

**UNIVERSIDAD MICHOCAÑA DE SAN NICOLÁS DE
HIDALGO**

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS

*La iconografía del mar en la emblemática ceremonial del
barroco novohispano*

TESIS

Que para obtener el título de:

Maestro en Historia

Presenta:

Zulema Raya Lemus

Asesora: Dra. Dení Trejo Barajas

Morelia Mich,

Julio del 2010

ÍNDICE

Agradecimientos.....	I
Introducción.....	1

Capítulo I

La España imperial y la importancia simbólica del mar

1. España y el dominio del Atlántico en el siglo XVI: El Plus Ultra como símbolo fundamental de la expansión marítima española	15
2. La España del siglo XVII: entre las confrontaciones imperiales y latencia simbólica del mar	36
3. Los emblemas marítimos: principales autores españoles del siglo XVII	46
4. La nueva política imperial de los borbones y algunas imágenes marítimas	58

Capítulo II

La iconografía del mar y la importancia de su representación en la emblemática novohispana

1. Principales imágenes marítimas en la Nueva España	67
2. La emblemática europea y su medio de difusión en la Nueva España	84
3. La iconografía del mar y sus posibles relaciones con el mundo indígena	

.....93

Capítulo III

La iconografía del mar en las ceremonias públicas del barroco novohispano

1. Las ceremonias novohispanas: importancia y características

.....103

2. La iconografía del mar en los túmulos funerarios del barroco novohispano... 120

3. Iconografía marítima en la literatura emblemática ceremonial: los casos de
Neptuno Alegórico y el Plus Ultra

.....136

Conclusiones.....154

Repositorios documentales y Bibliografía.....159

INTRODUCCIÓN

La expansión ultramarina fue un acontecimiento sin precedentes en la historia de Europa. Las circunstancias que ocasionó este acontecimiento, y con ello los debates ideológicos generados tras el descubrimiento del Nuevo Mundo, motivaron una producción de imágenes que representaron a la monarquía hispánica y su gobierno en Europa y en América. Tanto las tierras americanas como el mar que se anteponía a éstas, tuvieron especial importancia en el imaginario de Occidente, y fueron descritos e imaginados con base en los diseños conceptuales y simbólicos de la época.

Esta investigación estudia los programas iconográficos que representaron el mar en el contexto barroco de los siglos XVII y XVIII, y cuál fue su importancia en la cultura emblemática de ambas Españas. Nuestro enfoque central es un análisis iconográfico sobre el tema del mar en los libros de emblemas españoles, las ceremonias públicas novohispanas y el discurso contenido en éstas. Para identificar los emblemas españoles de esta temática y que fueron a su vez utilizados en la emblemática novohispana, nos basamos en las obras más representativas de la época. Autores como Sebastián de Covarrubias, Francisco Gómez de la Reguera, Francisco Núñez de Cepeda y Diego Saavedra Fajardo incluyeron en sus obras emblemas alusivos al mar, a través de lo cuales destacaban las virtudes de la Corona española y sus "deberes" como monarquía cristiana en Europa y en Ultramar. Debemos aclarar que de los emblemas marítimos de la época se fue constituyendo un bagaje de imágenes y significados

de los que desde luego se tomaron ejemplos en la Nueva España. Sin embargo, antes de adentrarnos en el contexto emblemático novohispano, resultó imprescindible una identificación de las obras más resonadas de la época, y fue nuestra posterior tarea especificar cuáles imágenes se difundieron en América. Respecto a las ceremonias públicas, mostraremos las imágenes de algunos grabados que adornaban los monumentos arquitectónicos, erigidos principalmente para las ceremonias luctuosas, tanto del siglo XVII como del XVIII. Asimismo, abordamos textos escritos o sermones pronunciados durante estos eventos que contenían temas alusivos al mar. Una de las razones principales por las que decidimos trabajar el periodo barroco, que en la Nueva España se extiende hasta el siglo XVIII, se debe a la promoción cultural, moral y política que impulsaron las instituciones coloniales, a través de un programa de emblemas, textos y discursos. Además, el barroco novohispano es una amalgama conformada de tres elementos: la Antigüedad clásica grecorromana, el cristianismo de la época contrarreformista, el humanismo y las expresiones del imaginario criollo e indígena, aspectos con los que podemos explicar el carácter sacro-profano colonial.

En general, la iconografía con que se representó a la Corona española pretendía reforzar el poder monárquico en el Nuevo Mundo, pues la distancia impedía a sus súbditos americanos un conocimiento directo del rey. Bajo tales circunstancias, la figura de éste tuvo que reforzarse con la presencia real y simbólica del virrey. Esta exaltación del poder Real tenía en las ceremonias públicas un principal medio de expresión, pues era un mecanismo de control

ideológico y visual de la élite dirigente en tanto súbditos de la Corona. Una característica de las ceremonias novohispanas era la transformación del espacio urbano; arquitecturas –en general de grandes dimensiones- como arcos de triunfo, túmulos y piras funerarias se erigían en honor a juras, entradas de virreyes o celebraciones fúnebres. La iconografía del mar fue representada por medio de algunas imágenes que adornaban estos monumentos para representar a los “grandes personajes”, pero ante todo para reafirmar el poder de una Corona cuyos monarcas se encontraban lejanos y ausentes. Así, los símbolos e imágenes que representaron el mar tuvieron importancia dentro de la iconografía política y la tradición emblemática de ambas Españas.

Asimismo, la literatura y el discurso fueron esenciales portadores de los ideales morales, estéticos y políticos de la época. La iconografía del mar -como toda la iconografía del poder dedicada a la exaltación de la monarquía en el viejo y el Nuevo Mundo- se expresó también por los medios literal y discursivo, y evocaba a su vez un conjunto de imágenes “mentales” que conformaron, como las imágenes gráficas, el contexto simbólico novohispano. Efectivamente, en algunos casos los escritos fueron inseparables de la imagen, y en otros los textos carecían del recurso visual; tal es el caso de los libros de emblemas o los textos escritos en la parafernalia ceremonial que no contenían imágenes.

Una propuesta centrada en el mar como medio de exaltación simbólica de la monarquía española nos lleva a plantearnos lo siguiente: ¿Cuáles fueron las circunstancias ideológicas que impulsaron a representar la distancia entre la

Metrópolis española y sus colonias americanas? ¿Cuáles fueron los elementos marítimos más importantes en el barroco de ambas Españas? ¿Cuál fue la influencia de los libros de emblemas españoles y qué imágenes alusivas al mar se difundieron en la Nueva España? ¿Cuáles fueron las obras europeas más difundidas en la Nueva España y qué emblemas marítimos se incluyen en ellas? ¿Cuáles fueron las imágenes marítimas representadas en la arquitectura ceremonial novohispana? ¿Cuál fue la recepción de estos programas simbólicos por parte del sector indígena? ¿De qué manera se expresó la importancia marítima por medio de la literatura y del discurso?

A partir de estas interrogantes, nos propusimos analizar las circunstancias ideológicas y políticas que llevaron a la representación simbólica del mar, particularmente el que separaba a España de sus posesiones americanas. En esta medida identificamos los principales temas mitológicos, cristianos e históricos que lo representaron. Para abordar la iconografía de estudio, fue preciso analizar la influencia de los libros de emblemas españoles, cuál fue su importancia en la emblemática novohispana, y cuáles fueron las imágenes y símbolos más difundidos en las ceremonias públicas, como el barco, el delfín, entre otros.

La diversidad de castas y estatus sociales en Nueva España nos ha llevado a reflexionar sobre la recepción de las imágenes europeas, y tomaremos el caso del sector indígena, cuál fue su participación en las ceremonias públicas y cómo contribuyó al desarrollo del sincretismo simbólico.

La distancia marítima entre España y Nueva España fue un trayecto simbólico de noticias, como la muerte del rey u otros personajes como el virrey o

el arzobispo, que fueron representados con elementos alusivos al mar. La distancia oceánica fue también un símbolo de grandeza de la monarquía hispánica, que reforzaba a su vez la noción de que España se convirtió en la primera potencia mundial en el siglo XVI, tanto por sus dominios territoriales como marítimos.

La iconografía del mar además se integró de elementos cristianos y mitológicos, pero también de concepciones ideológicas y políticas que representaban el dominio marítimo y territorial de la Corona Española en América. Para abordar algunos elementos iconográficos recurrimos a autores como Isabel Rodríguez López, quien destaca el *Plus Ultra* como una de las imágenes más importantes de la iconografía marítima representada por las columnas de Hércules, –límites del Mediterráneo en Gibraltar- que abren paso a los mares y simbolizan a su vez la expansión del poder de la corona española en ultramar.¹ Sus aportaciones, entre otras, nos llevan a reconocer que nuestro trabajo debe remontarse, en la medida de lo necesario, a los reinados de Carlos V y Felipe II, épocas de una expansión sin precedentes de la monarquía española. Además, Rodríguez aborda la importancia simbólica de las criaturas marinas como el “delfín”, e identifica la influencia de la mitología y del cristianismo que influyeron en su representación.² Pero sobre todo nos interesa la descripción específica que

¹ María Isabel Rodríguez López, “océano. Iconografía de un dios abismal y misterioso”, *Arqueología Mexicana*, Marzo 2000, N° 226.

² María Isabel Rodríguez López, “Iconografía clásica de asunto marino en la Real Armería de Madrid”, *Gladius*, vol. XII, 2002.

expone de la personificación del mar, con base en los programas iconográficos del mundo clásico.³

También nos valimos del *Diccionario de símbolos* de Eduardo Cirlot,⁴ que describe los significados históricos, religiosos y culturales de los símbolos. Asimismo, fueron necesarios los trabajos de Pierre Grimal y Antonio Ruíz de Elvira,⁵ que nos ofrecen un interesante panorama conceptual para trabajar la iconografía en cuestión. Para conceptualizar el término barroco, retomamos las aportaciones de Alejo Carpentier, quien ajusta su denominación de barroco a los casos independientes de Europa y América. De igual manera, las aportaciones de Santiago Sebastián en relación a los libros de emblemas, su uso y difusión en Iberoamérica,⁶ nos llevan a pensar en que esta misma relación pictórico literaria es una clara manifestación del barroco.

Para estudiar la emblemática novohispana, recurrimos principalmente a las aportaciones de José Quiñones Melgoza, que estudia la cultura simbólica en el programa educativo de la Compañía de Jesús.⁷ Asimismo, a las de Isabel Grañén Porrúa, que muestra la importancia del "libro" en Nueva España y destaca la

³ María Isabel Rodríguez López, "Pervivencias iconográficas del mundo clásico en los códices prerrománicos: la personificación del mar", *Actas de los III Coloquios de Iconografía*, Fundación Universitaria Española, Mayo, 1992.

⁴ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Editorial Labor, Barcelona, 1988.

⁵ Pierre Grimal, *Diccionario de mitología Griega y Romana*, Editorial Paidós, Barcelona, 2001. Véase también, Antonio Ruíz de Elvira, *Mitología Clásica*, Editorial Gredos, Madrid, 2000.

⁶ Santiago Sebastián, "Los libros de emblemas: Uso y difusión en Iberoamérica", *Juegos de Ingenio y Agudeza: la pintura emblemática de la Nueva España*, Museo Nacional de Arte, México, Noviembre, 1994-febrero, 1995, pp. 56-80.

⁷ José Quiñones Melgoza, "Cultura Simbólica en el programa educativo de los jesuitas en Nueva España, Siglo XVI", *Esplendor y Ocaso de la Cultura Simbólica*, Herón Pérez Martínez, Bárbara Skinfill Nogal (Editores), El Colegio de Michoacán, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, Zamora Mich, 2000.

importancia de los emblemas a través del grabado libresco.⁸ Para profundizar en el contexto ceremonial, recurrimos fundamentalmente a las aportaciones de Santiago Sebastián⁹ y Francisco de la Maza¹⁰, cuyas aportaciones son imprescindibles para el estudio del arte virreinal y los programas iconográficos de la “fiesta” novohispana. En el caso de Santiago Sebastián, rescatamos algunos programas simbólicos del barroco de ambas Españas;¹¹ de Francisco de la Maza, la influencia de la mitología en el barroco hispanoamericano, pero sobre todo, la importancia y características de los túmulos y piras funerarias en el arte colonial.¹²

Uno de los estudios que orientó de mejor manera nuestro trabajo, es el de Miguel Morales Folguera. A través de *Cultura simbólica y arte efímero en la Nueva España*,¹³ el autor propone una importante metodología basada en la identificación de los aparatos arquitectónicos ceremoniales, tales como Juras Reales, celebraciones de Exequias y Entradas de virreyes o autoridades eclesiásticas. Con un estilo descriptivo pero totalizador, Folguera nos ofrece diversos testimonios sobre los elementos constitutivos de las ceremonias virreinales, pues aunadas a las descripciones iconográficas describe las partes constitutivas de la

⁸ Ma. Isabel Grañén Porrúa, “El grabado Libresco en la Nueva España, sus emblemas y alegorías”, en: *Juegos de Ingenio y Agudeza: la pintura emblemática de la Nueva España*, Museo Nacional de Arte, México, Noviembre, 1994-febrero, 1995.

⁹ Santiago Sebastián, *El barroco iberoamericano. Mensaje iconográfico*, Encuentro Ediciones, Madrid, 1990.

¹⁰ Francisco de la Maza, *La mitología clásica en el arte colonial de México*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1968.

¹¹ Santiago Sebastián, “Los libros de emblemas: Uso y difusión en Iberoamérica, en: *Juegos de Ingenio y Agudeza, Op. Cit.*, pp. 56-82; “Origen y difusión de la emblemática en España e Hispanoamérica”, *Goya*, Madrid, Núm. 187-188, pp.2-7

¹² Francisco de la Maza, *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México*, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1946.

¹³ José Miguel Morales Folguera, *Cultura simbólica y Arte efímero de la Nueva España*, Junta de Andalucía, Granada, 1991.

arquitectura, que nos permite imaginarlas en los espacios públicos e imaginar su impacto visual. Respecto de la iconografía del mar, identifica la presencia de “los cuatro elementos” en el arte virreinal, y especifica que el tema del agua fue el que más se representó, y en el cuál tuvo cabida la “figura” del mar.

Sin embargo, la obra más completa que guió nuestro estudio fue *Los reyes distantes*¹⁴ de Víctor Mínguez Cornelles. Como Folguera, Mínguez describe los contenidos emblemáticos de las arquitecturas efímeras novohispanas. En general este autor aborda tres aspectos fundamentales: importancia de las fiestas virreinales, descripciones de la parafernalia utilizada, y la crónica documentada de cada celebración. Pero sobre todo, su obra ha sido de gran aportación por su enfoque centrado en la distancia geográfica entre Europa y América como una condición que determinó la historia política, simbólica y cultural del Nuevo Mundo.

Para la estructura y análisis de nuestra investigación dividimos nuestro trabajo en tres capítulos: El primero plantea un contexto general sobre la importancia del mar en el siglo XVI, particularmente durante los reinados de Carlos V y Felipe II. Este apartado considera también la contribución de otros lugares de la Península Ibérica para la expansión ultramarina, así como la evolución tecnológica y militar de Castilla desde la Edad Media hasta el siglo XVI, y el desarrollo de conocimientos como la cartografía. Finalmente se destacan algunos elementos simbólicos que representaron a Carlos V y Felipe II, principalmente la imagen del Plus Ultra. Asimismo, figuras como Hércules y Neptuno.

¹⁴ Víctor Mínguez Cornelles, *Los reyes distantes. Imágenes del poder en el México virreinal*, Universitat Jaume, 1995.

Otro tema de este capítulo es el contexto político del siglo XVII bajo el gobierno de los Austrias menores, y cuáles fueron las principales circunstancias políticas tanto en Europa como en Ultramar. De igual manera, hablamos de cómo se exaltó mediante la emblemática el poder de la monarquía española. Para ello mencionamos a los autores más destacados de la época, tales como Sebastián de Covarrubias,¹⁵ Francisco Gómez de la Reguera,¹⁶ Francisco Núñez de Cepeda,¹⁷ Juan Borja¹⁸ y Diego Saavedra Fajardo,¹⁹ reconocidos por sus “Manuales para educación de príncipes”. En ellos abordaban el tema del mar en algunos de sus emblemas, aunque por la abundancia de ejemplos sólo tomamos uno por autor. Y finalmente, nos adentraremos en un contexto general sobre el siglo XVIII, particularmente en los aspectos económicos, políticos y culturales, así como algunos emblemas marítimos importantes.

El segundo capítulo aborda las principales figuras e imágenes marítimas representadas en la Nueva España, tales como el barco, la sirena, los instrumentos de navegación y la figura solar. Después procedimos a destacar la emblemática novohispana como medio de difusión de la iconografía política, y por ende, de la iconografía del mar. Advertimos la importancia que se atribuyó a los “libros” u obras de carácter emblemático en Nueva España, así como los

¹⁵ Sebastián de Covarrubias, *Emblemas Morales*, 1610, Edición de Sagrario López Poza, 1991.

¹⁶ Francisco Gómez de la reguera, *Empresas de los Reyes de Castilla*, 1678, Edición de Sagrario López Poza, 1991.

¹⁷ Francisco Núñez de Cepeda, *Idea del Buen Pastor*, 1682, Edición de Sagrario López Poza, 1991.

¹⁸ Juan Pastor Gómez, *San Francisco de Borja, 1510-1572*, Publicaciones Españolas, 1973.

¹⁹ Diego Saavedra Fajardo, *Empresas Políticas*, Edición Sagrario López Poza, Editorial Cátedra, 1999.

mecanismos de difusión de sus contenidos. En este sentido, hablamos de la didáctica de la imagen propuesta por la Compañía de Jesús, que contaba con las obras más difundidas en la época para esta labor educativa.

El capítulo finaliza con un acercamiento a la recepción de los programas simbólicos europeos, particularmente en el sector indígena; se analiza cuáles fueron las principales vías de recepción de esta simbología y de qué manera coexistieron con las imágenes “nuevas”, generándose así un inevitable sincretismo simbólico. Para reflexionar sobre este tema, fue necesario recurrir a Serge Gruzinski,²⁰ quien ha realizado un estudio muy completo sobre el sincretismo simbólico en América.

El tercer y último capítulo está dedicado a la iconografía del mar en las ceremonias públicas del periodo barroco, las características generales de la “fiesta” novohispana, y algunas diferencias y similitudes en relación con las ceremonias europeas. En segundo lugar, nos enfocamos en la arquitectura ceremonial, particularmente los túmulos funerarios, medios de difusión donde principalmente encontramos grabados alusivos al mar. Debemos aclarar que, aunque esta investigación se enfoca en el siglo XVII, no podemos prescindir de algunos emblemas y temas marítimos en el siglo XVIII, por lo que mostramos algunos ejemplos gráficos y literarios.

²⁰ Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner”, (1492-2019)*, Fondo de Cultura Económica, 1994; *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español, siglos XVI-XVIII*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000.

Cabe recordar que el lenguaje simbólico y el literario son inseparables dentro de la emblemática. Sin embargo, decidimos trabajarlos de manera independiente porque la literatura emblemática muchas veces carecía del recurso visual, y aludía sin embargo a imágenes que expresaban las ideas morales y políticas de la época. Por lo tanto, los temas alusivos al mar no sólo se representaron visualmente, sino también por medios literarios como los libros, epigramas, sermones y discursos.

Asimismo, hablamos de la participación del sector indígena en las ceremonias virreinales, particularmente en las luctuosas. Como el tema del mar fue -entre otros significados- símbolo de la eternidad, hablaremos de la manera como se le vinculó con el tema de la muerte, una de las imágenes más sincréticas en América por su triple influencia: la época medieval, el barroco español y los elementos americanos.

Finalmente tratamos el aspecto literario de la emblemática, es decir, la importancia del texto y del discurso no sólo como partes esenciales de las ceremonias, sino como portadores ideológicos y estéticos inseparables de la imagen pero de importancia independiente. Abordamos dos interesantes ejemplos de literatura emblemática: *Neptuno Alegórico* de Sor Juana Inés de la Cruz,²¹ y *Columna de América*. La primera obra, que también fue una obra gráfica, destaca la figura de Neptuno y su asociación con el Virrey Marqués de la Laguna, mientras el segundo ejemplo es un texto que se pronunció por medio de un sermón

²¹ José Pascual Buxó, *Función política de los emblemas en el Neptuno alegórico de Sor Juana Inés de la Cruz*, Edición digital: Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006.

dedicado a la Virgen de Guadalupe en el siglo XVIII, y que exaltaba la importancia del *Plus Ultra*.

Para llevar a cabo nuestra investigación, utilizamos la propuesta de Edwin Panofsky, perteneciente a la escuela más famosa de iconógrafos en Hamburgo: la escuela de Warburg, de la que también formaron parte Aby Warburg, Fritz Saxl y Edgar Wind, todos ellos con una buena formación clásica y vastos intereses en el ámbito de la literatura, la historia y la filosofía. Panofsky ha propuesto una importante metodología para el estudio de las imágenes:

PRIMER NIVEL. El de la descripción pre-iconográfica, relacionada con el “significado natural”, consistente en la identificación de los objetos que conforman la imagen, (tales como árboles, edificios, animales y personajes) y situaciones (banquetes, batallas, procesiones, etc.).

SEGUNDO NIVEL. La descripción iconográfica, relacionada con el “significado convencional”, (reconocer que una cena es la Última Cena, o una batalla la Batalla de Waterloo).

TERCER NIVEL. Corresponde a la interpretación iconológica, relacionada con el “significado intrínseco”, es decir, “los principios subyacentes que revelan el carácter básico de una nación, una época, una clase social, una creencia religiosa o filosófica.”²²

El tercer nivel del método de Panofsky es el que hemos aplicado para el desarrollo de esta investigación, pues nos ocupamos de la descripción iconográfica de cada imagen, el significado mitológico, cristiano o histórico de cada elemento simbólico, y el contexto en el que se colocaron cada una de las imágenes.

²²Edwin Panofsky. *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 2008. Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Editorial Crítica, 2005, p. 45

Sobre los métodos para estudiar los emblemas fueron imprescindibles los trabajos de *Literatura Emblemática Hispánica. Actos del I Simposio Internacional*. Principalmente rescatamos las aportaciones de Sagrario López Poza, que estudia de manera separada la emblemática literal de la gráfica.²³ Asimismo, el estudio de José Manuel Díaz de Bustamante, que a través de *Lemmata y contexto*,²⁴ también propone no sólo el estudio de los emblemas como unidades plásticas, sino como elementos visuales llenos también de riqueza literaria. Asimismo, fueron importantes las aportaciones de Santiago Sebastián, que con su estudio sobre “la dialéctica de la palabra y de la imagen”,

Asimismo, nos complace mencionar libros de gran aportación e inspiración para nuestro estudio. En primer lugar, *Juegos de Ingenio y Agudeza* editado por el Museo Nacional de Arte, pues ha sido un importante material de trabajo por los autores que allí exponen, todos con temáticas alusivas al estudio de las imágenes emblemáticas en Nueva España. Asimismo, han sido fuentes de información imprescindibles *Esplendor y Ocaso de la Cultura Simbólica* y *Las dimensiones del Arte emblemático*, ambas editadas por El Colegio de Michoacán y el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología. Las tres obras son muestra del interés por el estudio de la cultura simbólica en nuestro país.

²³ Sagrario López Poza, “Los libros de emblemas como tesoros de erudición y auxiliares de la inventio”, *Emblemata Aurea: la emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Rafael Zafra y José Javier Azanza (eds.), Ediciones AKAL, Navarra, 2000.

²⁴ José Manuel Díaz de Bustamante, “Lemata y contexto”, *Literatura Emblemática Hispánica. Actos del I Simposio Internacional*, Sagrario López Poza (Editora), Colección: cursos, congresos y simposios, A. Coruña, 14-17 de septiembre, 1994.

Finalmente, daremos crédito al “Primer Coloquio de Cultura Marítima en México” organizado por la Subdirección de Arqueología Subacuática del INAH, cuyo contenido y propuestas temáticas han sido de gran inspiración para el desarrollo de este trabajo.

Capítulo I

La España imperial y la importancia simbólica del mar

1. España y el dominio del Atlántico en el siglo XVI: El *Plus Ultra* como símbolo fundamental de la expansión marítima española

El descubrimiento del Nuevo Mundo cambió de forma particular la historia de Europa. La distancia marítima entre España y sus posesiones americanas no tenía precedente en el mundo europeo, y determinó en gran medida la conformación política, social y simbólica del Nuevo Mundo. Esta investigación estudia la representación del poder de la monarquía española por medio de la iconografía moral y política, particularmente a través de la imagen del mar y sus componentes iconográficos.

El mar fue el medio de expansión de la monarquía Española en América, pero asimismo, un medio por el que ésta exaltó su experiencia técnico-científica para la navegación, su experiencia comercial y su importancia política en Europa. Desde la época medieval Castilla había adquirido dos tradiciones que hicieron posible esta expansión: la tradición militar “de cruzada” y la tradición marítima. John Elliot sostiene que la segunda es una tradición que “se ha menospreciado con demasiada ligereza”, y que el descubrimiento y conquista del Nuevo Mundo “distó mucho de ser un accidente feliz para España.”²⁵ En muchos aspectos, la Península Ibérica era hacia finales del siglo XV la región mejor equipada de

²⁵ John Elliot, *La España imperial, 1469-1716*, Ediciones Vicens-Vives, España, 1993, P. 53.

Europa para esta expansión, y a ella contribuyeron diferentes partes de la Península. Al contrario de lo que podría pensarse, el descubrimiento y la colonización del Nuevo Mundo no fue una tarea propiamente castellana, sino que la empresa “tenía una base ibérica común”.²⁶ Los catalanes y aragoneses, por un lado, habían adquirido durante la Edad Media una gran experiencia en la aventura comercial y colonial, tanto en el Norte de África como en el Mediterráneo oriental. Los mallorquines por su parte, habían creado una “importante escuela de cartografía que ideó técnicas de valor inapreciable para la confección de mapas de tierras hasta entonces desconocidas”, mientras que los vascos contribuyeron con su experiencia en la pesca de altura en el Atlántico, “eran hábiles pilotos y constructores navales”.²⁷

Pero quienes quizá contribuyeron de manera más decisiva a la expansión ultramarina fueron los portugueses. La propuesta de Magallanes a Carlos I que ofrecía abrir una ruta a las islas de las Especias, no sólo trajo riquezas y honores a la monarquía hispánica, sino que puso de relieve la alianza y colaboración que existía entre ambos reinos.²⁸ Tanto España como Portugal se unieron para aportarse conocimientos náuticos y militares para defensa de sus reinos y posesiones. Los españoles hicieron aportaciones especiales a los pilotos, cartógrafos y cosmógrafos portugueses, pues eran “pioneros en el hallazgo del importante método de calcular la latitud geográfica durante el día mediante la

²⁶ *Ibidem*

²⁷ John Elliot, *Ibid*, p. 54

²⁸ Sobre el colaboracionismo mutuo entre España y Portugal, véase el estudio de Esteban Mira Caballos, *Las armadas imperiales: la guerra en el mar en los tiempos de Carlos V y Felipe II*, La Esfera de los Libros, España, 2005.

medición de la altura del sol”.²⁹ “Portugal asimismo, colaboraba con capitanes y maestros a los navíos españoles, lo cuál llegaba sin duda a oídos del emperador”.³⁰ Por tales motivos, Carlos V concedió licencias para sacar munición de las ferrerías de Vizcaya, bajo el reconocimiento de ser “aliados y amigos”.³¹ Además, las alianzas matrimoniales fueron también importantes en este proceso de colaboración. Pero existía a su vez una “enemistad” tradicional entre Castilla y Portugal, dado el problema de sucesión castellana. Pero esta condición representó para Castilla un incentivo para la adquisición de sus propias posesiones ultramarinas.³² Las islas canarias son un ejemplo importante, pues su ocupación fue un peculiar acontecimiento en la historia de la expansión marítima de Castilla, y asimismo, la ubicación geográfica de las islas fue una indispensable escala en la ruta de América.³³

Fueron muchos los aspectos que prepararon a España para la expansión ultramarina, pero en realidad, las Canarias tuvieron un papel primordial incluso antes que el continente americano, ya que en ellas “pueden verse la continuación y la extensión de técnicas ya ensayadas en las postrimerías de la Edad Media”.³⁴ Además, la ocupación de las canarias llevó a la creación de nuevos métodos, tanto en el plano científico como en estrategias de conquista y colonización, que habrían de perfeccionarse en la conquista del nuevo continente.

²⁹ Véase, Ricardo Cerezo Martín, “La cartografía en la época de Felipe II”, en: Mariano Cuesta Domingo, *Descubrimientos y cartografía en la época de Felipe II*, Seminario Iberoamericano de Descubrimientos y Cartografía, Valladolid, 1999, p. 44

³⁰ Esteban Mira Caballos, *op. cit.*, p. 23.

³¹ *Ibidem*

³² John Elliot, *op.cit.*, p. 55

³³ *Ibidem*

³⁴ *Ibid.*, p. 56

Tanto la experiencia en la navegación como la importancia política y comercial del océano desde la época medieval, fueron las primeras condiciones que motivaron la exploración y conquista del Nuevo Mundo. Pero asimismo, fueron las condiciones que impulsaron a la representación del poder real por medio de la iconografía marítima, particularmente a través de imágenes como el *Plus Ultra*, el barco, el delfín, entre otros elementos, mismos que se representaban en la literatura y el arte. Detrás de estas imágenes existía una tradición cristiana, mitológica e histórica, que las convirtió en ejemplos morales y símbolos de grandeza de la monarquía. Pero también confluyeron a su representación los ideales que despertaron las travesías trasatlánticas hacia el Nuevo Mundo.

El mundo europeo era muy diverso en cuanto a clases sociales, percepciones sobre la distancia y la expansión. Quizá una de las tendencias en los estudios referentes al descubrimiento de América sea homogeneizar al "europeo". Es imprescindible considerar que detrás de cada conquistador o colono, existían diferentes formas de concebir el fenómeno del descubrimiento y la conquista de las tierras americanas. Otra tendencia que existe respecto de estos estudios, es limitarse a subrayar y explicar el afán de las aventuras –inspirado en los libros de caballería-, el ansia del oro y botín, la aptitud militar, la vocación misionera, la brutalidad y la crueldad, "que aún hoy en día se atribuyen a los participantes de las expediciones de conquista, sin ejercer ningún sentido crítico, sino dedicarse, antes bien, a revelar las diferentes estructuras económicas, sociales, estatales y

espirituales de la sociedad de la cuál procedieron estos hombres.”³⁵ Además de la diversidad regional y social, es indudable que las estructuras económicas y sociales de España estaban marcadas en muchos aspectos por algunos fenómenos derivados de la Reconquista.³⁶ Asimismo, independientemente de las diversas motivaciones personales a prestar servicios militares o participar en las empresas de descubrimiento, existía un sentimiento de orgullo nacional por el hecho de estar combatiendo al servicio de su Corona, ya fuera en América, Flandes o Italia, y en la mayoría de los casos, también por su fe.³⁷ Este sentimiento estaba asociado al de obtener una recompensa por parte de la Corona, y la obtención efectiva de ésta fue determinante en la implantación de las encomiendas, los cargos y dignidades en América poco después de la Conquista. Este derecho a gratificación no se limitaba, por supuesto, “a los servidores ameritados del monarca ni a los militares o conquistadores veteranos. Los funcionarios, los representantes del clero, comerciantes y algunas personas que ejercían ciertos oficios también consideraban tener derecho a ciertos privilegios.”³⁸ Esto da cuenta de que la empresa de la conquista se conformó de una estratificación social, cuya diversidad determinó los mecanismos de colonización del Nuevo Mundo.

Asimismo toda gama de participantes en la conquista de América tuvieron experiencia de la travesía transoceánica. Bernand y Gruzinski refieren el

³⁵ Horst Pietschman, *El Estado y su evolución al principio de la colonización española de América*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989, p.37

³⁶ *Ibíd*, p.50

³⁷ *Ibíd*, p. 41

³⁸ *Ibíd*, p. 42

“malestar” que provocaba el *extrañamiento de la tierra* a descubridores, colonos y viajeros; comentan además que lo peor no era la relativa longitud de la travesía sino sus peligros.³⁹ El jesuita José Acosta manifestaba cómo era el impacto de la distancia marítima para los navegantes españoles y expresaba que “no es el camino de mar como el de tierra, que por donde se va por allí se vuelve”.⁴⁰ Los españoles en efecto, se percataron de que no obstante los peligros de la travesía transoceánica ni siquiera existía la seguridad de volver por donde mismo. Esto se debía particularmente a los vientos que solían desviar del camino a los navegantes. Pero por muy complicado que pareciera, era necesario establecer rutas marítimas, pues como menciona la Dra. María del Carmen Velázquez, “tampoco era posible establecer la ruta del comercio navegando todos los mares del globo.”⁴¹

El tiempo fue también un factor que influyó en la percepción de la distancia transoceánica. Según Bernand y Gruzinski, su aceleración, entre otros ejemplos, podía medirse “por la velocidad con la cuál lo que llegaba del Viejo Mundo se trasplantaba y aclimatava a las Indias”⁴², lo que era un proceso relativamente rápido en comparación con la distancia física entre las “nuevas tierras” y Europa. Esto sin duda no sólo impresionaba a los descubridores, sino a la mentalidad europea en general, tanto la de los que arribaron al Nuevo Mundo como a la de los

³⁹ Carmen Bernand y Serge Gruzinski, *Historia del Nuevo Mundo: Del Descubrimiento a la Coquista. La experiencia europea, 1492-1550*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996, p. 229

⁴⁰ Tomado de: María del Carmen Velázquez, “La navegación transpacífica”, *Historia Mexicana*, vol. XVIII, núm. 2, p. 160

⁴¹ *Ibidem*

⁴² *Ibid*, p. 231

que sólo basaban sus opiniones en lo que intuían o escuchaban sobre las Indias. Sin embargo, sabemos que no existe comparación entre los hombres que navegaron el gran océano y los que no. Bernand y Gruzinski sostienen al respecto que los españoles eran sensibles al nexo extremadamente aleatorio que mantenían con la Península Ibérica, y así, “a medida que se inventan nuevas maneras de medir el tiempo, los europeos se acostumbran a vivir en perpetuo cambio”.⁴³

Pero independientemente de las percepciones de los navegantes, el reinado de Carlos V fue decisivo en cuanto a la expansión territorial y marítima, ya que “en este tiempo de descubrimientos, la hegemonía del poder naval resultaba esencial en la presencia de un imperio.”⁴⁴ Carlos V poseía un vasto dominio territorial y control militar, tanto marítimo como terrestre.⁴⁵ La expansión más allá del estrecho de Gibraltar,⁴⁶ dio origen a una de las principales imágenes que simbolizaba el imperio de Carlos V: la llamada Rodela del *Plus Ultra*.⁴⁷ Este lema, escrito a manera de mote entre dos columnas separadas, tenía en la antigüedad la frase de *Non Terrae Plus Ultra*, o “No hay tierra más allá”. Esta noción de que no existía tierra más allá del Estrecho de Gibraltar, proviene de la mitología

⁴³ Bernand y Gruzinski, *op.cit.*, p. 229

⁴⁴ Checa Cremades, *Carlos V. La náutica y la navegación*, (Exposición, Museo de Pontevedra, Septiembre-Diciembre), Ministerio de Cultura, 2000.

⁴⁵ María Isabel Rodríguez López, “océano. Iconografía de un dios abismal y misterioso”, *Arqueología Mexicana*, Marzo 2000, N° 226.

⁴⁶ Separación natural entre dos masas de agua: el mar Mediterráneo y el océano Atlántico y entre dos continentes: Europa y África.

⁴⁷ Sobre la imagen del *Plus Ultra* en la emblemática véase, Pérez Guillén, “El Viejo y el Nuevo Mundo: derivaciones al dualismo moral en la emblemática hispana”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, Zaragoza, 1992, núm. XLVIII-IL, pp. 229-285.

romana, y era alusión a cuando Hércules, personaje que representaba la fuerza y la virtud, había puesto dos pilares en el Estrecho de Gibraltar, lugar considerado el límite del Mundo. En la siguiente figura mostramos un mapa actual para darnos idea de su ubicación, y en el cuál se halla representado el océano Atlántico en la mayor parte de la imagen.



Imagen 1. Estrecho de Gibraltar.

Digitalización actual tomada de: <http://www.olajedatos.com/cartas/listcartas.php>

Según los estudios de Earl Rosenthal,⁴⁸ el lema proviene de la influencia del médico y consejero personal de Carlos V, el humanista milanés Luigi Marliano; éste le aconsejó a Carlos V, cuando apenas era un joven duque -y por supuesto, antes de que fuese emperador en 1515- colocar bajo su oficina el lema *Non*

⁴⁸Rosenthal, Earl, "Plus ultra, non plus ultra, y el dispositivo columnas del Emperador Carlos V", Oficial de la Warburg y de los Institutos Courtauld, 1971, pp.204-28.

Terrae Plus Ultra, para recordar la antigua advertencia de los navegantes sobre el “no hay tierra más allá” de la mitología romana. Pero demostrada la posibilidad de expansión allende los mares, el *Plus Ultra* se convirtió en la máxima representación del imperio español, de la propia figura de Carlos V y del lema nacional de España. El *Plus Ultra*, como sostiene la historiadora Isabel Grañén Porrúa, es el símbolo de los confines del mundo y del triunfo de la Monarquía española en América.⁴⁹



Imagen 2. Escudo de España con el lema *Plus Ultra* alrededor de las Columnas de Hércules.

Tomado de: Escudo oficial de España, versión mazonada, que es la que corresponde con la descripción oficial, Real Decreto 33/1981 [<http://www.la-moncloa.es/Espana>].

Carlos V reunía características tanto personales como políticas que hicieron posible el imperio ultramarino. Bernard y Gruzinski señalan que el emperador parecía tener una “vocación planetaria”, y que sus mismos consejeros daban cuenta de ello, más en términos de cristiandad y extensión de la fe que de figura política:

⁴⁹ Ma. Isabel Grañén Porrúa, “El grabado libresco, sus emblemas y alegorías”, en: *Juegos de Ingenio y Agudeza: la pintura emblemática de la Nueva España*, Museo Nacional de Arte, México, Noviembre 1994, febrero-1995, p. 119.

Señor, pues que Dios os ha conferido esta gracia inmensa de elevaros por encima de todos los reyes y príncipes de la cristiandad a una potencia que hasta hoy no había poseído más que vuestro predecesor Carlomagno, estáis en el camino de la Monarquía universal, reuniréis la cristiandad bajo un solo cayado[...]⁵⁰

No podemos olvidar que además de esta supuesta “vocación planetaria” que pudiera haber tenido, su labor no hubiese sido posible sin un consejo de Estado que unificara, al menos en parte, las particularidades en que estaba dividida la Península -y Occidente en general- durante el siglo XVI.⁵¹ Pero además de las condiciones políticas que caracterizaron este periodo, se suma otro hecho que haría posible el conocimiento del mar como medio de expansión y el desarrollo mismo de la iconografía marítima: el desarrollo de la cartografía. Un ejemplo sobresaliente hacia el inicio de este siglo es el mapamundi de Juan De la Cosa elaborado hacia 1500. Se atribuye a este navegante y cartógrafo español la elaboración y diseño del primer mapa del mundo que mostraba los territorios descubiertos en América. La riqueza del mapa consiste en que no sólo contiene información sobre tierras americanas, sino sobre muchas otras características de la geografía circundante; esto era de esperarse tras una gran experiencia en la navegación, y particularmente, tras los conocimientos de la misma América, después de varias navegaciones a las Indias luego del primer viaje de Colón.

Es significativo observar que el mapamundi de De La Cosa está decorado con rosas de los vientos, banderas, naos, carabelas, ciudades y reyes africanos,

⁵⁰ Véase, Bernard y Gruzinsk, *op.cit*, p. 208. Entiéndase por “cayado” el báculo pastoral de los obispos.

⁵¹ Véase el importante estudio de John Elliott, *La Europa Dividida, 1559-1598*, Editorial Crítica, Madrid, 1976.

personajes de la Biblia, figuras mitológicas, cursos de agua y puertos, además de que contiene elemento escrito en español antiguo,⁵² lo que constata las diversas influencias de la mitología, el cristianismo y la literatura de la época. Pero sobre todo, es de gran importancia destacar que en el *Mapamundi* el océano Atlántico ocupa más de la mitad de la sección occidental y casi un tercio del mapa, manteniendo así un lugar protagónico. Esto es importante de reconocer, pues el Atlántico era la vía más directa entre Europa y América y del arribo a esta última del poder real. Asimismo, aparecen banderas que resaltan en pequeñas islas que afirman las soberanías regias, lo que es una evidencia iconográfica del dominio transoceánico.⁵³



Imagen 3. *Mapamundi* Juan de la Cosa, 1500. Tomado de: Carla Lois, "Mare Occidentale: La aventura de imaginar el Atlántico en los mapas del siglo XVI", en: *Terra Brasilis, Cartografías Iberoamericanas*, Río de Janeiro 1989, p. 37

⁵² Véase descripción de, Carla Lois, *Op.cit*, pp.36-37

⁵³ *Ibíd*, p. 36

Las aportaciones de los genoveses a la cartografía son también evidentes. Un ejemplo es la *Carta* del genovés Vesconte de Maggiolo de 1511. Este mapamundi conocido como “Carta del Atlántico”, seguramente atribuye su nombre a que el Atlántico ocupa casi la mitad del mapa. Éste a su vez lleva el nombre de *Mare Oceanus*, como parte de un único mar.⁵⁴ La preponderancia del Atlántico en los ejemplos de De La Cosa y de Maggiolo, quizás no se atribuyen a que el Atlántico haya sido más importante que el Pacífico, sino a que, como hemos dicho, el primero fue la primera vía de arribo de las embarcaciones españolas al Nuevo Mundo.

Hacia el reinado de Felipe II los conocimientos científicos y técnicos habían llegado a un punto de desarrollo y evolución que se hizo evidente en el abastecimiento y provisión de los navíos. Destacaba por ejemplo la utilización masiva de galeones, cuyo tamaño, volumen, y con ello la posibilidad de transportar armamento y tropas, los hacían idóneos para las largas travesías oceánicas, aunado a la aplicación de una potencia suficiente de fuego, como lo requerían las nuevas técnicas de guerra en el mar.⁵⁵ Las óptimas condiciones de la armada española materializaban el poder de su imperio, y reflejaban a la vez las cualidades del mismo monarca. Esto fue evidente por ejemplo en la Batalla de Lepanto de 1571, que pretendía evitar el expansionismo turco hacia occidente. Aunque las potencias cristianas que participaron eran también Venecia, Génova y

⁵⁴ *Ibíd*, p.37

⁵⁵ Sobre este tema véase el estudio de Geoffrey Parker, *La Revolución militar en Occidente, 1500-1800*, Alianza Editorial, Barcelona, 1990. Véase también, *El Buque de la Armada Española* (Varios Autores) Madrid, 1981.

la Santa Sede, el triunfo se consideró propiamente español, debido a su organizada infantería marina.⁵⁶ Pero en contraste con el triunfo de España en esta batalla, la Armada Invencible ya había sido derrotada en 1558 por Inglaterra.

Por otro lado, la cartografía náutica había evolucionado hacia el reinado de Felipe. Ricardo Cerezo Martín sostiene que la cartografía que prevaleció en tiempos de este monarca “había sufrido una notable evolución y ampliado su grupo o campo de estudio geográfico.”⁵⁷ Esto se debía se debe a que, en la segunda mitad del siglo XVI, ya no era principal interés el que la cartografía resolviera problemas científicos y técnicos para la navegación, sino el conocimiento de los mares y de las tierras descubiertas. Así, la evolución cartográfica que refiere Cerezo tiene que ver con razones utilitarias, políticas y económicas, que se derivaban de la necesidad de conocer con mayor exactitud la geografía terrestre.⁵⁸ Por lo tanto, durante el reinado de Felipe II se hizo más urgente la necesidad de conocer y diseñar formas para representar el espacio, por estrategia y reconocimiento mismo de las vastas posesiones del imperio español.

Finalmente destacaremos la importancia del poder alcanzado por Carlos V y Felipe II. Durante sus reinados se elaboraron obras que pretendían ligar su papel protagónico político con un ideal de príncipe que se constituyó con elementos del cristianismo y de los pensadores clásicos.⁵⁹ En primer lugar, hablemos de la

⁵⁶ Fernández Duro, Cesáreo, *Armada española, desde la unión de los reinos de Castilla y Aragón*, Museo Naval, Madrid, 1972.

⁵⁷ Véase, Ricardo Cerezo Martín, *op.cit*, p. 41

⁵⁸ Véase, Cerezo Martín, *Ibid*, p. 42

⁵⁹ Sobre el tema véase, Ballesteros Y Beretta, Antonio, *Figuras imperiales: Alfonso VII, el Emperador, Colón, Fernando el Católico, Carlos V, Felipe II*, Madrid, Espasa-Calpe, 1961.

imagen del *Plus Ultra*, que concentra en sí todo el contexto ideológico y político de Carlos V y su reinado, pero sobre todo, de uno de los momentos más importantes en la historia de España y América.⁶⁰ En la siguiente imagen podemos observar cómo las columnas que simbolizan los límites del mundo, están separadas por una carabela española, mientras tres coronas, una en cada columna y otra en la parte superior de la imagen, simbolizan el poder real.

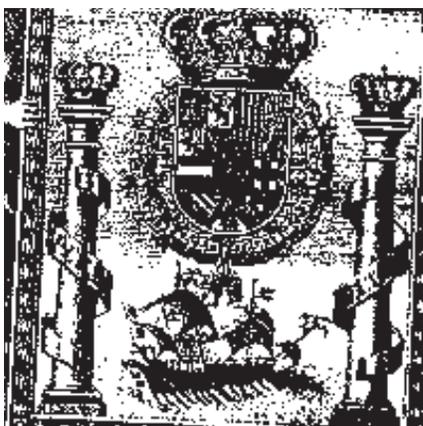


Imagen 4. Andrés Ortega, *Columnas de Hércules*. Detalle de la *Recopilación de leyes de los reinos de las Indias impresa y publicadas por Carlos II*. Tomado de: Fernán Altuve-Febres Lores, *Los reinos del Perú. Apuntes sobre la monarquía peruana*, Dupla Editorial, Perú, 2001, P. 93.

Es evidente la constante asociación de Carlos V con la figura mitológica de Hércules y la imagen del Plus Ultra con su reinado, como es posible apreciar en algunos edificios y relieves. La imagen fue igualmente difundida hasta el siglo XVIII. En las monedas por ejemplo, encontramos un ejemplo en los reales de este siglo. Es interesante reconocer que con la nueva dinastía, se sigue otorgando al *Plus Ultra* un papel primordial sin perder los componentes simbólicos de su imagen. En la siguiente imagen de una moneda de 1740 las columnas y el mote o

⁶⁰ Véase el estudio de Fernando Checa Cremades, "Carlos V y el valor de las imágenes", *Siglo que Viene: Revista de Cultura*, No 43-44, 2000, pp. 34-40

lema se hallan presentes, así como una gran corona real situada en la parte superior. Sin embargo, la imagen interpuesta entre las columnas no es un barco, sino dos mundos simbolizando no sólo la expansión, sino control del Viejo y el Nuevo Mundo. Es significativo reconocer las aspiraciones a recuperar el poder por parte de la dinastía borbónica, dada la presencia de potencias como Holanda e Inglaterra.



Imagen 5. Real español, 1740.
Tomado de: www.coins.nd.edu/



Imagen 6. El Imperio de España

Tomado de: www.fuenterrebollo.com/.../plus-ultra.jpg

En cuanto a la arquitectura y los relieves, encontramos imágenes del Plus Ultra y de la asociación de Carlos V con Hércules, como en la fachada principal del ayuntamiento de Sevilla, algunos relieves del Escorial,⁶¹ del Palacio de Toledo⁶² y del Palacio de Machuca⁶³ en los cuales residió el emperador. Estas representaciones son especiales en Sevilla, pues además de la importancia de su puerto, la Casa de Contratación sirvió como punto de convergencia de todas las informaciones de los navegantes hispanos al Nuevo Mundo. Dada la importancia de Sevilla, no es casual encontrar un relieve escultórico del *Plus Ultra* en la

⁶¹ Véase el importante estudio sobre el Escorial de: Fernando Checa Cremades, *Felipe II en el Escorial: la representación del poder real*, Anales de Historia del Arte, No 1, 1989, pp. 121-140. Véase también, José Miguel Morán Turina, Fernando Checa Cremades, *Las colecciones pictóricas de El Escorial y el gusto Barroco*, Goya: Revista de Arte, No 179, 1984, pp. 252-261

⁶² Denominada "La ciudad Imperial", sede principal de Carlos V.

⁶³ Palacio que mandó construir el mismo emperador Carlos V con la intención de establecer su residencia en la Alhambra granadina.

fachada del Ayuntamiento o en monumentos importantes como el Alcázar, donde la imagen aparece en los relieves muy constantemente.



Imagen 7. *Plus Ultra*, en el Ayuntamiento de Sevilla.
Tomado de: upload.wikimedia.org/.../Columnas_Plus_Ultra.png



Imagen 9. *Plus Ultra*, relieve, Reales Alcázares, Sevilla.

Por otro lado, en el Palacio de Machuca situado en la Alhambra de Granada se encuentra una importante alusión de la figura de Carlos V en Neptuno, personaje mitológico de los mares, muy difundido durante su reinado. Asimismo, encontramos la imagen del Plus Ultra dentro del palacio, como la siguiente colorida imagen que aparece en un relieve. En el centro aparece una sola columna, donde se halla enroscada la rodela latina *Plus Ultra*. Alrededor de la imagen remarcada en cuadro, podemos observar adornos florales y grecas típicas de la España morisca.



Imagen 10. *Plus Ultra*, Mexuar, Alhambra.
Tomado de: www.vivagranada.com/images/plusultra

Asimismo, las arquitecturas efímeras ejemplifican la asociación del Emperador con el símbolo del *Plus Ultra*, como un arco levantado en la ciudad de Tornai:⁶⁴

La Fortuna, Neptuno, tritones y nereidas, se unen a la representación de la historia de Jonás, en la que el emperador aparece asociado no sólo con Neptuno, sino con el mismo profeta, enviado por Dios a la ciudad de Nínive que actúa como prefiguración tipológica de Túnez. Y en la entrada de Amberes aparece ya Neptuno relacionado con el príncipe Felipe, simbolizando el dominio militar de los mares.⁶⁵

La asociación de Carlos y Felipe II con el mar, ya sea a través de Hércules, Neptuno o el *Plus Ultra*, se expresa también en la lista de Condes de Flandes, donde Carlos V aparece en pie con los atuendos imperiales y recuerda las imágenes tradicionales de Carlomagno tal como se describe en la siguiente cita:

⁶⁴ Antigua ciudad Belga de origen galo-romana franca.

⁶⁵ Tomado de: Fernando Checa Cremades, (*Plus Ultra Omnis Solisque Vias. La imagen de Carlos V en el reinado de Felipe II*, Cuadernos de Arte e Iconografía, Tomo 1, No 1, 1988, pp. 55-80.

Carlos V aparece con armadura y atuendos imperiales, al fondo una imagen marina, alusión a sus victorias por mar, y los emblemas del águila que para las dos columnas y una filacteria con el "Plus Ultra." Felipe II aparece en similar postura, pero con bastón de mando y en la mesa la corona real y el cetro. Se incluye a su emblema del Carro del Sol.⁶⁶

El carro del sol, entre otros significados, era la representación del monarca, aunque es importante reconocer que como emblema de Felipe II, puede responder en parte a la organización del Estado durante su gobierno, constituido por consejos, secretarios reales, y una poderosa administración centralizada.⁶⁷

Carlos y Felipe fueron también concebidos como figuras portadoras de la fe cristiana, en su defensa y propagación. Una de sus representaciones al respecto, fue una imagen en donde ambos reyes se encuentran "sobre la Tierra, como señores de ella, acompañados de Cibeles (deidad terráquea) y Neptuno (señor de los mares). Ambos se someten, sin embargo, al poder de Dios que domina el conjunto, ya que, según nos narra Calvete, el cielo, las estrellas, se rigen por Dios Creador, mientras que la tierra y la profundidad de los mares lo hacen por el emperador y su hijo".⁶⁸ Ambos personajes, según Fernando Checa Cremades, "son símbolos del doble contenido de las victorias imperiales."⁶⁹

⁶⁶ Checa Cremades, *Carlos V, op.cit*, p. 37

⁶⁷ Felipe Ruíz Martín, (Coord.), *La monarquía de Felipe II*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2003, p. 53.

⁶⁸ *Ibidem*

⁶⁹ Véase, Checa Cremades, Fernando, *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Editorial Taurus, Madrid, 1987, pp. 29.

La iconografía marítima fue impulsada por los intereses expansivos, ideológicos y comerciales del siglo XVI. El descubrimiento, conquista y colonización del Nuevo Mundo fueron llevados a cabo gracias a las aportaciones de otros lugares de la Península Ibérica, además de la tradición de Cruzada de Castilla y las técnicas navales durante la Edad Media. Las islas Canarias fueron, antes que la América continental, una importante escala en la carrera de Indias, una importante adquisición castellana y el primer campo de aplicación de los métodos y técnicas del Medievo, que serían luego perfeccionados en la conquista y colonización del Nuevo Mundo. Los aspectos políticos y comerciales que se desarrollaron en el océano fueron importantes condiciones para su representación, aunadas a las percepciones sobre la distancia y la expansión ultramarina. Pero también, las particularidades políticas y personales de Carlos V, hicieron posible el imperio español allende los mares, así como la cartografía y el perfeccionamiento técnico-marítimo del reinado de Felipe II. La imagen del Plus Ultra es quizá, la más importante de todas las imágenes marítimas que representaron el poder real, pues el lema *Plus Ultra* desafiaba la antigua tradición que limitaba al mundo hasta el estrecho de Gibraltar, y que convertía a España en la primera potencia mundial.

La influencia de la mitología, del cristianismo, y de la política española en la era de los descubrimientos, fueron las condiciones que llevaron a la representación de la monarquía por medio de la literatura y el arte. En el siglo XVII con la llegada del barroco, las imágenes cobrarían especial importancia dentro de las expresiones simbólicas y literarias. La iconografía del poder tuvo un lugar muy

importante a través del arte emblemático y la literatura general de la época; pero además, el siglo XVII marcó muchos cambios en cuanto a la política de la Corona española y su relación con América. A continuación haremos alusión a las circunstancias principales de este periodo.

2. La España del siglo XVII: entre las confrontaciones imperiales y la ruina política. La simbología marítima como guía de moral cristiana

Las posesiones del Imperio de Carlos V y Felipe II colocarían a España como la potencia más poderosa de Europa. Pero a la par de ejercer un dominio marítimo y terrestre sin precedentes, España empezó a convertirse en un motor que impulsó el crecimiento de otras potencias. Los españoles se enfrentaron a la situación de que el mar, único medio que había hecho posible su imperio en el Nuevo Mundo, era cada vez una realidad involuntariamente compartida. Los conflictos con Holanda, Francia e Inglaterra ya existían durante estos reinados, pero hacia el gobierno de los Austrias menores comenzaron a generarse cambios importantes. Uno de ellos fue la creación del validamiento, cuya instauración fue una novedad en el siglo XVII.⁷⁰

Estos consejeros directos del rey –los validos- no siempre fueron una solución afortunada, por ejemplo, una de las hazañas del Duque de Lerma, valido de Felipe III, fue despejar el reino y echar de la corte a los antiguos ministros de Felipe II, y exilió en general figuras importantes a Italia, Flandes o América.⁷¹

⁷⁰ Sobre el tema véase, Francisco Tomás y Valiente, *Los validos en la monarquía española del siglo XVII: Estudio institucional*, Siglo Veintiuno, Madrid, 1982.

⁷¹ Sobre la figura del Duque de Lerma, véase, Antonio Feros, *El Duque de Lerma. Realeza y Privanza en la España de Felipe III*, Editorial Marcial Pons, Madrid, 2002.

Estas acciones permitieron el crecimiento y esplendor de la periferia, y generaron luchas, inestabilidades y corrupciones internas en España. Pero independientemente de ciertos fracasos del validamiento, Felipe III hizo frente a los conflictos internacionales e inició un importante y moderno programa de reconstrucción naval potenciado después por el Duque de Olivares, valido de Felipe IV.⁷² Sin embargo, las reformas de este valido ocasionaron el término de la unidad hispanoportuguesa y desencadenaron revueltas antiespañolas en Cataluña, Flandes y Nápoles. De esta manera, “la monarquía española se vio así desgarrada por fuerzas centrífugas tanto en Europa como en América.”⁷³

La crisis financiera de España, que se agudizó mientras más transcurría el siglo XVII, comenzó a generarse mucho antes del reinado de Carlos II, en el que comúnmente se señala la decadencia del imperio español. Las crisis, en efecto, “fueron consecuencia de una incapacidad de resignarse a desempeñar un papel internacional disminuido, sobre todo después de 1640.”⁷⁴ Una prueba de ello es que aún en medio de su crisis, España hizo el intento de someter a potencias como a Portugal en 1633, el cuál, apoyado por Francia y Gran Bretaña, derrotó al agresor.⁷⁵

Gran Bretaña y Holanda fueron potencias amenazadoras para España durante todo el curso del siglo XVII, no sólo para sus posesiones, sino para las

⁷² José Alcalá, (coord.), *Felipe IV. El hombre y su reinado*, Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid, 2005.

⁷³ Marcello Carmagnani, *El otro Occidente. América Latina desde la invasión europea hasta la globalización*, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, México, 2004, p. 73.

⁷⁴ *Ibíd*

⁷⁵ *Ibíd*

mismas rutas marítimas. Por ejemplo las Antillas eran un lugar estratégico para la extracción de la plata de América, y los holandeses controlaban, incluso después de haber sido expulsados de Brasil:

Alrededor de la mitad de las exportaciones brasileñas de azúcar, una parte importante del tabaco americano, casi la totalidad de la trata de esclavos negros, una cuota importante de la plata de Potosí a través del contrabando y el comercio negrero con el río de la plata, y de la plata mexicana a través del contrabando y la plata de esclavos en las Antillas.⁷⁶

Pero las Antillas no sólo eran controladas y ambicionadas por los holandeses, sino también por Francia y Gran Bretaña, dada su posición estratégica en la ruta de la plata extraída de América. Ya en el reinado de Carlos II en 1665, se hizo especialmente notoria la ineficacia de España en el control económico y político del Imperio americano. La falta de comunicación con las posesiones americanas, la presencia cada vez mayor de otras naciones europeas y la piratería se hicieron especialmente evidentes.⁷⁷ Estas circunstancias ocasionaron a su vez un decrecimiento en la llegada de metales y productos americanos a España. Tras la muerte de este monarca, el aumento del contrabando ocasionó que el comercio hispanoamericano beneficiara a los enemigos de España. La situación general española era de debilidad económica, además de que hubo una contracción demográfica en parte debida por emigraciones hacia América que desgarraron la economía de Castilla.⁷⁸ Ya desde el reinado de Felipe III se había generado una situación que afectaría la estabilidad española: la expulsión de los moriscos,

⁷⁶ *Ibidem*

⁷⁷ Maura Gamazo, *Vida y reinado de Carlos II*, Espasa Calpe, Madrid, 1942.

⁷⁸ Francisco Comín, Mauro Hernández y Enrique Llopis, *Historia económica de España siglo X-XX*, Editorial Crítica.

impulsada por el monarca debido a que éstos representaban una amenaza a la unidad religiosa, y porque además, con esta decisión se pretendía dar lugar al “proceso homogenizador que había comenzado con la expulsión de los judíos y ratificaba la cristiandad de los reinos de España.”⁷⁹ Con la expulsión morisca sobrevino una despoblación –especialmente en Aragón y Valencia- que causó “un vacío importante en el artesanado, producción de telas, comercio y trabajadores del campo”.⁸⁰

Independientemente de las condiciones políticas y económicas por las que atravesaba España, quizá el problema central que enfrentó la Corona en su calidad de guía del imperio, fue su dificultad para adaptarse a las nuevas exigencias comerciales y políticas. España había sido la primera en establecer un imperio ultramarino, y es de entenderse su resistencia a condiciones nuevas, como bien lo señala Carmagnani:

La pérdida de dinamismo de la monarquía española es la incapacidad de construir una administración en posición de neutralizar las fuerzas centrífugas estamentales y territoriales, y de formular sus políticas en función de las nuevas exigencias comerciales y del nuevo orden europeo, según el cuál, la soberanía se encarna en la figura del rey.⁸¹

Además de las nuevas exigencias comerciales y administrativas que señala Carnagnani, se suma el fundamento religioso por el que la monarquía defendía su supremacía universal, que fue un importante medio de defensa ante las potencias enemigas, especialmente en el siglo XVII y a comienzos de 1700 con el asenso al

⁷⁹ Ricardo de la Cierva, *op.cit*, pp. 455-456.

⁸⁰ *Ibidem*

⁸¹ Marcello Carmagnani, *op.cit*, p. 71.

trono de los Borbones. Si pensamos en general que España no estaba en las mismas condiciones de controlar sus posesiones en América, cabría hacernos una pregunta fundamental: ¿Qué ocurrió con la noción española del mar como nexo geográfico, que pese a la gran distancia era el medio que la acercaba a sus dominios? Nos arriesgaremos a responder que la distancia, en un sentido simbólico pero también real, se mostraba hacia este siglo doblemente mayor de lo que era, y el monarca doblemente ausente. Resultaba más complicado en este periodo el financiamiento de expediciones y la manutención de los navíos; pero además, la Corona no tenía las mismas fuerzas para controlar su poder en las tierras americanas. Mark Burkholder y Chandler denominaron a este siglo *La Edad de la Impotencia*, y expresan de manera concisa lo anteriormente aludido:

Las dificultades mercantiles, las frecuentes guerras, el ejercicio del poder por parte de favoritos y el desarrollo económico mismo de las colonias, se conjugaron para debilitar el control político que la Corona ejercía sobre América. Los funcionarios, desde los virreyes hasta los más administradores de provincia, se aprovecharon de la falta de vigilancia.⁸²

En un contexto donde la valentía y el honor eran condiciones fundamentales para la grandeza de un imperio, había que reforzar o llenar los huecos vacíos de las virtudes. Tanto la literatura como la iconografía proyectaban exactamente la imagen ideal del “buen” gobernante, el “buen” súbdito o la Corte “perfecta”, e indirectamente expresaban la situación de la España en “decadencia”. Estas expresiones contradictorias de lo que se considera el barroco español, uno de los movimientos más importantes en la historia de Europa. La manera como España

⁸² Mark A. Burkholder y D. S. Chlander, *De la impotencia a la autoridad*, Fondo de Cultura Económica, México, 1984, p. 30

se incorporó al barroco fue a través de un estilo estético y cultural que se convirtió en un modelo a seguir. Ricardo de la Cierva (1924-?) da cuenta de la situación española de este periodo: “El barroco no era solamente el arte del siglo XVII: era todo un sistema, que trascendía todas las dimensiones de la vida. Era el reino de los contrastes, que se refleja en la propia historia del siglo, en el que comparecen lo mejor y lo peor de España.”⁸³En las manifestaciones del barroco pueden observarse características que bien podrían derivarse de los contrastes referidos en la cita. Por ejemplo, el exacerbado movimiento de las figuras, la vitalidad de los semblantes o el exceso de intensidad, en cualquier manifestación artística del barroco, son el reflejo de una sociedad dinámica que se debatía entre la decadencia y la grandeza; la oscuridad y la luz. El barroco era una amalgama compuesta de ideas y sensibilidades retomadas del cristianismo exacerbado de la contrarreforma, la antigüedad clásica y la modernidad, sustentada en la expansión de los imperios marítimos, aunque éstos tuviesen técnicas e ideas de conquista derivadas del Medievo. Era además un periodo de contrastes, de claroscuros, de situaciones decadentes pero también de uno de los auges más importantes en la historia cultural de España.

El movimiento barroco respondió también a la situación de la Iglesia y la Contrarreforma, con la cual España se fortalecía como principal propagadora del cristianismo católico tanto en Europa como en América. En este sentido, el arte religioso era asimismo sobrecargado, lleno de movimiento y de luz, pues además

⁸³ *Ibidem*

del “terror al vacío” que lo caracterizó, esta multiplicidad de elementos en la expresiones religiosas respondían también a la reafirmación de la cristiandad.

La emblemática fue uno de los medios de expresión más importantes de la cultura barroca. Fue una tradición surgida en el Renacimiento europeo, que consistía en representar la realidad a través del lenguaje simbólico. Su importancia se remite al siglo XVI, pero la atmósfera dinámica del barroco español permitió una amplia difusión de emblemas que fueron representaciones de ideales, valores e imaginarios, retomados del cristianismo, de la mitología clásica y de las ideas antirreformistas, así como de pensamientos derivados de la “modernidad” sustentada en la expansión y los imperios de ultramar.

La importancia del mar y su representación en los emblemas del siglo barroco español, nos lleva a reflexionar sobre una circunstancia previa: desde el “descubrimiento” de las tierras americanas, el mar fue para la España del XVI un escenario de expansión y de grandeza –pese a las dificultades políticas-, y la imagen del *Plus Ultra* fue la máxima expresión simbólica de los reinados de Carlos V y Felipe II. Pero hacia el gobierno de los Austrias del XVII, ya no era posible hablar de un “descubrimiento” y expansión ultramarina como si fuese apenas novedad; se trataba más bien, de mantener firmes las posesiones ya conocidas y descubiertas. El mar en el siglo XVII, por lo tanto, era más un escenario de pugnas y defensa que de expansión. Entonces, ¿en qué pudo cambiar la imagen y percepción simbólica del mar? ¿Cómo pudo cambiar la imagen de los monarcas

de esta generación frente a la distancia que los separaba de sus posesiones americanas?

Aunque los dominios marítimos de España se vieron amenazados desde el siglo XVI, Carlos V y Felipe II fueron asociados como figuras marítimas, tanto por sus dominios trasatlánticos como por los desarrollos técnicos y cartográficos ocurridos durante sus reinados. Pero en el siglo XVII los dominios marítimos enfrentaban una realidad diferente debido al crecimiento de otras potencias y los peligros que éstas representaban para España y sus posesiones americanas. La iconografía del mar, por lo tanto, tuvo que modificarse a la par de esta situación. En las imágenes que representaban a Felipe III sigue apareciendo la imagen del *Plus Ultra*, muy propagada durante los reinados de Carlos V y Felipe II, como la imagen que mostraremos, donde en medio de las columnas de Hércules aparece un barco o carabela española con pequeñas vaderas que también simbolizaban el Plus Ultra, y representaba en general la expansión ultramarina; pero en los casos de Felipe IV y Carlos II abunda más la iconografía solar y la imagen del águila imperial. El águila bicéfala de los Austrias tuvo un peso importante desde el siglo XVI, pues significaba la unión de la dignidad del Sacro Imperio Romano Germánico con la monarquía Ibérica,⁸⁴ pero su imagen se hizo especialmente presente durante el siglo XVII, y fue una de las imágenes regias más representadas en la iconografía política de ambas Españas. Para el caso de América, la figura del águila se mantuvo como símbolo de la realeza española,

⁸⁴ Sobre el águila austriaca véase, Encarnación de la Torre García, "Los Austrias y el poder: la imagen en el siglo XVII", en: *Historia y Comunicación Social*, 2000, Núm. 5, pp. 13-29

pero se sometió a su vez a un proceso de sincretismo simbólico. Por ejemplo, en un grabado novohispano se representó a Carlos II montado sobre un águila, aunque no bicéfala, simbolizando quizás el sincretismo simbólico del águila austriaca con el águila americana.



Imagen 11. Andrés Ortega, *Columnas de Hércules. Detalle de la Recopilación de leyes de los reinos de las Indias impresa y publicadas por Carlos II*. Tomado de: Fernán Altuve-Febres Lores, *Los reinos del Perú. Apuntes sobre la monarquía peruana*, Dupla Editorial, Perú, 2001, P. 93.



Imagen 12. Alberto Durero, *Escudo imperial de Carlos I de España y V de Alemania*, 1605, Tomado de: Jean Bérenger, *El imperio de los Habsburgo*, Crítica, Barcelona, 1993.



Imagen 13. Antonio de Castro, Carlos II posado sobre las armas mexicanas, contemplando al sol, 1701. Tomado de: Jaime Cuadriello, "Los jeroglíficos de la Nueva España, en: *Juegos de Ingenio y Agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, Museo Nacional de Arte, Noviembre, 1994, Febrero, 1995, p. 95

Es fundamental reconocer que la asociación de los Austrias Menores con el mar no estuvo ausente. Si Carlos V y Felipe II se reconocían en gran parte por sus dominios marítimos, en el siglo XVII, tras el crecimiento de otras potencias y la necesidad de aumentar la defensa de las posesiones españolas, se apeló más al perfeccionamiento de la monarquía como potencia. Los emblemas marítimos significaron en parte un empeño por mostrar las virtudes de la monarquía, así como los vicios que debería evitar para ejercer su poder. Pero también, estos emblemas fueron una forma de recordar que España había sido el primer imperio marítimo, y que el rey no habría de tener otras virtudes que las de un buen gobernante cristiano.

3. Los emblemas marítimos: principales autores españoles del siglo XVII

En este apartado hablaremos de los libros de emblemas españoles,⁸⁵ que no sólo fungieron como fuentes de conocimiento para la literatura o el arte, sino para todo discurso moral, político y evangelizador –este último con especial importancia para el caso novohispano-. El monarca debía tener una “perfecta” formación moral y cristiana, y un juicio “adecuado” para mantener firme su poder en el Viejo y el Nuevo Mundo. Esta búsqueda de perfección ética y moral, no era exclusiva del caso español. Desde el siglo XVI existían discursos en Europa acerca de la buena formación del príncipe y la firmeza que deberían de tener las monarquías para ejercer un buen gobierno. De hecho, la administración del poder y justicia en el antiguo régimen se basaba en la búsqueda del juicio equilibrado y perfecto, así como en una formación moral adecuada, no sólo para el monarca, sino para todo el cuerpo jurídico, como en el caso de la figura del “buen juez”.⁸⁶

Es importante señalar que así como España asumió la tradición emblemática de manera especial, también mantuvo un ideal de príncipe y de monarquía con muy particulares características. De hecho, muchos pensadores que destacaron por sus aportaciones a la política y la emblemática europeas fueron españoles, al menos en el periodo de nuestro estudio. Sería ambiciosa y exhaustiva una investigación a fondo de los principales autores en esta temática,

⁸⁵ Sobre los libros de emblemas véase, Sagrario López Poza, “Los libros de Emblemas como tesoros de erudición auxiliares de la *inventio*”, en: *Emblemata Aurea: la emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Rafael Zafra y José Javier Azanza (eds.), Ediciones AKAL, Universidad de La Coruña, Navarra, 2000.

⁸⁶ Véase el estudio de, Jesús Vallejo, “Acerca del fruto de los jueces. Escenarios de la Justicia en la cultura del *Ius Commune*”, en: *La justicia en el Derecho Privado y en el Derecho Público*, (Edición a cargo de Liborio L. Hierro y Francisco J. Laporta). Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, -Boletín Oficial del Estado, 1998, pp. 19-46.

además de que no pocos destacaron con sus imágenes, emblemas y discursos la importancia del mar como expresión real y simbólica del poder de la Monarquía.

En realidad, existía un estilo muy similar entre los autores de las obras de carácter emblemático. De hecho, en cuanto a las definiciones de emblema, empresa, jeroglífico, divisa, etc., -todas ellas como parte de la amplia tradición emblemática-, los límites y diferencias nunca estuvieron claras para los preceptistas ni para los propios creadores, y aún para los estudiosos actuales en esta temática tal problemática subsiste. Por ejemplo, encontramos títulos de obras como *Emblemas Morales*, *Empresas Cristianas*, *Empresas de Castilla* o *Empresas Políticas*, que aunque parecen referirse a temáticas distintas, en realidad no hay tales diferencias. De hecho, si se observa el contenido del mote de un emblema o el epigrama de dos o más empresas de diferente autor, notaremos que bien podrían formar parte de la misma obra. Esto se debe a que todos los pensadores y eruditos recurrían a fuentes clásicas y bíblicas de importancia común.

A continuación, mencionaremos algunas características de los autores más destacados y mostraremos un ejemplo de sus aportaciones a la emblemática marítima. Las obras que contienen estos emblemas europeos fueron fundamentales como fuentes de inspiración para los programas iconográficos novohispanos, aunque no hayan aparecido tal cuál los encontramos en las obras originales. Imágenes como el barco, la sirena, el delfín, las “olas amenazantes” y el *Plus Ultra*, fueron imágenes generalmente incorporadas en los programas simbólicos novohispanos, como lo mostraremos en el capítulo correspondiente.

Pero antes debemos mencionar que algunos autores del siglo XVI también influyeron en los manuales del barroco español, como por ejemplo Nicolás Maquiavelo.⁸⁷ Desde *El Estado*, Maquiavelo manifiesta que “el hombre es perverso por naturaleza”, y que sólo un buen gobernante es capaz de frenar la violencia humana.⁸⁸ Ya en *El Príncipe* el autor habla de que “el príncipe o gobernante tiene como misión la felicidad de sus súbditos”, y que esto sólo será posible mediante un Estado fuerte. Sin embargo, a diferencia de los manualistas de príncipes del siglo XVII, Maquiavelo expone que de ser necesario, el príncipe debe recurrir al engaño, la astucia y la crueldad. Pese a ser del siglo anterior, sus obras influyeron en la concepción que se tenía sobre las hazañas políticas del gobernante, y su obra *El príncipe* influyó muy especialmente en autores como Diego Saavedra Fajardo, lo cuál se manifiesta por ejemplo en su *República Literaria*,⁸⁹ donde expuso juicios críticos sobre varios autores en los que figura Maquiavelo.

Otro de los autores que influyeron en las ideas del siglo XVII fue Baltazar Gracián Baltasar Gracián y Morales,⁹⁰ quien se dedicó a elaborar un tratado de

⁸⁷Diplomático, funcionario público, filósofo político y escritor italiano. Considerado uno de los teóricos políticos más notables del Renacimiento.

⁸⁸ Jorge García López, *El Príncipe de Maquiavelo*, Editorial Síntesis, Madrid, 2004.

⁸⁹*República Literaria y Diálogo con las Locuras de Europa, por Don Diego Saavedra Faxardo; caballero de la Orden de Santiago, del Consejo de S. M. en el Real y Supremo de las Indias y su Embaxador Plenipotenciario en los Trece Cantones; en la Dieta imperial de Ratisborna por el Círculo y Casa de Borgoña, y en el Congreso de Munster para la paz general, Madrid, en la Imprenta de García, 1819.*

⁹⁰ Escritor español del Siglo de Oro nacido en Calatayud en 1601 que cultivó la prosa didáctica y filosófica. Considerado precursor de existencialismo y la postmodernidad.

estética literaria barroca.⁹¹ En éste destaca principalmente la Filosofía Moral y su aplicación práctica a la vida del hombre. La literatura de Gracián es un ejemplo claro del estilo del barroco, ya que su pensamiento es elegante y elocuente pero pesimista a la vez, ya que advierte la existencia de un mundo hostil y engañoso “donde prevalecen las apariencias frente a la virtud y la verdad.”⁹² Podemos observar un estilo metafórico e ingenioso característico de la época, lo cuál explica su importancia para los intelectuales, y quizá, una de las figuras más inspiradoras para los autores de libros de emblemas. En efecto, lo más relevante de las obras de Baltazar Gracián es su empeño por cultivar la prosa didáctica y filosófica;⁹³ Si nos detenemos a pensar en el contenido de las glosas y epigramas de los libros de emblemas y empresas de la época, nos daremos cuenta que el estilo bien podría estar inspirado en él, al menos en buena medida. Aunque Gracián no fue autor directo de libros de emblemas, sí contribuyó con sus aportaciones a la cultura simbólica del mundo europeo, desde las manifestaciones artísticas del Renacimiento hasta las obras gráficas y literarias del barroco español.

El primer autor de libro de emblemas que abordaremos es Sebastián de Covarrubias,⁹⁴ uno de los autores más destacados de su tiempo. Antes de abordar la importancia de su obra emblemática, hablaremos de su *Tesoro de la Lengua*

⁹¹ Véase, Baltazar Gracián, “Arte y Arte de Ingenio”, en: Obras Completas de Baltazar Gracián, Manuel Arroyo Stephens (Editor), Turner Libros, año ¿? Véase también, Sagrario López Poza, *Gracián y la emblemática*, Revista de Letras y Ciencias Humanas, 2001, No. 655-656, pp. 29-31.

⁹² *Ibidem*

⁹³ *Ibidem*

⁹⁴ Sebastián de Covarrubias fue un escritor y criptógrafo español, nacido en Toledo en 1539 y fallecido en 1613. Asimismo fue capellán de Felipe II y canónigo de la catedral de Cuenca. Su primera obra realizada de carácter emblemático fue Emblemas Morales, mientras que su mejor obra lexicográfica fue Tesoro de la lengua Castellana. Asimismo fue capellán de Felipe II y canónigo de la catedral de Cuenca.

Castellana,⁹⁵ en el que sienta las bases para la literatura emblemática hispánica. Su *Diccionario* se conforma de conceptos y definiciones cuya importancia se reconoce hasta la actualidad, por representar la síntesis y sistematización del conocimiento filológico de la antigüedad. En aquella época el *Tesoro* era interpretado como la erudición misma, base a partir de la cuál se creaba el conocimiento conocido como la *inventio*. El título de su obra refleja el contenido de estos conceptos, donde el tesoro o fuente de erudición era la lengua castellana, que hacía posible la creación del conocimiento.⁹⁶

La obra *Emblemas Morales* de Covarrubias es igualmente destacada por su contenido intelectual, no menos importante que *Tesoro de la lengua Castellana*. El autor dedica algunos emblemas al tema del mar, como el Emblema 41, en el que muestra un coral que se asoma sobre las aguas mientras una carabela se retira de él: "Al igual que el coral se mantiene verdoso y blando mientras permanece bajo el agua, una vez sacado de su entorno se endurece como una piedra, lo que alude a los hijos que han de saber abandonar el hogar paterno para endurecerse y formarse en la vida y no permanecer endeble bajo la protección maternal."⁹⁷

⁹⁵ Reale Giovanni y Antiseri Dario, *Historia del pensamiento filosófico y científico. Del humanismo a Kant*, Editorial Herder, Barcelona 1999, Tomo II, p.824.

⁹⁶ López Poza, Sagrario, "Los libros de Emblemas como tesoros de erudición auxiliares de la *inventio*", en: *Emblemata Aurea: la emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Rafael Zafra y José Javier Azanza (eds.), Ediciones AKAL, Universidad de La Coruña, Navarra, 2000.

⁹⁷ Sebastián de Covarrubias, Emblema 41, *Emblemas Morales*, 1610. Versión digitalizada de Sagrario López Poza, 1996).



Imagen 14. Sebastián de Covarrubias, “Emblema 41”, *Empresas Morales*, 1610.

Con un estilo cuyas descripciones iconográficas denotan un gran conocimiento de la naturaleza y la composición de sus elementos, Covarrubias destaca una virtud moral referida a las virtudes del aprendizaje y la madurez. Es importante mencionar que Covarrubias parece referir sus enseñanzas a un público más general y no exclusivamente a la figura del príncipe, por lo que la obra fue uno de los manuales de educación moral más importantes entre los intelectuales de la época.

Otro autor importante en el campo de la emblemática es Francisco Gómez de la Reguera.⁹⁸ Se le reconoce como traductor y continuador de Luciano de Samósata, quien fuera un antiguo escritor sirio de expresión griega, uno de los primeros humoristas pertenecientes a la llamada “Segunda sofística”.⁹⁹ Una de sus obras más importantes pertenecen a los llamados “Emblemas de Castilla”,

⁹⁸ Estudioso español originario de Valladolid, fue traductor de latín, conocedor en materia de pintura, poesía, religión e historia. Teodora Grigoriadu, *Francisco de la Reguera: un traductor más y único continuador de Luciano de Samósata en el Siglo de Oro*, Universidad Complutense de Madrid / Hellenic Open University (Grecia), Estudios griegos e indoeuropeos, 2006, pp.181-193.

⁹⁹ Llámese así a un renacimiento de la retórica griega proveniente del llamado Helenismo, surgido desde finales del siglo I d. C., durante el siglo II, III y IV hasta bien entrado el siglo V.

aunque el título es *Empresas de los Reyes de Castilla*. Igual que Covarrubias y otros autores, dedica temas alusivos al mar como el Emblema número 7, donde muestra la imagen de un barco o carabela en medio de las aguas del mar, siendo guiado por una estrella que se coloca al frente de la nave: “La nave por la que se alude al gobierno de la monarquía hispana, debe estar guiada por el consejo divino y la sagrada luz –representada por la estrella-, que nos conduce con la fe y la firmeza necesaria hacia el puerto seguro de acierto en las decisiones regias.”¹⁰⁰



Imagen 15. Francisco Gómez de la Reguera, “Emblema 7”, *Empresas de los Reyes de Castilla*, 1678.

La importancia y particularidad de las *Empresas* de Reguera es evidente. Se trata no sólo de un ideal general de monarquía, sino de la monarquía castellana en particular. Así resume el contenido de la glosa que acompaña a la imagen diciendo que “en el mar de la gobernación el monarca debe dejarse llevar por su fe en Dios.”¹⁰¹

¹⁰⁰ Francisco Gómez de la reguera, Emblema 7, en: *Empresas de los Reyes de Castilla*, 1678.(Versión digitalizada de Sagrario López Poza, 1996).

¹⁰¹ Gómez de la Reguera, *Ibidem*.

Otro autor importante dentro de esta temática fue Juan de Borja.¹⁰² Aunque escribió su obra *Empresas Morales* en el siglo XVI, fue una de las más representativas en el barroco español. Los emblemas contenidos en la obra están dedicados a la formación espiritual, y las imágenes marítimas estuvieron presentes. Un ejemplo es el emblema 17, donde muestra un peñasco ubicado en el mar abatido por las olas. A partir de la frase *Ferendo Vincam*, (“Sufriendo venceré”), señala que, “con paciencia y fuerza de voluntad se vencen los trabajos y adversidades como el peñasco, que con su firmeza vence a las olas.”¹⁰³ La figura del peñasco en los manuales de educación de príncipes, o cualquier elemento como las fortalezas o los faros abatidos por las olas, simbolizan la fortaleza del gobierno de la monarquía frente a las adversidades políticas y económicas por las que atravesaba hacia este periodo.

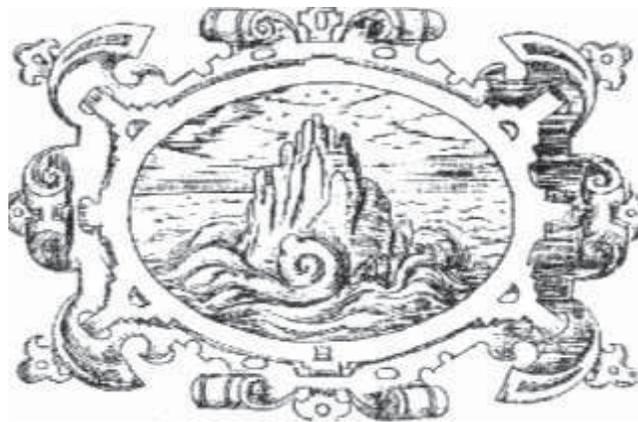


Imagen 16. Juan de Borja, “Emblema 17”, *Empresas Morales*, 1680.

¹⁰² Juan de Borja y Armendía, nacido en Gandía. Juan de Borja se graduó de bachiller y se licenció en artes en la Universidad de Alcalá. Tomó posesión de la Presidencia de la audiencia del Nuevo Reino de Granada

¹⁰³ Juan de Borja, “Emblema 17”, en: *Empresas Morales*, 1680, (Versión digitalizada de Sagrario López Poza, 1996).

El jesuita Francisco Núñez de Cepeda¹⁰⁴ fue otro autor importante en el campo de la emblemática. En su obra *Idea del buen Pastor* muestra el poder del cristianismo propagado por la monarquía española, y para su difusión realizó emblemas entre los que figura el tema del mar. Es el caso del emblema número 9, en el que muestra la imagen de un faro: “En medio de una noche oscura, a la entrada de un puerto por el que navegan varios barcos, y muy cerca de una fortaleza abaluartada se levanta un faro de estructura cilíndrica en cuya cúspide arde un fuego.”¹⁰⁵



Imagen 17. Francisco Núñez de Cepeda, “Emblema 9”, *Idea del Buen Pastor*, 1682.
Tomado de: Versión digitalizada de Sagrario López Poza, 1999.

Con este emblema, Cepeda señala que, “el prelado ha de mantenerse siempre vigilante, como el faro en el puerto, en especial cuando los súbditos son confundidos por las tinieblas de los vicios y se alejan de la luz de la verdad simbolizados mediante la oscuridad de la noche.”¹⁰⁶ Es importante destacar que en este emblema el jesuita expresa cómo el vicio, el engaño y la confusión,

¹⁰⁴ Sin referencias biográficas.

¹⁰⁵ Francisco Núñez de Cepeda, *Idea del Buen Pastor*, 1982. (Versión digitalizada de Sagrario López Poza, 1996).

¹⁰⁶ Francisco Núñez de Cepeda, “Emblema 9” en: *Idea del Buen Pastor*, 1682.

pueden cegar a los súbditos. Destaca pues, la labor de la cristiandad de vigilar, sobre todo en esos momentos difíciles, la formación cristiana de los súbditos.

Diego Saavedra Fajardo¹⁰⁷ fue otro resonado autor de un manual de educación, a saber, *Idea de un príncipe político cristiano representado en cien empresas*.¹⁰⁸ Fue uno de los diplomáticos y escritores políticos más influyentes de su época. Una vez que apareció la primera edición de *Idea de un príncipe político cristiano representado en cien empresas* en 1640, la disgregación del Imperio español era un hecho evidente en las sublevaciones de Cataluña y Portugal.¹⁰⁹ Fajardo escribió esta obra en plena decadencia española, caracterizada por la crisis económica, comercial y política del imperio. Además, toca a Fajardo vivir en una época donde los valores de la contrarreforma eran fundamentales para la mentalidad española, y su obra, además de ser un manual de perfección política, estaba unido a una profunda reflexión moral conforme a los valores contrarreformistas. Como los otros autores, incluyó entre sus imágenes algunas alusivas al mar, como la empresa 73 dedicada a la sirena, claro ejemplo de la influencia de la mitología en la emblemática del barroco español:

¹⁰⁷ Escritor y diplomático español nacido en Algezares, Murcia, en 1584. Estudió leyes y cánones en Salamanca pero sus *Empresas* alcanzaron un estilo "erudito" y sentencioso en la época.

¹⁰⁸ *Empresas Políticas o Idea de un Príncipe Político Cristiano representado en cien Empresas, por Don Diego Saavedra Faxardo; caballero de la Orden de Santiago, del Consejo de S. M. en el Real y Supremo de las Indias y su Embaxador Plenipotenciario en los Trece Cantones; en la Dieta imperial de Ratisborna por el Círculo y Casa de Borgoña, y en el Congreso de Munster para la paz general*, Tomo 1. En Madrid, Año de MDCCLXXXIX.

¹⁰⁹ Sagrario López Poza, *Emblemas de Diego Saavedra Fajardo*, Edición digitalizada, 1999.



Imagen 18. Fajardo, "Emblema 73", *Idea de un príncipe político cristiano representado en cien empresas*, 1640. (Versión digitalizada de Sagrario López Poza, 1999).

La sirena, con los encantos de su voz y la parte anterior de su cuerpo – pues la monstruosa cola de pez permanece oculta bajo las aguas- atrae a los navegantes hacia los escollos, es imagen del príncipe hipócrita que bajo sus promesas y dulces discursos, y con el pretexto de la religión y el bien público, oculta envenenadas intenciones.¹¹⁰

De todas las imágenes que Fajardo dedica al mar ésta es la que más expresa los aspectos negativos del príncipe. Con la imagen de la sirena, que seduce con su belleza y canto para atraer a los navegantes al naufragio, el autor refiere indirectamente los errores y los vicios en los que puede caer el príncipe para engañar al pueblo. Pero lo más significativo es que señala cómo el protagonismo religioso podía ser también un pretexto para realizar actos negativos. Esta actitud crítica es comprensible por la época que le tocó vivir, en la que España no sólo decayó en cuanto a sus dominios y situación económica, sino que los monarcas no siempre mostraron virtudes para gobernar.

La emblemática fue uno de los medios de expresión del barroco español más importantes, y los emblemas marítimos fueron indispensables como medios

¹¹⁰ Diego Saavedra Fajardo, "Emblema 73".

de enseñanza moral y política. Fueron utilizados para representar a la monarquía y su dominio territorial y marítimo, que sin embargo se había debilitado hacia este siglo. Los manuales de educación buscaban encaminar al monarca a recuperar y ejercer su poder, como la primera potencia cristiana que había logrado un imperio ultramarino. Pero también eran manuales de enseñanza moral y cristiana para los súbditos de la Corona, y todos los miembros que conformaban el Estado. La producción emblemática encontró un campo apropiado para su desarrollo en el barroco español, que retomaba temas profanos, sagrados, morales e históricos. Los emblemas marítimos fueron asimismo una amalgama de elementos mitológicos, cristianos e históricos, pero a la vez medios de enseñanza moral y política para la monarquía, los súbditos y grupos de intelectuales en general, como la nobleza y el clero.

La creación de los emblemas marítimos también vio influenciada por las condiciones internacionales en que se encontraba España, y asimismo, de los afanes por recuperar el control de sus posesiones y sus virtudes como monarquía universal. Cabría preguntarnos cuáles fueron las posibles variaciones en cuanto a la percepción del mar en el siglo XVIII, donde los emblemas marítimos estuvieron igualmente presentes. A continuación haremos alusión a las principales situaciones políticas de este siglo y cuáles fueron las imágenes marítimas más importantes.

4. La nueva política imperial de los borbones y algunas imágenes marítimas

El siglo XVIII, con el advenimiento de la dinastía borbónica, comenzó con cambios significativos y situaciones difíciles de reorganizar. Para empezar, no sólo España se mostró incapaz de adaptarse a las nuevas exigencias internacionales durante su decadencia en el siglo XVII. A diferencia de los demás Estados europeos, la monarquía española -y en general las monarquías ibéricas- no fomentaron un reforzamiento del aparato militar y naval,¹¹¹ y esto ocasionó, especialmente en el gobierno de los últimos Austrias, un debilitamiento tecnológico para la comunicación entre la Península y sus posesiones ultramarinas, como también una incapacidad administrativa acorde con la situación económica y política en la que se encontraba España. Asimismo, la muerte de Carlos II sin descendencia ocasionó el conocido conflicto de sucesión, que tuvo como resultado la llegada al trono español de la dinastía borbónica. Durante el primer tercio del siglo XVIII el Estado permaneció sin un incremento en su burocracia civil y financiera, y las reformas administrativas existentes no fueron aplicadas por secretarios de Estado y consejeros eficientes.¹¹²

A nivel internacional la guerra de sucesión, culminó con concesiones importantes para Inglaterra como el del "Navío de Permiso", que permitió a esta nación un buque al año con una capacidad de 500 toneladas a las colonias americanas, así como el monopolio de la trata de esclavos, concesiones que se concretaron en el Tratado de Utrech. Sin embargo, este tratado en la práctica fue

¹¹¹ Marcello Carmagnani, *op.cit.*, p. 73.

¹¹² *Ibidem*

considerado "un descarado contrabando británico en Hispanoamérica, esta vez legalizado. En cuanto a la trata de esclavos fue también utilizada para descargar mercancía, con el pretexto de que los esclavos necesitaban vestidos y alimentos."¹¹³ En general, el navío de Permiso facilitó el contrabando y fue dando lugar al fin del monopolio comercial español en América, así como a la introducción de la idea de libertad de comercio en la que España no era ya la propietaria universal de sus posesiones ni la única que podía comerciar con ellas. De esta manera, España perdió el monopolio de introducción de artículos suntuarios en América, pues además de los ingleses, aparecieron competidores franceses y holandeses que los llevaban a mejores precios, ya que no tenían que pagar tantos impuestos, ni los gastos de las flotas.¹¹⁴ De hecho con la Guerra de Sucesión se había agravado el contrabando, pues las naves francesas negociaron abiertamente en los puertos españoles, amparadas en la excusa de que pertenecían a una nación aliada con España. A consecuencia de esto, el mercado americano se vio más repleto de mercancía francesa que española.¹¹⁵ Dadas las consecuencias del contrabando para el sistema de flotas, que como pudimos ver, era un problema desde el siglo XVII, la política de Felipe V se centró en la vigilancia de las costas americanas; se dieron numerosas patentes de corso¹¹⁶ y se realizaron capturas de buques ingleses.

¹¹³ http://www.almendron.com/historia/moderna/flota_indias/flota_10.htm

¹¹⁴ Pérez-Mallaína Buenos, Pablo Emilio, *Política naval española en el Atlántico, 1700-1715*, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, Sevilla, 1982, p. 94.

¹¹⁵ http://www.almendron.com/historia/moderna/flota_indias/flota_10.htm

¹¹⁶ La patente de corso era un documento entregado por los monarcas o los alcaldes de las ciudades, que autorizaba, con permiso de la autoridad, atacar barcos y poblaciones de naciones enemigas.

Durante el siglo XVIII los mares antes dominados principalmente por España se convirtieron en un escenario de competencias, confrontaciones y contrabando. La monarquía hispánica tomó importantes medidas para combatir estas adversidades, aunque el monopolio comercial español con las Indias estaba en decadencia.

Una vez que la dinastía borbónica ascendió al trono español, la influencia de los movimientos ilustrados de Francia e Italia en España, ocasionó que los pensadores y políticos reformistas comenzaran a enfocarse en una depuración social, que consistía en eliminar los vicios sociales, la ignorancia y las supercherías. Ciertamente era que la España en decadencia económica no podía quedarse atrás también en cuestiones del intelecto, y por ello desde comienzos del siglo XVIII, autores como Jerónimo de Feijoo abordaron esta problemática y propusieron soluciones al ocio y a la ignorancia social. Además, las aspiraciones a que España evolucionara intelectualmente, dada su decadencia económica, se vieron reflejadas en la temática de las obras, como en el caso de Feijoo. Su temario abarca temas como, "Amor a la patria y pasión nacional", "Glorias de España", "Recta administración de justicia" y "Honra y provecho de la agricultura", este último, como respuesta a la situación laboral de las clases bajas de la época.¹¹⁷

¹¹⁷ *Teatro Crítico Universal. Discursos varios en todo género de materias, para desengaño de errores comunes: escrito por el muy ilustre señor D. Fr. Benito Jerónimo de Feijoo y Montenegro, Maestro General del Orde de San Benito, del Consejo de S.M, Tomo Primero, Madrid, MDCCLXXVIII.*

Pero la desaparición del barroco no fue espontánea una vez aparecido el movimiento ilustrado. De hecho este fue penetrando lentamente hacia la segunda mitad del siglo, de manera que siguió patente en muchas expresiones sobre todo religiosas, y aún en las ceremonias públicas, tanto europeas como americanas. No obstante algunos autores reconocen una nueva forma de exaltación de la monarquía, a través de la frecuente alusión a la figura de la reina. Víctor Mínguez señala esta nueva “tendencia” en la iconografía del poder, y advierte que la reina se identifica en efecto, con la inteligencia, el heroísmo y la rectitud, virtudes que diferían de las virtudes cristianas que se les atribuía más a los monarcas del siglo XVII.

Los emblemas marítimos fueron por lo tanto igualmente importantes en la primera mitad del XVIII, aunque en este caso podemos observar imágenes que aluden especialmente a la defensa, como dos jeroglíficos dedicado a Carlos III en un túmulo de Guatemala, que muestra “diversos barcos navegando libres en un mar, mientras un monstruo marino permanece encadenado,” mientras en el otro jeroglífico “aparecen dos leones, uno en tierra y otro en un navío, para simbolizar su protección al ejército y a la marina.”¹¹⁸ En el primer jeroglífico, cabe señalar dos cosas importantes. En primer lugar, el monstruo marino encadenado puede ser una imagen proveniente de las antiguas creencias, mismas que estimaban el peligro que corrían los navegantes ante los seres monstruosos del océano. Pero esta figura en un túmulo del siglo XVIII puede aludir a otras dos cosas: por un lado, el monstruo puede ser la representación de una de las potencias que

¹¹⁸ *Ibid*, p. 45

amenazaban las posesiones de la Corona española, y por otro, un recordatorio de que España había desafiado los peligros del océano para su misión imperial.

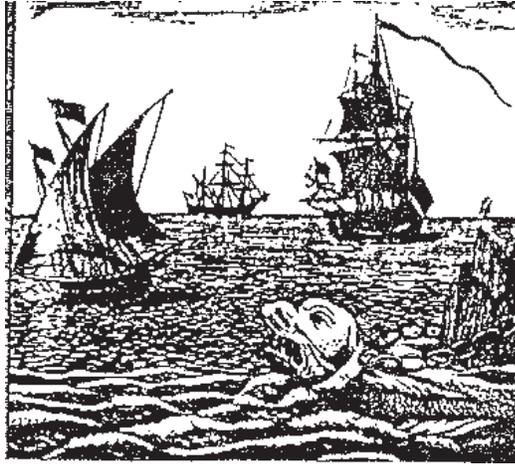


Imagen 19. Túmulo de Carlos III de Guatemala

Tomado de: José Miguel Morales Folguera, *Cultura Simbólica y Arte efímero en la Nueva España*, Granada, 1991, p. 47

En el segundo jeroglífico, los componentes iconográficos aclaran aún más el afán de protección de las posesiones y las rutas hacia América, ya que en él “aparecen dos leones, uno en tierra y otro en un navío, para simbolizar su protección al ejército y a la marina.”¹¹⁹,

¹¹⁹ *Ibíd*, p. 45

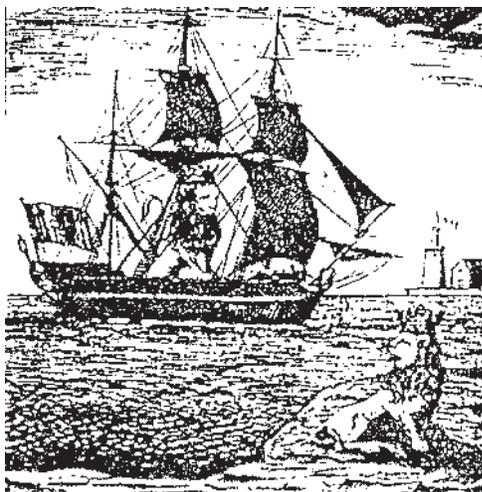


Imagen 20. Túmulo de Carlos III de Guatemala

Tomado de: José Miguel Morales Folguera, *Cultura Simbólica y Arte efímero en la Nueva España*, Granada, 1991, p. 47

Miguel Morales Folguera sostiene que la representación de los navíos puede simbolizar la lucha contra los musulmanes, estos últimos representados con el monstruo marino.¹²⁰ Sin embargo, sabemos que hacia este periodo las posesiones marítimas estaban mayormente amenazadas por los ingleses y por piratas y corsarios de distintas naciones que por la temprana lucha contra los musulmanes, lo que podría ser sólo una reminiscencia de aquella confrontación ahora manifiesta en los nuevos enemigos.

Otra imagen con elementos iconográficos alusivos al tema marítimo, la hemos encontrado en la Portada de las *Cartas de Relación* de Cortés publicada hacia 1770. Es interesante reconocer cómo las acciones del Conquistador son valoradas hacia este periodo. En la portada del famoso libro podemos observar elementos europeos e indígenas, como el carcaj provisto de flechas y un pergamino pictórico alusivo a la antigüedad prehispánica, entre otros elementos.

¹²⁰ Folguera, *Cultura...*p. 45

Pero también, vemos una de las imágenes más importantes de nuestro estudio: la bandera del *Plus Ultra*. Esta imagen, que recordaba el reinado de Carlos V, fue símbolo a su vez del triunfo de la Monarquía española en América. Su aparición en el último tercio del siglo XVIII, acompañando a su vez a la personificación de la Nueva España, es una clara evidencia de que la emblemática y la alegoría continúan presentes para recordar el dominio español en América, pero reconociendo elementos propios de la tierra conquistada.



Imagen 21. Alegoría de la Nueva España

Detalle de la Portada de las Cartas de Relación de Hernán Cortés, 1770.

Tomado de: Ma. Isabel Grañén Porrúa, "El grabado libresco en la Nueva España, sus emblemas y alegorías", en: *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, Museo Nacional de Arte, México, 1995, P.120

La siguiente imagen también es bastante representativa del papel que América jugó en las aspiraciones de recuperación territorial de los Borbones, "sobre la base de unas colonias ricas y bien administradas": "La joven América, que se adorna con los elementos de las culturas indígenas, está respaldada por el cuerno de la abundancia, el caimán y la planta del tabaco, como muestra de la riqueza de sus productos. Detrás, salvaguardándola, las armas de Carlos III y a sus pies el

león imperial.”¹²¹ Asimismo, podemos observar que detrás de la personificación de América, figura la imagen del *Plus Ultra* de manera sobresaliente.



Imagen 22. Camarón y J. Joaquín Fabregat, *Alegoría de la América española*, 1786.
Tomada de: Biblioteca Nacional, Archivo General de Indias, p. 251.

Esta imagen contiene elementos que reflejan la relación de España con América hacia el siglo XVIII. Para hacer una descripción ordenada comenzaremos con las figuras del fondo de la imagen. Detrás de las enormes columnas de Hércules, se observan claramente las velas de unos barcos o carabelas españolas que están

¹²¹ *Anteportada de la Real Ordenanza para el establecimiento e introducción de intendentes del ejército y Provincia en el Reino de la Nueva España*, 1786, Biblioteca Nacional Archivo General de Indias, P. 251.

por cruzar el estrecho de Gibraltar –simbolizado por las columnas-. De lado derecho a la altura de las velas, encontramos la imagen tenue de un árbol, que quizá no pertenece a la vegetación americana dada su ubicación en la imagen. Inmediatamente después del enorme Plus Ultra, encontramos en primer plano el escudo de armas de Carlos III con una gran corona en la parte superior, que aclara el carácter Real de la imagen. Por debajo del escudo aparece un león, auténtica representación de la realeza hispana y de la misma figura del monarca. Este animal sostiene dos esferas entre sus patas delanteras que simbolizan la posesión de los dos mundos. A su vez tiene entre sus garras un palo grueso, tal vez a manera de bastón de mando. De otro lado del escudo podemos ver la mencionada planta de tabaco, como recurso propiamente americano, e inmediatamente después, una vistosa personificación de América sentada sobre un suelo vegetativo. Toda la imagen alude a un proceso de arribo hacia el Nuevo continente y la posesión del mismo, como podemos cerciorarnos al observar las figuras Reales, como el escudo y el león por delante de las columnas de Hércules, y simbolizando que se ha llegado a América. Pero también se resaltan los recursos naturales y culturales del territorio Americano, como la planta de tabaco y las vestiduras de la América personificada, en supuesta alusión a lo indígena.

El Plus Ultra fue una de las imágenes marítimas que continuaron presentes en la iconografía del XVIII. Así como los acontecimientos políticos, la percepción sobre el mar y la presencia de determinadas imágenes, nos muestran que independientemente de las circunstancias diversas en el mundo hispánico, la cultura simbólica se va adaptando a las condiciones nuevas. Pero además,

existieron programas iconográficos y emblemas marítimos que se representaron dentro de contextos específicos en Nueva España, aunque sin dejar de tener una relación con problemas por los que atravesaba la Corona en Europa.

Capítulo II

La iconografía del mar y la importancia de su representación en la emblemática novohispana

1. Principales imágenes marítimas en la Nueva España

La iconografía del poder no sólo fue importante en Europa. Como ciertas ideas e instituciones, la tradición simbólica llegó al Nuevo Mundo, y la cultura emblemática fue asimismo un importante medio de expresión en el barroco americano. Es interesante pensar cuáles elementos de la simbología del Viejo Mundo fueron utilizados para representar a la monarquía en el Nuevo, y cómo fue la percepción desde tierras americanas sobre el poder Real y la distancia marítima. A diferencia de España, el barroco americano tenía características singulares, pues en él confluyeron elementos indígenas y visiones europeas que conformaron un crisol de carácter imaginario. Pero antes de enfocarnos en ello, comenzaremos por destacar cuáles imágenes marítimas fueron utilizadas en la iconografía novohispana del periodo barroco.

Comenzaremos por la importancia de las criaturas marinas cuyo sentido de representación se debe a que, como parte de las travesías oceánicas, el mar se presentaba como una realidad compuesta de seres vivientes que no escapaban a la imaginación de los navegantes y de los demás europeos de la época. Tanto la ciencia como la mitología se conjugaron para alimentar el conocimiento y el imaginario respecto de la naturaleza compositiva del océano. Si pensamos en los intereses prácticos y mercantiles que se movían en el mar, repararemos en la

importancia que se tuvo en la época de identificar las especies vegetales y animales marinos; asimismo el conocimiento de los elementos que influían en él, como el sol, las estrellas, y los vientos.

La identificación de las criaturas y sus comportamientos reales o imaginarios, reflejó un conocimiento cualitativo que permitió la asociación simbólica de algunas de ellas con la realeza, destacando así los alcances del conocimiento científico de la época en combinación con el imaginario proveniente del cristianismo y la mitología clásica. La imagen del delfín es especialmente representativa, pues el conocimiento acerca su naturaleza se reflejaba en las asociaciones de su figura con el príncipe. Sin embargo, esta figura fue difundida en Nueva España por medio de los libros de emblemas, lo cuál retomaremos en el siguiente apartado.

Por otro lado cabe destacar la figura de la "sirena". Convencionalmente, las sirenas son seres mitológicos griegos reconocidos por su belleza y el encanto de su voz, con los cuales engañan a los navegantes. La importancia de su representación en la iconografía del renacimiento y el barroco se debe a que fueron ampliamente difundidas en las narraciones fantásticas de la literatura occidental. Originalmente la sirena era representada, en la antigüedad clásica y en otras culturas como la egipcia y la rusa,¹²² como un ser híbrido de mujer y ave relacionada con el cielo y el espíritu de los muertos.

¹²² L.Kahn-Lytoard, *Dictionnaire des mythologies*, Flammarion, París,1981.Véase también, Bonnefoy Yves, *Diccionario de las mitologías*, Destino, Barcelona, 1998, vols. II y IV.



Imagen 26. Miniatura Rusa del siglo X en el que aparece una Sirena. Tomado de: L.Kahn-Lyotard, *Dictionnaire des mythologies*, Flammarion, París, 1981.

Pero su representación posterior, particularmente la difundida por medio de la emblemática española, fue la de una mujer joven con cola de pez. Aunque la sirena era concebida como símbolo de encanto y belleza, no mantuvo dicha naturaleza simbólica para autores como Diego Saavedra Fajardo, quien la define como un ser monstruoso debido a su condición híbrida. Si recordamos la empresa 73 de su obra, la sirena es representación del príncipe hipócrita, siendo en este caso más un símbolo de advertencia que de virtud. Sin embargo, en el túmulo de Amalia de Sajonia de la catedral de México la carga negativa de este personaje imaginario desaparecerá totalmente, pues se muestra un grupo de sirenas que reciben a la reina que navega en un grandioso barco, todas ellas con un gesto amable y sutil. Pero esta imagen también nos hace recordar que en un principio, la sirena fue ave antes que pez, y desde la antigüedad fue reconocida como aquella

que se llevaba los espíritus de los muertos. Las sirenas que acompañan a la reina en este túmulo, son quizás sus acompañantes hacia el más allá.



Imagen 27. Diego Saavedra Fajardo, **Empresa 73**, *Empresas Políticas*, Milán 1642. Tomado de: Versión digitalizada de Sagrario López Poza, 1996.



Imagen 28. *Túmulo de Amalia de Sajonia*, Catedral de México, 1756. Tomado de: José Miguel Morales Folguera,

Pero en realidad los símbolos más importantes dentro de la iconografía marítima fueron aquellos relacionados con el mar pero independientes de su naturaleza compositiva, como los instrumentos de navegación, el barco, el *Plus Ultra* y la

figura solar. Los instrumentos de navegación daban cuenta de los conocimientos técnicos y científicos para cruzar el océano. Su representación en la iconografía virreinal se debía quizá a la importancia de los medios que habían hecho posible la expansión hacia América, y por el que era posible el contacto y el control de la misma. Un ejemplo de esta iconografía está en el *Biombo de las Artes Liberales* de Bonet Correa, perteneciente a la emblemática del ámbito doméstico. En él se destaca la personificación de la Astronomía, que luciendo junto al resto de las artes liberales se representa así:

La escena se desarrolla en un jardín. La astronomía en la segunda hoja, está representada por una mujer sedente con apariencia de matrona, vestida de seda verde y con un manto carmín. A sus pies un globo terráqueo, un astrolabio y un telescopio, atributos convencionales de este arte. Al fondo las naves indicarían la utilidad que tiene el conocimiento de la astronomía en la navegación.¹²³

¹²³ Marita Martínez del Río Redo, "Los biombos en el ámbito doméstico: sus programas moralizadores y didácticos", *Juegos de Ingenio y Agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, Museo Nacional de Arte, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, Noviembre, 1994-Febrero, 1995, p. 137



Imagen 29. La Astronomía. Biombo de las Artes Liberales, 1670.

Tomado de: *Juegos de Ingenio y Agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, Museo Nacional de Arte, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, Noviembre, 1994-Febrero, 1995, p. 137

El astrolabio, el telescopio y el globo terráqueo, fueron instrumentos utilizados en la expansión ultramarina, especialmente durante el reinado de Carlos V y Felipe II. Sin embargo, el cálculo y la observación eran virtudes practicadas desde la Edad Media, que se perfeccionaron en “la era de los descubrimientos”. En cuanto al globo terráqueo, puede representar la noción geográfica del mundo adquirida a partir del desarrollo de la cartografía y de los conocimientos geográficos, asimismo ampliados durante el siglo XVI con la conquista y colonización americana.

En otra de las caras del *Biombo* de Correa aparece la personificación de la aritmética. Por los componentes iconográficos de la imagen, podemos observar que esta “arte liberal” era igualmente importante para la navegación. En ella

observamos a la *Aritmética* personificada con atuendos peculiares. En principio, las vestiduras pertenecen al Viejo Mundo. Pero a la vez, podemos observar un atuendo cercano a los de la España morisca, lo que bien podríamos relacionarlo con que algunos conocimientos aritméticos y matemáticos fueron aportados por los árabes. Detrás de la mujer aparece un paisaje marítimo, donde sobresalen las velas de dos grandes galeones, embarcaciones que habían sido desarrollados en la época de Felipe II, lo que aclara la importancia de la aritmética para la navegación, y en este caso, para la navegación hacia América. La *aritmética*, con un instrumento de medición en la mano derecha, y con la otra apuntando algo escrito en un pequeño círculo, parece estar instruyendo sobre su arte, lo que se esclarece por un tablero del lado izquierdo de la imagen lleno de figuras matemáticas. Por debajo de la imagen se aprecian dos niños jugando con agua durante su instrucción, lo que nos lleva a pensar que la aritmética, como la mayoría de las artes y conocimientos de la época, eran reducidos a mentes intelectuales, tanto por un afán “erudito” como por su grado de complejidad.



Imagen 30. *La Aritmética*. *Biombo de las Artes Liberales*, 1670.
Tomado de: <http://www.cervantesvirtual.com>

Por otro lado, el *Biombo* de Correa dedica una de sus caras a los *Cuatro Elementos*, tema que según Folguera, es de difusión importante en la iconografía novohispana. Desafortunadamente, los tableros pertenecientes al Agua y al Fuego se han extraviado.¹²⁴

¹²⁴ *Ibíd*, p.136



Imagen 31. Carro Alegórico del Aire. Biombo de los Cuatro Elementos, 1670.
Tomado de: <http://www.cervantesvirtual.com>

El tiempo fue otro factor importante en la iconografía novohispana, y asimismo dentro de la iconografía marítima. La máxima expresión simbólica del tiempo es la figura del reloj, como es posible apreciar en las imágenes de dos lienzos anónimo de 1775. En ellas se representa un gran reloj en medio de la imagen del mar. Esto representa quizás una nueva noción del tiempo en el pensamiento occidental a partir del descubrimiento de América, y cómo el tiempo transformaba el proceso de comunicación entre España y el Nuevo Mundo, como las noticias o las ordenes reales que tardaban en manifestarse o cuando menos en saberse entre la élite dirigente. No se tiene referencia de dónde aparecieron los lienzos; sin embargo, podemos pensar que por el material en el que fueron pintadas las imágenes, pudieron ser expuestas en una ceremonia pública, donde además de los arcos de

triumfo, túmulos, piras o portadas arquitectónicas, eran comunes los lienzos y tablados. Podemos observar en las pinturas un par de esqueletos que sostienen el reloj, y aparece asimismo un gran timón,¹²⁵ lo que recuerda la asociación del mar con la muerte y el tiempo.



Imagen 32. Anónimo, *Político de la muerte: Relox*, 1775.

Tomado de: *Juegos de Ingenio y Agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, Museo Nacional de Arte, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, Noviembre, 1994-Febrero, 1995, p. 295

Es interesante observar que entre los dos esqueletos, aparece una pequeña figura esquelética rodeada por el gran reloj con un remo en la mano. En la parte superior del mismo aparece la figura de un tercer ojo iluminado por el sol. Plotino decía que el ojo no podría ver el sol si no fuese en cierto modo un sol, pues expone el fondo de la esencia: “Siendo el sol foco de la luz y ésta símbolo de la inteligencia y del espíritu, el acto de ver expresa una correspondencia a la acción espiritual, y simboliza, en consecuencia, el comprender.”¹²⁶ En este sentido, podemos aludir la figura del ojo como el principal componente espiritual de la imagen, asociado con la misma muerte o con el transcurrir de la vida. Pero observamos que no es un ojo

¹²⁵ “Carne y muerte, gloria e inframundo”, *Juegos de Ingenio...*p. 295

¹²⁶ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Editorial Labor, Barcelona, 1988, p. 340.

común, sino un ojo frontal o “tercer ojo”, representado en el interior de un triángulo, como se ha representado en ciertos emblemas de la divinidad. Para Eduardo Cirlot, la figura simboliza “la penetración en todo, la omnipresencia, la imposibilidad de estar fuera de su campo de acción y de visión.”¹²⁷ Esto sin duda alude a un misticismo generado por la misma muerte, en este caso, del navegante representado en medio del reloj. Sostenemos que se trata de un navegante porque detrás del reloj se aprecia un barco o carabela española sobre el mar, y no se sabe si se aleja hacia el horizonte o va hacia al reloj. La pintura del lienzo, en general, puede aludir a un monarca o a otro personaje importante, que es acompañado por la muerte –representada por los esqueletos- y la omnipresencia de Dios –representada por el ojo-. Pero también se suma la figura de una gran campana por encima del reloj, cuyo sonido es producido por uno de los esqueletos. Las campanadas pueden representar el llamado hacia algo, como en este caso, a la muerte del personaje central, pero la figura de la campana en sí, era también un símbolo sagrado. Cirlot señala que su sonido es símbolo del poder creador, y que por su posición suspendida, participa del sentido místico de todos los objetos colgados entre el cielo y la tierra, mientras por su forma tiene relación con la bóveda, y en consecuencia, con el cielo.¹²⁸

El otro lienzo contiene una pintura muy similar. Pero en ésta el fondo de la imagen no es el mar, sino un suelo árido y montañoso; quizá se trate de la orilla de una playa, en la que inmediatamente después aparece la misma figura del timón,

¹²⁷ *Ibidem*

¹²⁸ *Ibid*, p. 117

el ojo y la campana. También se haya presente el pequeño navegante en medio del reloj con un remo en la mano, y a los lados los mismos esqueletos de la otra imagen, uno con una guadaña y el otro con una antorcha, esta última identificada con el sol y la purificación por la iluminación.¹²⁹ El paisaje árido en el fondo y el agua por delante del timón, pueden representar que el fallecido está a punto de partir al más allá.



Imagen 33. Anónimo, *Relox*, 1761.

Tomado de: *Juegos de Ingenio y Agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, Museo Nacional de Arte, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, Noviembre, 1994-Febrero, 1995, p. 295

No podía faltar en la iconografía novohispana la imagen del *Plus Ultra*. Un ejemplo lo encontramos en la portada de las *Cartas de Relación* de Hernán Cortes de 1770, cuyo contenido fue adicionado y difundido por el arzobispo de México Antonio de Lorenzana. En la portada libresca de la obra aparece la personificación de la Nueva España. Esta figura femenina se encuentra “ataviada como una matrona cacique, ricas prendas y un copilli o diadema real. Contiene además una serie de elementos eclesiásticos y una espada con una corona que remiten al

¹²⁹ *Ibíd*, p. 75

poder político.” Asimismo junto a la mujer, un águila lleva en el pecho un escudo con un nopal, símbolo de la ciudad, y a su lado instrumentos musicales indígenas; en tierra y al otro lado un caimán o lagarto, el cuál, según Césare Ripa, es utilizado por ser un animal abundante en América.¹³⁰ En segundo plano por detrás de la matrona, un pedazo de manuscrito pictórico indígena alude a la antigüedad prehispánica, poniéndosele al costado una bolsa o *carcaj* provista de flechas. Del lado opuesto, se encuentra la bandera de *Plus Ultra*, símbolo de los confines del mundo y del triunfo de la Monarquía española en América.¹³¹ La imagen en general, es evidencia de una incipiente noción de identidad, ya que en ella confluyen elementos indígenas como el águila, el nopal, el pergamino pictórico y los instrumentos antiguos, y asimismo, figuran imágenes europeas como la espada, la corona y el *Plus Ultra*.

Es interesante reconocer que durante el siglo XVIII, especialmente bajo el gobierno de Carlos III, crecieron los intereses por el conocimiento del medio americano, para un mejor manejo y administración del territorio. Además, es significativo observar cómo las *Cartas de Relación* son publicadas hacia esta etapa, como un recordatorio de la labor conquistadora de España. Esto era importante dados los afanes de recuperación de los Borbones, y ante ello, el *Plus Ultra* exaltó la labor expansiva que tuvo la monarquía desde el siglo XVI.

¹³⁰ Césare Ripa, *Iconología*, España, AKAL, 1987, P. 108

¹³¹ Véase interpretación de Isabel Grañén Porrúa, en: “El grabado libresco, sus emblemas y alegorías”, en: *Juegos de Ingenio y Agudeza, Op. Cit*, p.119



Imagen 34. Alegoría de la Nueva España

Detalle de la Portada de las Cartas de Relación de Hernán Cortés, 1770.

Tomado de: Ma. Isabel Grañén Porrúa, "El grabado libresco en la Nueva España, sus emblemas y alegorías", en: *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, Museo Nacional de Arte, México, 1995, P.120

Como pudimos observar, en la mayoría de las imágenes se haya presente la figura del barco. Su importancia radica en que fue un símbolo que sintetizaba la expansión ultramarina, como podemos observarlo en una de las representaciones del *Plus Ultra* –a excepción de algunas versiones, en las que en lugar de un barco, aparece el mundo dividido en dos hemisferios. (Véanse imágenes 5 y 6, Capítulo I).

Una de las frases más importantes de Fajardo en cuanto al tema marítimo, es la que aporta en relación con el barco. Ante la expresión “Navegar contra cualquier viento”,¹³² este autor refiere cómo el barco es el símbolo del Estado mismo:

El príncipe ha de poner cuidado en gobernar la nave de su Estado por el golfo impetuoso de su gobierno, reconociendo bien los temporales para valerse dellos con prudencia y con valor. Piloto es a quien está fiada la vida de todos. Y ningún bajel más peligroso que la Corona, expuesta a los vientos de la ambición, a los escollos de los enemigos y a las borrascas del pueblo.¹³³

El contexto en el que Fajardo escribió esta cita aclara el contenido de la misma, ya que España se encontraba en plena crisis económica y en plena lucha contra las potencias enemigas. Por otro lado, en la iconografía barroca el barco era conocido como casa o carro, debido según Eduardo Cirlott, a que “[era] símbolo del cuerpo o vehículo de la existencia.”¹³⁴ Pero para la representación exclusiva de la monarquía, la nave era el vehículo simbólico del poder real, o como sugiere Fajardo en su cita, la nave es el mismo Estado responsable de su misión conquistadora y expansiva a través de los mares. Flor Trejo Rivera sostiene que “cuando una flota zarpaba no sólo era un conjunto de embarcaciones que servía como medio para transportar objetos y personas”. La flota en este sentido, era el arribo de algo más que sujetos físicos, o algo más que el afán de comerciar con el Nuevo Mundo. Al respecto Rivera crea un concepto de barco o convoy en el que resume esta idea, sosteniendo que el convoy era como un mundo abreviado: “El

¹³² Saavedra Fajardo, Diego, “Empresa 36”, en: *Empresas políticas*, Madrid, Editorial Nacional, 1976.

¹³³ Saavedra Fajardo, *Ibidem*. Véase también, Morales Folguera, *Cultura Simbólica*...p. 45.

¹³⁴ Eduardo Cirlot, *op. cit*, p. 98.

convoy era una especie de prolongación del Imperio español, una pequeña república flotante regida por leyes y jerarquías, en donde se producían a bordo todos los ámbitos cotidianos de la sociedad.”¹³⁵ Esta descripción no sólo nos hace recordar las diversas procedencias de los navegantes, sino también las leyes mismas que regían la navegación transoceánica, y por supuesto, el arribo del poder de la monarquía española hacia Nuevo Mundo.

Además, señalemos el interés que despierta Trejo Rivera por el estudio de las embarcaciones en el siglo XVII, tema de gran importancia para la historia de España y Nueva España: “El estudio de una flota ofrece una amplia panorámica de la sociedad española del siglo XVII [...] El enigma de la aventura del hombre en frágiles embarcaciones de madera que sólo respondían a los vientos y a las mareas, es un tema de investigación que ha generado en la actualidad cuantiosas publicaciones, y que seguirá atrapando el interés de investigadores y lectores.”¹³⁶

Finalmente, sostendremos que aunque la figura solar no sea un elemento básico de la iconografía marítima, es importante mencionarla como parte del factor del tiempo y del espacio, y sobre todo como símbolo del barroco mismo; toda la iconografía marítima está cargada de dichas connotaciones, y la figura solar no escapa a ellas. Al igual que el océano era una realidad omnipresente, el sol también lo era. Por ello, podríamos pensar que la omnipresencia solar al igual que la marítima, fueron símbolos muy adecuados para mantener presente la figura de una monarquía físicamente lejana.

¹³⁵ Flor Trejo Rivera, (Coord.), *La Flota de la Nueva España, 1630-1631. Vicisitudes y Naufragios*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2003, pp. 21-22

¹³⁶ *Ibíd*, p. 21

Con un importante estudio sobre la corte española, el Dr. Agustín González Enciso sostiene que la corte, en sí misma, es un símbolo real debido a su ubicación espacial en el centro del territorio. Pero que a su vez, la corte es un centro político y espiritual de la monarquía, y que el recurso del sol como símbolo del monarca respondía a que el sol era el centro del universo, “como el monarca lo era de su reino”.¹³⁷ Por su lado, Víctor Mínguez señala que el éxito de la imagen solar “en el marco de las colonias”, se debe a que la distancia geográfica entre América y España se reflejaba de alguna forma en aquella que separaba a los hombres del sol, y que sin embargo, “ese inalcanzable astro brillaba con igual fulgor para sus súbditos europeos y americanos.”¹³⁸

La producción de imágenes marítimas en el barroco de ambas Españas se encaminó hacia fines morales y políticos. Pero los temas mitológicos, cristianos e históricos que confluyeron en la iconografía del poder, no eran comprendidos de la misma forma por todos los sectores de la sociedad. Para ahondar en la recepción simbólica de las imágenes marítimas, debemos abordar primero la importancia de la emblemática novohispana.

¹³⁷ Agustín González Enciso, “Del rey ausente al rey distante” (Introducción), en: *Imagen del rey, imagen de los reinos: las ceremonias públicas en la España Moderna, (1500-1814)*, EUNSA, Universidad de Navarra, 1999, p. 4.

¹³⁸ *Ibíd*, p. 63

2. La emblemática europea y su medio de difusión en la Nueva España

La emblemática fue un importante medio de expresión de la sensibilidad y el pensamiento de la época. Fue a partir del siglo XVII cuando alcanzó mayor difusión por medio de las obras importantes en esta temática. Esta tradición simbólica originada durante el Renacimiento europeo responde a dos condiciones importantes: en primer lugar, al interés por las formas simbólicas del mundo antiguo, principalmente los jeroglíficos egipcios, y aunado a éstos, la importancia atribuida al lenguaje simbólico. En segundo lugar, a la tradición cristiana de la imagen, cuya importancia originada desde la época medieval se habría convertido en el medio más eficaz para la evangelización, tanto de los pueblos europeos como después los de Asia y América. Así, “para la tradición medieval, las imágenes contribuyen a la instrucción de las gentes simples porque son instruidas por ellos como si fueran libros. Lo que un libro es para quienes saben leer, lo es una imagen para el pueblo ignorante que la contempla.”¹³⁹

La función pedagógica y mnemotécnica asignada a la imagen por el occidente cristiano, fue mayormente justificada por la existencia de sectores analfabetas tanto en Europa como en América. Fue en esta última donde la tradición y la enseñanza de la “imagen” tuvo que reforzarse y difundirse con métodos mayormente cautelosos. Pero sobre la “imposición” y recepción de las imágenes nuevas nos ocuparemos en el siguiente apartado.

Independientemente de que la emblemática estuviese en boga en aquella época en América, la importancia atribuida a la imagen como principal medio de

¹³⁹ Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner”, (1492-2019)*, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 75

propaganda moral y política va más allá de una moda estética. La difusión de imágenes emblemáticas responde pues, a una doble tradición; en la emblemática confluyen tanto el interés por el mundo antiguo retomado en el Renacimiento, como la tradición de utilizar las imágenes como mecanismo de evangelización.

Para comprender el sentido de la iconografía en la emblemática de ambas Españas, debemos entender antes que nada la importancia del “libro”. Tanto el grabado libresco como los libros de emblemas fueron los principales medios de difusión de esta tradición simbólica. Desde el envío de *Emblematum Liber* de Alciato, hacia 1600,¹⁴⁰ se considera que la emblemática hizo su formal aparición en la Nueva España. El éxito de la obra se debe en general a tres razones: en primer lugar, se dice que Alciato es el creador del emblema. En efecto es así, ya que fue el primero que conjugó la estructura triplex de lo que hoy conocemos como emblema: mote o inscripción latina, mote y epigrama. Además, Alciato fue el primero que tradujo al latín una legendaria obra, considerada la principal fuente de inspiración para la creación de la emblemática: los *Hieroglyphica* de Horapollo. Este alejandrino de los siglos IV y V escribió su tratado en lengua egipcia, y fue traducido al griego por Filipo Picinelli. Esa primera edición griega carecía de figuras o imágenes, y no era, por lo tanto, un libro que contuviera verdaderos jeroglíficos, sino únicamente las descripciones e interpretaciones de los usados por los antiguos egipcios; sin embargo, a partir de 1543, sus traducciones al latín y a las lenguas modernas fueron acompañadas de dibujos, de manera que la

¹⁴⁰ Santiago Sebastián, “Los libros de emblemas: Uso y difusión en Iberoamérica, *Juegos de Ingenio...*pp. 56-82

estructura del jeroglífico de Horapollo se hizo formalmente equivalente a los emblemas de Alciato, quien además introdujo los emblemas de Horapolo en su obra, que luego circuló en Nueva España. En efecto, otro de los éxitos de la obra de Alciato es que fue traducida a varios idiomas, y llegaron a publicarse más de 150 ediciones en diferentes países.¹⁴¹ Como moda editorial en Europa, fue “propuesta como necesaria” para el programa educativo de los jesuitas, situación que también fue posible en la Nueva España.

La iconografía del mar no faltó en obras importantes como ésta, como el Emblema 75: “ante un mar tumultuoso en el que navega una embarcación, aparece un delfín que ha sido arrojado sobre la arena de la playa por la fuerza de las olas. En el horizonte los rayos del sol brillan entre las nubes”: El delfín que pese a ser criatura marina es arrojado inmisericordemente por la marea de su propio elemento, nos muestra cuán grande y temible es la fuerza del mar, y cuán graves pueden ser los peligros que reserve para los hombres en sus navíos.¹⁴²

¹⁴¹ Grañén Porrúa, *Juegos de Ingenio...*p. 117.

¹⁴² Andrea Alciato, “Emblema 75”, *Emblematum Liber*, Lion, 1531. (Versión digitalizada de Sagrario López Poza, 1996).



Imagen 35. Andrea Alciato, "Emblema 75", *Emblematum Liber*, 1531.
Tomada de: Versión digitalizada de Sagrario López Poza, 1999.

Isabel Rodríguez López es una de las autoras que ha estudiado la figura de este cetáceo, y sostiene que "el delfín es un animal fuerte, inteligente y veloz, considerado como un emblema distintivo, representado para materializar una serie de cualidades del príncipe, y a la vez, como expresión de su inmortalidad."¹⁴³ Asimismo, afirma la existencia de una tradición iconológica que relaciona a las criaturas marinas con la garantía de inmortalidad y con la soberanía marítima, siendo el delfín la figura simbólica más importante.¹⁴⁴

Pero además de sus asociaciones con la realeza, tanto el pez como el delfín fueron utilizados para referir los vicios, las virtudes y los peligros. Diego Saavedra Fajardo hacía referencia a un "subir o bajar", aludiendo esto a la imagen de un delfín hacia arriba y otro hacia abajo, que según Cirlott, significa la doble

¹⁴³ Véase, María Isabel Rodríguez López, "Iconografía clásica de asunto marino en la Real Armería de Madrid", *Gladius*, vol. XII, 2002, p. 4

¹⁴⁴ *Ibidem*

corriente cósmica de la evolución y la involución.¹⁴⁵ La representación de dos delfines en la iconografía virreinal –de la que no tenemos referencia visual- podemos atribuirla a un par de tendencias en la persona del príncipe, las acertadas y las erróneas. Recordemos que Fajardo señalaba a través de sus manuales de educación las tendencias erróneas de la monarquía hispánica, y el delfín era la representación del príncipe.

Otro ejemplo que señala los peligros y errores a través del delfín, es el emblema 75 de Andrea Alciato. Es importante señalar que Alciato no escribió un manual de educación, sino un libro de emblemas en el que retomaba imágenes e ideas de los autores clásicos. Pero su obra fue una de las más difundidas entre los letrados novohispanos, y sus emblemas fueron retomados con fines de propaganda moral y política. En el emblema, Alciato advierte: “El delfín, que pese a ser criatura marina, es arrojado inmisericordemente por la marea de su propio elemento, nos muestra cuán grande y temible es la fuerza del mar, y cuán graves pueden ser los peligros que reserve para los hombres en sus navíos.”¹⁴⁶

¹⁴⁵ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Editorial Labor, Barcelona, 1988, p. 164.

¹⁴⁶ Andrea Alciato, “Emblema 75”, *Emblematum Liber*, Lion, 1531. (Versión digitalizada de Sagrario López Poza, 1996).



Imagen 23. Andrea Alciato, "Emblema 75", *Emblematum Liber*, 1531.
Tomado de: Versión digitalizada de Sagrario López Poza, 1999.

Asimismo, Alciato utiliza la figura de un ánora que tiene enroscado a un delfín en uno de sus picos, como si lo hubiese atrapado dormido. La enseñanza que parece referir el emblema, es el peligro ante la pereza, el descuido y la desidia, simbolizados por el pez, que por haberse dormido entre las aguas fue sorprendido por el ánora.



Imagen 24. Andrea Alciato, **Pez atrapado por el ánora.** *Emblematum Liber*, 1531.
Tomado de: <http://www.cervantesvirtual.com>

Sin embargo, Alciato retomó esta imagen de Francesco Colonna, monje dominico nacido en Italia que utilizó la imagen del ancla y el delfín, con un simbolismo muy diferente al que podríamos interpretar observando la imagen. El cetáceo en Colonna era el símbolo de la velocidad, mientras el ancla era la representación de la fijeza. El texto de esta imagen provenía a su vez de los Hieroglyphica de alejandrino Horapollo, y se acompañaba de la frase *Festina Lente* ("Apresúrate despacio"): "Nada con dos aletas grandes y fuertes, siendo suma su celeridad; de igual modo, el áncora, instrumento de hierro que se arroja al mar para que el navío quede aferrado y asegurado", ha sido seleccionada como signo de seguridad."¹⁴⁷ El tratado de Horapolo estaba escrito en "lengua egipcia" y carecía de imágenes; perteneció a emblematistas como Andrea Alciato, Filippo Picinelli y Francesco Colonna ilustrar los estos textos a manera de emblemas compuestos de mote, imagen y texto. Así, el delfín enroscado en el ancla se hizo famoso entre los letrados en Europa, especialmente por medio de la marca tipográfica del impresor Aldo Manuncio. Seguramente fue por medio de la obra de Alciato que la imagen llegó a Nueva España.

¹⁴⁷ José Pascual Buxó, "El resplandor intelectual de las imágenes: jeroglífica y emblemática", *Juegos de Ingenio y Agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, Museo Nacional de Arte, Noviembre, 1994-febrero, 1995, p. 46.

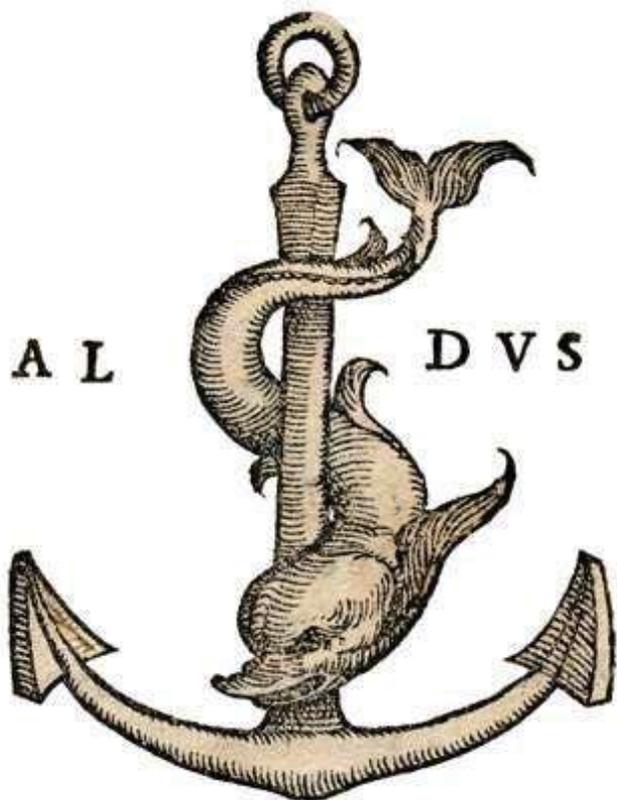


Imagen 25. El delfín enroscado en el ancla.
Marca tipográfica de Aldo Manucio tomada de Francesco Colonna, 1499.
Tomado de: settembrini.blogia.com

Dentro de un significado cristiano, el pez generalmente tomaba la forma de delfín en el arte virreinal, considerado “salvador de los náufragos”,¹⁴⁸ y por lo que Rodríguez López sostiene que el delfín era “imagen del rey, y símbolo de Cristo, salvaguarda y protector del hombre y garante de la inmortalidad en caso de muerte.”¹⁴⁹ En este sentido, el delfín era el rey de los peces en la iconografía marítima, y por ello es conocida su vinculación simbólica con la realeza. De acuerdo con la cita de Rodríguez López, el pez-delfín era una representación de la

¹⁴⁸ Folguera, *op.cit*, p. 45

¹⁴⁹ María Isabel Rodríguez López, *op.cit*, p. 4

inmortalidad, que representaba a su vez la inmortalidad del monarca. Esta noción de la inmortalidad, era atribuida a que si bien, el monarca fallecía, no acababa con él la presencia del poder Real, ni el poder de la casa reinante.

Otra de las obras novohispanas que circularon en la Nueva España fue *Mundo Simbólico*, de Filippo Picinelli,¹⁵⁰ quien fuera el primer traductor a otro idioma –el griego- de los emblemas de Horapollo. Pincinelli dividía los temas de acuerdo a los diferentes elementos de la naturaleza: cuerpos celestes, animales o los cuatro elementos, *agua, tierra, aire y fuego*. Debemos mencionar que éstos son importantes para nuestra investigación, pues la iconografía del mar forma parte del tema del agua, que según Folguera, fue un tema muy representado en el arte virreinal.¹⁵¹

Sin embargo, no es posible comprender el impacto de las obras de emblemas en la Nueva España sin antes conocer los mecanismos de su difusión. Al respecto, podemos decir que en el siglo XVII los jesuitas fueron los principales portadores de la enseñanza en imágenes; eran poseedores de libros de emblemas entre los que figuraban los autores más destacados, aunque también tenían su propio *Libro de Honras* (1603), conocido también como “Emblemas de la Compañía de Jesús”. En general éstos fueron de temática religiosa, aunque con un rasgo fundamental: el tema de los Austrias, sobre todo la figura de María de Austria, que aparece constantemente en el *Libro*. Un ejemplo es el *Emblema 26*:

¹⁵⁰ Filippo Picinelli, *El Mundo Simbólico. Los Cuatro Elementos*. Eloy Gómez, Rosa Lucas, Bárbara Skinfill (Editores.), El Colegio de Michoacán, 1999, Tomo 2.

¹⁵¹ *Ibidem*

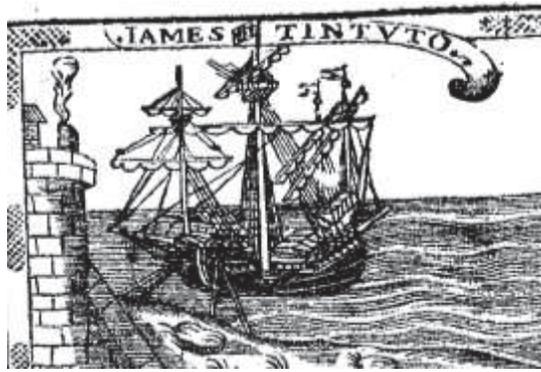


Imagen 36. Compañía de Jesús, “**Emblema 26**”, *Libro de Honras*, 1603.

Un gran navío, con todas sus velas recogidas, reposa en un puerto, estando fuertemente sujeto a la costa mediante varias amarras-, muy cerca se distingue una torre-faro de cuya parte superior surge humo. El navío reposando en el puerto es imagen del descanso que la emperatriz María de Austria gozó después de su muerte.¹⁵²

Cabe reconocer que la cultura simbólica novohispana no nace con la llegada de los jesuitas, pues desde el siglo XVI los conquistadores y los frailes franciscanos – obviamente con métodos distintos- ya habían expuesto y difundido un programa de símbolos. José Quiñones Melgoza sostiene que quizá el mayor despliegue simbólico anterior a la llegada de la Compañía fue el Túmulo Imperial de la ciudad de México de 1559, que se confeccionó por motivo del deceso de Carlos V.¹⁵³ Pero es evidente que tras el arribo de los jesuitas se desarrolló el cultivo del arte simbólico de manera excepcional.¹⁵⁴ Ello se hacía evidente a través de dos acciones: la enseñanza y los festejos realizados tras su llegada. Con la apertura

¹⁵² Compañía de Jesús, *Libro de Honras*, Madrid, 1603, Versión digitalizada de Sagrario López Poza, 1996.

¹⁵³ Véase, José Quiñones Melgoza, “Cultura Simbólica en el programa educativo de los jesuitas en Nueva España, Siglo XVI”, *Esplendor y Ocaso...* p. 207.

¹⁵⁴ Véase el estudio de, David Brading, “Triunfos de los jesuitas”, *Orbe indiano. De la monarquía católica a la república criolla, 1492-1867*, Fondo de Cultura Económica, México, 1991, pp.189-207.

del Colegio de San Pedro y San Pablo, los jesuitas pusieron en vigor toda una cultura simbólica heredada desde los tiempos primitivos de la Iglesia Católica.

Pero además de haber cultivado el símbolo a través de un programa institucional, también lo hicieron por medio de los festejos realizados para ellos, donde figuraron pinturas, carteles, poemas, obras de teatro y emblemas.¹⁵⁵ Un ejemplo son los actos solemnes realizados con motivo de la apertura de cursos del Colegio, o los grandiosos festejos realizados en 1578 por la recepción de las reliquias que envió el papa Gregorio XIII. En estos últimos hubo misas, sermones, discursos, procesiones y ocho piezas teatrales, donde se presentaron personajes alegóricos como Iglesia, Fe, Esperanza, Caridad, Gentilidad, Idolatría y Crueldad.¹⁵⁶

Aunque las ceremonias públicas serán tema del siguiente capítulo, no podemos olvidar que las fuentes de inspiración para su realización fueron los libros. Tanto la difusión como la enseñanza a partir del “libro” debemos entenderlas, primordialmente, con la presencia y contribución de los jesuitas. Fueron ellos quienes aplicaron el mecanismo más efectivo de difusión de las obras emblemáticas más importantes, de autores como Andrea Alciato, Filippo Piccineli, Diego Saavedra Fajardo y el célebre Sebastián de Covarrubias.¹⁵⁷

Pero la comprensión y el contenido del “libro” no eran accesibles a toda la población. En todo caso, las imágenes eran la sustitución de los libros, como lo

¹⁵⁵ *Ibíd*, p. 207

¹⁵⁶ *Ibíd*, p. 209

¹⁵⁷ Véase, *Literatura Emblemática Hispánica. Actos del I Simposio Internacional*, Colección de Cursos y Congresos, Sagrario López Poza (ed.), A. Coruña, 14-17 de septiembre, 1994.

eran también en Europa bajo la ya mencionada tradición cristiana, dado el analfabetismo de algunos sectores. Aún cuando los nobles indígenas se familiarizaron con el alfabeto latino,¹⁵⁸ no tuvieron los libros el mismo éxito que las imágenes impuestas durante la catequización, o los lienzos y figuras -como la cruz- que traían los conquistadores. Mucho menos la literatura emblemática era sencilla de comprender, tanto para pueblos indígenas como para otros sectores sociales. Esto nos demuestra que el asunto de la recepción no se reduce a las obras, pues no toda la sociedad novohispana tenía acceso a ellas. Tampoco a las ceremonias públicas, pues no toda la población podía ser testigo de las mismas.¹⁵⁹ La recepción simbólica tiene que ver con situaciones más profundas y complejas. En el siguiente apartado nos ocuparemos de estas cuestiones.

3. La iconografía del mar y sus posibles relaciones con el mundo indígena

La recepción de los programas simbólicos europeos merece ser tema de otra investigación. Sin embargo no podemos pasar por alto su impacto en el sector indígena, probablemente el receptor más diferente en relación con el europeo de la sociedad novohispana. Hacia el siglo XVII ya había un proceso de asimilación

¹⁵⁸ Véase Serge Gruzinski, " El rechazo del libro", *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner"* (1492-2019), Fondo de Cultura Económica, 1994, pp. 114-115

¹⁵⁹ Las ceremonias más grandes se realizaban generalmente en las plazas centrales, y las poblaciones alejadas no siempre era testigos de las mismas.

de la imagen “nueva”, y los indígenas estaban familiarizados con los programas iconográficos, e incluso con las técnicas de su trazo y elaboración.¹⁶⁰

Aunque el barroco novohispano se constituía de una atmósfera sacro-profana,¹⁶¹ los inicios del sincretismo comienzan desde el siglo XVI con la imposición de las imágenes cristianas, y a su vez, con la destitución y la destrucción del ídolo.¹⁶² Este proceso se realizó a través de dos vías de imposición: con las imágenes que llevaban los conquistadores, y con las primeras labores de la evangelización a cargo de los religiosos.

Sin lugar a dudas, la religión de los indios fue el primer tropiezo de conquistadores como Cortés, y a la vez una “perfecta” justificación de su empresa. En general los conquistadores se enfrentaron a “sociedades complejas, ordenadas, dotadas de leyes, de mercaderes, de templos y religiones, que exigían estrategias de dominación más elaboradas.”¹⁶³ Cortés se había percatado de que la sociedad que enfrentaban era organizada, y que su programa de símbolos era el reflejo de una cultura dotada de grandes capacidades organizativas.¹⁶⁴ Pero la misma política conciliadora que encabezó el conquistador no permitió la supresión

¹⁶⁰ Véase, Abelardo Carillo y Gariel, *Técnica de la pintura en Nueva España*, Universidad Autónoma de México, 1946. Véase también, Juan de Palafox y Mendoza, *Virtudes del indio*, Imprenta de M. de los Ríos, Madrid, 1893.

¹⁶¹ Sobre el carácter profano del barroco novohispano véase, Francisco de la Maza, *La mitología clásica en el arte colonial de México*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1968, p. 58. Véase también, Santiago Sebastián, *El barroco iberoamericano. Mensaje iconográfico*, Encuentro Ediciones, Madrid, 1990, 331p.

¹⁶² Sobre la temática del ídolo y el sincretismo simbólico americano, véase el importante trabajo de, Serge Gruzinski, *op.cit.* Sobre el mismo autor véase también, *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español, siglos XVI-XVIII*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000, pp. 311

¹⁶³ Gruzinski, *la guerra de las imágenes...*p. 38

¹⁶⁴ Véase, Hernán Cortés, *Cartas y documentos*, Mario Hernández Sánchez Barba, ed, Biblioteca Porrúa 2, México, 1963.

radical de las figuras antropomorfas de los indios, que los europeos reconocían como ídolos. El exotismo inevitable que encontraban los conquistadores en estas representaciones, se convirtieron paulatinamente en “el equivalente de la imagen falsa que adoraban los paganos.” Según Gruzinski, la denominación de “ídolo” era una manera cómoda de nombrar lo desconocido, pero no por ignorancia, sino por elección: “la indiferencia por la identidad y la función específicas [de la imagen], esa relación superficial favorecida por la ignorancia que entonces imperaba respecto a las culturas mexicanas, son sin duda, efecto de una elección y no de una incapacidad de identificar el objeto.”¹⁶⁵

En lugar de realizar una supresión radical de las figuras amerindias, los conquistadores aplicaron una estrategia de sustitución y de intercambio más que de destrucción,¹⁶⁶ a la que se oponían en principio algunos religiosos, pues éstos temían que los indígenas se rebelasen contra ellos, pero sobre todo porque las “equivalencias” generadas de alguna manera igualaban las imágenes europeas con las formas simbólicas de los indígenas. Fue inevitable la supervivencia de estas formas pese a la sustitución y el intercambio, generándose así un proceso ambiguo de fusión simbólica.

¹⁶⁵ *Ibíd*, p. 36

¹⁶⁶ Aunque de alguna manera los conquistadores sí destruyeron “los ídolos” bajo una estrategia de sustitución. Debemos reconocer que fue Cortés y no los sacerdotes quien tomó la iniciativa de predicar contra los dioses indígenas y reemplazarlos por imágenes cristianas. Al respecto véase el estudio de Gruzinski, *op.cit*, pp. 40-67.

Por su parte, los frailes franciscanos fueron los primeros en establecer un método didáctico para difundir “la imagen”,¹⁶⁷ mediante una tradición de llenar con imágenes a pueblos que no las tenían. Para Gruzinski, “el revival de los entusiasmos de la Reconquista se explica fácilmente en este contexto”, ya que moros y judíos eran pueblos paganos sin imágenes. De esta manera, las imágenes cristianas se “legitimaron” frente a estos pueblos que no las tenían, y así se fijó la identidad de los cristianos de España: “Parece que el apego de los cristianos viejos a las imágenes haya salido reforzado de la Reconquista, y que haya contribuido a fijar la identidad de los cristianos de España y sus prácticas religiosas, en un tiempo en que la Iglesia favorecía el culto de las imágenes, a condición de que no se cayera en la idolatría.”¹⁶⁸

Pero quizá el sincretismo iniciado por los religiosos se deba al hecho de que éstos no se limitaron a predicar el evangelio. Los franciscanos se dieron la tarea de conocer la cultura indígena y, a su vez, introdujeron artes y artesanías españolas, así como las formas españolas de gobierno.¹⁶⁹ Podríamos decir que la “paciencia” de los frailes para conocer las formas culturales, políticas y simbólicas de los indios, permitió asimismo una fusión inevitable. De alguna manera, había que “educar” a los indígenas sobre la base de su propia cultura, para ganarse así su aceptación. Sin embargo sabemos que no podemos decir que los indígenas

¹⁶⁷ Véase, David Brading, “El milenio Franciscano”, *Orbe indiano. De la monarquía católica a la república criolla, 1492-1867*, Fondo de Cultura Económica, México, 1991, pp. 122-148.

¹⁶⁸ *Ibíd*, p. 43

¹⁶⁹ Véase, David Brading, *op.cit*, p. 122

“aceptaron”, al menos no con facilidad, la introducción de nuevas formas simbólicas.

La inevitable supervivencia de las “figuras y prácticas paganas”, sin embargo, ocasionó las políticas de destrucción de las mismas. David Brading sostiene que fue la autoridad ejercida por España la que les permitió a los frailes iniciar la extirpación de la idolatría: “Convencidos de que la religión pagana era obra del Demonio, pronto procedieron a arrasar los templos aborígenes, a destrozar ídolos, y a quemar códices como signos de nigromancia, y a prohibir toda nueva celebración de los ritos paganos.”¹⁷⁰

Pero finalmente, tanto la estrategia de intercambio y sustitución, como el conocimiento de la cultura indígena y la didáctica de la imagen propagada por los religiosos, generaron que desde los principios de la Conquista española las imágenes cristianas coexistieran con los ídolos. Así, “la mezcla de representaciones se sumó a un entrecruzamiento de creencias”, que desembocarían en un sincretismo inevitable. La presencia de las figuras “paganas” del indio continuaron presentes, y hacia el periodo barroco se convirtieron en un componente simbólico que de una u otra manera coexistió.

Además de estas situaciones inevitables, se suma el hecho de que los métodos aplicados no cumplieron las expectativas de los conquistadores, y de alguna manera, tampoco de los religiosos. En principio, los indígenas se convencieron de que el hombre “nuevo” no tenía una procedencia sagrada, y que

¹⁷⁰ *Ibidem*

sus imágenes tenían un contenido simbólico importante pero finalmente paralelo a sus símbolos, y que por ello a pesar de la denuncia podían mantenerlos, y con ello sus tradiciones y rituales –excepto los sacrificios humanos duramente reprimidos desde el siglo XVI-.¹⁷¹

Quizás la circunstancia más compleja de este proceso, sea el hecho de que los indígenas no compartían la concepción española de la imagen. Gruzinski señala que los cronistas y los evangelizadores fueron los últimos en darse cuenta, y que esclavos de su mirada estaban seguros de que los indios la compartían.¹⁷² A esta situación habría que añadir que los indígenas no percibieron una tradición simbólica homogénea por parte de los europeos. Si bien es cierto que la iconografía y la emblemática adoptaron características peculiares en el barroco español, no podemos pasar por alto las influencias flamencas.¹⁷³

Es significativo recordar que la mayor parte de los primeros impresores establecidos en la Península Ibérica eran de origen germánico o flamenco, “y muchos grabados difundidos por España fueron copias de originales nórdicos.¹⁷⁴ El estilo del norte influyó pues, sobre la escultura, la pintura, el libro ilustrado y el grabado.”¹⁷⁵ Pero independientemente de la comprensión –o incomprensión– hacia los estilos introducidos, podemos imaginar que en los siglos posteriores las

¹⁷¹ Véase, Pedro Ponce de León, “Breve relación de los dioses y ritos de la gentilidad...”, *Tratado de idolatrías, supersticiones, ritos, hechicerías y otras costumbres gentílicas de las razas aborígenes de México*, Tomo X, Ediciones Fuente Cultura, México, 1952, pp. 371-380.

¹⁷² Gruzinski, *La guerra...* p. 60

¹⁷³ Véase, Manuel Toussaint, *El arte flamenco en la Nueva España*, El Colegio Nacional, 1949. Sobre el mismo autor véase, *Pintura colonial en México*, UNAM, México, 1984, p. 14

¹⁷⁴ Véase, Fabienne Emilie Hellendoorn, *Influencia del manierismo-nórdico en la arquitectura virreinal religiosa de México*, UNAM, México, 1980, p. 165.

¹⁷⁵ *Ibíd*, p. 78

imágenes del europeo ya eran, si no comprendidas a totalidad, visualmente familiares para el indígena. Además, los programas simbólicos tenían que adaptarse a las condiciones de la sociedad novohispana, en donde el fortalecimiento de la imagen real y del cristianismo debía reforzarse con especial vigor dado el factor de la distancia entre América y Europa.

Finalmente, cabría preguntarnos cuál fue la recepción de la iconografía del mar, y en general de los emblemas marítimos, por parte de sectores sociales como el indígena. Indudablemente, uno de los medios más cercanos por el que la sociedad novohispana podía observar imágenes alusivas eran las ceremonias públicas. Especialmente los indios, como artesanos hábiles, reconocidos como tales desde épocas tempranas tuvieron modelos europeos que debían imitar para las tallas en piedra de la Iglesia y para construir inclusive arquitecturas efímeras. Pero en general, ¿cómo pudieron percibir los indios la iconografía del mar?

Indudablemente, el colorido de las imágenes expuestas eran un atractivo para toda la sociedad novohispana, y los indios tenían algunas nociones de la iconografía cristiana por la instrucción de los frailes. También se les había hablado de la existencia de dos monarcas lejanos que tenían un mandato divino. Pero en cuanto a la iconografía marítima, probablemente el pez era una de las imágenes más sincréticas, debido fundamentalmente a su significado cristiano. El pez tuvo desde el México prehispánico especial importancia ritual,¹⁷⁶ como podemos constatarlo en los vestigios arqueológicos del Templo Mayor, que de acuerdo a los

¹⁷⁶ Sobre el tema Véase, Ana Fabiola Guzmán y Óscar J. Polaco, *Los peces arqueológicos de la ofrenda 23 del Templo Mayor de Tenochtitlán*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2000.

autores Ana Fabiola Guzmán y Juan Polaco, las fuentes registran que el único pez marino relacionado con la cosmogonía mexicana es el pez sierra.¹⁷⁷ Pero a la vez, era una representación de Cristo, noción que ellos habían aprendido de la doctrina impartida por los evangelizadores.

Por su parte, la figura de la concha y el caracol se mantuvieron como símbolos distintivos del mundo indígena aún durante el periodo colonial.¹⁷⁸ Según Lourdes Suárez Diez, su uso como fonemas desde el México Antiguo daba lugar a la formación de palabras e incluso oraciones.¹⁷⁹ Asimismo, el caracol marino tenía importancia divina desde los tiempos prehispánicos,¹⁸⁰ y junto a la concha aparecerá en las fuentes escritas de los siglos XVI y XVII.¹⁸¹ Tanto las conchas como los caracoles marinos formaron parte de la iconografía del barroco. Esto lo podemos constatar en la arquitectura virreinal religiosa, ya que la concha era asociada con el bautismo.



¹⁷⁷ Un ejemplo de la importancia ritual del pez sierra forma parte de una ofrenda dedicada a la diosa Uixtochihuatl, y simboliza a su vez el origen de la costra terrestre y el primer signo (día) del calendario adivinatorio.

¹⁷⁸ Véase el peculiar estudio de Lourdes Suárez Diez, *Conchas, caracoles y crónicas: el material conquiológico en las fuentes escritas de los siglos XVI y XVII en la cultura mexicana*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2004.

¹⁷⁹ *Ibíd*, p. 88

¹⁸⁰ *Ibíd*, p. 89

¹⁸¹ *Ibíd*, p. 92

Imagen 37. "Detalle de la Iglesia de Santa Prisca", Taxco Guerrero.

En conclusión diremos que el barroco novohispano debe su personalidad a un sincretismo simbólico y cultural que marcaría una incipiente identidad. Aunque la sociedad novohispana se conformaba de diversas castas, el sector indígena fue el receptor más diferente en relación con la cultura europea. La presencia del imaginario indígena, en efecto, marca una diferencia entre el barroco español y el americano. Alejo Carpentier sostiene que el barroco español "se caracteriza por horror al vacío y la armonía geométrica de tipo lineal, por la existencia de un núcleo central y de otros que se van multiplicando y que tendrían como efecto la proyección de las formas hacia fuera de sus continentes, como una fuerza expansiva brutal."¹⁸² Pero además de este concepto de barroco, el autor señala cómo el barroco es un estilo que se adapta a las condiciones de una nueva cultura, sin perder el exceso de figuras en posición de movimiento ni su fuerza expansiva: "El barroquismo siempre está proyectado hacia delante y suele presentarse precisamente en expansión en el momento culminante de una civilización o cuando va a nacer un orden nuevo en la sociedad. Puede ser culminación, como puede ser premonición."¹⁸³ Con esta cita, podemos entender que en cierta manera, el barroco es el desbordamiento expresivo de una nueva etapa cultural o histórica, o de acuerdo a Carpentier, los indicios de un orden nuevo en la sociedad. Pero lo interesante de Carpentier, es que no sólo señala esta naturaleza cambiante y expansiva del barroco, sino que además ejemplifica

¹⁸² Alejo Carpentier, *Concierto Barroco. El reino de este mundo*, Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, 1999, p. 7

¹⁸³ *Ibíd*, pp. 7-8

cómo es el barroco en una cultura la americana: "América, continente de simbiosis, de mutaciones, de vibraciones, de mestizajes, fue barroca desde siempre (...) porque toda simbiosis, todo mestizaje engendra un barroquismo."¹⁸⁴

Las ceremonias públicas fueron las que quizá expresaron de mejor manera el sincretismo simbólico americano. La sobreposición de la parafernalia europea sobre el medio americano tuvo que adoptar características especiales, sobre todo en cuanto al imaginario simbólico. Pero las ceremonias virreinales son otro tema por abordar en el siguiente capítulo.

Capítulo III

La iconografía del mar en las ceremonias públicas del barroco novohispano

1. Las ceremonias novohispanas: importancia y características

¹⁸⁴ *Ibidem*

La emblemática novohispana tuvo tres medios principales de expresión: el libro, el espacio doméstico, el ámbito ceremonial, el sermón y la oración fúnebre. El primero se refiere a la producción de libros de carácter emblemático y al grabado libresco,¹⁸⁵ de los cuales ya hemos visto algunos aspectos en el capítulo anterior; el segundo a biombos y decoraciones del espacio interior; el tercero a los diseños iconográficos que figuraban en las “fiestas públicas”; y tanto el sermón como las oraciones fúnebres las insertamos en las ceremonias, donde tenían un lugar primordial. Respecto al espacio doméstico, los motivos emblemáticos se encontraban en los biombos, que contenían a su vez elementos didácticos y moralizadores.¹⁸⁶ Los biombos, que formaban parte del ámbito doméstico, llegaron a Nueva España importados de Japón en los primeros años del siglo XVII,¹⁸⁷ se decoraron a su vez con motivos emblemáticos “y se adaptaron al gusto de la sociedad novohispana”.¹⁸⁸ Sin embargo esto sólo era posible en reducidos grupos sociales. Además, la costumbre europea de decorar los palacios con tapices no se arraigó demasiado en la Nueva España, debido al alto precio de las telas que venían de Francia y Flandes.¹⁸⁹

El tercer medio de expresión emblemática se refiere a las ceremonias públicas. La sociedad novohispana presenciaba una transformación del espacio

¹⁸⁵ Entiéndase por grabado libresco las imágenes emblemáticas de las portadas de los libros.

¹⁸⁶ Marita Martínez del Río de Redo, “Los biombos en el ámbito doméstico: sus programas moralizadores y didácticos”, *Juegos de Ingenio y Agudeza: La pintura emblemática de la Nueva España*, Museo Nacional de Arte, Noviembre, 1994-febrero, 1995, México, pp. 133-148.

¹⁸⁷ *Ibidem*

¹⁸⁸ Rosario Inés Granados Salinas, “Guía doméstica de moralidad: un biombo novohispano del siglo XVIII”, en: *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica. Actas del III Simposio de Emblemática Hispánica*, Víctor Mínguez, (Ed.), Universitat Jaume, 2000, Vol. 2, p. 647.

¹⁸⁹ *Ibidem*

urbano, mismo que se colmaba de símbolos, emblemas y jeroglíficos, que adornaban a su vez arquitecturas desmontables como arcos de triunfo, túmulos, piras funerarias, portadas arquitectónicas, lienzos y tablados. A toda esta parafernalia se le considera como arte efímero o arte de la ocasión, pues el montaje de todas las estructuras eran hechas de materiales perecederos como madera, estuco, cartón piedra y otros materiales, con los cuales se hacían esculturas de bulto y columnas, que una vez pintadas asemejarían ser de mármol y bronce.¹⁹⁰ A su vez, los monumentos arquitectónicos contenían imágenes emblemáticas, algunas sobre grabado y otras sobre lienzos pintados, a la vez que eran acompañadas de motes o inscripciones latinas que alusivas al tema que se expresaba, y poemas explicativos o epigramas escritos sobre cartelones. La costumbre de mostrar poemas escritos o epigramas sobre este material, surgió en la ciudad de México al parecer el 22 de diciembre de 1528, cuando se recibió “a la primera audiencia que fue a gobernar a la Nueva España”.¹⁹¹ En su Teatro de virtudes políticas, Carlos de Sigüenza y Góngora da cuenta de esta costumbre y alude a aquella ceremonia de 1528: “Con magnificencia indecible, ha erigido semejantes arcos o portadas triunfales desde el 22 de diciembre de 1528, día en que se recibió a la primera Audiencia que vino a gobernar estas tierras, hasta los tiempos presentes.”¹⁹²

¹⁹⁰ Sagrario López Poza, “La erudición de Sor Juana Inés de la Cruz en su Neptuno alegórico”, *Sor Juana Inés de la Cruz. Homenaje*, Universidad Menéndez Pelayo, Barcelona, 8-10 de julio, 1996, p. 242.

¹⁹¹ *Ibidem*

¹⁹² *Ibidem*

Los libros de emblemas que poseían las autoridades coloniales para fines de “propaganda” moral y política, eran principales fuentes de inspiración para los diseños iconográficos novohispanos, tanto de los biombos del ámbito doméstico como de las ceremonias públicas. La emblemática por lo tanto tuvo dos ámbitos de expresión: el privado, perteneciente a los libros y al ámbito doméstico, y el público, correspondiente las ceremonias públicas.

Es importante reconocer que los sectores a los que se dirigía la producción emblemática no sólo fue la de los letrados, los económicamente poderosos y los eclesiásticos. Por ejemplo, cuando estos programas simbólicos eran utilizados en ceremonias de carácter público, cuya función era proyectar la unidad imperial, sin duda tenían efectos en la gente importante o común, letrada o iletrada, pobre o rica, civil o eclesiástica, indígena, española o de cualquier otra casta. Como podemos pensar, el análisis sobre la recepción emblemática por parte de la sociedad novohispana se complica más en el ámbito público que en el privado, sobre todo por las características de las ceremonias públicas de Nueva España. Por un lado, la fiesta o ceremonia encerraba un complejo lenguaje simbólico de reducida comprensión, pero por otro era un importante mecanismo de cohesión de clases, estatus y castas, por medio del cuál se buscaba el reconocimiento de la monarquía, su lealtad y veneración. Las ceremonias públicas concentraban grupos e instituciones de diferentes características, como las autoridades eclesiásticas, las órdenes religiosas, el Ayuntamiento, los nobles y los

gremios.¹⁹³ Aunadas a ellos, estaban las fiestas religiosas y profanas, las fiestas políticas y las fiestas íntimas.¹⁹⁴ Con ello recordamos a Bonet Correa, quien establece que “esta tipología no es cuestión de clase social sino de instituciones organizadoras”,¹⁹⁵ es decir, de corporaciones que eran la forma de organización y representación social y religiosa de la sociedad novohispana.

Pero además, estas tipologías contienen más divisiones, como las ceremonias religiosas con objetivos políticos, las ceremonias dirigidas a sectores sociales reducidos, o las fiestas mayormente dirigidas a la gente del pueblo. Y no se hable ya de las características que, según los estudiosos, caracterizaron cada una de estas fiestas, cuyos lugares de celebración y los medios de propaganda variaban en importante medida. Según Hugo Arturo Cardoso Vargas, las fiestas religiosas tienen lugar en templos, conventos, calles, plazas, y desde luego en la arquitectura efímera, y su centralidad no está sin embargo en el templo, “sino en alguno de los elementos de la religión católica, desde Semana Santa hasta la Navidad; de Santos patronos hasta llegada del arzobispo; desde la procesión hasta el Viático”.¹⁹⁶ Por otro lado, las fiestas políticas, de acuerdo al autor, se desarrollaban en espacios públicos como templos, calles, (caracterizados por

¹⁹³ Hugo Arturo Cardoso Vargas, “Los elementos constitutivos de la fiesta barroca”, forma parte un “proyecto personal” del autor, después de una primera investigación en torno al Paseo del pendón que realizó en el Cabildo de la ciudad de México.

¹⁹⁴ Véase, José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica*, Editorial Ariel, Barcelona, 2008. Véase también, Maravall, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Editorial Ariel, Madrid, 1972.

¹⁹⁵ Véase, Antonio Bonet Correa, “Arquitecturas efímeras, ornatos y máscaras. El lugar y la teatralidad de la fiesta barroca”, en: José María Díez Borque, *Teatro y Fiesta en el Barroco, España e Iberoamérica*, Seminario de la Universidad Menéndez Pelayo, Ediciones Serbal, España, 1986, p. 95.

¹⁹⁶ Hugo Arturo Cardoso, *op. cit.*, p. 3

cabalgatas y paseos como el pendón)¹⁹⁷ y plazas (para los autos de fe, proclama y jura de reyes).¹⁹⁸ En tercer lugar, las fiestas o ceremonias *íntimas*, que se celebraban en espacios cerrados o privados como el Palacio virreinal (para besamanos, bailes y representaciones teatrales), templos y conventos. Por su parte, Bonet Correa define otros elementos como “máscaras y mojigangas para el pueblo; cabalgatas y juegos a la jineta para caballeros nobles; montañas artificiales (Sacromontes o Paraísos terrenales) en Corpus; carros, arcos de triunfo, obeliscos, altares y doseles para las fiestas religiosas, altares y túmulos para exequias”.¹⁹⁹

Ante estas tipologías de la “fiesta” imaginamos los diferentes medios de difusión que debió tener la emblemática. Pero algo importante a considerar es que los diferentes ámbitos ceremoniales y festivos, aunados a los espacios y las clases receptoras, podrían impulsarnos a pensar que cada fiesta o ceremonia se realizaba de manera aislada, excluyendo al estrato social que no perteneciera a las mismas. Lo cierto es que -a excepción de las fiestas íntimas o privadas-, las particularidades mencionadas conforman toda una estructura de “fiesta novohispana”, en la cuál cualquiera que fuese el objetivo, participaban de una u otra manera todos los sectores de la sociedad. Marcelin Deforneaux sostiene al respecto que, “sería en vano establecer una clara distinción entre fiestas religiosas y fiestas profanas, pues, si no en su origen, al menos en sus manifestaciones

¹⁹⁷ Véase, Hugo Arturo Cardoso Vargas, “El paseo del pendón”, *Multidisciplina Revista de Acatlán*, núm. 3, *Descubrimiento y Conquista*, pp. 85-103.

¹⁹⁸ *Ibidem*

¹⁹⁹ Bonet Correa, *op. cit.*, p. 52.

presentan muchos rasgos comunes.”²⁰⁰ En vista de lo anterior, consideramos que en lugar de marcar las diferencias valdría más ubicar los aspectos comunes de las ceremonias virreinales, es decir, las características generales de estas manifestaciones del periodo barroco, independientemente de los espacios o las instituciones organizadoras.

En principio, las ceremonias virreinales se ciñen a los modelos europeos, mismos que se caracterizaron por la transformación del espacio urbano y la elaboración de programas simbólicos tanto gráficos como literarios. Además, los contenidos de la “fiesta barroca” en uno y otro lado del océano responden a un debate intelectual sobre el papel protagónico de los príncipes absolutos, durante la gestación, desarrollo y gobierno de los incipientes estados modernos.²⁰¹ En relación con ello se generó una producción literaria, a saber, “los espejos de príncipes”²⁰² a cargo de autores destacados en la temática, cuyas obras fueron importantes fuentes de inspiración en ambas Españas. Sin embargo, las ceremonias barrocas de Nueva España tienen características especiales.

La primera diferencia respecto de Europa es, sin lugar a dudas, la condición geográfica. Esta circunstancia inevitable, sin precedentes, permitió que el reforzamiento del poder Real se manifestase por medio de la más ingeniosa simbología. Como lo recuerda Víctor Mínguez, paralelamente al debate ideológico sobre el papel de los príncipes absolutos, “las artes plásticas

²⁰⁰ Marcelin Defourneaux, *La vida cotidiana en España en el Siglo de Oro*, (Traducción de Horacio Maniglia), Ediciones Hachette, Buenos Aires, 1964, p. 155

²⁰¹ Véase, Víctor Mínguez Cornelles, *op.cit*, p. 15.

²⁰² Véase el estudio de Galino Carrillo, *Los tratados sobre educación de príncipes (siglos XVI y XVII)*, CSIC, Madrid, 1948.

desarrollan una nueva iconografía áulica que transforma en imágenes los conceptos teóricos, destacando la literatura emblemática.”²⁰³ Sin embargo, el autor sostiene que “la imagen real se configura en América”, lo cuál nos indica un replanteamiento iconográfico para representar a los monarcas a consecuencia de su ausencia física: “En América y ante la ausencia de la imagen verdadera, la imagen ideal ocupa todo el espacio, difuminando las iconografías concretas de los distintos monarcas y ofreciendo una única imagen institucional y dinástica.”²⁰⁴

La imagen del monarca no podía ser en absoluto desfavorable ni en Europa ni mucho menos en América, pues ante la falta de un referente directo de la realeza lejana había que representar, por medio de la emblemática gráfica y literaria, una monarquía dotada de grandes capacidades y virtudes. Mínguez destaca este rasgo característico en la iconografía del barroco novohispano, al sostener que, “la distancia entre la imagen oficial y la imagen verdadera es tan grande como la que separa a los dos continentes”.²⁰⁵

Las ceremonias coloniales o la fiesta barroca –como en general se refieren los estudiosos del arte efímero- fueron quizás la máxima representación del poder de la Corona, y un escenario “perfecto” por medio del cuál los súbditos mostraban su lealtad al monarca. Aunque las ceremonias virreinales mantuvieron los mismos lineamientos que en Europa, las de Nueva España estaban totalmente a cargo de las elites dirigentes, quienes a su vez deberían responder en tanto súbditos de la Corona pese a la distancia que los separaba de la

²⁰³ Víctor Mínguez, *op. cit.*, p. 15

²⁰⁴ *Ibíd.*, p. 18

²⁰⁵ *Ibidem*

península. Esto nos lleva a reconocer que, aunque las ceremonias públicas eran dirigidas a toda la población, no dejaba de ser para la Corona un mecanismo de control ideológico y político de la elite dirigente, quien a su vez habría de mostrar por todos los medios lealtad al monarca.

Sin embargo, es interesante reconocer que la consecuencia del factor geográfico no es tan sólo la distancia. En realidad, la monarquía española tenía la característica de ser físicamente discreta en la misma Europa, es decir, no fácilmente los monarcas se dejaban observar por la mirada pública. En torno a ello, había ensayos políticos acerca de la imagen “mística” del príncipe, que aconsejaban a éste prudencia en no ver demasiado a sus súbditos.²⁰⁶ Arias Montano resume perfectamente la idea, al sostener que “al rey, siempre se le tiene más respeto, cuanto menos se ve y trata”.²⁰⁷

Al contrario de estos autores, Diego Saavedra Fajardo hablaba de “la conveniencia de que los reyes viajen a sus estados”,²⁰⁸ circunstancia que desde luego no era posible en América. Por su parte, Antonio Pérez se refería “a las graves alteraciones que ocasionaban las ausencias de los reyes”, aunque es evidente que estas ausencias no representaron graves problemas en Nueva España para el enaltecimiento simbólico de la monarquía.

En medio de la necesidad por reforzar el poder monárquico, podemos imaginar la importancia del virrey en cuanto representante directo del rey. El

²⁰⁶ *Ibíd*, p. 17

²⁰⁷ *Ibíd*em

²⁰⁸ Diego Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe político cristiano representado en cien Empresas*, en Múnich en la imprenta de Nicolao Enrico, 1640.

Alter-ego, término muy atinadamente acuñado por Santiago Sebastián,²⁰⁹ debía ser honorificado y representado con igual majestuosidad que el monarca. Por ello entre la variedad de motivos ceremoniales, las entradas de virreyes fueron de especial organización y engrandecimiento de sus imágenes en el espacio urbano. Mínguez advierte la importancia ceremonial de estos acontecimientos: “Las entradas de virreyes y arzobispos son consideradas imágenes y reflejos de la realeza, y deben interpretarse en el mismo sentido que las exequias y proclamaciones regias”.²¹⁰

De hecho, las ceremonias de Entrada tenían características especiales en relación con las demás ceremonias novohispanas. El itinerario era de por sí, un ritual en el que se representaban programas simbólicos desde que los personajes desembarcaban en Veracruz, pues el homenajeado encontraba a lo largo de su recorrido una o varias decoraciones arquitectónicas.²¹¹ Pero además, las ceremonias de Entradas tenían algunas variaciones. Se consideran celebraciones de este tipo no sólo las que se organizaban a la llegada del virrey o del arzobispo, sino también las de entrega de las llaves de la ciudad, las del juramento real de preservar los privilegios ciudadanos y eclesiásticos, la entrega de obsequios, etc. Para estas situaciones, los personajes caminaban o entraban en la ciudad a manera de procesión y los contenidos iconográficos se diseñaban de acuerdo al tipo de *entrada*.

²⁰⁹ Véase, Santiago Sebastián, “Origen y difusión de la emblemática en España e Hispanoamérica”, *Goya*, Madrid, Núm. 187-188, pp.2-7

²¹⁰ Mínguez, *Los reyes...*p. 26

²¹¹ Sagrario López Poza, “La erudición de Sor Juana...p. 243.

Otra característica importante de las entradas son los temas mitológicos o paganos. Francisco de la Maza sostiene que en general “la utilización de la fábula pagana por el arte colonial mexicano, y por extensión el arte barroco, hay que explicarla como un descanso de la constante y devota religiosidad que impregnaba la sociedad virreinal,”²¹² o tal vez también como una forma propiamente americana de esa religiosidad.

Pero también, la importancia de la mitología sobre todo para representar al virrey radica en los temas heroicos. Mínguez comenta que “las hazañas heroicas de los virreyes en cuanto representantes del rey, eran relacionadas con las fábulas de los dioses y héroes de la antigüedad”.²¹³ Fernández de Osorio daba cuenta del contenido simbólico que se utilizaba para representar las hazañas heroicas del virrey, particularmente para celebrar su entrada triunfal: “...algunos parece que se fingieron para alegorías misteriosas, tan vivamente expresadas, que desde su primer origen fueron ideas de la moralidad política, simbolizando acciones ejemplares en empresas heroicas.”²¹⁴

Las entradas de virreyes se celebraban, por lo tanto, casi a la manera clásica, “aunque en la antigua Roma se honraba al héroe por las hazañas realizadas, y en el virreinato americano se exaltaba al virrey o al arzobispo, previamente a que hubieran realizado su tarea de gobierno”.²¹⁵ El virrey era, de alguna manera, una figura condicionada a reflejar los intereses de la Corona y a

²¹² Francisco de La Maza, *La mitología clásica en el arte colonial de México*, Universidad UNAM, México, 1968, p. 8

²¹³ Mínguez, *op. cit.*, p. 33

²¹⁴ Tomado de Mínguez, *Ibíd.*, p. 31

²¹⁵ *Ibíd.*, p. 33

ocupar el lugar físicamente vacío de los monarcas, a la vez que extendía y prologaba su vasto poder. Así, los representantes directos del rey eran “virreyes próximos y poderosos; monarcas lejanos pero omnipresentes”.²¹⁶

La fiesta pública novohispana como lo hemos dicho, era una manifestación de grandeza de los personajes honorificados: rey, virrey o arzobispo. Para ello se diseñaban programas simbólicos inspirados en las obras emblemáticas más importantes, cuyos contenidos se expresaban por medio de la literatura y la gráfica. Como en Europa, la transformación del espacio urbano era fundamental, ya fuera de la plaza, la calle o la parroquia. Los escenarios festivos más grandes se realizaban, por cuestiones de espacio y significado ceremonial, en las plazas públicas. En este sentido, las ciudades novohispanas que más destacaron por el carácter de sus fiestas fueron, plaza de la Catedral de México, Mérida, Puebla, Oaxaca y Valladolid.²¹⁷

La parafernalia ceremonial era costosa y de anticipada organización; mientras más gastos y detalles organizativos implicara más grande era el honor que se rendía al “festejado”, y mientras mejor se transformara el espacio urbano, más impresionante y majestuosa era la celebración. Habíamos mencionado la importancia de las cabalgatas, los carros alegóricos y “la procesión”, manifiestos en las calles principales. Pero en realidad, los elementos representativos más esenciales de la fiesta novohispana eran las arquitecturas efímeras.

²¹⁶ *Ibíd*, p. 26

²¹⁷ El Fondo Antigo de la actual Biblioteca Pública Universitaria de Morelia, cuenta con una rica documentación acerca de la arquitectura efímera de Valladolid y otras ciudades del virreinato, particularmente sobre piras funerarias.

Después del precursor Francisco de la Maza²¹⁸ y el impulsor Santiago Sebastián,²¹⁹ Folguera ha realizado uno de los más recientes estudios acerca del arte efímero en Nueva España. Con un estilo descriptivo pero totalizador, Folguera nos acerca a la organización y los elementos constitutivos de la fiesta barroca. De acuerdo a éste y a los otros autores, las arquitecturas eran arcos de triunfo, túmulos y piras funerarias, en general de grandes dimensiones, que se adornaban de grabados con motivos alegóricos y emblemáticos, así como textos o epigramas de la misma naturaleza simbólica, según el personaje y la ocasión.

Si revisamos las descripciones de los estudiosos, nos daremos cuenta de que se erigía determinada arquitectura según el motivo de celebración. Por ejemplo, las entradas de virreyes eran representadas con arcos de triunfo, debajo del cuál pasaba el virrey seguido de una procesión en la cuál el sermón era uno de los elementos más importantes. Mínguez advierte que las entradas de virreyes no eran un acontecimiento cualquiera, y sostiene que el recorrido de éstos por rutas establecidas era de importancia simbólica y ritual.²²⁰

Los arcos de triunfo eran medios simbólicos adecuados para celebrar la llegada del nuevo virrey o del arzobispo. Un ejemplo de esta monumental arquitectura es el arco erigido por la llegada del virrey don Enrique de Guzmán

²¹⁸ Véase, Francisco de la Maza, *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México*, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1946.

²¹⁹ Véase, Santiago Sebastián, *El barroco Iberoamericano. Mensaje iconográfico*, Encuentro Ediciones, Madrid, 1990. Sobre el mismo autor véase, *El programa simbólico del Túmulo de Carlos V en Méjico*, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1977.

²²⁰ Mínguez, *Los reyes...*p. 33

Conde Alba de Liste en 1650. Concepción García Sáiz hace una descripción tanto del arco como de su contexto ceremonial:

A la llegada del nuevo virrey a la plaza de Santo Domingo, y cuando se disponía a pasar bajo el arco levantado en su honor, una joven se dejó ver desde el interior de mismo, cortando su camino: "Suspende, señor suspende, a mis clamores el curso". Al aproximarse la comitiva, la figura se hacía presente, "vestida en traje [sic] de India, con naguas de lana encarnada, y oro [...]."²²¹

La descripción de Sáiz es muy ilustrativa sobre las dinámicas ceremoniales, y destaca la importancia de la *procesión* y del *discurso*. Estos últimos tenían absoluta correspondencia con el motivo ceremonial y la simbología expuesta en los arcos, como bien lo menciona la autora: "En su largo recitado (de la figura encarnada) anunciaba de forma somera el simbolismo de los temas elegidos para las alegorías que figuraban en el arco".²²²

En efecto, un rasgo importante a destacar es la participación de actores en las ceremonias, cuyos disfraces contenían a su vez un contenido simbólico que se reforzaba con el discurso. Francisco de la Maza destacó esta fiesta entre otras por su gran contenido mitológico, y calificó la escena arriba descrita como "virtuosismo técnico" en la que, "imperceptiblemente" una actriz, "[...] se cambia de india mexicana en la diosa Minerva, recitando un poema de corte clásico pero de espíritu barroco".²²³ La transformación de india mexicana a la diosa Minerva sugiere una incipiente identidad novohispana, pero a la vez la importancia de la mitología en la parafernalia ceremonial.

²²¹ Véase, María Concepción García Sáiz, "Minerva Recibe al virrey Conde Alba de Liste", *Juegos de Ingenio*...pp.162-169.

²²² *Ibidem*

²²³ Francisco de la Maza, *La mitología clásica*...pp. 71-77

Jaime Cuadriello advierte que las ceremonias de Jura y de Entrada eran las más graves de todas, “en tanto significaban el refrendo del pacto colonial y, por lo tanto, los tablados y el arco triunfal eran los teatros idóneos para alojar este mensaje jurídico-visual”.²²⁴ Asimismo, el autor sugiere que los arcos de triunfo son los que cohesionan al conjunto de la sociedad novohispana, y que “en la capital de la Nueva España el aparato mismo del arco era un símbolo de anexión provincial”.²²⁵ Esto nos lleva a reconocer que no sólo el arco fue importante como parte material de la fiesta, sino que era en sí, una vía simbólica de acceso del poder monárquico hacia América. Si bien los emblemas utilizados en los arcos fueron muy diversos, encontramos algunos de tema marítimo, como el realizado por la proclamación de Fernando VI en México “que mostraba al mar acogiendo a los españoles, mediante los centauros que huyendo de Hércules acogieron a Neptuno, mostrando así cómo el imperio español se sustenta y amplía con el dominio de los océanos.”²²⁶



²²⁴ Jaime Cuadriello, “Los jeroglíficos de Nueva España”, en: *Juegos de Ingenio, op.cit*, p.101

²²⁵ *Ibidem*

²²⁶ Víctor Mínguez, *Los reyes...*p. 56

Imagen 38. Francisco Amador, *Jeroglífico para la proclamación de Fernando VI*, México, 1748. Tomado de: *Juegos de Ingenio y Agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, Museo Nacional de Arte, Noviembre, 1994, Febrero, 1995, p. 181

Debemos advertir que la fiesta pública era un universo simbólico, donde pinturas, textos y jeroglíficos, se hacían presentes en todos los medios de expresión – procesiones, cabalgatas, tablados, arquitecturas, retablos, espectáculos, ritos, sermones y discursos.²²⁷ La literatura emblemática, que carecía en muchas ocasiones del recurso visual, es ejemplo de cómo la iconografía del poder se manifestaba en todas sus formas y por todos los medios. Imágenes como el águila, el león, la corona, la distancia marítima y la figura solar, fueron los principales símbolos de poder que representaron a la monarquía, y de alguna manera u otra siempre estaban presentes.

Las piras y túmulos funerarios también tenían un contenido emblemático importante, tanto gráfico como literario. Es importante destacar el *Túmulo de Carlos V* de 1565, que según Mínguez, “es el primer ejemplo importante de arte efímero mexicano”.²²⁸ Folguera dedica buena parte de su estudio a la descripción de varios ejemplos, lo que muestra la riqueza documental de las ceremonias luctuosas en Nueva España.²²⁹

²²⁷ Sobre la importancia de los “sermones” véase, Martín González, “El lenguaje artístico de los sermones”, en: *Lecturas de Historia del Arte*, Ephialte, Vitoria, número III, pp. 101-109. Sobre las generalidades de la “fiesta pública” véase, Antonio Bonet Correa, “Arquitecturas efímeras, ornatos y máscaras. El lugar y la teatralidad de la fiesta barroca”, en: José María Díez Borque, *Teatro y Fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*, Seminario de la Universidad Menéndez Pelayo, Ediciones Serbal, España, 1986.

²²⁸ Víctor Mínguez, *op.cit.*, p. 63

²²⁹ Folguera, “Iconografía de las Exequias”, *Cultura Simbólica...*pp.15-55; “Estudio iconográfico y arquitectónico de los principales túmulos novohispanos”, *Ibíd.*, pp.189-285.



Imagen 39. Túmulo de Carlos V, México, 1565.

Tomado de: Víctor Mínguez, *Los reyes distantes. Imágenes del poder en el México virreinal*, Madrid, 1999, p. 63.

Las celebraciones fúnebres tenían mucha importancia, especialmente si se trataba de monarcas o virreyes. La iconografía contenida exaltaba las virtudes del personaje muerto, y se elegían los contenidos emblemáticos que lo inmortalizaran. Particularmente, venerar al monarca fallecido era una especial manifestación de lealtad.²³⁰ Al respecto, Mínguez destaca la importancia del sucesor o de toda la casa reinante: “Esta lealtad se pondrá de relieve sobre todo en los funerales regios cuando, además de exaltar al monarca fallecido, haya de mostrarse veneración por el sucesor, o lo que es lo mismo, lealtad a la dinastía reinante”.²³¹

²³⁰ Sobre el tema véase, J. Varela, *La muerte del rey. El ceremonial funerario de la monarquía española, 1500-1885*, Editorial Turner, Madrid, 1990.

²³¹ Mínguez, p. 26

Las ceremonias luctuosas en el barroco novohispano tenían especial acogimiento en la Nueva España, y quizás, la riqueza simbólica de las piras y los túmulos fueron especialmente complejos, tanto por el significado de la muerte en el barroco novohispano –considerando la pluralidad cultural de la sociedad- como por la garantía de inmortalidad con que se representaba al monarca fallecido – y de igual manera su *alter ego*.

La “inmortalidad” que se pretendía atribuir al monarca y con ello a la casa reinante, nos indica que el tema del mar –recuérdese que entre otros significados era símbolo de la eternidad- tuvo un importante medio de representación en los túmulos funerarios, lo que no ocurría –al menos no de manera tan clara en cuanto a imágenes- en otros aparatos arquitectónicos. En el siguiente apartado nos valdremos de los recursos gráficos y documentales para constatarlo.

2. La iconografía del mar en los túmulos funerarios del barroco novohispano

La literatura y la gráfica son dos elementos constitutivos de la emblemática arquitectónica y libresca, pública y privada. Sin embargo, aunque los lenguajes icónico y literal son ambos de gran importancia, merecen ser estudiados de manera independiente. Comenzaremos por el aspecto gráfico de los emblemas marítimos, particularmente de la arquitectura funeraria, objeto ceremonial claramente documentado en cuanto a sus grabados alusivos al mar.²³²

²³² Sobre la arquitectura funeraria véase, José Miguel Morales Folguera, “Los programas iconográficos en el arte funerario mexicano”, en: *Cuadernos de Arte e Iconografía. Actas del primer Coloquio de Iconografía II*, Madrid, 1989, núm. 53. Véase también, Francisco de la Maza, *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México*, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1946.

Antes debemos aclarar que el tema marítimo no es exclusivo de los aparatos luctuosos; la razón por la que estimamos la importancia de esta arquitectura como principal portadora de la iconografía de estudio, se debe a que encontramos evidencias gráficas que no aparecen, a menos de manera tan precisa, en arcos de triunfo o en portadas arquitectónicas.

El tema del mar fue recurrido para representar las hazañas y virtudes del personaje fallecido en las ceremonias luctuosas, y fueron de especial importancia en el barroco de ambas Españas. Según Jaime Cuadriello, las ceremonias de exequias eran sin duda las más contundentes por su mensaje moral, "en tanto que la muerte sigue siendo el hecho más trascendente de la vida", pero sin olvidar desde luego otros hechos "que se hacían presentes en la conciencia pública de la sociedad virreinal, como el nacimiento, los desposorios, asenso al trono y triunfos militares de cualquier miembro de la familia real".²³³ Pero en general, podemos decir que el tema de la muerte es uno de los más sincréticos y complejos de la iconografía barroca en América, pues en ella confluyen, como en la mayoría de los casos, los aspectos de dos tradiciones simbólicas distintas, a saber, la europea y la amerindia.²³⁴

Aunque es evidente la influencia del Renacimiento y el barroco en la fiesta americana, no olvidemos que las autoridades coloniales –auténticas

²³³ Jaime Cuadriello, "Los Jeroglíficos de la Nueva España", en: *Juegos de Ingenio y Agudeza...*p. 101.

²³⁴ Véase el imprescindible trabajo de, Víctor Mínguez Cornelles, "Efímero Mestizo", en: *Comisario de la Exposición Iberoamérica mestiza. Encuentro de pueblos y culturas*, Torre de don Borja y Casas del Águila y la Parra, celebrada en Santillana del Mar (Cantabria), 2 de julio al 14 de septiembre de 2003, pp. 49-65

organizadoras de las ceremonias públicas- provenían de una cultura cuya herencia medieval fue inevitable en todo el proceso de conquista y colonización del Nuevo Mundo. Por ello podemos entender, en parte, la relevancia simbólica de la muerte en el barroco hispano-americano.

El tema de la muerte tuvo tres fuentes para el caso de América: en primer lugar, la herencia medieval que respaldaba las sensibilidades e ideologías de los colonos europeos, y con ello una concepción particular acerca de la muerte; en segundo lugar, la importancia de la muerte en la sociedad colonial, especialmente relacionada con la omnipresencia del poder real, la inmortalidad de la casa reinante y la trascendencia de sus virtudes. Y tercero, el culto a los muertos, "tan presente en el sustrato indígena".²³⁵ Estas circunstancias favorecieron la difusión de la iconografía luctuosa en las ceremonias virreinales, las que se conformaron de elementos cristianos, paganos y mitológicos, aunque también retomaron inevitablemente elementos simbólicos indígenas.

La contribución del indígena en el sincretismo simbólico novohispano no es una suposición. Las ceremonias novohispanas dejan interesantes evidencias de esta participación, aunque tal vez de manera difuminada. Las dificultades para estudiar la influencia indígena, se deben fundamentalmente a que hoy en día las crónicas que encontramos refieren "casi exclusivamente las celebraciones que

²³⁵ Mínguez, *Ibíd*, p. 57. Véase también, Santiago Sebastián, *Iconografía e Iconología del arte novohispano*, Azabache, Italia, 1992, pp. 90-91

tuvieron lugar en las capitales de los virreinos y en las ciudades más importantes, precisamente donde la presencia de la cultura indígena es menor.”²³⁶

En el apartado anterior hablamos de la posible incomprensión aborigen hacia las formas estéticas y los programas simbólicos europeos. Sin embargo, fue evidente el interés indígena por las ceremonias. Mínguez comenta que pese a la incomprensión de las nuevas formas simbólicas, este sector debió quedar conmovido y fascinado por “la exótica novedad que ofrecía el rico caudal de imágenes y textos festivos”.²³⁷ Esta aportación se sustenta en los testimonios de cronistas reales, “que repiten insistentemente cómo, ante cada exequia por un monarca español celebrada en la capital del virreinato o en una gran ciudad, los indios se precipitaban en masa a participar de los lutos, dejando patente de esta forma –además de su lealtad a la monarquía hispánica-, su voluntad por introducirse en el festejo regio.”²³⁸

Además, no olvidemos que los españoles tuvieron que adaptar la nueva cultura a las bases de la antigua, y que los ritos ceremoniales de alguna manera coexistieron. Un ejemplo es el colorido original que aportaron los indígenas a las procesiones, y que era, según Mínguez, desconocido en Europa.²³⁹

Pero encontramos una participación especial por parte de los indígenas en las ceremonias fúnebres. El único aparato efímero diseñado y erigido por ellos e que se tuvo noticia es un *túmulo*. Mínguez se ocupa del estudio de éste, y señala que fue erigido por los indios de Coatepec en su aldea. Particularmente estuvo

²³⁶ Víctor Mínguez, “Efímero Mestizo”... p. 54

²³⁷ *Ibidem*

²³⁸ *Ibidem*

²³⁹ *Ibidem*

dedicado al fallecido Carlos II, y la celebración de este acontecimiento fue aprovechado por los naturales para “intentar reimpulsar una súplica de exención de tributos”.²⁴⁰ Tanto el testimonio escrito como el dibujo de la pira fueron enviados a España, y actualmente se conserva en el archivo de Indias. En el registro se destaca “el triunfo de la muerte” con un diseño y una elección de motivos “alejados de los patrones europeos”.²⁴¹



Imagen 40. Túmulo de Coatepec, Archivo General de Indias, Sevilla.

Tomado de: Víctor Mínguez Cornelles, “Efímero Mestizo”, en: *Comisario de la Exposición Iberoamérica mestiza. Encuentro de pueblos y culturas*, Torre de don Borja y Casas del Águila y la Parra, celebrada en Santillana del Mar (Cantabria), 2 de julio al 14 de septiembre de 2003, p. 56.

²⁴⁰ Víctor Mínguez, “Efímero”...p. 24

²⁴¹ *Ibidem*

El tema de la muerte se reinventó simbólicamente en América, y tuvo una importante vinculación con el tema del mar, ya que éste era símbolo de la eternidad, dentro de un significado cristiano, y a la vez, era el trance simbólico del fallecido hacia el más allá. El *Túmulo de Felipe IV* de 1666, muestra las personificaciones de España y Nueva España, que aparecen dedicando cada una medio túmulo al monarca. “El mar divide a ambas, pero el barco las acerca para llevar la noticia de la muerte del rey”.²⁴² El significado de esta imagen pretende sin lugar a dudas, reforzar la idea de unión de las Españas en un momento que podría interpretarse como de debilidad por el deceso del monarca. El epigrama recuerda la grandeza del rey, cuya muerte es sentida en los dos mundos que integran la monarquía:



Imagen 41. Jeroglífico de las exequias de Felipe IV, México, 1666.

Tomado de: Víctor Mínguez, *Los reyes Distantes. Imágenes del poder en el México virreinal*, Universitat Jaume, 1995, P. 181

*“Discursivo infiera el llanto
Lo GRANDE de tu renombre.*

²⁴² José Miguel Morales Folguera, *Cultura Simbólica y Arte efímero en la Nueva España*, Granada, 1991, p. 46.

*Quanto fuiste como hombre
Si como polvo eres tanto!
Tu muerte descubre quanto;
Pues a la urna pregrina
De tus cenizas, destina
Dos mundos, en que te alaben,
Y en dos mundos, aun no caben
Los polvos de tu ruina.*²⁴³

En este jeroglífico, de marcado carácter imperialista,²⁴⁴ se representa el dolor que comparten Europa y América por la muerte de Felipe IV; también está presente la manera como Nueva España recibe la noticia del deceso por medio de la travesía oceánica del barco, el que divide a su vez el túmulo en dos partes, remarcando la importancia que la noticia tenía para ambas Españas. Este aparato dividido pone de manifiesto la grandeza de Felipe, “pues son necesarios dos mundos para alzar una pira digna a tal monarca”.²⁴⁵ En la imagen completa del túmulo podemos observar el jeroglífico en la orilla de la parte inferior derecha.

²⁴³ Isidro de Sariñana, *Llanto de Occidente en el Ocaso del mas claro Sol de las Españas. Fvnebres demostraciones, qve hizo, pyra real, qve erigió En las Exeqvias del Rey N. Señor D. Felipe IIII. El Grande. El Exmo. Señor D. Antonio Sebastián de Toledo, Marques de Manzera, Virrey de la Nueva España, con la Real Audiencia, en la S. Yglesia metropolitana de México, Ciudad Imperial del Nuevo Mundo, con licencia. En México: por la viuda de Bernardo Calderón, 1666.*

²⁴⁴ Víctor Mínguez, *Los reyes...* p. 94

²⁴⁵ *Ibídem*

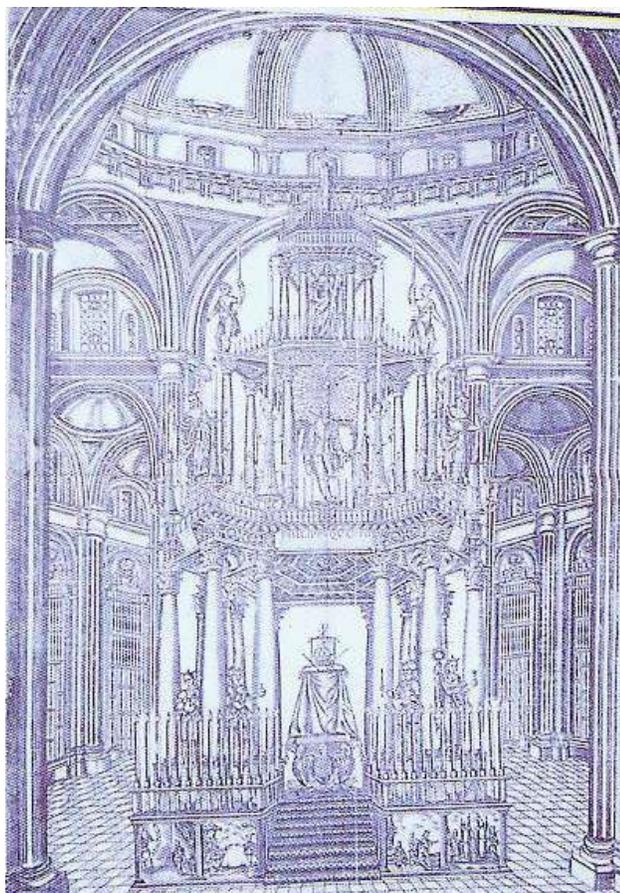


Imagen 42. *Túmulo de Felipe IV*, México, 1666.

Tomado de: Víctor Minués Cornelles, *Los reyes distantes. Imágenes del poder en el México virreinal*, Universitat Jaume, 1995, P. 162.

Otro jeroglífico que destaca la figura del “barco” se encuentra en el *Túmulo Carlos II*. En él, “un barco simboliza la nave del sol, que según Piero Valeriano,²⁴⁶ los egipcios representaban al sol como un joven montado sobre un navío que se

²⁴⁶ Véase, Antonio Rojas Rodríguez, “Los Hierogliphica de Piero Valeriano y su recepción en España durante el siglo XVI”, José María Maestre; Luis Charlo Brea; Joaquín Pacual Barea (Coords), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: homenaje al profesor Antonio Fontán*, Ediciones Laberinto, España, 2002, pp. 1607-1602.

dirigía hacia el ocaso. Debajo del barco, un cocodrilo simbolizaba la humildad del navegante.”²⁴⁷

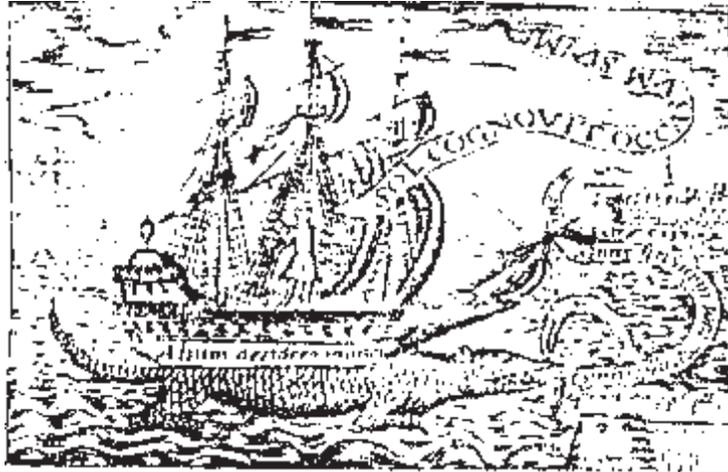


Imagen 43. Túmulo de Carlos II en México, 1701

Tomado de: José Miguel Morales Folguera, *Cultura Simbólica y Arte efímero en la Nueva España*, Granada, 1991, p. 48

²⁴⁷ Folguera, *Cultura...* p. 46

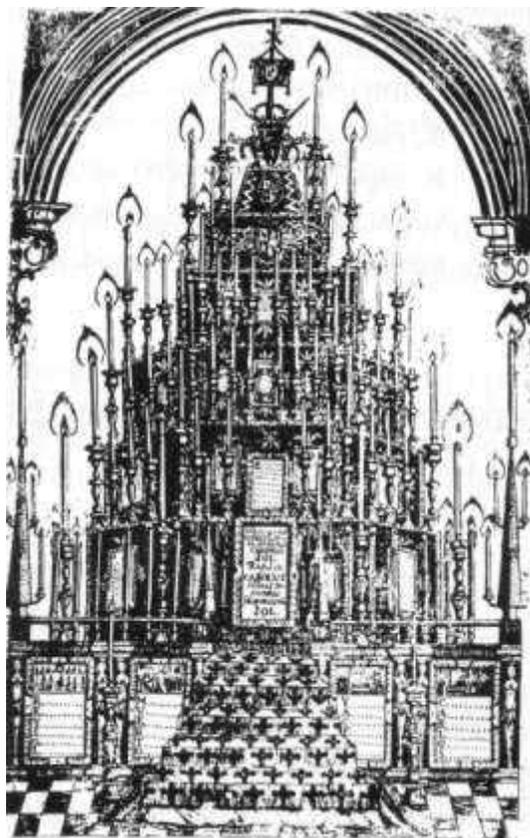


Imagen 44. Túmulo de Carlos II. México, 1701.

Tomado de: Víctor Mínguez Cornelles, *Los reyes distantes. Imágenes del poder en el México virreinal*, Universitat Jaume, 1995, P. 163.

Lo importante a destacar aquí es el tema sol relacionado con el tema marítimo. Folguera señala que “el tema de las relaciones entre el sol y el barco es uno de los más ricos de la iconografía renacentista y barroca”,²⁴⁸ cuya fuente de inspiración fueron los emblemas de autores como Andrea Alciato, Diego Saavedra Fajardo, Sebastián de Covarrubias, y Vincenzo Cartari. Este último sostiene que “el barco simboliza a la nave del sol, que al estar unida al cocodrilo significa que la

²⁴⁸ Sobre el tema solar véase, Víctor Mínguez, “Los emblemas solares, la imagen del príncipe y los programas astrológicos en el arte efímero”, en: *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*, Instituto de Investigaciones Trolenses, Teruel, 1991.

primera cosa que gobierna el universo después de Dios, ha de estar ligada en la creación de las cosas a la humildad, encarnada por el cocodrilo.”²⁴⁹ Tomando esta perspectiva se podría suponer que el túmulo a Carlos II lo enaltece como un monarca de camino al ocaso, pero sostenido y ligado a las humildes cosas de la tierra.

Por otro lado, Folguera señala que como consecuencia de la herencia bíblica, el cocodrilo tiene un significado maligno. Ante esta otra naturaleza simbólica, nos preguntamos si este animal representado en el túmulo de Carlos II evade el de la simbología egipcia sugerido por los emblematistas del siglo XVII. De ser así, resultaría tentador pensar que la presencia del cocodrilo bajo el barco simbolizase el “infortunio” del monarca muerto, o más aún, del término de la monarquía austriaca.

El tema marítimo en la iconografía del poder mantendría su importancia en el siglo XVIII.²⁵⁰ Uno de los ejemplos de ello, es el tema del agua, que según Folguera, éste como el resto de los elementos –*tierra aire y fuego*- fue el tema que quizás alcanzó mayor difusión por sus posibilidades compositivas. El *Túmulo de Felipe V* de 1747, tiene como tema central los *cuatro elementos*, aunque con énfasis en el “fuego”. Pero en el *Túmulo de Fernando VI* de 1762, el tema central era el agua, y se asociaba con “mares tempestuosos, sobre los que se veía

²⁴⁹ *Ibíd*, pp. 46-47.

²⁵⁰ Sobre la imagen del rey de la “nueva dinastía”, véase, Miguel Moran Turina, *La alegoría y el mito: la imagen del rey en el cambio de dinastía (1700-1750)*, Universidad Complutense, Madrid, 1982.

navegar frágiles navíos”.²⁵¹ Recordemos que la frase de Fajardo, “navegar contra cualquier viento”, hacía alusión a la prudencia y cautela que propagaban los manuales de educación de príncipes. El autor explicaba la frase de esta manera: “El príncipe ha de poner cuidado en gobernar la nave de su estado por el golfo impetuoso de su gobierno, reconociendo bien los temporales para valerse dellos...”²⁵²

Cabe destacar también el *Túmulo de Carlos III* erigido en Guatemala en 1789. En él encontramos varios motivos iconográficos que resumen de manera contundente la importancia de lo marítimo: simbólica y políticamente. En los grabados alusivos están presentes las representaciones de navíos de guerra, lo que constata la importancia que había adquirido en el imaginario la defensa marítima imperial por este monarca frente a las potencias extranjeras. En una de las imágenes se muestran “diversos barcos navegando libres en un mar, mientras un monstruo marino permanece encadenado. En otro jeroglífico aparecen dos leones, uno en tierra y otro en un navío, para simbolizar su protección al ejército y a la marina.”²⁵³

²⁵¹ Folguera, *Cultura...*p. 45

²⁵² Diego Saavedra Fajardo, Empresa 36, *Empresas Políticas*, Editorial Nacional, Madrid, 1976.

²⁵³ *Ibíd*, p. 45



Imagen 45. Túmulo de Carlos III de Guatemala

Tomado de: José Miguel Morales Folguera, *Cultura Simbólica y Arte efímero en la Nueva España*, Granada, 1991, P. 47

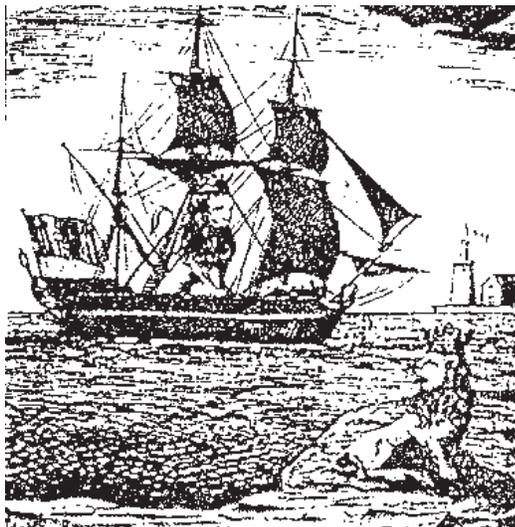


Imagen 46. Túmulo de Carlos III de Guatemala

Tomado de: José Miguel Morales Folguera, *Cultura Simbólica y Arte efímero en la Nueva España*, Granada, 1991, P. 47

Folguera sostiene que la representación de los navíos puede simbolizar la lucha contra los musulmanes, estos últimos representados con el monstruo marino.²⁵⁴

Es probable que esta lucha ahora se proyectara sobre el peligro que representaban los imperios, pues sabemos que hacia este periodo las posesiones

²⁵⁴ Folguera, *Cultura...*p. 45

marítimas estaban mayormente amenazadas por la potencia británica. Por su parte, los leones coronados son sin duda el símbolo de la realeza española, es su presencia y poder de mares y territorios bajo su dominio. Otro jeroglífico del túmulo complementa esta escena de victoria, defensa y protección, en el que aparece la figura del pez-delfín que alude conjuntamente a un significado cristiano-mitológico.²⁵⁵ El pez, símbolo de Cristo, y el delfín, considerado salvador de los naufragos, se unen en una misma figura para representar el deceso y partida de Carlos III. En esta segunda imagen, el animal “nada al lado de la barca de la Iglesia, a la que escolta e incluso lleva sobre su espalda,”²⁵⁶ mientras el delfín, de acuerdo a su significado antiguo, se lleva el alma del monarca muerto.²⁵⁷

La iconografía de las exequias no sólo enalteció la figura del rey. Particularmente hacia el gobierno de la dinastía borbónica, la reina fue honrada con la misma devoción en los actos fúnebres, como Isabel de Farnecio, Bárbara de Braganza y Amalia de Sajonia. Mínguez advierte que el cambio dinástico soportaría interesantes novedades en la imagen de la reina en los virreinos americanos y concretamente en Nueva España.²⁵⁸ Esto se pondría de relieve sobre todo a través de las exequias, en las que no faltaba tampoco el tema del mar, como en el caso de un motivo iconográfico que formaba parte del túmulo de Isabel de Borbón, esposa de Felipe IV. Su *Túmulo*, erigido en Valladolid, se conformaba de ocho columnas, y en un intercolumnio se mostraba la imagen del

²⁵⁵ No hemos encontrado la imagen

²⁵⁶ *Ibíd.*, p. 46 Véase también, Folguera, “Los túmulos funerarios de Carlos III y la imagen del rey en Hispanoamérica y Filipinas”, en: *Boletín de Arte*, núm. 9, Universidad de Málaga, 1988.

²⁵⁷ El “delfín” fue asimilado por la mística como el cetáceo que se tragó al profeta Jonás y lo arrojó tres días después sobre la playa, siendo imagen de la muerte y resurrección de Cristo.

²⁵⁸ Víctor Mínguez, *Los reyes...* p. 113

delfín, figura totalmente relacionada con las virtudes del príncipe y la garantía de inmortalidad.²⁵⁹

Por otro lado, en el *Túmulo de María Amalia de Sajonia* de la Catedral de México se representa a la reina en un barco pasando entre las sirenas.²⁶⁰ En general los grabados que conforman este *túmulo* tienen una característica excepcional. La mayoría de las escenas representan temas históricos, al reproducir con imágenes cercanas los pasajes más importantes de la vida de la reina. El grabado del barco y las sirenas es quizás el único con elementos mitológicos conjugados con escenas históricas, pues por un lado es la representación de la reina en su viaje a España y las sirenas sus damas. Al fondo se aprecia el emblema de España esperándola con una corona en la mano, ésta simbolizada como una matrona con dos leones y detrás un castillo.²⁶¹

²⁵⁹ Véase, Martín de Espinoza, *Relación breve de las solemnísimas exequias que la santa yglesia cathedral de Valladolid, provincia de Mechoacan hizo á la Inclyta, y grata memoria de la Serenissima, y Catholicissima Reyna D. Ysabel de Borbon, Nuestra Señora [...], con licencia, en México. Por Ivan Ruyz, 1645*, Fondo Conventual de la Biblioteca Pública Universitaria, Morelia Michoacán, núm. de localización: 22585B.

²⁶⁰ Folguera, *Cultura...*p. 37

²⁶¹ *Ibidem*



Imagen 47. Túmulo de Amalia de Sajonia, Catedral de México, 1756

Tomado de: José Miguel Morales Folguera, *Cultura Simbólica y Arte efímero en la Nueva España*, Granada, 1991, P. 38

El protagonismo de Amalia de Sajonia y la representación de una escena, en la que se traslada de su país de origen a España, responde a una novedosa “feminización”, que según Mínguez buscaba destacarse hacia esta época en que las representaciones de esta reina son diferentes a las de Isabel de Borbón, a partir de la cuál se buscaba proyectar, más bien, un concepto de “reina santa”.²⁶² Por otra parte la otra escena que se podría interpretar de esta imagen, es la de la partida de la reina luego de su deceso, y las sirenas como sus acompañantes a la morada de los muertos. El tema del mar tuvo en los grabados arquitectónicos un importante medio de propaganda visual, y fueron un poderoso recurso ante la incomprensión cabal de la literatura y del discurso, dada su complejidad para una sociedad no del todo alfabetizada. De ahí la importancia de estudiar la imagen

²⁶² Mínguez, *Los reyes...* p. 113

gráfica y literal de manera independiente. Pero tampoco debemos incurrir en el error de calificar a la imagen plasmada como mera ilustración del lenguaje textual. Ambos elementos son complementarios a la vez que pueden interpretar de manera independiente el motivo que pretenden difundir. En el siguiente apartado mostraremos dos ejemplos, para observar cómo la literatura expresó como complemento y por sí misma la importancia del mar para la monarquía española y sus súbditos americanos.

3. Iconografía marítima en la literatura emblemática ceremonial: los casos de *Neptuno Alegórico* y el *Plus Ultra*

La literatura emblemática demuestra que el interés por las imágenes no opaca en absoluto al lenguaje literal, y que ambos podían estar aludiendo a expresiones simbólicas, es decir, a significados que se ocultaron en la forma escrita o en la imagen. Según Jorge Alcázar, los hábitos de los hombres y mujeres letrados de los siglos XVI y XVII son muy distintos de los de hoy en día, ya que “existía una disciplina de la capacidad imaginativa que de alguna manera se ha perdido en el presente.”²⁶³ De acuerdo con esta idea, la cultura simbólica de la época estaba asociada al desarrollo de ciertas capacidades intelectuales, para interpretar o crear ese tipo de imágenes a través de la literatura.

Recordemos que desde sus orígenes la emblemática no se redujo a las imágenes plasmadas mediante el dibujo, y existieron desde entonces obras de

²⁶³ Jorge Alcázar, “Elementos emblemáticos y mnemotécnicos en la poesía barroca”, *Esplendor y Ocaso...*p. 195

carácter emblemático sin evidencias gráficas.²⁶⁴ Víctor Mínguez advierte la indiferencia de los estudiosos del arte efímero por obras o textos que carecen de imágenes, y señala que éstos no son menos importantes que aquellos que las tienen. En algunos casos “la ausencia de imágenes gráficas se debía a razones de índole económico, organizativo o de tradición.”²⁶⁵

Anteriormente sostuvimos que los emblemas marítimos se encuentran particularmente en túmulos funerarios. Sin embargo, no podemos prescindir en esta investigación de una obra literaria que tuvo también su expresión gráfica y arquitectónica en un arco de triunfo, y en el que una deidad marítima es un tema central que representa las virtudes del “nuevo” virrey. Nos referimos al *Neptuno alegórico* de Sor Juana Inés de la Cruz.²⁶⁶ En 1680 la poeta fue invitada por el arzobispo-*virrey* Enríquez de Rivera para que ideara un arco triunfal con motivo de la entrada de su sucesor, don Antonio de la Cerda, Conde de Paredes y Marqués de la Laguna. Como resultado de sus especulaciones simbólicas, Sor Juana fue autora del diseño del arco que se erigió frente a la puerta oriental de la Catedral novohispana, y por otro lado de la obra literaria *Neptuno alegórico, océano de*

²⁶⁴ Véase, *Literatura Emblemática Hispánica. Actos del I Simposio Internacional*, Colección de cursos y congresos, Sagrario López Poza (ed.), A. Coruña, 14-17 de septiembre, 1994. Véase también, Sagrario López Poza, “Los libros de emblemas como tesoros de erudición auxiliares de la *inventio*”, *Emblemata Aurea: la emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Rafael Zafrá y José Javier Azanza (eds.), Ediciones AKAL, Universidad de La Coruña, Navarra, 2000.

²⁶⁵ Víctor Mínguez, *Los reyes distantes...*p. 20

²⁶⁶ Sobre la importancia de Sor Juana véase, Jorge Alcázar, *La tradición emblemática de Sor Juana Inés de la Cruz*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2000. Véase también, *Juegos de Ingenio y Agudeza: la pintura emblemática de la Nueva España*, obra ya citada que ofrece una serie de testimonios emblemáticos que el Museo Nacional de Arte presenta como parte de la conmemoración del tercer centenario luctuoso de Sor Juana Inés de la Cruz, impulsada por la Universidad del Claustro de Sor Juana.

colores, simulacro político [...],²⁶⁷ editado en México en el mismo año de la “Entrada” del virrey. En la introducción de este libro, la poeta muestra sus conocimientos acerca de la emblemática, y la importancia conjunta del lenguaje icónico-verbal. Asimismo, “recuerda la costumbre de los antiguos egipcios de adorar a sus deidades debajo de diferentes jeroglíficos y formas varias”:²⁶⁸

No porque aquellos sabios antiguos [...] juzgasen que la Deidad siendo infinita, pudiera estrecharse a la figura y término de cantidad limitada; sino porque como eran cosas que carecían de toda forma visible y, por consiguiente, imposibles de mostrarse a los ojos de los hombres [...] fue necesario buscarles jeroglíficos que por similitud, ya que no por perfecta imagen, las representasen.²⁶⁹

Pascual Buxó sostiene que en la actualidad ha visto una errónea interpretación de los jeroglíficos egipcios retomados por la cultura emblemática, “como si se tratara sólo de formas ideográficas usadas por los antiguos sacerdotes a fin de preservar los secretos divinos del mal uso que el vulgo podría hacer de ellos.”²⁷⁰ En realidad los jeroglíficos egipcios explicaban por medio del símbolo, en un ejercicio de abstracción de la realidad, los elementos de los que no podían conocerse sus formas de manera natural, como el universo, la eternidad, etc.²⁷¹ Sor Juana estaba consciente de esto y negó que los jeroglíficos tuviesen una vinculación directa con la divinidad; argumentaba que éstos eran similitudes parciales, signos, formas icónicas de conceptos o la representación visual de los elementos que carecen de

²⁶⁷ Véase, Sor Juana Inés de la Cruz, *Neptuno Alegórico*, Editorial Cátedra, 2009, 208p.

²⁶⁸ Véase, “El egipcianismo de Sor Juana o las sinuosas vías de la sapiencia libresca”, Margarita Peña (Compiladora), *Los cuadernos de Sor Juana, México*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, pp. 123-128.

²⁶⁹ Tomado de: Pascual Buxó, *Ibíd*, p. 2

²⁷⁰ *Ibíd*, p. 1

²⁷¹ Véase, José Pascual Buxó, “El resplandor intelectual de las imágenes: jeroglífica y emblemática”, *Juegos de Ingenio...*pp. 30-54.

figura natural, “como los días, meses, semanas, o el frío, calor, humedad y sequedad.”²⁷² Bajo esta filosofía de la imagen, la autora asoció al nuevo virrey con la figura de Neptuno, y argumentaba que sólo así podrían comprenderse por medio de la imagen, “las innumerables virtudes o prerrogativas que resplandecen en el virrey”, y que “no pudiendo caber en el corto entendimiento humano, sería preciso buscarles simulacros”.²⁷³

El arco erigido se caracterizó por el colorido de sus lienzos y figuras, que según Lausberg, “los colores retóricos aluden al decoro de la elocución [...] en otras palabras, a la variedad léxica del discurso, en todo asemejable a la riqueza cromática de la pintura.”²⁷⁴ Cuando observamos emblemas, generalmente nos vamos a la descripción de su contenido y a la especulación de su significado intrínseco, tanto de la imagen como del texto. Pero generalmente, no nos ponemos a pensar en que los colores guardan en sí una emotividad que forma parte del movimiento y la vivacidad del arte barroco. Los emblemas de los libros generalmente no tenían colores vivos, pues predominaban sólo los grises, azulados y amarillosos. Pero en las ceremonias novohispanas se revisaban los libros de emblemas para diseñar los programas simbólicos, y para reproducirlos de acuerdo al escenario efímero, ya fuera arco de triunfo, túmulo, portada arquitectónica, lienzo o tablado. Las imágenes de los lienzos por ejemplo eran pintadas, y solían tener colores más variados que los grabados. Asimismo, las

²⁷² Pascual Buxó, *Función política de los emblemas en el Neptuno Alegórico de Sor Juana Inés de la Cruz*, Edición digital: Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006 p. 3.

²⁷³ *Ibidem*

²⁷⁴ Véase, Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria*, Editorial Gredos, Madrid, 1967.

portadas arquitectónicas contenían esculturas hechas de materiales perecederos como el cartón, pintadas a manera de mármol. En algunos casos, las imágenes de la arquitectura ceremonial eran sobre grabado, pero en otros, se utilizaban pinturas sobre madera, como en el caso del *Neptuno Alegórico*. La ceremonia en la que fue erigido se celebró como antes hemos dicho, por la entrada del nuevo virrey Conde de Paredes y Marqués de la Laguna el 30 de noviembre de 1680.

La élite dirigente acordó erigir para la ocasión dos enormes arcos triunfales hechos de madera, con estuco, cartón piedra, y otros materiales de bulto y columnas, que una vez pintados semejarían ser de mármol y bronce. En efecto, los motivos principales de los arcos los constituían grandes lienzos pintados, acompañados por motes o lemas y poemas explicativos (epigramas) en grandes cartelones. El diseño iconográfico de uno de los arcos fue encomendado a Carlos de Sigüenza y Góngora, mismo que se erigió en Santo Domingo, donde se encontraba el Santo Oficio, mismo que costearía la ciudad de México (el municipio).²⁷⁵ El diseño del otro arco fue encomendado precisamente a Sor Juana Inés de la Cruz. Se levantó en la puerta occidental de la catedral de México y fue pagado por el cabildo eclesiástico.²⁷⁶ El *Neptuno Alegórico* diseñado por Sor Juana, se caracterizó por la vivacidad de sus colores y el contenido de sus imágenes, en la que confluían –como en el diseño de Sigüenza- elementos indígenas y de la mitología clásica.

²⁷⁵ Sagrario López Poza, “La erudición de Sor Juana Inés de la Cruz en su *Neptuno Alegórico*”, *Sor Juana Inés de la Cruz. Homenaje*, Universidad Menéndez Pelayo, Barcelona, 8-10 de julio, 1996, p. 242.

²⁷⁶ *Ibidem*

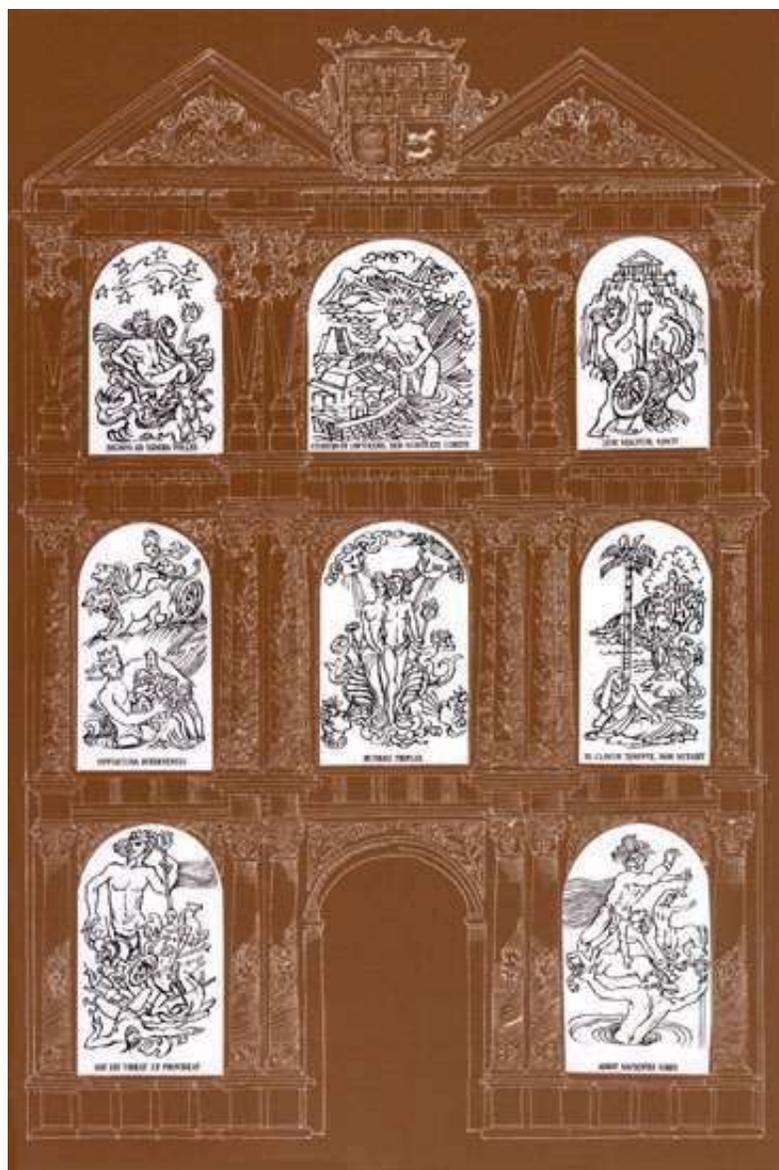


Imagen 48. Reproducción de lo que fue el *Neptuno Alegórico*
 Colección de Arnaldo Aguilar
 Tomado de: Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.cervantesvirtual.com/

En primer lugar, podemos observar en el primer jeroglífico superior del arco la imagen de Neptuno con un delfín arriba de él, que según el texto literario, es el monarca –representado por Neptuno- con su valido y ministro –representado por el delfín-. Recordemos que hacia este siglo era normal la presencia del valido

como consejero directo del rey, y en este caso el delfín es el consejero del virrey, representado por Neptuno. Sor Juana le otorgó ese papel porque el delfín, como también podemos recordarlo, era imagen de la realeza, de la inteligencia y la inmortalidad, salvaguarda y protector del hombre:²⁷⁷ “Se pintó a Neptuno colocando en el cielo al Delfín, ministro y valido suyo [...] pues no fuera tolerable ningún yerro en la elección de los ministros, que es acción en la que consiste el mayor acierto o desacierto del príncipe.”²⁷⁸



Imagen 49. Tomado de: Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.cervantesvirtual.com/

Según Buxó, la cita de Sor Juana respecto de la imagen es evidencia de que, “por más que se repitiesen los ritos cortesanos y tautológicos de vasallaje al nuevo representante de la monarquía española, sin abandonar la ortodoxia ceremonial”,

²⁷⁷ María Isabel Rodríguez López, “Iconografía clásica de asunto marino en la Real Armería de Madrid”, *Gladius*, vol. XII, 2002, p. 4

²⁷⁸ Citado por, Pascual Buxó, *Función política...* p. 7.

Sor Juana manifiesta con sus imágenes y textos una esperanza de que existiese un mejor gobierno para “los mexicanos”,²⁷⁹ lo que constata que el sincretismo simbólico ya había generado una incipiente noción de identidad novohispana, proceso que se prolongaría hasta la búsqueda de una identidad nacional.

En el segundo jeroglífico podemos apreciar la laguna de México, donde se representa a Neptuno tomando la ciudad de Tenochtitlán con sus manos en medio del agua. Podemos apreciar que al fondo de la imagen se encuentran unas montañas, sobre las cuales hay nubes. En el costado derecho aparecen otras nubes más densas de las que emana la lluvia, lo que significa que el Neptuno-
virrey está protegiendo la ciudad de Tenochtitlán de la tempestad y las inundaciones.



Imagen 50. Tomado de: Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.cervantesvirtual.com/

²⁷⁹ *Ibíd*

En el tercer cuadro superior, apreciamos a Neptuno junto a un guerrero indígena, lo que da cuenta de la importancia que Sor Juana atribuyó al tema militar en su obra y como también podemos apreciarlo en el texto, donde la autora hace una ingeniosa asociación de las “diversas aguas” con los tres símbolos de poder del virrey. Así como Neptuno gobernaba las aguas dulces, amargas y saladas, el Marqués de la Laguna gobernaba con un triple poder: civil, judicial y militar.²⁸⁰ Pero lo significativo de la imagen, es que Neptuno está en posición dominante frente a un guerrero indígena. Quizás esta escena aludía a que el Neptuno-*virrey* era la autoridad misma, o que incluso se trate de la representación de una rebelión indígena que es reprimida por el personaje mítico. Lo cierto es que parece ser el símbolo del *virrey* representado por Neptuno, quien tenía los conocimientos y el poder para ejercer sus tres poderes.



Imagen 51. Tomado de: Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes www.cervantesvirtual.com/

²⁸⁰ *Ibidem*

“Como en la regia playa cristalina
Al Gran Señor del húmedo Tridente,
Acompaña leal, sirve obediente
A cerúlea deidad pompa marina;
No de otra suerte, al Cerda heroico inclina,
De almejas coronada, la alta frente
La laguna imperial del Occidente
Y al dulce yugo la cerviz inclina.
Tres partes del Tridente significa
Dulce, amarga y salada en sus cristales
Y tantas al Bastón dan conveniencia:
Porque lo dulce a lo civil se aplica,
Lo amargo a ejecuciones criminales
Y lo salado a militar prudencia.”²⁸¹

En el cuarto jeroglífico, observamos que Neptuno se encuentra con otros dioses mitológicos. Según Buxó, la poeta “establece correspondencias analógicas discernidas por Sor Juana entre las deidades que rinden pleitesía a Neptuno y los habitantes de la Laguna mexicana que se postran ante su nuevo mandatario.”²⁸²



Imagen 52. Tomado de: Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.cervantesvirtual.com/

²⁸¹ Sor Juana Inés de la Cruz, *Neptuno Alegórico*, p. 208.

²⁸² *Ibídem*

Los jeroglíficos siguientes podríamos atribuirlos a la pareja divina, Neptuno y Anfitrite, en representación del virrey y su esposa.²⁸³ “Una vez establecida [...] la grande similitud y conexión que hay entre nuestro Excelentísimo Príncipe y el Padre y Monarca de las Aguas, Neptuno [...] se copió [...] en el principal tablero [...] la sagrada [imagen] de Neptuno acompañado de la hermosa Anfitrite, su esposa y de otros muchos dioses marinos, como los describe Cartario [...].”²⁸⁴



Imagen 53. Tomado de: Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.cervantesvirtual.com/

El sexto jeroglífico también alude al carácter Real del virrey, pero en esta ocasión con la imagen de la palmera. La palmera era símbolo de la victoria, y era utilizada para representar la majestuosidad y la pompa del monarca.²⁸⁵ En este caso, Sor Juana la utiliza para representar al virrey. Es interesante observar que bajo la

²⁸³ *Ibidem*

²⁸⁴ *Ibid*, p. 5

²⁸⁵ Según los persas, la palmera simboliza la tierra celeste. También aparece en la iconografía mozárabe y románica alusiva a temas bíblicos. Eduardo Cirlot, *op.cit*, p. 353.

palmera se encuentra una mujer, que por su posición y ademán pareciera que está agotada. Lo que quizá proyecta Sor Juana con este personaje, es que además el virrey posee una virtud de protección, como la palmera que cobija y cubre del sol.



Imagen 54. Tomado de: Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.cervantesvirtual.com/

El conocimiento que Sor Juana tenía sobre la simbología del Antiguo Egipto, nos indican que el símbolo de la palmera tenía un significado más allá que el occidental, relacionado con la victoria. Esta figura era uno de los jeroglíficos egipcios más importantes, pues simbolizaba el ciclo de la vida y la renovación; la victoria sobre el tiempo.²⁸⁶

Los dos últimos jeroglíficos expresan claramente la importancia del aspecto poderoso y protector del Neptuno-virrey en la obra. En el primero de ellos, se le

²⁸⁶ José Carlos Fernández, "Simbolismo de la palmera", <http://www.acropoliscordoba.org>

muestra en posición de haber vencido a otros seres, mientras en último, parece luchar contra un monstruo marino al somete con su fuerza. Esta imagen simboliza en la figura del virrey, la lucha contra los peligros del gobierno y la adversidad.



Imagen 55. Tomado de: Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.cervantesvirtual.com/



Imagen 56. Tomado de: Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
www.cervantesvirtual.com/

Neptuno alegórico es un ejemplo representativo de la cultura barroca, pues en él confluyen elementos indígenas y clásico-greorromanos. La asociación de Neptuno con el virrey es un ejemplo de la importancia de los temas mitológicos en la iconografía virreinal, y de cómo la deidad de los mares es un tema que exalta las virtudes de la monarquía y sus representantes en América. Pero sobre todo, es quizá, el único testimonio gráfico-literario donde se aprecia un sincretismo simbólico marítimo.

Iniciamos y finalizamos esta investigación con una de las imágenes más importantes de la iconografía marítima, a saber, el *Plus Ultra*. Al igual que su imagen, este lema fue importante por medio de la literatura barroca de ambas Españas.²⁸⁷ Un ejemplo para el caso de América, formó parte del escenario efímero dedicado a la Jura de Felipe VI en la ciudad de Durango. El texto recordaba el momento en que el *Non Plus Ultra* dejó de serlo, cuando la “apertura de los mares” permitió la expansión del poder Real de España hacia América:

*Todo el Orbe rendido imaginaba
Un Hércules invicto á su desseo;
Y gravó en sus Columnas por tropheo
El NON PLUS ULTRA, que ilustró su Clava.
Vuestra gloria, ó FERNANDO bien se grava
En triunfantes Columnas del Thebeo,
Y aun en los triumphos de uno, y otro veo,
Que el vuestro empieza donde el suyo acaba.
Vuestro tymbre en los Orbes se pregona
Por tan invicto, singular y noble,
Que ambos os miran como á su Corona.
America en querer reynar un roble,
Con Vos por esso solo se eslabona,*

²⁸⁷ Sobre la imagen del *Plus Ultra* en la emblemática véase, Pérez Guillén, “El Viejo y el Nuevo Mundo: derivaciones al dualismo moral en la emblemática hispana”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, Zaragoza, 1992, núm. XLVIII-IL, pp. 229-285.

*Porque en vuestras Columnas reyna el doble.*²⁸⁸

La literatura barroca no sólo fue expuesta al lado de la imagen o en ausencia de ésta. Los sermones y discursos ceremoniales eran también formas de representación de las ideas que se pretendían difundir,²⁸⁹ y parte de este lenguaje literario se recitaba durante las presentaciones públicas de los arcos, túmulos y piras funerarias, al principio o al final de las ceremonias. Hacia 1758 encontramos un registro interesante que también alude a la importancia del *Plus Ultra*, reafirmado por el patrocinio y reconocimiento de María. Se trata del documento intitulado *Columna de América*, cuyo contenido central se expresó a través de un “sermón” dedicado a la Virgen de Guadalupe:

*Maravillosa acción de valentía española fue corregir el Non Plus Ultra, que
fixó Hércules en sus columnas...pues borrándole inclyto [sic] valor de
España
el non dexó legible el plus ultra: para que entendiese el mundo, que no se
ciñe
á términos su agigantado valo...
Allí también, quando en este Reyno,
Pueblo de cristianos y escogido de Maria Santísima,
se confirma el Contrato Promisorio de su Patrocinio...fue declarada
Soberana Imagen firme como una columna...la permanencia que le da esta
Confirmacion es declarada Columna firme de esta America,
con permanencia y estabilidad, no sólo para los diversos tiempos
y necesidades, sino para todos los venideros días de los tiempos...*

²⁸⁸ *Hercules coronado, que a la augusta memoria, a la real proclamación, del prudentissimo, serenissimo, y potentissimo señor D. Fernando VI, rey de las Españas, y legitimo emperador de las Indias, le consagró, en magnificas fiestas, y gloriosos aparatos, la muy ilustre, y leal ciudad de Durango, cabeza del Nuevo Reyno de Vizcaya; quien lo saca a la luz, y dedica a su magestad cesarea, por mano del Sr. D. Joseph Cosio, Sargento Mayor, Marques de TorreCampo, Gobernador, y Capitan Genenral del mismo Reyno. Con licencia de los Superiores, Impresso en el Colegio Real, y más Antigo de San Ildefonso de México, Año de 1749, pp. 47-83.*

²⁸⁹ José Manuel Matilla Rodríguez, “Propaganda y artificio. La poesía efímera al servicio de la Monarquía”, *Catálogo de la exposición Verso e imagen. Del Barroco al Siglo de las Luces*, Comunidad de Madrid, 1993. Véase también, Antonio Maravall, “El lenguaje artístico de los sermones”, *Lecturas de Historia del Arte*, Ephialte, Vitoria, número III, 101-109.

*Porque si Dios nuestro Señor confirmó el Patrocinio del Mundo como una columna,
en el vientre de nuestra Señora también...*²⁹⁰

El contenido de este discurso es significativo para nuestro estudio, sobre todo por la trascendencia de la imagen del *Plus Ultra* hacia este periodo, prueba de que España sería recordada no sólo por sus dominios trasatlánticos y la expansión de su poder en la mar océano, sino porque la aparición de la Virgen se manifestaba como prueba y como "columna firme" de la extensión de los dominios españoles sobre América. Además, es importante reconocer el contexto en el que se pronunció: ni más ni menos que en una celebración político-religiosa dedicada a la Virgen de Guadalupe, imagen esencial para la conformación de la incipiente identidad en la América criolla del siglo XVIII.²⁹¹

Como era de esperarse, el tema del mar a través de la literatura y la gráfica, fue desapareciendo a la par de la cultura simbólica en el siglo XVIII. Víctor Mínguez habla de esta decadencia,²⁹² y sostiene que sobre todo se puso de relieve en las ceremonias virreinales. Los eventos ceremoniales eran quizá, los únicos medios que evidenciaban el gran auge de la cultura simbólica en el Nuevo

²⁹⁰ Felipe Mariano Pardo, *La columna de América descubierta en el complemento de un contrato, que con ella celebró el cielo, semejante al que celebró con el mundo. México, imp. de los Herederos de Doña María Riera, 1758*, Col. LAFRAGUA, Biblioteca Nacional de México, Rollo: 170, (22), 23p, Fj. 19.

²⁹¹ Sobre el tema de la importancia de la virgen como símbolo que favoreció la formación de una identidad criolla y luego mexicana, véase, Edmundo O'Gorman *El Guadalupanismo mexicano*, Fondo de Cultura Económica, Col. Lecturas mexicanas, núm. 37, México, 1984. Asimismo, véase Jacques Lafaye, *Quetzalcóatl y Guadalupe: la formación de la conciencia nacional en México. Abismo de conceptos. Identidad, nación, mexicano*, Fondo de Cultura Económica, México, 1995, 564 p. Véase también, Miguel León Portilla, *Tonantzin Guadalupe, pensamiento náhuatl y mensaje cristiano en el "Nicam mopohua"*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002.

²⁹² Víctor Mínguez, "1747-1808: Agonía emblemática. El ocaso de la cultura simbólica en la fiesta novohispana", *Esplendor y Ocaso de la Cultura Simbólica*, Herón Pérez Martínez, Bárabara Skinfill Nogal (Editores), El Colegio de Michoacán, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2002, p. 303.

Mundo, y que si bien es cierto que los libros fueron las fuentes gráficas y literarias para los diseños iconográficos ceremoniales, ninguno de ellos se editó en América. Las obras más publicadas y resonadas en Europa fueron las que circularon en América, pero su contenido se difundió esencialmente a través de la fiesta barroca.

Quizá un hecho que marcó el inicio de la desaparición de la emblemática fue la expulsión de los jesuitas. Como sabemos, la Compañía de Jesús aplicó un método de enseñanza basado en las principales obras de emblemas, y promovieron en importante medida la cultura simbólica en Nueva España. Esta medida tomada por Carlos III, no sólo daba cuenta de una pretendida superioridad del poder monárquico sobre la Iglesia, sino de un fuerte cambio ideológico y cultural tras la expulsión de la compañía, que había sido fundamental impulsora de la cultura simbólica en el Nuevo Mundo. Sin embargo, si con la expulsión de los jesuitas paralelamente empezó a decaer la instrucción que tenía base en los libros de emblemas de carácter moral, con la Independencia los dedicados a enaltecer a la monarquía fueron decayendo para dar lugar a un nuevo tipo de emblemas y símbolos, que ahora darán cuenta, no de la inmortalidad de la monarquía española, sino de la creación de una nueva nación.

Independientemente de la decadencia de la emblemática, las ceremonias públicas fueron importantes manifestaciones de la cultura barroca, donde la literatura, la palabra y la imagen, expresaban conjuntamente los ideales de la época. Si tomamos en cuenta los laberintos conceptuales e imaginarios que

llenaban las plazas, las calles, los templos, y que constituían a su vez los discursos, imaginamos la transformación radical de los espacios cotidianos de la sociedad novohispana. Las ceremonias fueron un escenario eficaz para difundir la iconografía marítima, por medio de la emblemática gráfica y literal. El tema del mar representó la grandeza, triunfo e inmortalidad de la monarquía española en ultramar, fue parte fundamental de la iconografía política, y formó parte del sincretismo simbólico novohispano.

Conclusiones

La expansión ultramarina fue un acontecimiento sin precedentes en la historia de Europa. Las circunstancias que ocasionó este acontecimiento, y con ello los debates ideológicos generados tras el descubrimiento del Nuevo Mundo, motivaron una producción de imágenes que representaron a la monarquía hispánica y su gobierno, tanto en Europa como en América.

La iconografía del poder fue un instrumento eficaz para la propagación de los ideales de la época, pues fungió como un vehículo de propaganda moral y política. La emblemática fue su principal medio de difusión, y una de las principales expresiones artísticas e intelectuales del barroco español. El tema del mar formó parte de las imágenes y elementos iconográficos más importantes de la época, y representaba la grandeza de la monarquía hispánica. El interés por representar al imperio español a través de la iconografía marítima, comenzará cuando el *Non Terrae Plus Ultra* – “No hay tierra más allá”, inscripción que acompaña a la imagen de las columnas de Hércules- dejó de serlo para presentar la imagen de las dos columnas que, bajo el lema *Plus Ultra*, abren paso a los mares, y expresan a su vez la expansión ultramarina de la Corona española.

La importancia del mar para España, y con ello la producción de imágenes alusivas, mantendría el mismo nivel durante los tres siglos coloniales en América. La iconografía marítima tuvo especial importancia a partir del reinado de Carlos V, debido al vasto dominio marítimo y territorial de la Corona española. Pero los siglos que siguieron fueron igualmente importantes en cuanto a esta propagación

simbólica, sobre todo con la producción de obras de carácter emblemático que surgieron durante el siglo XVII, dado el contexto barroco de ambas Españas.

Los emblemas marítimos formaron parte de las obras más importantes de la época, particularmente de los “Manuales para educación de príncipes”. Autores como Diego Saavedra Fajardo, Juan Borja y Sebastián de Covarrubias, dedicarían sus emblemas a la “instrucción”, es decir, a fortalecer la calidad moral y política que debería de tener la monarquía, así como la “devoción y la obediencia” que deberían de tener los súbditos.

Además, fueron importantes los emblemas marítimos de Andrea Alciato, Filippo Picinelli, y la Compañía de Jesús, manuales más encaminados a la formación de “buenos cristianos”. Las obras de éstos y los personajes arriba mencionados tuvieron éxito editorial tanto en Europa como en América. Por ejemplo, los emblemas de los jesuitas son fundamentales para comprender la difusión emblemática en Nueva España, y cómo esta tradición fue eficaz para la educación moral, cristiana y política. Todos los autores mencionados incluyeron en sus obras emblemas dedicados al mar, en los que se conjugaban elementos de la mitología clásica y del cristianismo. Fundamentalmente los emblemas marítimos fueron una forma de recordar que España había sido el primer imperio marítimo, y que el príncipe debería de tener todas las virtudes de un “buen gobernante cristiano”.

Si bien el principal medio de difusión emblemática fueron los libros, no fue sin embargo el único, sobre todo si consideramos la presencia de sectores

analfabetas tanto en Europa como en América. En realidad, el medio de difusión más importante de la iconografía, y con ello de los ideales y modelos estéticos de la época, fueron las ceremonias públicas. Éstas tuvieron un escenario “perfecto” para exaltación de la monarquía española y sus representantes en América, como autoridades virreinales y eclesiásticas. Las ceremonias novohispanas mantuvieron los mismos lineamientos que en Europa, como la transformación del espacio urbano y la organización detallada de las celebraciones. Pero en América el factor de la distancia marítima entre la colonia y sus colonias fue determinante en la proyección de las ceremonias públicas, pues había que reforzar la imagen de una monarquía situada en el otro lado del océano. Después de las ceremonias regias, las celebraciones dedicadas al virrey fueron las más contundentes de todas por su calidad de representante directo del rey.

Las ceremonias novohispanas fueron un mecanismo de cohesión social enfocado en mantener la lealtad de la elite dirigente a la monarquía, más que en el sometimiento de las masas indígenas, a las que más bien, se “controló” a través de medios como la evangelización. Sin embargo, la participación indígena en las ceremonias fue inevitable. Pese a las dificultades para encontrar registros sobre ésta, es evidente su presencia sobre todo en las ceremonias luctuosas. El *túmulo* erigido por ellos en la aldea de Coatepec para celebrar el deceso de Carlos II es un ejemplo de ello. Pero lo más importante a reconocer, es que fue la participación indígena la que hizo posible un sincretismo simbólico y cultural; su presencia fue la que dio una particularidad al barroco americano, y este proceso de fusión icónica se gestó desde el siglo XVI, tras la llegada de conquistadores y religiosos. Las

estrategias de difusión simbólica de los dos sectores fueron distintas, pero finalmente ambas permitieron la coexistencia de elementos indígenas que llevaron a una fusión irreversible.

La recepción de los programas simbólicos europeos se dio principalmente en las ceremonias, pues no todos los sectores accedieron a los libros. Además, podemos imaginar el impacto que generó la transformación de los espacios cotidianos, con la erección de las arquitecturas efímeras y la cantidad exuberante de imágenes, textos y jeroglíficos que, independientemente de su comprensión, ocupaban todo el espacio visual de las plazas, calles y fachadas.

Con la iconografía del mar en las ceremonias novohispanas se evocaba la expansión ultramarina de la Corona española, y se exaltaba la grandeza de los monarcas lejanos pero omnipresentes. El mar fue un trayecto simbólico de noticias y una representación de grandeza e inmortalidad de los monarcas –de ahí su particular representación en los túmulos funerarios-. Si bien las circunstancias políticas no fueron las mismas en los tres siglos coloniales, el Atlántico había sido una realidad que permitió la expansión de España hacia el Nuevo Mundo; había sido un medio geográfico que si bien se interponía entre la Corona y sus posesiones americanas, permitió un vínculo con sus súbditos, y reforzó su “presencia” a través de la palabra y la imagen.

Las hazañas de la realeza allende el mar tuvieron que ser cuidadosamente representadas tanto en España como en América; de ahí la importancia de la iconografía marítima en la época colonial. Por tanto, la historia política y simbólica

del mar debe ser considerada esencial, tanto para el estudio de los siglos coloniales, como de toda la historia de América.

Repositorios documentales

Archivo General de la Nación

Archivo General de Indias

Col. LAFRAGUA, Biblioteca Nacional de México

Fondo Conventual de la Biblioteca Pública Universitaria, Morelia Michoacán.

BIBLIOGRAFÍA

1.1 Fuentes primarias

Bernat, Pablo, Antonio, John T. Cull (Coord.) *Los días del Alción: emblemas, literatura y arte del Siglo de Oro*, 2002.

Cortés, Hernán, *Cartas y documentos*, ed, Mario Hernández Sánchez Barba, Biblioteca Porrúa 2, México, 1963.

De Jesús, Compañía, *Libro de Honras*, Madrid, 1603.

De Espinoza, Martín, *Relación breve de las solemnísimas exequias que la santa yglesia cathedral de Valladolid, provincia de Mechoacan hizo á la Inclyta, y grata memoria de la Serenissima, y Catholicissima Reyna D. Ysabel de Borbon, Nuestra Señora [...], con licencia, en México. Por Ivan Ruyz, 1645.*

De la Cruz, Sor Juana Inés, *Neptuno Alegórico*, Editorial Cátedra, México, 2009.

De las Casas, Bartolomé, *Apologética historia sumaria*, ed. Edmundo O´Gorman, México, 1967, Tomo I.

De Palafox y Mendoza, Juan, *Virtudes del indio*, Imprenta de M. de los Ríos, Madrid, 1893.

De Sariñana, Isidro, *Llanto de Occidente en el Ocaso del mas claro Sol de las Españas. Fvnebres demostraciones, qve hizo, pyra real, qve erigió En las Exeqvias del Rey N. Señor D. Felipe IIII. El Grande. El Exmo. Señor D. Antonio Sebastián de Toledo, Marques de Manzera, Virrey de la Nueva España, con la Real Audiencia, en la S. Yglesia metropolitana de México, Ciudad Imperial del Nuevo Mundo, con licencia. En México: por la viuda de Bernardo Calderón, 1666.*

Emblemas Andrea Alciato, (1492-1550) Ediciones Akal, S.A. (editado y traducido por Santiago Sebastián)1985.

Empresas Políticas o Idea de un Príncipe Político Cristiano representado en cien Empresas, por Don Diego Saavedra Faxardo; caballero de la Orden de Santiago, del Consejo de S. M. en el Real y Supremo de las Indias y su Embaxador Plenipotenciario en los Trece Cantones; en la Dieta imperial de Ratisborna por el Círculo y Casa de Borgoña, y en el Congreso de Munster para la paz general, Tomo 1. En Madrid, Año de MDCCLXXXIX.

González Cañal, Rafael, *Tres escritos desconocidos de D. Diego Saavedra Fajardo*, Murtegana, 73, 1987, 51-90pp.

Gómez de la reguera, Francisco, *Empresas de los Reyes de Castilla*, Madrid, 1678.

Gómez, Juan Pastor, *San Francisco de Borja, 1510-1572*, Publicaciones Españolas, 1973.

Gracián, Baltazar, "Arte y Arte de Ingenio", *Obras Completas de Baltazar Gracián*, Manuel Arroyo Stephens (Editor), Turner Libros, año ¿?

Hercules coronado, que a la augusta memoria, a la real proclamación, del prudentissimo, serenissimo, y potentissimo señor D. Fernando VI, rey de las Españas, y legitimo emperador de las Indias, le consagró, en magníficas fiestas, y gloriosos aparatos, la muy ilustre, y leal ciudad de Durango, cabeza del Nuevo Reyno de Vizcaya; quien lo saca a la luz, y dedica a su magestad cesarea, por mano del Sr. D. Joseph Cosio, Sargento Mayor, Marques de TorreCampo, Gobernador, y Capitan Genenal del mismo Reyno. Con licencia de los Superiores, Impresso en el

Mariano Pardo, Felipe, *La columna de América descubierta en el complemento de un contrato, que con ella celebró el cielo, semejante al que celebró con el mundo. México, imp. de los Herederos de Doña María Riera, 1758.*

Obras de Don Diego Saavedra Fajardo y del licenciado Pedro Fernández Navarrete, Publicado por Ediciones Atlas, Universidad de California, 1947.

Picinelli, Filipo, *El Mundo Simbólico. Los Cuatro Elementos*. Eloy Gómez Rosa Lucas, Bárbara Skinfill (Editores.), El Colegio de Michoacán, 1999, Tomo 2.

República Literaria y Diálogo con las Locuras de Europa, por Don Diego Saavedra Faxardo, caballero de la Orden de Santiago, del Consejo de S. M. en el Real y Supremo de las Indias y su Embaxador Plenipotenciario en los Trece Cantones; en la Dieta imperial de Ratisborna por el Círculo y Casa de Borgoña, y en el Congreso de Munster para la paz general, Madrid, en la Imprenta de García, 1819.

Saavedra Fajardo, Diego, *Empresas Políticas*, Edición Sagrario López Poza, Editorial Cátedra, 1999.

Saavedra Fajardo, Diego, *Idea de un príncipe político cristiano representado en cien Empresas*, en Mónaco en la imprenta de Nicolao Enrico, 1640.

1.2 Fuentes secundarias

Alcázar, Jorge, "Elementos emblemáticos y mnemotécnicos en la poesía barroca", *Esplendor y Ocaso de la Cultura Simbólica*, Herón Pérez Martínez, Bárbara Skinfill Nogal (Editores), El Colegio de Michoacán, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, México, 2002.

Alcázar, Jorge, *La tradición emblemática de Sor Juana Inés de la Cruz*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2000.

Bonet Correa, Antonio, "Arquitecturas efímeras, ornatos y máscaras. El lugar y la teatralidad de la fiesta barroca", José María Díez Borque, (Coord.), *Teatro y Fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*, Seminario de la Universidad Menéndez Pelayo, Ediciones Serbal, España, 1986.

Brown, Jonathan, "Sobre el significado de Las Meninas", *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Alianza Forma, Madrid, 1981, vol. II, (Pintores y Programas), páginas 115-142.

Brading, David, *Orbe indiano. De la monarquía católica a la república criolla, 1492-1867*, Fondo de Cultura Económica, México, 1991

Burkholder Mark y D. S. Chlander, *De la impotencia a la autoridad*, Fondo de Cultura Económica, México, 1984.

Buxó, José Pascual, *Función política de los emblemas en el Neptuno alegórico de Sor Juana Inés de la Cruz*, Edición digital: Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006.

Carillo y Gariel, Abelardo, *Técnica de la pintura en Nueva España*, Universidad Autónoma de México, 1946.

Carpentier, Alejo, *Concierto barroco. El reino de este mundo*, Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, 1999.

Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Editorial Labor, Barcelona, 1988.

Colomer, Jose Luis (dir.), *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, Fernando Villaverde, Madrid, 2003.

Comín, Francisco, Hernández Mauro, y Llopis, Enrique, *Historia económica de España siglo X-XX*, Editorial Crítica, España.

Correa Calderón, Evaristo, «Introducción» a su ed. de *El Criticón* (3 vols.), Espasa-Calpe, (col. Clásicos Castellanos, 165-167), Madrid, 1971. Pág. XLIII.

Cuesta García, Leonardo, "La nave y sus significaciones a través de la emblemática", *Actas del congreso El barco, Actas del congreso El barco como metáfora visual y vehículo de transmisión de formas*, Málaga, 1985, pp. 321-338.

Checa Cremades, Fernando, *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Taurus, Madrid, 1987.

De la Maza, Francisco, *El Guadalupanismo mexicano*, Fondo de Cultura Económica, Col. Lecturas mexicanas, núm. 37, México, 1984.

De la Maza, Francisco, *El programa simbólico del Túmulo de Carlos V en Méjico*, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1977.

De la Maza, Francisco, *La mitología clásica en el arte colonial de México*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1968.

De la Maza, Francisco, *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México*, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1946.

Defourneaux, Marcelin, *La vida cotidiana en España en el Siglo de Oro*, (Traducción de Horacio Maniglia), Ediciones Hachette, Buenos Aires, 1964

Del Río Redo, Marita Martínez, "Los biombos en el ámbito doméstico: sus programas moralizadores y didácticos", *Juegos de Ingenio y Agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, Museo Nacional de Arte, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, Noviembre, 1994-Febrero, 1995, pp. ¿?

Galino Carrillo, *Los tratados sobre educación de príncipes (siglos XVI y XVII)*, CSIC, Madrid, 1948.

Gamazo, Maura, *Vida y reinado de Carlos II*, Espasa Calpe, Madrid, 1942.

García López, Jorge, *El Príncipe de Maquiavelo*, Editorial Síntesis, Madrid, 2004.

González Enciso, Agustín, "Del rey ausente al rey distante" (Introducción), en: *Imagen del rey, imagen de los reinos: las ceremonias públicas en la España Moderna, (1500-1814)*, EUNSA, Universidad de Navarra, 1999.

Granados Salinas, Rosario Inés, "Guía doméstica de moralidad: un biombo novohispano del siglo XVIII", en: *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica. Actas del III Simposio de Emblemática Hispánica*, Víctor Mínguez, (Ed.), Universitat Jaume, 2000, Vol. 2

Grañén Porrúa, Ma. Isabel, "El grabado Libresco en la Nueva España, sus emblemas y alegorías", en: *Juegos de Ingenio y Agudeza: la pintura emblemática de la Nueva España*, Museo Nacional de Arte, México, Noviembre, 1994-febrero, 1995.

Grigoriadu, Teodora, *Francisco de la Reguera: un traductor más y único continuador de Luciano de Samósata en el Siglo de Oro*, Universidad Complutense de Madrid / Hellenic Open University, (Estudios griegos e indoeuropeos), 2006.

Grimal, Pierre, *Diccionario de mitología Griega y Romana*, Editorial Paidós, Barcelona, 2001.

Gruzinski, Serge, *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español, siglos XVI-XVIII*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000.

Gruzinski, Serge, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner"*, (1492-2019), Fondo de Cultura Económica, 1994.

Gruzinski, Serge, *Man-Gods in the Mexican Highlands. Indian Power and Colonial Society, 1520-1800*, Stanford University Press, Stanford, 1989

Guzmán, Ana Fabiola, J. Polaco, Óscar, *Los peces arqueológicos de la ofrenda 23 del Templo Mayor de Tenochtitlán*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2000.

Hellendoorn, Fabienne Emilie, *Influencia del manierismo-nórdico en la arquitectura virreinal religiosa de México*, UNAM, México, 1980.

Historia Universal del Arte, Madrid, Sarpe, 1982, Vol. 13.

Juegos de Ingenio y Agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España, Museo Nacional de Arte, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, Noviembre, 1994-Febrero, 1995.

Lafaye Jacques, *Quetzalcóatl y Guadalupe: la formación de la conciencia nacional en México. Abismo de conceptos. Identidad, nación, mexicano*, Fondo de Cultura Económica, México, 1995.

León Portilla, Miguel, *Tonantzin Guadalupe, pensamiento náhuatl y mensaje cristiano en el "Nicam mopohua"*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002.

López Poza, Sagrario, "La erudición en las Empresas Políticas de Saavedra Fajardo, en: *Actas del V Congreso Internacional Siglo de Oro (AISO)*, Munster, 20-29 de julio de 1999.

López Poza, Sagrario, "Los libros de Emblemas como tesoros de erudición auxiliares de la *inventio*", en: *Emblemata Aurea: la emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Rafael Zafra y José Javier Azanza (eds.), Ediciones AKAL, Universidad de La Coruña, Navarra, 2000.

Lytoard, L.Kahn, *Dictionnaire des mythologies*, Flammarion, París, 1981.
Maravall, José Antonio, *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica*, Editorial Ariel, Barcelona, 2008

Matilla Rodríguez, José Manuel, "Propaganda y artificio. La poesía efímera al servicio de la Monarquía", *Catálogo de la exposición Verso e imagen. Del Barroco al Siglo de las Luces*, Comunidad de Madrid, 1993

Mínguez Cornelles, Víctor, "Efímero Mestizo", en: Comisario de la Exposición *Iberoamérica mestiza. Encuentro de pueblos y culturas*, Torre de don Borja y Casas del Águila y la Parra, celebrada en Santillana del Mar (Cantabria), 2 de julio al 14 de septiembre de 2003, pp. 49-65.

Mínguez Cornelles, Víctor, *Los reyes distantes. Imágenes del poder en el México virreinal*, Universitat Jaume, 1995.

Mínguez Cornelles, Víctor, "La nave, imagen y alegoría del Estado en la emblemática barroca, Millars, Castellón de la Plana, Colegio Universitario de Castellón, XI, 1986-87, pp. 125-138.

Mínguez Cornelles, Víctor, "Los emblemas solares, la imagen del príncipe y los programas astrológicos en el arte efímero", en: *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*, Instituto de Investigaciones Turolenses, Teruel, 1991.

Morales Folguera, José Miguel, *Cultura Simbólica y Arte efímero en la Nueva España*, Junta de Andalucía, Granada, 1991.

Morales Folguera, José Miguel, "Los programas iconográficos en el arte funerario mexicano", en: *Cuadernos de Arte e Iconografía. Actas del primer Coloquio de Iconografía II*, Madrid, 1989, núm. 4, pp.43- 53.

Moran Turina, Miguel, *La alegoría y el mito: la imagen del rey en el cambio de dinastía (1700-1750)*, Universidad Complutense, Madrid, 1982.

Palacios Rodríguez, Raúl, "El Mundo Antiguo y la relación hombre-mar a la luz de la Historia de lo imaginario", en: Jorge Ortiz Sotelo (ed.), *Actas del Primer Simposio de Historia Marítima y Naval Iberoamericana (callao, 5 al 7 de noviembre, 1991)*, Lima, IEHMP, 1993, pp. 201-221.

Ponce de León, Pedro, "Breve relación de los dioses y ritos de la gentilidad...", *Tratado de idolatrías, supersticiones, ritos, hechicerías y otras costumbres gentílicas de las razas aborígenes de México*, Tomo X, Ediciones Fuente Cultura, México, 1952.

Quiñones Melgoza, José, "Cultura Simbólica en el programa educativo de los jesuitas en Nueva España, Siglo XVI", *Esplendor y Ocaso de la Cultura Simbólica*, Herón Pérez Martínez, Bárbara Skinfill Nogal (Editores), El Colegio de Michoacán, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, Zamora Mich, 2000.

Pacual Barea, Joaquín, (Coords), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: homenaje al profesor Antonio Fontán*, Ediciones Laberinto, España, 2002, pp. 1607-1602.

Reale Giovanni y Antiseri Dario, *Historia del pensamiento filosófico y científico. Del humanismo a Kant*, Editorial Herder, Barcelona 1999, Tomo II.

Rico, Francisco, *El Sueño del Humanismo: de Petrarca A Erasmo*. Alianza Editorial, Col. Alianza Universidad, Madrid, 1994.

Rodríguez López, María Isabel, "Pervivencias iconográficas del mundo clásico en los códices prerrománicos: la personificación del mar", *Actas de los III Coloquios de Iconografía*, Fundación Universitaria Española, Mayo, 1992.

Rojas Rodríguez, Antonio, "Los Hieroglificas de Piero Valeriano y su recepción en España durante el siglo XVI", José María Maestre; Luis Charlo Brea;

Ruíz de Elvira, Antonio, *Mitología Clásica*, Editorial Gredos, Madrid, 2000.

Sebastián, Santiago, *El barroco Iberoamericano. Mensaje iconográfico*, Encuentro Ediciones, Madrid, 1990

Sebastián, Santiago, *Iconografía e Iconología del arte novohispano*, Azabache, Italia, 1992.

Sebastián, Santiago, "Origen y difusión de la emblemática en España e Hispanoamérica", *Goya*, Madrid, Núm. 187-188

Suárez Diez, Lourdes, *Conchas, caracoles y crónicas: el material conquiológico en las fuentes escritas de los siglos XVI y XVII en la cultura mexicana*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2004, 195pp.

Toussaint, Manuel, *El arte flamenco en la Nueva España*, El Colegio Nacional, 1949.

Trejo Rivera, Flor, (Coord.), *La Flota de la Nueva España, 1630-1631. Vicisitudes y Naufragios*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2003

Vallejo, Jesús, "Acerca del fruto de los jueces. Escenarios de la Justicia en la cultura del *Ius Commune*", en: *La justicia en el Derecho Privado y en el Derecho Público*, (Edición a cargo de Liborio L. Hierro y Francisco J. Laporta). Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, -Boletín Oficial del Estado, 1998, pp. 19-46.

Varela, José Pedro, *La muerte del rey. El ceremonial funerario de la monarquía española, 1500-1885*, Editorial Turner, Madrid, 1990.

Yves, Bonnefoy, *Diccionario de las mitologías*, Destino, Barcelona, 1998, vols. II y IV.

Zweing, Stefan, *Erasmus de Róterdam: Triunfo y Tragedia de un Humanista*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 2005.

Revistas

Cárdenas Gutiérrez, Salvador, "Razón de Estado y emblemática política en los impresos novohispanos de los siglos XVII y XVIII", en: *Relaciones*, núm. 71, 1997, pp. 61-99.

Cardoso Vargas, Hugo Arturo, "El paseo del pendón", *Multidisciplina Revista de Acatlán*, núm. 3, *Descubrimiento y Conquista*, pp. 85-103.

De la Torre García, Encarnación, "Los Austrias y el poder: la imagen en el siglo XVII", *Historia y Comunicación Social*, 2000, Núm. 5, pp. 13-29

"El egipcianismo de Sor Juana o las sinuosas vías de la sapiencia libresca", Margarita Peña (Compiladora), *Los cuadernos de Sor Juana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, pp. 123-128.

Florescano, Enrique, "Pueblos sin escritura, sin letras", *La interpretación de los frailes evangelizadores*, en: *Historia de las Historias de México*, Suplemento Mensual, septiembre 15 del 2006, pp. 2-8.

González, Martín, "El lenguaje artístico de los sermones", en: *Lecturas de Historia del Arte*, Ephialte, Vitoria, número III, pp. 101-109

León-Portilla, Miguel, "Mitos de los orígenes de Mesoamérica", en: *Arqueología Mexicana*, Julio-Agosto, 2002, Vol. 10, núm. 56, pp. 20-29.

Linares Federico, Navarrete, "Vivir en el universo de los nahuas", *Arqueología Mexicana*, Julio-Agosto, 2002, Vol. X, núm. 56, pp. 30-35

López Poza, Sagrario, *Gracián y la emblemática*, Revista de Letras y Ciencias Humanas, 2001, No. 655-656.

Maravall, Antonio, "El lenguaje artístico de los sermones", *Lecturas de Historia del Arte*, Ephialte, Vitoria, número III, 101-109.

Mínguez, Víctor, "La monarquía humillada. Un estudio sobre las imágenes del poder y el poder de las imágenes", en: *Relaciones*, núm. 77, Vol. XX, pp. 123-147.
Morales Folguera, José Miguel, "Los túmulos funerarios de Carlos III y la imagen del rey en Hispanoamérica y Filipinas", en: *Boletín de Arte*, núm. 9, Universidad de Málaga, 1988, pp. 34-48.

Navarrete, Carlos, "La navegación en la costa de Chiapas", en: *Arqueología Mexicana*, núm 33, INAH / Raíces, México, septiembre-octubre, 1998, pp. 32-39.

Ortiz Sotelo, Jorge, "Embarcaciones aborígenes en el área Andina", en: *Historia y Cultura*, núm. 20, 1990, pp. 49-79.

Pérez Guillén, "El Viejo y el Nuevo Mundo: derivaciones al dualismo moral en la emblemática hispana", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, Zaragoza, 1992, núm. XLVIII-IL, pp. 229-285.

Rodríguez López, María Isabel, "Iconografía clásica de asunto marino en la Real Armería de Madrid", *Gladius*, vol. XII, 2002, 68-76

Rodríguez López, María Isabel, "El mundo mítico del mar en la antigua Grecia. Una aproximación cultural", *Revista de Arqueología*, diciembre 2002.

Rodríguez López, María Isabel, "océano. Iconografía de un dios abismal y misterioso", *Arqueología Mexicana*, Marzo 2000, N° 226.

Rodríguez López, María Isabel, "Las sirenas. Génesis y evolución de su iconografía medieval", *Revista de Arqueología*, no. 211, noviembre, 1998.

Romero, Ma. Eugenia, "La navegación maya", en: *Arqueología Mexicana*, Núm. 33, México, septiembre-octubre, 1998, pp. 6-15

Sebastián, Santiago, "Arte funerario y astrología: la pira de Luis I, en: *Ars Longa*, Universidad de Valencia, Departamento de Historia del Arte, 1991, núm. 2, 113-126.

Scmitt, J, "El historiador y las imágenes", *Relaciones*, núm. 77, Vol. XX, 1551, pp.15-47.