

SÍMBOLO Y PODER EN LA CIUDAD LETRADA

Por *Hernán G. H. TABOADA*
PROYECTO "ENSAYO, SIMBOLISMO
Y CAMPO CULTURAL"

1. *El Theatro de virtudes políticas*

CUANDO EN 1680 el nuevo virrey Conde de Paredes llegó a Nueva España, la ceremonia de recepción que le fue tributada en la ciudad de México estuvo a cargo de las dos lumbreras del virreinato: sor Juana Inés de la Cruz y el polígrafo Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700). Entre las múltiples actividades que con tanta frecuencia lo distraían de su cátedra universitaria, Sigüenza preparó para la recepción del virrey un arco de triunfo cuyo simbolismo se refería, nada más adecuado, a las virtudes del gobernante ideal. La novedad la presentaban los personajes paradigmáticos de esas virtudes, que no eran gobernantes del mundo bíblico y clásico, ni de la historia europea, sino una serie de tlatoanis mexicanos: desde Huitzilopochtli hasta Cuauhtémoc.

Podemos tener sólo una idea del aspecto que el triunfo presentaba ante el nuevo virrey, porque del mismo no nos han quedado más que descripciones y las glosas que el mismo Sigüenza compuso, luego editadas con el título de *Theatro de virtudes políticas*.¹ La pobreza de Sigüenza, a la que atribuía no haber publicado muchas de sus obras, y que hizo que otras se perdieran, es responsable de

¹ Carlos de Sigüenza y Góngora, *Theatro de virtudes políticas* que constituyen a un príncipe; advertidas en los monarcas antiguos del mexicano imperio, con cuyas efigies se hermoseó el arco triunfal que la muy noble, muy leal, imperial ciudad de México erigió para el digno recibimiento en ella del excelentísimo señor virrey Conde de Paredes, marqués de la Laguna &c.; ideólo entonces, y ahora lo describe D. Carlos de Sigüenza y Góngora, catedrático propietario de Matemáticas en su Real Universidad (1680), en *Obras históricas*, ed. y prólogo de José Rojas Garcidueñas, 2a. ed., México, Porrúa, 1960, vol. 2, pp. 225-361.

esta versión meramente textual, carente de ilustraciones. Pero de todos modos sabemos que dicho arco era una estructura imponente, de **30** metros de alto por **17** de ancho, con tres niveles de columnas corintias y **16** pedestales con **sus** nichos para colocar estatuas emblemáticas; ocupaba la plaza de San Francisco y ofrecía, junto a la representación plástica de cada rey, un lema y debajo de éste una explicación moralizante y didáctica.

El *Theatro* ha sido señalado **como** una prueba más del protonacionalismo criollo de Sigüenza y Góngora, a situar junto a su apología de la Virgen de Guadalupe y a los párrafos en que defiende la ciencia criolla de los ataques de los europeos: nos hallaríamos ante el representante de una ideología subalterna y cuestionadora.² Pero el criollismo de Góngora estaba aunado a una sólida posición en la estructura virreinal, y sobre todo a un gran desprecio y temor frente a los indígenas reales, tal como manifiesta abiertamente otra obra suya, *Motín y alboroto de los indios de México* (1692), donde describe el levantamiento popular que tuvo lugar en la capital del virreinato con motivo de un alza del precio del pan; los temores por los que pasaron las autoridades, el incendio de una parte de la biblioteca del sabio y los planes que se atribuyó a los indios de recrear **su** reino precortesiano forman la esencia del relato, sin ninguna duda hostil. En esta dualidad de actitudes frente al indio se reconoce fácilmente una constante del nacionalismo criollo; pero hay más: fue precisamente el *Theatro* de Carlos Sigüenza y Góngora un antecedente principal de cierto tipo de imágenes que tuvieron un gran éxito posterior, y cuyo origen se halla en las concepciones simbólicas del Barroco.

2. La *visión* simbólica del Barroco

EL Barroco coincide, económica y socialmente, con una gran crisis de Europa y sus colonias, la crisis del siglo XVII, famoso descubrimiento historiográfico de límites inciertos, signada por hambrunas, epidemias, retroceso demográfico y revueltas sociales. En el plano político el periodo corresponde a la formación de los Estados absolutistas que, contrariamente a una visión presente en muchos tratamientos, creo que hay que interpretar como expresión de una reorganización feudal donde la coacción económica y extraeconómica

² Jacques Lafaye, *Quetzalcóatl y Guadalupe*, 2a. ed. México, FCE, 1985; David Brading, *Orbe indiano*, México, FCE, 1991, pp. 395ss; Irving Leonard, *Don Carlos de Sigüenza y Góngora*, México, FCE, 1984.

estuvo en manos del Estado centralizado y ya no más de los señores feudales.³

En consonancia con este clima social, la producción cultural barroca se caracterizó por un renacimiento de temas medievales, adaptados a las nuevas condiciones de una mayor difusión de los textos escritos debida a la imprenta, de un público letrado más abundante e interesado por las cuestiones políticas, de una mayor urbanización y escolaridad, de un creciente número de universidades y de un nuevo tipo de saber laico. El teatro, las artes plásticas, la urbanística, sobre todo en las monarquías de la Contrarreforma, trataron de adecuarse a un programa de restauración de valores ligados a una sociedad feudal aunque apoyados en nuevas técnicas. Este programa se centraba en una fuerte acción sobre los sentidos, tal como predicaban las teorías pedagógicas de la época, manifestadas en la iconografía del santoral, en la pedagogía de Comenio y de los jesuitas y sobre todo en la gran popularidad de la emblemática.

Caída en un olvido mayor que las otras manifestaciones, la emblemática representa un género literario-pictórico que reunía formas icono-verbales en colecciones con valor estético, moralizante y didáctico, pero todo ello con un fuerte sentido hermético. Tuvo gran auge y profunda influencia sobre artistas plásticos y sobre poetas: cantidad de cuadros, esculturas y poemas se han explicado recurriendo a las imágenes entonces muy populares que difundía esta literatura.

Sus orígenes se remontan al tratado de Andrea Alciato, *Emblematum liber* (1531), donde reunía una serie de emblemas (221 en su edición definitiva), cada uno de los cuales presentaba una triple constitución: la *inscriptio* o lema que da título al emblema, la *pictura* o imagen simbólica y la *suscriptio*, declaración o epigrama que sirve de pie a la imagen. La teoría simbólica subyacente queda así explicada por Alciato: “Las palabras subrayan, las cosas están subrayadas. Pero también las cosas subrayan, como los jeroglíficos de Horos y Queremón; y como prueba de esto hemos compilado un libro cuyo título es *Emblemas*”.⁴

³ Perry Anderson, *El Estado absolutista*, México, Siglo XXI, 1987.

⁴ “Verba significant, res significantur. Tametsi et res quandoque significant, ut hieroglyphica apud Horum et Chaeremonem, cuius argumenti et nos carmine libellum composuimus, cuius titulus est *Emblemata*”, Alciato, *De verborum significatione* (1530), citado en Mario Praz, *Imágenes del Barroco (estudios de emblemática)*, Madrid, Siruela, 1989 (traducción de *Studies in seventeenth-century imagery* [1964] con adiciones de 1974).

Alciato fue reconocido durante **su** vida como eminente jurista, actividad que no **es** enteramente ajena a **su** preocupación emblemática, con la cual ganó su fama póstuma. El género que había descubierto se enmarcaba con facilidad en una época de restauración de los valores y cumplía con las premisas básicas de la concepción educativa barroca: la *ejemplaridad*, dictada por la creencia en el valor moralizante de los casos concretos, históricos o no, ya que el ejemplo mueve **más** que las palabras; la *plasticidad*, detrás de la cual se hallaba la idea de impresionar los sentidos, el ojo y la vista, mediante la unión de la palabra y la imagen que actuaban al unísono; el *atractivo* de *la* oscuridad, que al poner alguna dificultad a la comprensión de ciertas verdades, las hacía más gratas y más fáciles de retener.⁵

El tipo de sabiduría que la emblemática transportaba respondía a diversas tradiciones de mucha antigüedad en la cultura europea.

En el plano más general, suponía la reformulación de una muy difundida epistemología típica de las sociedades premodernas, jerarquizadas, de mínimo cambio social y con un número limitado de bienes, los cuales se deben conservar en la mayor medida posible. De acuerdo con estas bases económicas, el saber es jerárquico, iniciático, estático, retórico, codificado (oral o escriturariamente) y moralista; el acto de conocer consiste en la adquisición de un saber constituido, no en su acrecentamiento ni en la constitución de nuevos saberes.⁶

Más específicamente, detrás de la concepción emblemática se halla el antiguo pensamiento organicista, cuyas fuentes son judías y griegas. El mismo, visible quizás en Sócrates y ciertamente en Platón, considera el mundo como *explicación* de la Unidad; esta unidad reverbera infinitamente y cada reverberación contiene a su modo todo el mundo y está contenida a su vez en las demás reverberaciones. Hay por ello una simpatía universal (“todo lo que está arri-

⁵ José Antonio Maravall, “La literatura de emblemas como técnica de acción sociocultural en el Barroco” (1972), en *Estudios de historia del pensamiento español*, 2a. ed., Madrid, Cultura Hispánica, 1982, Serie III, pp. 197-222.

⁶ Para esta caracterización, véase José Antonio Maravall, “La concepción del saber en una sociedad tradicional” (1966), en *Estudios de historia del pensamiento español*, 2a. ed., Madrid, Cultura Hispánica, 1982, Serie I, pp. 201-254; conceptos similares, aplicados a la sabiduría árabe tradicional, en Hisham Sharabi, *Neopatriarchy: a theory of distorted change in Arab society*, Nueva York-Oxford, Oxford University Press, 1988; cf. la caracterización de la sabiduría “oriental”, opuesta a la “occidental”, en Horst Matthai, “Amerasia (una reflexión filosófica)”, *Cuadernos Americanos*, 54 (1995), pp. 100-123.

ba **es** igual a todo lo que está abajo, y todo lo que está abajo **es** igual a todo lo que está arriba” como revela la *Tabula Smaragdina*) y todo puede ser símbolo de todo. Los gnosticismos judíos, cristianos e islámicos son expresiones sumamente elaboradas de esta concepción, pero **su** presencia **es** ubicua en el pensamiento grecorromano y europeo hasta el siglo XVII y aún perduran multitud de **sus** manifestaciones, de las cuales la astrología **es** la variante más conocida.⁷ En cuanto a **sus** fuentes más específicas, la emblemática recogía las múltiples tradiciones de los *exempla* medievales, de las colecciones de *adagia* en la línea de Erasmo, de las medallas conmemorativas y de la heráldica; **es** significativo que el pensamiento simbólico que Huizinga ve declinar en **su** “otoño de la Edad Media”,⁸ haya renacido con fuerza en el Barroco. Precisando la búsqueda de fuentes, Alciato había traducido, adaptado, ampliado y glosado la colección de poemas conocidos como *Anthologia Palatina*, que bajo la forma en que llegó a la Europa moderna **es** una selección de epígrafes de estatuas que tenían **su** más remoto origen en la Alejandría helenística. **De** este mismo medio provino una inspiración que ha sido considerada el origen de la emblemática: los jeroglíficos pseudoe-gipcios del Humanismo, tal como se evidencia en la anterior cita de Alciato, reminiscente de “Horos y Queremón”, **es** decir de dos venerables autores de gran boga en **su** época, que nos remiten al primer capítulo de la historia de la egiptología moderna.

4. Los jeroglíficos del Humanismo

DICHO capítulo inicia cuando en 1419 el ñorentino Cristoforo Buondelmonti compró en la isla griega de Andros el manuscrito de los *Jeroglíficos* de Horapolo, supuesta traducción griega de una antigua clave egipcia de los jeroglíficos, y lo llevó consigo a Italia. Este episodio de la expansión colonial italiana en el Mediterráneo

⁷ Ángel Castellán, “Variaciones en torno a la cosmoantropología del humanismo (del microcosmos al microtheos)”, *Anales de Historia Antigua y Medieval* (Buenos Aires), vol. 14 (1969-1969), pp. 7-100, vol. 16 (1971), pp. 189-279; Bernardino Orío de Miguel, “Esplendor y decadencia del pensamiento organicista hermético-kabbalístico (siglos XV-XVII)”, en Ezequiel de Olaso, ed., *Del Renacimiento a la Ilustración*, I, Madrid, Trotta/Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994, pp. 193-214.

⁸ Johan Huizinga, *El otoño de la Edad Media: estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos* (1923), Madrid, Alianza, 1978, cap. 15, “La decadencia del simbolismo”.

oriental iba a dar pie a enormes desarrollos en el campo intelectual. La doctrina de Horapolo tardó en difundirse, ya que hubo que esperar la edición latina que realizó Aldo Manuzio en 1505, en la cual la explicación de los signos egipcios iba acompañada de dibujos. Según Ludwig Wolkman, retomado por Mario Praz, el escrito (pseudo)egipcio suscitó entre los humanistas el deseo de emular el ejemplo antiguo y realizar una escritura que “mostrara” las concepciones filosóficas. Si no existió la influencia directa que Wolkman y Praz suponen, es por lo menos cierto que el escrito de Horapolo reforzó las tendencias ya existentes y una de sus manifestaciones fue la ya vista creación y difusión de la emblemática.

Poco se sabe de Horapolo, hay quien cree que no existió, y que el libro es un fraude de origen griego, cuyo origen algunos rebajan hasta el siglo XIV. De haber existido, fue un egipcio educado en la cultura griega pero con algún conocimiento de la faraónica. Su obra pretende explicar el significado de los jeroglíficos, y nos da una lista de 189 lecturas, de las cuales la mayoría aluden a representaciones que efectivamente responden a alguna tradición egipcia, pero en general son lamentablemente falsas, y llevaron por un equivocado camino a los descifradores hasta la época de Champollion. Las coincidencias de detalle que existen hacen suponer que el autor de *Los jeroglíficos* conocía algo de la escritura faraónica, pero su mecánica general, que se había perdido en el siglo IV d.C., le era desconocida. En su ignorancia, argumentó que los jeroglíficos tenían una explicación alegórica, como queda expresado en el siguiente ejemplo, elegido por la influencia que tuvo en autores posteriores:

Si quieren expresar “hombre que nace al principio amorfo, pero después toma forma”, pintan una osa embarazada. Pues ésta da a luz una sangre espesa y coagulada, pero después ésta, calentada entre sus músculos, se moldea y llega a su perfección al ser lamida por la lengua.

En este ejemplo, mediante la representación de una creencia de la historia natural del mundo grecorromano, repetida por Jenofonte, Aristóteles, Ovidio, Plinio y otros, Horapolo nos quiere convencer que sus presuntos egipcios nos transmiten una serie de enseñanzas más profundas, que en los siglos posteriores los comentaristas iban a desentrañar: el hombre nace amorfo, la educación le da forma; lo mismo sucede con las obras del ingenio: el autor, como la osa, con continuo trabajo las mejora; el género humano, imperfecto tras la Caída, ha

podido elevarse con **su** industria, mostrando la verdad del axioma “natura potentior ars”.⁹

Podemos ver que la interpretación alegórica, implícita en la egiptología de Horapolo, supone una concepción de la sabiduría egipcia que otros autores de la antigüedad compartían: a diferencia de la filosofía de los griegos, expuesta racionalmente, la egipcia se encerraba en los extraños dibujos que formaban **su** escritura, para cuyo desciframiento era necesaria una iniciación, que con el tiempo se colocaría bajo la invocación de Hermes Trismegisto y sería llamada sabiduría hermética. En esta línea, Plotino (205-269 d.C.) y Jámblico (250-330 d.C.) consideraron a los jeroglíficos como un sistema esotérico de símbolos sagrados que pueden revelar, y ser usados para expresar, la idea de Dios. Estas concepciones no dejaron de refluir sobre los mismos egipcios de época tardía, cuyos jeroglíficos, de lectura cada vez menos difundida, adquirieron un consciente carácter misterioso. Este recorrido por una de las fuentes del pensamiento emblemático del Barroco puede haber parecido un excursus algo largo. Adquiere sentido, sin embargo, al señalarse el medio social en que nació la visión pseudojeroglífica de los griegos. Éstos, cuando sus primeras navegaciones los llevaron a las costas egipcias, se enteraron con asombro de la para ellos prodigiosa antigüedad que tenía aquella cultura; este asombro, que vemos por primera vez en Homero y Hecateo, dio paso a leyendas en las que la antigüedad era compañera de una sabiduría también prodigiosa, de la que habrían derivado **sus** enseñanzas Pitágoras, Solón y Platón.¹⁰

Más tarde, las conquistas de Alejandro Magno hicieron que una amplia comunidad de origen griego se asentara en el país del Nilo, manteniendo con los egipcios nativos una relación colonial: Alejandría, la capital de los Lágidas, era una ciudad griega, que no se ubicaba en Egipto, sino “al lado de Egipto”. El griego fue la lengua de cultura, que relegó cada vez más al egipcio y **su** escritura; hacia el campesinado nativo se continuó ejerciendo la secular explotación.¹¹

En este medio, las tradiciones de **un** pueblo admirado y luego explotado fueron trasvasadas a una vulgata griega por obra de

⁹ Roeder, artículo “Horapollon”, en *Pauly Wissowas Realenziklopädie der Classischen Altertumwissenschaft*, VIII, 2, 2313-2319; Jesús María González de Zárate, ed. y trad., *Hieroglyphica*, Madrid, Akal, 1991.

¹⁰ Prescindo aquí de la discusión ligada al notable libro de Martín Bernal, *Atenea negra: las raíces afroasiáticas de la civilización griega*, Madrid, Crítica, 1993.

¹¹ François Hartog, “Les grecs égyptologues”, *Annales ESC*, 1986, pp. 953-967.

individuos de cultura mestiza: Manetón (fl. 280 a.C.) tradujo y adaptó la historiografía, muchos otros autores lo hicieron con los mitos, como los que nos han llegado en el tratado de Plutarco *De Isis y Osiris* y en algún momento posterior, en época tardía, Horapolo ofreció al mundo clásico una supuesta llave de la lectura de los jeroglíficos.

Muchos siglos después, en un medio histórico completamente distinto, otros jeroglíficos iban a ser mediadores de una situación colonial no enteramente distinta a la de Alejandría.

5. Lenguaje y jeroglíficos en el Barroco

LA atribución a los más antiguos egipcios de una serie de enseñanzas no dejaba de ser un fraude grecorromano. En su liberación de la tutela de los antiguos, los modernos incluyeron el rechazo de estas tradiciones. Ya en 1614 Isaac Casaubon demostró filológicamente que los escritos de Hermes Trismegisto no tenían la antigüedad que se les asignaba, y que eran obra de autores de la Antigüedad tardía, influidos por el platonismo y hábiles en el uso de las citas bíblicas.

En Inglaterra, el interés de los humanistas neoplatónicos por los jeroglíficos, de moda durante un tiempo, fue luego objeto de burlas, pero los signos egipcios sirvieron para unificar un complejo de ideas sobre los orígenes y transmisión del pensamiento europeo, sobre la naturaleza y límites de la expresión simbólica y sobre la estructura del mundo natural. Tras un primer momento de fuerte interés, los jeroglíficos y sus interpretaciones alegóricas al estilo de Horapolo fueron desechadas, pero los signos egipcios fueron vistos como el modelo, aunque imperfecto, de un posible lenguaje que reflejara el “orden de las cosas”, y se apartara de los poco confiables lenguajes humanos. Francis Bacon en 1605 y John Webster en 1624 llevaron a cabo reflexiones de importancia sobre los jeroglíficos: éstos revelaban en realidad gran ignorancia, y su principal defecto era que no *explicaban*, sino *implicaban*, escondían los significados reales; aunque también les reconocían cierto valor de modelo, todo ello acabó cuando John Locke destruyó toda ilusión sobre el lenguaje natural.¹²

¹² Thomas C. Singer, “Hieroglyphs, real characters, and the idea of natural language in English seventeenth-century thought”, *Journal of the History of Ideas*, vol. 50, núm. 1 (1989), pp. 49-70.

Este ejemplo de la reflexión inglesa, moderna y profunda, debe ser contrastado con las fantasías que tuvieron lugar en el orbe católico, por obra de la máxima figura del estudio jeroglífico, el jesuita Athanasius Kircher (1602-1680), quien en algunos puntos llegó al umbral de **su** desciframiento moderno, pero por otro también desvió la investigación con **sus** ideas.

Las concepciones jeroglíficas de Kircher se hallaban enmarcadas en una visión de la historia con fuerte contenido teológico, que abrevaba en las fuentes bíblicas, en las clásicas y hasta en las de origen extraeuropeo, a las que Kircher por **su** posición en la ubicua Compañía de **Jesús** tenía acceso.¹³

Según su visión, el mundo antiguo tenía vastos saberes, que permitieron un intento como el de la Torre de Babel: “¿Quién se atrevería hoy día a intentar algo semejante sin la ayuda del conocimiento de toda la Naturaleza, sin un dominio casi milagroso de las artes de la aritmética, geometría, Óptica, mecánica, estática y otras más?”. Esta enumeración da cuenta precisamente del tipo de sabiduría universal al que habían aspirado los humanistas y que tuvo como prototipo al sabio del Barroco. Kircher carecía del sentido de la proporción histórica que después iba a desarrollar Giambattista Vico, e ilustró sus libros con modelos de edificios antiguos que se asemejan a las construcciones barrocas; del mismo modo asimilaba la sabiduría de los antiguos con la de **su** siglo.

Tal sabiduría, de origen divino, había sido transmitida a los primeros hombres por los ángeles, quienes la encerraron en los caracteres míticos de los cuales derivaron los signos de los distintos alfabetos, aunque con el tiempo los lenguajes fueron perdiendo la posibilidad de expresarse con sutileza. Después del Diluvio, Noé enseñó **sus** conocimientos, durante los 350 años que vivió, a **sus** descendientes; entre éstos, los egipcios recibieron algunos restos que transmitieron a los chinos. Por lo tanto, en los jeroglíficos egipcios se hallaban afirmaciones filosóficas y místicas de gran valor. Un ejemplo de éstas se halla contenido en la inscripción del Obelisco de Minerva (Sais, siglo VI, XXVI dinastía):

Hemphtha, el espíritu y arquetipo supremo, infunde **su** virtud y dones en el alma del mundo sideral, que es espíritu solar sujeto a él, de donde procede el

¹³ También los jeroglíficos chinos, cuya ciencia poseían los jesuitas, intervinieron en la discusión, véase René Étiemble, *L'Europe chinoise*, París, Gallimard, 1988; Jonathan D. Spence, *El gran continente del Kan: China bajo la mirada de Occidente*, Madrid etc., Aguilar, 1999.

movimiento vital en el mundo material o elemental, y surge la abundancia de todas las cosas y la variedad de las especies... *etcétera*.¹⁴

6. Jeroglíficos americanos

POR razones de comunicación y de afinidad espiritual, no fueron las ideas de Bacon las que llegaron a Nueva España, sino las de Athanasius Kircher. Como las diversas formas del Barroco, tuvieron una excelente acogida, facilitada por la estructura señorial de las sociedades indianas. Además, la omnívora curiosidad de Kircher, y su amplia disponibilidad de secretarios, le hizo entrar en contacto epistolar con algunos personajes de Nueva España; y entonces la riqueza del virreinato permitía una creciente importación de volúmenes europeos; junto a los de Kircher, presentes en catálogos y citas, se encuentran libros de emblemas, jeroglíficos y símbolos, del género iniciado por Andrea Alciato; sus autores fueron, junto a este último, Geronimo Ruscelli, Paolo Giovio, Luis Alfonso Carballo y muchos otros. Un imitador del género en Perú fue Diego de Dávalos en su *Miscelánea austral* de 1602; en Nueva España, Matías de Bocanegra compuso una comedia en clave emblemática.¹⁵ La influencia de los jeroglíficos sobre la poesía de sor Juana Inés de la Cruz ya ha sido estudiada, y sobre Sigüenza es evidente.¹⁶

¹⁴ Sobre Athanasius Kircher y sus teorías véase Erik Iversen, *The myth of Egypt and its hieroglyphs in European tradition*, Copenhagen, Gec Cad Publishers, 1961, cap. 4; Joscelyn Godwin, *Athanasius Kircher: la búsqueda del saber de la antigüedad*, Madrid, Swan, 1986; Athanasius Kircher, *Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*, texto de Ignacio Gómez de Liaño, Madrid, Siruela, 1986, vol. 2, p. 34 (reproduce láminas del *Oedipus Aegyptiacus* [1656] referidas a América). La "traducción" del obelisco procede de Godwin, *Athanasius Kircher*, p. 103; puede confrontarse con el comentario de la misma inscripción en E. A. Wallis Budge, *Cleopatra's needles and other Egyptian obelisks* (1926), Nueva York, Dover, 1990, p. 225 (agradezco esta referencia a Carlos Castañeda).

¹⁵ Alicia de Colombí-Monguró, "Verba significans, res significantur: libros de empresas en el Perú colonial", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 36 (1988), pp. 345-364; Jacqueline Cruz, "Elementos emblemáticos en la Comedia de San Francisco de Borja, de Matías de Bocanegra", *Mester*, vol. 18 (1989), pp. 19-38.

¹⁶ Elías Trabulse, "El hermetismo y sor Juana Inés de la Cruz", en *El círculo roto: estudios históricos sobre la ciencia en México*, México, SEP, 1982, pp. 75-91; Ignacio Osorio Romero, *La luz imaginaria: epistolario de Atanasio Kircher con los novohispanos*, México, UNAM, 1993; Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las*

Autoridad internacional, y gran personaje de la orden jesuita, de donde Sigüenza había sido expulsado, Kircher ofrecía un marco de interpretación consagrado. El sabio mexicano, rebosante ya del optimismo criollo, buscó el mismo conocimiento universal que el alemán, pero había un punto en el que quiso corregir a **su** maestro, quien había negado carácter de jeroglíficos a los pictogramas mexicanos: éstos eran signos imperfectos de escritura y no encerraban restos de una sabiduría superior.

Demostrar lo contrario exigía a Sigüenza varios esfuerzos intelectuales. El comienzo más obvio era leer los pictogramas mexicas; pero en el siglo XVII el conocimiento de esta escritura se estaba perdiendo: cuando Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, amigo e informante de Sigüenza en cuestiones mexicas, quiso reunir las tradiciones de **sus** antepasados, según dice, “sólo hallé dos con entera relación y conocimiento de las pinturas y caracteres y que daban verdadero sentido a los cantos, que por ir compuesto con sentido alegórico y adornado de metáforas y similitudes, son difícilísimos de entender”. Tampoco se encontraba nada en la literatura americanística entonces existente y publicada. **Los** signos precoloniales habían sido considerados por algunos como escrituras más o menos imperfectas, por otros como sistemas jeroglíficos, pero nadie había pasado de observaciones generales. Fue a través de la edición de Samuel Purchas hecha en Inglaterra y del capítulo que Kircher le dedicó en el *Oedipus Aegyptiacus* que Sigüenza tuvo noticia del *Códice Mendoza*.

Una vez conocido este capítulo quedaba el camino de señalar similitudes entre la cultura egipcia y la mexica, incluso mostrar **su** filiación; la literatura sobre los orígenes americanos, abundante hasta la época de Sigüenza, no había hecho mucho caso de los egipcios; fue el napolitano Giovanni Gemelli Careri, durante **su** visita a Nueva España en 1695 quien señaló algunas semejanzas, estudió la **es**critura azteca, y llamó a **sus** signos “jeroglíficos”, atribuyendo la construcción de las pirámides a los olmecas, llegados de Egipto a través de la Atlántida. En coincidencia con estos intentos, Sigüenza excavó las pirámides de Teotihuacán queriendo probar que eran huecas, como las de Egipto, o argumentó filológicamente en el *Theatro* que el Neftuim del Génesis (10 31) **es** el Neptuno de

trampas de la fe, 2a. ed., México, FCE, 1994, pp. 210ss; Mauricio Beuchot, “Sor Juana y el hermetismo de Kircher”, en *Los empeños de una casa*, México, UNAM, 1997.

los clásicos, que no es un “mentido dios de la gentilidad”, sino el histórico progenitor de los indios americanos.

Sigüenza la pista que estas similitudes sugerían, Sigüenza atribuyó entonces a los jeroglíficos aztecas el sentido que algunos le habían dado, entre ellos su informante Fernando de Alva Ixtilxóchitl, cuando se justificaba aludiendo a las dificultades del “sentido alegórico y adornado de metáforas y similitudes”. Había entonces que seguir, como antaño Horapolo, una clave alegórica en la interpretación de los jeroglíficos mexicas: Sigüenza lo podía ver, como muchos todavía, cuando interpretaba el nombre de Cuauhtémoc como “águila que cae”, claro presagio de la ruina del imperio.¹⁷ Pero no fue mucho más allá, quedándose a comienzos del camino en su intento de reivindicación. Tuvo éxito en una tarea complementaria, la de dar forma a una variante de las figuras pedagógicas del Barroco que tendría gran éxito posterior en todos los países de América: con ellas se transformaba el pasado prehispánico en una serie de emblemas hieráticos. Esta representación aunaba, a las bondades generales que el Barroco atribuyó al emblema, la emisión de un mensaje reconocible por parte de los nativos dominados.

7. *El mensaje del Theatro*

Y volvemos con esto finalmente al *Theatro* citado al comienzo. Sigüenza era consciente de la novedad que representaba erigir un arco con figuras de reyes indios, y justificó tal novedad (Preludio II) señalando que los arcos triunfales que se adornan con personajes mitológicos suelen querer transmitir verdades por medio de fábulas mentirosas. Él en cambio iba a seguir otra tradición, que hizo remontar a Tiberio Augusto, quien había rendido honores a los capitanes autores de la grandeza de Roma levantando sus estatuas con carteles que señalaban sus virtudes, y de este modo exponiéndolos como modelos. Le hubiera sido posible encontrar antecedentes más cercanos: en el segundo tercio del siglo XVII se había iniciado en Europa la organización de los emblemas en torno a algún personaje histórico o religioso o a alguna doctrina: para el pensamiento organicista, el cuerpo humano era imagen del cosmos y de la sociedad.

¹⁷ Si no creemos en el carácter agorero del nombre, tal interpretación es sumamente inadecuada para un rey: me señalan que “águila que se precipita [sobre la presa]” es más adecuado. En general, sobre las interpretaciones de los jeroglíficos mexicas hay abundantes referencias en Benjamin Keen, *La imagen azteca en el pensamiento occidental*, México, FCE, 1984.

Tampoco la elección de personajes nativos era completamente novedosa, ya que existía una larga tradición de teatro misionero que utilizaba recursos y referentes de origen prehispánico con fines de adoctrinamiento.¹⁸

Una serie de antecedentes reconocía pues el espectáculo que se presentaba sobre la plaza de San Francisco; **su** confluencia se debía a la variedad de públicos esperados. Como era usual en la fiesta barroca, **los** notables asistían al espectáculo, pero al mismo tiempo se mostraban al pueblo, que los contemplaba; y el pueblo era también, a **su** vez, asistente y espectáculo para los notables. Ante todos se exhibía un lenguaje con mensajes diversificados; **así** expresaron los versos que recitó una alegoría de la ciudad al entrar el virrey:

Entra, que de presagios asistida
la plebe humilde, el noble cortesano
medir quisieran con tu augusta vida
cuanto imperio te fía **el** Jove Hispano;
tu gloria, desde aquí, será aplaudida
del docto, del inculto, del villano.
del claustro pío, del sagrado clero,
mas, si todos de es ¿a quién numero?

Las alegorías al uso europeo eran para el “docto”, el “claustro pío” y el “sagrado clero”, que podían entender las escritas en latín, los versos de autores castellanos, las referencias a personajes bíblicos y mitológicos, o a la fauna del Viejo Mundo. **A** ellos se les presentaban la esperanza, la clemencia o la prudencia, entendidas todas como atributos del poder y, tranquilizadamente, se les enseñaba junto a ellas cómo el indio transgresor, eterno protagonista del motín y alboroto, había sido transformado en una serie de impolutos símbolos, las figuras de **los** doce tlatoani (notemos que dichos reyes, incluyendo al efímero Axayacatzin, fueron sólo once: Sigüenza añadió a Huitzilopochtli a la lista para obtener el número simbólico de doce). Con brillantes colores **y** adornados con plumas, y hasta con un nuevo e ilustre nombre (el resucitado término de “aztecas” estaba iniciando **su** carrera) se erigían así, como interlocutores válidos ante los criollos, **los** tlatoani destilados de la masa indígena que también asistía al espectáculo. No hay, significativamente, ningún hiato entre estos reyes y **los** virreyes españoles:

¹⁸ Véanse varios trabajos en María Sten, ed., *Teatro misionero*, México, UNAM, 1999.

Hernán Cortés **es** visto **con** elogio; ningún choque con el poder **es**pañol (el Barroco fue también el estilo de la *coincidentia oppositorum*).

Frente a los letrados y autoridades, el público más abundante provenía de un medio social representado en descripciones de toda época, hasta nuestros días: la plebe abundante, viciosa y levantisca que hacía peligrosas las calles de México. Si entonces Gemelli Careri comparó la capital novohispana y las calles de Nápoles, las similitudes no se limitaban a la arquitectura, sino que se extendían a las muchedumbres, subespecie de los típicos “rebeldes primitivos” que aparecen en las ciudades cortesanas.¹⁹ Al norte del país, los chichimecas se hallaban en insurrección crónica y los indios urbanos (la lengua mayoritaria de la ciudad de México era el nahua) los seguirían unos años después en **su** alboroto y motín. Desde comienzos de la colonia se había tratado de contener a esta humanidad con variedad de formas teatrales: las piezas morales de los misioneros o los autos de la Inquisición y las aparatosas ejecuciones públicas que mencionan Gemelli o el *Diario de sucesos notables* de Antonio de Robles como hecho cotidiano. La homología entre teatro y ejecución puede verse en el hecho que Matías de Bocanegra, el citado autor de una comedia simbólica, fuera también el coreógrafo de una ejecución de herejes.

Continuando esta tradición, en el espectáculo de **1680**, significativamente llamado “teatro”, había símbolos encargados de mostrarse elocuentes ante el “inculto” y el “villano”. Ello no sabían leer, o no entendían el castellano; pero provenían de una cultura también inmersa en la epistemología premoderna: podían entender entonces el lenguaje de las figuras que en parte reconocían provenientes de **su** universo simbólico. Una de ellas, el lienzo que representaba al tercer rey, Chimalpopocatzin, retrataba también a **su** enemiga la tiranía; ésta **es** definida por Sigüenza de acuerdo con tratadistas de la época: “El tirano, ya sea monarca o poliarca, **es** aquel que abate con avaricia, con soberbia, con perfidia, **con** crueldad, los máximos bienes de la república, **es** decir la paz, la virtud, el orden, la ley, la nobleza, y la extingue”. La tiranía **es** entonces representada con el mismo traje que ideó para la Discordia Petronio, pero en **sus** atributos se encuentran con facilidad referencias

¹⁹ Eric Hobsbawm, *Rebeldes primitivos*, Barcelona, Ariel, 1969. Sobre la ciudad de México véase José Luis Romero, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas* (1976), México, Siglo XXI, 2001, cap. 3.

precortesianas: ‘‘la cabellera en desorden ... tenía sangre coagulada en la boca y los ojos rasgados lloraban; tenía los dientes rojos por la ira, **su** lengua manaba veneno, **su** cabeza rodeada de serpientes’’.²⁰

Sigüenza había seguido ventajosamente las enseñanzas de la escuela jeroglífica desarrollada desde Alejandría, aplicando **su** ‘‘eficacia simbólica’’ en la Ciudad Letrada colonial. Recordemos la caracterización que hace ngel Rama de esta ciudad, donde Sigüenza constituye el sabio por antonomasia, perteneciente a una capa de letrados desproporcionada al reducido mercado intelectual, y que justifica **su** existencia como legitimadora del orden colonial. La Ciudad Letrada, barroca por definición, merece este nombre ‘‘porque **su** acción se cumplió en el orden prioritario de los signos y porque **su** implícita calidad sacerdotal contribuyó a dotarlos de un aspecto sagrado, liberándolos de cualquier servidumbre de las circunstancias’’.²¹

Hoy muchas manifestaciones plásticas de tema indigenista siguen transmitiendo el doble mensaje que por primera vez apareció entre los grupos más conservadores de la Colonia: ante algunos se quiere presentar una abstracción del indígena real, ante otros una personificación reconocible del teatro del poder.

²⁰ *Theatro*, p. 311.

²¹ ngel Rama, *La ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del Norte, 1984, p. 25.