



Universidad Autónoma de Querétaro

Facultad de Filosofía

Maestría en Estudios Históricos

Ritual político y emblemática novohispana

Representaciones del héroe en la entrada triunfal virreinal

Siglo XVIII

Tesis que para obtener el grado de

Maestro en Estudios Históricos presenta:

José Manuel Trujillo Diosdado

Directora de tesis:

Dra. María de Lourdes Somohano Martínez

Codirector de tesis:

Dr. José Arnulfo Herrera Curiel

Santiago de Querétaro, Qro.

Septiembre, 2017

La presente obra está bajo la licencia:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>



CC BY-NC-ND 4.0 DEED

Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional

Usted es libre de:

Compartir — copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato

La licenciante no puede revocar estas libertades en tanto usted siga los términos de la licencia

Bajo los siguientes términos:



Atribución — Usted debe dar [crédito de manera adecuada](#), brindar un enlace a la licencia, e [indicar si se han realizado cambios](#). Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.



NoComercial — Usted no puede hacer uso del material con [propósitos comerciales](#).



SinDerivadas — Si [remezcla, transforma o crea a partir](#) del material, no podrá distribuir el material modificado.

No hay restricciones adicionales — No puede aplicar términos legales ni [medidas tecnológicas](#) que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia.

Avisos:

No tiene que cumplir con la licencia para elementos del material en el dominio público o cuando su uso esté permitido por una [excepción o limitación](#) aplicable.

No se dan garantías. La licencia podría no darle todos los permisos que necesita para el uso que tenga previsto. Por ejemplo, otros derechos como [publicidad, privacidad, o derechos morales](#) pueden limitar la forma en que utilice el material.

Resumen

En esta tesis se estudian las representaciones heroicas de los virreyes de la Nueva España durante su entrada triunfal a la Ciudad de México; se trabajó a partir de recibimientos realizados entre 1722 y 1785, así como desde la emblemática usada en los arcos triunfales que el Cabildo de la Ciudad de México dispuso para tales eventos. Se demuestra que las representaciones heroicas de los virreyes, a pesar de darse en un periodo de cambios políticos e ideológicos surgidos del movimiento ilustrado, siguieron mostrando fuertes vínculos con el ideario barroco, del cual fueron herederas, principalmente en lo que concierne al concepto del príncipe cristiano.

Por medio del estudio del ritual político y de la representación dentro de estas entradas triunfales se delineó un modelo de héroe dieciochesco presente en las diferentes manifestaciones simbólicas de estas ceremonias, al mismo tiempo que se pudo caracterizar un periodo de tránsito entre el uso vigoroso de la emblemática barroca y su posterior declive hacia la segunda mitad del siglo XVIII. De esta forma, se aprecia la conjunción de dos periodos característicos de la historia cultural de la Nueva España, el barroco y la ilustración, que se conjugaron en la figura del virrey representado como héroe durante su entrada triunfal.

(Palabras clave: Héroe, emblemática, ritual político, representación.)

Abstract

This thesis studies the heroic representations of the viceroy of the New Spain during his triumphal entry to Mexico City; we studied receptions made between 1722 and 1785, as well as the emblems used in the triumphal arches that the *Cabildo* of Mexico City arranged for such events. We demonstrate that the heroic representations of the viceroys, despite having been given in a period of political and ideological changes arisen from the illustrated movement, continued showing strong links with the baroque period, of which they were inheritors, principally regarding the concept of the Christian prince.

Through the study of political ritual and representation within these triumphal entries we can see a model of eighteenth-century hero present in the different symbolic manifestations of these ceremonies, while at the same time a period of transit between the vigorous use of the baroque emblems and its later decline towards the second half of the eighteenth century. In this way, it was possible to see the conjunction of two periods characteristic of the cultural history of New Spain, baroque and illustration, which were combined in the figure of the viceroy represented as a hero during his triumphal entry in this century.

(Keywords: Hero, emblems, political ritual, representation.)

A mis padres, Leonor y Francisco Javier;

mis hermanos, Hugo y Paco

A Ludin,

quien siempre me alienta a ser el mejor

Agradecimientos

Son muchos los nombres que deberían aparecer como muestra de gratitud, aunque sé que varios no aparecen en estas líneas, debo decir que su compañía, amistad y consejo de alguna forma me han acompañado en la realización de esta tesis.

En primer lugar debo agradecer a la Coordinación de la Maestría en Estudios Históricos, en la que se me permitió crecer académica y personalmente. Dentro de esta maestría, a mis profesores que a lo largo de los cursos y seminarios me guiaron y dieron acertadas observaciones a mi trabajo. A mi directora de tesis, la Dra. Lourdes Somohano; mis lectoras la Dra. Cecilia Landa y la Dra. Patricia Pérez.

Igualmente externo mi reconocimiento al Dr. Arnulfo Herrera por haber accedido a ser mi codirector de tesis, por sus consejos y su amistad; la Dra. Isabel Terán, a quien debo en parte mi interés por el periodo virreinal, por haberme sugerido un estudio de la emblemática heroica en arcos triunfales y del mismo modo por sus comentarios oportunos.

Agradezco por supuesto al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT) por el apoyo brindado al permitirme estudiar como becario durante los dos años que duró el programa de maestría que he cursado.

A mis compañeros y amigos de generación: Marcela Gaona y Ezequiel, Marcela Arellano, Cécile, Mónica, Berenice, Abel y Eglee, Franki y Lili, Lizbeth y Héctor; todos han jugado un papel fundamental en estos dos años dentro y fuera de la facultad. Mi más sincero cariño y aprecio para todos.

Quiero retribuir de alguna manera la labor de Verónica Gachuzo en la Coordinación de la Maestría en Estudios Históricos y de Mónica Yáñez en la Jefatura de Investigación y Posgrado, quienes se desempeñan con inalcanzable vocación. A todos, gracias.

Índice general

Introducción	1
Capítulo I. El ritual político	17
1 Los <i>rites de passage</i> y la política ritualizada.....	19
1.1 El virrey: representación del poder real	22
2 Ritualidad política en la entrada triunfal virreinal	29
2.1 La Conquista: fundamento del periplo de los virreyes	29
2.2 Significación ritual y política del triunfo virreinal en el siglo XVIII	38
Capítulo II. La emblemática para la entrada triunfal.....	55
1 La razón de Estado en la monarquía hispánica.....	57
1.1 La obra de Maquiavelo y su recepción	57
1.2 Las teorías políticas propuestas para la monarquía y su proyección en la emblemática	61
1.2.1 Construcción del discurso emblemático de la razón de Estado	64
1.2.2 Representaciones heroicas de la realeza.....	79
2 La emblemática en la Nueva España del siglo XVIII: un periodo de cambios	83
2.1 El modelo barroco en las primeras décadas del siglo XVIII	85
2.2 Arcos triunfales “ilustrados”	91
Capítulo III. Los héroes en la emblemática de los arcos triunfales novohispanos.....	97
1. El virrey, vicario del monarca: emblemas de legitimidad	99
1.1 El sol, símbolo de un monarca ausente.....	100
1.2 Emblemas mitológicos.....	105

1.3 La entrada a la ciudad como motivo emblemático.....	111
2. Los héroes novohispanos: el virrey y sus virtudes.....	115
2.1 El virrey y la imagen del príncipe piadoso	116
2.2 Virtudes cardinales para los virreyes	123
2.3 La prudencia: ideas políticas y representación emblemática...	132
3. Aspectos de ruptura o novedad	140
2.2.1 Elogio de los méritos	143
2.2.2 Esclarecidos militares	146
2.2.3 En tierras americanas.....	153
2.2.4 La imagen de un virrey ilustrado.....	159
Comentarios finales	165
Abreviaturas.....	171
Fuentes consultadas.....	171
Bibliografía general.....	176

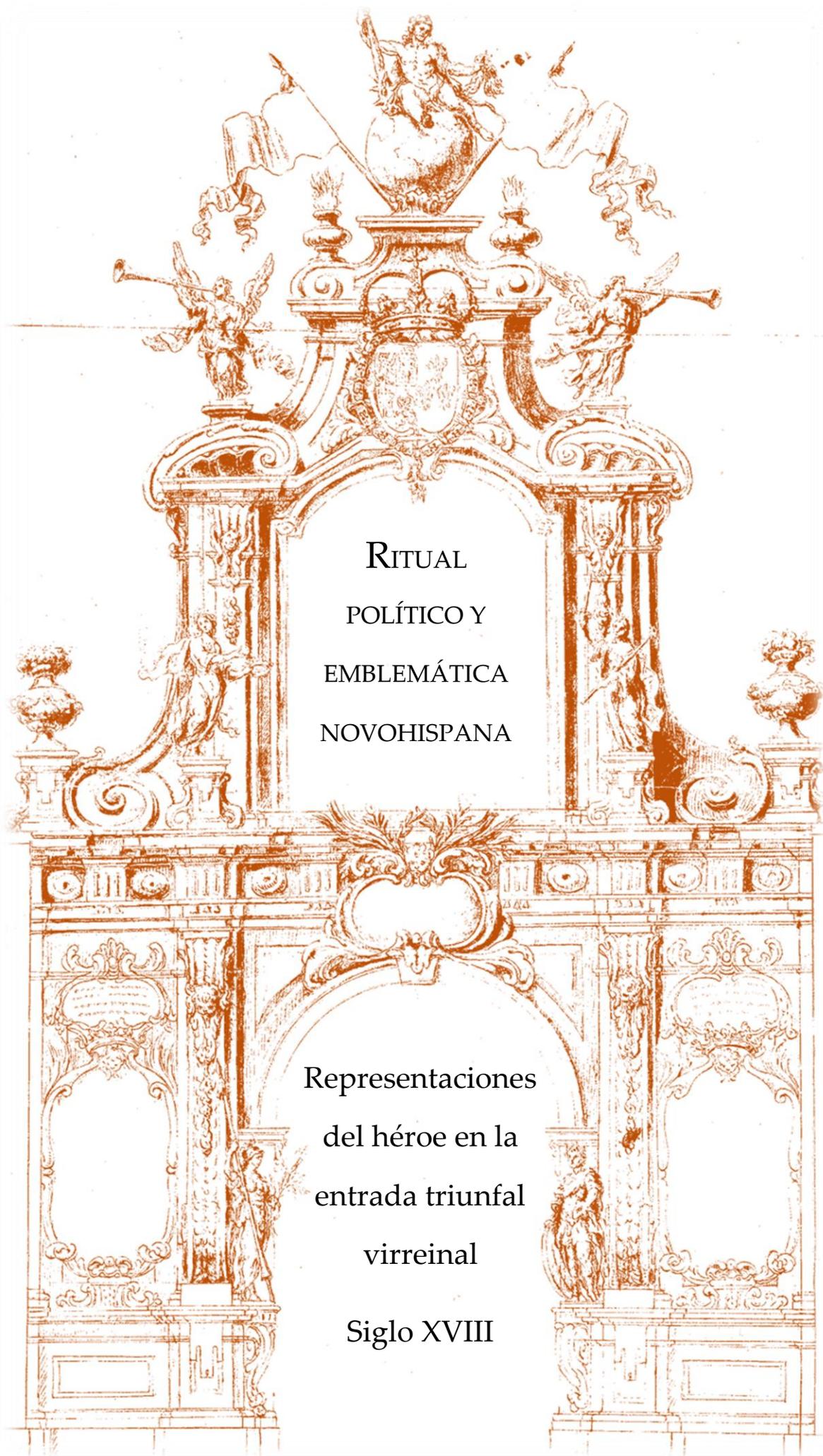
Índice de figuras

<i>Figura 1. Arco de Constantino en Roma</i>	20
<i>Figura 2. Arco de los Italianos, Jornadas de Felipe III en Lisboa, 1619.</i>	21
<i>Figura 3. Emblema 79, Sebastián de Covarrubias, Emblemas morales, 1610.</i>	70
<i>Figura 4. Empresa LV, His praevide et provide, en Diego Saavedra Fajardo, Idea de un príncipe político-christiano...</i> , 1640.	74
<i>Figura 5. Empresa LVI, Qui a secretis ab omnibus, en Diego Saavedra Fajardo, Idea de un príncipe político-christiano...</i> , 1640.	75
<i>Figura 6. Emblema LXVII, Ad ministri principum, en Andrés Mendo, Príncipe perfecto y ministros ajustados...</i> , 1662.....	76
<i>Figura 7. Razón de Estado, en Cesare Ripa, Iconologia...</i> , 1630.	77
<i>Figura 8. Jeroglífico de Carlos II en la Catedral de México, 1700. Imagen tomada de Víctor Mínguez, Los reyes solares.</i>	78
<i>Figura 9. Carlos V y el Furor, 1551-1553, Museo del Prado, Madrid.</i>	79
<i>Figura 10. Felipe IV defendiendo la custodia, en Juan Antonio de Vera, Fernando o Sevilla restaurada...</i> , 1632.....	81
<i>Figura 11. Reconstrucción del arco triunfal Theatro de virtudes políticas... de Carlos de Sigüenza y Góngora.</i>	86
<i>Figura 12. José Joaquín Magón (atribuido), Portada erigida en la catedral de Puebla para la entrada del virrey Marqués de las Amarillas, ca. 1756, Óleo sobre tela, 129 x 98, Colección particular.</i>	87
<i>Figura 13. Emblema XII, Sic regnat rex solum ut sol regit polum, en Juan de Solorzano Pereira, Emblemata centum, regio politica...</i> , 1653.....	100
<i>Figura 14. Empresa XLIX, Lumine solis, en Diego Saavedra Fajardo, Idea de un príncipe político christiano...</i> , 1640.....	101
<i>Figura 15. Ganímedes en el emblema In deo laetandum, en Andrea Alciato, Emblematum liber, 1531</i>	106
<i>Figura 16. Ganímedes en el emblema XXV, en Juan de Horozco y Covarrubias, Emblemas morales, 1604</i>	107
<i>Figura 17. In ardius, en Juan de Borja, Empresas morales, 1680.</i>	108
<i>Figura 18. Francisco de Herrera el joven, Atlas cargando dos orbes y medallón con Carlos II y Mariana de Austria, 1668.</i>	110
<i>Figura 19. Emblema IX, Religionis paemium, en Juan de Solorzano Pereira, Emblemata regio politica</i>	120

<i>Figura 20. “Propiedades del león”, en Andrés Ferrer de Valdecebros, Gobierno general, moral, y político: hallado en las fieras, y animales sylvestres..., 1696.</i>	<i>126</i>
<i>Figura 21. Emblema XXVIII, Propria virtus in regibus commendatio, en Juan de Solorzano Pereria, Emblemata centum, regio politica ..., 1653.</i>	<i>145</i>
<i>Figura 22. Joaquín Velázquez de León, Perspectiva de la machina con que juegan 4 pares de fuelles que dan soplo a los 4 hornos de fundición, 1773. AGN, México.</i>	<i>156</i>
<i>Figura 23. Joaquín Velázquez de León, Malacate, siglo XVIII. Tinta y acuarela sobre papel. Acervo Histórico del Palacio de Minería, Facultad de Ingeniería, UNAM.</i>	<i>157</i>
<i>Figura 24. Gerónimo Antonio Gil, Escudo de la Real Academia de San Carlos de la Nueva España, ca. 1781.</i>	<i>158</i>
<i>Figura 25. Francisco de Goya, Gaspar Melchor de Jovellanos, 1798, Museo del Prado, Madrid.</i>	<i>161</i>
<i>Figura 26. Ramón Torres, Matías de Gálvez, 1783, Museo de América.</i>	<i>162</i>

Índice de tablas

<i>Tabla 1. Empresas mayestáticas en Idea de un príncipe político-christiano... de Saavedra Fajardo.</i>	<i>71</i>
<i>Tabla 2. Lienzos y emblemas militares de Bernardo de Gálvez, en El Sol Triunfante... de los hermanos Larrañaga, 1785.</i>	<i>152</i>



RITUAL
POLÍTICO Y
EMBLEMÁTICA
NOVOHISPANA

Representaciones
del héroe en la
entrada triunfal
virreinal
Siglo XVIII

Arco de triunfo para la entrada de Felipe V en Madrid,
Biblioteca Nacional de España.

¿Qué poseen los reyes que no posean también los simples particulares, si no es el ceremonial, el perpetuo ceremonial? Y ¿qué eres tú, ídolo del ceremonial, qué clase de dios eres, que sufres más los dolores mortales de tus adoradores? ¿Dónde están tus rentas? ¿Dónde tus provechos? ¡Oh ceremonial! ¡Muéstrame lo que vales! ¿Qué tienes que te hace digno de adoración? ¿Hay en ti otra cosa que una situación, una condición, una forma que crean en los otros hombres el respeto y el temor?

William Shakespeare, *La vida del rey Enrique V.*

Introducción

En esta tesis se realiza un estudio de la entrada triunfal de virreyes novohispanos durante el siglo XVIII a fin de destacar los cambios que tuvieron los temas heroicos usados en el ceremonial de recibimiento, así como en la emblemática creada para los arcos triunfales construidos para estas ocasiones por el cabildo civil de la Ciudad de México. Con este trabajo se pudo constatar una transición que implicó la convivencia de manifestaciones propias del ideario simbólico del barroco con imágenes surgidas dentro del periodo ilustrado, una de ellas la del *héroe*, que materializaba el ideal de buen gobernante y buscaba ser mostrado al nuevo virrey y al pueblo novohispano.

La entrada triunfal fue una celebración surgida en la antigua Roma que trascendió hasta el Renacimiento, momento en el que adquirió varias de las características con las que se manifestó en el periodo novohispano, cuando se acostumbró para conmemorar la llegada de autoridades como obispos y virreyes en ciudades importantes, por ejemplo Puebla o la Ciudad México. Los arcos triunfales usados en la Nueva España eran estructuras efímeras, esto quiere decir que se construía con materiales perecederos como madera, tela, yeso, etc., y su utilidad se restringía al ámbito de la ceremonia, por lo que eran desmontados luego de la festividad y muchas veces se guardaban para ser reutilizados.¹ Tales arcos eran decorados con lienzos y figuras mitológicas, históricas y religiosas para enaltecer al personaje recibido a la vez que se le exponían las expectativas que había ante su gobierno. De alguna forma estos eventos reafirmaban la presencia del poder regio mediante la utilización de imágenes y símbolos reales, a lo que se añadía la temática heroica a en su decoración.

1 Fernández Arenas, José (coord.), *Arte efímero y espacio estético*, Anthropos, España, 1988, p. 10.

Frente a lo anterior, son interesantes las variaciones en cómo se llevó a cabo esta representación de lo heroico, en virtud de los cambios ideológicos y culturales que supuso el siglo XVIII en el territorio hispánico. El periodo en el cual se enfoca esta investigación comprende una etapa de crisis para este tipo de eventos que, junto con honras fúnebres y juras reales, constituían una forma de afianzamiento del dominio de la Corona hispánica. Como factores de esta crisis se puede mencionar la llegada de las ideas ilustradas, la estética neoclásica y la implementación de las reformas borbónicas. Dado el fin propagandístico que tenían estas festividades y el arraigo que tuvieron por tradición, se realizaron constantemente durante la mayor parte del virreinato.²

Una de las manifestaciones que permite ver estos cambios es la emblemática. La literatura emblemática surgida en el siglo XVI gracias a la obra de Andrea Alciato, *Emblematum liber* (1531), fue una forma de comunicación basada en la combinación de imagen y texto³, pensada para la enseñanza de normas morales y cuyo periodo de mayor auge se dio durante el siglo XVII, mientras que su uso en la Nueva España se extendió hasta ya entrado el XIX. Para el caso de las entradas de los virreyes a la Ciudad de México, los emblemas pintados en lienzos y que eran expuestos en los arcos triunfales buscaban enseñar a cada virrey lo que se esperaba de su gobierno a la vez que se elogiaba su trayectoria política o militar mediante la comparación con

2 Este trance en el ceremonial barroco de la entrada triunfal como fiesta de glorificación del monarca tuvo lugar, para el caso hispánico, justo antes del nacimiento de lo que Víctor Mínguez llama “héroe moderno”, surgido a partir de la Revolución Francesa, figura que de alguna forma simbolizó la caída de la monarquía absoluta al democratizar el título de héroe con el que se reconoció a ciudadanos y patriotas. Mínguez, Víctor, “Héroes clásicos y reyes héroes en el Antiguo Régimen”, en Manuel Chust, Víctor Mínguez (eds.), *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*, El Colegio de Michoacán, Universidad Autónoma Metropolitana – Unidad Iztapalapa, Publicaciones de la Universitat de Valencia, Universidad Veracruzana, Valencia, 2003, p.51. Ver también en la misma obra: Vovelle, Michel, “La Revolución Francesa: ¿matriz de la heroización moderna?”, pp. 19-30.

3 El emblema comúnmente se concibe formado por tres partes (*emblema triplex*), el mote o *inscriptio*, la imagen o *pictura* y el epigrama o *suscriptio*, que lo explica.

personajes de la tradición clásica como Hércules o Ulises –aunque existe variedad de héroes y dioses a los que se recurría para tal fin– gracias la atribución de virtudes como la fortaleza, la astucia o la justicia. Estas manifestaciones no estuvieron exentas de la influencia que sobre ellas ejercía el contexto político y cultural en el cual eran creadas, por lo que la emblemática ideada para las entradas triunfales que se estudian en este trabajo manifiesta características particulares del siglo XVIII, así como preocupaciones políticas concernientes al momento que se vivía dentro de los dominios hispánicos, como lo son el cambio de casa reinante o el paso de un pensamiento simbólico barroco a uno ilustrado. Tales fenómenos enmarcan a las entradas triunfales en el siglo XVIII en la Nueva España.

El trabajo se centra en dos aspectos de este tipo de eventos: el ceremonial o ritualidad política y la emblemática; temporalmente se ubica sobre todo entre 1722 y 1785 con las descripciones de arcos triunfales para los siguientes virreyes:

- 1722 Juan de Acuña y Bejarano, marqués de Casafuerte
- 1743 Pedro Cebrián y Agustín, conde de Fuenclara
- 1760 Joaquín de Montserrat, marqués de Cruillas
- 1771 Antonio María de Bucareli y Ursúa
- 1784 Matías de Gálvez y Gallardo
- 1785 Bernardo de Gálvez, conde de Gálvez

El recorte temporal responde sobre todo a la existencia de los programas emblemáticos creados para los arcos triunfales dedicados por el Ayuntamiento de la Ciudad de México. No obstante, se recurre también a otros casos en los que el arco corrió a cargo del cabildo catedralicio o bien se tiene noticia de la llegada del virrey y los preparativos de su recibimiento gracias a las Actas de Cabildo, esto con el fin de tener una mejor comprensión del objeto de estudio.

En cuanto a la historiografía sobre los recibimientos virreinales y los arcos triunfales novohispanos, estos han sido un objeto de estudio atendido con mayor frecuencia por investigaciones artísticas y literarias, de las cuales se desprende una amplia bibliografía encabezada sobre todo por los trabajos de Francisco de la Maza⁴ y José Miguel Morales Folguera.⁵ Sobresalen también las obras escritas o coordinadas por Víctor Mínguez, quien se ha dedicado ampliamente al estudio de las artes visuales españolas, la emblemática y su relación con el poder.⁶ Tributarias de estos trabajos, las investigaciones de Juan Chiva Beltrán son clave para comprender la celebraciones triunfales en Nueva España, están sus publicaciones en el programa de doctorado en la Universitat Jaume I: *Entradas virreinales en la Nueva España: evolución de un ceremonial hasta su crisis (1789-1821)*, así como la tesis doctoral “Entradas triunfales en México. Arte, ceremonia y poder del final de la colonia al Segundo Imperio (1808-1867)”, además de la publicación *El triunfo del virrey. Glorias novohispanas: origen, apogeo y ocaso de la entrada virreinal*. Chiva Beltrán ofrece en sus trabajos un interesante panorama en torno a los triunfos desde el periodo novohispano hasta la etapa independiente de la nación mexicana.

El triunfo del virrey... constituye un aporte significativo para el estudio de la entrada triunfal, pues el autor realiza un análisis de esta celebración durante los tres siglos que se prolongó el periodo virreinal, a la vez que expone sus orígenes antiguos en la Roma imperial, pasando por la Edad Media y el Renacimiento, cuando es retomado con mayor fuerza para convertirse en uno

4 Maza, Francisco de la, *La mitología clásica en el arte colonial de México*, UNAM, México, 1968.

5 Morales Folguera, José Miguel, *Cultura simbólica y arte efímero en la Nueva España*, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, España, 1991.

6 Entre una amplia bibliografía, sobresalen para los fines de este trabajo: *Los reyes distantes: imágenes del poder en el México virreinal*, Universitat Jaume I, Valencia, 1995; *Los reyes solares: iconografía astral de la monarquía hispánica*, Universitat Jaume I, Valencia, 2001; *La fiesta barroca. Los virreinos americanos (1560-1808), triunfos barrocos*, volumen segundo, (Mínguez et al.), Publicaciones de la Universitat Jaume I, Universidad de las Palmas de las palmas de Gran Canaria, Castello de la Plana, Las Palmas, 2012.

de los mecanismos más usados para la glorificación de príncipes y altos prelados eclesiásticos.

Acerca de los triunfos que se celebraron para virreyes en el siglo XVIII, está el trabajo de Beatriz Berndt León Mariscal “Discursos del poder en un nuevo dominio: el trayecto del virrey marqués de las Amarillas de Veracruz a Puebla, las fiestas de entrada y el ceremonial político”.⁷ Este artículo combina variadas fuentes con las que se logra un estudio pormenorizado de los preparativos y la significación política de la llegada de Don Agustín de Ahumada y Villalón, virrey número cuarenta y dos de la Nueva España. A partir de actas del cabildo civil de la ciudad de Puebla, relaciones que dan testimonio del viaje realizado por este personaje como el de Diego García Panes⁸, así como lo que se considera el único testimonio visual de una de estas estructuras efímeras, la pintura llamada *Portada erigida en la catedral de Puebla para la entrada del virrey Marqués de las Amarillas* (ca. 1756), atribuida a José Joaquín Magón. La autora explica mediante un estudio de caso las implicaciones de logística, políticas y rituales en torno al recibimiento de un virrey en una de las ciudades más importantes del virreinato.

Otro estudio de caso lo ofrece Francisco Montes González en “*Prometheo, undique clariori*: el arco catedralicio para el recibimiento del virrey marqués de Casafuerte en México”.⁹ El autor resalta que a pesar de la abundante bibliografía existente sobre arcos triunfales, son muy pocos los trabajos en los

7 León Mariscal, Beatriz Berndt, “Discursos del poder en un nuevo dominio: el trayecto del virrey marqués de las Amarillas de Veracruz a Puebla, las fiestas de entrada y el ceremonial político”, en *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, no. 101, vol. XXV, Invierno 2015, pp. 227-259.

8 García Panes, Diego, *Diario particular del camino que sigue un virrey de México. Desde su llegada a Veracruz hasta su entrada pública en la capital (...)*, 1793, Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente, Madrid, 1994.

9 Montes González, Francisco, “*Prometheo, undique clariori*: el arco catedralicio para el recibimiento del virrey marqués de Casafuerte en México”, en Rafael García Mahiques y Vicent F. Zuriaga Senent (eds.), *Imagen y Cultura. La interpretación de las imágenes como historia cultural*, (vol. II), Biblioteca Valenciana, Valencia, 2008, pp. 1133-1145.

que se abordan los preparativos de estas estructuras, como los concursos y contratos previos; al respecto señala el hallazgo de un documento inédito en el Archivo Histórico del Arzobispado de México que brinda información sobre la organización previa al recibimiento de este virrey por el cabildo de la Catedral Metropolitana: *Remate convocado para la construcción del arco catedralicio a la llegada del virrey Marqués de Casafuerte*.¹⁰

Junto a esta importante información añade la explicación del arco triunfal dedicado al marqués de Casafuerte en la catedral, en cuyos emblemas se plasmó la figura de Prometeo para representar las virtudes del nuevo gobernante. Destaca la posible utilización de autores clásicos para la elaboración de la narración del héroe, así como la conexión hecha por quienes elaboraron el arco para que la fábula mitológica se acoplara a la persona del virrey y la política novohispana. Con respecto a estas celebraciones durante el siglo XVIII, Francisco Montes hace un interesante comentario, pues señala que “A pesar de haber transcurrido más de veinte años desde la llegada de la dinastía borbónica, los mecanismos de las fiestas políticas de los Austrias permanecieron inalterables en la Nueva España.”¹¹

La figura del héroe en las ceremonias novohispanas es un tema poco tratado aún, aunque sobresalen en este tenor los trabajos de Víctor Mínguez¹² y María Isabel Terán Elizondo. Terán Elizondo estudia el tema a partir de la literatura laudatoria escrita alrededor de la figura de Bernardo de Gálvez en el arco triunfal *El Sol Triunfante...*¹³ y los escritos de Manuel Quiroz y Campo Sagrado.¹⁴ La autora resalta las comparaciones que en las obras literarias se

10 Archivo Histórico del Arzobispado de México, Caja 186, Exp. 011.

11 Montes González, Francisco, *loc. cit.*, p. 1144.

12 Mínguez, Víctor, *loc. cit.*, pp. 51-70.

13 Terán Elizondo, María Isabel, “El arco triunfal en *El Sol Triunfante...* de los hermanos Larrañaga” en Herón Pérez Martínez, Bárbara Skinfill Nogal (eds.), *Creación, función y recepción de la emblemática*, El Colegio de Michoacán, México, 2012, pp. 317-333.

14 Terán Elizondo, María Isabel, “Bernardo de Gálvez en la lírica de Manuel Quiroz y Campo Sagrado”, ponencia presentada en el XVIII Congreso de la Asociación Internacional de

hacen del personaje con héroes y dioses como Alejandro Magno, Apolo, Neptuno y Marte, como es el caso de Quiroz y Campo Sagrado, y con Eneas en el arco triunfal de los hermanos Larrañaga. Terán Elizondo destaca el apego de los autores de este arco triunfal a la tradición de los espejos de príncipes, obras de carácter político que recogen un conjunto de instrucciones morales y de gobierno que debían inspirar la actuación de un buen soberano, a lo que añade que las virtudes de un buen gobernante debieron ser las mismas a lo largo de los siglos XVII y XVIII debido a la imitación de obras anteriores que generalmente se hacía en esta época.¹⁵

Víctor Mínguez profundiza en el caso de la construcción del héroe en la monarquía hispánica desde la perspectiva de la historia del arte, que enfoca principalmente en manifestaciones visuales como pintura y grabado. El autor delimita los rasgos de la figura heroica marcando una clara diferencia entre el nombramiento de héroe que en las manifestaciones artísticas y ceremoniales detentaba únicamente el monarca, y el cambio de sujeto que recibía esta distinción surgido en la Revolución Francesa, cuando es asignado también a ciudadanos y patriotas.¹⁶ No obstante esta diferencia, Mínguez señala con puntualidad que ambos modelos heroicos se nutrieron de la tradición griega y romana, además de que los principales ideales que los rigieron fueron los de patria, muerte gloriosa y sacrificio, entre otros.¹⁷

Mínguez desglosa dos tipos de héroe que en general fueron extensiones de un heroísmo único y legítimo, el del rey; uno de ellos dado a generales, al que denomina “heroísmo coyuntural”¹⁸, cuya principal característica estriba en que no se trató de un heroísmo solitario como sí lo fue el del monarca, pues el estratega guiaba o acompañaba a su ejército, mientras que el rey, así fuera el

Hispanistas.

15 *Ibíd.*, p. 330-331.

16 Mínguez, Víctor, *loc. cit.*, p. 51

17 *Ídem.*

18 *Ibíd.*, pp. 52-53.

jefe supremo de su armada, gobernaba solo y esta era una responsabilidad no compartida. El otro tipo de héroe distingue a los servidores más próximos del monarca que por algún mérito militar o civil recibieron cierto tipo de enaltecimiento artístico en alguna pintura o ceremonia, estos últimos vinieron a ser los “semihéroes” del rey: gobernadores, condes, duques, etcétera.¹⁹

Para el caso de los virreyes, Mínguez los señala como *alter ego* del rey, aunque no los identifica en alguna de las dos categorías heroicas antes mencionadas que, cabe añadir, convivían muchas veces en un mismo sujeto, pues en su mayoría estos personajes ostentaron títulos nobiliarios a la vez que llegaron a tener importantes cargos militares por los que se les elogiaba durante su entrada triunfal a la Ciudad de México.

Quien ha trabajado de forma específica el tema de los héroes en la emblemática usada en arcos triunfales es Inmaculada Rodríguez Moya en su estudio sobre la figura de Ulises en tres arcos triunfales dedicados a virreyes novohispanos: al duque de Albuquerque en 1653, al conde de Fuenclara en 1743 y al virrey Antonio María de Bucareli en 1771.²⁰ Destaca el análisis de las principales influencias emblemáticas en estos arcos halladas en la obra precursora del género, *Emblematum liber* de Andrea Alciato y puntualmente señala y demuestra que esta obra tuvo un profundo influjo dentro de los programas iconográficos de estas estructuras efímeras, en donde aparecen las virtudes propias de los gobernantes manifiestas por medio de la imagen del héroe homérico.

Por otro lado, Rodríguez Moya pone sobre la mesa un aspecto clave para la comprensión de estas manifestaciones, pues hace una breve reflexión sobre la discusión surgida luego de la publicación de *El príncipe* de Nicolás

19 *Ibíd.*, p. 67-68.

20 Rodríguez Moya, Inmaculada, “Odiseo en la Nueva España. Las virtudes políticas y heroicas del virrey en la decoración de tres arcos triunfales”, en José Pascual Buxó (ed.), *Reflexión y espectáculo en la América virreinal*, UNAM, México, 2007, pp. 231-258.

Maquiavelo, obra que influyó profundamente dentro de la teoría política hispánica, lo que la hace imprescindible, a decir de la autora, para entender el pensamiento político durante los siglos XVII y XVIII. De manera particular para los arcos triunfales estudiados en su trabajo, se destaca el uso de la imagen de Ulises como ejemplo que buscaba inculcar la virtud de la astucia (junto a otras como la sabiduría o el valor), cualidad criticada constantemente por tratadistas españoles, pues era ésta una de las principales características que Maquiavelo describía en su obra. Por estos motivos, para la autora y otros estudiosos de la emblemática hispánica, la utilización de este héroe en particular resulta interesante dentro de las manifestaciones españolas de arte efímero.

Igualmente, es justo mencionar los aportes hechos por Salvador Cárdenas Gutiérrez con su tesis doctoral titulada “Emblemática jurídica y política en la Nueva España (1558-1760)”²¹, además de artículos en los que desarrolla diferentes temas relacionados con el derecho y la producción simbólica en Nueva España²², dentro de los cuales es de especial interés uno de ellos en el que aborda las entradas triunfales, llamado “‘Ius Triumphandi’: La primera entrada de los virreyes, una institución del derecho público en Nueva España”.²³ El autor realiza un abordaje desde la *arqueología jurídica*²⁴, lo que

21 Cárdenas Gutiérrez Salvador, “Emblemática jurídica y política en la Nueva España (1558-1760)”, Tesis, Facultad de Derecho, Universidad de Navarra, 2000.

22 “Razón de Estado y emblemática política en los impresos novohispanos de los siglos XVII y XVIII”, *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, XVIII, 1997, pp. 63-99; “Las insignias reales en el ritual público de la ciudad de México: disciplina legal (siglos XVI-XVIII)”, *Ars Iuris*, No. 26, 2001, pp. 53-101; “La imagen de Felipe V en las festividades de las corporaciones novohispanas (1700-1712)”, en Herón Pérez Martínez y Bárbara Skinfill Nogal (eds.), *Creación, función y recepción de la emblemática*, El Colegio de Michoacán, México, 2012, pp. 295-310.

23 Cárdenas Gutiérrez, Salvador, “‘Ius Triumphandi’: La primera entrada de los virreyes, una institución del derecho público en Nueva España”, en *Actas del XV Congreso del Instituto Internacional de Historia del Derecho Indiano*, Tomo II, Diputación de Córdoba, Universidad de Córdoba, España, 2005, pp. 1369-1393.

24 El mismo Cárdenas la define de la siguiente forma: “La arqueología jurídica busca las expresiones simbólicas del derecho, sean o no estéticas, tratando de desentrañar el sentido

da como resultado un interesante análisis sobre la importancia tanto de la ceremonia como la creación de imágenes en la expresión del derecho indiano. Ubica el origen de los recibimientos virreinales en las fiestas narradas por Bernal Díaz del Castillo por la llegada de Hernán Cortés de su viaje a las Hibueras, después de consumarse la conquista; señala el autor que esta es la primera noticia sobre una entrada triunfal en Nueva España y que en lo sucesivo legó a los triunfos virreinales muchas de las características con las que fueron realizados, incluyendo el uso de arcos triunfales.

Cárdenas Gutiérrez ve a la entrada triunfal como una institución jurídica por medio de la cual a los virreyes se les ratificaba como vicarios del rey gracias a ritos basados en las leyes y el derecho; además de imágenes de animales o de objetos cuyo significado remitía a la realeza o majestad descrita en obras teóricas sobre el Estado. Por lo anterior, señala una relación conceptual entre la producción emblemática creada para los reyes y la que era dedicada a los virreyes, quienes debían ser fiel representación de aquellos. Así pues, menciona la aparición de símbolos como el águila, la fortuna o personajes que *heroificaban* al virrey por compararlo con dioses y personajes como Julio César o Hércules, imágenes que por una parte significaban la dependencia de éste con el rey, y además “expresaban el orden jurídico y político por medio del lenguaje artístico.”²⁵

Como se puede apreciar, los estudios sobre entradas triunfales y representaciones heroicas generalmente han sido vistos desde las perspectivas literaria y artística; sin embargo los trabajos que tratan temas

que tiene la expresión connotativa, tanto plástica como en los rituales con los que se expresa el *ordo iuris*. En todo caso no ve en la imagen una simple expresión subsidiaria de la cultura jurídica, sino central, tanto que la mayor parte de los arqueólogos del derecho sostienen la necesidad de cotejar este tipo de lenguaje con el de las leyes e instituciones, generalmente explicadas entre dos vías de configuración de los espacios ordenado por el derecho.” *Ibidem*, p. 1389.

25 *Ibidem*, p. 1387

relacionados con la tradición emblemática y su conexión con el Estado en la Nueva España merecen ser retomados. Ante esto, una de las principales razones para realizar el presente estudio fue ver las entradas públicas de los virreyes y la creación de sus arcos triunfales como la manifestación de ideas políticas mostradas en ceremonias e imágenes simbólicas que sirvieron para materializar el concepto del héroe como el modelo al que debía aspirar todo buen gobernante. Cabe añadir también que el estudio de figuras heroicas ha sido estudiado sobre todo a partir de personajes que participaron en el movimiento independentista o a lo largo de los diferentes procesos históricos del siglo XIX mexicano, mientras que, por el contrario, son pocos aún los estudios que traten asuntos como la heroicidad y su representación en Nueva España antes de 1810. Por lo que esta tesis busca proponer una reflexión acerca de la heroificación de los virreyes en ceremonias de lealtad durante el siglo XVIII y en las que, dada la ausencia del rey, se recurría a al aparato simbólico –ceremonial o artístico– que buscaba mostrarlos como reflejo del monarca.

Ante este panorama, fue necesario preguntarse qué papel jugaba la celebración del triunfo en la Nueva España, además de la importancia de los momentos rituales que lo constituían como el paso del virrey por lugares específicos y la realización de acciones determinadas en su recibimiento en la Ciudad de México. Se ha mencionado también que la emblemática fue un elemento fundamental de estas ceremonias, en ella se decantaba gran parte de las ideas políticas vigentes en ese momento, por lo que, para este trabajo, fue necesario saber en qué consistió tal ideario político bajo la denominación de razón de Estado, así como su relación con las representaciones heroicas. En este sentido, otra de las cuestiones fue conocer cuáles fueron las principales afinidades y rupturas entre el concepto de héroe o buen gobernante en el siglo XVIII con respecto a siglos anteriores, esto quiere decir que fue necesario ubicar la emblemática producida para los arcos triunfales

novohispanos en el momento en el que se dio su creación, con el fin de tratar de explicar las representaciones heroicas usadas en los programas iconográficos a la luz de los distintos procesos culturales propios de este periodo, y ver por medio de cada uno de estos puntos la construcción de un ideal de gobierno dieciochesco.

Para comprender los puntos mencionados es necesario aclarar cuál es el camino que siguió esta investigación. Se decidió estudiar las entradas triunfales como rituales y muy especialmente como *rituales políticos* –frente a otras categorizaciones como la de *fiesta pública* y *fiesta política*– puesto que, desde la perspectiva utilizada, estos eventos fueron planeados y ejecutados por una élite tanto letrada como de gobierno, lo que los convierte en ceremonias de un carácter más restringido y en donde los símbolos usados tienen como referente un bagaje cultural que no era compartido por toda la población. Por lo anterior, usar el adjetivo de “público” extendería el alcance de tales eventos a un plano social al cual las fuentes principales con las que se cuenta, es decir las relaciones de los arcos triunfales, podrían aportar muy pocos datos. De igual forma, se usó el término de “ritual” en lugar del de “fiesta”, ya que permitió esquematizar las entradas triunfales con base en diferentes elementos de tinte exclusivamente político y de exaltación del poder, a la vez que ayudó a relacionarlos con lo que se considera el origen de estas ceremonias, el triunfo romano, además de ver su adaptación a los requerimientos propagandísticos de las monarquías de los siglos XVI y XVII.

La perspectiva usada retomó ideas de la propuesta de Roger Chartier, especialmente en lo que denomina *luchas de representación*: “estrategias simbólicas que determinan posiciones y relaciones y que constituyen, para cada clase, grupo o medio de ser-percibido constitutivo de su identidad.”²⁶ Chartier ejemplifica esto con el concepto de *representación* usado en el

26 Chartier, Roger, *El mundo como representación, Historia cultural: entre práctica y representación*, Gedisa, Barcelona, 1999, p. 57.

Antiguo Régimen, en donde su aplicación en la vida social es frecuente, por lo que resulta útil en el análisis cultural. El concepto de representación para estas sociedades, según lo explica el autor, “es un instrumento de un conocimiento mediato que hace ver un objeto ausente al sustituirlo por una ‘imagen’ capaz de volverlo a la memoria y de ‘pintarlo’ tal cual es.”²⁷ Añade también que hay otras imágenes que se mueven en un plano un tanto diferente, en el de lo simbólico, que constituye la representación de valores morales o propiedades de la naturaleza mediante imágenes, en este plano se mueve por ejemplo la producción simbólica propia de la alegoría y su uso muy difundido dentro de la emblemática.

Otro elemento importante señalado por Chartier dentro de esta idea de representación es la teatralización de la vida social, pues apunta que en estas sociedades es indispensable ubicar la posición “objetiva” que los individuos asumían obedeciendo al crédito que buscan obtener y el reconocimiento que debían recibir conforme a la representación que cada individuo hacía de sí mismo. En el caso de los rituales políticos novohispanos, este elemento es de suma importancia, pues es aquí en donde se reproduce de forma teatral el orden jerárquico de una sociedad estamental, además de que, como representación, se convertían “[...] en una máquina de fabricar respeto y sumisión [...]”.²⁸ Esta última característica se resume en la explicación del ritual político que ofrece Edward Muir.

Un punto central para Muir es explicar cómo es que los rituales transmiten ideas al ver al gobierno como forjador de *rituales políticos*, su propuesta se basa sobre todo en los trabajos del antropólogo Arnold van Gennep para explicar la ritualización de las entradas en las que se usaba una puerta como punto de separación entre dos estados de un individuo o comunidad.²⁹ Muir

27 *Ibidem*, pp. 57–58.

28 *Ibidem*, p. 59.

29 El nombre con el que él llamó Gennep a esta secuencia ceremonial fue *rites de passage* (ritos de paso) y conllevan “el paso de una situación a otra y de un mundo (cósmico o social) a otro.” Bajo esta definición, Gennep admite además que las ceremonias en las que se lleva a cabo el tránsito bajo un umbral constituyen una parte importante del rito de paso. Según la

distingue los ritos de entrada en tres tipos: la recepción, el advenimiento y el triunfo, cada uno con una significación diferente. La recepción se dedicaba a personajes que eran recibidos con honores, mas esto no significaba que reclamaran el mando del lugar al que llegaban; un advenimiento enseñaba la llegada de una autoridad o alguien que estaba por ejercer el poder, y el triunfo, que se realizaba a imitación de la entrada victoriosa de un general romano, indicaba que el personaje en cuestión había conquistado la ciudad o villa en la que era recibido.³⁰ La teatralidad en este tipo de eventos jugaba un papel imprescindible, pues, como explica Muir, “los estados necesitan ritos para enmascarar o legitimar la hegemonía, creando, por consiguiente, las ficciones de gobierno necesarias.”³¹

La existencia de un orden que era representado y que se debía cumplir ha sido visto por Muir como parte importante estos rituales con base en lo que denomina *modelos y espejos*, formas particulares de representación y comportamiento dentro de la dinámica social.³² Para explicar la noción de modelo, el autor recurre a una relación análoga con una maqueta, una recreación en miniatura del orden o las normas que se esperaba que se cumplieran.³³ La idea del espejo busca colocar a los participantes jerárquicamente según su nivel de importancia, pueden ser de esta índole las entronizaciones o ritos que presentan a alguien de forma pública.³⁴ Al

clasificación del autor, son tres los tipos y las fases de estos ritos: 1) ritos de separación, como funerales y despedidas; 2) ritos de margen, entre ellos las ceremonias de iniciación, el embarazo y el noviazgo, y 3) ritos de agregación, como el bautismo y el matrimonio; por su parte las fases de un rito de paso son: a) fase preliminar, constituye la separación o purificación; b) fase liminar, el estado de tránsito entre un mundo o un estado y otro, y c) fase postliminar, después del paso constituye la parte de incorporación o adquisición del estatus por el que se realiza el rito de paso. Tanto los ritos de paso como sus fases son susceptibles de combinarse o desdoblarse y, a decir de Gennep, no se dan de igual forma y bajo el mismo esquema en todas las sociedades. Añade también que el paso a través de una puerta se realiza como parte de un rito de margen, es decir, supone la separación de un estado anterior para asumir uno nuevo. La propuesta de Gennep señala la naturaleza “mágica” del paso por la puerta como un punto clave en el ingreso a una sociedad con una dinámica específica. Gennep, Arnold van, *Los ritos de paso*, Alianza, España, 2008, pp. 25 y 37.

30 Muir, Edward, *Fiesta y rito en la Europa moderna*, Ed. Complutense, España, 2001, p. 301.

31 *Ibidem*, p. 287.

32 *Ibidem*, p. XVI.

33 *Ídem*.

34 *Ibidem* p. XVII.

distinguir estos eventos como una forma de mostrar y asumir por parte de las autoridades “lo que se debe ser” es posible admitir en ellos una forma discursiva que manifestara al personaje central de esta celebración el modelo de lo que se concebía como el ideal de gobierno. Uno de los medios más socorridos fue el uso de símbolos y alegorías bastante populares el contexto del virreinato, *representaciones*, en el sentido que Roger Chartier da al término.

En vista de lo anterior, son tres elementos los se retomaron sobre la representación puesto que se entretajan dentro de la dinámica de la entrada triunfal virreinal y muy en específico de la producción simbólica usada en estos rituales. Primero se consideró la representación como exhibición de una ausencia; en este sentido la ausencia del rey se veía subsanada por medio de un “representante”, es decir el virrey, quien se convertía en la encarnación del poder real en América. De lo anterior y en segundo término, se entiende que los elogios que originalmente se dirigían al rey se trasladaron a la figura vicerregia en la exaltación tanto de su persona como del poder le era conferido, todo ello por medio del discurso del ritual y la emblemática. Por último, dentro de la teatralidad del ritual, lo que esta emblemática buscaba manifestar era el “deber ser” del virrey mediante la utilización de la antigüedad clásica y de gestas propias, con el fin de mostrarle lo que se esperaba durante su mandato.

Estas cuestiones han sido trabajadas en los tres capítulos que conforman la presente tesis. El primero de ellos explora el papel de la ceremonia de recibimiento del virrey y su simbolismo histórico y político en relación con la Conquista y la ritualidad. El segundo constituye un recorrido por las ideas políticas que nutrieron la creación emblemática en España y sus dominios con el uso de imágenes heroicas destinadas al enaltecimiento del poder. Por último, en el capítulo tres, se abordan casos concretos de los virreyes novohispanos del siglo XVIII y las imágenes de héroes mitológicos e históricos que sirvieron para manifestar la idea y las virtudes propias del buen gobierno en los arcos triunfales dispuestos para sus recibimientos.

Lo expuesto constituye las líneas centrales de esta investigación: la conformación y desarrollo de un ritual para el que se ponía en práctica una serie de mecanismos de representación en el cual sus participantes debían ser partícipes de la dinámica que se buscaba reproducir en el momento festivo. La entrada triunfal en la Nueva España, con todas sus implicaciones artísticas y simbólicas, constituye uno de los ejemplos más claros de los métodos de exaltación del poder por medio de lo festivo y la rigurosidad de la ceremonia.

Capítulo I. El ritual político

El presente capítulo tiene como objetivo principal explicar de qué forma se constituyó el ritual político del recorrido del virrey desde su llegada a Veracruz hasta su entrada triunfal a la Ciudad de México y ver en él una manera por medio de la cual se heroizaba al virrey recibido a la vez que la corona española buscaba afianzar su dominio en un territorio en donde el rey estaba ausente. Para ello se presenta una explicación de la entrada triunfal novohispana en relación con el estudio de los rituales, para luego ver que aunque dichos eventos se realizaron sistemáticamente para poner de manifiesto el poder regio, sufrieron una serie de cambios a lo largo del siglo XVIII.

Las entradas triunfales virreinales han sido un tema tratado, sobre todo, a partir del aspecto artístico que proveen tanto las descripciones de dichos eventos como los elementos relacionados con los arcos triunfales erigidos para la ocasión: emblemas, poemas, escultura y arquitectura efímeras. Un gran número de investigaciones enfocadas en su valor artístico dan cuenta de ello y constituyen un acervo bibliográfico obligado para comprender su funcionamiento e importancia a partir de la literatura y la historia del arte. Lo anterior no deja de lado que básicamente el acto con el cual se recibía a un virrey era un conjunto ceremonial formado por varios elementos a partir de los cuales el personaje central se presentaba para ratificar el poder del rey en sus territorios, confirmaba su estatus y el de las personas que lo acompañaban, su entrada pública estaba marcada por el paso a través de una puerta como parte del final de su recorrido, mismo que reproducía también el orden social y jerárquico del aparato de gobierno virreinal y en cierta forma recreaba la entrada de Hernán Cortés durante la conquista de Tenochtitlán. Si bien estos puntos son una simplificación de un acto complejo, permiten tener una base a partir de la cual es posible abordar el significado de los mismos en un tiempo y un contexto determinados.

1 Los *rites de passage* y la política ritualizada

La ritualidad como instrumento para comprender las entradas triunfales virreinales debe destacarse en vista de que estas celebraciones estaban formadas por elementos que analizados desde tal perspectiva permiten caracterizarlos como “ritos de paso”, mismos que en palabras de Arnold van Gennep son secuencias ceremoniales que marcan “el paso de una situación a otra y de un mundo (cósmico o social) a otro.”³⁵ Las entradas triunfales se constituían entonces como un conjunto de actos que por medio del tránsito bajo el arco triunfal suponían para el virrey la separación de un estado anterior y el ingreso a una sociedad con una dinámica específica, donde adquiría valores que se significaban por medio de todo el aparato simbólico con el que estas estructuras eran decoradas.

Hay que añadir, sin embargo, que tales momentos y aparatos simbólicos, como lo son el arco, el paso a través de éste y el desfile triunfal, fueron heredados de una práctica surgida en la antigua Roma y que encontró uno de sus momentos cumbre en el Renacimiento europeo. El triunfo de los virreyes novohispanos se configuraba, en efecto, como una imitación de las celebraciones realizadas en honor de importantes militares y jefes de estado en el Viejo Continente, desde los triunfos romanos en los cuales el participante era equiparado con Júpiter y se erigían diversas estructuras efímeras que con el tiempo se tornaron en arcos triunfales de piedra (Figura 1); pasando por el periodo medieval cuando los recibimientos que las ciudades y villas hacían para sus reyes y príncipes se veían enmarcados en muestras de lealtad por parte de los súbditos y el respeto de los privilegios locales jurado por el señor que era recibido. Tal reproducción en la Nueva España respondía a la relación arte-poder que, desde la antigüedad, dio cabida a la proliferación de manifestaciones encargadas de mostrar a emperadores y reyes como la

35 Gennep, Arnold van, *Los ritos de paso*, Alianza, 2008, p. 25, ver también, pp. 37-38.

máxima expresión de la autoridad y como un elemento central en el orden social, pues al estar la Nueva España tan alejada de sus reyes, la figura del virrey en tanto personificación del monarca fue objeto de estas muestras de lealtad a la Corona.³⁶

Sin embargo, una de las principales influencias en las entradas virreinales la tienen los triunfos celebrados durante el Renacimiento, pues es en este periodo cuando tiene efecto una reinterpretación de los precedentes antiguos y medievales. Así pues, lo que el Renacimiento aportó al recibimiento virreinal fue todo un corpus de mitos y personajes de la antigüedad griega y romana producto del movimiento humanista y el reencuentro con formas y expresiones artísticas clásicas.³⁷ El surgimiento de las entradas triunfales modernas durante el Renacimiento conjugaba elementos romanos y medievales combinados en la construcción de arcos triunfales efímeros: por un lado simbolizaban el paso a través

del arco como una reminiscencia de las murallas de la ciudad medieval, mientras que se retomaba una estructura de inspiración arquitectónica romana junto al papel enaltecedor de la celebración antigua del triunfo (Figura 2).³⁸



Figura 1. Arco de Constantino en Roma

La significación de estos arcos modernos no se limitaba sólo al hecho de ser puertas decoradas con elementos artísticos y por las que debía pasar el

36 Chiva Beltrán, Juan, *El triunfo del virrey, Glorias novohispanas: origen, apogeo y ocaso de la entrada virreinal*, Universitat Jaume I, Valencia, 2012, p. 16 y 76.

37 *Ibíd.*, p. 46.

38 *Ibíd.*, p. 47.

personaje celebrado, sino que se expandía hacia alcances tales según su importancia como ritos políticos y como momentos de instauración del poder. La cúspide de las entradas triunfales hispánicas se ha señalado entre los siglos XVI y XVII, especialmente durante el imperio de Carlos I y el reinado de Felipe II, debido a la importancia que distintas manifestaciones visuales, como la pintura y el grabado, adquirieron a fin de hacer propaganda a favor de la monarquía. En este momento muchos los arcos triunfales hechos con madera y telas dieron pie a la construcción de arcos monumentales que buscaban dar constancia permanente de la importancia del acontecimiento que conmemoraban, tales son los casos del arco de Santa María de Burgos construido en 1536 en conmemoración de la entrada de Carlos I, y la Puerta Real o de los Golones en Sevilla que conmemora la visita de Felipe II en 1570.³⁹ Mediante la construcción de estos monumentos se buscaba dejar un testimonio que garantizara la lealtad de las élites dirigentes, de funcionarios, soldados y súbditos.⁴⁰

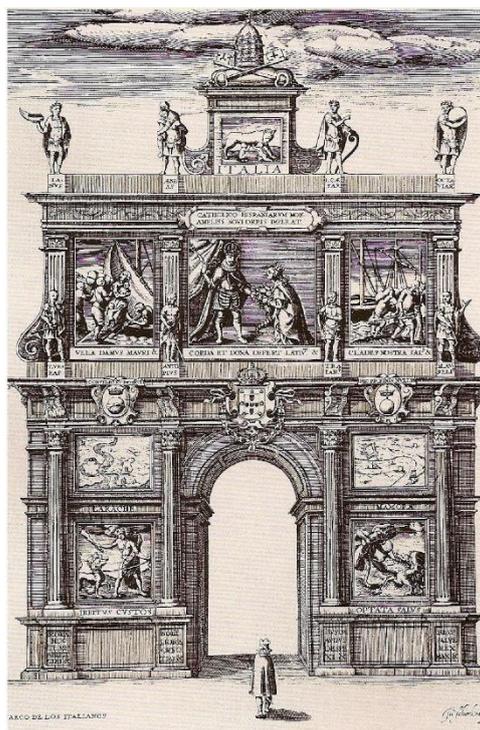


Figura 2. Arco de los Italianos, Jornadas de Felipe III en Lisboa, 1619.

Por su parte, la fórmula ritual que se repetía en cada ocasión en la que llegaba un nuevo virrey a la Nueva España se constituía entonces como un reflejo del ceremonial europeo, pero con matices particulares que lo dotaban de significados concretos y aplicables de forma muy específica para el territorio novohispano, como el viaje del virrey hasta la ciudad de México y la utilización

39 Bonet Correa, Antonio, *Fiesta, poder y arquitectura*, Ediciones AKAL, 1990, p. 16.

40 Mínguez, Víctor, "Imágenes jeroglíficas para un imperio en fiesta", *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, XXX (119), 2009: 81–112, p. 82.

de lugares específicos para la realización de las entradas públicas. El uso de estructuras efímeras con el fin de simular los arcos triunfales antiguos no fue la excepción, así como la teatralización de las celebraciones por parte de las élites que buscaban mostrar un orden que debía ser mantenido.

1.1 El virrey: representación del poder real

Durante el siglo XV y al calor del debate sobre el origen del concepto de ritual que devino gracias a la Reforma luterana, se perfilaron dos posturas acerca de las visiones sobre el quehacer de los ritos, la llamada “teoría de la presencia” frente a la “teoría de la representación”. La primera declara que los rituales tienen la cualidad de promulgar y hacer que algo sea real, hacen que por medio del ritual el cuerpo de algo o alguien se presente, sea Cristo en la Eucaristía o el rey en un recorrido triunfal por la ciudad.⁴¹ En contraposición, la “teoría de la representación” no se basa en la naturaleza del acto como presencia, sino en su cualidad para comunicar significados, para representar; la Eucaristía, por ejemplo, no era la transustanciación del pan y el vino en el cuerpo y sangre de Cristo que se daba a los fieles de forma real, sino el recordatorio de su sacrificio, y la coronación de un rey que asumía el cargo representaba de forma ritual lo que pasaba desde el momento en el que su antecesor moría.⁴²

Al respecto de lo anterior, Edward Muir señala que “(...) los rituales cívicos como los reales, denotan una batalla entre los conceptos de presencia y representación, en especial para dar forma al concepto crítico de ‘cuerpo político’, ya sea entendido como el cuerpo de la ciudadanía o el cuerpo del rey.”⁴³ Aunado a esto, la doctrina política del Antiguo Régimen hacía imprescindible que los monarcas estuvieran presentes en sus territorios,

41 Muir, Edward, *Fiesta y rito en la Europa moderna*, Ed. Complutense, Madrid, 2001, pp. XX–XXI.

42 *Ibíd.*, p. P. XXI–XXII.

43 *Ibíd.*, p. XXII.

aunque con ciertos matices pues era recomendable una prudente ausencia no muy prolongada. La estrategia de propaganda fue el uso de la imagen del rey y sus símbolos dentro de la vida pública, fiestas y ceremonias reales como juras y honras fúnebres.⁴⁴ Para el contexto de la monarquía hispánica se ha señalado el reinado de la casa de Habsburgo en el siglo XVI, especialmente con Carlos I, como la época de mayor florecimiento de esta “cultura de la imagen”, misma que fue trasladada al Nuevo Mundo.⁴⁵

La situación de la Nueva España, al ser un territorio alejado de la península, dificultaba la presencia del rey en sus tierras, aun cuando le era recomendado hacer viajes para mantener la lealtad de sus súbditos. Para el caso americano estos viajes estaban completamente descartados. Frente a los constantes problemas entre la primera Audiencia mexicana (1528-1530) y el gobierno de Hernán Cortés⁴⁶, la solución fue la instauración del virreinato de la Nueva España (al igual que el de Perú)⁴⁷ y con ello la correcta elección de los ministros que se encargarían de representar el poder real. Gracias a esto fue enviado el primer virrey de la Nueva España, Antonio de Mendoza, nombrado en el año de 1535 por Carlos I.⁴⁸ La tensión entre presencia y representación quedaba manifiesta de forma especial para los virreinos, pues si bien el monarca estaba *representado* a través de sus efigies, retratos y símbolos reales, la *presencia* de un personaje que lo encarnara y trasladara su poder y autoridad no era algo que se debía tomar a la ligera por cuanto las Leyes de Indias establecían:

44 Rodríguez Moya, Inmaculada, *La mirada del virrey: iconografía del poder en la Nueva España*, Universitat Jaume I, Valencia, 2003, p. 83 y ss.

45 Mínguez, Víctor, *Los reyes distantes: imágenes del poder en el México virreinal*, Universitat Jaume I, Castelló de la Plana, 1995, p. 16.

46 Rubio Mañé, Jorge Ignacio, *El virreinato I, orígenes y jurisdicciones, dinámica social de los virreyes*, FCE, UNAM, México, 1983, pp. 18-19.

47 Los virreinos de Nueva Granda y Río de la Plata datan del siglo XVIII. Chiva Beltrán, Juan, *op. cit.*, pp. 75-76.

48 Rubio Mañé, Jorge Ignacio, *op. cit.*, pp. 17-22.

Establecemos y mandamos, que los reinos del Perú y Nueva España sean regidos y gobernados por virreyes, que *representen* nuestra Real Persona, y tengan el gobierno superior, hagan y administren justicia igualmente a todos nuestros súbditos y vasallos, y entiendan en todo lo que conviene al sosiego, quietud, ennoblecimiento y pacificación de aquellas provincias, como por leyes de este título y Recopilación se dispone y ordena.⁴⁹

La llegada de un virrey a la Nueva España era una oportunidad que las autoridades civiles y eclesiásticas tenían para congraciarse frente a la Corona, al mismo tiempo que se ratificaban en el mando del pueblo novohispano a través de dos formas de representación regia: la de las imágenes y la de un personaje que debía participar activamente en los asuntos que correspondían a la persona del rey.

Frente a la ausencia del monarca, la figura de los virreyes adquirió protagonismo a lo largo de los siglos XVI y XVII, pues, además de ser los representantes del soberano y gobernadores de estos territorios, eran “vicepatronos de la Iglesia, jueces supremos honorarios, ordenadores de pagos en la hacienda real y comandantes militares.”⁵⁰ Este conjunto de títulos significó también la creación de una nobleza novohispana en donde el virrey como centro tenía una guardia militar, un palacio en el cual vivía y un conjunto de personajes a su alrededor que conformaban su corte.⁵¹ Por ende, la celebración de entradas y honras fue un elemento común para enaltecer a personalidades entre las que se encontraban también altos cargos civiles, además de funcionarios eclesiásticos, como arzobispos, quienes representaban la potestad de la Iglesia.⁵²

Los dos principales modelos para la entrada triunfal novohispana han sido propuestos a partir de las entradas de fray García Guerra como arzobispo de

49 RLRI, Libro III, Título III, Ley i. Las cursivas son mías.

50 Mínguez, Víctor, *op. cit.*, p. 31.

51 Ídem.

52 *Ibíd.*, p. 32.

México en 1611 y la de Diego López de Pacheco Cabrera y Bobadilla, marqués de Villena, en 1640, como virrey. Aunque estos no fueron los primeros recibimientos que se hicieron de personalidades de este rango, su importancia reside en que las ceremonias dispuestas para uno y otro personaje significaron la apropiación de los espacios que en adelante se usarían durante las entradas triunfales de virreyes por lo menos hasta el siglo XVIII.⁵³

Para el recibimiento de fray García Guerra se llevó a cabo una comitiva desde la ermita de Santa Ana, pasó por la calle de Santo Domingo en donde se hallaba un arco triunfal, luego llegó hasta la catedral en donde se encontraba un segundo arco y en el interior del recinto se realizaron los oficios solemnes y entonación del *Te Deum*, en seguida se le escoltó hasta su nueva residencia en el palacio de los virreyes.⁵⁴ Por su parte la llegada del marqués de Villena indicó el trayecto que un virrey hacía desde el puerto de Veracruz hasta la Ciudad de México, pasaba por los poblados de Xalapa, Tlaxcala, Puebla, Cholula, Huejotzingo, Apán y Otumba; por último Chapultepec, lugar de descanso hasta el día siguiente cuando hizo su entrada en la ciudad con el mismo recorrido de fray García Guerra desde la ermita de Santa Ana.

Con información más detallada, José Ignacio Rubio Mañé indica que para el recibimiento del virrey Gastón de Peralta, marqués de Falces, en 1566, se disponía ya de un hospedaje en el pueblo de Guadalupe. Según lo registrado en las Actas de Cabildo, no se había hecho mención de este lugar para tal evento, por lo que se lo sugiere como la primera vez que se utilizó para hospedar al virrey. Por otro lado, para el cambio de mando el pueblo de Otumba aparece por primera vez durante la llegada de Lorenzo Suárez de Mendoza, conde de la Coruña, en 1580, quien fue recibido en este lugar por su predecesor el virrey Martín Enríquez de Almansa. Rubio Mañé agrega que

53 Morales Folguera, José Miguel, *Cultura simbólica y arte efímero en la Nueva España*, Junta de Andalucía, Sevilla, 1992, pp. 95-153, citado por Chiva Beltrán, Juan, *op. cit.*, pp. 79-80.

54 Chiva Beltrán, Juan, *op. cit.*, p. 79.

este sitio pudo ser elegido debido a la victoria que obtuvo ahí Cortés, antes del asalto definitivo a Tenochtitlán.⁵⁵

El primer registro sobre la erección de un arco triunfal y el recibimiento por las autoridades locales en la esquina de Santo Domingo en la Ciudad de México se tiene para la entrada triunfal del mencionado virrey marqués de Falces: “Desde entonces quedó esta esquina señalada para construir ahí el arco triunfal, a cuya vera las autoridades municipales en cuerpo saludaban al nuevo Virrey y le entregaban las simbólicas llaves, mientras la artillería sonaba con salvas.”⁵⁶

Lo señalado anteriormente corresponde a dos momentos del rito de recibimiento virreinal: uno es el recorrido de Veracruz a México y el otro el recibimiento del virrey en la capital, que para los fines de este trabajo se relacionan primero con el llamado “periplo” y luego con la entrada triunfal. El primero se inserta en una tradición en la cual el rey o príncipe hacía un viaje por distintas ciudades o villas con el fin de reafirmar el dominio y en donde era recibido con honores y disfrutaba de la hospitalidad de sus súbditos.⁵⁷ Si bien los periplos hispánicos se remontaban a una tradición medieval, su utilización es recurrente por la corona española durante y después del periodo renacentista, ejemplos de ellos pudieron ser los viajes que después de sus respectivas bodas realizaron Carlos I e Isabel de Portugal en 1526, y Felipe II

55 Rubio Mañé, Jorge Ignacio, *op. cit.*, pp. 124 y 128.

56 *Ibíd.*, p. 126.

57 Muir, Edward, *op. cit.*, p. 309.

e Isabel de Valois en 1560⁵⁸, además de Felipe III, quien hizo lo propio en Portugal en 1619.⁵⁹

Mientras que en la Península con el viaje de los reyes se buscaba la legitimación de la monarquía en los territorios españoles que se habían unificado luego del matrimonio entre Isabel de Castilla y Fernando de Aragón en 1469,⁶⁰ en América se ha visto el trayecto de los virrey desde Veracruz hasta la Ciudad de México como la recreación de la Conquista del Anáhuac, acontecimiento clave en la expansión del Imperio Español. El viaje estaba regido por una serie de lugares por los cuales se debía pasar, ciudades que ostentaban el privilegio de realizar entradas públicas: Tlaxcala, Puebla y la Ciudad de México, por mencionar las principales.

Por su parte, la entrada triunfal en la Ciudad de México señalaba el final del viaje que el virrey hacía en tierras novohispanas desde Veracruz; se realizaba entonces una serie de ceremonias públicas organizadas por el Cabildo de la Ciudad de México. Una fuente imprescindible para conocer este evento, además de las relaciones festivas, son las Actas de Cabildo, consideradas como uno de los poco vestigios originales sobre la llegada de los virreyes a la Ciudad de México.⁶¹ En ellas se recogen las resoluciones con respecto a la organización de la festividad así como los gastos que eran requeridos para la misma, rubro que estaba establecido en las Leyes de Indias junto a relacionado con el uso de palio en la ley número XIX: “Que los Virreyes no usen de la ceremonia del palio en sus recibimientos: y en el del Perú se pueden gastar hasta doce mil pesos: y en el de Nueva España hasta ocho

58 Salvador González, José María, *Efímeras efemérides: fiestas cívicas y arte efímero en la Venezuela de los siglos XVII-XIX*, Universidad Católica Andrés Bello, Venezuela, 2001, pp. 32–34.

59 Un estudio y la relación en diálogo que narra este viaje se puede consultar en: Gan Giménez, Pedro, “La jornada de Felipe III a Portugal (1619), *Chronica Nova*, 19 (1991), pp. 407-431.

60 Rubio Mañé, Jorge Ignacio, *op. cit.*, pp. 3–4.

61. *Ibidem*, p. 120.

mil”⁶², promulgada por Felipe II en 1573 y vigente en el reinado de sus sucesores.⁶³ Como su título lo dice, esta ley autorizaba el gasto de doce y ocho mil pesos para Perú y México respectivamente en los recibimientos de sus virreyes, no permitía además que se excediera de estas cantidades por ningún motivo, so pena de que se cobrara al librador el uso de una cantidad mayor.

Aunque en las sesiones de Cabildo constantemente se remarca que se habrá de respetar el monto límite para gastos, en varias ocasiones éste era rebasado. La razón por la cual se superaba se debía a diferentes circunstancias, una de ellas se testimonia en el acta de la sesión del 5 de junio de 1716 en la que se discutían los preparativos para la llegada del virrey Baltasar de Zúñiga y Guzmán, marqués de Valero, y en la que el Cabildo solicitó un aumento de seis mil pesos, mismo que fue autorizado vía carta del entonces virrey duque de Linares, debido a que la estructura del arco triunfal se encontraba en muy mal estado por lo que era necesario hacer otra, además de que las casas de Chapultepec requerían de arreglo pues se hallaban deterioradas.⁶⁴ Por otro lado, durante la sesión del 2 de septiembre de 1722, se discutieron los preparativos para recibir al virrey Juan de Acuña y Bejarano, marqués de Casafuerte, por lo que se ratificó el límite de los gastos en ocho mil pesos, pero se solicitó un aumento de cuatro mil, aunque no por alguna causa extraordinaria, sino por aparente ostentación:

(...) y atendiendo que función tan primera y principal y del lustre y decencia de esta Nobilísima Ciudad y de representar los Excelentísimos Señores Virreyes la viva imagen de Su Majestad no se puede costear con esa cantidad, está suplicado a Su Majestad se sirva de permitir se extienda el gasto hasta doce mil pesos (...).⁶⁵

62 RLRI, Libro III, Título III, Ley xix.

63 Chiva Beltrán, Juan, *op. cit.*, p. 83.

64 *Actas Antiguas de Cabildo*, Tomo II, Libros 48 al 50, pp. 183-185

65 *Actas Antiguas de Cabildo*, Tomo II, Libros 51 al 53, p. 354.

Lo anterior deja constancia de dos aspectos: la importancia que tenía una persona como el virrey en la Nueva España, sobre todo si se atiende que el rey nunca llegó a pisar tierras americanas, lo cual confería a este personaje toda una carga política y simbólica importante, no sólo como su lugarteniente, sino como su encarnación misma en la Nueva España; por otro lado es una muestra de la ostentación como forma visible de estatus que halló una de sus mejores formas de manifestación en todo tipo de fiestas y celebraciones públicas.

2 Ritualidad política en la entrada triunfal virreinal

2.1 La Conquista: fundamento del periplo de los virreyes

Una de las bases simbólicas más importantes sobre la cual descansaba la realización de este evento es lo que desde el estudio de los ritos se ha llamado “mito fundacional”. Esta noción es, en líneas generales, uno de los elementos centrales en los que se apoya la realización de un rito, ya que estos ofrecen a quienes los presencian narraciones representadas que les permiten interpretar su propia existencia puesto que reproducen una historia, su historia.⁶⁶

La eficacia de la relación significativa entre el mito y el ritual radica en que la práctica ritual reproduce la lógica del mito fundacional y el análisis del rito debe ser un análisis en segundo grado, pues su discurso material sólo puede ser entendido desde el discurso originario de los mitos fundacionales.⁶⁷ En otras palabras y aplicado al presente estudio, para entender el significado de la entrada triunfal virreinal es necesario recurrir a la conquista de Tenochtitlán. Autores como Víctor Mínguez, Juan Chiva Beltrán e Inmaculada Rodríguez Moya señalan un simbolismo particular en el trayecto o periplo que debía

66 Muir, Edward, *op. cit.*, p. XVI.

67 Molina García, Pedro, “Ritos de paso y sociedad: reproducción, diferenciación y legitimación social”, en Francisco Checa *et al.* (eds.), *La función simbólica de los ritos de paso. Rituales y simbolismo en el Mediterráneo*, Instituto de Estudios Almerienses, Barcelona, 1997, pp. 22–23.

realizar los virreyes que llegaban la Nueva España, situación que no se daba dentro de ningún otro virreinato, pues hasta cierto grado se guiaba por la ruta que Hernán Cortés había seguido para conquistar Tenochtitlán, y según lo expresa Mínguez:

De alguna forma, el viaje de los virreyes se transformaba en un rito que recordaba la conquista del país a sus habitantes y la lealtad debida a la corona española. Recibir a un virrey significaba recibir al monarca que lo enviaba, que era heredero de aquel emperador [Carlos V] que enviara a su vez al dominador de los aztecas [Hernán Cortés], y con él se renovaban los votos de obediencia y respeto.⁶⁸

En la visión de la entrada triunfal, la gesta de la Conquista fue un acontecimiento en el que si bien los héroes que participaron de él no formaban parte de aquella antigüedad grecorromana, lo hacían en un pasado más reciente en donde el personaje principal era Hernán Cortés y la gesta memorable la conformaba la subyugación del Imperio Mexica. Luego de haberse conformado a lo largo del tiempo, el periplo del virrey se sobrepuso a los puntos nodales del viaje cortesiano: Tlaxcala, Cholula, Huejotzingo y la Ciudad de México, además de Puebla, únicos lugares en donde se realizaban entradas triunfales; con base en esto, el viaje del virrey se ha entendido como recreación del pasado y legitimación del dominio del rey, pues era durante el arribo a estas ciudades cuando la memoria de la conquista se afianzaba con la llegada del soberano personificado en su más cercano representante.⁶⁹

Aunque en distintos puntos del viaje se realizaban festejos para el virrey, los cuales consistían en comidas, música y bailes⁷⁰, era en las ciudades mencionadas en donde se reafirmaba de forma ritual la fidelidad de los súbditos y el compromiso de la corona a respetar los derechos otorgados. La ceremonia en estas ciudades era en mayor o menor medida la misma que en

68 Mínguez, Víctor, *op. cit.*, p. 32.

69 Mínguez, Víctor *et al.* *La fiesta barroca. Los virreinos americanos (1560-1808)*. Universitat Jaume I. Valencia, 2012, pp. 35–37.

70 Chiva Beltrán, *op. cit.*, p. 93.

la Ciudad de México: recibimiento por las autoridades del lugar, el paso a través del arco triunfal, la cabalgata por las principales calles y la celebración de una ceremonia religiosa. Sin embargo, lo que definía las particularidades era el acontecimiento que ahí había sucedido durante el periodo anterior a la consolidación del dominio español, esto es, durante la expedición que Hernán Cortés había iniciado en julio de 1519 para ganar nuevas tierras y con ello más riquezas, enarbolando la bandera de la religión y las armas de Carlos V.

La expedición en la cual Hernán Cortés tuvo la determinación de obtener para el rey de Castilla los territorios descubiertos y en posesión de la Triple Alianza, inició aproximadamente el 8 de agosto de 1519, unos meses después de haber fundado la Villa Rica de la Vera Cruz. El lema bajo el cual dirigió su empresa fue “Vencer o ganar la tierra o morir”, frase que se buscaba asimilar a la que proclamaron los soldados ante Julio César, quien con su ejército cruzó el río Rubicón para conquistar Roma y convertirse en emperador: “O César o nada”. Si bien Cortés ya había tenido oportunidad de enfrentarse a otros pueblos indígenas, como los Chontales en las batallas de Potonchan y Centla, el viaje que iniciaba para encontrarse con Moctezuma dio pie al recorrido que en el periodo virreinal debía rememorar la victoria tanto de la corona de Castilla como del cristianismo.

De la Villa Rica de la Vera Cruz, Cortés pasó a Cempoala, pueblo que para entonces ya era su aliado, la comitiva siguió hasta un punto próximo a la actual Xalapa, allí fueron bien recibidos por órdenes de Moctezuma.⁷¹ Siguieron por lo la zona montañosa que tuvo por paradas una localización anterior de la actual Coatepec, Xichochimalco, cercana a la actual Xico y luego Ixguacan. El sitio más relevante en este viaje, antes de la capital del dominio Mexica, fue

71 Los datos sobre la Conquista se han tomado de varia bibliografía especializada en ese tema como: Thomas, Hugh, *La conquista de México: el encuentro entre dos mundos, el choque de dos imperios*, Planeta, Madrid, 2009; Guzmán, Eulalia, *Una visión crítica de la conquista de México-Tenochtitlan*, UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas, México, 1989; Cortés, Hernán, *Cartas de Relación*, Porrúa (“Sepan Cuantos...” Núm. 7), México, 2013.

Tlaxcala, pueblo que en un inicio combatió la llegada de los españoles, pero luego de ser derrotados en varias ocasiones decidieron recibirlos. La entrada de los expedicionarios se dio el 18 de septiembre y fueron recibidos por los caciques principales y sacerdotes. Aquí Cortés logró tener una buena relación con el consejo que gobernaba la ciudad y especialmente con Maxixcatzin y Xicotencatl el Viejo.

En el ritual virreinal, Tlaxcala era la primera ciudad en la que tenía lugar una entrada pública de un virrey con la mayor parte de los elementos ceremoniales, pues era conocida la importancia de este pueblo y sus privilegios por haber sido aliados y vasallos del rey de Castilla. Sin embargo un cambio drástico se tuvo en 1785 durante el trayecto de Bernardo de Gálvez, quien modificó por completo el orden de las ciudades en las que hizo su llegada al pasar primero a Puebla y luego Tlaxcala, gesto que las autoridades tlaxcaltecas no vieron con agrado⁷², lo que se entiende si se tiene en cuenta la rigurosidad en la observancia de los fueros, tan común en el sistema estamental novohispano, heredero del modelo castellano en el que la jerarquía política y simbólica de un grupo frente a otros se ganaba y mantenía gracias a los favores hechos a la Corona y las mercedes concebidas por ésta.⁷³ Esta variación ha sido considerada como un mensaje político que alentaba el crecimiento que Puebla experimentaba en ese momento, tanto en lo demográfico como en la parte económica, además de su importancia como sede episcopal, todo esto frente al estancamiento de Tlaxcala; escenario que movió a Gálvez a valorar más el progreso sobre la tradición.⁷⁴

72 Cfr. Chiva Beltrán, Juan, *op. cit.*, p. 96.

73 Al respecto de la conformación y funcionamiento del sistema foralista en la Nueva España véase: Rojas, Beatriz, "Los privilegios como articulación del cuerpo político Nueva España, 1750-1821", en Beatriz Rojas (coord.), *Cuerpo político y pluralidad de derechos. Los privilegios de las corporaciones novohispanas*, CIDE, Instituto Mora, México, 2007, pp. 45-84.

74 La población de Puebla, según el censo de 1790, era de 81,046 habitantes, además de que era la capital de una intendencia con una cifra mayor al medio millón de personas; Tlaxcala,

Destacaban en la entradas triunfales celebradas en Tlaxcala los elementos indígenas, pues según lo menciona García Panes quien relata la llegada del marqués de las Amarillas en 1755, luego de los cuatro dragones que abrían paso a la procesión, ésta era encabezada por indígenas vestidos de forma tradicional, con las insignias que indicaban sus pueblos de procedencia, además al lado del virrey cabalgaban gobernadores indígenas junto con los regidores de la ciudad y el gobernador de la provincia.⁷⁵ De tal manera se realizaba el recibimiento del virrey, quien era concebido como "la alteridad" de Cortés "cuyo pendón de batalla, celosamente guardado en las Casas Reales, también era honrado por ambas partes [virrey y autoridades locales] en dichas ocasiones."⁷⁶

La segunda entrada triunfal se celebraba en la ciudad de Puebla, aunque ésta no se había fundado cuando ocurrieron los hechos de la Conquista, la importancia que adquiere desde su establecimiento entre 1530 y 1534 la convirtió en un punto importante del recorrido ritual de los virreyes. A decir de Julia Hirschberg, Puebla se consolidó como un importante sitio comercial al encontrarse entre la ruta de Veracruz a México, además de ser un paso obligado para los viajeros que deseaban evitar los pueblos de indios. En su momento y dado el desarrollo económico y social que había alcanzado, la ciudad pidió a la corona privilegios tales como que la audiencia residiera en ella una parte del año, "Puebla estaba reclamando no sólo privilegios que se acordaban normalmente a las ciudades hispánicas sino, además, privilegios

por su parte, no alcanzaba los sesenta mil en toda su intendencia. Cfr. Quintero Saravia, Gonzalo M., *Bernardo de Gálvez y América a finales del siglo XVIII*, tesis doctoral, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia de América I, Universidad Complutense de Madrid, 2015, p. 647.

⁷⁵ García Panes, Diego, *Diario particular del camino que sigue un virrey de México desde su llegada a Veracruz hasta su entrada pública en la capital*, Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente, Madrid, 1994, pp. 96–100.

⁷⁶ Cuadriello, Jaime, *Las glorias de la república de Tlaxcala: o la conciencia como imagen sublime*, UNAM, México, 2004, p. 126.

que se otorgaban sólo a una capital virreinal."⁷⁷ En Puebla era el punto en el que el Cabildo de la Ciudad de México tenía su primer contacto con el virrey a través de los comisarios que eran enviados a dar el "besamano" correspondiente, una forma discreta para que los organizadores de la entrada triunfal en México tuvieran una idea de la magnitud del evento.

El paso siguiente en el recorrido de Cortés y posteriormente en el de los virreyes fue Cholula. En las relaciones y estudios sobre la Conquista de Tenochtitlán se indica que el pueblo cholulteca era fiel servidor y tributario de Tenochtitlán y que mantenía una férrea enemistad con los tlaxcaltecas, a la vez que se identificaba como un importante centro religioso pues míticamente se creía que Quetzalcóatl la había fundado. Una vez que Cortés llegó a la ciudad y había sido tratado con hospitalidad por órdenes de Moctezuma, surgió el rumor de una posible traición por parte de sus anfitriones, cuando confirmó estas sospechas consultó con sus aliados lo que debían hacer, la resolución fue dar un escarmiento al pueblo de Cholula. En el templo de Quetzalcoatl, Cortés reunió a aproximadamente cien de los señores principales, los reprendió por tratar de traicionarlo y con fundamento en las leyes castellanas indicó que tal falta debía ser castigada. Con este hecho comenzó el ataque a Cholula que se prolongó durante dos días, mismos en los que españoles, tlaxcaltecas, totonacas y cempoaltecas quemaron, saquearon la ciudad y mataron una cantidad considerable de indígenas. Una vez terminada la masacre, se mandaron colocar cruces en los templos y se destruyeron los ídolos que sobrevivieron a la destrucción. Cuando Cortés se reunió con los señores principales que lograron sobrevivir, estos pidieron perdón por lo sucedido y ofrecieron ser sus servidores.

77 Hirschberg, Julia, "La fundación de Puebla de los Ángeles: Mito y realidad", *Historia Mexicana*, 28 (2), 1978, pp. 185-223, p. 218.

Luego de la experiencia en Cholula, Cortés había determinado ir a Tenochtitlán no en son de paz, sino como enemigo, así pues se dirigió a la capital del señorío mexica entre los dos volcanes, Popocatepetl e Iztaccíhuatl, a través del actual Paso de Cortés. Aunque Cortés no hizo escala en Huejotzingo, los principales de este pueblo le dieron su apoyo. El paso de los virreyes por este lugar bien podría verse desde esta perspectiva o quizá estuvo determinado también por la importancia posterior de Huejotzingo en labor evangelizadora, pues es en este lugar en donde se fundó uno de los primeros conventos franciscanos, el de San Miguel.⁷⁸

Hernán Cortés se encontró con Moctezuma el 9 de noviembre de 1519, luego de esto devino la prisión del tlatoani y los principales señores. Entre este episodio y la caída de la ciudad se dieron tres momentos clave: la matanza del Templo Mayor, dirigida por Pedro de Alvarado en ausencia de Cortés, probablemente el 16 de mayo de 1520, mientras una gran cantidad de sacerdotes y pobladores se encontraban en los festejos del Tóxcatl; luego el episodio de la Noche Triste, que fue resultado de aquella masacre: los indígenas sitiaron a los españoles y sus aliados mientras intentaban huir una vez que habían matado a altos señores indígenas y Moctezuma había muerto, el resultado fue desastroso para los conquistadores pues se vieron superados en número y muchos de ellos murieron o fueron capturados para ser usados en sacrificios. Los sobrevivientes continuaron su camino hacia Tlaxcala y se encontraron en Otumba con otro grupo que los enfrentó, sin embargo en esta ocasión salieron victoriosos en lo que se conoció después como la Batalla de Otumba, lugar que posteriormente se utilizó como sitio para la entrega del bastón de mando entre los virreyes.

Tras meses de restablecerse en Tlaxcala, a inicios de 1521 inició nuevamente el viaje hacia Tenochtitlán para conquistarla. El sitio de la ciudad

⁷⁸ Ricard, Robert, *La conquista espiritual de México: Ensayo sobre el apostolado y los métodos misioneros de las órdenes mendicantes en la Nueva España de 1523-1524 a 1572*, FCE, México, 2014.

se prolongó durante los meses de mayo, junio y julio, en los cuales se le cortó el abasto de agua y comida; terminó el 13 de agosto con la rendición de Cuauhtémoc. La victoria de Cortés se hizo formal en una reunión al día siguiente, para ello recibió al tlatoani y a sus consejeros, entre ellos los reyes de Texcoco y Tacuba quienes vestían con mantas sucias, forma ritual después de una derrota, también la capa hecha de plumas de quetzal que vestía Cuauhtémoc se presentó en el mismo estado. Se llevó a cabo un banquete para festejar el triunfo en las casas del señor de Coyoacán y el día 15 una procesión con la imagen de la Virgen María y una cruz seguida de una misa en una colina cercana en donde se cantó un *Te Deum*.

Al tener este panorama, puede verse que la entrada triunfal del virrey pretendía ser no sólo un evento de fiesta; visto desde la perspectiva de las autoridades virreinales, se trataba de reafirmar un orden tanto político como religioso.⁷⁹ Este evento simbolizaba la victoria reiterada de la corona española y la renovación de los votos de respeto y obediencia por parte de los territorios conquistados. El realizar el triunfo a la manera romana significaba honrar a los virreyes antes de ejercer sus cargos, puesto que como nuevos enviados del rey reconquistaban el imperio mexicano, así el mito histórico se escenificaba con la entrada triunfal de la monarquía española para conmemorar tanto la conquista espiritual como por las armas.

No obstante lo anterior y aunque durante casi todo el periodo virreinal se siguió más o menos de forma fiel este recorrido, fue hacia el siglo XVIII cuando hubo variaciones que dejaban de lado el papel simbólico del mismo: ya se mencionó la llegada de Bernardo de Gálvez a Puebla antes que Tlaxcala, aunque hubo otras que se debieron a razones más prácticas, como el hecho de restar mayores trabajos a la Real Audiencia cuando un virrey moría en funciones, pues generalmente era aquel órgano o el arzobispo en turno quien

79 Bonet Correa, Antonio, *op. cit.*, p. 6.

asumía el gobierno de forma momentánea mientras se enviaba un nuevo virrey. Para estos casos se destinó el llamado “pliego de providencia” o “pliego de mortaja”, por el cual se nombraba a un virrey interino que preferentemente se encontrara ya en algún lugar cercano al virreinato.⁸⁰

Este fue el caso de Martín de Mayorga, quien en 1779 y luego de la muerte de Antonio María de Bucareli emprendió el viaje desde Guatemala, en donde fungía como presidente de aquella audiencia.⁸¹ En su momento, por ejemplo, en caso de que Mayorga no hubiera podido ocupar el cargo, lo habría hecho uno de los sobrinos del una vez virrey Carlos Francisco de Croix, Teodoro de Croix, para ese entonces Comandante General de las Provincias Internas del norte de la Nueva España, pues su nombre figura en uno de los otros pliegos que no fueron abiertos por la Audiencia luego de la muerte de Bucareli.⁸² De haber sido así, este personaje habría hecho su viaje a la capital desde el norte del territorio novohispano. Otro caso fue el de Matías de Gálvez, que luego de que Mayorga dejó el cargo en 1783, hizo su viaje desde Guatemala luego de ser también presidente de aquella audiencia.⁸³

80 El uso del pliego de providencia data de finales del siglo XVII, aunque se generalizó mayormente hacia el XVIII. Su funcionamiento a grandes rasgos era el siguiente: el rey, por consejo del Despacho Universal de Indias, escribía de puño y letra los nombres de tres posibles sucesores al puesto de virrey, gobernador y capitán general de la Nueva España en tres títulos numerados cuyos espacios para el nombre estaban en blanco y que eran redactados por la Secretaría de la Vía Reservada. Estos títulos se cerraban con el sello real a fin de que el contenido fuera secreto. Se escribían tres nombres para que dado el caso en que el primero hubiera muerto o no pudiera ocupar el cargo, lo hiciera el segundo o en su defecto el tercero. Estos sobres se enviaban a la Real Audiencia de México para ser resguardados. Cuando moría el virrey en función, el Real Acuerdo abría el sobre correspondiente y se nombraba a un virrey interino que podía ser destinado como propietario posteriormente o gobernaba en tanto se enviaba a otro virrey. Real Díaz, José Joaquín y Heredia Herrera, Antonia M., “Martín de Mayorga (1779-1783)”, en José Antonio Calderón Quijano (ed.), *Los virreyes de la Nueva España en el reinado de Carlos III*, Tomo II, Escuela de Estudios Hispano-americanos, Sevilla, 1967, pp. 18-20.

81 *Ibíd.*, pp. 30-31.

82 *Ibíd.*, p. 26.

83 Rodríguez del Valle, María y Conejo Díez de la Cortina, Ángeles “Matías de Gálvez (1783-

2.2 Significación ritual y política del triunfo virreinal en el siglo XVIII

El nombramiento de un nuevo virrey constituía un evento de especial importancia para las autoridades novohispanas, en primer lugar porque esto significaba que en los meses siguientes luego de saberse la noticia se tenía que planificar una celebración particularmente magna complementada por fiestas populares que en algunos casos se extendían durante varios días luego de la entrada pública del nuevo gobernante, estas consistían en paseos por la alameda, corridas de toros, fuegos artificiales, luminarias, entre otras.⁸⁴

No hay que dejar de lado que para las autoridades este evento no era únicamente una fiesta cuyos fines fueron la diversión y la alegría. Dado que la entrada triunfal se configuraba como una reproducción de los modelos europeos del rito, la entrada de un virrey significaba para los funcionarios que la organizaban y que participaban de ella una forma de manifestar el orden político, moral y religioso dentro del que asumían un papel propio.⁸⁵ También significó en este contexto una forma en la cual se podía mantener el orden social pues fungía como una válvula de escape frente a la monótona vida diaria. En palabras de Bonet Correa, la fiesta en el contexto de la monarquía era una

(...) medida preventiva muy eficaz, era un mecanismo de defensa colectiva que, provisto de su código estricto y ritual, de monótona repetición, con su remoto y ancestral origen exorcista, era un reflejo de las pasiones, temores, esperanzas de la comunidad en que se producía, una forma de memoria colectiva a la vez que de fijación política, que desde el otoño de la Edad Media, con el nacimiento de las modernas formas de gobierno, eran manifestación evidente del poder cada vez más creciente del Estado.⁸⁶

1784)", en *Ibidem*, pp. 232-233.

84 Chiva Beltrán, Juan, *op. cit.*, p. 78.

85 Bonet Correa, Antonio, *op. cit.*, p. 6.

86 *Ibidem*, p. 5.

Con base en las Actas de Cabildo de la Ciudad de México que se redactaron a inicios del siglo XVIII, las acciones que realizaban los funcionarios desde que se notificaba la llegada del nuevo virrey al puerto de Veracruz consistían en crear comisiones para ejercer las diferentes actividades que debían seguirse durante el recibimiento y hospedaje del mismo:

- "Besamano" en Puebla: se enviaba a dos comisarios a esta ciudad para dar la bienvenida al virrey de parte del cabildo de la ciudad.
- Acomodo del hospedaje en la villa de Guadalupe: igualmente se designaban dos comisarios para que organizaran la comida que se ofrecía al virrey en esta villa y también prepararan las casas de descanso en donde pasaría sólo medio día.
- Arreglo y disposición del real palacio de Chapultepec: los dos comisarios se encargaban del arreglo y hospedaje del virrey en estas casas, así como de organizar la construcción de la plaza de toros.
- Fábrica del arco triunfal: esta comisión englobaba varias tareas pertenecientes a la entrada pública, desde el arco, libreas⁸⁷, caballo y silla para el virrey, etc.

Entre el viaje desde Puebla y el hospedaje en Guadalupe, tenía lugar el traspaso del poder en el pueblo de Otumba, lugar al que acudía el virrey saliente para verificar la ceremonia. Ésta consistía en la reunión de ambos personajes en un salón adornado para la ocasión, ahí y en presencia de personajes notables de los diferentes cuerpos como el secretario de gobierno y el capitán de alabarderos, el virrey saliente entregaba a su sucesor un bastón decorado. Tal símbolo o insignia del poder está relacionado con las representaciones mayestáticas de reyes hispánicos y la vara de justicia.⁸⁸

87 Vestido o uniforme que usaban las cuadrillas de caballeros en los festejos públicos.

88 Ruquoi, Adeline, "De los reyes que no son taumaturgos: los fundamentos de la realeza en España", en *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, No. 51, 1995, pp. 163-186, p. 73;

El lugar para la entrega del bastón sufrió una modificación para la llegada de Antonio María de Bucareli, en 1771, pues fue cambiado al poblado de San Cristóbal Ecatepec por petición de su antecesor el marqués de Croix, Carlos Francisco de Croix. Juan Chiva Beltrán dice que esta variación se produjo por un conflicto entre ambos virreyes, pues Croix no deseaba trasladarse de la capital a Otumba, mientras que Bucareli pretendía seguir el ceremonial acostumbrado, por lo que la solución fue hacer el cambio de mando en San Cristóbal Ecatepec, debido a su proximidad con México.⁸⁹ Por otro lado, se indica también que el cambio se debió a que el virrey de Croix “trataba de poner en orden los asuntos pendientes”⁹⁰, razón por la que demoraría en ir hasta Otumba. Lo cierto es que a partir de esta modificación los siguientes trasposos de poder entre los virreyes se realizaron en el mencionado San Cristóbal.

Se incluye el hospedaje en Chapultepec dentro las actividades que el Cabildo realizaba puesto que el acto se convirtió en parte del recorrido virreinal desde la llegada del virrey marqués de Cerralbo en 1624 quien fue recibido ahí por primera vez, la costumbre se siguió observando con sus sucesores, a excepción de José Sarmiento de Valledares en 1696, siendo el marqués de Valero el último de estos funcionarios en dirigirse a tales casas en 1716. El cambio se debió en gran parte por los gastos que significaba para la hacienda novohispana el arreglo, los banquetes y fiestas tanto en Palacio de Chapultepec como del Palacio Virreinal; así lo señala la Real Cédula dada en 1739 en la que se ordena, por solicitud de la Real Audiencia, que se suspenda el recibimiento de los virreyes en Chapultepec, de manera que estos debían hacer el paso de la villa de Guadalupe a la Ciudad de México sin escalas.⁹¹

Cárdenas Gutiérrez, Salvador, “Las insignias reales en el ritual público de la ciudad de México: disciplina legal (siglos XVI-XVIII)”, en *Ars Iuris*, No. 26, 2001, p. 55.

89 Chiva Beltrán, Juan, *op. cit.*, p. 210.

90 Díaz-Trechuelo Spinola, María de Lourdes *et al.*, “Don Antonio María de Bucareli y Ursúa (1771-1779)”, en José Antonio Calderón Quijano (ed.), *op. cit.*, Tomo I, p. 392.

91 AGN, Reales Cédulas, libro 59, Exp. 40; y Reales Cédulas duplicadas, tomo 104, ff. 465-9,

Preocupaba igualmente al rey los incidentes que sucedían en el camino entre Chapultepec y México:

(...) haciéndome presentes al mismo tiempo los graves daños que se siguen al común, causa cristiana y pública (...), por haber contiguo a él un bosque muy fragoso, con extraviadas sendas, multitud de árboles y lugares ocultos, y que siendo tanta gente que ocurre de ambo sexos con el motivo de los toros que se lidian y demás fiestas que se practican, son muchos los pecados que se cometen y no menos las pependencias, heridas y desgracias que suceden, creciendo éstas mediante a que como se va de madrugada desde México a Chapultepec, se hace preciso transitar por una calzada muy estrecha, con diferentes zanjas a los lados, caen en ellas hombres, forlones y caballos, sucediendo lo propio a la vuelta a su casa, que hacen por la noche, lo que es irremediable por el mucho concurso de personas, como consta todo lo expresado de los testimonios que presentaba [la Audiencia] (...).⁹²

Si bien esta cédula se emitió en 1739, ya desde 1734 las festividades como corridas de toros que se dedicaron al virrey interino tras la muerte del marqués de Casafuerte, el arzobispo de México Juan Antonio Vizarrón y Eguiarreta, tuvieron lugar en la Plaza del Volador, a un costado del Palacio Virreinal. Con el siguiente virrey propietario que fue Pedro de Castro y Figueroa, Duque de la Conquista, se cumplió esto e igualmente el paso de la villa de Guadalupe a la Ciudad de México, sin hacer residencia en Chapultepec, el 17 de julio de 1740.⁹³

Luego del recibimiento protocolario y las demostraciones de hospitalidad que las autoridades novohispanas tenían hacia el nuevo gobernante, se realizaba la ceremonia de toma de posesión del cargo en la Sala del Acuerdo en el Palacio virreinal. En este evento de índole oficial, eran presentados ante la Real Audiencia de México los nombramientos y cédulas que lo acreditaban como Capitán General, Virrey y Presidente de la Real Audiencia. La sala se hallaba decorada profusamente para la ocasión, ahí el virrey ocupaba una silla

citado por Rubio Mañé, José Ignacio, *op. cit.*, pp. 183-186.

92 Rubio Mañé, José Ignacio, *op. cit.*, p. 184.

93 *Ibidem*, p. 187.

colocada en un lugar preferente, rodeado de oidores, alcaldes y el fiscal más antiguo en el cargo. Frente al sello real que era llevado por el canciller, se daba lectura solemne a los nombramientos y se realizaba el juramento sobre las Sagradas Escrituras.⁹⁴

Cabe detenerse en la importancia que tenía el sello real dentro de esta ceremonia, ya que era la presencia virtual del rey en las Audiencias y todo documento que lo presentara se tomaba como firmado por el mismo monarca.⁹⁵ Este elemento fue recibido por primera vez en la Nueva España en 1531, y como lo ordenaban las Leyes de Indias, según aparece en la recopilación de 1680, debía ser recibido como si se tratase de la real persona del rey, para ser transportado sobre un caballo o mula “con aderezos muy decentes, y el Presidente y Oidor más antiguo, le lleven en medio con toda veneración que se requiere.”⁹⁶ En paseo público, el sello se presentaba ante el canciller, quien lo recibía y lo depositaba en una urna para su resguardo, y si existía uno anterior, éste debía ser destruido ante los funcionarios que se nombraban para la ocasión.⁹⁷

Correspondió a Joaquín de Monserrat, marqués de Cruillas, transportar consigo desde España los cinco sellos reales correspondientes al reinado de Carlos III y enviados a las audiencias de Santo Domingo, Guatemala, Filipinas, Guadalajara y México, con los que se sustituyeron los de Fernando VI. En la

94 *Ibíd.*, pp. 161-162; Pópulo Antolín Espino, María del, “El virrey marqués de Cruillas (1760-1766)” en José Antonio Calderón Quijano (ed.), *op. cit.*, Tomo I, p. 18; ver en la misma obra Navarro García, Luis, “El virrey marqués de Croix (1766-1771)”, p. 174, y Díaz-Trechuelo Spinola, María de Lourdes *et al.*, *loc. cit.*, p. 394; así como Real Díaz, José Joaquín y Heredia Herrera, Antonia M., *loc. cit.*, p. 33,

95 En uso del sello real se implementó para los reinos americanos a partir de la orden que aparece en las *Leyes Nuevas* de 1542. CIE, I, Lib. II, f. 9, “Capítulo de las Leyes Nuevas que manda a las Audiencias de las Indias libren provisiones que despacharen con título y sello”.

96 RLRI, Libro II, Título XX, Ley i.

97 Cárdenas Gutiérrez, Salvador, “Las insignias reales en el ritual público de la ciudad de México: disciplina legal (siglos XVI-XVIII)”, en *Ars Iuris*, No. 26, 2001, p. 75.

Audiencia de México, la entrega solemne del sello se hizo el 9 de octubre de 1760, éste fue presentado en una pequeña caja circular que lo contenía, al igual que la Real Cédula que ordenaba su cambio. Con todos los presentes de pie, el canciller Francisco Lorenzo de Rada entró con una bandeja de plata sobre la que estaba el sello de Fernando VI cubierto con un paño verde; una vez sentados los integrantes del Real Acuerdo, se dio lectura a la Cédula y el canciller hizo el juramento de resguardar el nuevo sello que fue escoltado por los alabarderos hasta la Cancillería. Por su parte, el sello de Fernando VI fue fundido en la Casa de Moneda.⁹⁸ Lo anterior da cuenta de la importancia de las insignias reales en la vida política novohispana. Junto al sello, los guiones y armas reales eran elementos centrales de la ritualidad frente a los que el mismo virrey, así fuese el lugarteniente del rey, debía subordinarse en el plano simbólico y ceremonial.⁹⁹

No obstante, uno de los mayores eventos durante la llegada de estos funcionarios era la entrada pública, celebración en el que la ciudad como cuerpo político reafirmaba su importancia y fidelidad dando muestras de grandiosidad en las decoraciones y el lucimiento que sus dirigentes debían mostrar; no en vano los comisarios que fueron enviados a Puebla durante la llegada del virrey marqués de Valero refieren que el evento en esta ciudad fue "con la mayor pompa y grandeza que puede explicarse."¹⁰⁰ Esto ya ofrecía al Cabildo mexicano un parámetro sobre lo que el virrey esperaba durante su llegada a la capital, además de que activaba una de las características principales de las fiestas barrocas: la ostentación como forma de mostrar poder y grandeza a la vista de los súbditos.¹⁰¹ Hay que recordar los numerosos

98 La Audiencia Gobernadora con Cruillas a S. M., México, 22 de noviembre 1760, AGI, México 1259, citado por Pópulo Antolín Espino, María del, *loc. cit.*, p. 19.

99 Sobre el origen y la preeminencia de las insignias reales en España y la Nueva España véase: Cárdenas Gutiérrez, Salvador, *art. cit.*, pp. 53-101.

100 *Actas Antiguas de Cabildo*, Libros 48 al 50, p. 186.

101 Maravall, José Antonio, *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*, España, Ariel, 1975, pp. 483-484.

aumentos en el gasto autorizado para estas ocasiones, como se vio en apartados anteriores, algunas veces justificados por necesidades presentadas con el carácter de urgente, como el arreglo de hospedajes o la fábrica de aparatos festivos como el arco triunfal; pero se prestó también a la sola exhibición de lujo, como se vio en el caso del recibimiento del virrey marqués de Casafuerte cuando a la cantidad autorizada de ocho mil pesos se aumentaron cuatro mil en función “del lustre y decencia de esta Nobilísima Ciudad [de México]”.¹⁰²

Como ritos centrales de la entrada triunfal, el juramento del virrey en presencia del Cabildo y el desfile hasta la catedral eran momentos en los que el papel teatral del Estado ponía en escena a los participantes del poder novohispano. La realización de esta entrada implicaba lo que se ha llamado “espejos” y “modelos”¹⁰³, dos concepciones que dejaban clara la organización jerárquica del aparato de gobierno mostrada durante estas celebraciones, lo que igualmente remite tanto al triunfo romano como del recibimiento medieval, cuando, por un lado, desfilaba el general o el emperador seguido de magistrados, senadores, los soldados y los prisioneros; y en el caso medieval el príncipe y los altos funcionarios, seguidos por juristas, mercaderes, maestros de oficios y el pueblo en general.¹⁰⁴

La idea de espejo tiene un carácter explicativo y de colocación de los personajes en el orden social establecido según su importancia.¹⁰⁵ En el recibimiento de un virrey en la Ciudad de México, tal espejo se mostraba cuando, frente al arco triunfal construido en el inicio de la calle de Santo Domingo, el corregidor y el escribano mayor de Cabildo entregaban al nuevo virrey las llaves de la ciudad, al tiempo que éste hacía el “pleito homenaje” o

102 *Actas Antiguas de Cabildo*, Tomo II, Libros 51 al 53, p. 354.

103 Muir, Edward, *op. cit.* p. XVI.

104 Chiva Beltrán, Juan, *op. cit.*, p. 42.

105 Muir, Edward, *op. cit.*, p. XVII.

protesta, según la cual, bajo su gobierno se tendría a la ciudad “a ley y bendición del rey” al mismo tiempo que se respetarían sus fueros y privilegios.¹⁰⁶ Una vez hecho el juramento se hacía la explicación de los emblemas y alegorías colocados en el arco con los que se elogiaba su linaje y su carrera política o militar en caso de que las tuviera, luego de ello la comitiva pasaba a través de la puerta principal para dar inicio al desfile triunfal.¹⁰⁷

La noción de modelo se explica por las normas rígidas que se debían acatar al momento de realizar estas ceremonias y por su conexión análoga con una maqueta, así pues “cuando las autoridades públicas caminan lentamente en una procesión organizada, reflejan un modelo del comportamiento que de ellos se espera en la dirección de los asuntos del Estado.”¹⁰⁸ La entrada triunfal virreinal no difiere de esta explicación. Incluso antes de que las autoridades locales se encontraran con el nuevo virrey los integrantes del Cabildo debían salir en “paseo público” desde las casas capitulares en dirección al palacio virreinal en donde ya eran esperados por los integrantes de la Real Audiencia, luego de esto la comitiva se veía acompañada por el alguacil mayor y los ministros de la audiencia ordinaria, precedidos por un acompañamiento de trompetas y timbales, hasta encontrarse con el nuevo virrey en la calle de Santo Domingo.¹⁰⁹

Una vez que se entregaban las llaves y se hacían los juramentos daba inicio el desfile triunfal, para éste se ponían dos bandas al caballo en el que entraba el nuevo gobernante, una de ellas, la del lado derecho, la sostenía el

106 *Actas Antiguas de Cabildo, Libros 38 (al 42), abrazando desde el 1° de enero de 1698 hasta el 21 de Diciembre de 1705*, México, Imprenta del comercio de Juan R. Velasco, 1911, pp. 297-298. *Actas Antiguas de Cabildo, Libros 43 al 47, comprendiendo desde el 1° de enero de 1706 á 22 de diciembre de 1713*, México, Impr. Particular, G. Oropeza Velasco, 1911, pp. 40-41.

107 Chiva Beltrán, *op. cit.*, p. 104.

108 Ídem.

109 *Actas Antiguas de Cabildo, Libros 38 (al 42)*..., pp. 297-298. *Actas Antiguas de Cabildo, Libros 43 al 47*..., pp. 40-41.

corregidor, mientras que la del izquierdo el regidor más antiguo en funciones.¹¹⁰ En seguida la Real Audiencia, entre otros tribunales que formaban parte del acompañamiento, entraban por delante del nuevo virrey en su recorrido hasta la catedral en donde ya se le esperaba con el palio hecho especialmente para esta ocasión, mismo que rechazaba en cumplimiento de lo establecido en las Leyes de Indias para estos casos, además de otro arco que cubría la fachada por la que el virrey entraba en el recinto previa explicación de sus elementos simbólicos que, al igual que el anterior, estaban destinados al elogio de su persona y su carrera y para desearle un feliz gobierno. Por último dentro de la catedral se realizaban los oficios religiosos correspondientes y se entonaba el solemne *Te Deum*.¹¹¹

A pesar de lo esquemático de esta explicación, la manifestación de los espejos y modelos vistos en las acciones de recibimiento y el desfile se difuminaban en la realización de las diferentes acciones, de tal forma que era ahí donde residía la tensión creativa de los ritos: “la tensión entre el modelo conservador de lo que es y el modelo utópico de lo que debería ser”.¹¹² El conjunto de actos se configuraba como un todo, en sí como una metáfora que representaba la complejidad de relaciones, de subordinación y de negociaciones entre los diferentes sectores que constituían el cuerpo administrativo virreinal.

Fue este mismo juego de preeminencias lo que parece haber llevado a su fin las ceremonias de las entradas triunfales. De acuerdo con lo que presenta Mariana Rodríguez del Valle con base en documentación del Archivo General de Indias, las entradas triunfales novohispanas no quedaron exentas de roces entre la Audiencia y el Cabildo de la Ciudad de México. Como ejemplo

110 *Actas Antiguas de Cabildo, Libros 38 (al 42)*..... p. 297-298; *Actas Antiguas de Cabildo, Libros 43 al 47*..., p. 40-41

111 Chiva Beltrán, Juan, *op. cit.*, p. 106.

112 Muir, Edward, *op. cit.*, p. XVIII.

menciona lo ocurrido en las entradas del virrey Antonio María de Bucareli en 1771 y Matías de Gálvez en 1784, polémicas que desembocaron en una Real Cédula que cesaba la realización de los triunfos virreinales. Según escribe la autora, el ceremonial de la entrada pública se había realizado conforme se describió anteriormente, con el virrey acompañado del corregidor y el regidor decano durante el desfile triunfal; sin embargo en 1771 el oidor decano de la Audiencia, Domingo Valcárcel, lo modificó quedándose junto al virrey, lo que provocó la molestia y reclamo del regidor decano. En la entrada dispuesta para Matías de Gálvez, el regente de la Audiencia, Vicente Herrera Rivero, buscó, según el precedente de Valcárcel, quedarse al lado del virrey durante el juramento, la entrega de llaves y el paseo público; ante esto, el corregidor y regidor decano hicieron que por la fuerza el regente tomara su lugar durante este evento, no obstante que Gálvez se oponía a tal acción hacia el funcionario.¹¹³

Como resultado, tanto el Cabildo como la Audiencia hicieron llegar sus quejas al rey en cartas enviadas ese año. En su escrito, el Cabildo indicó que su intención no era competir contra el tribunal, sino apelar a la prerrogativa que tenía de realizar la entrada pública de los virreyes sin que en esto interviniese la Real Audiencia. Añadió como argumento que el virrey debía entrar a la ciudad bajo palio, cuyas varas eran sostenidas por los regidores y, aunque éste era rechazado, tal honor impedía que el regente fuese al lado del nuevo gobernante. Igualmente aduce que el origen de este malentendido se debió a una carta sobre recibimiento del virrey Agustín de Ahumada y Villalón, marqués de las Amarillas, en 1755, en donde se decía que los oidores se quedaron bajo

113 La Audiencia de México al rey, en México a 26 de mayo de 1784. AGI, México, 1132. Citado por Rodríguez del Valle, María y Conejo Diez de la Cortina, Ángeles, "Matías de Gálvez (1783-1784)", en José Antonio Calderón Quijano (ed.), *op. cit.*, Tomo II, p. 236.

el arco en la ceremonia de la jura, pero nada refería acerca de que debían acompañar al virrey en su paseo hasta la catedral.¹¹⁴

Por su parte, la Audiencia sostuvo que el regente había participado de la entrada triunfal de Matías de Gálvez del mismo modo que lo había hecho el oidor decano en la de Bucareli. Además, señaló que durante su llegada por primera vez a la capital, los virreyes ya eran honrados oficialmente por los diferentes cuerpos y comunidades en los pueblos de San Cristóbal y Guadalupe, sumado a las salvas de artillería, la presencia de tropas en el trayecto y el repique de campanas, añadiéndose las recepciones en el Palacio virreinal y las festividades subsecuentes a este primer recibimiento; todo lo cual resultaba un gran gasto para el Tribunal del Consulado, que llegaba a sobrepasar las cantidades permitidas en la Recopilación de Indias.¹¹⁵ “Según el parecer de la Audiencia, la entrada pública era una contradicción a la voluntad del rey, de gran molestia para los virreyes, de forma que algunos no la habían hecho, además de ser gravosa porque interrumpía toda la vida de la ciudad.”¹¹⁶

Se consideraba también que la primera entrada que hacía el virrey era suficiente para mostrar el respeto que debía tener el pueblo novohispano hacia la Corona a través de un funcionario que lo representaba y que la ley no daba pie a que se repitieran estas ceremonias, sobre todo por los gastos que significaban. Con estos argumentos, la Audiencia sugería que se suspendieran las entradas triunfales para los virreyes en la Nueva España, a no ser que el rey dispusiera que se siguieran realizando; en tal caso, pedía moderación en los gastos, también demandaba que los oidores estuvieran presentes en la jura

114 El Ayuntamiento de México a don José de Gálvez, Sala Capitular de México 6 de mayo 1784. AGI, México 1512. *Ibidem*, pp. 236-237.

115 La Audiencia de México al rey, México 2 de febrero 1785. AGI, México 1132. *Ibidem*, pp. 237-238.

116 *Ibidem*, p. 238.

frente al arco triunfal y si se les negaba esto, pedían ser disculpados de asistir al paseo público.¹¹⁷

El Consejo de Indias apoyó la petición de la Audiencia el 12 de enero de 1785 sobre el respeto a las cifras autorizadas para las recepciones virreinales; aunado a esto, se aplicó una multa de doscientos cincuenta pesos a cada uno de los regidores que participaron en la entrada pública de Matías de Gálvez.¹¹⁸ Ese mismo año y por motivo de la llegada de Bernardo de Gálvez, conde de Gálvez, se realizaron los honores acostumbrados, se le entregó el bastón de mando en el pueblo de San Cristóbal e hizo su llegada a la Ciudad de México el 17 de junio, cuando fue recibido por el pueblo novohispano; ese mismo día se verificó el juramento y toma de posesión ante la Audiencia.

Sin embargo, para este virrey no se realizó la acostumbrada entrada triunfal, cuyas razones pudieron ser varias: primero que llegaba como interino, por lo que en este caso un recibimiento con mayor suntuosidad estaba reservado para otra ocasión cuando fuera nombrado propietario del cargo¹¹⁹, y en segundo término, los gastos producidos en los festejos derivados de su primera entrada, que para el Consulado fueron de dieciséis mil pesos; mientras que para el Ayuntamiento, catorce mil¹²⁰, cifra que llegaba casi al doble de lo permitido, si se recuerda que para la Nueva España el límite era de ocho mil

117 Ídem.

118 El Consejo de Indias en sala 1ª a 12 de enero de 1785. AGI, México 1133. Ídem.

119 Quintero Saravia, Gonzalo M., *Bernardo de Gálvez y América a finales del siglo XVIII*, tesis doctoral, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia de América I, Universidad Complutense de Madrid, 2015, p. 648. De esta manera se hizo también para Matías de Gálvez, quien tomó posesión como interino el 29 de abril de 1783 y el 14 de agosto fue nombrado propietario del cargo, para hacer su entrada triunfal hasta el 8 de febrero de 1784; caso particular fue el de Martín de Mayorga, virrey interino desde 1779 a 1783, debido a la situación de guerra que atravesaba España en ese momento contra Gran Bretaña, por lo que se complicaba el envío o nombramiento de un virrey propietario, de forma que su periodo lo ejerció en interinato y no se encontró registro de que se le haya dedicado entrada triunfal.

120 Galbis Díez, Ma. del Carmen, "Bernardo de Gálvez (1785-1786)", en José Antonio Calderón Quijano (ed.), *op. cit.*, Tomo II, p. 333.

pesos. Esto último parece ser un motivo importante según la disposición real dada en la Cédula del 14 de marzo de 1785, en la que se mandaba que los virreyes hicieran sólo una entrada ceremonial a la ciudad, la primera, ofrecida por la Real Audiencia.¹²¹ Salvador Cárdenas detalla las tres principales razones expuestas en esta cédula: “1) Porque esa costumbre resultaba abusiva, ya que era *contra legem*, 2) porque se producía ‘trastorno de todas las funciones públicas de servicio y de gobierno de tribunales y de familias’; 3) por lo gravosa que resultaba, además de la suma molestia a los virreyes”.¹²² Igualmente menciona el autor que esta Cédula fue ratificada por el Real Acuerdo de México el 25 de junio de ese mismo año¹²³, ocho días después de la llegada del conde de Gálvez a la capital virreinal.

A pesar de estas nuevas disposiciones con respecto a las ceremonias de entrada pública, los hermanos Bruno Francisco y José Rafael Larrañaga, letrados zacatecanos, realizaron la descripción literaria de un arco triunfal dedicado al conde de Gálvez llamado *El Sol triunfante. Aclamación de las proezas y honores políticos y militares del excelentísimo señor don Bernardo de Gálvez, conde de Gálvez*.¹²⁴ La inquietud de la Audiencia de México por los

121 Real Cédula a la Audiencia, 14 de marzo 1785, AGI, México 1785, citada por Galbis Díez, Ma. del Carmen, *loc. cit.*, p. 333; Copia de Real Cédula, El Pardo, 14 marzo 1785. AGI, México 1815, citada por Flores Moscoso, Ángeles, “Protocolo del Cabildo secular en los actos públicos en el siglo XVIII”, en *Los Cabildos andaluces y americanos. Su historia y organización actual*. Actas de las X Jornadas de Andalucía y América, Sevilla, 1992, pp. 457-482, p. 464.

122 AGN, Correspondencia de virreyes, vol. 282, No. 92, f. 27 f. visto en Cárdenas Gutiérrez, Salvador, “‘Ius Triumphandi’: La primera entrada de los virreyes, una institución del derecho público en Nueva España”, en *Actas del XV Congreso del Instituto Internacional de Historia del Derecho Indiano*, Tomo II, Diputación de Córdoba, Universidad de Córdoba, España, 2005, p. 1392.

123 Ídem.

124 *El Sol Triunfante. Aclamación de las proezas y honores políticos y militares del Excmo. Señor D. Bernardo de Galves, conde de Galves. Caballero pensionado de la Real y distinguida Orden de Carlos III. Comendador de Bolaños en la de Calatrava, Theniente General de los Reales Ejercitos. Virrey, Gobernador y Capitán General de esta Nueva España etc. etc. etc. Dedicada a la Excma. Señora Doña Feleccitias de Maxan Condeza de Galves, y Virreyña de Nueva España et. etc.*, edición facsimilar, Frente de Afirmación Hispanista, México, 1990.

costos de las entradas triunfales, misma que fue manifestada en la mencionada querrela surgida durante la entrada de Matías de Gálvez, el hecho de que este virrey llegara como interino, así como el acatamiento a la cédula que buscaba dar fin a estas celebraciones, constituyen el cúmulo de causas por las que el arco de los hermanos Larrañaga pudo no haberse construido.

El nuevo conjunto de ideas ilustradas con las que se impulsó la política del reinado de Carlos III, cuya manifestación y sello particular más visible se halla en el reformismo borbónico y su preocupación constante por la situación fiscal de la Nueva España, así como el interés por el gobierno eficaz que manifiesta la Real Cédula cuando menciona que la entrada triunfal era un problema para “las funciones públicas de servicio y de gobierno de tribunales y de familias”, bien podrían ser las principales razones por la que tal arco quedó sólo como un proyecto.¹²⁵ Hay que señalar igualmente que la tradición del arco triunfal volvió a verse en 1789, ya durante el reinado de Carlos IV, con uno de los sucesores del conde de Gálvez, el II conde de Revillagigedo, Juan Vicente de Güemes Pacheco de Padilla Horcasitas y Aguayo, quien a su llegada a la capital fue recibido en Santo Domingo con un arco triunfal sufragado por el Ayuntamiento¹²⁶; así mismo en 1794 se honró a otro virrey con una de estas máquinas festivas, en este caso a Miguel José de la Grúa Talamanca, marqués de Branquiforte, pero esta vez en Puebla con la imagen de Julio César.¹²⁷

Con todo y durante el tiempo en el que estuvieron vigentes las entradas triunfales, el antecedente de la Conquista dio pie a la creación de prácticas que

125 Con esto tiene mayor sustento la hipótesis dada por Isabel Terán Elizondo sobre los motivos por los que el arco de los Larrañaga no se construyó, principalmente en lo que concierne al cambio ideológico dado en esta época, “de la escolástica a un pensamiento más cercano a las ideas ilustradas”. Terán Elizondo, María Isabel, “El arco triunfal en El Sol Triunfante... de los hermanos Larrañaga” en Herón Pérez Martínez, Bárbara Skinfill Nogal (eds.), *Creación, función y recepción de la emblemática*, El Colegio de Michoacán, México, 2012, p. 318.

126 Chiva Beltrán, Juan, *op. cit.*, p. 234.

127 *Ibíd.*, p. 241-243.

reafirmaban el poder regio, sobre todo en un territorio alejado en donde se buscaba legitimar a un rey ausente mediante la instauración de una memoria histórica que fundía elementos propios de la Conquista de Tenochtitlán y el Anáhuac, sobre todo en el viaje del virrey a su llegada a Veracruz, con una tradición enraizada en la Antigüedad romana, la Edad Media y el Renacimiento, esto en los recibimientos en ciudades y pueblos más importantes, ya durante la Conquista como Tlaxcala, o durante el desarrollo del virreinato en el caso de Puebla. En cierta medida, los virreyes México se confirmaban como triunfadores y herederos tanto de virtudes heroicas como de responsabilidades frente a la corona, mismas que lo guiarían en el puesto que estaba por desempeñar.

La utilización de la ceremonia y la rígida etiqueta cortesana constituía un teatro en el que el pueblo debía ver la actuación de sus gobernantes en perfecta armonía, amén de los roces que hubo entre los diferentes cuerpos del poder virreinal. Dentro de estos eventos fue el arco triunfal un elemento importante dada su significación política, pues por medio de éste se realizaba un ensayo “no sólo formal sino también ideológico de la obra de arte barroca, tan cargada de contenido emblemático-simbólico.”¹²⁸ Como complemento para este teatro político, la emblemática jugó un papel medular pues era ésta un medio de engrandecer a los virreyes y de mostrar también las virtudes de un perfecto príncipe que, como representantes del rey, debían mostrar. De esta forma, la emblemática destinada a la glorificación del poder perfilaba la práctica ideal del buen gobierno.¹²⁹

128 Bonet Correa, Antonio, *op. cit.*, p. 15.

129 Velázquez Delgado, Jorge, “Glorificación del poder y Razón de Estado en la urdimbre emblemática del barroco”, en *Barroco y cultura novohispana. Ensayos interdisciplinarios sobre filosofía política, barroco y procesos culturales: cultura novohispana*, Ediciones Eón-BUAP, México, 2010, pp. 179–202, p. 182.

Al ser un reflejo del soberano, alrededor de la figura del virrey se desarrolló una iconografía en donde entraban en la escena los mitos clásicos con sus dioses y héroes.¹³⁰ Como *alter ego* del monarca, los virreyes fueron recibidos como altos funcionarios y a través de los elogios pictóricos y literarios en los arcos triunfales se les reconoció como verdaderos héroes, razón por la cual se honraba su experiencia como fieles servidores en alguna función encomendada por la corona, bien por ser esclarecidos militares o funcionarios de alta estima en la corte. Todo ello reflejaba también las virtudes que debía poseer un príncipe cristiano, las cuales se representaban con alguna fábula de la antigüedad clásica, algún personaje bíblico o histórico. A pesar del fin de las entradas públicas en la Nueva España, durante buena parte del siglo XVIII la figura vicerregia llegó a compartir con el rey muchos de los simbolismos y virtudes con los que se le reconocía como héroe a través de los arcos triunfales.

Como punto de cohesión en una monarquía del Antiguo Régimen, la razón de Estado jugaba un papel primordial en los temas y manifestaciones simbólicas que se usaban dentro de las alegorías y emblemas creados también para el recibimiento de los virreyes. Como forma de gobierno propia de una época, es necesario conocer ahora cuáles fueron las principales bases ideológicas de los arcos triunfales a través de una de sus manifestaciones más populares dentro de las monarquías de los siglos XVII y XVIII: la emblemática política.

130 Mínguez, Víctor, *op. cit.*, pp. 32–33.

Capítulo II. La emblemática para la entrada triunfal

En este capítulo tienen cabida dos cuestiones a partir de las cuales se ha perfilado el estudio de la teoría política hispánica durante el reinado de la casa de Austria; la primera de ellas es la publicación en 1513 de *El príncipe* de Nicolás Maquiavelo y con ello la conceptualización de lo que es conocido como “razón de Estado”; la segunda cuestión corresponde a la expansión y hegemonía de la monarquía a partir del siglo XVI, misma que comenzó con el descubrimiento del Nuevo Mundo y la subsecuente posesión de nuevos reinos ultramarinos. Es importante tener presentes estos dos puntos puesto que en torno a ellos giró la concepción de un ideario político con rasgos bajo los cuales se buscó definirlo y comunicarlo como fuerza de empuje frente a las ideas que Maquiavelo manifestaba en su obra, mismas que a lo largo del siglo XVI y hasta la segunda mitad del siglo XVII recibieron severas críticas por parte de autores españoles debido a que ponían en tela de juicio el papel central de la moral y la religión en el ejercicio del poder dentro del llamado Estado moderno.

De esta forma se pensó la teoría política que los simpatizantes de la monarquía hispánica concibieron como una respuesta firmemente asentada en la misión confesional que la Corona había asumido durante el siglo XVII con el fin de engrandecer y expandir la fe cristiana. Aunado a esto y como forma comunicativa sumamente exitosa en el Siglo de Oro y el barroco españoles, la literatura emblemática constituyó un elemento crucial para la comunicación de la razón de Estado que los autores planteaban en sus obras y tratados cuya influencia se ha rastreado hasta el siglo XVIII, e incluso ya entrado el XIX.

Dicho lo anterior, queda mencionar que el objeto central de este capítulo es delinear la forma en la que se proyectó la razón de Estado en la literatura emblemática a fin de conocer cuáles fueron las principales ideas políticas sobre las que se construyeron las representaciones del buen gobernante. Se intenta destacar el traslado de estas ideas al plano del simbolismo y las imágenes que fueron utilizadas dentro de los arcos triunfales con los que se recibía a los virreyes, en el entendido de que el presente trabajo se enfoca en

un periodo que ha sido visto como un momento de declive para esta cultura simbólica, sobre todo a partir de los años cuarenta del siglo XVIII.

En primer lugar, se habla sobre la razón de Estado y cuáles fueron sus principales características dentro del contexto español. Aquí se destaca el papel que jugó la obra de Maquiavelo y principalmente la idea de gobernante que éste proponía, con el fin de esbozar los rasgos distintivos de la teoría política impulsada por autores hispánicos como réplica ante la propuesta del florentino. Como segundo punto, se trata sobre el papel de la emblemática como medio de manifestación de la razón de Estado, especialmente sobre la forma en que ésta se sirvió de los símbolos y alegorías en la representación del buen gobernante o “perfecto príncipe”.

Finalmente, se hace una breve reflexión sobre emblemática creada para ceremonias y rituales novohispanos mediante la comparación de dos impresos del XVIII, pues es en este momento cuando acudimos a lo que se considera el “declive” del aparato simbólico construido durante los dos siglos anteriores. Es interesante ver en esta parte la manera en que la emblemática muestra una fase de transformación.

1 La razón de Estado en la monarquía hispánica

1.1 La obra de Maquiavelo y su recepción

En un sentido amplio, la “razón de Estado” se refiere, durante el Renacimiento, al conjunto de conocimientos necesarios para conseguir, mantener y acrecentar el poder o las relaciones de poder dentro del Estado moderno. Skinner ubica la conformación del concepto moderno de Estado entre finales del siglo XIII y la última parte del XVI, periodo en el que se pasa de una idea de “estado” que sólo hacía referencia a la posición que debía conservar el príncipe, para dar pie al Estado, en el sentido de un orden constitucional, mismo que el gobernante tenía la obligación de mantener para asegurar de esta manera la base de un buen gobierno.¹³¹

¹³¹ Skinner, Quentin, *Los fundamentos del pensamiento político moderno*, Tomo I: El Renacimiento, Juan José Utrilla (trad.), FCE, México, 1985, pp. 7-8.

La conceptualización de la razón de Estado, por su parte, ha sido atribuida a Maquiavelo a raíz de una de sus obras más importantes, *El príncipe*¹³², aunque la creación del término se debe a uno de sus opositores, Giovanni Botero¹³³ quien habla del asunto en su obra *De la razón de Estado* (1589). En lo que respecta a la obra del florentino, ésta no tuvo una recepción alentadora en la península ibérica; la lectura de *El príncipe* por juristas y letrados españoles trajo consigo una serie de debates en torno a la forma en la cual un gobernante debía comportarse, cuáles debían ser sus virtudes y qué acciones debía realizar frente a momentos de crisis.

La razón de Estado, según la obra de Maquiavelo, era entendida como el conocimiento o el arte de gobernar, en el sentido de que el Estado moderno era pensado como un “artefacto” histórico-social que debía su existencia a la acción humana y cuyas reglas y mecanismos de funcionamiento era necesario conocer y poner en práctica a fin de asegurar la adquisición, la conservación y la expansión del poder dentro del mismo. De esta forma, el éxito o el fracaso de la acción política era resultado de la capacidad del gobernante para “calcular” y evitar errores en el ejercicio del poder.¹³⁴ Dada esta caracterización del gobierno en términos humanos o desligados de compromisos confesionales, hay un distanciamiento tajante entre la teoría política maquiavelista y la que proponían los autores españoles.

Entre las principales objeciones que hicieron estos tratadistas a Maquiavelo está el reclamo por haber dissociado la moral y la religión de su propuesta de gobierno, esto no quiere decir que en *El príncipe* se planteara una forma de conducir un estado completamente alejada del ejercicio religioso, sino que éste se encontraba al servicio del poder como medio por el cual se alcanzaba la unión social y la aceptación dentro del reino¹³⁵, es decir, que se veía a la fe como un instrumento más al servicio de los intereses del príncipe, mismos que no siempre estaban regidos por las virtudes cristianas.

132 Cárdenas Gutiérrez, Salvador, “Razón de Estado y emblemática política”, *Relaciones*, XVIII, 1997, p. 64.

133 Gracián, Baltazar, *El héroe, El político*, Agustín Izquierdo (ed.), EDAF, Madrid, 2009, p. 17.

134 Cárdenas Gutiérrez, Salvador, art. cit., pp. 64-65.

135 Gracián, Baltazar, *op. cit.*, pp. 16-17.

El capítulo XVIII de dicho libro pone de manifiesto tal visión; en éste, Maquiavelo aconseja que el príncipe desobedecer la fe y engañar a otros con su astucia, si era necesario.

En este capítulo el florentino explica que todo príncipe debía ser capaz de adaptarse a dos formas de combate: por las leyes y por la fuerza, la de los hombres y la de las bestias, respectivamente, y mediante una interesante lectura de la mitología clásica en la cual menciona al centauro Quirón como educador de Aquiles y otros príncipes antiguos, añade que para mantenerse en el poder el príncipe debía tener ambas naturalezas, la del hombre y la de la bestia, al igual que el centauro. Por lo anterior, agrega que es propio del gobernante comportarse como zorro y como león, el primero para reconocer las trampas y el segundo para ahuyentar a los lobos, es decir, a los hombres que no cumplan los juramentos hechos. Bajo esta idea, asevera que no es obligación del príncipe observar la fe jurada en momentos en los que dicho juramento no vaya de acuerdo con sus intereses o cuando la situación implique la desaparición de las razones por las cuales hizo tal juramento.¹³⁶

Así también, indica que el príncipe debe saber cómo engañar, cómo fingir que posee las virtudes necesarias para gobernar y hacer creer que todo aquello que hace, aunque sea por medio de la manipulación y la astucia, tiene un objetivo loable: “No es preciso que un príncipe posea todas las virtudes citadas, pero es indispensable que aparente poseerlas. (...) Está bien mostrarse piadoso, fiel, humano, recto y religioso, y así mismo serlo efectivamente; pero se debe estar dispuesto a irse al otro extremo si ello fuera necesario.”¹³⁷

Julio Juan Ruiz menciona algunos puntos que deben detallarse acerca de la recepción de esta obra dentro del territorio español; el primero de ellos es el hecho de que haya estado prohibida por la Inquisición, por lo que se debe tener presente la independencia de este organismo español con respecto a la Inquisición romana. En Roma tal libro se prohibió en 1558, de acuerdo con el Índice de Pablo IV, mientras que en España esto no sucedió hasta 1583, de

136 Maquiavelo, Nicolás, *El príncipe*, Porrúa, México, 2014, pp. 44-45.

137 *Ibidem*, p. 44.

tal modo que *El príncipe* pudo circular sin problemas por un lapso de veinticinco años antes de ser proscrito.¹³⁸ Otro punto versa sobre la falta de traducciones que se habían hecho al castellano, como respuesta a ello se remarca que para este periodo (siglos XVI y XVII) el reino de Nápoles y el ducado de Milán pertenecían a la Corona Hispánica, así pues el italiano se convirtió en una lengua cuyo conocimiento era necesario para muchos españoles, por consiguiente se infiere que la lectura de Maquiavelo no estuvo condicionada completamente por el idioma.¹³⁹

Aunque podría pensarse que las ideas expuestas en *El príncipe* nunca fueron adoptadas por los autores españoles, lo cierto es que, aun antes de la llegada de la obra del florentino a los dominios de la Corona española durante el mandato de los Reyes Católicos, pensamientos como estos ya estaban presentes dentro del ideario político en la Península; el mismo Julio Juan Ruiz, acerca de ideas similares a las de Maquiavelo, añade que

Ginés de Sepúlveda afirmó que en la guerra está permitido la simulación y el engaño; mientras que el modelo de gobernante esbozado en *El príncipe* encontró su semejante en el accionar político del arzobispo toledano [Sancho de] Rojas, quien fue capaz de utilizar, para sus fines, medios cuestionados tanto por la moral, como por la religión.¹⁴⁰

Otro ejemplo de paralelismo entre Maquiavelo y la construcción de la teoría política hispánica es Baltazar Gracián en su obra *El político don Fernando el Católico*, publicada en 1640. Aunque Gracián se manifestó en contra de la doctrina del autor italiano, recogió también, al igual que otros personajes como Saavedra Fajardo y Rivadeneyra, postulados similares, entre los que destaca la importancia del disimulo.¹⁴¹ Tales semejanzas entre los autores hispánicos y Maquiavelo no es preciso verlas como mera imitación o falta de originalidad, sino como resultado del periodo y el contexto cultural en el que se desarrollaron y del cual sus obras son reflejo.¹⁴²

138 Ruiz, Julio Juan, "Nicolás Maquiavelo en el pensamiento político del Siglo de Oro español", *Revista de Estudios Histórico-Jurídicos [Sección Historia del Pensamiento Político]*, XXXV, 2013, pp. 771-781, pp. 772-773.

139 *Ibidem*, pp. 772-773.

140 *Ibidem*, p. 772.

141 Gracián, Baltazar, *op. cit.*, p. 20.

142 *Ibidem*, 20-21; Ruiz, Julio Juan, *art. cit.*, p. 772.

A pesar de estas cuestiones, dentro de la monarquía surgieron corrientes políticas que en suma proponían el conocimiento de la razón de Estado y el ejercicio del poder como medio a través del cual era posible acrecentar y glorificar la fe cristiana, claramente se trataba de una visión opuesta a la que se leía en *El príncipe*. Estas ideas encontraron en el rey Fernando el Católico un modelo de príncipe cristiano¹⁴³, como es posible verlo en la mencionada obra de Gracián, *El político...*, o en *Perfecta Razón de Estado deducida de los hechos de el Señor Rey Don Fernando el Catholico...* de Juan Blázquez Mayoralgo, publicado en 1646. Obras de este tipo buscaron contrarrestar el ideal maquiavélico de un príncipe que era producto de una llamada “falsa” o “mala” razón de Estado.

1.2 Las teorías políticas propuestas para la monarquía y su proyección en la emblemática

Una característica de la razón de Estado como se concebía por los opositores del maquiavelismo durante los siglos XVI y buena parte del XVII, es la diferencia en cuanto al término “razón”; mientras que para Maquiavelo y quienes adoptaban sus ideas la razón era asumida como un proceso lógico que dirigía las acciones del príncipe, para aquellos que tenían una visión contraria, la “razón” se tornaba en una virtud moral capaz de controlar y ordenar las pasiones.¹⁴⁴ El punto central de la razón de Estado ideada desde la monarquía hispánica se encontraba en la religión católica, desde ahí se desplegaron las ideas que los autores plasmaron en las obras y tratados mediante los que se buscaba posicionar a la religión y a Dios como fin último

143 Se ha mencionado también que para *El Príncipe* Maquiavelo se inspiró en gran medida en la figura y las acciones de Fernando de Aragón, sin embargo esta propuesta se ha cuestionado recientemente por autores como Miguel Saralegui, quien atribuye tal exaltación al orgullo nacional español que queda deslumbrado por ver en una de las obras más importantes de la literatura universal a un personaje central de la historia patria, lo que ha causado diferentes lecturas sobre la presencia del monarca en esta obra. Ver Saralegui, Miguel, “El príncipe afortunado: Fernando el Católico en la obra de Maquiavelo”, en Ma. Idoya Zorroza (ed.), *Virtudes políticas en el Siglo de Oro*, Ediciones Universidad de Navarra, Navarra, 2013, pp. 29-48.

144 Cárdenas Gutiérrez, Salvador, art. cit., p. 65.

de todo quehacer de gobierno dentro de lo que se llegó a denominar una “República Cristiana”.¹⁴⁵

Sin embargo, la teoría política hispánica no se constituyó por una sola concepción sobre cómo debían forjarse los saberes necesarios para poder gobernar, en realidad convivieron distintas corrientes que desde una visión a veces más y en momento menos religiosa buscaron ofrecer los mecanismos necesarios para el engrandecimiento del Estado, que era asumido como uno de los baluartes más importantes de la cristiandad, por lo que se debía procurar siempre el aumento de su poder o, en la medida de lo posible, evitar la disminución de su imperio.¹⁴⁶ Fue así como surgieron diferentes planteamientos desde los cuales se proyectó una razón de Estado pensada para una monarquía católica, tales como el “eticismo” y el “tacitismo”.

Con una clara línea teológica, el eticismo propugna los valores morales cristianos como ejes rectores de la política, entre sus principales representantes se encuentran Pedro Rivadeneyra con su obra *Tratado de la religión y las virtudes que debe tener el príncipe cristiano, contra lo que Nicolás Maquiavelo y los políticos de este tiempo enseñan* (1555) y Francisco de Quevedo, *Política de Dios, gobierno de Cristo, tiranía de Satanás* (1626). En estos casos se propone la subordinación de toda actividad política a la religión, es decir, que el papel instrumental se trasladaba esta vez hacia la razón de Estado, lo cual dio como resultado una teoría en la que en lugar de ser la fe un medio por el cual se pretendía acrecentar el señorío, la fe misma, su defensa, expansión y glorificación, se constituía como el objetivo del conocimiento y puesta en práctica de la experiencia de gobierno que se regía por las leyes divinas.¹⁴⁷ Desde esta perspectiva la religión y la voluntad de Dios se consideraron como los pilares de la conservación de todo reino.

Por otro lado, el tacitismo no buscaba enfocarse únicamente en el aspecto religioso, sino centrar también su atención en la realidad y las circunstancias en las que se encontraba la monarquía. Al ser mal vista la obra de Maquiavelo,

145 Viejo Yharrassarry, Julián, “Razón de estado católica y monarquía hispánica”, *Revista de Estudios Políticos*, Núm. 104, pp. 233-244, p. 234.

146 Gracián, Baltazar, *op. cit.*, pp. 17-18.

147 Viejo Yharrassarry, Julián, art. cit., p. 236.

se optó por recuperar a Cornelio Tácito, historiador romano del siglo II d. C., quien veía en los acontecimientos históricos formas de enfrentar hechos políticos. Se han mencionado como uno de los principales autores dentro de esta línea a Baltazar Álamos de Barrientos, autor de *Tácito Español ilustrado con aforismos* (1614).¹⁴⁸

Ante todo, sea eticista o tacitista, la razón de Estado promovida desde la monarquía católica se concibió como una herramienta que se componía principalmente de conocimiento para el gobernante, lo que quiere decir que era preciso poder comunicarla; Salvador Cárdenas lo explica en estos términos:

Mover a la acción virtuosa es la finalidad de esta “buena” razón de Estado, y por ello la única forma de educar para el gobierno y la subditud –que no es lo mismo que ciudadanía– es mediante símbolos, pues la naturaleza misma de la virtud como conducta escapa a las posibilidades del lenguaje discursivo.¹⁴⁹

Bajo estas líneas surgen los tratados políticos hispánicos del siglo XVII, no sólo los que ya se han mencionado, sino también otros que desarrollan un discurso que se nutre de la emblemática tan popular en el periodo renacentista; dos obras clave que ilustran este influjo son las de Diego de Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe político cristiano* (Mónaco, 1640; Milán, 1642) y Juan de Solórzano y Pereira, *Emblemata regio política* (1653), ambas creadas con el propósito de mostrar al príncipe los medios para mantener un buen gobierno mediante el ejemplo de la historia, que había de enseñar las virtudes, aciertos y errores de los gobernantes para que el príncipe lograra conducir de la mejor manera la nave del Estado.

Dado el momento en el que fueron creadas, estas obras manifiestan la crítica a las ideas y los seguidores de Maquiavelo al proponer, como se intuye, un modelo de gobierno fundado en la fe. Esto lo muestra, por ejemplo, Saavedra Fajardo en la dedicatoria al príncipe Baltazar Carlos, cuando habla de los consejeros que se alejan del curso que dicta un gobierno piadoso:

Las agujas tocadas con la Impiedad, el Engaño, y la Malicia hacen erradas demarcaciones. Tóquelas siempre V.A. con la Piedad, la Razón, y la Justicia, como hicieron sus gloriosos progenitores, y arrójese animoso, y confiado a

148 Gracián, Baltazar, *op. cit.*, p. 18-19.

149 Cárdenas Gutiérrez, Salvador, *art. cit.*, p. 67.

las mayores borrascas del gobierno futuro, cuando después de largos y felices años del presente pusiere Dios en él a V. A. Para bien de la Cristiandad.¹⁵⁰

Por su parte, Andrés Mendo hace extensiva no sólo al rey, sino también a sus ministros la adopción de las virtudes presupuestas para un príncipe:

(...) el intento es, delinear una Idea de Príncipes Cristianos, de Ministros celosos, de Sabios templados, de Cortesanos perfectos y de toda suerte de personas ajustadas. Las autoridades y sentencias Sagradas y profanas ilustrarán el entendimiento y moverán el ánimo; los sucesos servirán de ejemplares y escarmientos, las noticias aprovecharán deleitando y junto todo será un espejo en que se miren y compongan las costumbres; con que sale de los términos, que dicta sola la política, el asunto y se califica de Religioso.¹⁵¹

Ya fuera como un una preceptiva que el príncipe debía observar para llevar a buen fin las acciones que realizara en el poder o como una propaganda que mostrara formas de comportamiento social, lo que se volvió indispensable fue el uso de una forma de comunicación capaz de mostrar conceptos más que procesos lógicos.¹⁵² Por esta razón la literatura emblemática fue vista como uno de los medios idóneos a través del cual fue posible expresar tales enseñanzas, a la vez que se mantenía en secreto el contenido conceptual de la sabiduría de gobierno tras la máscara del símbolo y la alegoría.

1.2.1 Construcción del discurso emblemático de la razón de Estado

La relación entre la teoría política y la producción emblemática se da en gran medida gracias al tono didáctico que habían adquirido las obras dedicadas a la enseñanza de los príncipes y nobles, además del carácter proverbial con el que eran escritos los libros sobre teoría política y los espejos de príncipes durante el siglo XVII y que fueron usados igualmente en el XVIII a fin de educar a los soberanos. La razón de Estado propuesta por los autores españoles era concebida no como un conocimiento capaz de ser expresado por medio de un

150 Saavedra Fajardo, Diego de, *Idea de un príncipe político christiano representada en cien empresas dedicada al Príncipe de las Españas Nuestro Señor...*, en Múnich a 1 de marzo de 1640, en Milán a 20 de abril de 1642.

151 Mendo, Andrés, *Príncipe perfecto y ministros ajustados, documentos políticos y morales en emblemas...*, en León de Francia a costa de Horacio Boissat y George Remeus. Año 1662, p. La obra de Mendo es en realidad una selección y traducción personal de los *Emblemata regio política* de Juan de Solorzano Pereira, publicada en Madrid en 1653.

152 Cárdenas Gutiérrez, Salvador, art. cit., p. 67.

discurso enfocado a la orientación de acciones racionales, sino como una forma de saber ligada al carácter intrínseco y anímico que tenían el comportamiento y las actitudes que se buscaban promover en el receptor cortesano, es decir, las virtudes morales que estaban ligadas a vínculos personales, fidelidades políticas, a deberes, deseos y obligaciones.¹⁵³ En conjunto, redes vigentes a lo largo de los siglos XVI al XVIII y por sobre las cuales se sobreponía la figura del rey como máximo representante de Dios en la tierra y como salvaguarda del orden social.¹⁵⁴

Otro aspecto con el que es posible explicar la utilización de la emblemática en ceremonias públicas tiene que ver con la relación explicada por Quentin Skinner entre la teoría y la práctica políticas en el Estado Moderno, según la cual, un actor político pretendía legitimar su proyecto mediante la descripción del mismo y de las acciones ya realizadas al utilizar un vocabulario asentado ya en la sociedad. A su vez, los actos descritos debían estar dentro de un rango establecido como admisible moralmente, sólo bajo el cual dicho personaje podía ser aceptado por un colectivo.¹⁵⁵ Dados estos términos, la emblemática en la monarquía hispánica fungió como el lenguaje en el que fue descrito un proyecto y acciones recomendables para el príncipe, preceptos delineados por la moral cristiana como proveedora de un abanico de acciones que traslucían las virtudes de un buen gobernante, tan necesarias tanto en los funcionarios como en el rey mismo, quienes velaban por la conservación del Estado y por mostrarse o representarse bajo una serie de símbolos que dieran a entender su correcto actuar en términos que fueran bien vistos para su pueblo.

El carácter simbólico que proponía el discurso emblemático fue análogo a los intereses de un aparato de gobierno que buscaba mantener en secreto los conocimientos referentes a la forma en la cual se debían llevar los asuntos del Estado. El uso del término *arcana imperii* (secretos del imperio) estaba ligado al de razón de Estado como los saberes destinados a la constitución y la

153 Ídem.

154 Elliot, John H., *España y el mundo de ultramar (1500-1800)*, Taurus, España, 2009, p. 231-232.

155 Skinner, Quentin, *op. cit.* p. 10.

conservación de una república¹⁵⁶; el secreto formaba parte indispensable de la conservación del poder puesto que su ruptura significaba la frustración de planes del príncipe. El mantenimiento de aquel dependía en gran medida de ministros, de su prudencia política, sagacidad e inteligencia en el manejo de temas y asuntos sensibles y también de su capacidad para informarse y de conocer las intenciones de sus enemigos. Se trataba de una suerte de juego de ocultación y disimulo en el que estos funcionarios operaban como manos, ojos y oídos del rey.¹⁵⁷

Así pues, la emblemática política dentro de la monarquía hispánica respondía a las necesidades de un circuito de poder, y aquí la expresión de “circuito” no es gratuita, pues fue en este contexto de relaciones clientelares y patronazgos donde adquiriría mayor significación una forma expresiva que apelara a la conciencia en toda su complejidad, dentro de una urdimbre de vínculos entre instituciones que eran autónomas y a la vez dependientes una de otras y en donde el poder, con todas sus implicaciones conceptuales que incluyen el dominio y la sujeción, debía ser representado, y sobre todo, debía hallar la forma de inculcarse y dirigirse de acuerdo con intereses comunes.¹⁵⁸ Dicho fin común fue la exaltación de la autoridad real, objetivo sobre el que se dirigía la labor de todo un aparato burocrático que de cierta forma aseguraba la cohesión de una “monarquía compuesta”, si se usa la terminología de John H. Elliott.¹⁵⁹

Otra de las razones por las que se buscaba mantener en secreto los saberes del Estado fue el recelo con que se trató la obra Tácito descubierta

156 Salvador Cárdenas Gutiérrez señala para esta idea la definición que Arnold Clapmarius hace de la razón de Estado, éste dice que los *arcana imperii* son *oculta et abstrusae artes republicae constituendae atque conservandae* (ocultas y secretas técnicas de una república que debe ser constituida y conservada). Cárdenas Gutiérrez, art. cit., p. 68. Ver también Balsemão Pires, Edmundo. *A individualização da sociedade moderna: investigações semânticas sobre a diferenciação da sociedade moderna*. Imprensa da Universidade de Coimbra. Portugal, 2011, p. 383.

157 Navarro Bonilla, Diego, “Emblemas o Empresas literarias y su dimensión política”, en *Emblemata*, No. 20-21, 2014-2015, pp. 331-349, pp. 338-3340.

158 *Ibidem*, p. 121.

159 Elliott explica cómo la cohesión de la monarquía se lograba también gracias a aspectos militares, políticos, económicos, sociales y culturales. Propone no exagerar la dicotomía “centro-periferia” dadas las relaciones constantes entre los habitantes de la península con aquellos que estaban en otros territorios pertenecientes a la Corona, sobre todo a partir del intercambio comercial y las cartas. Elliott, John H., *op. cit.*, pp. 235-237.

hacia 1499 y que posteriormente tuvo gran popularidad dentro de los tratados políticos españoles. Si bien se ha mencionado que la obra de este personaje fue traducida y publicada en 1614 por Baltasar Álamos de Barrientos¹⁶⁰, previo a su translación a la lengua castellana hubo una serie de discusiones sobre si era conveniente su difusión, sobre todo en lo que respecta a las primeras críticas que recibió durante lo que Tierno Galván denomina la “primera Contrarreforma”, que se extiende durante el siglo XVI, es decir, la primer centuria posterior a su hallazgo, y cuyos intereses se centraban más en lo moral y religioso, asuntos en torno a los cuales versaban las principales razones para no traducirlo.¹⁶¹ Por estos motivos no fue hasta ya entrado el siglo XVII cuando se tuvieron las primeras traducciones autorizadas del autor clásico. Lo anterior no quiere decir que la obra del Tácito no fuera leída previamente, sino que su lectura se encontraba restringida a quienes tenían dominio de la lengua latina.¹⁶²

Con todo, antes de su traducción, una forma indirecta por la cual la obra del clásico se conoció en castellano fue a través de las obras de Justo Lipsio y, con mayor relevancia para este trabajo, gracias al libro de emblemas de Andrea Alciato, *Emblematum Liber*, obra en la que el autor incluyó sentencias de Tácito y que fue traducida por primera vez en rimas castellanas y publicada en 1540¹⁶³ por Bernardino de Daza.¹⁶⁴ La presencia de la obra emblemática de Alciato es importante puesto que la forma visual por medio de la cual éste presentaba las enseñanzas morales pronto fue adoptada por otros autores en Europa y, por supuesto, dentro del territorio español, lo que dio como resultado

160 Antes que Álamos de Barrientos, el portugués Sueyro ya había traducido la obra del clásico al castellano, sin embargo la de aquel resulta especial puesto que es la primera traducción comentada, con lo que se inicia una corriente teórica importante para estudio del tacitismo en el Siglo de Oro español. Tierno Galván, Enrique. “El tacitismo en el Siglo de Oro español”, en *Escritos* (1950-1960), Tecnos, Madrid, 1971, pp. 931-932

161 Ídem.

162 La lectura de Tácito en latín no se encontraba sancionada por la Iglesia y su obra latina no estaba dentro del índice de libros prohibidos, de ahí que personajes como Arias Montano pudieran tener acceso al mismo dando como resultado lo que Tierno Galván llama su “recepción humanista”, misma que considera como preparatoria para la recepción en castellano que se daría con las traducciones posteriores. *Ibidem*, p. 895-896.

163 *Los emblemas de Alciato traducido en rimas Españolas. Añadidos de figuras y de nuevos Emblemas en la tercera parte de la obra*. Dirigido al Illustre S. Juan Vazquez de Molina. En Lyon por Guillelmo Rovillo. 1540.

164 Tierno Galván, Enrique, *loc. cit.*, p. 896.

la proliferación de un género discursivo¹⁶⁵ que empató con los intereses monárquicos. Aquí tienen cabida las obras escritas y publicadas con dedicatorias o bajo el patronazgo de personajes políticos, los casos de Saavedra Fajardo y Solorzano Pereira, que dedicaron sus obras emblemáticas al príncipe Baltazar Carlos y al rey Felipe IV, respectivamente, y aún antes como fue el caso del duque de Lerma, valido de Felipe III a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII, a quien Hernando de Soto¹⁶⁶ y Sebastián de Covarrubias¹⁶⁷ dedicaron sendos libros de emblemas morales.¹⁶⁸

De las obras de este tipo se destaca la forma en la cual las ideas políticas fueron adaptadas a un conjunto de representaciones capaces de ser comunicadas, “descifradas” e interiorizadas por el lector al que se destinaban, puesto que el elemento icónico-textual no es gratuito en lo que se refiere a la enseñanza de la razón de Estado, dado que se buscaba la implantación de valores morales de una forma amena. La modalidad visual como parte de este discurso tiene una relación estrecha con la naturaleza sentenciosa que debía tener la enseñanza de una forma de gobierno cristiana. La obra de Baltazar Gracián en *El político Don Fernando el Católico* manifiesta dicha técnica; aunque el autor no utiliza emblemas de forma visual ni descriptiva, es posible deducir ciertas metáforas a manera de imágenes que ilustran y refuerzan los

165 Al respecto del emblema de Alciato con sus tres elementos (*inscriptio, pictura y subscriptio*), son interesantes las reflexiones de David Graham, quien señala la falta de una nomenclatura y morfología uniformes para las diferentes manifestaciones emblemáticas durante los siglos XVI y XVII, pues además del nombre de “emblema” también se usaban el de empresa, jeroglífico, enigma, divisa, fábula, entre otros para referirse a objetos semejantes. Las observaciones de Graham están dirigidas al afán por parte de estudiosos actuales por ver en el *emblema triplex* de Alciato el prototipo de la producción simbólica, idea con la que se dejaban fuera de esta categoría muchas manifestaciones que, por contar con más o con menos partes de las consideradas “canónicas” del emblema, eran vistas como no “perfectas”. Frente a esto, el autor propone una forma de ver y estudiar la emblemática no en cuanto a sus características formales o estructurales, sino a partir de cualidades o funciones en cuanto que los emblemas, en su conjunto de texto-imagen, expresan ideas. Ver: Graham, David, “Fuentes, formas y funciones emblemáticas. Historia, morfología y lectura”, En Herón Pérez Martínez, Bárbara Skinfill Nogal (eds.), *Creación, función y recepción del emblemática*, El Colegio de Michoacán, México, 2012, pp. 29-57.

166 Soto, Hernando de, *Emblemas moralizadas (...) dirigidas a don Francisco Gómez de Sandoval, Duque de Lerma (...)*, En Madrid por los herederos de Juan Íñiguez de Lequerica, 1599.

167 Covarrubias y Orozco, Sebastián de. *Emblemas morales*. En Madrid, por Luis Sánchez, año de 1610.

168 Rodríguez de la Flor, Fernando, *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el Barroco hispano*, Akal, Madrid, 2012, p. 122.

saberes que buscaba transmitir a Francisco María Carrafa, duque de Nochera, personaje al que dedicó su obra.

Al poner como ejemplo de educación virtuosa que debe tener un príncipe la manera en la que se educó al rey Fernando en su niñez, Gracián parece tener presente las características simbólicas del águila en el imaginario heredado de los autores clásicos y autoridades religiosas cuando menciona: “De una heroica educación sale un heroico rey. (...) Ensayá el águila su generoso polluelo para ser rey de las aves a los puros rayos del sol. Créese un príncipe mirando siempre al lucimiento, a los brillantes rayos de la virtud y el honor.”¹⁶⁹ En conjunto, esta sentencia está dotada de unidad semántica que es posible deducir más a detalle cuando se describen sus partes por separado como si se tratara de un emblema de tres partes o emblema *triplex*.

La frase: “De una heroica educación sale un heroico rey” parece ser el mote, mientras que la imagen del mismo se conforma por la referencia al águila, que en este contexto es considerada soberana de las aves y representante de Júpiter, cuya legitimidad se basa en su capacidad para volar cerca del sol y mirarlo de frente. Finalmente, la explicación se haya en la sentencia moral que debe ser aprehendida por el lector: “Créese un príncipe mirando siempre al lucimiento, a los brillantes rayos de la virtud y el honor”, en donde los dos elementos anteriores se conjugan para dejar ver la enseñanza que subyace al leer en conjunto las partes del enunciado. Como muestra de que esta idea formaba parte del corpus iconográfico y argumentativo de la época se puede mencionar el emblema setenta y nueve de Sebastián de Covarrubias, quien exponía treinta años antes que Gracián y casi bajo los mismos términos la idea de una vida contemplativa en sus *Emblemas morales*: el emblema 79 con la imagen de un águila enseñando a sus polluelos a volar a los rayos del sol (Figura 3), con el mote *Tu mihi solus eris*¹⁷⁰, explicado con la siguiente octava:

Muchos autores graves han escrito,
El águila provar sus polluelos,
Si miran cara el sol, de hito en hito,
Y si no, los derrueca por los suelos.

169 Gracián, Baltazar, *op. cit.*, p. 108-109.

170 [Tú eres mi único hijo]

O verdadero Sol, Dios infinito,
Si de mi pensamiento los hijuelos,
En vos no ponen toda su esperanza,
Desécheles mi alma, sin tardanza.¹⁷¹

Sin embargo un caso ilustrativo de esta naturaleza sentenciosa la provee Saavedra Fajardo con sus empresas, pues se sirve de la literatura simbólica para emitir máximas y decretos: elementos naturales, figuras geométricas, abstracciones y figuras mitológicas, todas ellas nutridas de la historia y plasmadas en una figura precisa que sólo admite la imagen y el lema, tal es la composición de la empresa, que a diferencia del emblema no se acompaña de un poema que lo explica, pero sí, para este caso, viene declarada en un amplio texto doctrinal en el cual el autor desarrolló su teoría política.¹⁷²

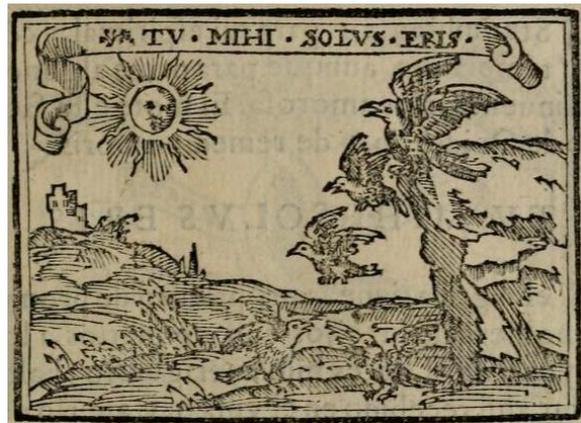


Figura 3. Emblema 79, Sebastián de Covarrubias, *Emblemas morales*, 1610.

Con sus empresas, Saavedra Fajardo buscaba la educación del príncipe en la majestad, que es diferente de la educación que recibían los súbditos. Esta educación mayestática se manifestaba en la capacidad del príncipe para perdonar a los que se someten y derrotar a los soberbios: *parcere subiectis et debellare superbos*, máxima virgiliana que cruza la obra del diplomático español en muchas de las empresas y que proponen un ideal de rey capaz tanto de premiar la lealtad y sumisión como de castigar la desobediencia, en otras palabras ser justo y clemente.¹⁷³ Maldonado de Guevara ofrece una relación de las empresas que se pueden considerar especialmente mayestáticas en la obra de Saavedra Fajardo, para este trabajo se ha dispuesto dicha relación en la siguiente tabla (Tabla 1), además se han

171 Hernández Miñao, Juan de Dios, *Emblemas morales de Sebastián de Covarrubias: Iconografía y doctrina de la Contrarreforma*, Ediciones de la Universidad de Murcia, Murcia, 2015, pp. 200-201.

172 Maldonado de Guevara, Francisco, "Emblemática y política. La obra de Saavedra Fajardo", en *Revista de Estudios Políticos*, No. XXIII (43), 1949, pp. 15-79, pp. 42-56.

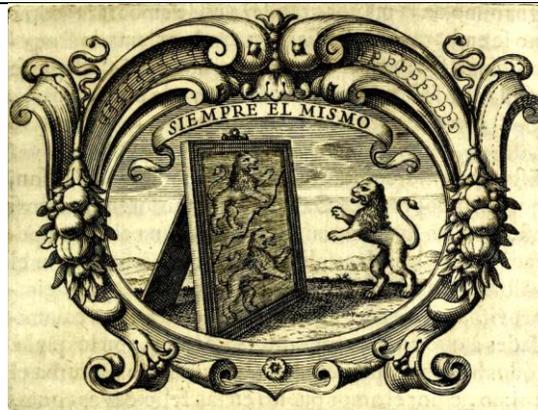
173 *Ibidem*, pp. 63-64.

añadido las imágenes de las empresas en cuestión a fin de que resulte mayormente ilustrativa:

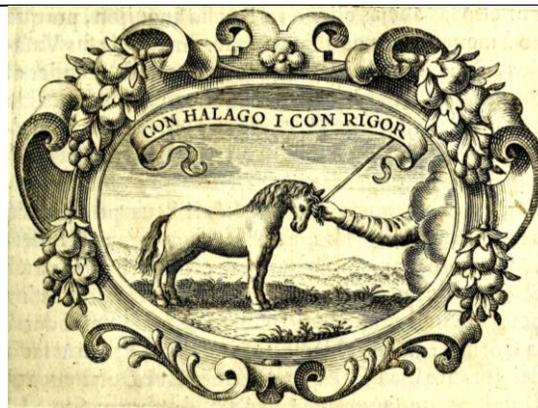
Tabla 1. Empresas mayestáticas en *Idea de un príncipe político-christiano...* de Diego Saavedra Fajardo.

Título	Imagen
XXI, <i>Regit et corrigit</i> (Con la ley rija y corrija)	
XXII, <i>Praesidia maiestatis</i> (Con la justicia y la Clemencia afirme la majestad)	
XXIII, <i>Premium virtutis</i> (Sea el premio precio del Valor)	

XXXIII, *Siempre el mismo* (A mostrar un mismo semblante en ambas fortunas)



XXXVIII, *Con halago y con rigor* (Hágase amar y temer de todos)



XXXIX, *Omnibus* (Siendo Ara expuesta a sus ruegos)



XLV, *Non maieste securus* (Y sin asegurarse en fe de la Majestad)



De forma general y basadas en autoridades como Alfonso el Sabio y Tácito, estas empresas ofrecen la idea de que en el príncipe se depositaba una autoridad que lo acredita como vicario de Dios, razón por la que le eran requeridas cualidades y virtudes que mostraran al pueblo el lugar que cada uno tenía en una república cristiana, esto incluía una imagen paterna y benévola junto a otra severa y estricta, ambas destinadas a mantener la paz y la majestad con la que se ganaba el respeto de los súbditos.

Para asegurar la conservación del Estado, el gobierno debía basarse en todo momento sobre las leyes así como en costumbres que no movieran hacia el vicio o fueran contra la religión, pues éstas eran frenos (imagen de la empresa XXI) con las que el príncipe gobernaba a sus súbditos. A la par de esto, debía ser justo y clemente; la empresa XXII muestra bajo una corona imperial a un águila que sostiene un haz de rayos en su pata, y un avestruz con una herradura en el pico, que significa, primero, la potestad del príncipe para impartir la justicia: “Águilas son Reales, Ministros de Júpiter, que administran sus rayos y tienen sus veces para castigar los excesos (...).”¹⁷⁴ El avestruz enseña la capacidad de templar la justicia con clemencia, cualidad significada por esta ave que se creía era capaz de digerir el hierro.

Con la justicia y con la clemencia el rey debía hacerse amar y a la vez temer de sus súbditos. La imagen de un potro y un brazo que sale de un cúmulo de nubes cuya mano peina al animal a la vez que le amenaza con una vara (empresa XXXVIII) se trata de explicar la idea de un príncipe que se hacía temer por castigar las faltas, pero también amar por benigno y porque premiaba. Siguiendo a Saavedra Fajardo, el amor de los súbditos debía asegurarse mediante la religión, la justicia y la liberalidad¹⁷⁵, junto al temor que es provocado por el respeto y la veneración de ver a un rey justo, no por el miedo y la injusticia. Igualmente, así como el castigo se tenía para los delitos, el premio era siempre aconsejable para las acciones virtuosas, lo que quedó asentado en la venera o concha del camino de Santiago, insignia de la orden militar con el mismo nombre, que es cuerpo de la empresa XXIII, galardón que

174 Saavedra Fajardo, Diego de, *op. cit.*, p. 125.

175 *Ibidem*, p. 256.

los reyes estaban obligados a dar, de acuerdo con el autor, no por nobleza, sino por virtudes y servicios.

Según estas empresas, otra de las formas por las cuales el príncipe se hacía amar y respetar era remediando sus penurias, además de que las puertas de los palacios debían estar siempre abiertas, como las de los templos, pues al ser vicarios de Dios, fungían también como altares a donde el pueblo dirigía los ruegos. Por esta razón el cuerpo de la empresa XXXIX



Figura 4. Empresa LV, *His praevide et provide*, en Diego Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe político-christiano...*, 1640.

representa un ara, con fuego sobre ella y el collar de la Orden del Toisón de Oro, significando el cordero inmolado en rememoración de Cristo, que alude al sacrificio al que se veían estimulados los reyes por el bien del pueblo, ante cuyas necesidades debían mostrarse benévolos y no severos. Sin embargo, menciona también el autor, que los reyes no debían estar demasiado en público, por lo que sugiere una distancia prudente de los súbditos, al grado de generar veneración sin llegar a ocultarse en todo momento detrás de “velos y sacramentos”, pues si no se mostraba a los ojos de los vasallos, no ganaría tampoco el amor que le debían tener.

Igualmente, un monarca se debía mostrar ante sus súbditos siempre tranquilo, con el mismo semblante tanto en los tiempos favorables como en los infelices; la empresa para expresar esto es un león que se refleja en cada una de las partes de un espejo roto (empresa XXXIII): “Divida la inconstancia, y la envidia del tiempo en diversas partes el espejo del Estado, pero en cualquiera de ellas, por pequeña que sea, hállese siempre entera la Majestad.”¹⁷⁶ Según esta empresa, a través del semblante de un príncipe inconstante los súbditos lograban advertir el peligro, por lo que era su deber levantar los ánimos en la adversidad al ser ejemplo de constancia y serenidad.

176 *Ibidem*, p. 223.



Figura 5. Empresa LVI, *Qui a secretis ab omnibus*, en Diego Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe político-christiano...*, 1640.

La idea del rey como espejo de su pueblo es clave en la razón de Estado, el monarca debía ser el ejemplo para promover la acción virtuosa de sus súbditos, la empresa XXI de Saavedra Fajardo, por mencionar un caso, indica que el príncipe debía escribir las leyes de su propia mano y así mismo tenía la responsabilidad de acatarlas: “Suave

le parece al pueblo la ley a quien le obedece el mismo autor de ella.”¹⁷⁷ También los ministros debían guiarse por las mismas virtudes esperadas en el rey, como la razón y serenidad de ánimo ya que el Estado era una idea del gobernante: “Una moneda pública es el Ministro, en quien está figurado el Príncipe, y si no es de buenos quitaes [*sic*], y le represente vivamente será desestimada como falsa.”¹⁷⁸

Junto a estas empresas que manifiestan de alguna forma los deberes del rey hacia los súbditos, se tiene la del león que duerme con los ojos abiertos (empresa XLV). Esta empresa busca significar la vigilancia del príncipe en los asuntos que lo mantienen como soberano y también la astucia necesaria para engañar a sus émulos. El lema de esta empresa invita al rey a no asegurarse en su posición: *Non maiestate securus*¹⁷⁹, por lo que le era necesario echar mano de otros medios, entre ellos la disimulación, que aunque eran más aconsejables en los ministros que en el rey, cabía su uso en momentos de necesidad. Lo anterior da pie también a una advertencia sobre la vida de la corte, en donde se debía tener precaución de las reverencias y lisonjas que, en el juicio de Saavedra Fajardo, constituían más bien fingimientos y asechanzas: “Todos velan por vencerle con el ingenio, no pudiendo con la fuerza.”¹⁸⁰

177 *Ibidem*, p. 144-145.

178 *Ibidem*, p. 228.

179 [Que no tiene asegurada la majestad]

180 *Ibidem*, p. 301.

El consejo de que los funcionarios que servían al rey imitaran su imagen, se extendía igualmente al hecho de que fueran astutos, de forma que guardaran el secreto de sus acciones con sigilo, como se refirió brevemente al inicio de este apartado. El rey, eje de un aparato burocrático como lo es el Estado moderno, debía tener la lealtad de las personas que le servían: jueces, gobernadores y, por supuesto virreyes. Además había quienes tenían la responsabilidad de obtener información de sus contrarios con la finalidad de actuar a tiempo frente a posibles amenazas a la majestad real, ya fueran embajadores en cortes extranjeras o en las locales contra enemigos internos o sediciones.



Figura 6. Emblema LXVII, *Ad ministri principum*, en Andrés Mendo, *Príncipe perfecto y ministros ajustados...*, 1662.

Esta política de la prudencia y el secreto cortesanos fue ampliamente representada en la emblemática bajo la imagen organicista del Estado¹⁸¹, se puede observar dentro de la misma obra de Saavedra Fajardo en la empresa LV: un cetro con ojos, para significar a los consejeros como partes del cuerpo estatal, pues debían ser ojos para ver las mejores decisiones del Estado (Figura 4), y la empresa LVI, una mano sosteniendo un compás que escribe sobre un pliego, que representa la labor de un secretario, cuya función era ser mano de la voluntad del príncipe, además de que tenía la obligación de guardar silencio de todo cuanto sabía de los asuntos del Estado (Figura 5). Andrés Mendo, por su parte, en *Príncipe perfecto y ministros ajustados...*, muestra en el emblema LXVII a un rey cuyo manto está lleno de ojos y oídos (Figura 6).

181 Navarro Bonilla, Diego, art. cit., pp. 339-345.

Sin embargo y aunque no procede de un espejo de príncipes como tal, una representación ejemplar de la razón de Estado la podría ofrecer Cesare Ripa en su *Iconologia* (1630), pues engloba gran parte de los elementos que se han mencionado referentes a la constitución de un perfecto príncipe: se trata de una mujer armada de un yelmo y espada, a sus pies reposa un libro con la letra *Ius*, pues indica que el gobierno debe basarse en la ley civil y, sobre todo, divina; su mano derecha porta una vara que simboliza la justicia, mientras que la izquierda yace sobre la cabeza de un león, animal que, como se vio, caracteriza la vigilancia; el manto, cuyo color azul denota la sabiduría, se ve lleno de ojos y oídos para mostrar que el príncipe está presente en su territorio: oye y ve todo gracias a sus funcionarios y espías (Figura 7).



Figura 7. Razón de Estado, en Cesare Ripa, *Iconologia...*, 1630.

En la Nueva España, por mencionar un ejemplo, esta forma de representación del poder real se observa en uno de los jeroglíficos dedicados a Carlos II en la pira funeraria construida en 1701 dentro de la Catedral de México, cuya relación lleva por título: *El Sol ecyipsado antes de llegar al zenid...*¹⁸² En el grabado que simboliza la virtud de la vigilancia se ve una figura femenina cuya túnica está cubierta de ojos en acción de entregar al rey un cetro con un ojo, al tiempo que señala con su dedo hacia un sol cuyos rayos igualmente ostentan ojos. Esta imagen se complementa por tres filacterias, sobre el sol: *Totum circumspicit orbem*¹⁸³; sobre la mujer vestida de ojos: *Non est qui se abscondat*¹⁸⁴, y sobre Carlos II: *Qui regit et vigilet*¹⁸⁵ (Figura 8).

182 Mora, Agustín de, *El Sol eclipsado antes de llegar al zenid. Real pyra que encendió a la apagada luz del Rey N. S. D. Carlos II. El Ex. Sr. D. Joseph Sarmiento Valledares, Conde de Moctezuma Virrey de esta Nueva España etc. En la Sancta Yglesia Cathedral Metropolitana de la Ciudad de Mexico... Que lo consagran a la Catholica Mtad. Del Rey N. S. D. Philipo V.* Por el Alferez Agustín de Mora, Theniente de Escribano de Camara, y Real Acuerdo, a cuyo cuidado encargaron los Señores Comissarios de la execucion immedita de sus disposiciones.

183 [Vigila todo el orbe]

184 [No hay quien se esconda]

185 [El que reina y vigila]

Este ha sido un somero ejemplo del cúmulo de ideas con las que se construyó un discurso emblemático que pretendía enseñar la mejor forma de mantener un Estado y de representar al perfecto gobernante. La naturaleza didáctica de estas obras se proyectó en ceremonias y rituales que estaban destinados a los intereses políticos, ya que si bien el Barroco se sirvió de lo novedoso y atrayente en las artes, bajo formas que agradan a los sentidos se buscó instaurar máximas tradicionales.¹⁸⁶

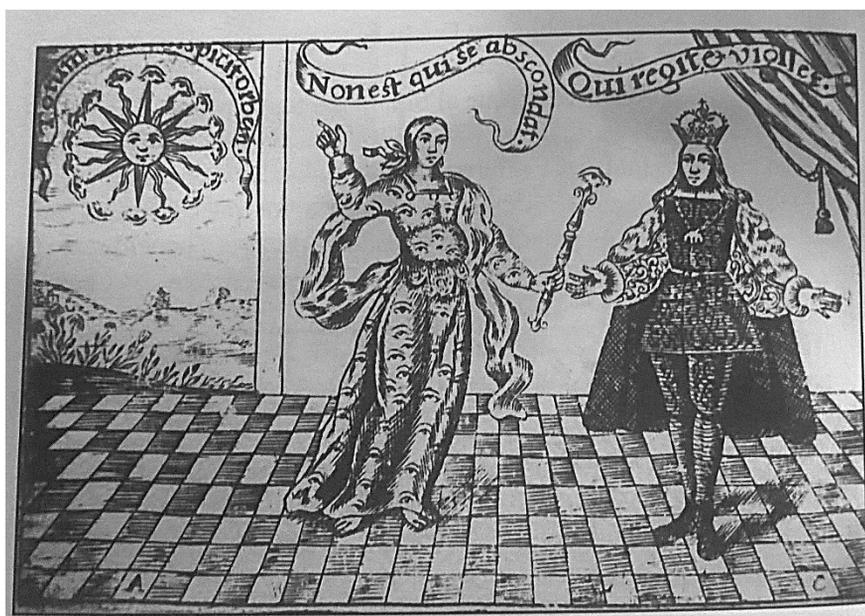


Figura 8. Jeroglífico de Carlos II en la Catedral de México, 1700.

186 Maravall, José Antonio, *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*, Ariel, España, 1975, p. 453.

1.2.2 Representaciones heroicas de la realeza

En el Antiguo Régimen el arte se convirtió en una herramienta para consolidar la proyección y la propaganda de un orden social y político que no debía ser alterado. Así, virtudes como la justicia, clemencia, piedad, prudencia, entre otras fueron manifestadas en pos de enaltecer la figura del príncipe. Desde el periodo renacentista algunas de estas particularidades se utilizaron para exaltar a los reyes hispánicos con motivos mitológicos, es aquí cuando aparecen los héroes pertenecientes a los diferentes episodios de la tradición grecolatina que mostraban las virtudes del gobernante de forma visual en las artes.¹⁸⁷ Ejemplo de ello son las obras creadas en torno a la figura de Carlos I, en cuyas representaciones artísticas “se descubre al último caballero cristiano y al primer héroe moderno.”¹⁸⁸



Figura 9. *Carlos V y el Furor*, 1551-1553, Museo del Prado, Madrid.

Víctor Mínguez destaca de entre las imágenes del primero de los Austrias españoles la escultura en bronce llamada *Carlos V y el Furor* (Figura 9), obra de Leone y Pompeo Leoni, en la que el monarca se ve con armadura romana, lanza y espada en sendas manos, erguido sobre una figura que se halla en el suelo con una antorcha en su mano, encadenada y desesperada. Los artistas buscaron mostrar en su conjunto las victorias del emperador, además de que quisieron hacer la referencia heroica aún más evidente al dotar a la escultura

187 Para el caso concreto de las representaciones heroicas de los reyes hispánicos, conviene ver el trabajo de Víctor Mínguez: “Héroes clásicos y reyes héroes en el Antiguo Régimen”, en Manuel Chust, Víctor Mínguez (eds.), *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*, El Colegio de Michoacán, Universidad Autónoma Metropolitana – Unidad Iztapalapa, Publicaciones de la Universitat de Valencia, Universidad Veracruzana, Valencia, 2003.

188 *Ibidem*, p.54.

de Carlos I de una armadura que se puede retirar a fin de dejarlo desnudo, con lo que se asemeja a las esculturas de dioses y héroes mitológicos.¹⁸⁹

Por su parte, la muestra del rey héroe que defiende la fe cristiana la ejemplifica Mínguez con un grabado de 1632 en el que se ve a Felipe IV con espada en mano protegiendo una custodia ante quienes la amenazan: herejes, enemigos internos, políticos mentirosos y turcos, cada uno de ellos simbolizado por una imagen, como un turco que dispara una flecha desde un navío, una figura con decenas de rostros sobre su cuerpo, el caballo de Troya o el gigante Gerión (Figura 10).¹⁹⁰ Esta imagen pertenece la obra titulada *Fernando o Sevilla restaurada...*¹⁹¹ un poema heroico escrito por Juan Antonio de Vera dedicado al mismo Felipe IV; el argumento del poema es la reconquista de esta ciudad española por el rey Fernando III de Castilla, el Santo, entre 1247 y 1248. El autor tomó versos del poema de Torquato Tasso *Jerusalem libertada* (1581) para formar un centón de veinte cantos que equiparaba la hazaña del rey santo con la conquista de la ciudad sagrada de la cristiandad durante la primera Cruzada. Según lo manifiesta el mismo Juan Antonio de Vera en sus palabras a los lectores: “en esta conformidad se publica este poema, que es el Fernando, y el Gofredo [sic], la Restauración de Jerusalem y de Sevilla, dos vestidos hechos uno, o uno que viste dos cuerpos (...)”.¹⁹²

Otros ejemplos interesantes sobre la representación heroica del rey surgieron gracias al cambio de casa dinástica española, suscitado por la muerte en 1700 del último rey de la Casa de Austria, Carlos II, y la posterior Guerra de Sucesión (1701-1713), por la que el trono español pasó a ser ocupado por el aspirante francés, el duque de Anjou, nieto de Luis XIV y en adelante Felipe V. En la Nueva España, algunas de las muestras de lealtad a este nuevo rey se enfocaron en mostrarlo como legítimo sucesor del trono español. Al respecto, indica Salvador Cárdenas, la imagen colectiva y

189 *Ibíd.*, p. 55.

190 *Ibíd.*, p. 66.

191 Vera, Juan Antonio de, *Fernando o Sevilla restaurada poema heroico escrito con los versos de la Gerusalemme Libertada del insigne Torquato Tasso ofrecido a la Majestad de Filippo IV, el Grande, Monarca de España, Emperador de las Indias...*, en Milán, por Henrico Estefano, año de 1632.

192 *Ídem.*

representada en las festividades en honor de las victorias del rey borbón no se diferenciaba mucho de los sucesores Austrias, esto con el propósito de asegurar la obediencia de los súbditos novohispanos así como legitimar el cambio dinástico frente a los opositores recelosos del nuevo monarca; sin embargo, agrega que a la continuidad de representaciones entre las dos casas reales, para este rey se sumaron aptitudes propias que buscaron destacar el heroísmo guerrero.¹⁹³



Figura 10. Felipe IV defendiendo la custodia, en Juan Antonio de Vera, *Fernando o Sevilla restaurada...*, 1632.

Cárdenas ofrece algunos ejemplos sobre esto, primero con en el sermón que el franciscano Manuel de Argüello predicó en 1710 ante el virrey duque de Linares y la Real Audiencia en el Santuario de Guadalupe, por la solemnidad celebrada en honor del triunfo de las armas de Felipe V, y en la

193 Cárdenas Gutiérrez, Salvador, "La imagen de Felipe V en las festividades de las corporaciones novohispanas (1700-1712)", en Herón Pérez Martínez, Bárbara Skinfill Nogal (eds.), *Creación, función y recepción de la emblemática*, El Colegio de Michoacán, México, 2012, p. 299-300.

que se comparó al rey con la imagen del león y el sol, primero por el valor y la furia en la guerra, mientras que el sol por el brillo de sus victorias, además de que el astro simbolizaba la continuidad dinástica que era capaz de vencer a la misma muerte.¹⁹⁴ Del mismo modo en la festividad de la Real y Pontificia Universidad de México en 1711, en la que el programa iconográfico aplaudía los logros militares del nuevo rey sobre sus opositores, se mostró también a sus mayores como modelos de gobierno, por lo que apareció la imagen del mismo Luis XIV como ejemplo de sabiduría y prudencia.¹⁹⁵

Otras muestras de lealtad de las que habla Cárdenas Gutiérrez fueron las realizadas por la Catedral de México en una serie de fiestas que incluyeron procesiones, misas y fuegos artificiales. La descripción de la fiesta representa a Felipe V como un “Hércules Borbónico”¹⁹⁶, además de que se describe una enorme figura construida en el interior del templo con la imagen de un “Católico Apolo” y la letra “Viva Philipo V”. Sin embargo, lo que pudo haber causado más impresión fue un Júpiter de madera, yeso y cartón, construido en el cementerio y atrio de la Catedral, al rededor del cual hubo castillos pirotécnicos que buscaron asemejar la rebelión de los titanes, cuyos fuegos eran repelidos por el fingido dios olímpico que se encontraba en medio de todo este aparato.¹⁹⁷

194 Argüello, Manuel de, *Acción de gracias, a la Soberana reina del Cielo, María SS. De Guadalupe en su magnífico templo, con que solemnizó el Real Acuerdo de esta Corte, en virtud de Real Orden, las victorias que consiguió personalmente, la Majestad del Rey Nuestro Señor Don Philippo V en Viruega y Villaviciosa, los días 8 y 11 de diciembre del año de 1710...*, México, Viuda de Miguel de Ribera en el Empedradillo, 1711.

195 La relación de estas fiestas corrieron a cargo del profesor de la universidad Baltasar Alcocer y Sariñana, *Festivo triduo, debida aclamación a los gloriosos triunfos de las Católicas Armas de nuestro invicto Rey de las Españas, del Monarca Supremo de las Indias, el Señor don Felipe V... debidamente vencedor en los campos de Villaviciosa contra la opuesta liga, que celebró la Mexicana Atenas con su rector y claustro...*, México, Herederos de Juan Joseph Guillermo Carrascoso, 1712.

196 El conjunto de documentos que dan cuneta de estas fiestas incluye una explicación del polígrafo novohispano Juan Ignacio de Castorena y Ursúa con el nombre *Razones de lealtad, Cláusulas de finesa en elogio de las hazañas que en los diez años del reinado del Católico Monarca Philipo V el Animoso, Rey de las Españas y de las Indias, ha celebrado la Sta. Iglesia Cathedral de México...* s. a. ed. El volumen total que, como indica Salvador Cárdenas, se encuentra en el Fondo Americano José Toribio Medina de la Biblioteca Nacional de Chile lleva por título: *México plausible, con la Triunfal demostración de la Santa Iglesia Metropolitana, en acción de gracias por la victoria del muy Alto, muy magnífico y muy poderoso Monarca Philipo V, nuestro Rey y Señor, conseguida en los campos de Birhuega y Villaviciosa. Solemnizada el día 12 de julio de 1711...* México, Herederos de Juan Joseph Guillermo Carrascoso, s. a. ed.

197 Para un estudio detallado sobre estas celebraciones y las representaciones de Felipe V en la Nueva España tras ocupar el trono español se recomienda ver el trabajo citado de Salvador Cárdenas: “La imagen de Felipe V en las festividades de las corporaciones

Por otro lado, la llegada de los virreyes como vicarios del monarca y como realeza próxima en la Nueva España incentivaba igualmente la creación de iconografías heroicas con las que también se elogiaban sus hazañas y linajes.¹⁹⁸ A lo largo del virreinato se ven desfilar por los lienzos de los arcos triunfales levantados para recibir a estos funcionarios las imágenes de Prometeo, Aquiles, Perseo, Ulises, Eneas y Hércules, generales romanos como Maximino y Julio César, por mencionar sólo algunos, todos semidioses o héroes antiguos, ya que las figuras divinas de mayor rango estaban reservadas a la realeza, como Apolo o Júpiter, frecuentemente usados en los arcos novohispanos para representar al rey.¹⁹⁹

2 La emblemática en la Nueva España del siglo XVIII: un periodo de cambios

A pesar de que en Nueva España no se escribieron y publicaron obras o tratados de emblemática originales, el contexto de las ceremonias y rituales fue el campo en el cual se desarrolló una producción simbólica considerable y son los testimonios de estos eventos el material primordial y casi el único con el que se cuenta para estudiar el desarrollo de los mismos.²⁰⁰ La importante producción emblemática en la Nueva España durante el siglo XVII así como su trascendencia en el XVIII ha sido objeto de numerosos estudios; el propósito de este trabajo no es hacer una relación de todos ellos, sin embargo es de especial interés el hecho de que se sitúe en el siglo XVIII el inicio de una fase terminal para una cultura simbólica que comenzó cerca de dos siglos antes con las primeras honras fúnebres celebradas en territorio americano: las exequias de 1559 en honor de Carlos I, celebradas en la capilla de san José

novohispanas (1700-1712)".

198 Mínguez, Víctor, *Los reyes distantes*, pp. 32-33.

199 No obstante, Mínguez agrega que hubo casos en los que el virrey llegó a ser mostrado como alguno de los dioses olímpicos: Al octavo duque de Albuquerque, Francisco Fernández de la Cueva, se le comparó con Marte en 1653; en 1680, Neptuno para el virrey Tomás Antonio de la Cerda, marqués de la Laguna; el virrey José Sarmiento Valledares, conde de Moctezuma con Apolo en 1696, el mismo Júpiter para Juan Francisco de Lyva, conde de Baños en 1660 y en 1702 a Francisco Fernández de la Cueva, décimo duque de Albuquerque. *Ibíd.*, p. 34.

200 Mínguez, Víctor, "1747-1808: agonía emblemática. El ocaso de la cultura simbólica en la fiesta novohispana", en *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica*, Herón Pérez Martínez, Bárbara Skinfill Nogal (eds), El Colegio de Michoacán, CONACYT, México, 2002, pp. 303-315, p. 304.

de los Naturales del convento de San Francisco de la Ciudad de México, cuya relación llamada *Túmulo Imperial...* fue publicada en 1560 por Francisco Cervantes de Salazar.²⁰¹

Para el periodo en el que se centra esta investigación, los arcos triunfales dedicados a los virreyes novohispanos son un testimonio de ese declive emblemático, del desgaste de las imágenes usadas para afianzar la legitimidad regia y también del surgimiento de otras nuevas que respondían al contexto de la época. Los arcos triunfales, al igual que las piras funerarias y todo tipo de estructuras usadas en ceremonias, se encontraban también dentro del juego de representaciones que eran necesarias para consolidar el poderío monárquico que fueron expuestas bajo la rígida forma del ritual o de la relación festiva. De ahí que no debe dejarse de lado la importancia que tiene el estudio de las manifestaciones simbólicas que eran usadas en las entradas triunfales del siglo XVIII, por lo que tampoco se debe dar por hecho, ante su papel como herramienta de propaganda, que tanto el ritual, la erección de los arcos triunfales y el uso de metáforas (mitológicas, bíblicas e históricas) no sufrieron alteraciones, pues, en efecto, éstas se dieron en un periodo que abarca por lo menos un siglo y sucedieron a la par de cambios que afectaron también a otras manifestaciones emblemáticas como las honras fúnebres y las juras reales.

Las relaciones festivas que recogen en manuscritos o impresos este tipo de eventos están cargadas de un tono de grandiosidad que busca convertirlas en un monumento literario, en tanto que guardan memoria del evento y la máquina festiva que describen; sin embargo sobresale también su carácter repetitivo, mismo que confirma la función del evento y los simbolismos en ellas descritos como parte de la ritualidad y su papel como mecanismos de propaganda monárquica²⁰², cuyo centro de atención es el momento de investidura del nuevo virrey novohispano. Aunque por la combinación de elementos arquitectónicos, pictóricos y literarios, los arcos triunfales podrían verse como manifestaciones propias del barroco, en realidad no quedaron

201 *Ibidem*, p. 303.

202 Bonet Correa, Antonio, *Fiesta, poder y arquitectura*. Ediciones AKAL. 1990, p. 8.

sujetos a un sólo estilo ni a una época. La utilización de estas estructuras se ha rastreado en Nueva España desde el siglo XVI, aunque hay mayor número de testimonios para los siglos XVII y XVIII, además del XIX; una manera de verlos, si bien básica, es distinguir entre arcos barrocos e ilustrados²⁰³ atendiendo al canon estético y a la utilización de la literatura emblemática en ellos.

2.1 El modelo barroco en las primeras décadas del siglo XVIII

Un ejemplo de arco barroco puede encontrarse en el que el Cabildo Civil de México dedicó en 1722 para la entrada pública de Juan de Acuña y Bejarano, marqués de Casafuerte. La relación, hasta el momento de autor desconocido, lleva por nombre *Triumphal pompa en que la nobilissima Ciudad de México dispuso a la entrada, del Exmo. Señor Don Juan Antonio Vasquez de Acuña, marqués de Casafuerte...*²⁰⁴ Esta máquina festiva muestran el uso todavía vigoroso de la literatura emblemática, además es patente un rasgo propio del periodo barroco, se trata del uso de imágenes que denotan la visión simbólica del mundo. Esta es una particularidad que ve, por ejemplo, Carlos Herrejón en los sermones de la primera mitad del siglo XVIII. El autor señala la prevalencia de temas alegóricos producto del auge que tuvo la obra de Filippo Piccinelli, *Mundo Simbolico* (1653), cuya popularidad decayó, indica Herrejón, hacia la década de 1750, debido al cambio ilustrado que prefería el estudio de las ciencias por sobre la visión simbólica que proveía el pensamiento del siglo XVII.²⁰⁵

A pesar de que la descripción del arco dedicado al marqués de Casafuerte está incompleta, pues sólo se enlistan los emblemas de la primer fachada y un único emblema de la segunda, por la ubicación de estos es posible intuir

203 Velázquez de León, Joaquín, *Arcos de triunfo*, Introducción por Roberto Moreno, Suplemento al boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas 5, UNAM, México, 1978, p. 14.

204 *Triumphal pompa en que la nobilissima Ciudad de México dispuso a la entrada, del Exmo. Señor Don Juan Antonio Vasquez de Acuña, marqués de Casafuerte, del Orden de Santiago; COmendador de su Majestad en el de Guerra, General de los Reales Exercitos: Governador de Muscina, en el Reyno de Sicilia; comandante general de Mallorca, Virrey Governador, y Capitán General de esta Nueva España, y presidente de la Real Audiencia de México*, Con Licenca en México: por Joseph Bernardo de Hogal, en la Calle de la Acequia, Año 1722.

205 Herrejón Peredo, Carlos, *Del sermón al discurso cívico: México, 1760-1834*, El Colegio de Michoacán, México, 2003, pp. 50 y 58.

que el estilo arquitectónico no se diferenciaba de otros anteriores, como el que se hizo para el virrey Antonio de la Cerda en 1680 bajo la autoría de Carlos de Sigüenza y Góngora (Figura 11), que se componía por tres cuerpos horizontales y tres calles de manera vertical, además de los tres órdenes arquitectónicos obligatorios para estas construcciones: jónico, corintio y compuesto; estilo utilizado también en el que sor Juana Inés de la Cruz describe para el mismo virrey, su famoso *Neptuno Alegórico*; así como en el único testimonio visual de estas festividades, la pintura titulada *Portada erigida en la catedral de Puebla para la entrada del virrey Marqués de las Amarillas* (ca. 1756), atribuida al pintor José Joaquín Magón, y que plasma el arco triunfal dedicado en 1755 por la catedral de Puebla a Agustín de Ahumada y Villalón, marqués de las Amarillas. (Figura 12)

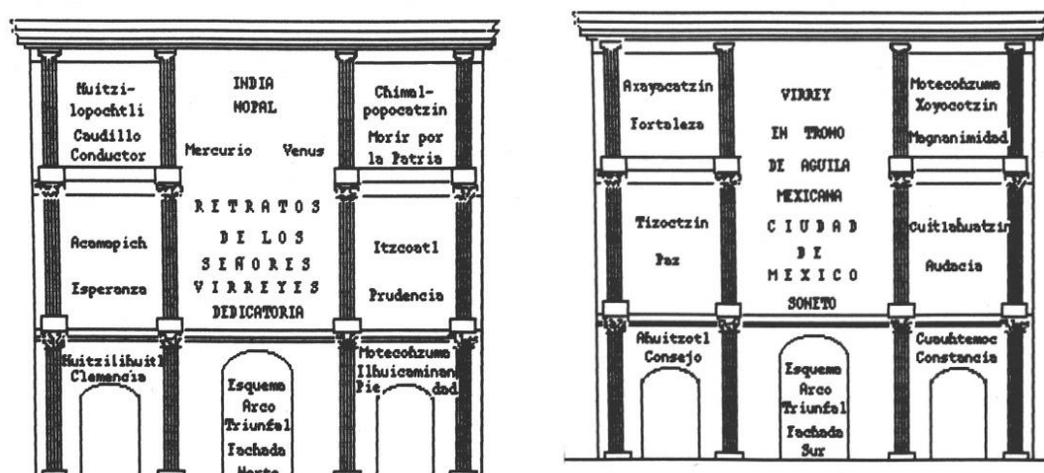


Figura 11. Reconstrucción del arco triunfal *Theatro de virtudes políticas...* de Carlos de Sigüenza y Góngora.²⁰⁶

El tema del arco para recibir al marqués de Casafuerte fue la imagen de Julio César, las virtudes esperadas en virrey y sus méritos fueron todos representadas por medio de emblemas conformados por sus tres partes (mote, pintura y epigrama o poema). Aunque la relación se ciñe a la descripción de los emblemas y su ubicación en el arco y no incluye ningún discurso previo que explique la idea que el autor tiene acerca de estas

²⁰⁶ Imagen tomada de Helena Von Kügelgen, "La línea prehispánica. Carlos de Sigüenza y Góngora y su *Theatro de Virtudes Políticas* que constituyen a un Príncipe", en *Destiempos*, Dossier: Virreinatos, Mariel Reinoso, Lillian von del Walde (eds.), Núm. 14, México, marzo-abril 2008.

estructuras o el estilo arquitectónico de sus partes, es posible decir que se trata de un arco barroco también en cuanto a la utilización constante de una única representación alegórica por medio de la cual se buscó honrar al gobernante.

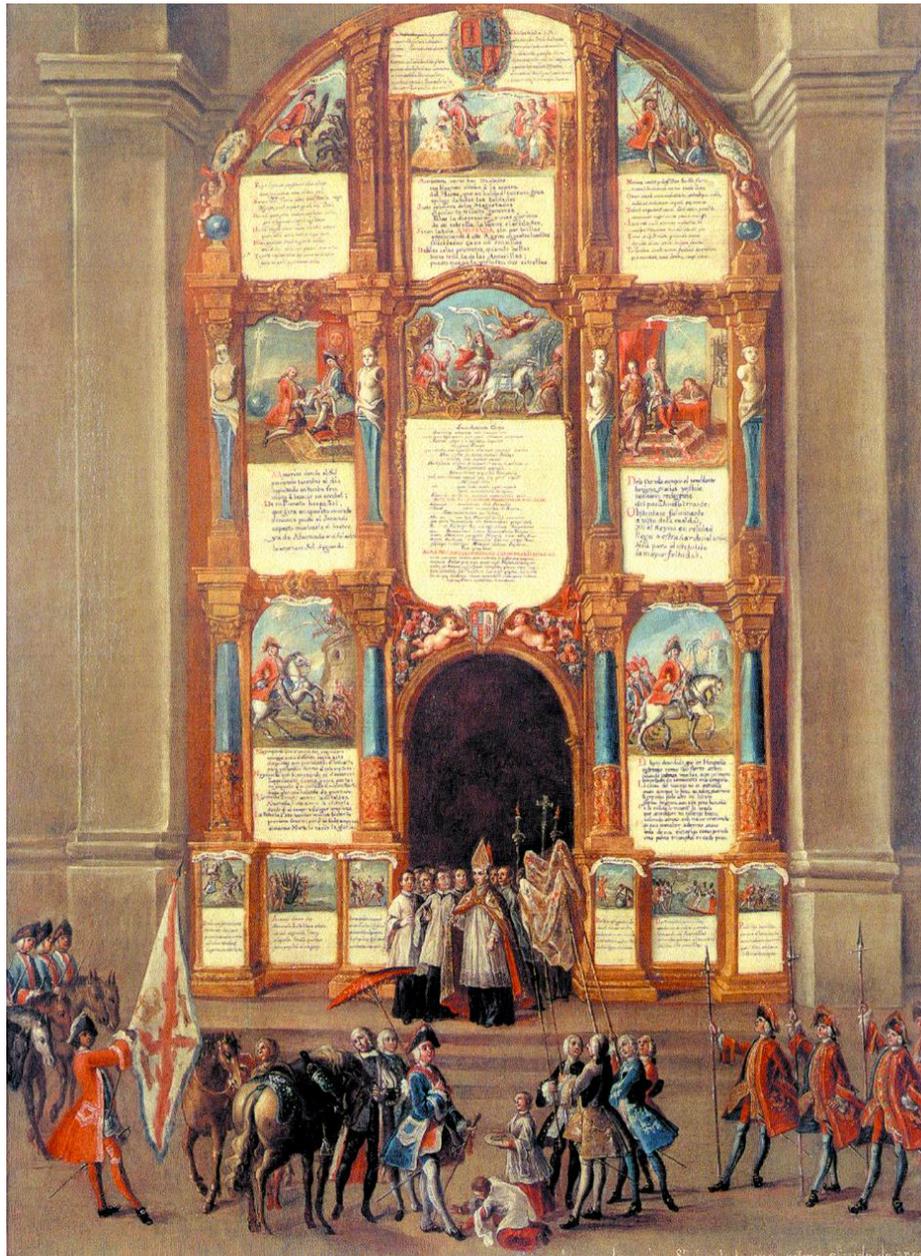


Figura 12. José Joaquín Magón (atribuido), *Portada erigida en la catedral de Puebla para la entrada del virrey Marqués de las Amarillas*, ca. 1756, Óleo sobre tela, 129 x 98, Colección particular.

En la primera fachada se colocaron seis emblemas, explicados en diferentes clases de versos: un soneto, tres octavas y dos epigramas latinos, además de cuatro quintillas dispuestas para estatuas alegóricas de la pintura, la filosofía, geometría y matemáticas. Entre las cualidades manifestadas a este virrey en la única fachada que se describe del arco están la fama, el valor, honor y la generosidad. El emblema principal representó al virrey como César, a quien entre el aplauso de cónsules y romanos se le entregaban las llaves de la ciudad, con el mote *Altis sacrabitur aris*.²⁰⁷

En la portada de esta fachada se puso una extensa inscripción en latín, misma que constituye una exaltación a la figura del César, personificado en el marqués de Casafuerte durante su entrada triunfal. La manifestación de los méritos de Juan de Acuña y Bejarano bajo la imagen de Julio César podría deberse a la prominente carrera militar de este personaje, quien llegó a formar parte del Supremo Consejo de Guerra y fue virrey de Aragón y Mallorca, además de la alta estima en la que se le tenía pues fue uno de los pocos virreyes criollos en gobernar estos territorios²⁰⁸, ya que si bien su educación y desempeño militar tuvieron lugar en España, había nacido en la ciudad peruana de Lima.²⁰⁹

A la par de este arco, está también el que dedicó el Cabildo de la Catedral Metropolitana al mismo virrey, en cuyos lienzos se presentaron las virtudes y méritos del gobernante bajo la imagen de Prometeo.²¹⁰ Los emblemas narran la fábula del héroe quien, luego de ver cómo Zeus quitó el fuego a los hombres, aquel se los otorga de nuevo gracias a que lo tomó de un rayo del sol. Francisco Montes González advierte que la comparación de este virrey con el personaje mitológico alude al interés de que el virrey se convirtiera en un benefactor del pueblo novohispano, lo que quedó manifestado en lienzo principal que mostró al rey Felipe V en el carro del sol y al marqués de

207 [En altares excelsos será inmortalizado]

208 Sólo después de Lope Díez de Aux y Armendáriz, marqués de Cadereita, quien nació en Quito, Ecuador en 1575 y fue virrey de la Nueva España de 1635 a 1640.

209 Núñez y Domínguez, José J., *Un virrey limeño en México (D. Juan de Acuña, marqués de Casa Fuerte)*, Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, México, 1927, p. 4.

210 *Prometeo alegórico que la Insigne Iglesia Metropolitana de México dispuso en su entrada al Exceentísimo Señor don Juan Antonio Vázquez de Acuña, marqués de Cassafuerte...*, por Joseph Bernardo del Hogal, México, 1722.

Casafuerte personificando a Prometeo que toma el fuego con un cetro. La imagen, señala Montes González, es una continuación de la representación solar de los reyes hispánicos de la casa de Austria, pero esta vez proyectada sobre los monarcas borbones, situación que de igual manera se ve en otros programas de arcos triunfales del siglo XVIII, como el del conde de Fuenclara en 1742 y Bernardo de Gálvez en 1785.

Así como el arco del Cabildo de la ciudad mantuvo uniformemente el tema histórico de Julio César, el catedralicio lo hizo con el motivo mitológico de Prometeo, a la vez que incluye motivos o símbolos locales, ejemplo de esto son dos emblemas, uno en donde aparece representada la Nueva España por el águila que come las entrañas de Prometeo, significando la vida renovada de este virrey para servir a sus nuevos gobernados, y otro en el que el héroe pone un anillo a América, para significar su compromiso y fidelidad hacia el pueblo novohispano.²¹¹

Un caso especial en el que no fue usada la imagen de un héroe para mostrar las virtudes del virrey, pero manifiesta de forma aún barroca la idea del Estado moderno, es el arco que la misma catedral mexicana dedicó en 1755 a Agustín Ahumada y Villalón, marqués de las Amarillas, cuyo tema fue el del ojo como símbolo de poder político. El autor fue Joseph Mariano de Abarca, quien tituló la relación de los emblemas como: *Ojo político, idea cabal, y ajustada copia de príncipes...*²¹² Dolores Bravo señala que muy probablemente el autor haya tomado como principal modelo a Diego Saavedra Fajardo en su *Idea de un príncipe cristiano...* pues como lo hizo este diplomático español, Abarca usa el término “empresa” para referirse a sus emblemas.²¹³ Sin embargo, esta influencia podría verse aun en el mismo

211 *Ibíd.*, pp. XII-XIII.

212 Abarca, Joseph Mariano de, *Ojo político, idea cabal, y ajustada copia de príncipes., que dio a la luz la Santa Iglesia Metropolitana de México, en el magnífico, que dedicó amorosa a la entrada de su Gobierno El Excelentísimo Señor Don Agustín De Ahumada y Villalón, Marqués de las Amarillas, Gentil-Hombre de la Cámara de S. M. con entrada, Comendador de la Reyna en la Orden de Santiago, Teniente Coronel de Reales guardias de Infantería Española, Governador político y militar de Barcelona, y su Partido, Comandante General de esta Nueva España, y Presidente de la Real audiencia, Cancillería, etc.*, México, Imprenta Nueva de la Biblioteca Mexicana, 1756.

213 Bravo Arriaga, María Dolores, “El ojo como espejo-reflejo de las virtudes de un príncipe”, en Herón Pérez Martínez, Bárbara Skinfill Nogal (eds.), *Creación, función y recepción de la*

tópico del arco: el ojo, pues aunque la autora no relaciona los emblemas de Abarca con la obra de Saavedra Fajardo, sí menciona la utilización de historias sagradas y profanas con el fin de obtener enseñanzas, así como la concepción simbólica del mundo natural cuya lectura ofrece máximas morales²¹⁴, recurso utilizado en la tradición emblemática.

Saavedra Fajardo, como se vio en el apartado anterior, utilizó la metáfora del ojo para representar a los ministros del rey, aquellos que, en su ausencia, debían velar por los intereses del Estado. En el arco triunfal dedicado al marqués de las Amarillas, aunque en los diferentes emblemas se recurre a la mitología y la historia bíblica, el ojo es siempre el tema central: de esta forma aparece el virrey como Argos, personaje mitológico cuyo cuerpo estaba cubierto por infinidad de ojos, significando la vigilancia del virrey en el cuidado del gobierno y sus súbditos; igualmente el bíblico Sansón para mostrar la fortaleza moral.²¹⁵ La recomendación de ser un buen ministro del rey en la imagen de Alejandro Magno y Efestion, llevados a un plano solar, en donde el sol, como rey del firmamento, delega el cuidado de sus reinos a las estrellas y astros que brillan gracias a él y vigilan sus dominios.

Joseph Mariano de Abarca refiere también al grifo, animal fantástico que combina las capacidades oculares que en la tradición simbólica del barroco se atribuyen al águila y al león, y cuya cualidad es la vigilancia de los tesoros, actitud que el virrey debía tener en cuanto a las riquezas minerales de la Nueva España. Por último, el lince, del que se creía tenía una vista tan aguda que podría ver a través de las paredes, al virrey se aplica la imagen en cuanto que debía ser lince de cuya vista no se oculten los minerales preciosos de la tierra.

Aunque la misma Dolores Bravo señala que este arco es de “carácter ‘ilustrado’” y que al abandonar la temática heroica “denota ya un nuevo pensamiento cifrado más en el dominio autocrático de la monarquía ilustrada

emblemática, El Colegio de Michoacán, México, 2012, pp. 281-294, p. 287.

214 *Ibidem*, p. 285-286.

215 Se trata de un contraejemplo en donde la pérdida de los ojos que sufre este personaje indica la debilidad de ánimo, lo cual debe evitar el nuevo gobernante.

que en el designio sobrenatural de la autoridad real²¹⁶, en realidad lo que nos presenta Abarca es la visión barroca del cosmos, tal como la ofrece el mismo Saavedra Fajardo en muchas de sus empresas en las que los astros y los ojos sirven como metáfora del Estado y del quehacer del príncipe.

2.2 Arcos triunfales “ilustrados”

Por otro lado, arcos que podrían considerarse “ilustrados” son los diseñados por Joaquín Velázquez de León (1732-1786). Este personaje que ha sido reconocido como uno de los exponentes de la “Ilustración mexicana”²¹⁷, escribió tres arcos triunfales para virreyes: a Pedro Cebrián y Agustín, marqués de Cruillas, en 1761, a Antonio María de Bucareli y Ursúa, en 1771, y Matías de Gálvez en 1784, además del que encargó el gremio de plateros para festejar la subida al trono de Carlos III. Cabe la sugerencia de que forman parte ese estilo “ilustrado” manifestado por su autor desde la primera máquina festiva que le fue solicitada en 1761, en cuya descripción dejó claro el fin que para él tenían tales construcciones; luego de una breve explicación sobre la historia de los arcos triunfales antiguos añade:

Ya se ve, que ahora está mudado el sistema político del Mundo: ya no puede haber triunfos, ni practicarse aquellas máximas, que entonces los hacían oportunos. Hoy todas estas cosas [los triunfos] sólo sirven para satisfacer la alegría de los Pueblos en las fiestas, y regocijos públicos, con que se celebrara la proclamación, y nacimiento de los Reyes, las insignes victorias, o paces, y las entradas de los Principales, y Gobernadores en las Ciudades.²¹⁸

Coincide con autores anteriores en que los arcos triunfales deben servir para engrandecer al personaje que elogian, para ello un primer intento era alabar al héroe y, más importante, a la virtud que se manifestaba por medio de las acciones notables de aquel, mientras que se buscaba también hacer al personaje recomendable, lo que se lograba mediante la representación de sus acciones por medio de pinturas que hicieran visible lo virtuoso de tal personaje.

216 *Ibíd.*, p. 285.

217 Joaquín Velázquez se desempeñó como profesor de matemáticas en la Real y Pontificia Universidad, fue geólogo, geómetra y agrimensor, viajó con el visitador José de Gálvez a las Californias como experto mineralogista, participó en las obras del desagüe de la México, fue abogado de la Real Audiencia, formó parte del cuerpo encargado de la reforma de la minería novohispana y tuvo el cargo de director del Real Tribunal de Minería. Velázquez de León, Joaquín, *op. cit.*, p. 14.

218 Velázquez de León, Joaquín, *op. cit.*, p. 43.

Mas lo notable en este punto es la declaración de Velázquez de León con respecto a la forma en la cual diseñó su arco, pues luego de explicar brevemente el arco dedicado al papa Benedicto XIII por Francisco de Farnecio, duque de Parma, en 1724, mismo en el que se inspiró para ejemplificar su idea, dice que no busca tomar aquel por doctrina o modelo rígido, “sino por satisfacción de no haber seguido en todo el rumbo que en los adornos de los arcos de esta Ciudad, guiados de otras razones, han observado siempre otros eruditísimos ingenios.”²¹⁹

Esto último es algo de lo más característico que señala Antonio de León y Gama en la carta que escribió como elogio a Velázquez de León. En la misiva, León y Gama no sólo resalta el uso tan atinado que dio Velázquez a la fábula de Hércules en el arco triunfal del marqués de Cruillas, dice también que:

Inventó en esta ocasión el señor Velázquez de León un nuevo método de arco triunfal, que hasta entonces no se había acostumbrado, así en cuanto a su arquitectónica disposición como en cuanto a la fórmula de la inscripción y motes, semejantes en todo al verdadero estilo antiguo romano, de cuya construcción y método dio una completa idea en el cuaderno que se imprimió en el mismo año para explicar las primorosas emblemas y curiosas pinturas que se figuraron en los dos lienzos que componían el arco (...).²²⁰

En efecto, Velázquez de León incluyó, no sólo en su primer arco triunfal, sino en los cuatro ideados por él, las grandes lápidas que figuraban ser de mármol o lapislázuli con la dedicatoria escrita con letras capitulares y completamente en latín, además de que hizo modificaciones a la estructura arquitectónica, pues pasó de los tres cuerpos con que se acostumbraba conformar los arcos a sólo dos, en razón de que se intentaba que se asemejaran más a un auténtico arco triunfal romano. Además, supo combinar el uso de lienzos con pasajes históricos correspondientes a las acciones ilustres de cada virrey con una parte simbólica que buscaba compararlos con

219 *Ibidem*, p. 48.

220 León y Gama, Antonio, “Carta que en su elogio del Sr. D. Joaquín Velázquez de León, colegial que fue del insigne, mayor y más antiguo colegio de Santa Maria de Todos lo Santos de esta ciudad de México, abogado de la Real Audiencia de ella e individuo de su ilustre colegio, catedrático de matemáticas en la Real y Pontificia Universidad, del Consejo de su S. M., su alcalde de corte honorario, y director del Importante Cuerpo de la Minería de este reino, escribió a un dependiente suyo D. ...”, *El Museo Mexicano*, 4. v., México, Ignacio Cumplido, 1844, v. IV, pp. 541-549, p. 542; citado por Roberto Moreno en Velázquez de León, *op. cit.*, p. 15.

algún héroe mitológico o antiguo. Dicha disposición tuvo tanto éxito entre los personajes del círculo letrado de su época que en 1771, para la llegada del virrey Bucareli, uno de los regidores comisionados para la entrada pública llamado Antonio Mier y Terán decidió solicitarle la fábrica del arco pocos días antes para la celebración, por la razón de que una vez que se tenían preparados los poemas y se habían terminado los lienzos creados por otros autores, no fueron de su agrado.²²¹

La estirpe Vespasiana... es el título del último arco triunfal diseñado por Joaquín Velázquez de León para la entrada de Matías de Gálvez el 8 de febrero de 1784. La obra se concibió con las mismas ideas bajo las que diseñó también el del marqués de Cruillas en 1761, ésta comprende tanto el arco efímero de estilo romano, como el impreso con el que de alguna manera se perpetuó, aunado a esto es considerado el de mayor lujo, pues mientras los versos fueron compuestos por Velázquez de León, la obra arquitectónica la dirigió Gerónimo Antonio Gil, en ese entonces director de la recién fundada Academia de San Carlos, y la publicación del folleto o relación del arco corrió a cargo del prestigiado impresor Felipe de Zúñiga y Ontiveros.²²² Los elementos visuales del arco los comprendieron diez lienzos que mostraban acciones políticas de Matías de Gálvez como el acueducto construido durante su gobierno de Guatemala, el empedrado de calles y desagüe de la Ciudad de México, el impulso a la minería y actividades como el comercio, la ciencias y las artes. Entre las acciones militares se presentaron aquellas en las que participó enfrentando a los británicos, como la defensa del lago de Nicaragua, la liberación de la costa de Honduras y el ataque y captura de la isla de Roatán, acción más sobresaliente de este virrey, ocurrida el 16 y 17 de marzo de 1782.

También se colocaron “representaciones alegóricas o simbólicas” que consistieron en emblemas y en la comparación de los Gálvez con la familia de los Flavios: Flavio Sabino, Flavio Vespasiano y Tito Flavio, gobernantes romanos del siglo I d. C y puestos en el arco a modo de estatuas, mismos que a la vista del autor se destacaron sobre todo en el quehacer militar. Hubo, por

221 *Ibidem*, p. 19.

222 Velázquez de León, Joaquín, *op. cit.*, pp. 20-21.

otro lado, sólo cuatro composiciones emblemáticas conformadas en esta ocasión por su mote, imagen y epigrama, puestas sobre las puertas laterales del arco principal, por el que pasaba la comitiva. Se trata de dos emblemas con temas vegetales, la encina y el ciprés, aquella caracterizada por la fuerza y éste relacionado con la longevidad; otro en el que aparece Vespasiano en el monte Carmelo, emblema que hace referencia a la religiosidad que debía tener el virrey. En el cuarto se pintaron tres águilas, mismas que representaban tres virtudes: fama, victoria y sabiduría; las que desde luego debía siempre observar el virrey durante su gobierno. Coronó el arco el escudo de armas de Matías de Gálvez acompañado de cuatro medallones en los que se colocaron las efigies de antepasados de este virrey, con el fin de que fueran testigos de la grandeza de su linaje: Antón de Gálvez, Pedro García de Segovia, Alonso Fernández de Madrid y Gonzalo de Cabrera.

En suma, tal arco dedicado al virrey Matías de Gálvez comprende uno de los ejemplo más claros de arcos triunfales ilustrados por la novedad de su diseño, sobre lo que dice el autor: “(...) se procura imitar cuanto es posible la antigüedad Romana no sólo en la sencillez, concisión y gravedad del estilo, sino también en ciertas voces y frases, y en otra manera de ortografía (...).”²²³, esto último cuando habla de la lápida sobre la que se “esculpió” la dedicatoria. También se puede tomar como ilustrado por darle un papel casi principal al elogio de acciones propias del virrey, sus hazañas políticas y militares, éstas últimas tomadas de una fuente periódica, el *Mercurio*, que era poco recurrente para tales fines. Así, la parte histórica con el elogio y recomendación del personaje central por medio de sus virtudes que fueron pintadas en lienzos conformaron en mayor proporción las manifestaciones visuales, quedando la parte emblemática y simbólica en un modesto segundo plano con sus cuatro emblemas y cuatro estatuas, muy a pesar de que el título sugiere que el tema principal es la comparación con los vespasianos.

Ante tales consideraciones, es posible decir que aunque las entradas triunfales novohispanas fueron en cierta medida una constante durante buena parte del siglo XVIII, tanto en su realización como en la forma y el contenido

223 *Ibidem*, p. 152.

de los documentos que las describen, es decir, las relaciones festivas que dan fe de la repetición y la ritualidad que caracterizó a estas ceremonias, existen elementos que permiten explicarlas dentro de las circunstancias culturales e ideológicas del momento del que son producto, como los conflictos bélicos librados por España. Aunque una manera de ponderar la vigencia de la emblemática en estas ceremonias podría ser el observar el aprovechamiento o desuso de elementos alegóricos como lienzos emblemáticos, en el caso de las entradas triunfales novohispanas se debe tener presente que, al ser una festividad profundamente arraigada, los cambios en ésta pudieron darse en otros planos, pues la emblemática fue un elemento constante de estas estructuras, en ellas la utilización de representaciones heroicas era un tema común dado el carácter engrandecedor hacia la figura del virrey como representante del monarca.

A este respecto, es importante recordar el papel del ideal de gobernante que debía su sostenimiento a la acción virtuosa del príncipe y que era expresada en imágenes y emblemas por medio de las figuras heroicas que buscaban afianzar la autoridad regia mediante su uso en eventos de índole político. Esta manera de ver la emblemática es la que esta investigación sigue: el concepto y representación del héroe como uno de los principales contenidos de las entradas triunfales novohispanas, pues si bien los triunfos virreinales parecen no sufrir cambios significativos en su naturaleza ritual por lo menos hasta 1785 –recuérdese las variaciones hechas por Bernardo de Gálvez al recorrido desde Veracruz y la cédula que dio término a estas fiestas–, intentar estudiar estas imágenes heroicas en su significación política y como representación de virtudes y preceptos de gobierno ayudará a entender el papel de estas obras en el contexto novohispano, dentro del cual la fiesta y la ceremonia ritual como muestra del orden y reafirmación de poder dieron significado a este tipo de manifestación.

Capítulo III. Los héroes en la emblemática de los arcos triunfales novohispanos

La importancia de los arcos triunfales estuvo marcada por su simbolismo ritual y político durante las entradas de los virreyes a la Ciudad de México. En estas estructuras efímeras las autoridades locales trataron de mostrar al virrey el papel que asumían como parte de la monarquía católica y de un aparato gubernamental que debía ver siempre por los intereses del rey de ambas Españas. La ceremonia, como se ha visto al inicio de esta investigación, desplegaba ante los ojos del pueblo novohispano el orden social que pretendía ser reinstaurado repetidas veces mediante la teatralidad y el boato característico de estas ocasiones. La ausencia física del rey propició no sólo la creación de los virreinos americanos, también trajo a la Nueva España la proliferación de imágenes: águilas, orbes, soles... insignias reales y símbolos con los que se buscó subsanar dicha ausencia.

En este sentido, la estrecha relación de representatividad entre el virrey y el rey generó una iconografía particular con la cual se honró a estos personajes durante su llegada a América, pues al ser vistos como *alter ego* del monarca encarnaban la imagen más cercana de la majestad real²²⁴, de ahí que se retomaran muchos de los tópicos con los cuales era elogiada la figura regia, pero con los matices necesarios para dar a entender el vínculo de subordinación existente entre el rey y sus virreyes, como el uso de la metáfora solar en donde el sol como rey de los astros daba brillo a la luna y las estrellas como sus ministros. Todas estas imágenes se utilizaron en los más variados espacios arquitectónicos, ceremoniales e impresos: toca aquí hacer un recorrido por las diferentes formas en las que estos elementos se manifestaron en las entradas triunfales de los virreyes, especialmente en aquellas que durante buena parte del siglo XVIII tuvieron como principal tema a personajes heroicos de la antigüedad, la historia occidental y a los mismos virreyes como héroes de guerra.

Lo que se busca explicar en este capítulo es, en primera instancia, la relación política entre el rey y el virrey mostrada por medio de la emblemática usada en los arcos triunfales que el Cabildo de la Ciudad de México mandó

224 Mínguez, Víctor, *Los reyes distantes. Imágenes del poder en el México virreinal*, Publicaciones de la Universidad Jaume I, Castelló de la Plana, 1995, p. 32

construir para las entradas públicas de estos funcionarios, lo anterior aclara el hecho de que todo elogio dirigido al virrey era también una forma de honrar la autoridad real y sus virtudes. De ello parte la representación del virrey como alguno de los héroes utilizados en los lienzos emblemáticos, tales son en los casos que aquí se presentan: Ulises, el mismo Hércules, Julio César, el emperador romano Maximino y la antigua familia romana de los Vespasianos; la imagen de estos personajes sirvió además para engrandecer los méritos propios de los virreyes que combatieron en las guerras libradas por España frente a otras potencias, como Gran Bretaña.

1. El virrey, vicario del monarca: emblemas de legitimidad

Se ha mencionado en el primer capítulo de esta investigación la forma en la que se estableció el virreinato de la Nueva España y la necesidad de enviar funcionarios que cumplieran con la tarea de ser representantes directos del rey, los virreyes, quienes tenían la misión de cumplir con deberes y variadas disposiciones reales bien especificadas en las Leyes de Indias.²²⁵ Si bien en el plano jurídico esto quedaba asentado en las leyes y cédulas, era necesario hacerlo manifiesto de forma más amplia y, sobre todo, visible, a fin de que la sociedad fuera testigo del cargo con el cual era investido el personaje central del triunfo.

La ceremonia de entrada pública en los diversos lugares en los que el virrey era recibido tenía como una de sus finalidades el hacer manifiesto el orden social que debía mantenerse; las autoridades locales asumían un rol específico dentro de la teatralidad de estos eventos puesto que trataban de preservar el juego de representaciones en donde la etiqueta cortesana y los privilegios de cada uno de los cuerpos que conformaba la sociedad novohispana (Cabildos, Audiencia, cofradías, gremios, etc.) marcaba las pautas en la ceremonia. Junto a ello, un elemento imprescindible para tales ocasiones fueron los emblemas y jeroglíficos, las alegorías y los símbolos de la realeza y el poder monárquico. Como se ha visto, la emblemática usada en los arcos triunfales no era sólo un elemento decorativo, pues dada su naturaleza didáctica y de propaganda sirvió para mostrar los fundamentos

225 RLRI, Libro III, Título III, Ley i.

legales sobre los cuales se basaba la legitimidad del virrey como auténtica extensión del soberano.

En los arcos triunfales que han sido considerados para esta investigación aparecen constantemente emblemas que indican la relación de representatividad existente entre el monarca y el virrey; a fin de facilitar su explicación, los más significativos se pueden clasificar, según la temática, en tres grupos, aunque tal división no es tajante: los hay que manifiestan simbólicamente la idea astronómica de la monarquía, en donde se equipara al rey con el sol; otros con tema mitológico muestran alguna fábula o personaje tomado de la tradición clásica grecolatina; y por último los que en un plano artístico representan el evento en el cual son usados y toman la imagen de un emperador o militar destacado de la antigua Roma participando en alguna de las acciones que se llevaban a cabo en el recibimiento virreinal, como la entrega de llaves o el paso por el arco triunfal.

1.1 El sol, símbolo de un monarca ausente

En la tradición emblemática barroca, el sol es uno de las imágenes más recurrentes, en ella se concentraron la ideas de los sistemas dinásticos bajo la imagen del anochecer y el amanecer, símbolos de la muerte y la vida renovada, este detalle se refleja en su utilización constante en los programas emblemáticos de piras funerarias dedicadas a reyes y príncipes en Europa y América. En suma, el sol simbolizó los intereses monárquicos por lograr la hegemonía universal.²²⁶ En este sentido tiene cabida la equiparación del rey-sol y de sus acciones en el gobierno como lo presenta, por ejemplo, Juan de Solorzano en sus *Emblemata centum, regio politica...* El emblema XLII se conforma por la imagen de un sol desplazándose en el

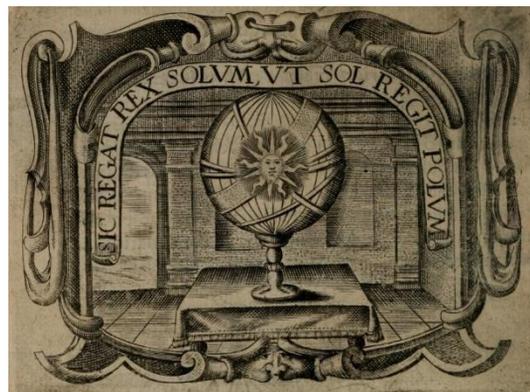


Figura 13. Emblema XII, *Sic regnat rex solum ut sol regit polum*, en Juan de Solorzano Pereira, *Emblemata centum, regio politica...*, 1653.

226 Mínguez, Víctor, *Los reyes solares: iconografía astral de la monarquía hispánica*, Universitat Jaume I, Valencia, 2001, p. 52.

zodiaco de una esfera armilar que descansa sobre una mesa, el mote: *Sic regat rex solum ut sol regit polum*²²⁷ (Figura 13), la explicación se enfoca en la capacidad que debe tener el príncipe de gobernar con prudencia, retirando los vicios de sus reinos poco a poco y no de golpe, tal como el sol se desplaza en el cielo y rige el movimiento de los demás astros de manera pausada.

Una concepción astronómica de la monarquía acorde con esta investigación la ofrece Diego Saavedra Fajardo en *Idea de un príncipe político christiano...*, en su empresa XLIX, donde se ve una luna en cuarto menguante sobre un cielo nocturno poblado de estrellas, con el mote: *Lumine solis*²²⁸ (Figura 14). La



Figura 14. Empresa XLIX, *Lumine solis*, en Diego Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe político christiano...*, 1640.

interpretación del autor es “Dé a sus ministros prestada autoridad” y el consejo que debía tomarse era la necesidad innegable que tenía el rey de funcionarios sobre los cuales descansara parte del gobierno de los reinos; dice Saavedra Fajardo:

No hay príncipe tan prudente, y tan sabio, que con su ciencia lo pueda alcanzar todo, ni tan solícito y trabajador que todo lo pueda obrar por sí solo. Esta flaqueza humana obligó a formar consejos y tribunales, y a criar presidentes, gobernadores y virreyes, en los cuales estuviese la autoridad y el poder de príncipe.²²⁹

Con esta intención, los funcionarios del rey aparecen representados por la luna y los astros, quienes no brillan con luz propia, sino con la luz que les brinda el auténtico astro rey, pues ellos, en ausencia de aquel durante la noche, quedan como vigilantes de sus deberes e intereses.

227 [Así rige el sol el cielo y así ha de gobernar el rey el suelo] Traducción de Andrés Mendo. Solorzano Pereira, Juan de, *Emblemata centum, regio politica*, Cum Privilegio in Typographia Domin. Garciae Morras, Madrid, 1653, p. 320.

228 [A la luz del sol]

229 Saavedra Fajardo, Diego de, *Idea de un príncipe político christiano representada en cien empresas dedicada al Príncipe de las Españas Nuestro Señor...*, en Múnich a 1 de marzo de 1640, en Milán a 20 de abril de 1642, p. 337.

Para los arcos triunfales novohispanos, la significación de los emblemas que confirmaban a los virreyes como auténticos delegados del rey partía del mismo hecho de que el monarca estaba ausente y se presentaba, sin embargo, a través de sus funcionarios, lo que daba como resultado la metáfora de un sol que iluminaba con sus rayos a todos sus súbditos por más alejados que estuviesen.²³⁰ Una de estas imágenes aparece en el arco dedicado al grande de España Pedro Cebrián y Agustín, conde de Fuenclara, en 1742, en el que se tomó como modelo de virtudes a Julio Vero Maximino (173-238 d. C.), militar y emperador romano.²³¹ El autor, Cayetano Cabrera, refiere que en una de las pilastras se representó un sol y un lucero sobre las cabezas de Maximino y uno de sus compañeros, el mote del emblema fue *Primo de lumine clarus*²³² con su octava:

Cual del Sol, que de luz es Clara Fuente
el Lucero del Alba agota,
así de Maximino el rojo Oriente
al Astro que más brilla luces brota:
al modo que en la Esfera refulgente
del Sol de España, toda luz se nota
la que en Fon-Clara prima se descubre,
porque a vista del Sol de luz te cubre.²³³

Otro emblema en este mismo arco describe el escudo de Maximino puesto al sol y ardiendo en llamas, con el mote *Concipit ignes*²³⁴, explicado en la siguiente letra:

Claro a su Imperio Farol
de Maximino el escudo
se ostentó cuando sañado,
dio fuego herido del Sol:
De Maximino Español
así el escudo reflejo
pues como al mando, y consejo

230 Mínguez, Víctor, *Los reyes solares...*, pp. 52 y 211.

231 Militar destacado durante el mandato de los emperadores Séptimo Severo (146-211 d. C.) y Alejandro Severo (208-235 d. C.), fue emperador romano entre 235 y el 238 d. C.

232 [Brilla al amanecer]

233 Cabrera Quintero, Cayetano, *Julio Maximino, verdadero, bajo cuyos heroicos hechos y altas prendas simbolizó el estudio las del Excmo. Sr. D. Pedro Cebrián y Agustín, conde de Fuen-Clara (...), y se expresaron en el Jano Bifronte, y Triumphal Arco que a su público ingreso erigió la Capital de estos Reynos, Imperial México, México, 1742, p. f. 242 r-v.*

234 [Se inflama]

se hizo de una Fuente Clara
a que al contrario abrasa
vibró fuego como espejo.²³⁵

Ambos emblemas señalan la relación rey-funcionarios ya explicada por Saavedra Fajardo con su empresa cuarenta y nueve, que refiere a las funciones delegadas por el rey a sus ministros. En el primer emblema se identifica al virrey con el lucero que toma su brillo del “Sol de España”, es decir el rey, mientras que en el segundo se añade la imagen del escudo transmutado en el espejo que refleja las virtudes del monarca.

Una manifestación singular del virrey aparece en el arco que se planeó en 1785 para la llegada de Bernardo de Gálvez y que tomó como tema central la imagen del sol, el título de la relación de este arco es: *El Sol Triunfante. Aclamación de las proezas y honores políticos y militares del Excmo. Señor D. Bernardo de Galves, conde de Galves...* En un emblema que buscó significar el honor, los autores, Bruno Francisco y José Rafael Larrañaga, describen como imagen a un sol mirándose en el mar, en cuyas aguas se lee el mote *Sanctum sidus adorat.*²³⁶ La explicación de los autores es la siguiente:

El Honor, que copiando en el pecho esclarecido el invicto Gálvez los esplendores de la heroicidad admirada en el Luminar Español, y en su ilustre ascendencia: le hace producir tales reflejos, que apenas se consienten al examen de la vista; pero la suerte que la misma resistencia de las luces denotan un Sol sin abatir su decoro desciende a la tierra.²³⁷

En este emblema es interesante la alegoría solar aplicada al virrey pues en este caso el funcionario no es sólo el reflejo del monarca, sino que se le representa como el mismo astro rey, lo cual pareciera ser un atrevimiento de los autores, pues en estos aparatos no se solía equiparar al virrey con tal imagen, como tampoco en el plano heroico se les presentaba como alguno de

235 Ibídem, f. 245 r.

236 [Al astro augusto venera]

237 *El Sol Triunfante. Aclamación de las proezas y honores políticos y militares del Excmo. Señor D. Bernardo de Galves, conde de Galves. Caballero pensionado de la Real y distinguida Orden de Carlos III. Comendador de Bolaños en la de Calatrava, Theniente General de los Reales Exercitos. Virrey, Gobernador y Capitán General de esta Nueva España etc. etc. etc. Dedicada a la Excma. Señora Doña Felecitias de Maxan Condeza de Galves, y Virreyna de Nueva España et. etc.*, edición facsimilar, Frente de Afiración Hispanista, México, 1990, p. 78.

los dioses mayores como Júpiter, ya que la figura solar era exclusiva del soberano.²³⁸

De esta forma Bernardo de Gálvez se convertía ya no en una extensión del sol, sino en el mismo astro que bajaba a la tierra en una copia exacta personificada en la investidura del virrey en la Nueva España, así lo explican los versos latinos que acompañan a este emblema:

Sol micat solus, nitidus, decorus
Labe tuum splendet penitus solutus
Praestat et lucem melius deorsum
Clarus et altus
Ecce Bernardus, celebrisque Miles
Solus assumit radios venustos
Et beat terram decus elevatum
Lumine Solis.²³⁹

Aparece también la referencia a la “ilustre ascendencia” de este virrey como fuente de su honor, pues el arco tiene la característica particular de ser tanto un elogio funerario como un arco triunfal, ya que Gálvez llegó a la Nueva España a tomar posesión de un cargo que había dejado vacante su padre, Matías de Gálvez, por lo que el documento contiene igualmente una elegía que lamenta la muerte de este virrey y celebra la llegada de su hijo para ocupar su lugar. Lo anterior convierte a la alegoría solar del arco en una especie de celebración dinástica que enaltece al virrey por continuar el gobierno de Matías de Gálvez²⁴⁰.

Cabe destacar que este arco rompe la serie de comparaciones heroicas de los virreyes al utilizar la imagen del sol, además, y más insólito, la forma en la que se toma la metáfora planetaria de la monarquía para aplicarse a un ministro del rey y no al rey mismo, toda vez que por tradición el sol aparecía

238 Mínguez, Víctor, *Los reyes distantes*, p. 34.

239 [El sol brilla solo, nítido, resplandece hermoso, / libre completamente / y en lo alto / asegura en su claridad / que descienda la mejor luz. / He aquí Bernardo, Singular e ilustre Soldado / que toma los hermosos rayos / y alegra la tierra con el esplendor que se eleva / a la Luz del Sol.] Ídem.

240 Sobre este arco, conviene ver el estudio realizado por Ma. Isabel Terán Elizondo: “El arco triunfal en El Sol Triunfante... de los hermanos Larrañaga” en Herón Pérez Martínez, Bárbara Skinfill Nogal (eds.), *Creación, función y recepción de la emblemática*, El Colegio de Michoacán, México, 2012, pp. 317-333.

en estos eventos para celebrar la “no-muerte” del rey y la continuidad monárquica.²⁴¹

Por lo demás, se ve que la imagen solar, al ser un tópico profundamente arraigado y promovido por juristas y panegiristas del barroco, llega a manifestarse constantemente como manifestación del poder y la hegemonía real, su uso se extendió prácticamente en todo el territorio hispánico y no encontró problema alguno para asimilarse luego del cambio de casa dinástica de Austrias a Borbones, dado que tanto en España como en Francia se cultivó esta figura para engrandecer a la imagen regia.²⁴² Por otro lado, el virrey debía ser imagen fiel tanto en la majestad como en la heroicidad, pues todo honor que era obtenido por ministros y funcionarios emanaba siempre del poder monárquico, por esta razón no podía dejar de advertírsele en los programas simbólicos de los arcos triunfales que su autoridad era sólo un brillo prestado o un reflejo del sol que gobernaba la vida de la corte y a sus súbditos.

1.2 Emblemas mitológicos

Dentro de los emblemas con temas mitológicos se encuentra uno relacionado claramente con la fábula de Ganímedes, el joven frigio que por su belleza fue raptado por Júpiter bajo la forma de un águila para llevarlo al Olimpo y ahí le sirviera como copero.²⁴³ El emblema que hace referencia a este episodio es el usado en el arco dedicado en 1722 a Juan de Acuña y Bejarano, marqués de Casafuerte²⁴⁴, el autor, desconocido hasta ahora, describe al primer

241 Mínguez, Víctor, *Los reyes solares...*, p. 133-134.

242 *Ibíd.*, p. 126. Cabe la aclaración de que la imagen solar en la monarquía española generalmente se asocia a su sentido de renacimiento dinástico, de ocaso y amanecer por la muerte del rey y la renovación del poder gracias a su heredero, sin embargo no fue la única figura usada para tales fines, pues igualmente se utilizó la del fénix, por ejemplo; mientras que para Francia la representación solar contiene implicaciones mayormente relacionadas con la imagen del monarca absoluto, cuyo mejor ejemplo fue Luis XIV.

243 “El rey de los altísimos, un día, del frigio Ganímedes en el amor / ardió, y hallado fue algo que Júpiter ser prefiriera, / antes que lo que él era. En ninguna ave, aun así, convertirse / se digna, sino la que pudiera soportar sus rayos. / Y no hay demora, batido con sus mendaces alas el aire, / robó al Íllada, el cual ahora también copas le mezcla, / y, de Juno a pesar, a Júpiter el néctar administra.” Ovidio, *Metamorfosis*, Libro X, vv. 155-161

244 *Triumphal Pompa En que la nobilíssima Ciudad De México Dispuso a la entrada del Exmo. Señor Don Juan Antonio Vázquez de Acuña. marqués de Casafuerte, del orden de Santiago, Comendador de Adelpha en la de Alcántara, de el Consejo de su Majestad en el de Guerra, General de los Reales Exércitos; Gobernador de Mescina en el Reino de Sicilia; Comandante General de Mallorca, Vi-rey Gobernador y Capitan General, de esta Nueva España y presidente de la Real Audiencia de México.* Con Licencia en México: por Joseph Bernardo de Hoyal en la Calle de la Acequia. Año 1722, p. XVIII.

emperador romano Julio César, que es llevado del nido de un águila hacia un altar, bajo el mote *Suplex aris imponet honorem*²⁴⁵ y un epigrama latino que explica la relación entre el virrey y el César por ser ambos elevados al altar de la heroicidad.

Este caso tiene una marcada relación con la tradición emblemática, pues Ganimedes aparece ya en el *Emblematum liber* (1531) de Alciato bajo el mote *In Deo laetandum*²⁴⁶ (Figura 15), y se continuó utilizando para mostrar en variadas ocasiones los resultados de una vida virtuosa tanto en lo religioso como en lo político. El mito se halla también entre los *Emblemas morales* (1604) de Juan de Horozco y Covarrubias: el emblema XXV se explica en el mismo sentido en el que lo había presentado Alciato: un joven que es levantado hacia cielo sobre un águila (Figura 16). Los versos de Hrozco y Covarrubias no pueden ser más claros:

Veis como Ganimedes por mandado
De Júpiter Señor de tierra y cielo
Fue del ave Real arrebatado
Dejando para siempre el Frigio suelo.
Pues tal es el espíritu elevado
por la contemplación en alto vuelo,
Que del peso cautivo se rescata
Y a Dios de amor vencido se arrebatata.²⁴⁷

El águila, por su parte tiene un simbolismo particular por considerarle rey de las aves, además de que tiene constantes implicaciones solares pues, entre otros atributos, se creía en su capacidad para ver el sol directamente sin dañar sus ojos.²⁴⁸

En el emblema del virrey marqués de Casafuerte el significado de esta ave equipara al rey Felipe V con el dios Júpiter, mientras que el virrey se ve representado por el César que sustituye



Figura 15. Ganímedes en el emblema *In deo laetandum*, en Andrea Alciato, *Emblematum liber*, 1531.

245 [Sacraliza el honor]

246 [-El hombre- debe alegrarse en Dios]

247 Horozco y Covarrubias, Juan de, *Emblemas morales... Dedicadas a la buena memoria del Presidente Don Diego de Covarrubias y Leyva su tío*, con licencia, en Zaragoza, por Alonso Rodríguez, A costa de Juan de Bonilla, mercader del libros, año de 1604, Libro III, p. 150.

248 Mínguez, Víctor, *Los reyes solares*, p. 271.

a Ganimedes. Sin embargo queda por explicar la aparición del nido del que es arrebatado el personaje para ser llevado al altar, ya que en este lienzo el autor probablemente buscó enseñar otra de las características aguileñas que debía procurar el virrey: aspirar siempre a los lugares más altos en honor.

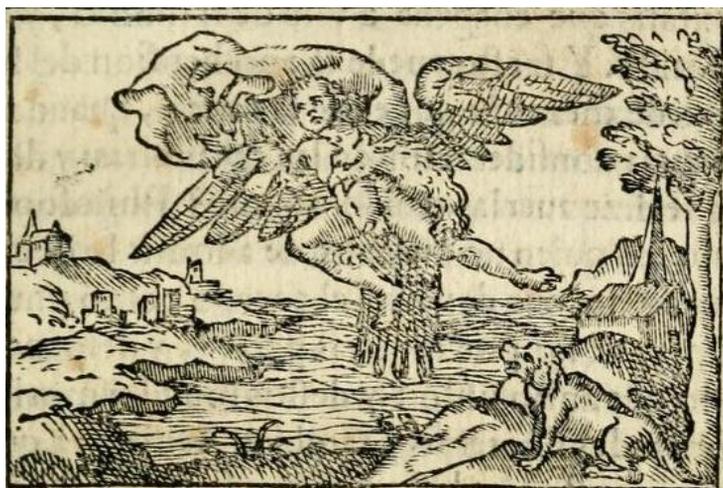


Figura 16. Ganimedes en el emblema XXV, en Juan de Horozco y Covarrubias, *Emblemas morales*, 1604.

En sus *Empresas morales* (1680)²⁴⁹, Juan de Borja (1533-1606), hijo del santo jesuita Francisco de Borja, brinda una explicación a la que se acerca bastante el autor del arco triunfal novohispano construido en 1722: en una de sus empresas, Borja muestra un águila en su nido, colocado en lo más alto de una peña, sobre la que se lee el mote *In ardius*²⁵⁰ (Figura 17):

En lo que más se conoce el valor y grandeza de ánimo de Personas grandes es en ver si lo que emprenden y toman a pechos son cosas trabajosas, dificultosas y grandes (...), porque si sus obras y sus hechos no fuesen tales, no se podrán ellos juzgar sino por bajos y de poco valor (...). Porque así como el Águila pone su nido en las peñas más altas y difíciles de subir; de la misma manera el que quisiere tener seguro su nido le ha de poner sobre la virtud, la cual, cuanto más alta, más difícil es de alcanzar (...).²⁵¹

Con ambas referencias, se puede ver que el emblema dedicado al virrey marqués de Casafuerte es una especie de hipérbole del hombre virtuoso manifestado en la imagen del César; por una parte se significan los logros

249 Se trata de la segunda impresión de la obra, hecha en 1680 por el nieto del autor llamado, al igual que su bisabuelo, Francisco de Borja. La primera impresión es de 1581, sin embargo la que aquí se cita contiene la segunda parte de las empresas, misma que no aparece en su primer versión ya que entonces habían quedado manuscritas "para dar a la estampa", según se lee en la dedicatoria hecha a Carlos II. Borja, Juan, *Empresas morales*, en Bruselas por Francisco Foppens, mercader de libros, 1680.

250 [En lo más alto]

251 *Ibidem*, p. 210.

propios del virrey al servicio de la Corona, especialmente en lo militar, por los cuales se eleva a una alta dignidad, como el águila al colocar su nido hasta la cumbre de la montaña, luego viene la distinción regia como *alter ego* del monarca en la Nueva España, que lo remonta aún más en honor y valía, tal como Ganimedes al ser raptado por Júpiter.

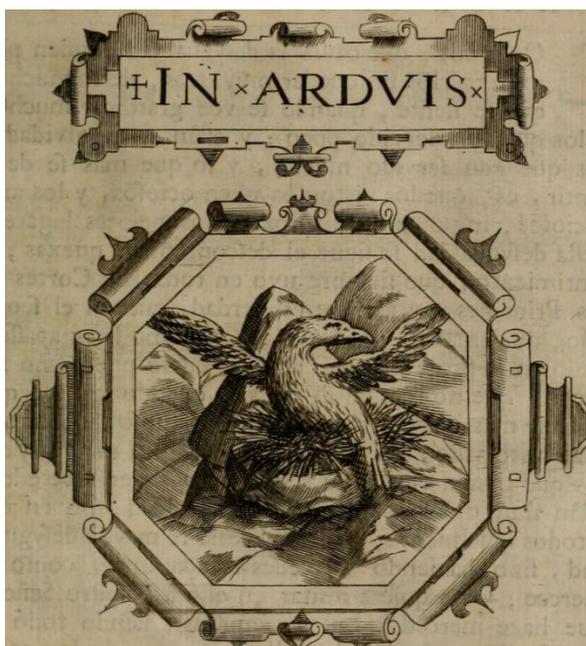


Figura 17. *In ardius*, en Juan de Borja, *Empresas morales*, 1680.

Hércules es otro de los personajes mitológicos que se pueden encontrar en los emblemas ideados para mostrar cómo el virrey era un legítimo gobernante. Son variadas las formas en las cuales se representó al héroe en la emblemática española, sobre todo al tener en cuenta sus doce trabajos y la relación que tuvo con el origen mítico de la casa de Austria²⁵², aunque por ahora se mencionan dos: Hércules recibiendo un orbe de parte de Atlante o Atlas, y Hércules con las dos columnas de Gibraltar, ambos aparecen en la descripción que hizo Joaquín Velázquez de León del arco triunfal dedicado al marqués de Cruillas en 1761.²⁵³ En el primero de ellos el héroe recibe un

252 Mínguez, Víctor, "Héroes clásicos y reyes héroes en el Antiguo Régimen", en Manuel Chust, Víctor Mínguez (eds.), *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*, El Colegio de Michoacán, Universidad Autónoma Metropolitana – Unidad Iztapalapa, Publicaciones de la Universitat de Valencia, Universidad Veracruzana, Valencia, 2003, pp. 55-57.

253 Velázquez de León, Joaquín, *Ilustración de las pinturas del arco de triunfo, que para la entrada pública y solemne del Excmô Señor don Joachin de Montserrat Ciurana Cruillas Crespi de Valdadura (...) erigió esta Nobilísima e Imperial Ciudad de México el día 25 de Enero de 1761, quien la dedica a la Excma. Señora Doña María Josefa de Acuña Vasquez Coronado*

mundo que Atlas coloca sobre sus hombros, mientras éste sostiene otra esfera sobre su mano derecha. La metáfora no tiene mayor dificultad, pues Atlas simboliza al rey Carlos III, quien confía el peso del Nuevo Mundo al marqués de Cruillas. El título del emblema es *Sustulit et meruit*²⁵⁴ y lo explican los siguientes versos:

No el fatigado atlante Mauritano,
Que el gran peso del Orbe a Alcides fia;
Si el que sostiene sin fatiga ufano
De ambos mundos la doble monarquía
Supo librar con justa y sabia mano
(reservando la Real Soberanía)
Segura en el acierto la esperanza,
Y el mérito, y el premio en la confianza.²⁵⁵

Quizá uno de los emblemas más significativos en este arco triunfal fue el que tuvo como imagen a Hércules llevando sus columnas de un orbe a otro bajo el mote: *Sun certi denique fines*²⁵⁶, explicado el conjunto con la siguiente octava:

Si dio feliz el gran Carlos Primero
Aumento a España, freno al Oceano,
Y con temor y envidia el Extranjero
Vio arrancar las Columnas del Tebano;
Ahora eternamente verdadero
Por el Tercero Carlos Soberano
Con más acierto el Hércules segundo
Las fijará en el fin del Nuevo Mundo.²⁵⁷

En el contexto monárquico español, Hércules, las dos columnas y el orbe tienen una fuerte carga simbólica, pues justo refieren a la empresa que Carlos I eligió en 1516, poco tiempo después de haber heredado los reinos españoles, y en la que se lee la famosa letra *Plus ultra*. La combinación de las columnas y el orbe ganó lugar entre las representaciones reales a lo largo del siglo XVI y XVII, incluyéndose en elementos arquitectónicos y catafalcos efímeros. El momento en el cual esta empresa carolina aparece con los dos mundos es justamente durante el reinado de Carlos II que inicia en 1666, dicha

Prado Alencastre y la Cueva Portocarreto Cisneros y Briseño, marquesa de Cruillas, etc., con licencia en la Imprenta de la Biblioteca Mexicana, dicho año.

254 [Lo ganó y sostuvo]

255 Velázquez de León, Joaquín, *Ilustración de las pinturas del arco de triunfo...*, p. 54.

256 [Hay límites ciertos]

257 *Ibidem*, p. 62.

forma siguió vigente durante el de la casa de Borbón por lo menos hasta Carlos IV (Figura 18).²⁵⁸

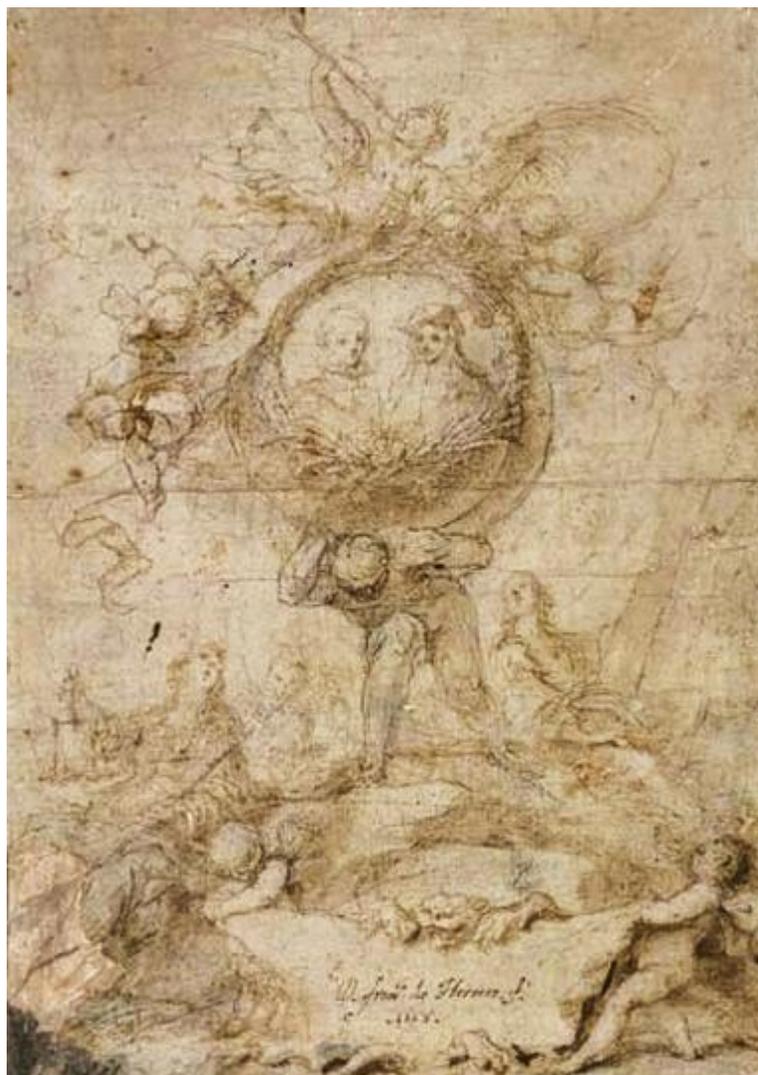


Figura 18. Francisco de Herrera el joven, *Atlas cargando dos orbes y medallón con Carlos II y Mariana de Austria*, 1668.

El significado geopolítico del emblema que se utilizó en el arco del marqués de Cruillas lo describe Velázquez de León luego de narrar brevemente el mito hercúleo y de relacionarlo con el hecho de que se haya dado la Conquista de varios territorios americanos durante el imperio de Carlos I:

Pero llegó finalmente el tiempo en que dos veces desmentida esta Fábula premiase la Providencia Divina el Católico celo de nuestros Monarcas con el

258 Cfr. Rodríguez Moya, Inmaculada, “Dos son uno. Los orbes en el discurso iconográfico de la unión entre España y América (1808-1821)”, en *SEMATA, Ciencias Sociales e Humanidades*, ISSN 1137-9669, 2012, vol. 24, pp. 269-289, p. 279.

descubrimiento y Conquista de esta vastísima parte del mundo, en que se extendiesen el Santo Evangelio y transportasen la verdadera y pura Religión, ya estrechada a tan cortos límites por la Herejía del otro Continente.²⁵⁹

Y añade:

Después de haber corrido dos siglos y muchos años más de su descubrimiento, y después de la prodigiosa extensión de lo conquistado, aún restan inmensas regiones riquísimas en Minerales de oro y plata, y fertilísimas en todo género de frutos: ocupadas de naciones ferísimas por su barbaridad, y por su multitud innumerables. Pero aún dura el fervor de nuestros Soberanos fomentando a costa de crecidos caudales la Predicación Apostólica y el Exterminio de la Idolatría; y corresponden de tal suerte a sus deseos el anhelo y solicitud del Excelentísimo Señor Marqués de Cruillas, que algún día deberemos a sus auspicios y diligencias ver por último esas bárbaras Gentes, sin no docilitadas extinguidas, y que por mejor Alcides se fijen para siempre los verdaderos términos de la tierra.²⁶⁰

Este emblema manifiesta ante el virrey, y por ende ante Carlos III, la necesidad de pacificación de los territorios del norte novohispano, un apuro constante para el gobierno virreinal durante buena parte del siglo XVIII.²⁶¹

1.3 La entrada a la ciudad como motivo emblemático

Dado el tipo de evento en el cual se desplegaban los programas emblemáticos con los que era recibido el virrey, la referencia al triunfo o a los recibimientos en las ciudades fue aprovechada por los autores de los diferentes lienzos, estos se pueden encontrar en los arcos dedicados al marqués de Casafuerte y al conde de Fuenclara; en ambos casos se equiparó a los virreyes con emperadores romanos famosos por sus hechos militares: Julio César y Julio Vero Maximino, cuyas vidas sirvieron de ejemplo en los programas simbólicos de estos arcos triunfales.

Para el primero se pintó en el lienzo principal de una de sus fachadas al emperador a caballo aplaudido por los romanos al momento de recibir las llaves de la ciudad, el mote dice *Altis sacrabitur aris*²⁶² y se colocó el siguiente soneto:

Entra en buen hora, César peregrino
a donde a exaltaciones de tu empleo,
su lleno logre el margen del deseo

259 Velázquez de León, Joaquín, *Ilustración de las pinturas del arco de triunfo...*, p. 61.

260 Ídem.

261 González, María del Refugio, *Ordenanzas de la minería de la Nueva España formadas y propuestas por su Real Tribunal*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Jurídicas, 1996.

262 [En altares excelsos será inmortalizado]

como lo encuentra el Cause del destino:

no es la costumbre, no la que previno,
en la alta cima del glorioso Hibleo²⁶³,
a tu honor levantar aquel trofeo
que en su ara erige de su Amor lo fino.

Entra, Señor, pues nuestra dicha es tanta,
que en la estatua de Amor, que te dedica,
noble el cariño timbres adelanta:

no porque adoraciones multiplica,
sino porque en el Culto que levanta,
sus llaves el Amor te ratifica.²⁶⁴

Otro emblema, que se colocó sobre el principal, tuvo al César siendo aclamado por “la gente Maritima”, con el mote *Traxit nomen ab illo*²⁶⁵, la octava que lo acompaña hace referencia a la fama que precedía al César, es decir, al virrey, por lo que recibe el aplauso del pueblo marítimo, personificación de los habitantes de México, como clara señal de su travesía por el Atlántico y a que la ciudad en la que estaba siendo recibido el virrey se encontraba antiguamente sobre una laguna.

Por su parte, Cayetano Cabrera describe a Maximino que recibe el bastón de parte del emperador Severo, el mote y la octava de este emblema revelan en conjunto el sentido de la imagen: Maximino, desde luego, es una proyección del virrey, mientras que Severo está en representación del rey Felipe V, a quien corresponden las palabras de la *inscriptio: Tua dextera nostra est*²⁶⁶, los versos fueron:

Al bélico rumor siempre ladino
y airoso tremolar de sus banderas,
Severo nombra a Julio Maximino,
Capitán General de sus Hileras;
Filipo, diré Yo, Marte Divino,
que al arbolar Pendones, y Señeras,
no de trozo Marcial, de un nuevo Mundo
a Fon-Clara nombra su segundo.²⁶⁷

En este último emblema se encuentra nuevamente el recordatorio de que el cargo vicerregio, como el de cualquier otro ministro de la corte, se debía y

263 De Hiblea, monte y antigua ciudad griega en Sicilia.

264 *Triumphal Pompa En que la nobilíssima Ciudad De México Dispuso a la entrada del Exmo. Señor Don Juan Antonio Vázquez de Acuña. marqués de Casafuerte...*, pp. XVIII-XIX.

265 [Lo trajo su renombre]

266 [Tu diestra es de nosotros]

267 Cabrera Quintero, Cayetano, *Julio Maximino, verdadero...*, f. 243 v.

estaba en función de la autoridad real. Además destaca la aparición del rey Felipe V como el dios de la guerra, Marte, que junto con la comparación entre Maximino y el conde de Fuenclara dota de un tono bélico al aparato festivo, acorde al perfil de este virrey que había participado en la Guerra de Sucesión al servicio del aspirante borbón, y al momento en el cual arribaba al virreinato en pleno desarrollo la Guerra de Asiento entre Gran Bretaña y España por el control de las aguas del Caribe (1739-1748). Debido a este conflicto el virrey tuvo que realizar su viaje bajo disfraz, embarcado en un navío francés que se dirigió a Santo Domingo y posteriormente a Veracruz en donde pisó tierra el 5 de octubre de 1742.²⁶⁸

En los emblemas mencionados se encuentran dos elementos clave dentro del ceremonial de entrada triunfal: la entrega de llaves y el bastón. El primero como eco de la llegada a la ciudad por parte de los señores y príncipes en la Edad Media, acto que se unía al juramento de respetar los privilegios locales. El bastón, por su parte se equiparaba al cetro de justicia, símbolo de jurisdicción y gobierno político²⁶⁹, y aunque protocolariamente éste debía ser entregado por el virrey saliente a su sucesor, en este emblema no puede más que representar la delegación de facultades que el rey hacía en su representante.

Por otro lado, en el emblema principal para una de las caras en arco del conde de Fuenclara y bajo el mote *Panduntur, et ostia cordis*²⁷⁰, se mostró al emperador Maximino haciendo su entrada triunfal a una ciudad que se ve en llamas. La explicación se da en un poema latino que, concretamente, refiere al recibimiento de Maximino en una ciudad que arde de amor ante su ingreso:

Post varios casus, & mille pericula ponti,
Postque hominum caeso, igne furente, greges;
trans gelidum quô magna jacet Germania Rhenum
Ingreditur Caesar, Maxi-que-minusovat.
Oceano distenta recens quà Hispania toto est,

268 Serralbo Aguerales, Eugenio, *El conde de Fuenclara, embajador y virrey de Nueva España (1687-1752)*, Vols. I y II, Escuela de Estudios Hispanoamericanos de Sevilla, Sevilla, 1955 y 1966.

269 Cárdenas Gutiérrez, Salvador, "Ius Triumphandi": La primera entrada de los virreyes, una institución del derecho público en Nueva España", en *Actas del XV Congreso del Instituto Internacional de Historia del Derecho Indiano*, Tomo II, Diputación de Córdoba, Universidad de Córdoba, España, 2005, pp. 1382-1383.

270 [Se abren también las puertas del corazón]

Quaque paludosis Mexicus extat aquis
Ingredieris, Comes alme, palam, referensque triumphum
Ostia, quo, sonipes, vectus es, ungue quatit.
Quis tamen in nostras furere ignis cernitur oras?
Oppida nùm, Princeps, quae petis, igne petis?
Fallor at! ingenium hoc est ludentis Amoris,
Qui tibi proditur igne suo.
Hoc duce flagrantis Panduntur et Ostia Cordis
Mexicus, & festos fert tibi laecta rogos²⁷¹

Se encuentra entonces un paralelo entre este emblema y el primero dentro de este apartado, donde el marqués de Casafuerte, en la imagen de Julio César, se presenta ante el aplauso de los romanos al recibir las llaves de la ciudad; igualmente, en ambos casos el amor es un elemento que busca significar en estas ceremonias el júbilo festivo del pueblo novohispano durante la llegada del nuevo virrey.

Los emblemas que tienen como tema la entrada a la ciudad crean una metáfora en la cual el virrey se veía transformado en el personaje con el cual se buscaba honrarlo, por ello el autor del arco con que fue recibido el marqués de Casafuerte dice: “En el principal cuadro de la portada de la calle de Santo Domingo se pintó, en el retrato de su Ex., a César a caballo (...)”²⁷², en tal sentido, quien era recibido durante la entrada pública, restringida al momento ritual del ingreso por el arco, era el general romano del cual se tomaban las prendas y virtudes; el virrey, por su parte, dejaba de ser un funcionario más y su investidura se volvía la muestra de los méritos reflejados del héroe y las expectativas novohispanas.

271 [Después de varias desventuras y un sinnúmero de peligros al cruzar el puente, tras ser herido Cesar [Julio César Germánico] por multitud de hombres en el furioso fuego; entra por el gélido Rin en el que yace la gran Germania, más que menos merecedor de ovaciones. En todo el Océano que ocupa la Nueva España, entrarás, feliz compañero, sobre las pantanosas aguas de las que surge México, lo harás a la vista de todos, por las puertas que van hacia el triunfo, hacia donde cabalgas y al que te viste animado desde la infancia. ¿Quién llega ardiente a nuestras costas? ¿Acaso, Príncipe, incendias las ciudades a las que llegas? ¡Me engaño! Ésta es invención del travieso Amor que te muestra su fuego. Acércate que México también abre las puertas del ardoroso corazón y te ofrece alegre sus fuegos festivos.] Cabrera Quintero, Cayetano, *op. cit.*, f. 245 r – 245 v.

272 *Triumphal Pompa En que la nobilíssima Ciudad De México Dispuso a la entrada del Exmo. Señor Don Juan Antonio Vázquez de Acuña. marqués de Casafuerte...*, pp. XVIII. Las cursivas son mías.

2. Los héroes novohispanos: el virrey y sus virtudes

En la descripción que Joaquín Velázquez de León hace del arco dedicado al virrey Joaquín de Montserrat, marqués de Cruillas, en 1761, se presenta lo que el autor considera que es la idea central y el papel de las estructuras efímeras en esta época. Para explicar lo anterior, Velázquez de León hace una diferenciación entre los arcos triunfales romanos y los modernos o *aparatos festivos*, como los llama, en donde indica que mientras el fin de los arcos antiguos contruidos en piedra era perpetuar la memoria de los héroes, el de los dedicados a los virreyes era, por otro lado, hacer recomendables a estos personajes frente a los espectadores:

Pero nosotros estrechando la pasión por la gloria a los términos de una modestia Cristiana, y salvando mejor por medio de la imprenta las memorias dignas de pasar a la posteridad, solamente intentamos en estas ocasiones [las entradas triunfales] alabar en medio del regocijo público las verdaderas virtudes de nuestros Héroes y hacerlos con ellas recomendables a los pueblos; y este es a mí parecer el fin principal de nuestros aparatos festivos, que descubre el carácter y hace concebir la justa idea de sus adornos.²⁷³

De tradición medieval, la conformación de la república cristiana estaba presidida por la figura del rey, en él se condensaban las virtudes que debía seguir tanto en la vida privada como en el ámbito público, puesto que era necesario mostrarse como un hombre virtuoso y como ejemplo para sus súbditos. En su momento, a los virreyes novohispanos se les hizo extensiva la exigencia de comportarse como auténticos príncipes cristianos durante su gobierno²⁷⁴, por tanto era necesario manifestar las virtudes que los hacían ejemplares, como lo menciona Velázquez de León, por medio de los adornos colocados en los arcos triunfales, es decir, la emblemática.

Si se sigue el discurso del mismo autor, éste destaca que las acciones de los héroes son susceptible de representarse en emblemas, pero no se refiere en sí a los personajes, sino a las virtudes que éstos simbolizan, por esto señala: “(...) porque el primer intento es alabar héroe; pero la verdadera

273 Velázquez de León, Joaquín, *Ilustración de las pinturas del arco de triunfo, que para la entrada pública y solemne del Excmô Señor don Joachin de Montserrat Ciurana Cruillas Crespi de Valdadura...* en *Arcos de triunfo*, Suplemento al boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas, México, UNAM, 1978, p. 44-45.

274 Cárdenas Gutiérrez, Salvador, “Emblemática jurídica y política en la Nueva España (1558-1760)”, Tesis, Facultad de Derecho, Universidad de Navarra, 2000, pp. 322-323.

alabanza la merece solamente la virtud, y como esta es hábito intelectual no puede hacerla sensible la pintura, sino materializando los actos que le tocan.”²⁷⁵ Así pues, se usaron las gestas más destacables de los diferentes personajes heroicos para ser mostradas en los emblemas y lienzos colocados en los arcos triunfales. Entre las virtudes que se manifestaron por medio de estas estructuras se encuentran la justicia, templanza, prudencia, y la fortaleza²⁷⁶; que aunque aparecían bajo la forma de un Hércules o Ulises, en un plano conceptual construían la imagen del príncipe cristiano, pues aquellas imágenes emblemáticas se concebían sólo como el medio por el cual se podía mostrar la virtud que pretendía comunicarse. Fue bajo dichos términos que los arcos triunfales novohispanos adquirieron el carácter de espejos de príncipes que, apegándose en ocasiones al modelo de las narraciones históricas de la que subyacía alguna enseñanza moral, proponían los emblemas como máximas de gobierno y a la vez como celebración de los méritos ya alcanzados por el virrey en turno.

2.1 El virrey y la imagen del príncipe piadoso

Como reflejo de un monarca devoto, el virrey debía poseer las virtudes que lo mostraran como un gobernante piadoso y a la vez defensor de cristiandad. La fe y el favor divino se encuentran manifiestos en los emblemas dedicados a los virreyes y muestran que durante el siglo XVIII el papel del virrey como defensor frente a los enemigos de la cristiandad quedó significado gracias a la participación que algunos de ellos tuvieron las diferentes campañas y guerras, especialmente contra Gran Bretaña.

Se pueden mencionar al respecto los arcos que dedicó la Catedral de México, pues su contenido principal fue la piedad que se esperaba del virrey, ejemplo de ello son los presentados ante a Pedro de Castro Figueroa, duque de la Conquista, en 1740²⁷⁷, y a Carlos Francisco de Croix, marqués de Croix,

275 Velázquez de León, Joaquín, *Ilustración de las pinturas del arco de triunfo...*, p. 45.

276 Cárdenas Gutiérrez, Salvador, *op. cit.*, p. 325.

277 De este arco se conserva en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México el manuscrito de la loa que fue recitada al virrey durante su ingreso a la catedral: Cabrera Quintero, Cayetano, “Descripción, y Representación Panegírica De el Triumphal Arco que a las Puertas de su Real Templo erigió al Excelentísimo S. D. Pedro de Castro Figueroa y Salazar Duque de la Conquista, Marqués de Gracia Real, Virrey, Gov. Y Capitán Gral. de Nueva España, la Primada de ella Santa Iglesia Metropolitana”.

de 1766²⁷⁸, ambos descritos por Cayetano Cabrera y Quintero. La figura del virrey se vio representada en estas máquinas festivas por Ulises y Constantino, respectivamente. Para el primer caso, el autor se valió del hecho infortunado de que el navío en el que el virrey se transportaba hubiera sido cautivo por naves británicas, de quienes logró librarse, según el autor, gracias a su devoción y a la voluntad de Dios. De esta manera la figura de Ulises resultó en lo sumo apropiada para significar las adversidades que tuvo que pasar el virrey en altamar antes de llegar a la Nueva España, por esta razón se celebraba su llegada a Veracruz con el lienzo principal, que representó un carro triunfal con forma de navío llegando a un puerto y a bordo el virrey en la imagen de Ulises.²⁷⁹

Por otro lado, Cabrera Quintero tomó el apellido del marqués de Criux para desarrollar el tema del arco que fue dedicado este virrey, pues en él se relaciona constantemente el nombre Croix con “Cruz”, refiriendo a la visión que tuvo Constantino antes de ganar la batalla de Puente Milvio en 312 d. C., hecho que significó el triunfo del cristianismo en el Imperio Romano. En los doce emblemas de este arco las virtudes que debía manifestar el virrey se hicieron visibles en las acciones del emperador; sobresalen el primero y el último de ellos, en aquel se usó como imagen el pasaje central de la victoria de Constantino: un campamento en donde éste se halla mirando al sol con una cruz en el centro y la frase *In hoc signo vinces*²⁸⁰, el soneto que lo explica indica la relación entre el emperador y el virrey, aquel por abrazar la fe cristiana gracias a la visión milagrosa de la cruz, y éste porque recibió el cristianismo debido a su nobleza, es decir, el linaje de Croix. En el último y principal emblema de este arco se pintó la celebración del triunfo de Constantino quien se dispone a pasar por un arco triunfal de mármol, clara referencia al histórico arco que celebró la victoria del Puente Milvio y que aún se conserva en Roma.

278 Cabrera Quintero, Cayetano, *Retrato al vivo del celebrado emperador Constantino Magno; el Excmo. Señor D. Carlos Francisco de Croix, marqués de Croix (...), delineado en el arco triumphal, que en su público ingreso le erigía a sus puertas la santa Iglesia Metropolitana de México, Capital de la Nueva España*, Impreso con las licencias necesarias en México, en Imprenta de los Herederos de Doña María de Rivera, Calle de San Bernardo, año de 1766.

279 Cabrera Quintero, Cayetano, “Descripción, y Representación Panegírica...”, f. 191 r.

280 [Con este signo vencerás]

El mote de éste fue *CRUX vicit, CRUXque triumphat*²⁸¹, con otro soneto se equiparó igualmente a ambos personajes por su devoción, nuevamente el primero por la visión de la cruz y el segundo por su ascendencia.²⁸²

En los arcos que el Cabildo de la Ciudad de México mandó construir para los recibimientos de los virreyes el tema del príncipe piadoso llega a aparecer de forma esporádica, aunque un caso es significativo por la riqueza de significados y tradición de los que se nutre. En el arco dedicado al virrey Antonio María de Bucareli en 1771 se representó en uno de sus emblemas a la “Heroica Religión”, la imagen fue un templo a medio fabricar y Ulises ofreciendo un sacrificio a la diosa Minerva con el mote *Fautrix Pallas adest*²⁸³, sacado de Ovidio, los siguientes versos dan la explicación:

Siempre fiel a los dioses celestiales
Reconoce sus altos beneficios
El sabio Griego, y que de tantos males
Le han librado de Palas los oficios.
Que es uno entre los míseros mortales
Recuerda en su oración y sacrificios,
Y a suma piedad y saber sumo
Sólo al sacrificar le agrada el humo.²⁸⁴

El fundamento de la imagen de este emblema lo presenta el autor, Velázquez de León, con un intrincado discurso que por medio de conjeturas mítico-históricas y relaciones etimológicas llega a la conclusión de que Ulises construyó un templo dedicado a la diosa Atenea en el lado portugués del río Tajo, que a la postre se convirtió en un templo de vestales y luego en convento con el nombre de *Chelas*, cuya etimología griega, dice el autor, significa “margen o vallado”.²⁸⁵

281 [La Cruz venció y triunfa]

282 Cabrera Quintero, Cayetano, *Retrato al vivo del celebrado emperador Constantino Magno...*, f. 251 r.

283 [Aquí está Palas protectora]

284 Velázquez de León, Joaquín, *Explicación de los adornos simbólicos i poeticos del arco de triunfo, que para la entrada publica i solemne del Excmo. Sr. Frei. Don Anotnio María de Bucareli i Ursua (...), erigió esta nobilísima e imperial Ciudad de México*. El día 31 de octubre de 1771, con las licencias necesarias impresa en México por D. Felipe de Zúñiga i Ontivero, 1771, p. 8.

285 En su obra de 1680 Manuel de Fara y Sousa hace el siguiente juicio: “El monasterio de Chelas cerca de Lisboa de la orden de S. Domingo, notoriamente usurpado después por la primera de que tuvo hábito el mismo santo (...) fue primero Casa de los Caballeros de Malta; y primera Iglesia de los Mártires S. Félix y Adriano, que imperando Dioclesiano padecieron. Dicen algunos que primero fue templo de Vestales; y otros que allí estuvo Aquiles: cosas ridículas. Hízose convento de Religiosos Dominicanos el año 1223 y después de Monjas de la

La idea de la heroica religión es desarrollada por este autor como una necesidad que tiene el hombre de conocerse a sí mismo para reconocer a Dios como algo superior, a la vez que se aleja de la visión divinizante de los reyes:

(...)¿para qué hemos de recordar a los Bellos²⁸⁶, los Nabucodonosores, los Alejandro, los Césares Romanos, y en fin todos los Héroes de la gentilidad? Todos ellos han pretendido ser hijos de los Dioses para asegurarse un título con que en su vida o después de su muerte los hagan Dioses a ellos mismos.²⁸⁷

Estos nombres los usa el autor como contraejemplos frente a Ulises, quien no aspiró a la divinidad, sino que reconoció en sus hazañas el favor de los dioses. Desde luego que la piedad de Ulises sólo es una forma de manifestar la que el virrey Bucareli tenía a ojos del panegirista, de modo que describe una escena que aconteció a dos días de su llegada a México y fue que éste acompañara a pie “y con la debida humildad” al Santísimo Sacramento.²⁸⁸

En el reinado de los Austrias esta escena tenía una significación de realeza y piedad específica: el acto de devoción del conde Rodolfo I, fundador de la casa de Habsburgo en el siglo XIII. Según la leyenda, en un día de caza del año 1267, el conde y su escudero, ambos a caballo, se encontraron con un sacerdote acompañado de un acólito, el religioso llevaba el viático para administrar la extremaunción a un moribundo; acto seguido, Rodolfo I y su acompañante cedieron sus caballos a los religiosos y los dirigieron a pie para que pudieran cruzar un río cercano; agradecido por el gesto piadoso del conde, el sacerdote profetizó la grandeza de dinastía de Habsburgo. Esta anécdota dio pie a la creación de un ritual que fue adoptado por los diversos reyes de la rama española de esta casa real, desde Carlos I hasta Carlos II, quienes al encontrarse con el sacramento durante algún paseo, a similitud del

misma orden; y ahora son Canónigas Agustinas.” De Fara y Sousa, Manuel, *Europa portuguesa, segunda edición corregida, ilustrada, y añadida en tantos lugares, y con tales ventajas, que es labor nueva*, Tomo III dedicada Antonio Craesbeek de Mello al Serenísimo Príncipe Don Pedro, Regente y Gobernador de Portugal, etc., Lisboa, Con las licencias necesarias, y privilegio Real, A costa d’Antonio Craesbeeck de Mello Impressor de S. Alteza. Año de 1680, p. 219.

286 Pueblo celtíbero.

287 Velázquez de León, Joaquín, *Explicación de los adornos simbólicos i poeticos*, p. 9.

288 Ídem.

gesto del conde Rodolfo I, cedían sus monturas y lo acompañaban hasta su destino, fuera el templo o la casa de un enfermo.²⁸⁹

Si bien esta acción ritualizada de los reyes se intuye como un gesto de piedad, el trasfondo político lo proponía como una forma mediante la cual el príncipe debía ser ante sus súbditos un ejemplo de devoción y sujeción a la voluntad divina. Esto lo planteaba, por ejemplo, el cardenal Roberto Belarmino en su obra traducida por Miguel León Soarez, *Officio del Príncipe Christiano...* (1624), que un rey es ante todo ministro, hijo y siervo de Dios, por lo que la actitud de aquel debe ser siempre humilde y obediente ante éste.²⁹⁰ No es extraño tampoco que el mismo episodio del conde Rodolfo I haya sido utilizado por Juan de Solórzano Pereira en su *Emblemata regio política...* para significar

las recompensas de una vida religiosa, en su emblema IX, *Religionis praemium* (Figura 19). Al saber esto, se comprende la importancia que tuvo el gesto que el virrey manifestó hacia el sacramento y lo necesario que era mostrarlo a sus nuevos gobernados por medio de la imagen de



Figura 19. Emblema IX, *Religionis praemium*, en Juan de Solórzano Pereira, *Emblemata regio política...*,

Ulises en el arco triunfal, para que a manera de propaganda se convencieran de tener en él a un verdadero modelo de piedad.

Ya en 1784 y en el único emblema que hace referencia a la religión del virrey Matías de Gálvez igualmente se manifiesta la idea de la voluntad divina sobre las acciones que el gobernante habría de realizar. En un lienzo colocado

289 Sobre este episodio y su trascendencia en el arte y la emblemática al servicio del poder en la monarquía española véase Mínguez, Víctor, "La monarquía humillada. Un estudio sobre las imágenes del poder y el poder de las imágenes", en *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, No. 77, Vol. XX, 1999, 125-148.

290 León Soarez, Miguel, *Officio del Príncipe Christiano del Cardenal Roberto Bellarmino y Avisos útiles para el gobierno Político Militar y Doméstico en tres libros*, Traducido de Latin en Castellano por M. León Soarez, Madrid, 1624.

en la vista sur del arco triunfal mandado construir por el cabildo de la ciudad, se pintó el monte Carmelo, ahí un altar con un sacrificio, a un sacerdote y a Vespasiano con el *numen* en su pecho, esto es, la inspiración atribuida a Dios.²⁹¹ El mote de este emblema fue *In pectore numen*²⁹², con su poema:

El altar sin imagen que adoraba
La oriental Palestina en el Carmelo,
A Vespasiano fiel vaticinaba,
(en claras voces sin obscuro velo)
Que siempre lograría cuanto pensaba.
¡oh premio justo de tan justo celo!
Los mismos Hados cumplirán su gusto,
Pues nunca deseará más de lo justo.²⁹³

Según el autor del arco, Vespasiano realizó un sacrificio en ese monte a fin de que le fuera revelada una profecía, misma que le fue comunicada por un sacerdote: “que todo cuanto pensase y desease, aunque fuese muy grande, le sucedería felizmente”.²⁹⁴ De inmediato Velázquez de León evita alguna atribución sobrenatural para el episodio y añade que era probable que el sacerdote conociera de antemano el mérito, el valor y la cordura de Vespasiano; sin embargo concede al virrey Gálvez el favor divino al que se sujetan siempre los pensamientos y actos del gobierno: “Pero nuestro Exmo. Señor Virrey, conforme a su sabio y acertado modo de pensar, siempre hará verdadero semejante oráculo, pues nunca ocupará su deseo más que lo que fuere recto y conveniente, y finalmente lo que Dios quisiere.”²⁹⁵ Tales son algunas de las características que tuvieron los emblemas que buscaron representar la piedad y la religión que los virreyes manifestaban y que en el ejercicio de su cargo debían seguir observando.

La imagen de un príncipe militante que actúa en defensa de la fe es también un tema usado en estas ceremonias. Dado el contexto de guerra en el cual fueron creados algunos de los arcos que son estudiados en este trabajo, en ellos el tema del virrey religioso llega a adquirir matices bélicos

291 *Diccionario de Autoridades*, 1734.

292 [Con el numen en el pecho]

293 Velázquez de León, Joaquín, *La estirpe Vespasiana. Idea alegórica de las pinturas y aparatos festivos del arco triunfal que para la entrada pública y solemne del Excelentísimo señor Matías de Gálvez erigió la nobilísima imperial Ciudad de México el día 8 de febrero...*, Impresa en México por don Felipe Zúñiga y Ontiveros, 1784, p. XXIV.

294 *Ibidem*, p. XXIII.

295 *Ibidem*.

interesantes, puesto que para un príncipe cristiano una guerra con otra nación debía significar no sólo un conflicto políticos, sino que alcanzaba a figurar una pugna por proteger la religión.

En el arco triunfal que los hermanos Bruno Francisco y José Rafael Larrañaga quisieron dedicar a Bernardo de Gálvez, son dos los emblemas que refieren a la religión y la fe, en ambos casos, de acuerdo con el tema del arco, se quiso enaltecer el trabajo del conde de Gálvez en sus encuentros victoriosos contra las tropas británicas durante la Guerra anglo-española (1779-1783). Para la primera vista de este arco se planteó colocar la alegoría de la “Religión heroica” caracterizada por un incensario, la cual debía ser el motivo de los esfuerzos del virrey en las batallas con el fin de propagarla. El emblema fue un castillo con muchos soldados que lo defienden desde el interior y el mote *Quid possit uterque vicissim*²⁹⁶, con el siguiente epigrama:

Religio qærit templum, veneranda tremendum:
Castellum magnum nunc animosa tenet.
Haec manet immunis, cultori dona reprendens
Pro celebri cultu, praesidioque pio.
Et vincendi animum, et moriendi prestat oranter
Et pariterque tuens, ipsaque tuta sane.
Bernadi secura nitet sub pectore forti
Illa suffultus fortior ille micat.²⁹⁷

En otro emblema de la primera vista aparece la “fe heroica”, se describe a un pelícano que se rompe el pecho mientras otro se sustenta con su sangre, el mote virgiliano es: *Per haec tua vulnera servor*²⁹⁸ y el epigrama que en seguida se transcribe:

Luminibus clausis, constans amplectitur illa
Clara fides nobis lumine Semper ovans
Luminibus claris bello-defenditur aeque

296 [De qué es capaz uno contra el otro]

297 [La Religión busca un templo sobrecogedor para ser venerada: un magno castillo tiene ahora orgullosa. Aquella permanece impenetrable, recoge las recompensas para el que adora, el culto al célebre y la protección al pío. También el ánimo para el que ha de vencer, al que muere en oración lo cobija, así como a quien la protege y la mantiene salva. Brillará segura bajo el pecho fuerte de Bernardo, que gracias a ella más fuerte resplandece.] *El Sol Triunfante. Aclamación de las proezas y honores políticos y militares del Excmo. Señor D. Bernardo de Galves, conde de Galves. Caballero pensionado de la Real y distinguida Orden de Carlos III. Comendador de Bolaños en la de Calatrava, Theniente General de los Reales Exercitos. Virrey, Gobernador y Capitán General de esta Nueva España etc. etc. etc. Dedicada a la Excma. Señora Doña Feleçitias de Maxan Condeza de Galves, y Virreyna de Nueva España et. etc., edición facsimilar, Frente de Afirmación Hispanista, México, 1990, p. 60.*

298 [Por tus heridas me conservo]

Quae fovet in armis inclyta chara Dea
Hac causa mulcent potius, nec vulnera terrent:
Lumina tunc melius multiplicata micat.
Corpora Bernardi ferro, plumboque, sagitis
Sunt cessa; his oculis sic vides ipse Fidem.²⁹⁹

La imagen del pelícano que se rompe el pecho para alimentar a los polluelos es comentada por Pierio Valeriano en su *Hieroglyphica* (1556) y ya en el siglo XVII por Ferrer de Valdecebro³⁰⁰, tiene como cualidad simbólica el amor y el sacrificio, por esta razón se ha utilizado para representar a Cristo.³⁰¹ Los hermanos Larrañaga, por su parte, buscaron simbolizar el sacrificio que hizo el conde de Gálvez en beneficio de la fe cristiana: “pero la voluntad con que por ella recibía tantas heridas manifiesta, que el dar la vida en manos de los Ingleses, fuera la mayor gloria de sus triunfos.”³⁰² Esta virtud la obtuvo, aseveran los autores, de sus mayores y del rey, aquellos por habérsela transmitido y al segundo por cuyo servicio y obediencia realizó las hazañas que lo confirmaron como un héroe: ofrecer su vida frente a las armas británicas, en ese momento enemigos del rey y la cristiandad.

2.2 Virtudes cardinales para los virreyes

Dentro del corpus elegido para esta investigación, y a pesar de que esta virtud era altamente recomendable para un príncipe, sólo dos son los arcos en los que se hace clara referencia emblemática a la justicia, el de Antonio María de Bucareli y el de Bernardo de Gálvez. Ambos virreyes contaban con una destacada carrera militar y política, el primero en las campañas desarrolladas en Italia durante el reinado de Felipe V, además del gobierno de la isla de Cuba, desde donde se trasladó para tomar posesión del cargo de virrey de la

299 [Aquella Fe clara, triunfante siempre, se rodea firme de impenetrables luces y es defendida en la guerra entre espléndidos brillos. Inclita y clara deidad que se resguarda en las armas, para que domén al poderoso y no le teman a las heridas. El mejor lumínar brilla entonces multiplicado, pues aunque los miembros de Bernardo han sido combatidos por hierro, plomo y flechas, en estos ojos no ves más que a la misma Fe.] *Ibidem*, pp. 60-61.

300 *Gobierno General, Moral, y Politico. Hallado en las aves mas generosas, y nobles. Sacado de sus naturales virtudes, y propiedades (...)*, le escribe el padre fray Andres Ferrer de Valdecebro, Calificador de la Suprema Inquisición, del Orden de Predicadores. Le consagra al Glorioso Padre, y Apostol Valenciano, San Vicente Ferrer. Con cuatro tablas diferentes, es la una para Sermones varios de tiempo, y de Santos. Con privilegio, en Madrid: en la Imprenta de Bernardo Villa Diego, Año de M. DC. LXXXIII. A costa de Florian Anisson, Familiar, y Notario del Santo Oficio de la Inquisición.

301 Pierio Valeriano Bolzani, *Hieroglyphica sive de sacris aegyptiorum literis comentarii, cum gratia et privilegio Imp. Maiest. In annos quinque, Basileae, 1556*, p. 146.

302 Larrañaga, Bruno Francisco y José Rafael, *op. cit.*, p. 60.

Nueva España; Gálves tuvo participación en el proceso independentista de las colonias inglesas, así como la recuperación de territorios en la Florida para la Corona española en 1781.

El arco que se construyó para recibir al virrey Bucareli buscó significar las principales virtudes que a su parecer caracterizaban a este virrey: la prudencia, el valor, la constancia, moderación, piedad y la grandeza de ánimo.³⁰³ En el emblema que representa lo que el autor llama la “justicia heroica”, se pintó al Ulises durante su regreso a Ítaca en donde premia a sus sirvientes fieles y castiga a los pretendientes de su esposa Penélope, el mote de este emblema fue tomado de Virgilio: *Discite justitiam*³⁰⁴, con el siguiente verso:

La justicia heroica

Después de tanto mal, y tanto susto
A la Ítaca restituido, y ya dichoso
Ulises liberal premia con gusto
A Filetio, y a Eumeo fiel y piadoso.
También castiga el procedimiento injusto
De Melanthio traidor y sedicioso.
¡Justo es! Y de hacer bien aún más amigo
Pues son los premios dos, y uno el castigo.

La justicia heroica la explica el autor diferenciándola de la “vulgar”, que se dedica sólo a castigar: “(...) el premiar la virtud se reserva a los que administran la suma potestad, que son muy pocos, y este es uno de los caracteres con que debe distinguirse la justicia vulgar de la heroica.”³⁰⁵ Se ve entonces que esta “justicia heroica” mencionada por el autor del arco, se relaciona con una de las cualidades del príncipe propuesto por Saavedra Fajardo en su empresa veintitrés: *Premium virtutis*, cuya enseñanza es que el rey justo castiga los delitos, pero también premia y galardona las virtudes y las buenas acciones.³⁰⁶

Por otro lado, en 1785 los hermanos Larrañaga representaron en la primera vista del arco las acciones militares de Bernardo de Gálvez, por esta razón indican que en el principal lienzo se pintaría al virrey con su espada, y

303 Velázquez de León, Joaquín, *Explicación de los adornos simbólicos i poeticos...*, pp. 123.

304 [Imparte la justicia]

305 *Ibidem*, p. 134.

306 Saavedra Fajardo, Diego de, op. cit., p. 156. Véase la explicación de esta empresa en el cuadro núm. 1.

en uno de los elementos simbólicos a la alegoría de la justicia bajo su forma tradicional, con sus balanzas, misma que encabezaría el emblema con el que se buscaba elogiar tal virtud en el virrey: un león perdonando a un tigre rendido, con el mote virgiliano *Parcere subjectis*.³⁰⁷ La explicación tanto de la alegoría de la justicia como del emblema se expone en la siguiente décima:

Tu guerrera y fiel pericia
Con que tanta gloria alcanzas
Al Inglés y a ti en balanzas
Pone, y vota de Justicia:
Que si en lances de milicia
Baja la Anglicana audacia;
Suba tu ardiente eficacia:
Y si a atenderlo te abates
Pesos esos más quilates
De Ley, de Justicia, y Gracia.³⁰⁸

Se encuentra entonces una de las imágenes más extendidas para mostrar al príncipe justo, el león, que en esta ocasión somete al tigre, representación de Gran Bretaña. La rendición de los adversarios de la Corona española resultó apropiada para mostrar la imagen del príncipe justo y clemente bajo la imagen del león, cuya tradición simbólica y moral ya la explica Andrés Ferrer de Valdecebro en su *Gobierno general, moral, y político: hallado en las fieras, y animales sylvestres...* (1696): “Hállanse en esta fiera muchas propiedades que hacen ajustado a un Príncipe, como correr con igualdad siempre lo generoso, noble y magnánimo. Ser severos, cuando los irritan y enojan; *compasivos, cuando se les humillan y rinden.*”³⁰⁹ (Figura 20)

307 [Perdonar a los sometidos]

308 Larrañaga, *op. cit.*, p. 64.

309 Ferrer de Valdecebro, Andrés, *Gobierno general, moral, y político: hallado en las fieras, y animales sylvestres. Sacado de sus naturales virtudes, y propiedades. Con particular tabla para sermones varios de tiempo, y de Santos (...). Se consagra a la Emperatriz de Cielo, y Tierra, la Virgen de la Buena Suerte.* Con licencia: en Barcelona, en Casa de Cormellas, por Thomas Loriente Impressor, Año 1696, p. 7. Las cursivas son mías.



Figura 20. "Propiedades del león", en Andrés Ferrer de Valdecebro, *Gobierno general, moral, y político: hallado en las fieras, y animales sylvestres...*, 1696.

A lo anterior se añade el argumento del emblema según lo mencionan los autores cuando aluden las cualidades de la justicia para este virrey: "La Justicia (conocida por sus balanzas) que no confundida en los estruendos de Marte, ni perdida de vista entre aquellos ciegos horrores elevó al Héroe presente con el ejemplo en sus Mayores, y con la rectitud en sí, a hacerse admirable aún a los ojos de sus enemigos (...)"³¹⁰ De esta forma, la justicia impartida por el virrey Gálvez se veía marcada por la virtud de la templanza, misma que se describe en otro de los emblemas de este arco.

Mientras que la primera fachada del arco dedicado a Gálvez estuvo inspirada en los logros militares del virrey, la segunda se enfocó en los políticos, por esta razón en la parte superior se pintó al virrey con bastón de mando y como virtud política la templanza, en la décima que se compuso para este lienzo reaparece el tema del león y los ejércitos británicos rendidos, en

310 Larrañaga, Bruno Francisco y José Rafael, *op. cit.* p. 64.

palabras de los autores, por quienes sintió compasión Gálvez gracias a que supo controlar la ira de la batalla. Para el emblema se describe una bala dirigida a la parte de un castillo que queda sin derrumbar, con el mote también de Virgilio *Super ardua venit*³¹¹, la décima es la siguiente:

¿Quién pensara, que indignado
Con el furor de la guerra
No acabara a Inglaterra
El León Español airado?
¿Quién pensara que templado
De rendimientos Ingleses
Con bizarrías cortesés,
Los socorriese gallardo?
¿Quién? Quien sepa que Bernardo
Triunfa en una muchas veces.³¹²

El tema de la templanza es también motivo para un emblema en el arco del virrey Bucareli. Apegado a la tradición de los espejos de príncipes que mediante ejemplos sacados de la historia y la mitología buscaban educar a los gobernantes, el autor, Velázquez de León, explica la templanza como una cualidad que protege a los príncipes de la avaricia. Las anécdotas referidas por el autor en este caso mencionan que Cicerón, durante su educación, juzgó a esta virtud como necesaria en una república, también cuenta sobre una embajada enviada por Alejandro Magno al encuentro del filósofo Jenócrates³¹³, éste se negó a recibir dinero enviado por el rey macedonio, puesto que no se veía corrompido por la avaricia.³¹⁴

Por último, narra el episodio en el que Ulises llega a la isla de Trinacria, en donde sus compañeros, imprudentemente y por el hambre que sentían, se comieron el ganado del dios Apolo mientras el héroe se encontraba dormido. Puesto que para este caso las virtudes debían mostrarse usando la imagen de Ulises, este cuadro fue el elegido para el emblema, igualmente con un mote virgiliano: *Spiritus intus alit*³¹⁵, “significa cuanto puede importar a los Héroes la virtud de la templanza, principalmente si se origina de un religioso respeto,

311 [Se sobrepone a las dificultades]

312 Larrañaga, Bruno Francisco y José Rafael, *op. cit.* P. 82-83.

313 Filósofo del siglo IV a. C., se cuenta entre los discípulos de Platón, dirigió la Academia de Atenas durante 22 años hasta su muerte.

314 Velázquez de León, Joaquín, *Explicación de los adornos simbólicos i poeticos...*, p. 136.

315 [Su espíritu lo alimenta]

como la que diariamente se observa y siempre se ha admirado en la arreglada conducta de nuestro Exmo. Jefe.”³¹⁶

La templanza heroica

Náufrago y débil cual pensarse deba,
Llega a Trinacria el generoso Ulises:
Pero el hambre sacrílega reprueba,
con que sus compañeros infelices
Comen del Sol las vacas (que allí ceba,
Cuida y pinta su piel de mil matices)
Se abstiene el Héroe del fatal sustento,
Que su espíritu mismo es su alimento.

La fortaleza, por otro lado, es una de las virtudes que aparecen de forma frecuente en los arcos triunfales que se han revisado en este trabajo, se puede ver en el arco dedicado al conde de Fuenclara en 1742 bajo el mote *E Claro Fonte*³¹⁷ y mostrada por el emperador romano Maximino tomando sudor en unas copas; para el marqués de Cruillas en 1761 se representó la batalla de Placencia, lienzo principal de la fachada norte de esta máquina festiva, mismo que celebraba las hazañas del virrey por sus servicios militares en las campañas de Italia y Sicilia entre 1745 y 1746. Sus méritos le valieron ser comparado con Hércules en algunos emblemas usados durante su entrada triunfal, así como en el epigrama con el que se explica el lienzo referido:

Conspicit ecce novum cum prisca Placentia bellum
Agmen ut unus agit, multa que turba ruit,
Oppido, ait, Nostras Alciden vinceret Heros
Robore, nam contrà deficit ille duos.³¹⁸

Vuelve a aparecer la fortaleza en el arco que en 1785 los Larrañaga describieron para Bernardo de Gálvez, bajo la alegoría que muestra una columna y con el mote *Sustinet Orbem*³¹⁹ se planteó como emblema la

316 *Ibíd.*, p. 137.

317 [De clara fuente] Cabrera Quintero, Cayetano, *Julio Maximino, verdadero, bajo cuyos heroicos hechos y altas prendas simbolizó el estudio las del Excmo. Sr. D. Pedro Cebrián y Agustín, conde de Fuen-Clara(...), y se expresaron en el Jano Bifronte, y Triumphal Arco que a su público ingreso erigió la Capital de estos Reynos*, Imperial México, México, 1742, f. 244 v.

318 [He aquí que encontró nueva guerra en la antigua Plasencia; dirigió como ninguno al ejército y una gran tropa fue vencida. Se afirma en esta Capital que ante las [tropas] nuestras se mostró el Héroe Alcides con su Fuerza, pues contra él hicieron falta dos.] Velázquez de León, Joaquín, *Ilustración de las pinturas del arco de triunfo...*, p. 55.

319 [Sostiene al mundo]

imagen del monte Atlas que carga el cielo, con la siguiente décima que lo explica:

A tus hombros y a tu diestra
Todo este orbe se confía:
Porque ya se presumía
De tu fortaleza muestra.
Pues del Inglés en palestra
Tan fuerte su valor es
Que parece que Cortés
Aquel Orbe le quitase
Y en tu brazo sustentaste
Lo que en muchos el Inglés.³²⁰

Se describe nuevamente al virrey que sostiene el Nuevo Mundo, como se ha visto en la primer parte de este capítulo, pero esta vez representado como Atlas. Las notas previas de los autores fundamentan la virtud por el gobierno que ya había ejercido este personaje en Luisiana desde 1776, y que luego en su momento debió sostener en la Nueva España.

Se ha dejado el caso del virrey Bucareli como último ejemplo de la representación de la fortaleza, ya que en consideración de este trabajo es uno de los emblemas que más aportan en la descripción del príncipe cristiano que, como se puede intuir, sigue vigente en la emblemática de estos arcos triunfales dieciochescos. El emblema se ubicó en la fachada norte junto a la lápida en la que enumeran los títulos del virrey y la dedicatoria del arco, en él se buscaba exponer a Bucareli como modelo de fortaleza y mostró a Ulises huyendo en su nave de un ciego e iracundo Polifemo, el mote tomado de Horacio dice: *Nec feriet quodcumque minabitur*³²¹, y el poema que aclara el conjunto:

La fortaleza heroica

Siente el impío Jaian fieron inhumano,
La inmortal pena, que aunque tarda alcanza:
Pues del Griego sagaz la fuerte mano
El ojo le apagó y aun la esperanza
De ver jamás el día. Brama y en vano,
Trastorna la montaña en su venganza.
Ni teme Ulises ya, que es muy diversa
Sin luz la saña, y sin razón la fuerza.³²²

320 Larrañaga, Bruno Francisco y José Rafael, *op. cit.* P. 81-82,

321 [No da en el blanco]

322 Velázquez de León, Joaquín, *Explicación de los adornos simbólicos i poeticos...*, pp. 131.

La virtud de la fortaleza se entiende aquí como una cualidad moral, no física, esta es la sabiduría que debe regir las pasiones. Para el caso, Ulises y sus actos muestran el ejemplo del buen juicio, frente a la ira ciega del monstruo que es derrotado. Si bien Inmaculada Rodríguez Moya indica que es curioso que se haya representado al héroe en el momento en el que vence al cíclope con el fin de manifestar que es recomendable acudir al engaño, acción nada virtuosa por cuanto se relaciona con las ideas maquiavelistas³²³, la teoría política de la época muestra en ocasiones que estas actitudes le son lícitas al gobernante en momentos de necesidad, de ahí que se le permita ser sagaz e ingenioso, y también saber disimular, en resumen, ser *prudente*.

Como virtud cardinal, a la prudencia le corresponde ayudar a los hombres en la correcta elección de lo bueno y a huir de aquello que es malo; el *Diccionario de Autoridades* añade que es ésta la que se encarga de llevar por buen camino a las demás virtudes. Dicha concepción la manifiesta uno de los emblemas empleados en arco del conde de Fuenclara, donde se mostró a Maximino huyendo del palacio de Heliogábalo, emperador romano, el mote fue *Niquil ab impuro*³²⁴, acompañado de su poema:

Al que del vicio Emperador se jura,
Y Heliogábalo inmundo se impropera,
Ocurre Maximino, y aun espera
fijar segundo clavo a su ventura.
Pero al ver que este monstruo solo apura
de Marte el que de Venus amante era,
desaira con su fuga la parlera
disolución de aquella lengua impura.
No de otra suerte cauto se retira
el que Cristal ileso de Fonclara
a la limpieza en su corriente aspira.
De si a no ser así degenerara;
pues Clara la pureza no se mira
sino en la que es su Fuente por ser Clara.³²⁵

En este mismo arco se colocó un emblema con la imagen de Maximino dormido y coronado con una serpiente bajo el mote *Juvenem prudentia*

323 Rodríguez Moya, Inmaculada, "Odiseo en la Nueva España. Las virtudes políticas y heroicas del virrey en la decoración de tres arcos triunfales", en José Pascual Buxó (ed.), *Reflexión y espectáculo en la América virreinal*, UNAM, México, 2007, pp. 249-250.

324 [Sin corromperlo]

325 Cabrera Quintero, Cayetano, *Julio Maximino, verdadero*, f. 241 v.

*cinxit*³²⁶, cuyo epigrama en latín refiere a la idea de la madurez y la juventud bajo la serpiente que en esta ocasión conjuga dos significados, por un lado la eternidad al representarse con la forma de corona, lo que bien podría ser un uróboros³²⁷, y un pasaje del evangelio de san Mateo “sed pues prudentes como serpientes.”³²⁸

Hay también referencia a esta virtud entre los emblemas hercúleos dedicados al marqués de Cruillas, se trata del lienzo principal en la fachada norte de su arco, en el que Velázquez de León describe un monte Olimpo, a sus pies Hércules niño ahogando a dos serpientes, luego ya mayor ante dos caminos: el de la vida placentera y otro la virtuosa; en el mismo emblema el héroe en el acto de matar a la hidra y al león nemeo, luego en la punta del monte la constelación de Hércules. El mote fue tomado de Virgilio en la *Eneida: Evexit ad aetera virtus*³²⁹, los versos que en seguida se transcriben declaran la intención del conjunto:

Éste que hacia el Olimpo glorioso
Desde su infancia dirigió la huella,
Dejando el rumbo fácil y engañoso,
Siguió la heroicidad honesta y bella.
Domó la cumbre en fin, volviöse estrella;
Que, de acción en acción, de grado en grado,
La Virtud al heroísmo le ha exaltado.³³⁰

Con este emblema el autor quiso, por una parte, mostrar los resultados de una vida recta, a la vez que ponía como ejemplo y elogiaba la carrera militar del virrey, misma que para entonces le había granjeado la confianza real por la que fue enviado como gobernante de la Nueva España:

Nadie ignorará la significación de este emblema, sabiendo que el excelentísimo señor Marqués inclinado desde niño a la virtud, comenzó el año de diez y siete cadete de guardias españolas a servir a Dios y al Rey por el áspero rumbo de la milicia, hasta llegar al verdadero heroísmo de mérito en mérito y de grado en grado, sirviendo como es notorio en cuantas acciones y trabajos, no sólo ya Marciales, sino hercúleos se han ofrecido desde entonces en el discurso de nuestro siglo.³³¹

326 [La prudencia corona a la lozanía]

327 Una serpiente que se muerde la cola, en cuyo acto forma un círculo. Esta imagen cuenta con una larga tradición como símbolo de la eternidad, de los ciclos o de la infinitud.

328 Mateo, 10:16. En algunas traducciones se usa “astutos” por “prudentes”.

329 [La virtud lo llevó a lo más alto]

330 Velázquez de León, Joaquín, *Explicación de los adornos simbólicos i poeticos...*, p. 53.

331 *Ibidem*, p. 52-53.

Los ejemplos mencionados son sólo una de las facetas de la virtud de la prudencia, pues en la ciencia política del barroco contaba con otras asociaciones que de igual forma fueron plasmadas en los recibimientos de los virreyes novohispanos del siglo XVIII, mismas que es preciso matizar pues en conjunto bien pueden delinear el ideal del perfecto príncipe y englobar las virtudes que debía seguir durante su gobierno.

2.3 La prudencia: ideas políticas y representación emblemática

Se ha mencionado la forma en la que fue recibida la obra de Maquiavelo, en especial *El príncipe*, y el remanente de ideas políticas que surgieron después de su llegada y lectura en el territorio hispánico, una de ellas fue lo que es conocido como tacitismo, que consistió en la adaptación de la obra del historiador antiguo Cornelio Tácito a los fines del proyecto antimachiavelista. Los autores del barroco, como Pedro de Rivadeneyra y Diego Saavedra Fajardo tomaron la forma en la que este autor describía los hechos históricos como producto de un conjunto de razonamientos y decisiones internas del personaje en cuestión y observaron que de cada acción era posible deducir una sentencia didáctica.³³²

De entre los autores que han sido identificados con el tacitismo está Juan Blázquez Mayoralgo, peninsular originario de Cáceres que fungió como Contador de la Real Hacienda de Veracruz y que publicó en la Nueva España una obra llamada *Perfecta Razón de Estado deducida de los hechos del Señor Rey Don Fernando el Católico, quinto de este nombre en Castilla y segundo en Aragón, contra los políticos ateístas*.³³³ A imitación de la obra de Baltazar Gracián, *El político don Fernando el Católico*, Blázquez Mayoralgo utiliza la historia biográfica para mostrar sus ideas con respecto a la labor de un príncipe; sobre esto Salvador Cárdenas advierte dos intenciones en la obra de Blázquez Mayoralgo, por un lado enaltecer la figura del rey Fernando al narrar

332 Cárdenas, Gutiérrez, Salvador, "Los orígenes históricos de la ciencia política moderna en el México del siglo XVII: el tacitista Juan Blázquez Mayoralgo", en *Ars Iuris*, Núm. 15, Universidad Panamericana, 1996, pp. 17-18.

333 Blázquez Mayoralgo, Juan, *Perfecta Razón de Estado deducida de los hechos del Señor Rey Don Fernando el Católico, quinto de este nombre en Castilla y segundo en Aragón, contra los políticos ateístas*, en México por Francisco Robledo impresor del Secreto del Santo Oficio, en el año de 1646.

sus acciones militares, a la vez que busca comunicar experiencias que posteriormente puedan ser utilizadas en la dirección de un Estado.³³⁴

Como virtud principal dentro de este accionar en el gobierno, Blázquez Mayoralgo destaca la de la prudencia en su sentido de disimulo o bien de *dolus bonus*³³⁵ en el contexto de las relaciones de poder, dentro del cual se debe mostrar una apariencia racional, es decir de control de las pasiones y afectos sensibles, actitud siempre exigida a los príncipes, ya que el autodomínio bien puede denotar la capacidad del gobernante para mandar sobre otros como lo hacía sobre sí mismo, al tiempo que dejaba ver su astucia para confundir y afrontar a sus enemigos.

En un estudio sobre la utilización de la imagen de Ulises y sus atributos más característicos en tres diferentes arcos triunfales construidos para virreyes novohispanos, Inmaculada Rodríguez Moya ve en la astucia o el ingenio una cualidad sorprendentemente maquiavelista dentro de la emblemática puesta en estas estructuras, enmarcadas, indica la autora, en el contexto de rechazo que hubo en España hacia las ideas del secretario florentino durante buena parte del siglo XVII. Por esta razón, Rodríguez Moya destaca la aparición de diferentes emblemas que recomendaban tales actitudes en los virreyes, donde sobresale el momento en el que, merced a su ingenio, Ulises se enfrenta y ciega al cíclope Polifemo; uno de ellos en el arco que la Catedral de México dedicó a Pedro Cebrián y Agustín, conde de Fuenclara, bajo la autoría de Cayetano Cabrera y Quintero³³⁶, y otro, que ya

334 Cárdenas Gutiérrez, Salvador, art. cit., p. 24.

335 [Buen engaño] Según explica Francisco Maldonado de Guevara, luego retomado por Salvador Cárdenas, el dolo en su connotación positiva se deriva del derecho romano, específicamente de Ulpiano (*Epitome de Festus* p. 60, 29), quien distinguía entre un dolo malo y otro bueno, éste último se caracteriza por servir como anzuelo o carnada (significado etimológico de la palabra latina *dolus*) contra ladrones o, en su caso para la política del barroco, los enemigos. Maldonado Guevara, Francisco, "Emblemática y Política. La obra de Saavedra Fajardo", en *Revista de Estudios Políticos*, vol. XXIII, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1949, pp. 32-33; Cárdenas Gutiérrez, Salvador, art. cit., p. 31.

336 Cabrera Quintero, Cayetano, *Nuevo Ulises, delineado según el original del Grande Homero, en las Tablas de la Odisea; y expandido en el arco triumphal, que la Primada Nueva España Santa Iglesia de México erigió en sus puertas al Ingresso del Excelentísimo Sr. S. Pedro Cebrián Agustín, conde de Fuen-clara*, México, 1743.

se ha mencionado, construido para Antonio María de Bucareli y donde se pretendió elogiar la fortaleza.³³⁷

No obstante las conclusiones de Rodríguez Moya, este último ejemplo viene a ser uno de los más reveladores en cuanto a la aparición de la prudencia como era concebida en el ideario político del barroco: como una virtud que permite al príncipe disimular, controlar sus pasiones y engañar a sus enemigos en situaciones adversas. En el argumento que Velázquez de León expone sobre el emblema que representa a la fortaleza heroica, a pesar de que en la lectura de Rodríguez Moya la sagacidad y el engaño son los principales atributos, el autor más bien se centra en las posibilidades que esta virtud da al príncipe para el dominio de las pasiones y la superación de dificultades. Tal noción parece confirmarse con otro de los emblemas en el mismo arco, en el que se representa propiamente a la prudencia bajo el nombre de “prudencia heroica”, mismo que, sin embargo, no fue tomado por la autora en su estudio, toda vez que ayuda a entender que Joaquín Velázquez de León basa parte de su propuesta de buen gobernante en el tacitismo, a similitud de Diego Saavedra Fajardo en el siglo XVII, en donde ser ingenioso o sagaz no necesariamente convertían al príncipe en un gobernante maquiavelista.

En el orden en el que se encuentran descritos en el impreso aparece primero la fortaleza heroica cuyo emblema se colocó del lado derecho de la lápida en la fachada norte. En primera instancia el autor dota de un origen divino a esta virtud: “La Providencia que creó al hombre para dominar a todas las fieras, concediéndoles a ellas mucho más vigor y robustez lo armó de la fuerza superior del entendimiento (...), sin cuya dirección el justo enojo degenera en un ímpetu temerario, o en cobardía la consideración de los riesgos.”³³⁸ Posteriormente indica que esta fortaleza interior no deja de lado completamente los esfuerzos físicos, sino que al tomarlos en ciertos momentos es capaz de usarlos contra el peligro al mismo tiempo que los hace útiles “ventajosamente al auxilio de la sabiduría”.

337 Rodríguez Moya, Inmaculada, *loc. cit.*, p. 250.

338 Velázquez de León, Joaquín, *Explicación de los adornos simbólicos i poeticos*, pp. 129-130.

Después de plantear las líneas sobre las que debe actuar la fortaleza, Velázquez de León hace una descripción del origen de los cíclopes y narra la llegada de Ulises a la cueva de Polifemo en busca de refugio, donde el héroe encuentra, por el contrario, la muerte de varios de sus compañeros a manos del gigante. En este punto se centra el ingenio como una “industriosa sagacidad” que pondera el uso de la fortaleza de ánimo para no ser víctima del miedo frente a la desmedida fuerza física que representa el cíclope. De forma similar a las biografías históricas de autores tacitistas, la narración de estas líneas las pone el autor a la manera de una introspección hecha por Ulises, quien debe meditar la mejor forma de evadir al monstruo y al mismo tiempo asegurar el escape de la cueva sellada por un peñasco que sólo éste podría mover. El autor continúa con el famoso momento en el que Ulises embriaga y deja ciego a Polifemo, para luego salir de la cueva bajo una oveja una vez que aquel retiró la piedra que obstaculizaba la entrada.

Además de esto, Velázquez de León indica que se colocó un emblema que represento la prudencia heroica, en la misma fachada norte y del lado izquierdo de la lápida. En éste se pintó a Ulises escapando de los monstruos Escila y Caribdis, con el mote *Medium non deserit unquam*³³⁹ y la siguiente octava:

En los casos difíciles la duda
Fluctúa entre dos extremos peligrosos:
Elige un medio ya, mas ya lo muda,
Y suspende los pasos temerosos.
Siempre acertará el Sabio, como acuda
Al Cielo con sus ruegos fervorosos,
Y siempre pasará con diligencia
Entre Escila y Caribdis la prudencia.³⁴⁰

Resulta aquí interesante la explicación que da el autor sobre la virtud que se busca exponer en este emblema, en ella la prudencia es considerada como la principal de todas las virtudes, de tal suerte que sólo el hombre verdaderamente virtuoso puede ser llamado prudente. Seguidamente Velázquez de León parece manifestar uno de los principales rasgos de la prudencia, surgido desde la antigüedad y manifestado en el ideario político

339 [Jamás abandona el punto medio]

340 Velázquez de León, *Joaquín, Explicación de los adornos simbólicos i poeticos*, p. 133.

hispanico del siglo XVII, contrapuesto además a la postura maquiavelista, este es el hecho de que tal virtud debe conformarse por un equilibrio entre la perfección de las acciones y lo producido con ellas, a la vez que debía ayudar en el crecimiento moral del sujeto que las ejecutaba³⁴¹:

(...) es necesario advertir que si las demás virtudes, consintiendo en el deseo de obrar bien, se fundan sólo en la rectitud de un corazón bien dispuesto, y justo moderador de las pasiones, la prudencia a más de eso necesita de todas las facultades del entendimiento. El no querer más que lo bueno y con buenos fines es el efecto de todas las virtudes; pero el saber elegir los medios más proporcionados para conseguirlos, es obra únicamente de la prudencia y la sabiduría.³⁴²

Según se puede deducir de estos emblemas, para Joaquín Velázquez de León la fortaleza, el ingenio y el valor son las cualidades que debían ser observadas por el virrey con el fin de que tuviera una actitud apegada a dos de las cualidades más esperadas de un príncipe: el ser prudente y sabio, puesto que éstas regirían su conducta con el fin de que fuera racional y se sobrepusiera a las pasiones desmedidas, así como también permitía al príncipe confundir a sus enemigos pues le era conveniente no mostrarse conturbado por los riesgos, ya que frente a sus émulos y enemigos debía encarnar una actitud de valentía, tal y como lo propone Blázquez Mayoralgo: "(...) alta razón de Estado ostentar valor para alentar a los propios a las conquistas y desmayar al enemigo en la fortuna."³⁴³

Bajo estos términos los hermanos Larrañaga plasmaron la misma virtud de la prudencia para Bernardo de Gálvez en su arco *El Sol triunfante*. Como figura alegórica fue escogida una serpiente y en el emblema un barco saliendo del puerto, con un mote tomado de Virgilio en la *Eneida*: *Non illa pericli, telorumque memor*³⁴⁴, la décima que lo explica es la siguiente:

Tus militares talentos
Reglas a la guerra han dado;
Pues del modo que has triunfado
No se encuentran documentos.
Lo Ingleses escarmientos

341 Se trata de un equilibrio entre la *recta ratio factibilium* (correcta razón de las cosas que se hacen) y la *recta ratio agibilium* (correcta razón en las cosas que se eligen). Cárdenas Gutiérrez, art. cit., pp. 35-37.

342 Velázquez de León, Joaquín, *Explicación de los adornos simbólicos i poeticos*, p. 132.

343 Blázquez Mayoralgo, Juan, *Perfecta razón de estado...*, citado en Cárdenas Gutiérrez..., p. 31.

344 [-No se fija- en los peligros ni en los disparos]

Aprenden la nueva ciencia
Porque con inteligencia
Nos enseñan sus despojos
Que ya se miran arrojados
Dictados por la prudencia.³⁴⁵

El emblema busca así mostrar que guiado por esta virtud, Gálvez se decidió a realizar varias de sus acciones más heroicas durante sus intervenciones en la Florida, a orillas del río Mississippi y en la toma de la Bahía de Panzacola, acción ésta última a la que parece aludir el emblema. Debido a esta hazaña, por Real Cédula del 12 de noviembre de 1781, Carlos III añadió al escudo de armas de Bernardo de Gálvez la imagen de un bergantín con la letra “Yo solo”, a la vez que lo nombró primer Gobernador y Capitán general de la Florida Occidental.³⁴⁶

Dicha cédula comprende una recopilación de los servicios de Gálvez a Carlos III, la descripción de este pasaje no puede ser menos que halagadora en el sentido de que el heroísmo de aquel está siempre relacionado con el cumplimiento del deber y el mantenimiento del honor del rey, por ello se elogia que sus decisiones busquen este bien mayor, ya que la negativa de los oficiales de atacar los fuertes de Panzacola hubiera sido, en palabras de Carlos III, “perjudicial e indecoroso (...) a mis Reales Armas”³⁴⁷, y las decisiones de Gálvez estuvieron siempre dictadas, otra vez en palabras del rey, por la prudencia y política. En el documento tal acción se enuncia de la siguiente forma:

345 Larrañaga, Bruno Francisco y José Rafael, *op. cit.*, pp. 63.64.

346 El cargo como gobernador y capitán general le fue dado con la facultad de elegir y despedir a sus funcionarios él mismo y sin consultar al rey, además, según la misma cédula, se le concedió un sueldo de diez mil pesos al año sólo durante el lapso en el que se prolongara la guerra con Gran Bretaña, mismo que se pagaría de las Reales Cajas y Tesorería. BDH, *Reales Cédulas del nombramiento de primer Capitán General en la Luisiana. Adición del Bergantín El Galvestown, y de una flor de Lis en el escudo de sus armas y del título de Castilla al S. Conde de Gálvez; con una certificación que califica su procedimiento con los Ingleses en Panzacola; y una explicación autorizada del escudo de sus armas, y del de su padre y tíos.* Año de 1783, f. 12 v.

347 BDH, *Reales Cédulas del nombramiento de primer Capitán General en la Luisiana. Adición del Bergantín El Galvestown, y de una flor de Lis en el escudo de sus armas y del título de Castilla al S. Conde de Gálvez; con una certificación que califica su procedimiento con los Ingleses en Panzacola; y una explicación autorizada del escudo de sus armas, y del de su padre y tíos.* Año de 1783, f. 9 r-v.

En este conflicto [el de que los oficiales no quisieran entrar a la bahía] os resolvisteis a una acción tan arriesgada como precisa, heroica y laudable en aquella situación, cual fue la de entraros solo en el Puerto; y reservado de todo vuestra determinación os embarcasteis sin Oficial, Doméstico, ni Criado alguno a las dos de la tarde del día diez y ocho del mismo Marzo en el Bergantín Galvestown, y haciéndoos saludar y arbolar la insignia de vuestro grado, mandasteis que largase vela y marease por el Canal para el Puerto, y así lo ejecutó sufriendo el fuego continuo del expresado Castillo de las Barrancas, que no hizo daño a dicho Buque, ni a los de una Lancha Cañonera y una Galeota que os siguieron a alguna distancia.³⁴⁸

La Real Cédula, que conocían los autores³⁴⁹, dio pie a la consideración como héroe que se aprecia a lo largo de todo el arco triunfal que le fue de dicado al conde de Gálvez por los Larrañaga, pues el arco en su conjunto se constituye como un elogio a su carrera militar en la península y en América, muy en especial, a su participación en la guerra contra Gran Bretaña, hecho que, como se ha visto, le dio mayor honor.

La representación heroica de Bernardo de Gálvez más significativa en estos términos y que resume el sentido del elogio que busca hacerse en el arco descrito la provee el frontispicio, este se ubicaría en la cumbre de la fachada principal; se quiso mostrar al Sol (Apolo) en su carro jalado por cuatro caballos, con dos coronas en una mano: de laurel y de encina; en la otra mano dos palmas. También se describen las figuras de Cibeles y Océano que franquean la imagen anterior; aquella con corona de muros, una hasta en una mano, un orbe en otra y un león a sus pies; Océano aparece cubriendo con sus piernas un orbe rodeado de una serpiente, un hasta en su mano y un barco a los pies. En medio de estas dos figuras un orbe rodeado con la frase latina: *Caeli Phaebus iter, radijs tamen omnia lustrat.*³⁵⁰ El conjunto lo sostienen cuatro figuras: Marte, por sus victorias militares; Mercurio, por el anuncio de felicidades que llevaba a la Nueva España de parte del rey; la Victoria, que simboliza los logros por la vía de las armas y la política, y la Paz, a que aspira la Nueva España por la llegada de este heroico virrey. La explicación la

348 *Ibidem*, f. 9 v.

349 Al final de la relación del arco refieren los Larrañaga lo siguiente: "Por lo cual para autorizar esta pequeña y humilde aclamación se han fundado las expresiones, como en el Texto, en la Real Cédula que recomienda, y premia con mayor munificencia que el Magno Alejandro al más insigne y Solo Efestión Excmo. Señor D. Bernardo Gálvez, etc. etc." Larrañaga, *op. cit.*, pp. 93-94.

350 [Va Apolo en su celestial curso, y con sus rayos todo lo ilumina]

proveen los autores sin abandonar el tono grandilocuente que prevalece en estas ocasiones:

Significa el Sol al Excmo. Señor D. Bernado de Gálvez, que triunfante de los enemigos de su Religión, de su Católico Monarca, este Reyno, amanece a la América ilustrando con sus esclarecidos rayos estos territorios, y mares asegurándolos de sus implacables, y hasta ahora nunca vencidos enemigos los Ingleses: la Corona de Laurel es la triunfal, la de encina *ob cives servatos*. La tierra representada en Cibeles, el mar significado en Océano como campos de sus batallas, testigos de sus militares empeños, y teatros de sus victorias, y la América dibujada en este globo, como esfera de sus luces, capitolio de sus triunfos, y solio de sus suavísimo, y benigno gobierno, participan de sus lucientes esplendores, y celebran sus heroicas, y solas proezas, cifrado todo en la orla que se lace este verso:

*Victor io, sol magne micas terraque, marique*³⁵¹

Llama la atención en la mayoría de los arcos de esta época el vuelco hacia la manifestación de asuntos bélicos, lo cual bien podría responder al momento que atravesaba la Corona y, sobre todo, sus territorios en América frente a la guerra contra Gran Bretaña entre 1779 y 1783, pues hay que recordar que las principales metas de este conflicto mucho tenían que ver con la posesión y el control de la navegación en las aguas del Golfo de México y el Caribe. Estribaba aquí una de las funciones sociales de estas estructuras efímeras y de la fiesta en general, ya que se buscaba renovar el sentimiento de la población hacia el carácter beligerante y defensivo de la Corona³⁵² mediante la celebración de los personajes que participaron en algunas de las batallas más decisivas en territorios americanos y en las que resultaron victoriosos.

Los emblemas sobre la prudencia usados en los arcos de Bucareli y Bernardo de Gálvez, e igualmente los conjuntos emblemáticos que hacen clara referencia a acciones militares de los virreyes son una muestra de cómo la emblemática de la segunda mitad del siglo XVIII manifestaba aún asomos a la ciencia política barroca, misma que se adaptaba a las circunstancias a las que se enfrentaba la monarquía. Ya Cárdenas Gutiérrez explica la aparente paradoja que existía en la obra del preceptista Juan Blazquez Mayoralgo, en

351 [Oh Vencedor, gran Sol, brillas tanto en la tierra como en el mar] Larrañaga, *op. cit.*, pp. 7-8.

352 Real Díaz, José Joaquín y Heredia Herrera, Antonia M., "Martín de Mayorga (1779-1783)", en *Los virreyes de la Nueva España en el reinado de Carlos III*, Tomo II, pp. 13-14.

donde se buscaba enseñar actitudes cortesanas sacadas de un contexto bélico, como lo fue la vida del rey Fernando de Aragón. En la mayoría de los arcos que se presentan en esta investigación se podría intuir la misma disyuntiva: la obtención de máximas de gobierno sacadas de las hazañas en la guerra en las que habían participado la mayoría de los virreyes; aunque en términos prácticos, ambas actividades, la guerra y la vida en la corte, hacían necesarias casi las mismas cualidades en un príncipe del Estado moderno: “equilibrio de intereses, salidas ingeniosas, transacciones y pactos, lenguaje y disimulación.”³⁵³

Según el panorama que se ha presentado con respecto a las representaciones heroicas de los virreyes durante sus entradas públicas, es posible ver que la ciencia política del siglo XVII seguía siendo la base sobre la cual se construía un ideario o un modelo de príncipe dotado de virtudes que lo convertían en ejemplo para sus súbditos y a la vez le permitirían gobernar una república cristiana sobre la idea mayestática del perfecto príncipe, según la cual el gobernante tenía como deber procurar el bienestar de sus súbditos en lo espiritual y lo terreno, ser justos y a la vez clementes para castigar y perdonar a los enemigos cuando fuera necesario, además de ser prudentes ante los peligros, de acuerdo con el ideario barroco de la disimulación. No obstante lo anterior, el siglo XVIII, con los procesos que lo caracterizan dentro de la Monarquía Hispánica y en la Nueva España (Ilustración y reformismo), trajo consigo cambios para estas representaciones.

3. Aspectos de ruptura o novedad

De acuerdo con Víctor Mínguez, la década de 1740 a 1750 constituye el inicio de una fase de declive, y sobre todo de cambios, para las manifestaciones simbólicas en la Nueva España y dice son dos las principales señales: primero la gran cantidad y calidad de los impresos y relaciones escritos y publicados por motivo de la jura de Fernando VI en 1747, mismos que pueden considerarse como el último despunte de la producción simbólica novohispana, y segundo hacia 1753 con el abrupto final de la influencia de

353 Cárdenas Gutiérrez, Salvador, art. cit., p. 26.

Filippo Picinelli con su *Mundus Symbolicus* en los sermones novohispanos.³⁵⁴ A estas dos razones se añade una tercera, que es inmediatamente posterior al periodo mencionado, se trata de la expulsión de los jesuitas de la Nueva España en 1767, acción ejecutada por el virrey Carlos Francisco de Croix, marqués de Croix, durante el reinado de Carlos III; tal estimación se debe a que se les ha considerado de los principales concededores y promotores de la tradición simbólica dentro del territorio hispánico.³⁵⁵

Jaime Cuadriello señala igualmente la influencia de los jesuitas en la producción del artista celayense Francisco Eduardo Tresguerras (1759-1833) al estudiar los dos tomos que componen sus *Ocios Literarios*, manuscritos conformados por una variedad de temas y estilos en prosa y verso, desde notas autobiográficas, históricas, crítica literaria, etc. Todos ellos ilustrados con dibujos hechos por Tresguerras a modo de estampas y que conforman igualmente una de las últimas manifestaciones emblemáticas entre finales del siglo XVIII e inicios del XIX. Añade también que fue uno de los artistas novohispanos que en las postrimerías ilustradas de este género icónico-textual se sirvió y reinterpretó para fines autobiográficos y de crítica hacia sus detractores temas como el de la muerte –en particular el del *memento mori*– y la envidia, cuya tradición iconográfica contaba ya con nombres como los de Cesare Ripa, Diego Saavedra Fajardo y Picinelli. Tresguerras echó mano del simbolismo barroco para adaptarlo a los fines de su tiempo mediante imágenes y elementos literarios como motes y glosas que conservaron su intención moralizante con sobriedad y sin artificios.³⁵⁶

El caso de la emblemática que decoró los arcos triunfales novohispanos no queda fuera de esta línea que propone ese “inicio del fin” a mediados del

354 Mínguez, Víctor, “1747-1808: agonía emblemática. El ocaso de la cultura simbólica en la fiesta novohispana”, en *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica*, Herón Pérez Martínez, Bárbara Skinfill Nogal (eds), El Colegio de Michoacán, CONACyT, México, 2002, pp. 303-305.

355 Ver: García Valencia, Edgar, “El principio del fin. Hipótesis sobre la vigencia de la emblemática en la primera mitad del siglo XIX en México”, en Rafael Zafra y José Javier Azanza (eds.), *Emblemática trascendente*, Sociedad Española de Emblemática, Universidad de Navarra, Pamplona, 2011, pp. 347-353.

356 Cuadriello, Jaime, “Un epígono de la tradición: los emblemas en los manuscritos de Francisco Eduardo Tresguerras”, en Bárbara Skinfill Nogal y Eloy Gómez Bravo (eds), *Las dimensiones del arte emblemático*, El Colegio de Micoacán, CONACyT, México, 2002, pp. 263-287.

siglo XVIII, cuando, en efecto, la política regalista dio uno de los más duros golpes a la iglesia y a la emblemática con la expulsión de los jesuitas, hecho que fue parte del programa de reformas que la Corona española puso en marcha y que habrían de cambiar el panorama administrativo y económico de sus posesiones americanas.

Este interés reformador fue resultado, en parte, de la victoria británica en la guerra de los Siete Años, que junto con la Paz de París significó la pérdida de posesiones francesas en América y la toma de La Habana por Gran Bretaña. Tales medidas condujeron a la centralización y mayor control de la metrópoli sobre sus colonias por medio de lentas transformaciones administrativas, económicas y políticas.³⁵⁷ Los principales cambios traídos por estas reformas y que modificaron la manera en la cual se representó a los virreyes en sus arcos triunfales fue el hecho de, que para lograr los objetivos planteados por la nueva dinastía, se haya echado mano de una nueva generación de funcionarios frecuentemente surgidos de un sector social que no pertenecía a la nobleza y que poco a poco fue ganando terreno en los altos puestos, los llamados *golillas*, además de que se eligiera a militares para el desempeño de cargos como los de gobernadores y virreyes.

Este aspecto dio como resultado en las entradas triunfales de distintos virreyes la creación de representaciones que elogiaban ya no la nobleza, sino el esfuerzo y la acumulación de méritos propios en el desempeño de distintos cargos militares y administrativos. Surgieron así otro tipo de imágenes para manifestar las cualidades políticas que estos personajes debían mostrar durante su gobierno. El héroe, como manifestación del buen gobernante, tomó nuevos atributos y en muchos de los casos se dejó de lado la comparación mítica y divinizante, para dar lugar a la relación de hechos históricos concretos que confirmaban al nuevo gobernante como poseedor de las aptitudes necesarias para dirigir la Nueva España.

Son tres las líneas que se exponen aquí al respecto de los elementos que distinguen a la emblemática creada en este periodo de cambios en Nueva

357 Flores Cano, Enrique y Menegus, Margarita, "La época de las reformas borbónicas y el crecimiento económico (1750-1808)", en *Historia General de México*, El Colegio de México, México, 2000, p. 366.

España: una de ellas es el ya mencionado ascenso social de un sector que no formaban parte de la nobleza, lo que desembocaba en el elogio de los méritos propios; otro es la tendencia a elegir militares experimentados para ocupar el cargo de virreyes, cuyas acciones quedaban plasmadas en los arcos triunfales a manera de elogio personal por sus servicios a la Corona. Por último la aparición de temas americanos que diferían de los acostumbrados en el periodo barroco, esto quiere decir, el cambio de alegorías y símbolos por situaciones concretas de la realidad novohispana y americana.

2.2.1 Elogio de los méritos

La llegada al poder de nuevos grupos que no formaban parte de la nobleza fue una de las características del embate de la Ilustración dentro de la España del siglo XVIII. Si bien desde el reinado de Felipe V hubo una reorganización en la corte, aún en el periodo de Fernando VI no era bien vista del todo la intención reformadora que los nuevos funcionarios planteaban.³⁵⁸ Frente a los colegiales pertenecientes a casas nobles y educados en centros de estudios como los de Salamanca y Alcalá, quienes ocupaban los cargos más altos en las funciones dentro de la administración de la monarquía, personajes procedentes de la baja nobleza y la hidalguía se disputaban con aquellos los mismos puestos que les permitirían tener mayor influencia en el ámbito político.³⁵⁹ Los primeros se caracterizaron por encarnar y defender la tradición política y religiosa, mientras que los segundos han sido mayormente relacionados con las innovaciones ilustradas y la reforma político-económica.

Fue hasta que Carlos III subió al trono cuando se consolidó este cambio en la burocracia española y su influencia en las decisiones que habría de tomar el rey, el mejor ejemplo lo provee José de Gálvez. Este personaje, clave para el momento reformador de la Nueva España, provenía de una ilustre aunque no muy afortunada familia andaluza, estudió derecho en la Universidad de Salamanca gracias a fray Gaspar de Molina y Oviedo, obispo

358 Céspedes del Castillo, Guillermo, *La América hispánica (1492-1898)*, Marcial Pons, Barcelona, 2009, pp. 328-329.

359 Santos Arrebola, Soledad, "José de Gálvez: La proyección de un ministro ilustrado en Málaga", en *Transatlantic Studies Network*, Revista de Estudios Internacionales, No. 2, julio-diciembre 2016, pp. 1-2.

de Málaga y también Presidente y Gobernador del Consejo Supremo de Castilla; Gálvez fue abogado de los Reales Consejos gracias a Molina y Oviedo, fue Visitador General de la Nueva España entre 1765 y 1771 y se desempeñó como Ministro de Indias desde 1775.

Es precisamente a José de Gálvez a quien el ayuntamiento de la Ciudad de México dedica el impreso en el que se describe el arco construido para recibir a su hermano Matías. En ella se argumenta que la dedicatoria no la hace con el fin de obtener su favor y protección ante la censura –aunque no pierde con esto el tono lisonjero tan característico de estas dedicatorias–, sino que se la ofrece como signo de agradecimiento:

Son pues la verdadera causa la gratitud, el reconocimiento y aun el afecto espontáneo que esta Ciudad tiene a V. Exa. y a su muy ilustre familia; y finalmente el haber sido la Nueva España el teatro de los más arduos trabajos y méritos de V. Exa. y el saber que ha de serlo siempre de sus más cuidadosa atenciones: palabras de V. Exa. mismo, que más bien que en mármol y en el bronce, se gravarán por tradición eterna en los nobles corazones de estos nobles agradecidos Americanos.³⁶⁰

Este arco triunfal, como ya se ha mencionado en apartaos anteriores, hace una equiparación entre el virrey y Flavio Vespasiano, pero no es sólo a él a quien se hace extensiva esta comparación. En la explicación que Velázquez de León hace sobre el motivo alegórico ideado para los Gálvez narra de forma somera la vida y acciones de los Flavios: dos hermanos, Flavio Sabino y Flavio Vespasiano, que se destacaron como senadores, y el hijo de este último, Tito Flavio Vespasiano; personajes que representan a José, Matías y Bernardo de Gálvez. Señala el autor que Flavio Vespasiano y su hijo sobresalieron en una guerra entre el Imperio Romano y la Gran Bretaña, misma de la que resultaron victoriosos al someter a veinte pueblos británicos, por lo que merecieron los honores del triunfo. Al respecto, dice el autor:

No necesita de aplicación esta alegoría, pues nadie ignora las particulares circunstancias, méritos y grandes acciones que así en la Paz como en la Guerra sabia y felizmente han ejecutado el Exmo. Señor D. Matías, el Exmo. Señor D. Joseph, y el Exmo. Señor Conde de Gálvez; y aunque esta obra principalmente se dirija a los justos elogios del Exmo. Señor Virrey, no deberá extrañarse que la gran Capital de la América Septentrional Española, Teatro de tan gloriosas acciones, y en cuyo particular beneficio han resultado, no pueda prescindir ni desentenderse de manifestar en todas

360 Velázquez de León, Joaquín, *La estirpe Vespasiana...*, p. 147.

ocasiones su afectuosa memoria, y perpetuo reconocimiento a tan benemérita familia.³⁶¹

Cabe recordar que, al igual que José de Gálvez, Matías y Bernardo contaban ya con una trayectoria militar y política destacada. Aunque en parte su ascenso se debió a la influencia de José de Gálvez en la corte y en el consejo del rey, ambos sobresalieron por logros propios y supieron ganarse la confianza real. Por lo demás, los Gálvez, especialmente José, constituyen un ejemplo ilustrativo de la llamada meritocracia y del nuevo espíritu reformador y crítico de la tradición y de un sistema de gobierno que era necesario cambiar para bien de la metrópoli.

En el caso de Bernardo de Gálvez, si bien todo el arco triunfal que los hermanos Larrañaga planearon es un reconocimiento a las acciones propias de este virrey, un emblema está especialmente enfocado en sus méritos: en éste se quiso representar a “la Nobleza”, cuya alegoría se describe como una mujer que sostiene una corona de oro tejida de flores y en el emblema un sol que ve su brillo reflejado en un espejo, el mote fue *Videt, Solem geminum*,³⁶² de Virgilio. El significado de esta representación alude a que si bien el virrey por su nobleza es virtuoso, sus acciones no sólo confirman su valía, sino que engrandecen aún más los honores heredados, esto lo explican los últimos versos del soneto que acompaña la descripción: “Mutuamente se aumentan los honores / Ellos con luz alumbran tu limpieza / E ilumina tu luz sus esplendores.”³⁶³

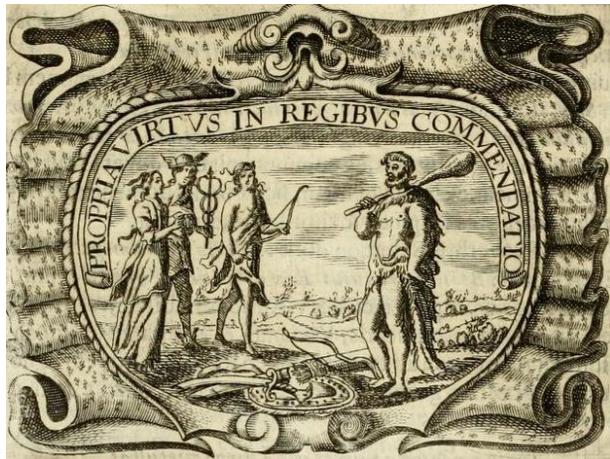


Figura 21. Emblema XXVIII, *Propria virtus in regibus commendatio*, en Juan de Solorzano Pereria, *Emblemata centum, regio politica...*, 1653.

En cuanto a las representaciones, a diferencia del que fue construido para su padre, aunque el del conde de Gálvez también busca mostrar los logros

361 *Ibíd.*, pp. 162-164.

362 [Ve en el sol su gemelo]

363 Larrañaga, *op. cit.*, p. 80.

adquiridos por los propios méritos, parece tener características de un arco más bien barroco, pues aunque por una parte presenta lienzos con hazañas históricas y fuentes no literarias como cédulas, la mayor parte del elogio lo constituyen alegorías y simbolismos con fuentes como Cesare Ripa, en quien parecen inspirarse para crear la alegoría de la nobleza³⁶⁴ y Juan de Solorzano, en el emblema XXVIII *Propria virtus in regibus commendatio*³⁶⁵ (Figura 21), quien bajo la imagen de Hércules recibido por Hermes, Atenea y Diana significa las virtudes propias con las que el príncipe debe acrecentar los honores heredados. Lo anterior podría ser una muestra de la convivencia de estilos o idearios artísticos, que aún en la segunda mitad del siglo XVIII y en un ambiente letrado que prefería cada vez más el sobrio estilo neoclásico, seguía siendo testigo de manifestaciones de lo que parecían ser los últimos destellos del barroco.

2.2.2 Esclarecidos militares

Es también durante este periodo de transición en la política y en los cargos administrativos cuando se da un notable aumento en la constante actividad bélica que tuvo como sitio de desarrollo los mares americanos. Dada pues la tendencia a elegir a los virreyes de entre la milicia, los elogios por las victorias y campañas tuvieron un lugar especial en los arcos triunfales. Esta tendencia parece ser mayor en los arcos dedicados a virreyes nombrados durante el reinado de Carlos III. Si bien no faltan notables militares antes de 1760, como Juan de Acuña y Bejarano, marqués de Casafuerte, o Agustín de Ahumada y Villalón, marqués de las Amarillas, es notorio que la situación de España frente a las potencias extranjeras como Gran Bretaña hacía necesaria la presencia de agentes capaces de sobrellevar el gobierno de un territorio cuya vulnerabilidad frente a las invasiones enemigas parecía inminente.

364 Ripa describe a la Nobleza de la siguiente forma: "Mujer de edad madura y rostro algo robusto, bien dispuesta de cuerpo. Ha de ir honestamente revestida de negro y llevando en la mano dos coronas, siendo de oro una y de plata la otra. (...) En cuanto al traje negro, bien conviene a los nobles, para mostrar que sin necesidad de especial esplendor de los vestidos pueden ser por sí mismos ilustres y preclaros. Por último, de las dos coronas, simboliza una de ellas las cualidades del alma y la otra las del cuerpo, que forman juntamente reunidas la verdadera nobleza." Cesare Ripa, *Iconología*, Tomo II, Prólogo de Adita Allo Moreno, Traducción del italiano de Juan Barja y Yago Barja, Traducción de latín y griego de Rosa Ma. Mariño Sánchez-Elvira y Fernando García Romero, Akal, Madrid, 2007 (1996), p. 133.

365 [En los reyes se alaba el mérito propio]

Por un lado, se tiene que en los motivos en los arcos triunfales que pertenecían al momento previo del reinado de Carlos III siguen apareciendo comparaciones mitológicas y alegóricas para exponer valores militares. Es el caso del arco dedicado al virrey marqués de Casafuerte en 1722, en éste se recurrió a la imagen de Julio César para mostrar en todos los emblemas las virtudes del virrey. En dos de ellos, colocados a los costados de los lienzos principales en la fachada que daba a la plaza de Santo Domingo, aparecía primero César arrebatando el estandarte a uno de sus enemigos a quien dio muerte en batalla, bajo el mote *Haud Caessar, haud nihii*³⁶⁶, la octava que expone el sentido de tal emblema dice lo siguiente:

Déjale a César, César excelente,
ese Pendón, que gana Victorioso:
permítele abandone lo eminente,
para que no peligre lo famoso:
pero no, no le cedas lo valiente,
ni las Parias le rindas de dichoso;
pues si él ganó por triunfos la Romana,
tu la Águila ganaste Mexicana. [*sic*]³⁶⁷

Estos versos aluden a los triunfos que tuvo Cayo Julio César para ganar la guerra por la que se convirtió en el primer emperador romano, entonces se crea la similitud debido a que, mientras aquel por su pericia militar ganó el águila romana, lo que en adelante sería el águila imperial, el virrey por su trayectoria y servicios ganaba el águila mexicana, es decir, que se convertía en el “César” de la Nueva España. Otro emblema mostró a César acompañado de Marco Antonio peleando contra Casio Longino y Bruto, quienes son vencidos, el primero huye y el segundo se clava una espada en el pecho, el mote *Emicat ex oculo*³⁶⁸ encabezó la representación y la octava que explica este emblema alude a que nadie duda del triunfo del César, en este caso del marqués de Casafuerte, en tanto que son muchos los testigos de sus méritos.³⁶⁹

Una forma ya distinta para mostrar los logros militares se aprecia en el arco dedicado al marqués de Cruillas construido en 1760, en él aparecen

366 [O César, o nada]

367 *Triumphal Pompa En que la nobilíssima Ciudad De México Dispuso a la entrada del Exmo. Señor Don Juan Antonio Vázquez de Acuña. marqués de Casafuerte...*, pp. XIX-XX.

368 [De su ojo resplandece]

369 *Ibidem*, p. XX.

emblemas y lienzos con referencias que elogian sobre todo los logros militares de este virrey. Por un lado es usada la imagen de Hércules para hacer visibles las virtudes de este personaje. Uno de los emblemas que ya se ha mencionado en un apartado anterior explica la prudencia, aparece el héroe siguiendo el camino de la virtud y remontándose al Olimpo a través de acciones ejemplares a lo largo de su vida. El emblema tiene también como intención el elogio de la carrera militar del marqués de Cruillas y sus servicios a la Corona durante diversas campañas militares que tuvieron su más alto galardón, según el contexto del emblema, en el nombramiento como virrey de la Nueva España: “que de acción en acción, de grado en grado/ la virtud al Heroísmo le ha exaltado.”³⁷⁰

Si bien en este arco aparecen tales representaciones simbólicas, el autor Joaquín Velásquez de León no desaprovechó para incluir algunos pasajes de tan notable carrera militar. Como el lienzo principal de la fachada norte en el que se pintó la batalla de Plasencia (1745-1746), episodio importante en la recuperación de territorios italianos que España había perdido por el Tratado de Utrecht (1713) tras finalizar la Guerra de Sucesión y en el que el marqués se encontraba al frente de la Brigada de Guardias, situación en la que fue hecho prisionero el Teniente General y golpeado el Mariscal de Campo, por lo que quedó solo con dos Capitanes de Regimiento para lograr el ataque y retirada del ejército enemigo. El autor del arco hace el siguiente juicio:

Esta es una hazaña gloriosísima y singularísima, de las que se tienen muy pocos ejemplares en la Historia; y si en las otras cosas ha sido su Excelencia original de aquel retrato en que quiso la antigüedad pintar al Heroísmo perfecto; en esta lo excedió sin duda, si atendemos a aquel adagio Griego y Latino, que niega a Hércules fuerzas contra dos.³⁷¹

En la fachada sur de este mismo arco, el tablero principal mostró otra batalla, en esta ocasión la de Camposanto ocurrida el 8 de febrero de 1734, en la que el ejército español logró vencer a las fuerzas austriacas. El elogio al virrey destaca su determinación para seguir en la lucha toda vez que había sido herido en un brazo: “pero el noble corazón justamente irritado se sirvió más del ánimo que del cuerpo, y halló en el ímpetu y la indignación más

370 Velásquez de León, Joaquín, *Ilustración de las pinturas del arco de triunfo...*, p. 52.

371 *Ibidem*, p. 54-55.

espíritus, más alientos que cuantos desmayos pudiera causar la falta de sangre.” La comparación con Hércules sigue presente dentro de la explicación de estos lienzos, para este caso se utiliza el pasaje de la muerte del héroe griego: “Encendió también la [indignación] de Alcides la perfidia del Centauro Neso, y la túnica de Deyanira; pero éste, agitado de un infernal furor, como una fiera se arrojó a las llamas voraces, última hazaña de la barbaridad de los Gentiles.”³⁷² Además del poema latino que explican el conjunto:

Horrida dum certat, fert bellaque faucis Heros
Vulnus alit venis, impetit ira calet;
Ardet & Acidet, furias agitante cruore:
Sed Noster vincit sanguine; at ille perit.³⁷³

Estos versos llegan a colocar en un grado mayor en virtudes al marqués sobre Hércules, pues la comparación se centra en el hecho de que el virrey sobrevivió a la batalla a pesar de las heridas y el furor que lo consumían, mientras que el personaje mítico vio su muerte llevado por la furia y la desesperación de verse en llamas por la traición del centauro.

En el caso del virrey Antonio María de Bucareli en 1771, en el lienzo principal de la fachada norte del arco que daba hacia Santo Domingo se elogió su actuación en las campañas contra Portugal. Se pintó entonces una batalla en representación de la guerra de Portugal, en la que este virrey participó como mariscal de Logis, cargo que obtuvo desde 1748.³⁷⁴ Este lienzo tiene como explicación los siguientes versos:

Justa fue y necesaria aunque horrorosa
Esta guerra que ves ¡sangrienta guerra!
En ella Portugal a la gloriosa
España le rindió amena tierra.
Y allí también la diestra valerosa

372 Ídem, p. 62. El episodio narra cómo Hércules se inflama por una túnica que su esposa Deyanira le da como regalo. La prenda estaba impregnada con la sangre del centauro Neso, quien antes de morir la engaña al decirle que su sangre untada en la tela serviría como filtro amoroso. Al verse afligido por las llamas, el héroe decide morir en una pira a la que se lanza sin temor; ante la escena, Zeus envía a Atenea para que tome a Hércules y sea llevado al Olimpo a fin de que reciba el premio de la inmortalidad y a la diosa Hebe como esposa.

373 [En tanto el Héroe, excitado de ira, pelea lastimado y sobrelleva las horrendas batallas con las venas nutridas de veneno; así arde también Alcides en la masacre furiosa, mas el Nuestro venció ensangrentado, mientras que aquel pereció.]

374 El que en los ejércitos tenía el cargo de alojar la tropa de caballería y arreglar su servicio. Díaz-Trechuelo Spinola, María de Lourdes *et al.*, “Don Antonio María de Bucareli y Ursúa (1771-1779)”, en *Los virreyes de la Nueva España en el reinado de Carlos III*, Tomo I, Dirección y estudio preliminar de José Antonio Calderón Quijano, Escuela de Estudios Hispano-americanos, Sevilla, 1967, p. 390.

Del grande Bucareli en nada yerra,
Que los que el Griego halló campos felices
Cobrarlos supo el Español Ulises³⁷⁵

Al igual que el caso del marqués de Cruillas, aunque se recurre a un pasaje específico de la experiencia de Bucareli, se sigue aplicando la comparación con algún héroe mítico, Ulises, de quien Velázquez de León brinda una explicación sobre cómo en Portugal este personaje había encontrado los campos Elíseos.³⁷⁶

Un uso distintivo de las hazañas bélicas son las que aparecen en el arco que el mismo Velázquez de León ideó para Matías de Gálvez en 1784 por encargo del Cabildo de México. Se puede decir que en este caso se abandona todo simbolismo o equiparación mitológica, ya en forma de motes o poemas, junto a los lienzos que elogian los méritos militares del virrey. Es así que el principal de ellos en la fachada norte de este arco representó la toma de la Isla de Roatán, perteneciente a Honduras, ocurrida entre el 16 y 17 de marzo de 1782 y en la cual se logró la rendición del ejército británico, razón por la que Matías de Gálvez, que ejercía el cargo de Mariscal de Campo, fue ascendido a Teniente General de los Reales Ejércitos.³⁷⁷ El lienzo se vio acompañado únicamente por un letrero que indica el suceso referido: “El ataque y la toma de Roatán”.³⁷⁸

En los siguientes lienzos colocados en los pedestales del primero cuerpo del arco el modelo es el mismo, por lo menos en lo que concierne a la fachada norte que estuvo dedicada a las acciones militares en las que Matías de Gálvez había tenido parte durante la última guerra que España había librado contra Gran Bretaña (1779-1783): el primero, dos fortalezas en la desembocadura de un río, con el letrero “La Criva rendida”; el segundo es el castillo del puerto de Omoa con fuegos y baterías de guerra y su letra: “El

375 Velázquez de León, Joaquín, *Explicación de los adornos simbólicos i poeticos...*, p. 124.

376 Para hacer esta aseveración Velázquez de León se basa en las *Lusiadas*, poema épico de Luis de Camoens, cuya edición portuguesa en España fue comentada por Manuel de Fara y Sousa: Camoens, Luis, *Lusiadas (...) Comentadas por Manuel de Fara i Sousa*, Primero i segundo tomo, en Madrid, por Ioan Sánchez, a costa de Pedro Coello, 1639, Cant. VIII, Est. 3.

377 BOE-GCH, “Suplemento a la Gaceta de Madrid”, *Gaceta de Madrid*, No. 54, 5 de julio de 1782, pp. 545-564, p. 559.

378 Velázquez de León, Joaquín, *La estirpe vespasiana...*, pp. 154-155.

Castillo de Omoa recuperado”; el siguiente muestra el lago de Nicaragua y el río San Juan bloqueado por soldados españoles y a lo lejos embarcaciones inglesas en fuga, su letra: “El Lago de Nicaragua defendido”; por último, un mar con embarcaciones huyendo, que busca representar las batallas en Honduras: “La Costa de Honduras libertada”.³⁷⁹

Ante este panorama, en el que el uso de emblemas y elementos simbólicos parece ver su fin en los arcos triunfales dedicados a virreyes, el que los zacatecanos Bruno Francisco y José Rafael Larrañaga es significativo pues se combinan emblemas con el elogio de las hazañas de este virrey durante la guerra con Gran Bretaña. Así pues, para representar los méritos militares del conde de Gálvez los autores utilizaron conjuntamente lienzos históricos y simbólicos, comienza el reconocimiento de la carrea militar con el principal de la primer vista, se trata de la imagen de Bernardo de Gálvez armado sólo con una espada, con el mote tomado de la *Eneida*: *Cui genus a Proavis ingenus, clarumque Paternae / nomen erat virtutis; et ipse acerrimus armis*.³⁸⁰

En ambas vistas del arco se mencionan las acciones más destacadas en Nueva España y durante la conquista de los territorios de La Florida, todas obtenidas de la Real Cédula en la que Carlos III agradece y premia sus servicios. Cada acción se acompaña de una letra o mote, además del emblema que traslada al plano simbólico lo ejecutado por Gálvez. Cabe la aclaración de que el mote de cada hazaña tiene un lugar aparte del emblema, que en este caso se conforma por tres elementos: mote, imagen y epigrama. Para mejor explicación se disponen en la siguiente tabla en la que a cada hazaña militar de la columna izquierda corresponde el emblema de la derecha:

379 *Ibíd.*, pp. 155-156.

380 [Debe a los antepasados su estirpe gloriosa y a su padre, que era valerosísimo con las armas, la fama, renombre y valor] Virgilio, *Eneida*, Libro XII, vv. 225-226. Larrañaga, *op. cit.*, p. 55.

Tabla 2. Lienzos y emblemas militares de Bernardo de Gálvez, en *El Sol Triunfante...* de los hermanos Larrañaga, 1785.

Vista I	
Acción	Emblema y mote
Bernardo de Gálvez peleando contra los apaches <i>Hos versa fuga Victor dare terga coegit</i>	Un león herido combatiendo las armas que lo rodean <i>Nunc totis in vulnera viribus itur.</i> ³⁸¹ Ae. 12, v. 528
La función de la playa de Argel <i>Stetimus tela aspera contra.</i> ³⁸² Ae. 11, v. 282	Un escudo atacado con armas y balas <i>Nec vulnera terrent.</i> ³⁸³ Ae. 11, v. 643.
Rendición del fuerte de Manchak <i>Potuit quae, plurima virtus.</i> ³⁸⁴ Ae. 11, v.312	Un toro que es dejado solo en el campo por otros <i>Tum vero adsurgunt irae.</i> ³⁸⁵ Ae. 12, v. 494
Vista II	
Acción	Emblema y mote
Conquista del Mississippi <i>Laethi discrimina parva dant animos</i> ³⁸⁶	Un mar inundando islas, castillos, etc. <i>Convectare juvat praedas.</i> ³⁸⁷ Ae. 7, v. 749.
Conquista de la isla de Movila <i>Torque Maris vastaeque, exhausta, pericula terrae</i>	Un castillo combatido por el mar, vientos, balas y rayos <i>Stant obnixa omnia contra.</i> ³⁸⁸ Ae. 10, v. 359.
Conquista de Panzacola <i>Nulla viam fortuna regit</i> ³⁸⁹	El sol desprendiendo sus rayos por entre las nubes, aires, árboles y aguas <i>Solus Ego.</i> ³⁹⁰ Ae. 1, 442

381 [Con todas las fuerzas busca ya las heridas]

382 [Nos erguimos como fieras armas]

383 [No teme a las heridas]

384 [Dio cuanto valor fue capaz de dar]

385 [Entonces surgen las iras]

386 [Los pequeños riesgos le dan ánimos]

387 [Gusta de juntar botines]

388 [Todos están contra todos]

389 [En ningún camino reina la fortuna]

390 [Yo solo]

Se puede observar que el sentido de cada elogio dedicado a Gálvez se construye por una elaborada combinación de elementos textuales e iconográficos –brindados por la descripción escrita de los emblemas–, además de históricos y simbólicos que a la relación de hazañas del virrey suman la tradición emblemática de los espejos de príncipes, sobre todo Saavedra Fajardo y Juan de Solórzano, por mencionar dos autores que si bien no son mencionados por los Larrañaga, formaron parte del bagaje cultural de la época.³⁹¹

2.2.3 En tierras americanas

Durante el siglo XVIII hubo también cambios en la forma en la que los autores representaron las necesidades y las acciones de los gobernantes en América y Nueva España. En el siglo XVII y aún a principios del XVIII el uso símbolos en arcos triunfales como el águila fue común para representar a la Ciudad de México o el territorio novohispano. Lo anterior se puede apreciar en el arco que la Catedral Metropolitana dedicó al marqués de Casafuerte en 1722, en el que las acciones y el mito de Prometeo fueron elegidos para significar las virtudes del virrey.³⁹² En éste apareció un emblema con el héroe atado a un peñasco mientras un águila le come las entrañas, bajo el mote *Semperque renacens*³⁹³ y la siguiente octava:

No es el águila aquí la que profana
El corazón invicto, que aparece,
Que antes en el Cáucaso más se ufana,
De que al morir, más vivo le merece:
No de otra suerte a la ave Mexicana,
Tu inmortal corazón, Señor, se ofrece,
Y es que no ignora que cual Fénix hace
De su ocaso el Oriente, en que renace.³⁹⁴

391 Terán Elizondo, María Isabel, “El arco triunfal en El Sol Triunfante... de los hermanos Larrañaga”, en Herón Pérez Martínez, Bárbara Skinfill Nogal (eds.), *Creación, función y recepción de la emblemática*, El Colegio de Michoacán, México, 2012, p. 331.

392 La imagen de Prometeo ya había sido utilizada para el recibimiento de otro virrey, Luis Enrique de Guzmán, conde de Alba de Liste, en 1650; en un trabajo sobre el arco catedralicio dedicado al marqués de Casafuerte, Francisco Montes González menciona algunas similitudes en la comparación del héroe con las virtudes que debía tener cada virrey. Ver: Montes González, Francisco, “*Prometheo undique clariori*”. El arco catedralicio para el recibimiento del virrey marqués de Casafuerte”, en Rafael García Mahíquez y Vicent Francesc Zuriaga Senent (eds.), *Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como historia cultural*, vol. II, Generalitat Valenciana, Universitat de Valencia, Universidad de Granada, Valencia, 2008, pp. 1133-1145.

393 [El que renace eternamente]

394 *Prometeo alegórico que la Insigne Iglesia Metropolitana de México dispuso en su entrada*

Aunque este episodio se caracteriza por ser de especial dramatismo ya que ser devorado día tras día es el castigo que Zeus impuso a Prometeo, aplicado a este virrey significa la entrega y sacrificio que debía tener con los territorios novohispanos representados por el águila, misma que lejos de causar la muerte daba, en cambio, una vida renovada.

Otro caso que muestra la necesidad del territorio ultramarino por ser defendido ante amenazas externas se aprecia en los arcos catedralicios de Pedro de Castro Figueroa, duque de la Conquista, y Pedro Cebrián y Agustín, conde de Fuenclara, en 1740 y 1742 respectivamente. Para ambos virreyes se utilizó el mismo arco triunfal ideado por Cayetano Cabrera en el que la imagen heroica correspondía a la de Ulises. En el lienzo de uno de los intercolumnios se figuró a Penélope tejiendo y rodeada de pretendientes, el mote: *Uni servatur Ulyssi*³⁹⁵, el emblema equiparaba entonces a la Nueva España con la esposa del héroe homérico, quien espera ser defendida por el virrey de pretendientes británicos, cuya presencia en mares americanos tenía en alerta constante a las autoridades novohispanas debido a la Guerra de Asiento (1739-1748). En la descripción que se recitó a ambos virreyes a su paso por el arco se menciona:

(...)
Pero ella que los engaña,
a expelerlos, y abrigarse,
arbitro en tejer emplearse
Tela, que no fue de Araña:
y esto hasta lograr su maña
que en Vos, Señor, disfrazado
Ulises, acompañado
de Telémaco, asistido
de Minerva, oía el gemido
de Inglés, que la ha galanteado.³⁹⁶

En cuanto a hazañas en América, nuevamente el que se dedicó a Matías de Gálvez dejó de lado los elementos simbólicos para mostrar las acciones

al Exceentísimo Señor don Juan Antonio Vázquez de Acuña, marqués de Cassafuerte..., por Joseph Bernardo del Hoyal, México, 1722, p. XII.

395 [Solo a Ulises se reserva]

396 Cabrera Quintero, Cayetano, "Descripción, y Representación Panegírica..." ff., 190 r-v; Cabrera Quintero, Cayetano, *Nuevo Ulises, delineado según el original del Grande Homero, en las Tablas de la Odisea; y expendido en el arco triumphal, que la Primada Nueva España Santa Iglesia de México erigió en sus puertas al Ingreso del Excelentísimo Sr. S. Pedro Cebrián Agustín, conde de Fuen-clara*, Hoyal, México, 1743, ff., 238r, 238v

políticas del virrey. De esta forma se representaron algunos de los beneficios que había tenido Guatemala durante el gobierno que ejerció en su audiencia desde 1779 hasta ser enviado a Nueva España, como el lienzo principal de la fachada sur donde se pintó la Nueva Guatemala con su acueducto, esto para reconocer su labor en el traslado de los vecinos de la antigua ciudad que desde 1773 había sido destruida por un terremoto³⁹⁷, el título fue: “La Nueva Guatemala y su Aqueducto” (*sic*).³⁹⁸

Aunque la toma de posesión de Matías de Gálvez como virrey interino tuvo lugar el 28 de abril de 1783 y su nombramiento como virrey propietario se dio el 14 de agosto de ese mismo año, la entrada pública para la que se dispuso el arco se realizó el 8 de febrero del año siguiente³⁹⁹, por tal motivo aparecen representadas algunas de las gestiones que ya se habían dado en la Nueva España. Éstas se dispusieron en cuatro pedestales de la misma fachada sur, se trata en primer lugar del ánimo del virrey por el desagüe de la ciudad, la descripción del lienzo ofrece un paisaje del Valle de México con la inscripción: “Solicitud de su Exa. por el desagüe de México”:

(...) las lomas áridas de *Nochitzongo*, y en ellas nuestro Gran Canal artificial por donde se extravía el pernicioso Río de *Quautitlán*, que en otros tiempos ha causado a esta Capital tantas aflicciones. Se ve también el pequeño Pueblo de *Huehuetoca*, las Lagunas de *Zumpango* y *Ecatepec*, y a lo lejos el gran Lago de *México* y *Tezcoco*, y todo esto significa el anhelo y particular estudio que Su Exa. ha manifestado por la necesaria conservación e importantísimo progreso de obras tan grandes (...). (*sic*)⁴⁰⁰

Otro alude a la iniciativa por mejorar el empedrado de las calles de la ciudad, por lo que se pintó la calle de San Francisco⁴⁰¹ con el letrero “El Suelo de México fundamentado y mejorado”.⁴⁰² Igualmente, en otro de los tableros se pintó “el sitio y el exterior de algunas minas: esto es sus galeras, oficinas y máquinas (...); y en otra parte a su Exc. publicando y distribuyendo los códigos de sus nuevas leyes”, con la leyenda: “La minería opulenta y arreglada”.⁴⁰³ El

397 Rodríguez del Valle, María y Conejo Diez de la Cortina, Ángeles, “Matías de Gálvez (1783-1784)”, en *Los virreyes de la Nueva España en el reinado de Carlos III*, op. cit., Tomo II, p.228.

398 Velázquez de León, Joaquín, *La estirpe vespasiana...*, pp. 157-158.

399 Rodríguez del Valle, María y Conejo Diez de la Cortina, Ángeles, *loc. cit.*, pp. 233-235.

400 Velázquez de León, Joaquín, *La estirpe vespasiana...*, p. 158. Las cursivas son del autor.

401 Hoy calle Francisco I. Madero en el Centro Histórico de la Ciudad de México.

402 *Ibidem*, pp. 158-159.

403 *Ibidem*, pp. 159-160.

motivo de éste hace referencia a la entrada en vigor de las nuevas Ordenanzas de minería que se implementaron en la Nueva España desde 1783, mismas que fueron apoyadas por el nuevo virrey Gálvez y con las cuales se buscaba disminuir las quejas por el mal manejo de esta actividad, así como la formación de un grupo de mineros cuya organización se asemejara a la del Consulado de Comerciantes y la fundación de un colegio de metalurgia.



Figura 22. Joaquín Velázquez de León, *Perspectiva de la machina con que juegan 4 pares de fuelles que dan soplo a los 4 hornos de fundición*, 1773. AGN, México.⁴⁰⁴

Velázquez de León celebra dichas ordenanzas como la causa de la gran producción minera y la abundante acuñación de monedas de plata, menciona también que su implementación “debe asegurar la esperanza de su futura mejor conservación a pesar de sus naturales contingencias.” A partir de esto, indica que la atención del virrey debía estar puesta en el cuidado de este asunto dado que la minería influía de manera importante en la felicidad no sólo de Nueva España, sino de América. Una referencia a la minería de forma tan explícita en un arco es muestra de cómo las virtudes del virrey en la segunda mitad del siglo XVIII se debían perfilar hacia una administración racional con miras en el crecimiento económico que presagiaba esta actividad, rama clave

404 Imagen tomada de Flores Cair, Eduardo, “La ilusión de la minería novohispana: Los límites entre la reforma y el progreso (1760-1821)”, en *20-10 Historia*, GM Editores, México, 2012.

para la economía en el periodo del reformismo borbónico (Figura 22 y Figura 23).

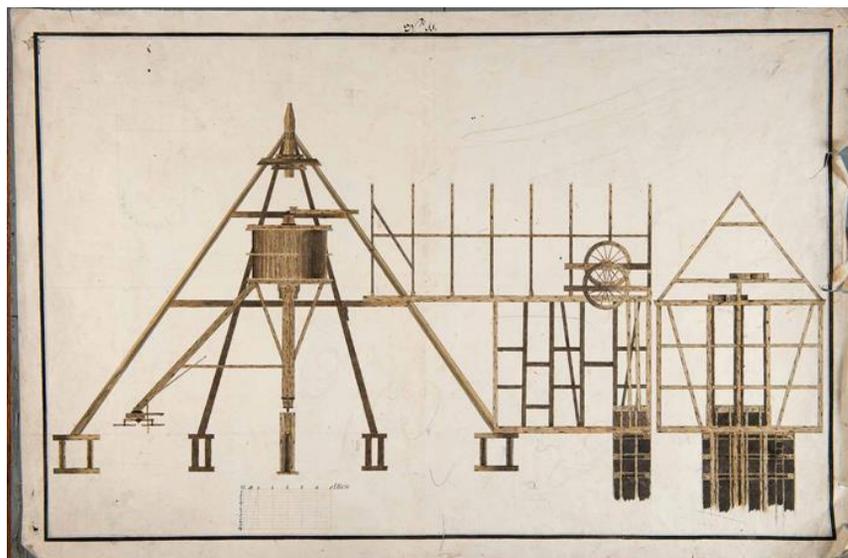


Figura 23. Joaquín Velázquez de León, Malacate, siglo XVIII. Tinta y acuarela sobre papel. Acervo Histórico del Palacio de Minería, Facultad de Ingeniería, UNAM.⁴⁰⁵

El elogio anterior se explica dado el papel activo que jugó Joaquín Velázquez de León junto con José de Gálvez, el virrey marqués de la Croix y, desde luego, Carlos III en la planeación y aplicación de estas ordenanzas sobre minería. Desde la década de 1760 Velázquez de León incursiono en el ámbito de la explotación minera junto con el jurista Juan Lucas Lassaga y hacia 1766 partió hacia las Californias en una expedición encabezada por José de Gálvez, cuyo fin era la exploración de esa zona de la que se planeaba extraer minerales. En este viaje, Velázquez de León pudo llevar a cabo estudios sobre maquinaria especializada para el beneficio minero, mismos que fueron presentados al virrey marqués de la Croix en el informe que se le entregó y que se reflejaron en las nuevas políticas y disposiciones para esta actividad.⁴⁰⁶ Para julio de 1784, una vez puestas en funcionamiento las nuevas ordenanzas, Joaquín Velázquez de León se desempeñaba como director del Cuerpo de Minería y asistía junto con el virrey Gálvez y Lassaga,

⁴⁰⁵ Imagen tomada de: Flores Cair, Eduardo, *loc. cit.*

⁴⁰⁶ González, María del Refugio, *Ordenanzas de la minería de la Nueva España formadas y propuestas por su Real Tribunal*, UNAM, Instituto de Investigaciones Jurídicas, México, 1996, pp. 53-54.

entonces administrador del Tribunal de Minería, a las reuniones para discutir el mejoramiento de la extracción de metales.⁴⁰⁷

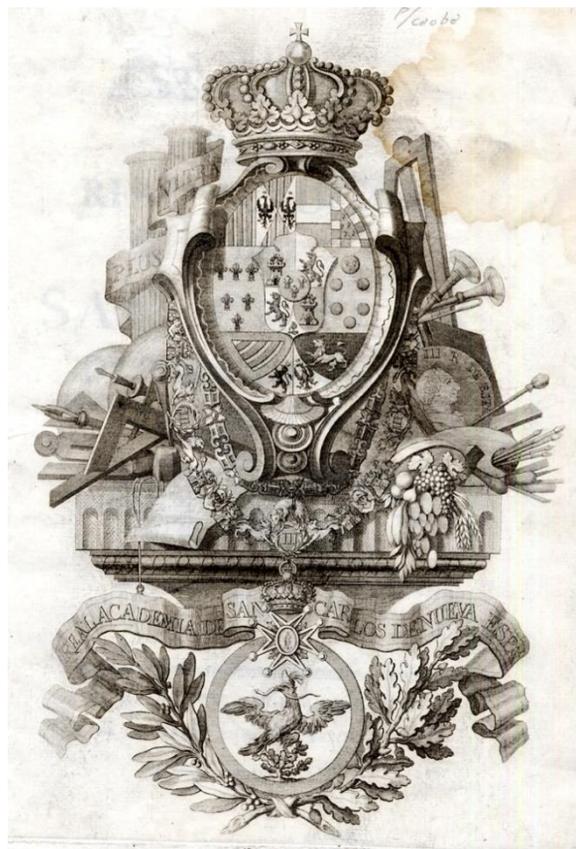


Figura 24. Gerónimo Antonio Gil, Escudo de la Real Academia de San Carlos de la Nueva España, ca. 1781.

El último lienzo de los pedestales representa las preocupaciones del virrey por el comercio, por la agricultura y por las ciencias, los estudios y especialmente por una de las manifestaciones ilustradas más importantes en este periodo, la fundación de la Academia de San Carlos. En el lienzo se pintaron, según dice el autor, “los asuntos acomodados al intento, y muchos geniecillos con los instrumentos de las Artes.”⁴⁰⁸ La letra del mismo fue: “La Agricultura floreciente. La industria fomentada. El Comercio protegido.” Nuevamente sobresale la intención de Velázquez de León por mostrar el interés del virrey en actividades que beneficiarían el desarrollo ya no sólo económico, sino también de la vida académica y artística del virreinato. (Figura 24)

407 Rodríguez del Valle, María; Conejo Diez de la Cortina, Ángeles, *loc. cit.*, p. 285.

408 Velázquez de León, Joaquín, *La estirpe vespasiana...*, p. 161.

Previamente, el mismo Velázquez de León había formado parte de la Junta Preparatoria que desde el 6 de abril de 1782 fue aprobada por el virrey antecesor de Matías de Gálvez, Martín de Mayorga, para el establecimiento de una escuela o academia de las tres nobles artes: arquitectura, pintura y escultura, comité en el que figuraban también Juan Lucas Lassaga, el matemático José Joaquín Bartolache, el grabador de la Casa de Moneda Jerónimo Antonio Gil como director general y el virrey Mayorga, protector nato. Carlos III aprobó la creación de la institución bajo el nombre de Academia de San Carlos de Nueva España por real cédula del 25 de diciembre de 1783⁴⁰⁹, cuando Matías de Gálvez ya ejercía como virrey, por lo que en su explicación Velázquez de León señala que antes de esta fecha, al poco tiempo de haber llegado Gálvez a México, el virrey se había declarado “Protector en nombre del Rey, de las nuevas Escuelas de las tres Nobles Artes, y Presidente de la Real Junta preparatoria que pretende erigirlas en Academia.”⁴¹⁰ De esta forma, la referencia a esta acción en el arco triunfal funge como agradecimiento por impulsar acciones en beneficio de la vida cultural ilustrada del virreinato, pues recuérdese que la entrada triunfal de este virrey se realizó en febrero de 1784, cuando la creación de la academia ya había sido aprobada.

2.2.4 La imagen de un virrey ilustrado

Estas referencias a intereses modernos se complementan con otras manifestaciones que se dieron igualmente en los arcos triunfales, se trata de la representación del virrey revestida ya no de un cariz heroico divinizante, sino de una actitud más apegada a su cargo como funcionario. Juan Chiva lo señala en cuanto a la forma en la que se pintó a Antonio María de Bucareli en el lienzo principal de la fachada sur en arco el que el cabildo mexicano mandó construir en su honor⁴¹¹, donde se observó “al Exmo. Virrey retratado al natural y en acción de gobernar, que es en la que principalmente debe reconocerlo el

409 Real Díaz, José Joaquín, Heredia Herrera, Antonia M., “Martín de Mayorga (1779-1783)”, en *Los virreyes de la Nueva España en el reinado de Carlos III*, op. cit., Tomo II, p. 218-220.

410 Velázquez de León, Joaquín, *La estirpe vespasiana...*, p. 161.

411 Chiva Beltrán, Juan, *El triunfo del virrey, Glorias novohispanas: origen, apogeo y ocaso de la entrada virreinal*, Universitat Jaume I, Castelló de la Plana, 2012 p. 212.

Pueblo que lo admira y obedece.”⁴¹² La imagen que se buscaba mostrar era pues la del virrey sin vestigio alguno de aquella imagen hiperbolizada del héroe mítico, por lo menos en este lienzo, ya que se sigue utilizando la comparación con Ulises en el plano poético y en los demás emblemas de este arco.

Un precedente para esta representación se dio en el arco del marqués de Cruillas en 1760, en cuya fachada norte se colocó la imagen del virrey desvelado en su gabinete al tiempo que procuraba el mejor gobierno para la Nueva España, la salud, la paz y la felicidad, y aunque el tema heroico de este arco es el de Hércules, el poema que explicaba este lienzo es el siguiente:

Beatus ille qui vacat negotiis,
Novumque ut Orbem temperet
Cura paterna sensus exercet suos
Noctu diuque pervigil.
Pace, & salute floret hic ecce Populus,
Iustoque plaudit Principi,
Ut jure scandat, ómnium quoque precibus
Superna Divum lumina.⁴¹³

No deja de ser interesante la relación existente entre este lienzo y una de las empresas más conocidas de Saavedra Fajardo: *Non maiestate securus*⁴¹⁴, que muestra la imagen de un león que duerme con los ojos abiertos, simbolizando la vigilancia y el cuidado que todo príncipe debe tener al tratarse de los asuntos de un Estado. Por lo demás y respecto a la pintura del virrey Bucareli, Chiva Beltrán menciona la popularidad que tuvo este tipo de representaciones en el territorio hispánico, “la de los retratos de ilustrados en sus gabinetes dedicados a la lectura o el trabajo intelectual”⁴¹⁵, tal es el ejemplo que menciona este autor con el *Retrato de Gaspar Melchor de Jovellanos* (1798) de Francisco de Goya (Figura 25).

Sin embargo, para el caso novohispano, se puede mencionar el retrato de Matías de Gálvez, realizado por Ramón Torres en 1783 (Figura 26), que muestra al virrey en primer plano sentado frente a su escritorio y al fondo

412 Velázquez de León, Joaquín, *Explicación de los adornos simbólicos i poeticos...*, p. 122.

413 [Bienaventurado aquel que, desocupado de negocios, vigila día y noche con cuidado paterno el no abandonar los asuntos propios para gobernar el Nuevo Mundo. He aquí que con paz y salud esta Nación tiene esplendor y aplaude al Príncipe Justo, que, entre todos, escala con derecho las más altas Luces igual que las preces] Velázquez de León, Joaquín, *Ilustración de las pinturas del arco de triunfo...*, p. 57.

414 [Que no tiene asegurada la majestad] Ver tabla 1 en el segundo capítulo.

415 Chiva Beltrán, Juan, *op. cit.*, p. 212.

algunos documentos que señalan su labor como gobernante, sobresalen dos legajos con sendas leyendas: “Correspondencia confidencial” y “Correspondencia de corte”, un pliego enrollado sobre la estantería con una nota que dice “Plano del Bosque de Chapultepec” y una leyenda que se despliega sobre el escritorio a un costado del virrey donde el pintor detalla sus cargos, así como la referencia a su labor en la fundación de la Academia de San Carlos. Las representaciones de los virreyes Cruillas y Bucareli, aunque anteriores, bien pudieron haber sido semejantes a la de Gálvez, si se les considera manifestaciones visuales de un mismo fenómeno cultural que fue la Ilustración.



Figura 25. Francisco de Goya, Gaspar Melchor de Jovellanos, 1798, Museo del Prado, Madrid.

Al hacer un repaso entre estas últimas imágenes y los emblemas en los que el virrey era sustituido por alguna figura heroica o la virtud quedaba plasmada en una alegoría, es posible vislumbrar en el plano de las representaciones artísticas y emblemáticas el lento desplazamiento y desuso de lo simbólico, aspecto que se vio en el ceremonial por las modificaciones hechas en el ritual de recepción, fenómeno coincidente con lo que Carlos

Herrejón advierte para los sermones novohispanos de mediados del siglo XVIII. Con todo, son abundantes aún los vestigios de la tradición barroca con las ideas que dieron pie a la representación del príncipe justiciero y sabio que debía guiar sus virtudes siempre con la prudencia para mantener el orden político del Estado, es decir, el territorio que le era encomendado para gobernar.



Figura 26. Ramón Torres, *Matías de Gálvez*, 1783, Museo de América.

Así mismo aparece el poder coercitivo no sólo hacia los súbditos que actúen en contra de la majestad real, sino también contra los enemigos del poder regio. Este último aspecto dio pie al surgimiento de imágenes que proponían el enaltecimiento de las gestas heroicas propias de los virreyes en batallas y campañas militares, sin embargo es de destacar que ya no se mostraron de la manera tradicional, esto es, cifradas en algún emblema. Se entiende entonces que el papel del arco triunfal para la segunda mitad del siglo XVIII era hacer recomendable al virrey a modo de héroe enaltecendo sus acciones, como lo menciona Joaquín Velázquez de León en la descripción del

arco dedicado al marqués de Cruillas en 1760, dice además el autor que los pueblos “(...) sólo podrán percibir sus acciones proponiéndoselas historiadas, o haciéndolas (como vulgarmente dicen) de vulto: porque presentárselas de otra manera , es lo mismo, que darles a leer las historias egipcias por jeroglíficos.”⁴¹⁶ Esto explica el auge que tuvo la realización de arcos en los que el virrey aparecía ya como protagonista de sus propios méritos; aunque se seguía acompañado además de elementos simbólicos que eran aún utilizados en este tipo de festejos para anunciar la felicidad que esperaban tener con la llegada de un nuevo gobernante al hacer su entrada triunfal a la Ciudad de México.

416 Velázquez de León, Joaquín, *Ilustración de las pinturas del arco de triunfo...*, p. 45.

Comentarios finales

Cabe recordar que el objeto central de esta investigación fue realizar una explicación de las representaciones heroicas usadas en ceremonias y programas emblemáticos dedicados a distintos virreyes novohispanos que hicieron su entrada triunfal a la Ciudad de México durante el siglo XVIII, lo anterior con el fin de delinear el ideal de buen gobernante vigente en este periodo a partir de elementos que en la práctica de estos triunfos se encontraban en estrecha relación: el ritual y la emblemática.

La hipótesis de este trabajo se propuso comprobar la convivencia de representaciones heroicas propias del periodo del barroco junto a otras que significaron el lento abandono de aquellas y que de alguna forma manifestaron los intereses de la incipiente mentalidad ilustrada. Lo anterior significó hacer una revisión del recorrido ritual de los virreyes y de la emblemática con temas heroicos que fue usada en los arcos triunfales que el Cabildo de la Ciudad de México dedicó en un periodo que comprende entre 1722 a 1784, además de un último testimonio documental en 1785 en el arco que se dedicó a Bernardo de Gálvez y que posiblemente no fue construido. El estudio se hizo bajo las categorías de *ritual político* y *representación*, que en el entramado del triunfo virreinal ayudaron a comprender el papel de estas manifestaciones de lealtad hacia el poder regio, además de la importancia que tenía para el cuerpo político novohispano mostrar de forma pública el orden social y los intereses locales de un ideal de gobierno para la Nueva España.

En vista de lo anterior, queda por comentar que si bien el recorrido virreinal desde Veracruz hasta la Ciudad de México se ha visto –y en cierta medida sirvió– como un elemento legitimador, basado por una parte en los periplos monárquicos europeos y también en la proyección de cada nuevo virrey como héroe conquistador que tomaba posesión de estas tierras; se puede ver igualmente que su realización no estuvo exenta de variadas modificaciones. Ejemplo de esto pasó con Chapultepec que desde 1624 sirvió como lugar de residencia para los virreyes además de ser escenario de fiestas en su honor antes de entrar a la capital, funciones que por Real Cédula de 1739 se suspendieron dados los gastos erogados para tal fin; o el caso de la histórica localidad de Otumba, en donde se hacía entrega del bastón de mando, y que

en 1771 fue sustituida por el pueblo de San Cristóbal Ecatepec y luego en 1789 por la Villa de Guadalupe, por encontrarse más próximos estos sitios a la Ciudad de México.

A esto se suma el hecho de que los virreyes se encontraran ejerciendo algún otro cargo en territorio americano, motivo por el que se modificó el recorrido tradicional, como fueron los casos de Martín de Mayorga, nombrado por pliego de providencia, y Matías de Gálvez, quienes en 1779 y 1783 llegaron desde Guatemala. Por otro lado y como un caso particular, está Bernardo de Gálvez en 1785, que a pesar de haber desembarcado en Veracruz, siguió un camino distinto a cualquiera de sus predecesores; sobresale el hecho de que con su llegada privilegiara a Puebla antes que a Tlaxcala, lo que significó un embate hacia la tradición del viaje virreinal y las preeminencias que luego de la Conquista ostentaba el pueblo tlaxcalteca.

Lo anterior parece apuntar a una crisis en el papel simbólico que tenía para este siglo el recorrido virreinal desde Veracruz a México, pues a pesar de que la sociedad novohispana se caracterizaba por la importancia de las tradiciones en este tipo de eventos, tales celebraciones no estuvieron exentas de cambios que en lugar de responder al carácter ritual de este viaje, se determinaron por necesidades del momento, como por ejemplo la reducción de gastos o la cercanía entre los puntos en los que se determinaba realizar algún tipo de ceremonia, aunado al uso del pliego de providencia con el que se llegaba a nombrar a algún virrey que ya se encontraba en territorio novohispano, o también el gusto particular del personaje en cuestión, como pareció haber sucedido con las variaciones hechas por Bernardo de Gálvez.

A pesar de que a lo largo del siglo XVIII se modificó la ritualidad del viaje cortesiano, al virrey se le recibía en la Ciudad de México con todo el aparato festivo y simbólico que mostraba el deber ser de un gobernante en los diferentes arcos triunfales con los que se trabajó en esta investigación. Es importante resaltar la forma en la que se manifestó en la Nueva España de este siglo el ideal de gobierno cimentado en las ideas políticas del barroco, puesto que el virrey representaba la majestad real. Se pudo ver una suerte de traslape entre la representación simbólica tradicional del orden político junto a

la introducción de imágenes que, aunque mantenían en cierta medida el concepto del perfecto príncipe del siglo XVII, se distanciaban de aquel en cuanto a la representación heroica basada en el emblema barroco, al mismo tiempo que mostraba el contexto inmediato de los territorios hispánicos, especialmente en lo que respecta a los conflictos bélicos.

A través de los diferentes arcos triunfales que se tomaron para este trabajo, fue posible constatar este proceso de cambio en las representaciones de los virreyes como héroes poseedores de virtudes para el buen gobierno. La visión diacrónica que se tuvo al estudiarlos, permitió apreciar representaciones emblemáticas que se mantuvieron vigentes, tales fueron las figuras mitológicas sumadas a personaje de la antigüedad romana; pero también se pudo ver que conforme transcurría el siglo y cambiaban las circunstancias culturales y políticas que afectaban a la Nueva España, estas representaciones fueron abandonadas para dar pie a nuevas formas de mostrar la heroicidad, lo que se pudo confirmar con el uso de lienzos que mostraban las hazañas heroicas de los virreyes en alguna guerra o sus acciones políticas durante el desempeño de un cargo administrativo.

Asimismo se distinguió que la base conceptual del buen gobernante no presentó transformaciones rotundas a lo largo del periodo estudiado, esto quiere decir que si bien hubo modificaciones en la forma de mostrar artísticamente la heroicidad del virrey, en buena medida la idea del príncipe cristiano seguía dictando la concepción de lo que debía ser el gobierno virreinal, lo que se puede apreciar, por ejemplo, en la importancia de que el virrey fuera piadoso o que procurara la defensa de la fe católica, así mismo el uso de la prudencia como virtud primordial y como base en el quehacer de gobierno.

Hay que destacar, sin embargo, los rasgos que se agregaron a estas imágenes tradicionales, pues igualmente se pudieron ver otras particularidades en la representación del virrey-héroe, como fueron la importancia y exaltación de los méritos propios antes que de la nobleza, así mismo el protagonismo que fue ganando la imagen del virrey militar y sus hazañas en diferentes guerras y campañas, aspecto mayormente marcado

con los virreyes del periodo de Carlos III, dados los enfrentamientos que durante este reinado tuvo España con Gran Bretaña. Esto se puede observar en los arcos erigidos sobre todo desde 1760 con Joaquín de Monserrat, marqués de Cruillas, pasando igualmente por Bucareli en 1771 y Matías de Gálvez en 1784; además el caso particular del arco descrito por los hermanos Larrañaga para Bernardo de Gálvez, en donde la representación simbólica de los honores militares de este virrey se combinan con lienzos que exponen sus victorias contra los enemigos británicos.

La representación que parece ser más significativa para este periodo es la que muestra al virrey como un funcionario ocupado en los asuntos del gobierno. Esta imagen se ofrece más cercana al ideal del pensador ilustrado, aunque en el caso de los arcos en su conjunto emblemático no quedó completamente desligada de la exaltación heroica barroca, como se pudo observar en el caso de los virreyes Bucareli y el marqués de Cruillas, pues al tiempo que se les pintó a ambos sentados y en acción de gobierno en sendos lienzos principales para sus arcos, el resto del elogio triunfal no abandonó la comparación heroica tradicional. Otro caso fue el de Matías de Gálvez, quien a pesar de no aparecer en su gabinete o en acción de gobierno, la mayor parte de su arco es una muestra del nuevo interés que se tenían por mostrar al pueblo novohispano lo mejor del nuevo virrey a través de la exaltación de acciones políticas y militares ya realizadas, en especial aquellas que beneficiaron la actividad minera y el desarrollo de la vida cultural de la Nueva España en el siglo XVIII con la creación de la Academia de San Carlos.

A pesar de las diferentes aristas que quedaron por abordar de forma específica con respecto a cada uno de los arcos triunfales, fue posible perfilar la figura del virrey como héroe dieciochesco en los términos por medio de los cuales se dio su representación: por una parte el papel fundamental que tuvo la teoría política barroca que proveyó la base del príncipe cristiano presente en la emblemática y en el ideario de los letrados a quienes se les encomendó la creación de estas estructuras; por otro lado el contexto político y cultural novohispano que dio pie a los cambios en la manera de manifestar ese ideal de gobernante. Finalmente, la expectativa de esta investigación fue hacer un

aporte al estudio de las representaciones rituales y emblemáticas del periodo virreinal, con el propósito de explorar temas poco tratados para este periodo y abrir caminos que den lugar a futuros trabajos sobre este y otras cuestiones relacionadas con el Estado y su relación con la cultura simbólica en la Nueva España.

Abreviaturas

AGI: Archivo General de Indias.

AGN: Archivo General de la Nación.

BNM-FR: Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México.

BOE-GCH: Boletín Oficial del Estado, Gaceta: Colección Histórica (España).

BDH: Biblioteca Digital Hispánica.

RLRI: Recopilación de Leyes de los Reinos de Indias.

Fuentes consultadas

Bruno Francisco, José Rafael Larrañaga (1785), *El Sol Triunfante. Aclamación de las proezas y honores políticos y militares del Excmo. Señor D. Bernardo de Galves, conde de Galves. Caballero pensionado de la Real y distinguida Orden de Carlos III. Comendador de Bolaños en la de Calatrava, Theniente General de los Reales Exercitos. Virrey, Gobernador y Capitán General de esta Nueva España etc. etc. etc. Dedicada a la Excma. Señora Doña Feleicitias de Maxan Condeza de Galves, y Virreyna de Nueva España et. etc.*, edición facsimilar, Frente de Afirmación Hispanista, México, 1990.

Cabrera Quintero, Cayetano (S/A), *Descripción, y Representación Panegírica De el Triumphal Arco que a las Puertas de su Real Templo erigió al Excelentísimo S. D. Pedro de Castro Figueroa y Salazar Duque de la Conquista, Marqués de Gracia Real, Virrey, Gov. Y Capitán Gral. de Nueva España, la Primada de ella Santa Iglesia Metropolitana*, México. (BNM-FR, Colección obras antiguas, raras, 604 LAF)

(1742), *Julio Maximino, verdadero, bajo cuyos heroicos hechos y altas prendas symbolizó el estudio las del Excmo. Sr. D. Pedro Cebrián y Agustín, conde de Fuen-Clara (...), y se expresaron en el Jano Bifronte, y Triumphal Arco que a su público ingreso erigió la Capital de estos Reynos, Imperial México*, México. (BNM-FR, Colección Archivos y Manuscritos, MS.31)

(1743), *Nuevo Ulises, delineado según el original del Grande Homero, en las Tablas de la Odisea; y expendido en el arco triumphal, que la Primada Nueva España Santa Iglesia de México erigió en sus puertas al Ingreso del Excelentísimo Sr. S. Pedro Cebrián*

Agustín, conde de Fuen-clara, México, 1743. (BNM-FR, Colección Archivos y Manuscritos, MS31)

(1766), *Retrato al vivo del celebrado emperador Constantino Magno; el Excmo. Señor D. Carlos Francisco de Croix, marqués de Croix (...), delineado en el arco triumphal, que en su público ingreso le erigía a sus puertas la santa Iglesia Metropolitana de México, Capital de la Nueva España*, Impresso con las licencias necesarias en México, en Imprenta de los Herederos de Doña María de Rivera, Calle de San Bernardo. (BNM-FR, Colección Archivos y Manuscritos, MS.31)

(1722), *Prometeo alegórico que la Insigne Iglesia Metropolitana de México dispuso en su entrada al Exceentísimo Señor don Juan Antonio Vázquez de Acuña, marqués de Cassafuerte...*, por Joseph Bernardo del Hogal, México.

(1722), *Triumphal Pompa En que la nobilíssima Ciudad De México Dispuso a la entrada del Exmo. Señor Don Juan Antonio Vázquez de Acuña. marqués de Casafuerte, del orden de Santiago, Comendador de Adelpha en la de Alcántara, de el Consejo de su Majestad en el de Guerra, General de los Reales Exércitos; Gobernador de Mescina en el Reino de Sicilia; Comandante General de Mallorca, Vi-rey Governador y Capitan General, de esta Nueva España y presidente de la Real Audiencia de México*. Con Licencia en México: por Joseph Bernardo de Hogal en la Calle de la Acequia.

Velázquez de León, Joaquín (1978), *Arcos de triunfo*, Introducción por Roberto Moreno, Suplemento al boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas 5, UNAM, México.

(1761), *Ilustración de las pinturas del arco de triunfo, que para la entrada pública y solemne del Excmô Señor don Joachin de Montserrat Ciurana Cruillas Crespi de Valdadura (...) erigió esta Nobilísima e Imperial Ciudad de México el día 25 de Enero de 1761, quien la dedica a la Excma. Señora Doña María Josefa de Acuña Vasquez Coronado Prado Alencastre y la Cueva Portocarreto Cisneros y Briseño, marquesa de Cruillas, etc.*, con licencia en la Imprenta de la Biblioteca Mexicana, dicho año.

(1784), *La estirpe Vespasiana. Idea alegórica de las pinturas y aparatos festivos del arco triunfal que para la entrada pública y solemne del Excelentísimo señor Matías de Gálvez erigió la nobilísima imperial Ciudad de México el día 8 de febrero...*, Impresa en México por don Felipe Zúñiga y Ontiveros, 1784.

(1911), *Actas Antiguas de Cabildo, Libros 38 (al 42), abrazando desde el 1° de enero de 1698 hasta el 21 de Diciembre de 1705*, México, Imprenta del

comercio de Juan R. Velasco. Rescatado de:
<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015035902272;view=1up;seq=6>

(1911), *Actas Antiguas de Cabildo, Libros 43 al 47, comprendiendo desde el 1º de enero de 1706 á 22 de diciembre de 1713*, México, Impr. Particular, G. Oropeza Velasco. Rescatado de:
<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015035902272;view=1up;seq=6>

(1782), "Suplemento a la Gaceta de Madrid", *Gaceta de Madrid*, No. 54, 5 de julio, pp. 545-564. Rescatado de:
<http://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1782/054/C00545-00564.pdf>

(1783), *Reales Cédulas del nombramiento de primer Capitán General en la Luisiana. Adición del Bergantín El Galvestown, y de una flor de Lis en el escudo de sus armas y del título de Castilla al S. Conde de Gálvez; con una certificación que califica su procedimiento con los Ingleses en Panzacola; y una explicación autorizada del escudo de sus armas, y del de su padre y tíos*. Rescatado de: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000105561&page=1>

Blázquez Mayoralgo, Juan (1646), *Perfecta Razón de Estado deducida de los hechos del Señor Rey Don Fernando el Católico, quinto de este nombre en Castilla y segundo en Aragón, contra los políticos ateístas*, en México por Francisco Robledo impresor del Secreto del Santo Oficio.

Gracián, Baltazar (2009), *El héroe, El político*, Agustín Izquierdo (ed.), EDAF, Madrid.

Maquiavelo, Nicolás (2014), *El príncipe*, Porrúa, México.

Cesare Ripa (2007), *Iconología*, Tomo II, Prólogo de Adita Allo Moreno, Traducción del italiano: Juan Barja y Yago Barja, Traducción de latín y griego: Rosa Ma. Mariño Sánchez-Elvira y Fernando García Romero, Akal, Madrid.

Covarrubias y Orozco (1610), Sebastián de. *Emblemas morales*. En Madrid, por Luis Sánchez.

Ferrer de Valdecebro, Andrés (1683), *Gobierno General, Moral, y Político. Hallado en las aves mas generosas, y nobles. Sacado de sus naturales virtudes, y propiedades (...)*, le escribe el padre fray Andres Ferrer de Valdecebro, Calificador de la Suprema Inquisición, del Orden de Predicadores. Le consagra al Glorioso Padre, y Apostol Valenciano, San Vicente Ferrer. Con cuatro tablas diferentes, es la una para Sermones varios de tiempo, y de Santos. Con privilegio, en Madrid: en

la Imprenta de Bernardo Villa Diego. A costa de Florian Anisson, Familiar, y Notario del Santo Oficio de la Inquisición. Rescatado de: <https://archive.org/details/goviernogeneralm00ferr>

Ferrer de Valdecebro, Andrés (1696), *Gobierno general, moral, y político: hallado en las fieras, y animales sylvestres. Sacado de sus naturales virtudes, y propiedades. Con particular tabla para sermones varios de tiempo, y de Santos (...). Se consagra a la Emperatriz de Cielo, y Tierra, la Virgen de la Buena Suerte.* Con licencia: en Barcelona, en Casa de Cormellas, por Thomas Loriente Impresor. Rescatado de: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uiuo.ark:/13960/t7mp5r36f;view=tumb;seq=1>

Hernández Miñao, Juan de Dios (2015). *Emblemas morales de Sebastián de Covarrubias: Iconografía y doctrina de la Contrarreforma.* Ediciones de la Universidad de Murcia, Murcia.

Horozco y Covarrubias, Juan de (1604), *Emblemas morales... Dedicadas a la buena memoria del Presidente Don Diego de Covarrubias y Leyva su tío,* con licencia, en Zaragoza, por Alonso Rodríguez, A costa de Juan de Bonilla, mercader del libros.

(1540), *Los emblemas de Alciato traducido en rimas Españolas. Añadidos de figuras y de nuevos Emblemas en la tercera parte de la obra.* Dirigido al Illustre S. Juan Vazquez de Molina. En Lyon por Guillelmo Rovillo.

Mendo, Andrés (1662), *Príncipe perfecto y ministros ajustados, documentos políticos y morales en emblemas...*, en Leon de Francia a costa de Horacio Boissat y George Remeus.

Pierio Valeriano Bolzani (1556), *Hieroglyphica sive de sacris aegyptiorum literis comentarii,* cum gratia et privilegio Imp. Maiest. In annos quinque, Basileae.

Saavedra Fajardo, Diego de (Mónaco, 1640; Milán, 1642), *Idea de un príncipe político christiano representada en cien empresas dedicada al Príncipe de las Españas Nuestro Señor...*

Solorzano Pereira, Juan de (1653), *Emblemata centum, regio politica,* Cum Privilegio in Typographia Domin. Garciae Morras, Madrid.

Soto, Hernando de (1599), *Emblemas moralizadas (...) dirigidas a don Francisco Gómez de Sandoval, Duque de Lerma (...),* En Madrid por los herederos de Juan Íñiguez de Lequerica.

Camoens, Luis (1639), *Lusíadas (...)* Comentadas por Manuel de Fara i Sousa, Primero i segundo tomo, en Madrid, por Ioan Sánchez, a costa de Pedro Coello.

De Fara y Sousa, Manuel (1680), *Europa portuguesa, segunda edición correta, ilustrada, y añadida en tantos lugares, y con tales ventajas, que es labor nueva*, Tomo III dedícala Antonio Craesbeek de Mello al Serenísimo Príncipe Don Pedro, Regente y Gobernador de Portugal, etc., Lisboa, Con las licencias necesarias, y privilegio Real, A costa d'Antonio Craesbeeck de Mello Impressor de S. Alteza.

Vera, Juan Antonio de (1632), *Fernando o Sevilla restaurada poema heroico escrito con los versos de la Gerusalemme Libertada del insigne Torquato Tasso ofrecido a la Majestad de Filippo IV, el Grande, Monarca de España, Emperador de las Indias...*, en Milán, por Henrico Estefano.

Bibliografía general

Balsemão Pires, Edmundo (2011), *A individuação da sociedade moderna: investigações semânticas sobre a diferenciação da sociedade moderna*, Imprensa da Universidade de Coimbra, Portugal.

Bonet Correa, Antonio (1990), *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al barroco español*, Ediciones AKAL, España.

Bravo Arriaga, María Dolores (2012), “El ojo como espejo-reflejo de las virtudes de un príncipe”, en Herón Pérez Martínez, Bárbara Skinfill Nogal (eds.), *Creación, función y recepción de la emblemática*, El Colegio de Michoacán, México, pp. 281-294.

Buxó, José Pascual (ed.) (2001), *La producción simbólica en la América colonial: interpretación de la literatura y las artes*, UNAM, México.

_____ (2007), *Reflexión y espectáculo en la América virreinal*, UNAM, México, 2007.

Cárdenas Gutiérrez Salvador (2000), *Emblemática jurídica y política en la Nueva España (1558-1760)*, Tesis, Facultad de Derecho, Universidad de Navarra.

_____ (1997), “Razón de Estado y emblemática política en los impresos novohispanos de los siglos XVII y XVIII”, *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, XVIII, pp. 63-99.

_____ (2005), “‘Ius Triumphandi’: La primera entrada de los virreyes, una institución del derecho público en Nueva España”, en *Actas del XV Congreso del Instituto Internacional de Historia del Derecho Indiano*, Tomo II, Diputación de Córdoba, Universidad de Córdoba, España, pp. 1369-1393.

_____ (2012), “La imagen de Felipe V en las festividades de las corporaciones novohispanas (1700-1712)”, en Herón Pérez Martínez y Bárbara Skinfill Nogal (eds.), *Creación, función y recepción de la emblemática*, El Colegio de Michoacán, México, pp. 295-310.

_____ (2001), “Las insignias reales en el ritual público de la ciudad de México: disciplina legal (siglos XVI-XVIII)”, *Ars Iuris*, No. 26, pp. 53-10.

_____ (1996), “Los orígenes históricos de la ciencia política moderna en el México del siglo XVII: el tacitista Juan Blázquez Mayoralgo”, en *Ars Iuris*, Núm. 15, Universidad Panamericana.

Céspedes del Castillo, Guillermo (2009), *La América hispánica (1492-1898)*, Marcial Pons, Barcelona.

- Chartier, Roger (1999), *El mundo como representación, Historia cultural: entre práctica y representación*, Gedisa, Barcelona.
- Chiva Beltrán, Juan (2012), "Arcos efímeros mexicanos: de la herencia hispana al nacionalismo artístico", en *SEMATA. Ciencias Sociales y Humanidades*, vol. 24, ISSN 1137-9669, pp. 193-212.
- _____ (2012), *El triunfo del virrey, Glorias novohispanas: origen, apogeo y ocaso de la entrada virreinal*, Universitat Jaume I, Valencia.
- Cuadriello, Jaime (2004), *Las glorias de la república de Tlaxcala: o la conciencia como imagen sublime*, UNAM, México.
- Elliot, John H. (2009), *España y el mundo de ultramar (1500-1800)*, Taurus, España.
- Fernández Arenas, José (coord.) (1988), *Arte efímero y espacio estético*, Anthropos, España.
- Flores Moscoso, Ángeles (1992), "Protocolo del Cabildo secular en los actos públicos en el siglo XVIII", en *Los Cabildos andaluces y americanos. Su historia y organización actual*. Actas de las X Jornadas de Andalucía y América, Sevilla, pp. 457-482.
- Florescano, Enrique y Rafael Rojas (1996), *El ocaso de la Nueva España*, Serie La Antorcha Encendida, Clío, México.
- Florescano, Enrique y Menegus Bornemann, Margarita (2000), "La época de las reformas borbónicas y el crecimiento económico (1750-1808)", en *Historia General de México*, El Colegio de México, México, pp. 363-430.
- Gan Giménez, Pedro (1991), "La jornada de Felipe III a Portugal (1619)", *Chronica Nova*, 19, pp. 407-431.
- García Panes, Diego (1994), *Diario particular del camino que sigue un virrey de México. Desde su llegada a Veracruz hasta su entrada pública en la capital, 1793*, Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente, Madrid.
- García Valencia, Edgar (2011), "El principio del fin. Hipótesis sobre la vigencia de la emblemática en la primera mitad del siglo XIX en México", en Rafael Zafra y José Javier Azanza (eds.), *Emblemática trascendente*, Sociedad Española de Emblemática, Universidad de Navarra, Pamplona, pp. 347-353.
- Gennep, Arnold van (2008), *Los ritos de paso*, Alianza, España.
- Graham, David (2012), "Fuentes, formas y funciones emblemáticas. Historia, morfología y lectura", En Herón Pérez Martínez, Bárbara Skinfill Nogal

- (eds.), *Creación, función y recepción del emblemática*, El Colegio de Michoacán, México, pp. 29-57.
- Guzmán, Eulalia (1989), *Una visión crítica de la conquista de México-Tenochtitlan*, UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas, México.
- H. S. Versnel (1970), *Triumphus. An inquiry into the Origin, development and meaning of the Roman Triumph*, University of Leiden, Leiden.
- H-D Heimann, S. Knippschild, Víctor Mínguez (eds.) (2004), *Ceremoniales, ritos y representaciones del poder*, Col·lecció Humanitats, Universitat Jaume I, Castellón.
- Cortés, Hernán (2013), *Cartas de Relación*, Porrúa (“Sepan Cuantos...” Núm. 7), México.
- Herrejón Peredo, Carlos (2003), *Del sermón al discurso cívico: México, 1760-1834*, El Colegio de Michoacán, México.
- Hirschberg, Julia (1978), “La fundación de Puebla de los Ángeles: Mito y realidad”, *Historia Mexicana*, 28 (2), pp.185-223.
- José Antonio Calderón Quijano (ed.) (1967), *Los virreyes de la Nueva España en el reinado de Carlos III*, Tomo I, Escuela de Estudios Hispano-americanos, Sevilla.
- _____ (1967), *Los virreyes de la Nueva España en el reinado de Carlos III*, Tomo II, Escuela de Estudios Hispano-americanos, Sevilla.
- Landavazo, Marco Antonio (2001), *La máscara de Fernando VII. Discurso e imaginario monárquicos en una época de crisis. Nueva España, 1808-1822*, El Colegio de México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, El Colegio de Michoacán, México.
- León Mariscal, Beatriz Berndt (2015), “Discursos del poder en un nuevo dominio: el trayecto del virrey marqués de las Amarillas de Veracruz a Puebla, las fiestas de entrada y el ceremonial político”, en *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, no. 101, vol. XXV, Invierno, pp. 227-259.
- Maldonado de Guevara, Francisco (1949), “Emblemática y política. La obra de Saavedra Fajardo”, en *Revista de Estudios Políticos*, No. XXIII (43), pp. 15-79.
- Maravall, José Antonio (1975), *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*, Ariel, España.
- González, María del Refugio (1996), *Ordenanzas de la minería de la Nueva*

España formadas y propuestas por su Real Tribunal, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Jurídicas.

Maza, Francisco de la (1968), *La mitología clásica en el arte colonial de México*, UNAM, México.

Miguel Soto, Ambrosio Vleasco Gómez (coords.) (2010), *Imperio, nación, Estado y diversidad cultural en Iberoamérica. Del orden colonial a las independencias*, UNAM, México.

Mínguez, Víctor (2002), "1747-1808: agonía emblemática. El ocaso de la cultura simbólica en la fiesta novohispana", en *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica*, Herón Pérez Martínez, Bárbara Skinfill Nogal (eds), El Colegio de Michoacán, CONACYT, México, 2002, pp303-315.

_____ (2003), "Héroes clásicos y reyes héroes en el Antiguo Régimen", en Manuel Chust, Víctor Mínguez (eds.), *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*, El Colegio de Michoacán, Universidad Autónoma Metropolitana – Unidad Iztapalapa, Publicaciones de la Universitat de Valencia, Universidad Veracruzana, Valencia.

_____ (2009), "Imágenes jeroglíficas para un imperio en fiesta", *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, XXX (119), pp. 81-112.

_____ (1999), "La monarquía humillada. Un estudio sobre las imágenes del poder y el poder de las imágenes", en *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, No. 77, Vol. XX, 1999, 125-148.

_____ (2012), *La fiesta barroca. Los virreinos americanos (1560-1808), triunfos barrocos*, volumen segundo, (Mínguez et al.), Publicaciones de la Universitat Jaume I, Universidad de las Palmas de las palmas de Gran Canaria, Castello de la Plana, Las Palmas.

_____ (1995), *Los reyes distantes: imágenes del poder en el México virreinal*, Universitat Jaume I, Valencia, 1995.

_____ (2001), *Los reyes solares: iconografía astral de la monarquía hispánica*, Universitat Jaume I, Valencia.

Molina García, Pedro (1997), "Ritos de paso y sociedad: reproducción, diferenciación y legitimación social", en Francisco Checa *et al.* (eds.), *La función simbólica de los ritos de paso. Rituales y simbolismo en el Mediterráneo*, Instituto de Estudios Almerienses, Barcelona.

Montes González, Francisco (2008), "*Prometheo, undique clariori*: el arco catedralicio para el recibimiento del virrey marqués de Casafuerte en México", en Rafael García Mahiques y Vicent F. Zuriaga Senent (eds.),

Imagen y Cultura. La interpretación de las imágenes como historia cultural, (vol. II), Biblioteca Valenciana, Valencia, pp. 1133-1145.

Morales Folguera, José Miguel (1991), *Cultura simbólica y arte efímero en la Nueva España*, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, España.

Muir, Edward (2001), *Fiesta y rito en la Europa moderna*, Ed. Complutense, España.

Navarro Bonilla, Diego (2014-2015), “Emblemas o Empresas literarias y su dimensión política”, en *Emblemata*, No. 20-21, pp. 331-349.

Núñez y Domínguez, José J. (1927), *Un virrey limeño en México (D. Juan de Acuña, marqués de Casa Fuerte)*, Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, México, Rescatado de: <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/anales/article/view/6992/7835>

Palma Martínez-Burgos García (coords.) (2004), *La fiesta en el mundo hispánico*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca.

Quintero Saravia, Gonzalo M. (2015), “Bernardo de Gálvez y América a finales del siglo XVIII”, tesis doctoral, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia de América I, Universidad Complutense de Madrid.

Ricard, Robert (2014), *La conquista espiritual de México: Ensayo sobre el apostolado y los métodos misioneros de las órdenes mendicantes en la Nueva España de 1523-1524 a 1572*, FCE, México.

Rodríguez de la Flor, Fernando (2012), *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el Barroco hispano*, Akal, Madrid.

Rodríguez Moya, Inmaculada (2012), “Dos son uno. Los orbes en el discurso iconográfico de la unión entre España y América (1808-1821)”, en *SEMATA, Ciencias Sociales e Humanidades*, ISSN 1137-9669, vol. 24, pp. 269-289.

(2007), “Odiseo en la Nueva España. Las virtudes políticas y heroicas del virrey en la decoración de tres arcos triunfales”, en José Pascual Buxó (ed.), *Reflexión y espectáculo en la América virreinal*, UNAM, México, pp. 231-258.

(2003), *La mirada del virrey: iconografía del poder en la Nueva España*. Universitat Jaume I, Valencia.

Rojas, Beatriz (2007), “Los privilegios como articulación del cuerpo político Nueva España, 1750-1821”, en Beatriz Rojas (coord.), *Cuerpo político y pluralidad de derechos. Los privilegios de las corporaciones novohispanas*, CIDE, Instituto Mora, México, pp. 45-84.

- Rubio Mañé, Jorge Ignacio (1983), *El virreinato I, orígenes y jurisdicciones, dinámica social de los virreyes*, FCE, UNAM, México.
- Ruiz, Julio Juan (2013), "Nicolás Maquiavelo en el pensamiento político del Siglo de Oro español", *Revista de Estudios Histórico-Jurídicos [Sección Historia del Pensamiento Político]*, XXXV, pp. 771-781.
- Ruquoi, Adeline (1995), "De los reyes que no son taumaturgos: los fundamentos de la realeza en España", en *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, No. 51, pp. 163-186.
- Salvador González, José María (2001) *Efímeras efemérides: fiestas cívicas y arte efímero en la Venezuela de los siglos XVII-XIX*. Universidad Católica Andrés Bello. Venezuela.
- Santos Arrebola, Soledad (2016), "José de Gálvez: La proyección de un ministro ilustrado en Málaga", en *Transatlantic Studies Network*, Revista de Estudios Internacionales, No. 2, julio-diciembre, pp. 1-8.
- Saralegui, Miguel (2013), "El príncipe afortunado: Fernando el Católico en la obra de Maquiavelo", en Ma. Idoya Zorroza (ed.), *Virtudes políticas en el Siglo de Oro*, Ediciones Universidad de Navarra, Navarra, pp. 29-48.
- Serralbo Aguarales, Eugenio (1995-1996), *El conde de Fuenclara, embajador y virrey de Nueva España (1687-1752)*, Vols. I y II, Escuela de Estudios Hispanoamericanos de Sevilla, Sevilla.
- Terán Elizondo, María Isabel, "Bernardo de Gálvez en la lírica de Manuel Quiroz y Campo Sagrado", ponencia presentada en el XVIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas.
- _____ (2012), "El arco triunfal en El Sol Triunfante... de los hermanos Larrañaga" en Herón Pérez Martínez, Bárbara Skinfill Nogal (eds.), *Creación, función y recepción de la emblemática*, El Colegio de Michoacán, México, pp. 317-333.
- Thomas, Hugh (2009), *La conquista de México: el encuentro entre dos mundos, el choque de dos imperios*, Planeta, Madrid.
- Tierno Galván, Enrique (1971), *Escritos (1950-1960)*, Tecnos, Madrid.
- Velázquez Delgado, Jorge (2010), "Glorificación del poder y Razón de Estado en la urdimbre emblemática del barroco", en *Barroco y cultura novohispana. Ensayos interdisciplinarios sobre filosofía política, barroco y procesos culturales: cultura novohispana*, Ediciones Eón-BUAP, México, 179-202.

Viejo Yharrassarry, Julián (1999), "Razón de estado católica y monarquía hispánica", *Revista de Estudios Políticos*, Núm. 104, pp. 233-244, p. 234.