la población indígena de la ciudad de México en *Alboroto y motín* parece paradójica en vista de sus afirmaciones tan honrosas y laudatorias en *Teatro de virtudes*. La enunciación más inflamatoria de Sigüenza respecto a sus contemporáneos indígenas se toma de *Alboroto y motín*, «Los que más instaban en estas quejas eran los indios, gente la más ingrata, desconocida, quejumbrosa e inquieta que Dios crió; la más favorecida con privilegios y a cuyo abrigo se arroja a iniquidades y sinrazones, y las consigue» (*Seis obras* 115). Por lo general, se ha juzgado esta declaración como una generalización despectiva de todos los pueblos originarios del continente americano. Sin embargo, la adjudicación de valor semántico a la palabra «indios» en su sentido más amplio ha resultado en una caracterización de Sigüenza como discriminatorio contra todos los nativos americanos. Lejos de constituir cualidades ingénitas, los descriptores empleados se relacionan con el concepto paulino de los gentiles en su carta a los Romanos, capitulo primero, en el que concibe a los gentiles como ignorantes, ingratos que se envanecieron en sus razonamientos. Como jesuita, Sigüenza sostenía la doctrina católica de la depravación humana por nacimiento y de la perversión aprendida debido a influencias ambientales. Leído desde un punto de vista secular, parece una declaración racista, pero tomado dentro del contexto religioso del siglo XVII

simplemente conforma a la teología ortodoxa. Al igual que Bartolomé de las Casas, Sigüenza consideraba a los amerindios como seres poseedores de razón suficiente para considerarlos sujetos humanos con derechos. En su capacidad moral, espiritual e intelectual igualaban a los europeos, solo que estos primeros carecían de educación espiritual. Las Casas hace eco de la categorización hecha por Tomás de Aquino de los dos estados de ignorancia: ignorancia vencible e ignorancia invencible. Las Casas expresa, «Pero como ningún infiel, ni, sobre todo, los reyes infieles, querrían someterse voluntariamente al dominio de un pueblo cristiano . . . indudablemente que sería menester llegar a la guerra» (343). En concordancia con esta ideología, Sigüenza dedica varios párrafos en la primera parte de *Alboroto y motín* a deleitarse en la educación religiosa de los amerindios. Tras mencionar la construcción de un seminario, describe a las misiones a los «indios Texa», los «Cadodachos», los Guacamas y Pimas y «los indios chichimecos», entre otros. Sobre este último grupo, afirma, «Son éstos tan absolutamente bárbaros y bestiales», pero «los religiosos de Santo Domingo» lograron adoctrinarlos en diferentes misiones y corregir estas supuestas deficiencias (*Seis obras* 100). Se contenta también en contar sobre la fundación de nueve parroquias en la ciudad de México, «seis son de indios y solas tres las de los españoles» (99). Su mayor preocupación se relacionaba con el ajustamiento del modo de vida indígena a la ética cristiana.

El contexto inmediato delimita el significado de «indios», enfocando su diatriba en los habitantes urbanos criados en los barrios de chabolas. En el mismo párrafo repite, «Ellos eran, como he dicho, los de mayores quejas y desvergüenzas, siendo así que nunca experimentaron mejor año que el presente éstos de México» (116). En lugar de estereotipar a todos los amerindios como «gente ruin» e ingrata como alegan algunos críticos,[9] Sigüenza se limita en sus

[9] Héctor Alfonso Melo Ruiz opina, «Por más que en *Alboroto y motín* aparezcan anunciadas las distintas capas que componen la sociedad virreinal, éstas no son reconocidas como elementos constitutivos e

caracterizaciones injuriosas a los que forman «la plebe» urbana y que no exhiben una fe sincera. Sigüenza explica, «lo es de todas las plebes por componerse de indios, de negros, criollos y bozales de diferentes naciones, de chinos, de mulatos, de moriscos, de mestizos, de zambaigos, de lobos y también de españoles que, en declarándose zaramullos (que es lo mismo que pícaros, chulos y arrebatacapas) y degenerando de sus obligaciones, son los peores entre tan ruin canalla» (*Seis obras* 113). Calculando el número de amotinados en exceso de diez mil, Sigüenza confiesa que la horda estaba compuesta de no solo «indios . . . sino de todos colores» (124). Pese a su énfasis en los insurrectos indígenas, culpabiliza también a «cuantos, interpolados con los indios, frecuentaban las pulquerías, que son muchísimos» (125). Entre ellos menciona «mulatos, negros, chinos, mestizos, lobos y vilísimos españoles así gachupines como criollos» (127). Esta mención de diversos grupos étnicos, entre ellos españoles y criollos, indica una desestima basada en su comportamiento y no en su etnia.[10]

Tras presenciar este alboroto de 1692, la animadversión que albergaba Sigüenza contra la «plebe» disoluta de la cual formaba parte un considerable número de los indígenas urbanos se agudizó. Las escenas desconcertantes de esa noche aciaga del 8 de julio de 1692 impactaron emocionalmente a Sigüenza provocándole a escribir su relación del alboroto sólo dos meses después. Antes de que Sigüenza escribiera su reporte, el cabildo ya había emitido su «Informe de la nobilísima y leal ciudad de México» denunciando a los indígenas con aspereza y severidad, el cual sin duda influyó en su redacción de los eventos y en su selección léxica. La incongruencia

integrales de la ciudad. La gruesa categorización de Sigüenza impone una mirada generalizada de la sociedad novohispana, característica de una clase social incapaz de superar la dicotómica: república de españoles y república de indios» (131).

[10] Sigüenza vacila con incerteza sobre la identidad de los instigadores de la sublevación. «En materia tan extremo grave como la que quiero decir, no me atrevería a afirmar asertivamente haber sido los indios los que, sin consejo de otros, lo principiaron, o que otros de los que allí andaban, y entre ellos españoles, se lo persuadieron. Muchos de los que lo pudieron oír dicen y se ratifican en esto último, pero lo que yo vide fué lo primero» (*Seis obras* 149).

entre los dos escritos de Sigüenza ha inducido la teoría de que Sigüenza veneraba y tenía en alta estima a los héroes mexicas, pero que desvalorizaba a sus descendientes. De acuerdo a esta interpretación, el glorioso pasado virtuoso de los indígenas que Sigüenza encomió para promover su propia posición criolla contrasta con el deplorable presente de un pueblo nefario, insolente y sin virtud. Sin embargo, la interpretación de sus comentarios como una generalización universal en perjuicio de todos los amerindios se vuelve implausible debido a las siguientes consideraciones: 1) Dicha interpretación descontextualiza la vituperación de Sigüenza, expandiendo su alcance más allá de los limites contextuales; 2) no armoniza con sus relaciones solidarias y afables con sus contactos indígenas; y 3) diverge de su defensa del pueblo mexica presentada en *Teatro de virtudes.*

Existe evidencia histórica de amistades entabladas por Sigüenza con varios amerindios, entre ellos, Juan de Alva Ixtlilxóchitl, quien le legó el patrimonio literario de todos los códices y documentos, y su hermano Diego, cuyos derechos defendió ante el tribunal de justicia. Sigüenza reunió una colección de manuscritos antiguos entre los cuales figura el archivo de Fernando de Alva Ixtlilxochitl (c.1578-1650). Su hijo Juan de Alva en 1680 amistosamente nombró a Carlos de Sigüenza y Góngora su albacea y le entregó los manuscritos de su padre. En efecto, «si bien la información sobre la dinastía mexica está tomada sobretodo de Torquemada, el ánimo que informa su representación está en la línea de Alva Ixtlilxóchitl» (García Loaeza 225). Sigüenza dependió de los documentos de Fernando de Alva Ixtlilxochitl como fehacientes. En *Piedad heroyca de D. Fernando Cortés*, Sigüenza afirma con solemnidad, «Digo y juro que esta relación hallé entre los papeles de D. Fernando de Alva, que tengo todos . . . El original mexicano está de letra de Don Antonio Valeriano Indio, que es su verdadero autor» (65). Para que Juan de Alva Ixtlilxóchitl le entregara el legado familiar de estos códices, tuvo que haber gozado de una

relación amistosa con don Carlos. La especialista en Alva Ixtlilxóchitl, Amber Brian certifica, «Don Juan de Alva Cortés and don Carlos de Sigüenza y Góngora were close friends–"íntimos amigos" (AGN-V volumen 232, folio 265)» (53). El cuestionamiento de vínculos amistosos entre Sigüenza y la población indígena se basa casi exclusivamente en una lectura generalizada de *Alboroto y motín* que atribuye a su autor ultraje y desprecio generalizado por todos los de ascendencia indígena. Sin embargo, Irving Leonard, el prominente historiador y especialista en Carlos de Sigüenza y Góngora, reconoce su espíritu caritativo y humilde de servir a la humanidad como capellán del Hospital del Amor de Dios, y que con ese mismo espíritu entabló una amistad con Juan de Alva Ixtlilxóchitl, el intérprete (*Don Carlos* 28). Según Leonard, «Only the most painstaking efforts and a wide cultivation of friendships with the natives enabled Don Carlos to induce them to bring forth these hidden manuscripts and paintings and submit them to the scrutiny of his curious eye» (94). Su capellanía en ese hospital no solo le dio la oportunidad de trabajar en servicio de los pacientes sino en cercanía con auxiliares sanitarios indígenas. El investigador José Pardo-Tomás informa sobre este hospital en el cual servía Sigüenza,

> The Hospital del Amor de Dios was an institution created for the exclusive care of the sick of European origin. Nevertheless, as we shall see later on, reality was quite different from theory, and the hospital did admit natives, mestizos, blacks and mulatos in specific instances. Those patients were taken care of, in great measure by native assistants, and medically treated and fed with native products. (160)

Nada indica que Sigüenza haya demostrado una actitud desdeñosa hacia los empleados indígenas del hospital que servían a las necesidades físicas mientras él atendía a las espirituales.

Una interpretación más factible es que el alegato austero de Sigüenza contra la población indígena se limitaba a los elementos urbanos y todos aquellos que no acataban la moral cristiana.

Cañeque concuerda, «The Indians of Mexico City occupied a place apart in colonial rhetoric, as they were not represented as poor and miserable, but as cunning, drunkards, thieves, and with no respect whatsoever for authority» (*The King's* 226). Los comentarios de la élite secular y política después de la revuelta, como también su propia presencialidad en medio del tumulto violento e incendiario sin duda provocaron en Sigüenza una reacción de censura tajante.

Desde el punto de vista del virrey y de los otros oficiales, los insurrectos en la ciudad capital que participaron en el alboroto de 1692 no tenían bases suficientes para asaltar y quemar el palacio virreinal. Respaldando las estructuras de poder, Sigüenza emplea estrategias retóricas y busca evidencia para construir una acusación contra los indígenas urbanos. Les echa la culpa principalmente a los residentes indígenas de la ciudad y de sus afueras, atribuyendo su comportamiento insurgente al consumo del pulque.[11] Pese a que la provocación principal del alboroto fue la disminución del abastecimiento de alimentos, la causa más factible del tumulto «fue la embriaguez general de la gente común», es decir, la borrachera de la plebe que frecuentaba las pulquerías, aunque Sigüenza reconoce también la culpabilidad de «los excesos de los milicianos y su ligereza en el tratamiento de los indios embriagados» (Paz 572).[12] Al asociar

[11] Los opositores al virrey como el alcalde Gerónimo Chacón y Abarca alegaron que el pulque no había sido la causa del motín. La carta de Chacón «Los Vassallos leales del Reyno de México dan quenta a V. Magd. del tumulto que succedió en México a 8 de Junio de este año» se encuentra en el apéndice de *Alboroto y motín de México del 8 de junio de 1692* editado por Leonard (131-8). Véase también el análisis detallado de esta carta y otras escritas en torno al motín en *La política de una rebelión* de Silva Prada.

[12] Aunque el testimonio ocular escrito por el sacerdote cronista Antonio de Robles del motín de 1692 también menciona el pulque, su narrativa favorece más a los indígenas y adopta una actitud más crítica del virrey. Robles en su Diario escribió el 9 de junio este pasquín: «Este corral se alquila para gallos de la tierra y gallinas de Castilla» (257). Silva Prada explica esta declaración satírica, alegando que el palacio es el corral donde los criollos y los peninsulares indignos temporalmente rigen (461). Robles muestra su espíritu compasivo hacia los insurgentes: «Las causas de este estrago se discurren ser nuestras culpas que quiso Dios castigar, tomando por instrumento el más débil y flaco, como es el de los miserables indios, desnudos, desprevenidos, como en otros tiempos lo ha hecho su Divina Majestad, como parece por historias divinas y humanas» (258). Del mismo levantamiento escribe Robles: «Con la entrada de la noche fue creciendo la confusión y horror de los españoles y la libertad en los indios» (252).

el motín con la conquista de Tenochtitlán y emplear la técnica de denigrar y vilipendiar a los revoltosos indígenas, representándolos como llenos de aborrecimiento y airada repulsión para con los españoles, exonera al virrey de toda culpabilidad. Esta polarización entre la clase gobernante y los indígenas urbanos convierte el motín en una guerra étnica entre indígenas y españoles. En otras palabras, Sigüenza refunde el motín en un conflicto interétnico, pese a que, según las investigaciones del historiador Douglas Cope basadas en diversas fuentes, el motín en realidad fue un alzamiento popular en lugar de un complot premeditado instigado por los indígenas, como alega Sigüenza.[13]

Su concentración en el pulque sugiere que el lenguaje sañudo, ponzoñoso y mordaz en sumo grado de Sigüenza contra los amotinados y revoltosos se basa, no en el color de la piel, lengua ni origen étnico sino en su comportamiento moral. Al adjetivar a los amerindios «que instaban en estas quejas» como «gente la mas ingrata, desconocida, quejumbrosa e inquieta que Dios crió» que se arrojan a «iniquidades y sinrazones», se enfoca en su estado moral y espiritual (*Seis obras* 115). Desde el punto de vista de Sigüenza, la belicosidad, el descontento, la aversión al aprendizaje y el repudio de la ética cristiana que mostraban estos indígenas constituyen motivos justificables de desprecio. El pacifismo de Sigüenza desdeñaba cualquier sublevación en contra del orden, concierto y sosiego del virreinato. Como bien lo expresa Alicia Mayer sobre Sigüenza «. . . si bien no opera en él un racismo a la manera sajona, sí brota en su pensamiento el

[13] Cope dice, «The riot of 1692 did not fit into any [. . .] framework of intra-elite –or traditional intra-ethnic—conflict, seeming rather to reflect pronounced popular anger at the wealthy and at Spanish rule in general: "Death to the Gachupines!"» (125; 146). Desde la perspectiva de los amotinados, la sublevación ocurrió a causa de las «dysfunctions in the city's administration. The grain crisis and the rise in grain prices were certainly triggering factors, but beyond that, this classic food riot came to crystallize everything that was wrong with the city: the problems in the supply system, the corruption of the highest authorities, the abuse of power. The shouts and violence of the 'mob' in fact expressed a demand for better policing: respect of the freedoms granted to small vendors, assurance of plentiful supplies, maintenance of a society based on horizontal relationships between different bodies» (Exbalin 222).

desprecio hacia ciertos grupos indígenas, concretamente a aquellos que rechazan el cristianismo y a los que son sediciosos y causantes de desórdenes» (*Dos americanos* 264). Para sostener esta afirmación, Mayer alude a lo dicho por Sigüenza en *Mercurio volante,* «El mexicano habló de los chichimecas de la frontera como "perros, y de la más mala ralea que calienta el sol", pues "eran absolutamente bárbaros y bestiales"» (264). Esta descripción redactada por Sigüenza en *Mercurio volante* se da desde el punto de vista del general don Diego de Vargas dirigiéndose a los chichimecas, «¿Aun tenéis las armas en las manos viéndome airado? Como siendo cristianos; pero tan malos, que faltando a lo que prometisteis en el bautismo, profanasteis la Iglesia, destrozasteis las imágenes, disteis muerte de los religiosos, y os sacrificasteis al demonio, para vuestro daño» (*Seis obras* 157). Como se señaló anteriormente, para Sigüenza la perturbación de la paz y el trastorno del orden cristiano constituyeron agravios castigables y en su mente la revuelta provocada por las fuertes inundaciones que resultaron en malas cosechas y escasez en el suministro de alimentos no formaban razones justificables para amotinar.

La caracterización de los amerindios de su día como gente oprimida, sufrida y miserable con la necesidad de superación espiritual se ciñe a la función didáctica del arco de infundir virtud, no solo en el virrey sino en los constituyentes de su cuerpo político. Esta confluencia de culturas e identidades étnicas en la figura del virrey en *Teatro de virtudes* desafía y subvierte el orden social y a la vez propone elevar la dignidad y dicha de los grupos indígenas mediante su emulación de las virtudes políticas del virrey y de sus antecesores reales mexicas.

La postura de Sigüenza hacia los indígenas contemporáneos se patentiza con particular claridad en *Glorias de Querétaro*, una narrativa escrita en 1680 que describe el festejo de una semana realizado en torno a la dedicación del nuevo templo a la Virgen de Guadalupe en la ciudad de Querétaro. El gobierno novohispano otorgó a este asentimiento compuesto

mayormente de indígenas domesticados el estatus oficial de ciudad en 1556.[14] El séptimo capítulo realza la participación indígena en una máscara, primero de algunos «montaraces Chichimecos», luego una compañía de infantería, culminando con «la grandeza» de «Emperadores y Reyes» mexicas y el rey Carlos V (47). Aunque describe las «irregulares y temerosas peleas» de estos chichimecas despeinados, escasamente vestidos con los cuerpos pintados y con «descompuestas soheces plumas», su disgusto por esta dramatización yace más en la «desordenada confusión» y el «bárbaro espécimen de sus irregulares y temerosas peleas» sin elegancia que en alguna aversión por lo indígena (47).[15] Yuxtapuesta a esta escena y en marcado contraste con ella, aparece una compañía de infantería de ciento ocho «mancebos, a seis por fila, no aviendo entre todos quien no adornase su persona con exquisitas galas á la Española» y con los sombreros hermoseados con una variedad de «garzotas y plumas» (47). La admiración de Sigüenza por estos mancebos indígenas se debe a su marcha «con orden tan admirable», en «la igualdad de las filas», en «el compás de los movimientos» y en «concierto» (47). Para Sigüenza, la virtud que conduce a una vida ordenada según la ética cristiana eclipsa toda consideración étnica o social.

La defensa de lo autóctono

Este espejo de príncipes trasciende una mera apología de su audaz utilización de figuras indígenas como modelos de virtud. La defensa ante sus delatores que cuestionaron la propiedad

[14] Stephanie Merrim explica que «Queretaro boasted a large non-segregated population of Indians who retained their languages and customs. The state settled in Queretaro domesticated Indians like the Otomis and Tarascans, hoping they would bring the still-unpacified neighboring Chichimecas into the fold» (169).

[15] Un análisis sintáctico de este párrafo revela su menosprecio por esta escena que le parecía una lucha caótica o alboroto improvisado y mal planificado que provocó espanto en los espectadores y no una demonización de los chichimecas como propone Stephanie Merrim (*The Spectacular City* 174).

de usar figuras idólatras queda relegada a la subversión de subsumir la identidad española del virrey en la cultura indígena, hasta que la cultura ajena se convierta en suya. La cita inicial de *Teatro de virtudes* sintetiza la temática polémica del arco, «Proferant sua, si qui carpere nituntur aliena: promptius est omnibus judicare, quam facere; dé de castrensi munimine pericula securo vultu conspicere» (2).[16] Esta cita alude al eje paradigmático de *Teatro de virtudes*: lo suyo y lo ajeno. Además de ser una vindicación del arco triunfal ante sus zoilos, o sea, críticos sentenciosos y murmuradores de la ajenidad de su materia, podría considerarse también una amonestación al virrey. A lo largo de la obra, Sigüenza defiende ante los críticos su uso de modelos propios e indígenas en el arco en lugar de recurrir a los modelos europeos. La cita inicial también tiene aplicación al virrey. Como planta exógena o ajena, el virrey sería introducido en un nuevo ambiente, la Nueva España, cuyo entorno cultural se convertiría en el «suyo». Por tanto, el virrey debía priorizar lo autóctono, y en lugar de emitir juicios desde el palacio virreinal contra una cultura ajena, debía condescender a simpatizar con sus súbditos humildes, adoptar su patria como la suya y comprender su miseria. Por eso, Sigüenza expresa más tarde la necesidad de que «las Ciudades y Provincias adquieran derecho á los Príncipes como á suyos y que éstos se hallen en obligaciones de reconocerlas por Patria» (*Teatro* 94). Sigüenza sabía que las tensiones entre las distintas etnicidades requerían de un modelo capaz de reparar la brecha entre el virrey y los colonizados. Consciente de que las relaciones pacíficas exigían un dirigente que simpatizaba no solo con los indígenas, sino con mestizos y criollos, Sigüenza decide acriollar al virrey, vinculando su puesto con el trono mexica, infundiendo su cuerpo con el espíritu mexica y retratando ese cuerpo como la unión o conglomerado de todos los habitantes de la colonia. Esta idealización de un virrey cuya identidad étnica se funde con la

[16] «Exponga lo suyo los que se empeñan en perseguir lo ajeno: es más fácil juzgar que obrar, y más fácil mirar los peligros desde la seguridad de las fortificaciones» (2).

de los habitantes nativos subvierte los límites sociales, haciendo borroso el delineamiento entre español e indígena.

Esta fusión identitaria del virrey con el pasado indígena se observa también en la polisemia de los términos «mexicanos» y «americanos». En *Teatro de virtudes*, «mexicanos» denota a los moradores de la ciudad colonial de México, aunque el uso predominante se enfoca en los «mexicas» de los tiempos pre-coloniales que moraban en Tenochtitlan. Este uso homónimo del término «mexicanos» indica, entonces, una continuidad entre los habitantes mexicas del pasado y la mezcla étnica de españoles, criollos, mestizos y mulatos que existía en 1680.[17] Asimismo, y de manera más contundente, Sigüenza aplica sin reserva el término «americano» tanto a los «Indios Americanos» como a sí mismo y a otros «Americanos Ingenios» que erigieron arcos triunfales (*Teatro* 25, 13). En la expresión «gloriarnos los Americanos», el autor criollo establece una identidad compartida con todos los naturales de las Américas (6). En *Glorias de Querétaro*, Sigüenza se distancia de los indígenas tratándolos de «ellos» y declarando que sería «monstruosidad censurable el que para manifestar su regocijo los Indios se valiesen de estrañas ideas, quando en la de sus Emperadores y Reyes les sobró asunto para el lucimiento y la gala» (48). Sin embargo, *Teatro de virtudes* extiende los parámetros de ellos a nosotros, de los «indios» y «sus emperadores» a nosotros los «americanos» y los emperadores de «nuestra Nación Criolla» (34). Estos términos inclusivos no solo hermanan a los conterráneos, sino que también invitan el rompimiento de barreras clasistas. Con este mismo sentimiento patriótico, plantea la transformación del virrey en americano y mexicano para acriollarlo y aclimatarlo para

[17] i.e. Trae a colación las «Historias de los Mexicanos [que] se conservan oy originales» (*Teatro* 68). Pero a la vez, Sigüenza explica que «la descripción de este arco» retrata «el principio de Mexicano gobierno», el cual sería continuado por el virrey De la Cerda (143). En el tercer prólogo, emplea la frase «los de México» para describir a los «miserables indios» y en el panegírico habla de la ciudad de México de su día y de su gran diversidad de habitantes (30).

que prevalezca y medre en la América septentrional. *Teatro de virtudes* es fundamentalmente un proyecto de transfiguración ontológica cuyos mecanismos pretenden remodelar al virrey substancialmente y no solo de manera superficial.

El impacto

Se suele atribuir motivos egocéntricos de autopromoción a la producción literaria de Carlos de Sigüenza y Góngora, por designarse particularmente calificado para interpretar la realidad novohispana debido a su criollismo. Aunque sus textos revelan la constante vindicación de su patria y la validación de su aptitud como autor criollo, su objetivo declarado reiterado una y otra vez indica su altruismo y solicitud desinteresada por el bienestar político y espiritual de la Nueva España. Declara en uno de sus lunarios del año 1690, «Veinte son con éste los binarios, pronósticos o almanaques que, con el nombre supuesto del Mexicano, o el mío propio o el de Juan de Torquemada, he impreso en otros tantos años, aún más por el útil de la República que por el propio mío» y luego agrega «faltándome de tal manera la salud al tiempo en que llegaron a veinte estos cuadernillos, en que sólo se mira a promover la salud del prójimo» (*Almanaque* 198).[18] Sigüenza concebía estos estudios que realzaban la historia indígena un remedio para los males sociales, dejando patente que el impacto social que más ansiaba concernía su sociedad actual.

La influencia trascendental de Sigüenza, sin embargo, alcanzó no solamente a sus contemporáneos como fray Agustín de Vetancurt, Enrico Martínez y Gemelli Carreri, sino a los de subsecuentes generaciones como los historiadores jesuitas Francisco Javier Alegre, Francisco

[18] A uno de estos lunarios hace referencia Sigüenza en *Teatro de virtudes*, remitiendo a los «doctos y curiosos» a consultar el discurso «que precede el Lunario» que imprimió «para el año de 1681» en el cual verifica el orden cronológico de los emperadores de la antigua ciudad de Tenochtitlán (63).

Florencia y Francisco Javier Clavijero (Lafaye, «Don Carlos» 15). Lafaye subraya que «varias ideas novedosas de Clavijero» particularmente las que exaltan «el pasado azteca como la legítima Antigüedad clásica del México criollo, proceden de Sigüenza y Góngora» y denomina a Sigüenza «el inventor (para bien o para mal) de la mexicanidad, invención atribuida tal vez erróneamente a Clavijero» y a otros (15). Rolena Adorno llega al extremo de acertar que «con Sigüenza y Góngora comenzó el estudio académico, no exclusivamente pragmático, de las antigüedades americanas en México» («Carlos de Sigüeza y Góngora y las antigüedades» 12). La óptica literaria optimista de Sigüenza en la cultura mexica precolombina trascendió un enfoque histórico para fomentar un sentimiento de orgullo americano.

Pese a estas ideas embrionarias que influirían en futuras generaciones, el pensamiento de este autor criollo carecía de nociones nacionalistas. Como señala Octavio Paz, «sería un error ver en las ideas de Sigüenza una intención política independentista» (211); sin embargo, el acervo documental de este sabio criollo dio a luz a una conciencia política local que estimaba lo autóctono y que reconocía las ilustres raíces indígenas de su patria que los distinguía de Europa. La visualización de un virrey, no solo sumergido en la cultura novohispana, sino uno cuya dignidad procedía de la dinastía mexica allanó el camino para la formación posterior de pensamientos nacionalistas. En realidad, «el marqués de la Laguna no podía sospechar que un siglo más tarde los criollos utilizarían las metáforas históricas de Sigüenza como proyectiles ideológicos contra la dominación española» (Paz 210).

El arco triunfal cuyos mecanismos políticos subyacentes respaldaban las estructuras de poder contaba con mecanismos culturales y sociales que desafiaban las normas convencionales. Aunque se valió del tradicional «medio suave de la Pintura» para proyectar sus retratos históricos y virtuosos porque creía que ese medio persuade «con más eficacia» que otros, Sigüenza se

desvió radicalmente en su repudio de los modelos greco-romanos a favor de los oriundos (*Teatro* 50). Quizás el aspecto más culturalmente revolucionario del arco yace en que Sigüenza empleó este monumento público como vehículo de iluminación histórica, apreciación cultural y amor patriótico. Tal como las diversas etnicidades encontraron en la Virgen de Guadalupe un símbolo sincrético unificador en torno a la religión, así también en el virrey Tomás de la Cerda, como encarnación de los reyes mexicas, los «americanos» hallaron una potencia cohesiva en torno a un patrimonio cultural colectivo. El hermanamiento de todos los americanos sobre la base de su patria compartida solo se lograría mediante la transformación del virrey en una figura autóctona que personifica a los dignatarios reales mexicas. Estos mismos conceptos ideológicos reforzados por Sigüenza para consolidar la posición del virrey y asegurar una convivencia pacífica y próspera durante su administración reaparecieron varias décadas después e, incubándose en la imaginación de pensadores liberales, despertaron un protonacionalismo que acabó en la secesión de la Nueva España del imperio español.

En suma, la novedad de este análisis se funda en la investidura del virrey con atributos reales encauzados hacia su virtud y autoctonía. La realización ideológica de este proyecto requería la creación de empresas divergentes de las de costumbre. Su discrepancia con la convención social se centra en el didactismo histórico y no solo moral de estas empresas que ostentaban figuras monárquicas auténticas de un pasado olvidado. Tal como los europeos contaban con sus modelos clásicos, ahora los americanos podrían celebrar la riqueza cultural heredada de los pueblos originarios precortesianos. La reanimación de estos *tlatoanis* se lograría mediante una fusión de su espíritu con el cuerpo del virrey, un cuerpo mortal y político, dotado con inmortalidad posibilitada por la virtud. El aspecto revolucionario de *Teatro de virtudes* surge no solo de la reconfiguración encomiástica y heroica de los emperadores mexicas sino también

en el fomento de una convivencia armoniosa entre grupos estamentales. La elevación respetuosa y empática del pueblo mexica y de sus descendientes celebrada en *Teatro de virtudes* no queda invalidada por las invectivas contra los residentes indígenas del sector urbano de la ciudad de México. Al contrario, la idea de su condición miserable realza aún más la relevancia del arco de crear un arquetipo nuevo de un virrey virtuoso, no solo ataviado externamente con cualidades autóctonas, sino infundido con el espíritu mexica, cuyas virtudes le otorgarían inmortalidad.

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Rolena. «Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700): el amante más fino de nuestra patria». *Hispanófila*, núm.171, 2014, pp. 11-27.

---. «Carlos de Sigüenza y Góngora y las antigüedades mexicanas». *Sujetos coloniales: escritura, identidad y negociación en Hispanoamérica (siglos xvi-xviii)*, editado por Carlos F. Cabanillas Cárdenas. Ulzama Digital, 2017, pp. 11-34.

Acosta, José de. *Historia natural y moral de las Indias.* Madrid, Alonso Martin, 1608.

Agustín de Hipona. *The Works of Saint Augustine v. 1 Sermons on the Old Testament 20-50*. Editado por Edmund Hill y John E. Rotelle, New City P, 1990.

Alciato, Andrea (Alciati). *Emblemata*. Lugduni, Gulielmum Rouillium, 1548.

Alföldi, Andreas. Der Vater des Vaterlandes im römischen Denken. Darmstadt, 1971.

Allen, J.W. *A History of Political Thought in the Sixteenth Century*. Methuen, 1941.

Althusius, Johannes (Juan Altusio). *Politica methodice digesta.* Groningae: Ianssonius Radaeus, 1610.

Alvarado Tezozómoc, Hernando. *Crónica Mexicayotl (Crónica Mexicana).* 1598, Imprenta y litografía de Ireneo Paz, 1878.

Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Traducido por Eduardo L. Suárez, Fondo de Cultura Económica, 1993.

Approaches to Teaching the Works of Sor Juana Inés de la Cruz. Editado por Emilie Bergmann y Stacey Schlau, Modern Language Association of America, 2007.

Arenal, Electa. «Enigmas emblemáticos: el *Neptuno alegórico* de sor Juana Inés de la Cruz». *Sor Juana y su mundo: una mirada actual. Memorias del Congreso Internacional,* editado por Beatriz López Portillo. Universidad del Claustro de Sor Juana-UNESCO-Fondo de Cultura Económica, 1998, pp. 85-94.

---. «Sor Juana's Arch: Public Spectacle, Private Battle». *Crossing Boundaries: Attending to Early Modern Women*, editado por Jane Donawerth y Adele Seef, Associated UPs, pp. 173-94.

Assadourian, Carlos S. «Fray Bartolomé de Las Casas obispo: la naturaleza miserable de las naciones indianas y el derecho de la Iglesia. Un escrito de 1545». *Historia mexicana*, vol. 40, núm. 3, 1991, pp. 387-451.

Aullón de Haro, Pedro. *Barroco.* Vol. 1. Editorial Verbum, 2013.

Balbuena, Bernardo de. *Grandeza mexicana*. México: Melchior Ocharte, 1604.

Balsdon, J. P. V. D. «*Auctoritas, Dignitas, Otium*». *The Classical Quarterly*, vol. 10, núm. 1, 1960, pp. 43-50.

Bancroft, Hubert Howe. *History of Mexico 1883-88.* History Company, 1888.

Bargagli, Scipione. *Dell'imprese.* Venetia: Francesco de Franceschi, 1594.

Barnes, William L. «The Teocalli of Sacred Warfare and Late Imperial Calendrical Rhetoric in the Court of Moteuczoma II». *Anthropology and Aesthetics*, vol. 67-68, 2017, pp. 235-55.

Bartolo de Saxoferrato. *Digestum novum*. Froben, 1562.

Beck, Ulrich. *Cosmopolitan Vision*. Polity, 2006.

Bell, Daniel A. *The China Model: Political Meritocracy and the Limits of Democracy.* Princeton UP, 2016.

Benjamin, Walter. *The Origin of German Tragic Drama.* Verso, 1977.

Beyerlinck, Laurentis. *Magnum Theatrum Vitae Humanae*. Ioannis Antonii Huguetan, 1665.

Bokser, Julie A. «Reading and Writing Sor Juana's Arch: Rhetorics of Belonging, Criollo Identity, and Feminist Histories». *Rhetoric Society Quarterly,* vol. 42, núm. 2, 2012, pp. 144-63.

---. «Sor Juana's Rhetoric of Silence». *Rhetoric Review*, vol. 25, núm. 1, 2006, pp. 5-21.

Bonet Correa, Antonio. «La fiesta barroca como práctica del poder». *El arte efímero en el mundo hispánico*, UNAM, 1983, pp. 45-84.

Boone, Elizabeth H. «Incarnations of the Aztec Supernatural: The Image of Huitzilopochtli in Mexico and Europe». *Transactions of the American Philosophical Society*, vol. 79, núm. 2, 1989, pp. 1-107.

Borah, Woodrow Wilson. *Justice by Insurance: The General Indian Court of Colonial Mexico and the Legal Aides of the Half-Real.* Berkeley California UP, 1983.

Borja, Juan de. *Empresas morales*. Praga, Jorge Nigrin, 1581.

Boyer, Patricio. «Criminality and Subjectivity in *Infortunios de Alonso Ramírez*». *Hispanic Review*, vol. 78, núm. 1, 2010, pp. 25-48.

Brading, David. *Los orígenes del nacionalismo mexicano.* Era, 1980.

Bravo Arriaga, María Dolores. *La excepción y la regla: estudios sobre espiritualidad y cultura en la Nueva España.* UNAM, 1997.

---. «Las *glorias de Querétaro* como "relación" de fiesta y su percepción del paraíso». *Carlos de Sigüenza y Góngora. Homenaje 1700-2000*, editado por Alicia Mayer. UNAM, 2000, pp. 21-34.

---. «La trayectoria anunciada de un gran investigador». *Arco y certamen de la poesía mexicana colonial (Siglo XVII)*, por José Pascual Buxó, 1959, 2a ed., Universidad Veracruzana, 2009, pp. 9-18.

Brian, Amber. *Alva Ixtlilxochitl's Native Archive and the Circulation of Knowledge in Colonial Mexico.* Vanderbilt UP, 2016.

---. *Dual Identities: Colonial Subjectives in Seventeenth-century New Spain, Don Carlos de Sigüenza y Góngora and Don Fernando de Alva Ixtlilxochitl.* 2007. U of Wisconsin, Tesis doctoral.

Bridikhina, Eugenia. *Theatrum mundi. Entramados del poder en Charcas colonial*. Plural Editores, 2007.

Calancha, Antonio de la. *Crónica moralizada.* Pedro Lacavallería, 1638.

Calderón de la Barca, Pedro. *Hado y divisa de Leonido y Marfisa.* Biblioteca de autores españoles, 1850.

Camden, William. *Remaines of a Greater Worke Concerning Britaine.* Simon Waterson, 1605.

Camerarius, Joachim. *Symbolorum & emblematum ex re herbaria, ex animalibus*. Typis Voegelinanis, 1605.

Cañeque, Alejandro. «Cultura vicerregia y Estado colonial. Una aproximación crítica al estudio de la historia política de la Nueva España». *Historia Mexicana,* vol. 51, núm. 1, 2001, pp. 5-57.

---. «Espejo de virreyes: el arco triunfal del siglo XVII como manual efímero del buen gobernante». *Reflexión y espectáculo en la América virreinal,* editado por José Pascual Buxó, UNAM, 2007, pp. 198-218.

---. *The King's Living Image: The Culture and Politics of Viceregal Power in Colonial Mexico.* Routledge, 2004.

Caravantes, Matías de. «Poder ordinario del virrey del Pirú sacadas de las cédulas que se han despachado en el Real Consejo de las Indias». *Historiografía y bibliografía americanistas,* vol. 29 núm. 2, 1985, pp. 15-97.

Casiodoro (Magni Aurelii Cassiodori). *Variarum libri XII.* Mariangelo Accursio, 1533.

Caso Andrade, Alfonso. «Evolución política y social de los aztecas». *De Teotihuacán a los aztecas: antología de fuentes e interpretaciones históricas*, editado por Miguel León Portilla, UNAM, 1983, pp. 341-350.

Castro, Florencio Vicente, y Rodríguez Molinero, José-Luis. *Bernardino de Sahagún, primer antropólogo en Nueva España (siglo XVI).* Ediciones Universidad de Salamanca, 1986.

Cervantes Saavedra, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha.* Germany, F.A. Brockhaus, 1866.

Chiva Beltrán, Juan. «Arcos efímeros mexicanos. De la herencia hispana al nacionalismo artístico». *Sémata Ciencias Sociais e Humanidades*, vol. 24, 2012, pp. 193-212.

---. *El triunfo del virrey. Glorias novohispanas: origen, apogeo y ocaso de la entrada virreinal.* Universitat Jaume I, 2012.

Ciaramitaro, Fernando. «El virrey y su gobierno en Nueva España y Sicilia: analogías y diferencias entre periferias del imperio hispánico». *Estudios de historia novohispana*, vol. 39, 2009, pp. 117-54.

Clavijero Echegaray, Francisco Javier. *Historia antigua de México*. Porrúa, 1974.

Colonial Identity in the Atlantic World 1500-1800. Editado por Canny Nicholas y Anthony Pagden, Princeton UP, 1987.

Conti, Natale. *Mitología.* Traducido por Rosa María Iglesias Montiel y María Consuelo Álvarez Morán, Murcia, 1988.

Cope, Douglas. *The Limits of Racial Domination: Plebeian Society in Colonial Mexico City 1660-1720*. Wisconsin UP, 1994.

Covarrubias Orozco, Sebastián de. *Thesoro de la lengua castellana, o española.* 1611. Editado por Martín de Riquer, Editorial Alta Fulla, 1998.

Cuevas, Mariano. *Historia de la iglesia en México*. Editorial Patria, 1946.

Delgado León, Feliciano. «Athanasius Kircher, su aportación a la lingüística: cuatrocientos años de su nacimiento». *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, vol. 81, núm. 142, 2002, pp. 265-76.

Diccionario de autoridades, 1726-1739. Tomo VI, Real Academia Española, 2013.

Diccionario de la Real Academia Española. Edición del Tricentenario, Real Academia Española, 2014.

Durán, Diego. *Historia de las Indias de Nueva-España y islas de tierra firme*. Imprenta de J.M. Andrade y F. Escalante, 1867.

Eguiara y Eguren, Juan José. *Biblioteca mexicana*. UNAM, 1986.

Erasmo (Erasmus, Desiderio). *Institutio principis Christiani.* Aldi et Andreae soceri, 1518.

---. *Educación del príncipe cristiano*. Traducido por Pedro Jiménez Guijarro, Tecnos, 2012.

Escalante, Ignacio. *Anales del museo nacional de México.* Tomo 2, Imprenta Escalante, 1882.

Esfera de Apolo y teatro del sol, ejemplar de prelados. Viuda de Bernardo Calderón, 1653.

Eusebio de Cesarea. *Eusebii Pamphili, Commentaria en Psalmos Tomus Quartus*. Migne Editorem, 1857.

Exbalin, Arnaud. «Riot in Mexico City: a Challenge to the Colonial Order?». *Urban History*, vol. 43, núm. 2, 2016, pp. 215-31.

Fee, Nancy H. «La Entrada Angelopolitana: Ritual and Myth in the Viceregal Entry in Puebla de Los Ángeles». *The Americas*, vol. 52, núm. 3, 1996, pp. 283-320.

Fernández, Cristina B. «De los cielos a los textos: el duelo hermenéutico en la *Libra astronómica y filosófica* de Carlos de Sigüenza y Góngora». *Journal of Iberian and Latin American Research*, vol. 3, núm. 1, 1997, pp. 23-37.

Fernández, María. *Cosmopolitanism in Mexican Visual Culture.* U of Texas P, 2014.

Fernández del Páramo, Javier. «El androginismo literario en los *Infortunios de Alonso Ramírez*». *Florida Atlantic Comparative Studies Journal*, vol. 11, 2008-2009, pp. 17-28.

Ferraris, Maurizio. *Historia de la hermenéutica*. Traducido por Jorge Pèrez de Tudela, Ediciones Akal, 2000.

Ferro, Giovanni. *Teatro d'imprese*. Giacomo Sarzina, 1623.

Ferster, Judith. *Fictions of Advice: The Literature and Politics of Counsel in Late Medieval England*. Pennsylvania UP, 2016.

Figgis, John Neville. *The Theory of the Divine Right of Kings*. Cambridge UP, 1896.

Fiske, Susan y Shelley Taylor. *Social Cognition: From Brains to Culture.* McGraw-Hill, 2008.

Fletcher, Angus. *Alegoría.* Ediciones Akal, 2002.

Fuentes, Carlos. *La silla del águila*. Penguin Random House Grupo Editorial México, 2015.

García, Héctor. «*Teatro de virtudes políticas* bajo la lupa neobarroca». *Nuevos caminos del hispanismo: actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 2, Iberoamérica, 2010, p. 230.

García Loaeza, Pablo. «Saldos del criollismo: el *Teatro de virtudes políticas* de Carlos de Sigüenza y Góngora a la luz de la historiografía de Fernando de Alva Ixtlilxóchitl». *Colonial Latin American Review*, vol. 18, núm. 2, 2009, pp. 219-35.

Gauger, Juan Manuel. *Autoridad jesuita y saber universal: la polémica cometaria entre Carlos de Sigüenza y Góngora y Eusebio Francisco Kino*. Ulzama digital, 2015.

Gibson, Charles. *Los aztecas bajo el dominio español (1519-1810).* Siglo XXI, 1978.

Giovio, Paulo. *Diálogo de las empresas militares y amorosas*. Traducido por Alonso de Ulloa, Casa de Guillermo Rouille, 1562.

Glantz, Margo. *Obras reunidas I. Ensayos sobre literatura colonial.* Fondo de Cultura Económica, 2014.

---. *Sor Juana: la comparación y la hipérbole.* Conaculta, 2000.

Goethals, George R. y Scott T. Allison. «Making Heroes: The Construction of Courage, Competence, and Virtue». *Advances in Experimental Social Psychology*, vol. 46, 2012, pp. 183-235.

González González, Enrique. «Sigüenza y Góngora y la universidad: crónica de un desencuentro». *Carlos de Sigüenza y Góngora. Homenaje 1700-2000.* Vol. 1, 2000, pp. 187-232.

Grajales, Gloria. *Nacionalismo incipiente en los historiadores coloniales*. UNAM, 1961.

Gray-Birch, Walter de. *Catalogue of Seals in the Department of Manuscripts in the British Museum*. William Clowes & Sons, 1887.

Grossi, Verónica. «Figuras políticas y epistemológicas en el *Neptuno alegórico* de sor Juana Inés de la Cruz». *Romance Quarterly*, vol. 51, núm. 3, 2004, pp. 183-92.

Gruzinski, Serge. *Images at War: Mexico from Columbus to Blade Runner (1492–2019).* Duke UP, 2001.

---. *Painting the Conquest: The Mexican Indians and the European Renaissance*. Rizzoli International, 1992.

---. *The Conquest of Mexico: The Incorporation of Indian Societies into the Western World, 16th-18th Centuries.* Polity, 1993.

Guerra, Francisco. «La caridad heroica de Hernán Cortés». *Quinto centenario*, vol. 9, Universidad Complutense de Madrid, 1985, pp. 37-49.

Hamnett, Brian R. *Historia de México.* Ediciones Akal, 2001.

Hanke, Lewis. «Advenimientos de Martin Enríquez al Conde la Coruña, su sucesor». *Los virreyes españoles en América durante el gobierno de la casa de Austria*. Vol. 1, Ediciones Atlas, 1978.

Hankins, James. *Virtue Politics: Soulcraft and Statecraft in Renaissance Italy*. Harvard UP, 2019.

Hepper, Erica G., et al. «Odyssey's End: Lay Conceptions of Nostalgia Reflect its Original Homeric Meaning». *Emotion*, vol. 12, núm. 1, 2012, pp. 102-19.

Herren, Michael. *The Anatomy of Myth: The Art of Interpretation from the Presocratics to the Church Fathers.* Oxford UP, 2017.

Hidalgo Nuchera, Patricio. «Tomás Antonio de la Cerda y Aragón». *Diccionario biográfico electrónico, real academia de la historia*, https://dbe.rah.es/biografias/15610/tomas-antonio-de-la-cerda-y-aragon.

Isidoro de Sevilla (Isidoro Hispalensis Episcopi). *Etymologiarum sive originvm libri XX*. Tomo 1, editado por W. M. Lindsay, Oxford UP, 1911.

Italicio, Silio. *La guerra púnica*. Editado por Joaquín Villalba Álvarez, ediciones Akal, 2005.

Jerónimo, San (Hieronymus). *Commentarii in Epistulam Pauli Apostoli Ad Galatas*. Editado por G. Raspanti, Brepols, 2006.

Juana Inés de la Cruz, Sor. *Neptuno alegórico*. Editado por Vincent Martin y Electa Arenal, Cátedra, 2009.

---. *Obras completas*. Porrúa, 1992.

---. *Poesías completas.* Editado por Ermilo Abreu Gómez. Ediciones Botas, 1948.

Kantorowicz, Ernst. *Los dos cuerpos del rey: Un estudio de teología política medieval.* Traducido por Susana Aikan Araluce y Rafael Blázquez Godoy, Ediciones Akal, 2012.

King, Virginia Walker. *Malinalco: An Expression of Mexica Political and Religious Dominance in a Subject Territory*. 2012. U of Texas at Austin, Tesis doctoral.

Kinsella, Elaine L., et al. «Zeroing in on Heroes: A Prototype Analysis of Hero Features». *Journal of Personality and Social Psychology*, vol.108, núm. 1, 2015, pp. 114-27.

Kircher, Athanasius (Atanasio Kirchero). *Oedipus Aegyptiacus: Hoc Est Universalis Hieroglyphicae Veterum Doctrinae temporum iniuria abolitae Instauratio.* Tomo 3. Mascardi, 1654.

Konetzke, Richard. *Colección de documentos para la historia de la formación de Hispanoamérica 1493- 1810.* Vol. 1: 1493-1592, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1953.

Kügelgen, Helga von. «La línea prehispánica: Carlos de Sigüenza y Góngora y su *Theatro de virtudes políticas que constituyen a un príncipe*». *Destiempos*, vol. 3, núm. 14, 2008, pp. 110-28.

Lafaye, Jacques. «Don Carlos de Sigüenza y Góngora: Cortesano y disconforme». *Signos históricos*, núm. 6, 2001, pp. 9-22.

---. *Quetzalcóatl y Guadalupe: The Formation of Mexican National Consciousness*. Traducido por Benjamin Keen, Chicago UP, 1976.

Las Casas, Bartolomé de. *Del único modo de atraer a todos los pueblos a la verdadera religión.* 1536. Fondo de Cultura Económica, 1975.

Lauer, A. Robert. «*Physis* y *metaphysis* de la real persona en el teatro áureo». *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, Editorial Fundamentos, 2006, pp. 135-48.

---. *Tyrannicide and Drama*. Franz Steiner Verlag Wiesbaden GmbH, 1987.

Leonard, Irving A. *Baroque Times in Old Mexico*. Michigan UP, 1959.

---. *Don Carlos de Sigüenza y Góngora, a Mexican Savant of the Seventeenth Century*. California UP, 1929.

---. *Ensayo bibliográfico de Sigüenza y Góngora*. Monografías Bibliográficas Mexicanas, Imprenta de la Secretaría de Relaciones Exteriores, 1929.

---. *La época barroca en el México colonial*. Fondo de Cultura Económica, 1995.

Lind, L. R. «Roman Religion and Ethical Thought: Abstraction and Personification». *The Classical Journal*, vol. 69, núm. 2, 1973, pp. 108-19.

Lira, Andrés y Luis Muro. «El siglo de la integración». *Historia general de México.* Vol. 1, El Colegio de México, 1994, pp. 371-470.

Loewen, James W. *Lies My Teacher Told Me: Everything Your American History Textbook Got Wrong.* New Press, 2008.

López Lázaro, Fabio. «La mentira histórica de un pirata caribeño: el descubrimiento del trasfondo histórico de los *Infortunios de Alonso Ramírez* (1690)». *Anuario de estudios americanos*, vol. 64, núm. 2, 2007, pp. 87-104.

López-Portillo, José-Juan. *Another Jerusalem: Political Legitimacy and Courtly Government in the Kingdom of New Spain (1535 - 1568).* Brill, 2017.

López Poza, Sagrario. «Empresas, emblemas, jeroglíficos: agudezas simbólicas y comunicación conceptual». *Aparición del periodismo en Europa: comunicación y propaganda en el Barroco*, Marcial Pons Ediciones de Historia, 2012, pp. 37-85.

Lorente Medina, Antonio. *La prosa de Sigüenza y Góngora y la formación de una consciencia criolla mexicana*. Fondo de Cultura Económica, 1996.

---. «Sigüenza, un sabio polémico». *Oriental planeta evangélico*, Iberoamérica, 2008, pp. 9-58.

Lorini, Alessandra y Marta Blaquier Ascaño. «Poesía y teatro político: la polémica del cometa en 1680-1681 en Ciudad de México». *Guaraguao,* año 21, no. 55, 2017, pp. 97-121.

Luna, Javier. «La polémica de Carlos de Sigüenza sobre el cometa de 1680 a la luz de la construcción de la identidad socioprofesional en el Antiguo Régimen y del patriotismo criollo». *Eikasia*, núm. 67, 2015, pp. 173-92.

MacIsaac, D. Gregory. «The Soul and the Virtues in Proclus' Commentary on the *Republic of Plato*». *Philosophie Antique*, núm. 9, 2009, pp. 115-43.

Maceiras Lafuente, Andrea. *Empresas o divisas (invenciones y letras) de reyes, caballeros y eclesiásticos españoles: un catálogo basado en fuentes de 1511 a 1626*. 2015. U de Coruña, Tesis doctoral.

Machiavelli, Niccolò. *Il principe. Di Niccolò Macchiavelli segretario e cittadino fiorentino*. Tommaso Pagliarini, 1798.

Maggi, Armando. «The Image of the Human Body in Sixteenth-century Imprese». *Emblematics in the Earlymodern Age: Case Studies on the Interaction between Philosophy*, editado por Eugenio Canone y Leen Spruit. Art and Literature Fabrizio Serra, 2012.

Maravall, José Antonio. *La teoría española del estado en el siglo XVII*. Instituto de Estudios Políticos, 1944.

---. «Teatro, fiesta e ideología en el Barroco». *Teatro y fiesta en el barroco: España e Iberoamérica*, Ediciones del Serbal, 1986, pp. 71-97.

Martin, Vincent y Electa Arenal. «Introducción». *Neptuno alegórico,* por sor Juana Inés de la Cruz, Cátedra, 2009, pp. 7-60.

Martínez, Luz Ángela. «Las relaciones entre ciencia, estética y política en la Nueva España de 1680». *Revista chilena de literatura*, núm. 73, 2008, pp. 57-79.

Massmann, Stefanie. «Casi semejantes: tribulaciones de la identidad criolla en *Infortunios de Alonso Ramírez* y *Cautiverio Feliz*». *Atenea*, núm. 495, 2007, pp. 109-25.

Mayer, Alicia. *Dos americanos, dos pensamientos: Carlos de Sigüenza y Góngora y Cotton Mather*. UNAM, 1998.

---. *Carlos de Sigüenza y Góngora. Homenaje 1700-2000*. UNAM, 2000. 2 Vols.

---. «El guadalupanismo en Carlos de Sigüenza y Góngora». *Carlos de Sigüenza y Góngora. Homenaje 1700-2000*, vol. 1, UNAM, 2000, pp. 21-34.

---. «La reconfiguración de la monarquía católica en Indias: tratados de príncipes en Carlos de Sigüenza y Góngora y Sor Juana Inés de la Cruz». *Librosdelacorte.es*, año 8, núm. 4, 2016, pp. 9-27.

McNaspy, C. J. y J. Gómez F. «Esclavitud negra en América». *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús*, editado por Charles E. O'Neill. Universidad Pontificia Comillas, 2001, pp. 1254-57.

Medina, Alonso de. *Espejo de príncipes catholicos y gobernadores políticos*. Francisco Robledo, 1642.

Melo Ruiz, Héctor Alfonso. «Alboroto y motín de la plebe racializada de don Carlos de Sigüenza y Góngora». *Vanderbilt E-Journal of Luso-Hispanic Studies*, vol. 9, 2014, pp. 128-37.

Menander Rhetor. Editado y traducido por D. A. Russell y N. G. Wilson. Oxford UP, 1981.

Méndez Bañuelos, Sigmund Jádmar. «Ingenios y construcción alegórica en dos arcos triunfales novohispanos». *Carlos de Sigüenza y Góngora. Homenaje 1700-2000*, vol. 1, UNAM, 2000, pp. 25-65.

Mendieta, Jerónimo de. «Carta del padre fray Jerónimo de Mendieta al rey Don Felipe II (8 October 1565)». *Cartas de religiosos de Nueva España 1539-1594,* editado por Joaquín García Icazbalceta. Andrade y Morales, 1886.

Merrim, Stephanie. «Sor Juana Criolla and the Mexican Archive: Public Performances». *Creole Subjects in the Colonial Americas: Empires, Texts, Identities,* editado por Ralph Bauer y José Antonio Mazzotti. North Carolina UP, 2012, pp. 193-218.

---. *The Spectacular City, Mexico, and Colonial Hispanic Literary Culture.* Texas UP, 2010.

Meskell, Lynn. *Cosmopolitan Archaeologies*. Duke UP, 2009.

Minoé, Claudio (Claudium Minoem). *Omnia Andreae Alciati V.C. emblemata*. Christophori Plantini, 1577.

Mínguez, Víctor. *Los reyes distantes: imágenes del poder en el México virreinal*. Publicacions de la Universitat Jaume, 1995.

Miranda, José. «La población indígena de México en el siglo XVII». *Historia Mexicana,* vol. 12 núm. 2, 1962, pp. 182-189.

Montesquieu, Barón de. *Del espíritu de las leyes*. 1748. Losada, 2007.

Montiel Bonilla, Antonio. *El* Teatro de Virtudes *de Sigüenza y Góngora: ¿pilar del nacionalismo o texto cortesano del siglo XVII?* Secretaría de Cultura, Gobierno del Estado de Puebla, 1999.

Morales Folguera, José Miguel. *Cultura simbólica y arte efímero en la Nueva España*. Junta de Andalucía, 1991.

Moraña, Mabel. *Viaje al silencio: exploraciones del discurso barroco.* UNAM, 1998.

---. *Relecturas del barroco de Indias*. Ediciones del Norte, 1994.

More, Anna. *Baroque Sovereignty: Carlos de Sigüenza y Góngora and the Creole Archive of Colonial Mexico.* Pennsylvania UP, 2013.

Moreno, Adán Pando. *El oficio de consejero, las artes de gobernar y el ethos político de la modernidad temprana*. 2015. U Michoacana, Tesis doctoral.

Morgan, Lewis. *La sociedad primitiva*. Ayuso, 1971.

Mörner, Magnus. *Estado, razas y cambio social en la Hispanoamérica colonial*. SEP, 1977.

Muñoz Camargo, Diego. *Historia de Tlaxcala.* Editado por Germán Vázquez. Historia 16, 1986.

Navarro Brotóns, Victor. «La *Libra astronómica y philosophica* de Sigüenza y Góngora: la polémica sobre el cometa de 1680». *Cronos*, vol. 2, núm. 1, 1999, pp. 105-44.

Nederman, Cary J. «The Mirror Crack'd: The *Speculum Principum* as Political and Social Criticism in the Late Middle Ages». *The European Legacy: Toward New Paradigms*, vol. 3, núm. 3, 1998, pp. 18-38.

O'Gorman, Edmundo. «Sobre los inconvenientes de vivir los indios en el centro de la ciudad». *Boletín del Archivo General de la Nación*, vol. 9, núm. 1, 1938, pp. 1–34.

Orozco y Covarrubias, Juan de. *Emblemas morales de don Juan de Horozco y Covarruvias Arcediano de Cuellar.* Segovia, Juan de la Cuesta, 1589.

Orozco y Berra, Manuel. «Organización social y política de los antiguos mexicanos». *De Teotihuacán a los aztecas: antología de fuentes e interpretaciones históricas*, editado por Miguel León Portilla. UNAM, 1983, pp. 299-308.

Osmun, George F. «Palaephatus. Pragmatic Mythographer». *The Classical Journal*, vol. 52, núm. 3, 1956, pp. 131-37.

Oxford Companion to Western Art. Editado por Hugh Brigstocke. Oxford UP, 2001.

Pagden, Anthony. *Spanish Imperialism and the Political Imagination: Studies in European and Spanish-American Social and Political Theory, 1513-1830*. Yale UP, 1990.

---. «Identity Formation in Spanish America». *Colonial Identity in the Atlantic World 1500-1800.* Editado por Canny Nicholas y Anthony Pagden. Princeton UP, 1987.

Pardo-Tomás, José. «Hospitals in Mexico City in the 16th Century: Conversion Medicine and the Circulation of Medical Knowledge». *Connecting Worlds: Production and Circulation of Knowledge in the First Global Age*, editado por Amélia Polónia, Fabiano Bracht y Gisele C. Conceição, Cambridge Scholars, 2019, pp. 154-82.

Paléfato (Palaephatus). *Opusculum de non credendis fabulosis narrationibus.* Benedictus Hector, 1515.

Pascual Buxó, José. *Arco y certamen de la poesía mexicana colonial (Siglo XVII).* 1959. 2a ed., Universidad Veracruzana, 2009.

---. *El resplandor intelectual de las imágenes.* UNAM, 2002.

---. «Función política de los emblemas en el *Neptuno alegórico* de Sor Juana Inés de la Cruz». *Sor Juana Inés de la Cruz y sus contemporáneos*, editado por Margo Glantz. UNAM, 1998, pp. 245-55.

---. «Palestras literarias, arcos triunfales, formas de poesía colonial». *Anuario de Filología*, núm. 4, 1966, pp. 217-46.

---. «Poética del espectáculo barroco: el *Neptuno alegórico* de Sor Juana». *Teatro y poder en la época de Carlos II: fiestas en torno a reyes y virreyes*, editado por Judith Farré Vidal. Iberoamericana, 2007, pp. 45-68.

---. «Triunfo parténico: jeroglífico barroco». *Caravelle*, núm. 76-77, 2001, pp. 421-36.

Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. Editorial Seix Barral, 1993.

Peraza-Rugeley, Aurora Margarita. *Los almanaques de Carlos de Sigüenza y Góngora: aspectos literarios y herramienta para analizar* Infortunios de Alonso Ramírez *y* Parayso occidental. 2011. U of Oklahoma, Tesis doctoral.

Pérez-Rocha, Emma y Rafael Tena. *La nobleza indígena del centro de México después de la conquista.* INAH, 2000.

Pérez Salazar. Francisco. *Biografía de don Carlos de Sigüenza y Góngora, seguida de varios documentos inéditos*. Robredo, 1928.

Petrarca, Francesco. *Francisci Petrarchae florentini, philosophi, oratoris, & poëtae clarissim*i. Henrichus Petri, 1554.

Picón Salas, Mariano. *De la conquista a la Independencia*. Fondo de Cultura Económica, 1994.

Platón. *Diálogos: Apología de Sócrates. Fedón. Banquete. Fedro Sócrates*. Gredos, 2022.

Publius Papinius Statius. *Publii Papinii Statii Sylvarum*. Officina Hackiana, 1671.

Powell, Lisa D. *Inconclusive Theologies. Sor Juana Inés de la Cruz, Kierkegaard and Theological Discourse*. Mercer UP, 2014.

---. «Sor Juana's Critique of Theological Arrogance». *Journal of Feminist Studies in Religion,* vol. 27, núm. 2, 2011, pp. 11-30.

Purchas, Samuel. *Purchas: His Pilgrimes*. William Stansby, 1625.

Rabasa, José. «Pre-columbian Pasts and Indian Presents in Mexican History». *Dispositio*, vol. 19, núm. 46, 1994, pp. 245-70.

Recopilación de leyes de los reinos de Indias: mandadas imprimir y publicar por la Magestad Católica Don Carlos II. Tomo 2, 1680, Boix, 1841.

Riccioli, Giovanni Battista. *Almagestum novum, astronomiam veterem novamque complectens, observationibus aliorum et propriis, novisque theorematibus*. Haeredis Victorij Benatij, 1651.

Riley, George. *Riley's Historical Pocket Library.* Vol. 1, S. Hazard, 1793.

Robespierre, Maximilien. «Discurso del 7 de febrero de 1794». *La Revolución francesa en sus textos,* editado por Ana Martínez Arancón, Tecnos, 1989, pp. 85-88.

Robles, Antonio de. *Diario de sucesos notables (1665-1703).* Porrúa, 1946. 3 vols.

Rodríguez Hernández, Dalmacio. *Texto y fiesta en la literatura novohispana (1650-1700).* UNAM, 1998.

Rodríguez Lupercio, Francisco. *Géminis alegórico de la casa del cielo de Medina: triumphal pompa y festivo diseño de Castor, y Pollux, astros benévolos de superior esfera, brillantes estrellas de la monarchía española.* México, 1681.

Romero Flores, Jesús. *México: Historia de una gran ciudad*. Ediciones Morelos, 1953.

Ross, Kathleen. «Alboroto y motín de México: Una noche triste criolla». *Hispanic Review*, vol. 56, núm. 2, 1988, pp. 181-90.

---. *The Baroque Narrative of Carlos de Sigüenza y Góngora: A New World Paradise.* Cambridge UP, 1994.

---. «Carlos de Sigüenza y Góngora y la cultura del barroco hispanoamericano». *Relecturas del Barroco de Indias*, editado por Mabel Moraña. Ediciones del Norte, 1994.

Rubial García, Antonio. *La santidad controvertida: hagiografía y conciencia criolla alrededor de los venerables no canonizados de Nueva España*. UNAM, Fondo de Cultura Económica, 1999.

Ruedas de la Serna, Jorge. «Sigüenza poeta». *Carlos de Sigüenza y Góngora. Homenaje 1700-2000*, vol. 2, UNAM, 2000, pp. 129-38.

Ruscelli, Girolamo. *Le imprese illustri*. Francesco Rampazetto, 1566.

Sabàt de Rivers, Georgina. «El *Neptuno* de sor Juana: fiesta barroca y programa político». *University of Dayton Review*, vol. 16, núm. 2, 1983, pp. 63-73.

---. *En busca de Sor Juana.* UNAM, 1998.

---. «Hacia una edición de *Primavera indiana* de Carlos de Sigüenza y Góngora». *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, vol. 4, núm. 1, 1998, pp. 283-95.

Sahagún, Bernardino de. *Florentine Codex Book 6: Rhetoric and Moral Philosophy*. Utah UP, 1969.

Salazar Baena, Verónica. «El cuerpo del rey: poder y legitimación en la monarquía hispánica». *Fronteras de la historia*, vol. 22, núm. 2, 2017, pp. 140-68.

---. *Fastos monárquicos en el Nuevo Reino de Granada.* 2013. U de Barcelona, Tesis doctoral.

Sandoval, Jerónimo de. *Tumultos y rebeliones acaecidos en México.* Viuda de C. Bouret, 1907.

Santaballa, Sylvia R. «Chronicling Creole History and the New Mexican Reconquest: Carlos de Sigüenza y Góngora's "Mercurio Volante"». *Latin American Literary Review*, vol. 27, núm. 53, 1999, pp. 5-27.

Santa María, Juan de. *Tratado de república y policía christiana: para reyes y príncipes, y para los que en el govierno tienen sus vezes.* Sebastian de Cormellas, Barcelona, 1616.

Schreffler, Michael J. *The Art of Allegiance: Visual Culture and Imperial Power in Baroque New Spain.* Pennsylvania State UP, 2007.

Séneca, Lucius Annaeus. *De clementia.* Editado por Susanna Braund, Oxford UP, 2009.

Serna, Jacinto de la. *Sermón en la fiesta de los tres días al santísimo Sacramento en la Capilla del Sagrario de la santa Iglesia Metropolitana de México.* Viuda de Bernardo Calderón, 1655.

Seznec, Jean. *Los dioses de la antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento.* Taurus, 1983.

Shakespeare, William. *Shakespeare's Othello, the Moor of Venice.* Ginn & Heath, 1881.

Sierra, Justo. *Evolución política del pueblo mexicano*. Casa de España en México, 1957.

Sigüenza y Góngora, Carlos de. *Alboroto y motín de México del 8 de junio de 1692*. Editado por Irving A. Leonard, Talleres gráficos del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 1932.

---. *Almanaque para el año 1690.* Ramo Inquisición, vol. 670, Archivo General de la Nación.

---. *Glorias de Querétaro*. Viuda de Bernardo Calderón, 1680.

---. *Noticia chronologica de los reyes, emperadores, gobernadores, presidentes y virreyes de esta nobilissima ciudad de México.* c. 1681.

---. *Parayso occidental, plantado, y cultivado por la liberal benéfica mano de los muy catholicos, y poderosos Reyes de España Nuestros Señores en su magnífico Real Convento de Jesús María de México.* Imprenta de Juan de Ribera, 1684.

---. *Primera indiana, poema sacro-histórico*. Viuda de Bernardo Calderón, 1668.

---. *Piedad heroica de D. Fernando Cortés*. 1689, Talleres de la Librería Religiosa, 1898.

---. *Seis obras.* Editado por Irving A. Leonard y William G. Bryant, Biblioteca Ayacucho, 1984.

---. *Teatro de virtudes políticas que constituyen a un príncipe.* UNAM, 1986.

Silva Prada, Natalia. *La política de una rebelión: los indígenas frente al tumulto de 1692 en la Ciudad de México*. Centro de Estudios Históricos, 2007.

Skinner, Quentin. *The Foundations of Modern Political Thought*. Cambridge UP, 1978. 2 vols.

Smith, Anthony D. *The Ethnic Origin of Nations*. Blackwell, 1986.

Solórzano Pereira, Juan de. *Política indiana*. Tomo 1, Henrico y Cornelio Verdussen, 1703.

---. *Política indiana.* Tomo 2, Gabriel Ramírez, 1739.

Spica, Anne-Elisabeth. *Symbolique humaniste et emblématique*. Champion, 1996.

Stevenson, Tom R. «Roman Coins and Refusals of the Title "*Pater Patriae*"». *The Numismatic Chronicle*, vol. 167, 2007, pp. 119-41.

Stolzenberg, Daniel. *Egyptian Oedipus: Athanasius Kircher and the Secrets of Antiquity.* Chicago UP, 2013.

Suárez de Figueroa, Cristóbal. *Plaza universal de todas ciencias y artes*. Luys Roure Librero, 1629.

Suárez, Francisco. *Defensio fidei III. Principatus politicus o la soberanía popular*. Editado por E. Elorduy y L. Pereña, 1613. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1965.

Terukina Yamauchi, Jorge L. *El imperio de la virtud:* Grandeza mexicana *(1604) de Bernardo de Balbuena y el discurso criollo novohispano.* Tamesis, 2017.

Torquemada, Juan de. *Monarquía indiana.* Editorial Porrúa, 1969.

Torres, Daniel. «La construcción de una identidad criolla en la poesía de Carlos de Sigüenza y Góngora». *«Dulce canoro cisne mexicano»: la poesía completa de Carlos de Sigüenza y Góngora*, Paso de Barca, 2012, pp. 13-54.

Toscano, Salvador. «La organización social de los aztecas». *De Teotihuacán a los aztecas: antología de fuentes e interpretaciones históricas*, editado por Miguel León Portilla. UNAM, 1983, pp. 326-33.

Trabulse, Elías. *Los manuscritos perdidos de Sigüenza y Góngora*. El Colegio de México, 1988.

Traslosheros Hernández, Jorge E. «Estratificación social en el reino de la Nueva España, siglo XVII». *Relaciones*, vol. 15, núm. 59, 1994. pp. 45-64.

Typotius, Jacobus. *Symbola divina et humana pontificum imperatorum regum.* Godefridum Schonwetterum, 1601.

Valeriano, Pierio. *Hieroglyphica sive de sacris aegyptiorum literis commentarii.* Thomam Guarinum, 1567.

Velázquez Cárdenas y León, Joaquín. *Arcos de triunfo*. UNAM, 1978.

Wardropper, Bruce W. «Calderón de la Barca and Late Seventeenth-Century Theater». *Painting in Spain 1650-1700: A Symposium*, vol. 41, núm. 2, Princeton U Art Museum, 1982, pp. 35-41.

Wray, Grady C. *The* Devotional Exercises*/Los* Ejercicios Devotos *of Sor Juana Inés de la Cruz, Mexico's Prodigious Nun* (1648/51-1695). Edwin Mellen P, 2005.

Zavala, Silvio. *El servicio personal de los indios en la Nueva España: 1576-1599.* Centro de Estudios Históricos, 1987.