

LAS ÚLTIMAS MANIFESTACIONES DE LA EMBLEMÁTICA EN MÉXICO

ÉDGAR GARCÍA VALENCIA
Universidad Veracruzana

Hablar de emblemática en el siglo XIX en México podría parecer un despropósito cuando se ha mencionado que el género terminó con el siglo XVII, o en el XVIII, con la Ilustración, o incluso con la toma de la Bastilla¹. Si bien esto pudiera aplicarse al contexto europeo, del otro lado del Atlántico hay evidencias que marcan una cultura retórica que trasciende siglos, regímenes y periodos históricos. Si bien hay un declive, y las fuentes no dejan de ser un puñado de obras, la vigencia de ciertas estructuras de pensamiento eficaces trascienden las expectativas y los contextos originarios.

Traeré algunos ejemplos de esa pervivencia de lo que se ha llamado cultura retórica, visual, o simbólica durante el siglo XIX en México, antes, durante y después de la transición política de la Nueva España a la República, e incluso décadas después para mostrar algunas manifestaciones que, por lo general, permanecieron en la otra orilla de emblemática. Conviene recordar que como tales no se imprimieron en la Nueva España libros del género, incluso durante su apogeo. Pero si existe un amplio repertorio impreso, con grabados o no, de relaciones de fiestas, bienvenidas, juras y exequias donde aparecían cientos de jeroglíficos como un motivo principal, originales y novedosos. Estamos ante su función ancilar, pero sin duda más durable y divulgativa. No quiero pensar que la distancia con la península hizo a esta región mantener ingenuamente una tradición en uso constante. Había una fidelidad a la Corona, pero habías más devoción hacia la fiesta, que cobraron otros caminos y símbolos más austeros y durables. Los ejemplos a los que acudiré muestran su antecedente directo, un puñado de fuentes conocidas, que van derivando de la devoción a la sátira.

Durante la lucha de independencia, en el siglo XIX, el capitán de las tropas realistas, Félix María Calleja, en su informe a la corte remite que decomisó a los insurgentes: «Dos banderas sobre tafetán celeste, con la imagen de Nuestra Señora de Guadalupe y al reverso el Arcángel San Miguel con el Águila Imperial y varios trofeos y jeroglíficos» (Terán, 2010). Hay que tener presente que los emblemas fueron

¹ La fecha que se ha pensado como clave en Europa para «El descrédito de los modelos y de la parafernalia barroca» se ha fijado en 1789 (Soto Cabra, 1988: 128). Por su parte, Víctor Mínguez ha escrito de que la emblemática inicia su declive en la primera mitad del siglo XVIII, con las juras a Fernando VI, y concluye en 1808 con las exequias en Puebla de los heroicos defensores de Buenos Aires ante el ataque inglés (Mínguez, 2002).

utilizados durante la guerra de Independencia, en la victoria de los insurgentes, en su entrada triunfal a la Ciudad de México, y en la coronación del primer emperador Agustín de Iturbide, como dispositivos propagandísticos (Esparza Liberal, 2000). Éste último, conocía esta cultura simbólica de primera mano, pues para 1808 estaba acantonado en la ciudad de Xalapa como subteniente del regimiento de infantería Provincial de Valladolid, y participó seguramente en la jura de Fernando VII que se hizo en esa ciudad. También me atrevo a aventurar que la bandera del insurgente José María Morelos, hacía 1815, tenía esa armadura de inspiración emblemática, con el lema que reúne la brevedad sentenciosa del género de la empresa. La imagen: un águila coronada sobre un acueducto, rodeada por el mote: «*Oculis et unguibus aequae victrix*». Empresa que seguía las premisas dictadas por los tratadistas² al pie de la letra.

Me detengo para detallar tres tiempos antes, durante y después del cambio de régimen, que muestran la manera en que la emblemática se manifestó en el siglo XIX, en un territorio a caballo entre dos épocas.

Un primer momento es la *Relación del restablecimiento de la Sagrada Compañía de Jesús en el reino de Nueva España y de la entrega a sus religiosos del real seminario de San Ildefonso*³. El edificio se adornó con cortinas y banderas en las portadas, en los arcos del patio, las almenas y cornisas para dar la bienvenida a los jesuitas expulsados. En la fiesta se montaron 34 emblemas distribuidos por el patio central y las entradas del colegio. Los textos los realizaron los nuevos alumnos: composiciones que recreaban un momento significativo del retorno de los jesuitas, plenos de referencias clásicas, sacras y, de un puñado de libros de emblemas, de los cuales eran tomadas las *picturas* para reescribir su significado con otras letras. Anoto algunos ejemplos significativos del uso de antiguas fuentes que encontraban una vez más nuevas formas⁴.

² Me refiero a la preceptiva de las empresas desde Paolo Giovio, pasando por Saavedra Fajardo hasta llegar a Emmanuelle Tesauro.

³ Refiero con amplitud (García Valencia, 2011) los detalles y circunstancias de las ediciones de esta relación. Del padre Castañiza, Beristáin nos indica que fue colegial, catedrático rector y bienhechor del Colegio de San Ildefonso, doctor y rector de la Universidad, calificador e inquisidor honorario y obispo de Durango. Publicó además de la *Relación* una *Oda Sáffico-Adónica en elogio de Carlos IV: Rey de España*, impresa por la Universidad, 1791; y una *Carta Pastoral a sus Diocesanos en su ingreso al Obispado de Durango sobre su fidelidad en el tiempo de las revoluciones y continuación de su tranquilidad*, 1816.

⁴ Los vínculos de los jesuitas en la Nueva España con la emblemática datan prácticamente desde las festividades a su llegada (Mariscal Hay, 2000; Osorio, 1980 y 1989). No es de extrañarse, entonces, su predilección por este lenguaje simbólico en las festividades de su regreso. Era bien conocido el prestigio que esta institución religiosa tenía en el manejo de las artes y las letras, como lo escribe Manuel Rivera Cambas: «Fueron siempre muy distinguidos los actos literarios en San Ildefonso, notables las oraciones latinas y las composiciones literarias; [...] Al concluir el curso de artes, el maestro pronunciaba un discurso llamado *vejamen* en que explicaba un asunto alegórico pintado en un lienzo a propósito, despedíase de sus alumnos y además de las bellezas literarias amenizábase el acto con trozos de música, iluminando el general para recibir a las autoridades y numerosa concurrencia invitada» (Rivera Cambas, 1957: 113). En rasgos generales «Los jesuitas se dieron cuenta gradualmente de la fuerza del emblema, como medio de propaganda, para renovar el espíritu humano, difundir la nueva visión ignaciana del universo y dar gloria a Dios. Con todo, no se contentaron con una simple divulgación por medio de sus libros de emblemas. Con su abundante

El emblema dos, contenía como cuerpo un tubo de agua cubierto por una mano, donde ganaba altura, y el mote aludía a esa cualidad de no doblegarse ante las dificultades, que tomaba aquí el ejemplo jesuita. La fuente es Saavedra Fajardo, nos hablaba del descanso necesario que requería el príncipe para poder retomar sus actividades. Y que los estudiantes jesuitas relacionaron con la opresión que los hizo alcanzar más alturas.

Varios de estos emblemas pueden ser rastreados en el Picinelli o en Sebastián de Covarrubias. Por ejemplo, el emblema 11 era una roca golpeada por las olas: bajo el lema «*Manet immota*» dice: «Contemplar el imperturbable sufrimiento de los Jesuitas, combatidos furiosamente por las desgracias, y entender el emblema es una cosa misma». Sebastián de Covarrubias, en sus *Emblemas morales*, con el emblema 87 titulado «*Vndique Pulsus*», que podría traducirse como «golpeado por todos lados», ya escribía:

Cual peñasco que del mar ceñido,
y de espumosas ondas acotado;
de furiosos vientos combatido,
con perpetua tormenta está cercado:
tal deveis figurar un affigido
corazon de pasiones rodeado,
heridote uno y otro pensamiento,
Verdugos de su pena y su tormento
(Covarrubias, 1610: 287r).

Otro similar era el 14, que con el mote «*Frustra quatitur*» era empresa que tenía como alma un yunque sobre el que se martillaba con tenacidad: «Siempre han sido y serán inútiles los golpes tirados a las almas del temple, de las de nuestros incontrastables Jesuitas». Ya desde Covarrubias el martillo sobre el yunque se atribuía a «figura de personas maltratadas/que convierten el gusto en descontento». Como lo indica en el emblema 78, de inspiración estoicista (Covarrubias, 1610: 278r).

Los estudiantes que compusieron estos lemas, *picturas* y versos, retomaban los viejos símbolos dispuestos en repertorios para dar significado al regreso jesuita. He dicho que la *Relación* del padre Castañiza es el eslabón perdido en el fin de la historia de la literatura emblemática en México (García Valencia, 2011: 350). Los cambios radicaban, levemente, en las palabras; las imágenes se encontraban fijas. No había un deslizamiento de sentido sino más bien un empalme de textos, una sepultura de significados.

Una de las fuentes principales de las festividades jesuitas en su reinstalación fue un conocido libro de emblemas del siglo XVI sobreviviente doscientos años después: los *Emblemas morales* de Covarrubias. Si bien considero la expulsión de los Jesuitas como un fuerte motivo para el ocaso de la emblemática, el género mantenía una tradición viva en las calles, vigente en los rituales, y en los ejercicios en solitario de algunos artistas, que trascendieron la parafernalia para tornarse en ocio y en burla.

erudición y profunda formación en la literatura clásica y la mitología, pronto produjeron libros que explicaban la naturaleza, el fin y la filosofía del emblema» (O'Neill y Domínguez, 2001: 1237).

Un segundo caso es el de Francisco Eduardo Tresguerras (1759-1833). Pintor, poeta satírico, prosista notable, arquitecto, agrimensor, carpintero, músico y grabador de extraordinario talento que nos dejó, una serie de manuscritos conteniendo poemas, prosas y dibujos que comenzó a escribir en 1796 y concluyeron con su muerte en 1833. Los textos se guardaron bajo el título de «Ocios»⁵. La obra es una verdadera miscelánea en la que se encuentran sonetos, décimas, ensayos, descripciones de sueños, defensas contra sus atacantes y una enorme cantidad de poemas satíricos, donde nos demuestra su afilada pluma en el primer tercio del siglo XIX.

Tresguerras tenía fuentes claras para su proceder (Cuadriello, 1998: 121). En lo que quisiera detenerme es en la composición de algunos de los dibujos de los *Ocios* que obedecen a la tradición de los emblemas *triplex*. El autor se refiere a ellos como tales, con el nombre preciso de este género en sus escritos. Adopta esa forma para ejecutar sus fábulas y poemas en interacción con el texto (Cuadriello, 2002). Sus dibujos no son meras ilustraciones a los versos sino que se complementan con ellos, además de contener un mote y de integrar las palabras a pintura como parte fundamental de ella. Uno de ellos destaca por ser una versión de la alegoría de la Envidia, que según el autor lideraba a la turba de sus detractores. Si bien en los emblemas esta alegoría encontró en Alciato su primer acomodo en los emblemas, Tresguerras retoma el motivo del popular *Theatro moral de la vida humana* (1733), libro originalmente realizado por Otto Vaenius (Sebastián, 1983).

La versión de Tresguerras retoma la composición, con el mote «*Invidus alterius macrescit rebus opimis*. Horat. Lib. I Epist. 2 n 57», acompañado de una cuarteta:

A el envidioso lo pudren
las ajenas alabanzas
dotes que se le negaron
vistos en otros lo matan.

Con versos propios ha destejido antiguos formatos para retomar la alegoría de la envidia con los atributos dispuestos por Otto Vaenius: una mujer enjuta de carnes, de senos flácidos, con una cabellera de serpientes que arroja con su mano, y que devora su propio corazón. En ambos tenemos al perro, animal que tiene entre sus muchas representaciones a la envidia, pues, dice la tradición de los bestiarios, todo lo quiere para sí aunque se haga daño. Tresguerras transmitía esto a sus enemigos que, argumenta, se le aparecieron en un sueño de una noche de verano: «Era la algaraza y desconcierto general aquella turba infeliz; habíasele calentado, no la cabeza, sino la lengua. Siguiéron luego acelerados, a una vieja renegrida, enjuta y feroz, que arrancando con elección uno de sus venenosos cabellos, lo arrojó hacia la multitud y entonces una pasión desordenada rebozaba en sus corazones, que cuanto le sobró para ser odio, le faltaba para ser desesperación» (Tresguerras, 1962: 59).

⁵ El manuscrito se encuentra en la Biblioteca Nacional de México, bajo la signatura EASC XXV-168, y el título «Varias piezas divertidas en prosa y verso» y los textos fueron editados en 1962 por Francisco de la Maza, citaré esa edición.

Otro emblema es el autorretrato del pintor y la comparación de su oficio con la del médico. El mote inscrito en una filacteria dice: «*Praestat medicus esse quam Pictorem*», que puede traducirse: «el médico prefiere ser pintor». La integración de los textos en sus obras lo obligan a realizar diversos efectos de perspectiva para colocar los textos ya sea como parte de una filacteria colgando en el aire o inscritos en la roca a manera de la lapidaria. La *res picta* es un pintor sentado en un banco, con los pinceles y la paleta en una mano, dispuesto a continuar con una pintura dispuesta en el caballete. Con su mano libre señala un catafalco acompañado por dos cipreses mortuorios, y se entenderá el significado con el siguiente epigrama:

Dios me destinó el Papel,
 Que en el Mundo represento,
 Porque no viva violento
 Con obras de mi Pinzel.
 ¡Pero a mi Dios! Si es el
 Quien a mis yerros patenta
 Mi suerte no me contenta
 Y el ser Médico quisiera
 Que assi la Tierra hubiera
 De mis errores la cuenta.

La burla contra los médicos tiene una presencia constante en Tresguerras, ya en su carta autobiográfica comentaba que, siempre vacilando, fue arquitecto, pues para eso bastaba sólo el querer serlo: «sólo se requiere aprender una gerga de disparates como la de los médicos, babosear cualquier autor de arquitectura de tantos como hay». En otro emblema, ya citaba a un médico que fue a curar a un enfermo de los ojos, pero para tenerlo más tiempo vendado y así poder ir vaciando la casa del enfermo de todo lo de valor, decidió desvendarlo cuando ya no había más que sustraer. Es entonces cuando el enfermo le responde que no está curado, pues es cierto que de su casa no ve nada. Es sorprendente como un personaje que dejó desnuda a Celaya (el adjetivo es de Francisco de la Maza), de fachadas y retablos barrocos, un neoilustrado pleno haya dejado para sus ocios un artefacto netamente barroco. Encuentro sólo algunas explicaciones.

Tresguerras tenía sólidas lecturas, fuentes diversas que él presume en sus diatribas, entre ellas seguramente habría libros de emblemas; como un repertorio muy utilizado por los artistas, poetas y pintores. Jaime Cuadriello no duda que él fue el último novohispano que se nutrió de los libros de emblemas en plena ilustración (Cuadriello, 2002: 263). Éstos le dieron formación, fuentes, referencias clásicas. Su ejecución la dejó para una obra más personal, sus *Ocios*. Sin duda fueron el modelo ideal para criticar a los personajes de su tiempo. Con artefactos que no utilizaría en sus obras públicas, sino en sus críticas privadas, como vimos con la alegoría de la Envidia. Gran parte de su obra es satírica, y ahí es donde se inscriben sus emblemas. Quizás los vio adecuados para la fábula, probados para transmitir un mensaje moral, misma moral que tanto criticó entre sus coetáneos. Sus cuadros no son sólo al óleo, sino que la sátira refleja a su tiempo de cuerpo entero. Quizás el último humanista que vivió a caballo

entre dos regímenes, dos siglos y dos periodos culturales. Falleció en 1833. Su obra, parcialmente impresa, vio la luz hasta 1962. Los emblemas se habían arrojado en el desván del siglo XIX.

Considero que no es posible decir de manera tajante que la Ilustración llegó y terminó con las prácticas culturales que la contradecían. Cada vez me percaté de que existen capas de estas prácticas que van superponiendo o intercalando los sentidos, sepultándolos o desplazándolos. Podemos repetir los gestos –los símbolos– pero desconocemos su origen, su huella primigenia (Benjamin, 1990: 162). Un rastro que no nació con el Barroco.

Uno de los patriarcas de los estudios contemporáneos de emblemática, Peter Daly, señala que lo que queda por ahora es historizar y contextualizar el emblema: «nuestro principal reto consiste en entender la manera en que las formas emblemáticas contribuyeron a determinar las culturas históricas. Elucidar las formas emblemáticas requiere contextualizar los emblemas en sí mismos» (Daly, 2009: 51-52). Y sospecha: «¿Se extinguió el emblema al final del siglo XVII? Bueno, los académicos están descubriendo más y más evidencias de técnicas emblemáticas en el mundo moderno: por ejemplo, en la publicidad, la propaganda política y el proselitismo» (Daly, 2009: 55). ¿Cuál es el papel de nuestros autores aquí revisados? Sin duda atienden a prácticas culturales de su época, a un orden propio del barroco, de una constancia simbólica equilibrada por el poder político y el religioso. El cambio sólo se pudo dar al modificarse este equilibrio, cuando las ceremonias simbólicas se invistieron de laicidad: los escenarios no dirían nada si no se les dotara de significado.

Si no terminó el Barroco de un plumazo ni tampoco se instaló la Ilustración de manera tajante en una fecha específica, tenemos una suerte de sobreposición de manteles. Sobre una mesa puesta las periodizaciones se van superponiendo como trozos de tela que no llegan a cubrir toda el área, bajo ellos se observan contornos: prácticas culturales, que por más que se le impongan nombres, se mantienen formas antiguas más o menos desdibujadas. La mesa nunca terminará de estar completamente plana por más manteles que se le sobrepongan. Habrá montículos que sobresaldrán más que otros, porque siempre habrá un sustrato compartido. Así entiendo su resultado: la caricatura, lo deforme, el símbolo caduco o vacío; pues su huella primigenia, es sólo un tímido relieve que ya no dice mucho de su origen. La parodia de un emblema de la Virtud de Otto Vaenius con la efigie del republicano Benito Juárez, no me remite al barroco sino a una ruptura, donde el antecedente se convierte en un molde vacío. Con seguridad estas estampas de emblemas circularon entre los estudiantes y académicos durante décadas. Fueron desde el siglo XVI las únicas fuentes alegóricas para nutrir los repertorios artísticos. Pero el emblema de Vaenius no debió ser algo cercano a los lectores, era un viejo molde para una nueva sátira.

Podría parecer que reculo a mis intenciones originales con la siguiente pregunta: ¿El barroco terminó al no producir nuevos instrumentos retóricos?⁶ Este «desgaste»

⁶ Para ampliar esta pregunta remito al libro de Fernando R. de la Flor (2002).

de símbolos, que prefiero ver como «vigencia» en la *Relación* jesuita, sería uno de los más relevantes paradigmas del fin del Barroco. Pareciera que el último instrumento retórico que posibilitó fue la sátira.

Un último ejemplo. Mayor alcance tuvo el emblema de la Concordia, que desde Alciato fue representado con dos corazones de acuerdo: dos personas dándose la mano en el emblema 39. Esta representación ha transitado varias épocas: llegó hasta entrado el siglo XIX, como una forma de renovar los pactos entre las alegorías de España y la Nueva España ante las abdicaciones de Bayona, vigiladas por la religión como un sol que irradiaba su aprobación superlativa. Cien años después, los bandos contrarios que pelearon en la Revolución Mexicana volverían a renovar sus pactos bajo la vigilancia, laica, de la libertad simbolizada con el típico gorro frigio, como se aprecia en un fotograma de la película *Fragmentos* (ca. 1915), de la colección de Salvador Toscano (2010); con la misma actitud dispuesta, prácticamente recortada de aquellos grabados de las ediciones de Alciato, donde las manos fijan las alianzas. Si los sueños, nos decía Freud, son la realización de un deseo, estas imágenes tendrán mucho de añoranza, de aspiración a la concordia. De símbolos cubiertos que terminan por decir (mostrar) una forma oculta bajo los pliegues de las telas.

BIBLIOGRAFÍA

- BENJAMIN, W. [1990]. *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus.
- BERISTÁIN DE SOUZA, M. [1981]. *Biblioteca hispanoamericana septentrional*, México, UNAM.
- CASTAÑIZA GONZÁLEZ, J. F. [1816]. *Relación / del restablecimiento / de la sagrada Compañía de Jesús / en el reyno de Nueva España, / y de la entrega a sus religiosos / del real seminario de San Ildefonso / de México. / Dispuesta y publicada / Por el illmo. Sr. Dr. D. Juan Francisco de Cas-/tañiza gonzalez de Agüero, Marqués de Cas-/tañiza y Obispo electo de la Santa Iglesia de Du-/rango, Rector que era de aquel Seminario, // quien la dedica / a la misma Sagrada Compañía. // Imprenta de D. Mariano Ontiveros.*
- COVARRUBIAS, S. [1610]. *Emblemas morales*, Madrid, Luis Sánchez.
- CUADRIELLO, J. [1998]. «Tresguerras, el sueño y la melancolía», UNAM, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 73.
- [2002]. «Un epigono de la tradición: los emblemas en los manuscritos de Francisco Eduardo Tresguerras», en B. SKINFILL y E. GÓMEZ BRAVO (eds.), *Las dimensiones del arte emblemático*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 263-287.
- DALY, P. [2009]. «Estudios de emblemática: logros y retos», *Relaciones. Estudios de Historia y sociedad*, 119, vol. XXX.
- ESPARZA LIBERAL, M. J. [2000]. «La insurgencia de las imágenes y las imágenes de los insurgentes», en *Los pinceles de la historia de la patria criolla a la nación mexicana 1750-1860*, México, Munal-Conaculta.
- GARCÍA VALENCIA, E. [2011]. «El principio del fin. Hipótesis sobre la vigencia de la emblemática en la primera mitad del siglo XIX en México», en R. ZAFRA y J. J. AZANZA (eds.), *Emblemática trascendente*, Pamplona, Sociedad Española de Emblemática-Universidad de Navarra, 347-353.
- MÍNGUEZ, V. [2002]. «1747-1808: Agonía emblemática. El ocaso de la cultura simbólica», en H. PÉREZ MARTÍNEZ y B. SKINFILL NOGAL (eds.), *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 303-315.

- MORALES, P. [2000]. *Carta del Padre Pedro de Morales*, B. MARISCAL HAY (ed.), México, El Colegio de México.
- O'NEILL, C. Y DOMÍNGUEZ, J. (dirs.) [2001]. *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús*, Madrid, Universidad de Comillas.
- OSORIO, I. [1989]. «El género emblemático en la Nueva España», en *Conquistar el eco*, México, UNAM, 173-188.
- [1980]. *Floresta de gramática, poética y retórica en Nueva España (1521-1767)*, México, UNAM.
- PICINELLI, F. [2006]. *El mundo simbólico. Los metales / Los instrumentos eclesiásticos*, vol. 11, Zamora, El Colegio de Michoacán.
- RIVERA CAMBAS, M. [1957]. *México pintoresco, artístico y monumental*, t. 2 [fac. 1882], México, Editora Nacional.
- R. DE LA FLOR, F. [2002]. *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra.
- SARAVIA, A. G. [1992]. *Obras*, t. 1, México, UNAM.
- SEBASTIÁN, S. [1983]. «*Teatro Moral de la Vida Humana*, de Otto Vaenius. Lectura y significado de los emblemas», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XIV, 7-92.
- SOTO CABRA, V. [1988]. «Maquinaria efímera dieciochesca. Persistencia barroca y reiteraciones en los monumentos funerarios granadinos», *Boletín de Arte*, núm. 9, Málaga, Universidad de Málaga.
- TERÁN, M. [2010]. *Las primeras banderas insurgentes. Ceremonia de recepción de banderas históricas*, México, Presidencia de la República.
- Theatro moral de la vida humana en cien emblemas con el Enchiridion de Epicteto y la Tabla de Cebes, Filosofo Platónico* [1733]. Amberes, Viuda de Henrico Verdussen.
- TRESGUERRAS, F. E. [1962]. *Ocios*, México, Imprenta Universitaria.
- TOSCANO, S. [2010]. *Fragmentos: 1900-1930*, México, Conaculta.
- VALLE, R. H. [1953]. «Jesuitas de Tepozotlán», *Thesaurus, Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, IX, 1, 2 y 3, Bogotá, 159-263.