

〈Conferencia〉

El México antiguo en el Barroco de Indias : don Carlos de Sigüenza y Góngora

Rolena Adorno

Distinguidos y estimados colegas y amigos, miembros de la Asociación Japonesa de Estudios Latinoamericanos, señoras y señores :

Hacia finales de 1492, Cristóbal Colón pensó haber llegado al Japón. Para el Almirante, la promesa de alcanzar la isla de Cipango, es decir, el Japón, lo había animado por su lectura del libro de Marco Polo. Vemos evidencia de la búsqueda de Colón de la legendaria isla a lo largo del diario de su primer viaje e incluso en la carta que escribió al Papa Alejandro VI en 1502. En ésta afirmó haber tomado posesión de Cipango y que “nos le hemos llamado Española”¹⁾. Fantasías aparte, las relaciones entre Nueva España y el Japón pronto adquirirían una dimensión real. Con la fundación de Cebu en las Islas Filipinas por Miguel López de Legazpi en 1565 y el descubrimiento y asentamiento en varios archipiélagos del Pacífico de los españoles hacia finales del siglo XVI, se incorporaron al imperio español las Indias Orientales Españolas, formadas por las Filipinas, las Marianas, y las Carolinas, bajo la jurisdicción de la Nueva España.

El virreinato de Nueva España, con sus puertos de Acapulco en el Mar del Sur y de Veracruz en el del Norte, conectaba Asia con Europa, gracias al comercio español oceánico de los galeones de Manila. Junto con las flotas

de Indias que surcaban el océano Atlántico entre Veracruz, Cartagena de Indias, Portobelo, La Habana y Sevilla o Cádiz, los galeones de Manila realizaron el sueño de Colón de navegar rumbo al Oeste para llegar al Asia para beneficiarse del rico comercio con el océano Índico. En 1604 el poeta barroco Bernardo de Balbuena tomó nota de la centralidad de México en esta empresa. En *Grandeza mexicana* escribió: “México al mundo por igual divide/y como a un sol la tierra se le inclina/y en toda ella parece que preside”²⁾. Mucho antes, en 1524 y en referencia a España, el gran humanista español, Hernán Pérez de Oliva, observó: “antes ocupábamos el fin del mundo, y agora estamos en el medio, con mudanza de fortuna cual nunca otra se vido”³⁾.

Un fruto de esta ubicación estratégica de México, pronto se concretó en el arte del decorado doméstico novohispano. Un biombo, de los que se habían creado en la capital novohispana y en la ciudad de Puebla de los Ángeles hacia finales del siglo XVII, ofrece un buen ejemplo⁴⁾. El “Biombo con desposorio indígena y palo volador” pinta, a mano derecha, una pareja indígena que sale de una parroquia cristiana luego de celebrar sus nupcias. Saluda a los novios un *mitote* de la danza de Moctezuma; el personaje principal, un indio nahua ricamente ataviado con un tocado de plumas, se acompaña de otros bailarines, también nahuas, disfrazados de cortesanos aztecas. Hacia la mano izquierda, está erigido un palo volador alrededor del cual giran algunos jóvenes mientras que otros trepan el palo para poder participar. Un indio, acostado en medio del escenario, balancea un tronco sobre sus pies. A la extrema izquierda, algunos señores principales españoles contemplan el espectáculo. Ellos, junto con los novios a mano derecha, forman el marco de la escena de la fiesta que celebra, con juegos mexicanos de tradición precolombina, el cumplimiento del rito solemne cristiano del matrimonio⁵⁾.

De origen chino en el siglo VIII, el biombo es un mobiliario y objeto de arte japonés. Biombos japoneses llegaron a Nueva España y posteriormente a España a principios del siglo XVII; los primeros fueron obsequios que el *sogún* japonés, Ieyasu Tokugawa, le hizo al marqués de Salinas, don Luis de Velasco. Nombrado virrey durante los reinados de Felipe II y Felipe III, don Luis presidió la gobernación civil de Nueva España (dos veces: 1590–95, 1607–11) y la del Perú (1596–1604), tanto como el Consejo Real y Supremo de Indias (1611–17), y ayudó a establecer relaciones comerciales y diplomáticas con el Japón. (A propósito, es Velasco a quien el cronista peruano, Felipe Guaman Poma de Ayala, dibuja en la *Nueva corónica* y en una carta al rey afirma que el antiguo virrey puede dar a Felipe III “entera noticia” de su persona del tiempo que gobernó el Perú⁶.)

El biombo japonés-novohispano llegó a ser un elemento decorativo estándar en las casas de las élites de las ciudades principales del virreinato, y el que comentamos introduce el tema que quiero enfocar. Al pintar aspectos culturales de la vida precolombina mexicana en la ocasión de una solemne ceremonia cristiana seguida por una gran fiesta, el biombo está en la misma línea que un precioso testimonio del gran evento novohispano que aquí nos ocupa. Este testimonio es un librito titulado *Teatro de virtudes políticas que constituyen a un príncipe* de Carlos de Sigüenza y Góngora (1645–1700)⁷. Publicado en México a finales del año 1680, *Teatro* describe un monumento de arquitectura efímera erigido para formar el marco, literalmente, de la entrada ceremonial del nuevo virrey de Nueva España, Tomás Manrique de la Cerda, conde de Paredes, marqués de la Laguna, en la capital del virreinato.

Sigüenza y Góngora, el gran polígrafo novohispano que diseñó el arco, fue profesor de matemáticas en la Pontificia Universidad de México, y también astrónomo (astrólogo en su tarea anual como autor de lunarios⁸),

historiador, poeta y cartógrafo. Es a raíz de la obra que Sigüenza escribió para conmemorar la instalación del nuevo virrey, que podemos apreciar su contribución a los estudios anticuarios mexicanos ; es, en efecto, una de las razones principales por las cuales lo he denominado uno de los fundadores del estudio de las antigüedades americanas⁹). Es cierto que, desde la época de sus primeras fundaciones, los frailes misioneros españoles habían indagado en las creencias y costumbres de los naturales americanos. Esto había sido el objeto principal de investigaciones culturales y lingüísticas desde la estancia de fray Ramón Pané entre los taínos de la isla Española antes del fin del siglo XV. Pero con Sigüenza estos estudios tomaron un rumbo nuevo : con Sigüenza comenzó el estudio académico del pasado mexicano, ya no exclusivamente pragmático y evangelista¹⁰).

Esta es una transformación revolucionaria que Sigüenza lleva a cabo honrando la dinastía azteca y otorgándole una gran dignidad histórica : celebra su fama y convierte sus historias en símbolos de valores cristianos que el nuevo virrey debe seguir. Lo que hizo Sigüenza fue de una gran novedad : presenta al virrey como modelos a imitar a los mismos reyes aztecas, los señores bárbaros que presidieron el culto de sacrificios humanos. Siguiendo el ejemplo europeo y el antiguo romano, las autoridades virreinales encomendaban a poetas y artistas reconocidos el tema y la arquitectura de estos monumentos, así como la redacción de los textos que obligadamente los acompañaban. Sigüenza y Sor Juana Inés de la Cruz recibieron encargos para conmemorar el evento. A Sor Juana le tocó el arco en la plaza de la catedral ; a Sigüenza, el de la plaza de Santo Domingo, donde tradicionalmente se erigía el arco principal para el recibimiento de los virreyes¹¹).

Los valores alegóricos de los arcos ceremoniales tenían una larguísima tradición. En la Antigüedad, el significado de la *Porta Triumphalis* “se for-

malizaba *per lavacrum*, esto es, ‘por una fuente’, que significaba la sacralización del rey a través de abluciones”; en la era cristiana, el rito sería relacionado con el bautismo¹²⁾. En el Renacimiento y el Barroco, los arcos, convertidos en puertas, se erigían para presenciar las “pruebas iniciáticas” que los príncipes y gobernadores debían “traspasar para penetrar adecuadamente en el ejercicio de la autoridad y del mando”¹³⁾. Franquear las puertas de una ciudad fue una forma de capitulación y triunfo: trasponer el claro de un arco significaba el ingreso de un nuevo gobierno en el orden temporal y anticipaba la aspiración espiritual de la llegada a la Jerusalén Celestial¹⁴⁾. Como afirma Jaime Cuadriello, “las ceremonias de jura y de entrada eran las más graves de todas en tanto significaban el refrendo del pacto colonial y, por lo tanto, los tablados y el arco triunfal eran los teatros idóneos para alojar este mensaje jurídico-visual”¹⁵⁾. Sigüenza señala que en Nueva España había habido ritos cívicos públicos desde los primeros días: “con magnificencia indecible ha erigido semejantes arcos o portadas triunfales desde el 22 de diciembre de 1528, día en que se recibió a la primera Audiencia que vino a gobernar estos reinos hasta los tiempos presentes”¹⁶⁾.

El “texto” visual del arco fue un espectáculo, y la voz “teatro”, señala Covarrubias, nos da “*Latine theatrum*, es nombre griego, . . . *video*, por ser lugar a donde concurrían para ver los juegos y los espectáculos”, y Corominas también nos recuerda que el concepto es “derivado del griego, ‘mirar, contemplar’” y que es de la misma raíz que el verbo “contemplar, examinar, estudiar”¹⁷⁾. Al juntar para la contemplación del público la tradición renacentista de las empresas con el lenguaje pictórico y jeroglífico mexicano, el arco de Sigüenza habrá sido literal y metafóricamente un juego asombroso de miradas y de imágenes visuales¹⁸⁾.

Teatro de virtudes políticas es una obra paradójica en por lo menos tres sentidos. Primero, fue una obra circunstancial, creada para acompañar un

arco de triunfo en una ocasión específica, pero ha resultado ser una de las obras más duraderas de su autor¹⁹⁾. Segundo, *Teatro* corresponde a una tradición occidental antiquísima para celebrar triunfos militares e inauguraciones cívicas. En este caso, conmemora la historia mexicana que era, en comparación con la griega y romana, muy reciente. Tercero, *Teatro* es tradicional y convencional en sus formas, pero novedoso, si no insólito, en sus contenidos. Sigüenza cita a Plinio para justificar su empleo de nombres de los emperadores mexicanos, y deduce la empresa o el jeroglífico pertinente “del modo con que los significaban los mexicanos por sus pinturas”²⁰⁾. Así, su texto en prosa y en verso se basa en autoridades clásicas, bíblicas, patrísticas, medievales y renacentistas a la vez que describe y comenta jeroglíficos e ideogramas mexicanos, todos realizados gráficamente en el arco.

En cuanto a la estética barroca, el arco produciría un tipo de “choque agradable”, que José Pascual Buxó postula como característica de estos festejos : “aquel espíritu barroco amante de armonizar a fuera de ingenio las luces con las sombras, lo sagrado con lo profano, lo eminente con lo ínfimo”²¹⁾. Roberto González Echevarría advierte que el resultado de estas disparidades es la clave del Barroco, es decir, la monstruosidad. No debe comprenderse necesariamente en un sentido grotesco ; por un lado, puede referirse a “una imposibilidad lógica o discursiva, ya que se trata de predicados contradictorios simultáneos”, mientras que, por otro, a “una visión imposible, ambigua, de difícil interpretación, hecha de apariencias en pugnas”²²⁾. Algunos de los espectadores que contemplaron el arco ese día festivo de noviembre de 1680 se habrán dado cuenta de estas convergencias rarísimas, pero Sigüenza le asegura al lector de *Teatro* que su realización, “a juicio de los entendidos en el arte, fue una de las cosas más primorosas y singulares que en estos tiempos se han visto”²³⁾. No cabe ninguna duda.

A lo largo de sus investigaciones en muchas disciplinas, el objetivo de Sigüenza fue conocer el pasado mexicano. Al comenzar sus estudios de las tradiciones y lenguas mexicanas a los 17 o 18 años, cuando como novicio estudiaba en la casa jesuita de Tepetzotlán, escribió en verso su *Primavera indiana*, que abogaba por la validez del milagro de la aparición de la Virgen de Tepeyac, es decir, la Virgen de Guadalupe²⁴⁾. En cuanto a la posibilidad de una evangelización precolombina, en su madurez Sigüenza estudió los relatos sobre el dios/líder legendario Quetzalcoatl y los identificó como indicios de la presencia del apóstol Santo Tomás, predicando el evangelio en las Indias orientales y occidentales en la era apostólica²⁵⁾.

En la historia laica y en la espiritual, Sigüenza siempre había estado atento a la posibilidad de postular la continuidad entre el pasado mexicano antiguo y la Nueva España de su tiempo. Octavio Paz atribuye este sincretismo de Sigüenza a su “universalismo jesuita”²⁶⁾; yo, a unos factores más concretos e inmediatos: la pertinencia de la labor realizada por Sigüenza como matemático, estudioso de la astronomía y autor de lunarios²⁷⁾. Con respecto al papel de las matemáticas en su obra historiográfica, él mismo ofrece un testimonio sobre “las singularísimas noticias” de la historia antigua mexicana que ha podido interpretar, “y esto no con menos pruebas que con demostraciones innegables por matemáticas”²⁸⁾.

Sus labores profesionales matemáticas y astronómicas y su afición por indagar en la historia antigua mexicana iban de la mano; y, en conjunto, le dieron los instrumentos para entender y explicar el pasado mexicano como histórico, no mitológico. Esta convergencia de pasiones intelectuales se registra incluso en el inventario de sus bienes que preparó en 1699, un año antes de su muerte. En él, describe con orgullo su biblioteca, “que en su línea es la mejor del reino, con instrumentos matemáticos en abundancia, telescopios excelentes y pinturas [mexicanas] muy consideradas

cuyo valor excede los tres mil pesos”²⁹⁾.

Con respecto a la antigüedad de los pueblos mexicanos, Sigüenza se habrá inspirado, por lo menos en parte, en el *Oedipus Aegyptiacus* (1652-1654) del jesuita alemán Athanasio Kircher (1602-1680), obra que postulaba la radical antigüedad de los pueblos americanos. Los estudios de Sigüenza de “las historias antiquísimas originales” que poseía lo convencieron de las semejanzas entre la “forma del año y disposición” del calendario mexicano y el egipciaco³⁰⁾. Entendió que el calendario mexicano consistía en 365 días con un ajuste cada cuatro años, igual que el gregoriano³¹⁾. De esta manera, por la conformidad del calendario mexicano con el antiguo calendario egipcio, tanto como la del mexicano con el moderno gregoriano, Sigüenza pudo concebir, en la primera instancia, la descendencia histórica de los antiguos mexicanos de los egipcios y, en la segunda, la continuidad entre la historia antigua mexicana y la moderna cristiana.

Sigüenza cita a Kircher no sólo sobre cuestiones de cronología, sino también en cuanto a la estética. Sigue los principios kircherianos de representación de las empresas, los jeroglíficos y los símbolos. Evoca el “artefacto animado cuyo cuerpo material es la pintura a que da espíritu el epígrafe”; por “espíritu” entiende “una sentencia encerrada en una o en dos o en pocas palabras” y por “cuerpo”, “el diseño del mismo símbolo”³²⁾.

Sigue a Plinio en cuanto al valor ejemplar de tales representaciones como “espejo de príncipes”. Con respecto al mejor medio para comunicarlo todo, aboga por la pintura :

El alabar, pues, a los príncipes más buenos (prosigue el discretísimo Plinio) y por medio de ellos, como al través de un espejo, mostrar a la posteridad la luz que de ellos emana, tiene mucho de utilidad, nada de arrogancia. Y que sea esto por el medio suave de la pintura parece

que es por ser el que con más eficacia lo persuade”³³⁾.

Sigüenza eligió como artista al “insigne pintor” José Rodríguez Carnero (1649–1725), cuyas obras describe de esta manera: “ha conseguido él que a retratos que se animaron con sus pinceles no haya faltado quien tal vez los salude, teniéndolo por el original que conoce”³⁴⁾. (Uno de sus retratos al vivo es del obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz; éste había sido el interlocutor de Sor Juana Inés de la Cruz en su famosa “Carta a Sor Filotea” [1691]). Sigüenza empleó también al artista Antonio de Alvarado, igual a Rodríguez Carnero “en la valentía del dibujo y en la elegancia del colorido”³⁵⁾.

De éstos, Sigüenza había comisionado “retratos al vivo” del nuevo virrey y la virreina, doña María Luisa Gonzaga Manrique de Lara, condesa de Paredes. (Fue ella la que hizo posible la publicación en Madrid del primer tomo de las obras de Sor Juana, *Inundación castálida* [1689])³⁶⁾. Para abrir las puertas del arco, se representaba algunos de los mexicanos emperadores para que se les franqueasen a Mercurio y Venus que, volando sobre unas nubes y adornados como la antigüedad los describe, ocupaban las manos con unos escudos y medallones que contenían los retratos al vivo de los excelentísimos señores virreyes³⁷⁾.

Vincula al virrey con Mercurio (el mensajero de los dioses) y a la virreina con Venus (la diosa del amor). (Advertimos que al asociar al marqués de la Laguna con la figura de Mercurio, lo coloca en orden inferior a los reyes mexicanos: Acamapich es rey; el marqués, el mensajero de un rey.) En el punto más alto del arco, atendiendo “este triunfo entre nubes”, encontramos a una india “con su traje propia y con corona murada, recostada en un nopal, que es su divisa o primitivas armas”. La flor de la tuna representa su corona y así, escribe Sigüenza, “no extrañaban el mote, Vir-

gilio, égloga 3, ‘Nacen las flores con los nombres de los reyes escritos’³⁸⁾.

El arco con todos sus elementos debe haber sido un espectáculo impresionante. En sus dimensiones “elevóse por noventa pies geométricos” y “se extendió por cincuenta su latitud, y por doce su macizo, de fachada a fachada”³⁹⁾. Para afirmar la grandeza de la capital novohispana, Sigüenza reproduce un soneto que proclama que la ciudad de México es “Roma del Nuevo Mundo, en siglo de oro”⁴⁰⁾. Toma Roma como el punto de referencia acostumbrado, pero no como modelo a imitar ciegamente. Aunque “no había nada tan grande entre los romanos como el triunfo”, rechaza la idea de imitar con su arco triunfos militares. Por eso, lo identifica con las puertas de la ciudad, y éstas, no como escenario para celebrar victorias militares, sino como el foro donde se llevaban a cabo transacciones cívicas: los antiguos reunían los tribunales para que, “terminándose allí las controversias los litigantes, entrasen en la ciudad con tranquilidad y quietud”⁴¹⁾.

De acuerdo con su tema de orden cívico pacífico y la presentación de los emperadores mexicanos como gobernantes justos, Sigüenza expone “lo moral de las obras”, tanto sus virtudes personales como su conducta como gobernantes. Al hacer esto, rechaza el “estilo común” de algunos “americanos ingenios” de “hermosear con mitológicas ideas de mentirosas fábulas” las portadas triunfales⁴²⁾. Advierte con San Agustín: “No trates de buscar dioses falsos y mentirosos a éstos, más bien recházalos y desprécialos”, y agrega a esto el consejo del matemático e inventor francés Denis Papin (1647–c. 1712): “el amor hermoso de la virtud no debe ser buscado en modelos extraños; la alabanza doméstica mueva los ánimos, y es mucho mejor conocer los triunfos en casa”⁴³⁾. Así, Sigüenza ofrece al nuevo virrey ejemplos de conducta de “los mexicanos emperadores que en la realidad subsistieron en este emporio celeberrimo de América”⁴⁴⁾.

Fue inspirado, escribe, “por el ardiente espíritu de los mexicanos em-

peradores desde Acamapich hasta Cuauhtémoc”, acompañándolos por Huitzilopochtli, “que fue el que los condujo de su patria, hasta ahora incógnita, a estas provincias que llamó la antigüedad Anáhuac”⁴⁵⁾. Representa a estos emperadores “adornados de matizadas plumas, como del traje más individuo de su aprecio”. “Ya lo advirtió”, dice, “el hijo primogénito de Apolo y pariente mío, don Luis de Góngora, *Soledad segunda*, cuando dijo: ‘Al de plumas vestido mexicano’”⁴⁶⁾. El “Píndaro andaluz”, como lo llama Sigüenza, evoca a los pájaros de caza de distintas naciones e incluye el aleteo americano, conocido, según el poeta andaluz, no sólo por el “de plumas vestido Mejicano”, sino también por el “preciosamente Inca desnudo”⁴⁷⁾. Sobre el tema de la vestimenta y sin registrar la imposibilidad del Inca de andar desnudo en la gélida sierra andina, Sigüenza aprovecha para señalar el parecido de la indumentaria real mexicana con la oriental: “propiedad en que estos indios convinieron con los orientales”⁴⁸⁾.

Pero, ¿cómo representar a Huitzilopochtli, “el que los condujo [a los mexicanos] de su patria”? Como figura fundacional, Huitzilopochtli inaugura la serie de figuras representada en el arco. En el siglo XVII tardío, cuando Sigüenza construye su arco y escribe su *Teatro*, Huitzilopochtli es conocido como ídolo y como demonio; es decir, un ídolo habitado por el demonio, y el jesuita José de Acosta señala que Huitzilopochtli fue el que “les mandó salir de su tierra”⁴⁹⁾. En Europa durante los siglos XVI y XVII, la figura de Huitzilopochtli fue retratado frecuentemente como una variante del dios romano de la guerra, sobre todo en historias en lengua española o francesa. En los Países Bajos, en cambio, solía pintarse como demonio con feas alas de murciélago, una segunda cara en su torso, piernas y patas como las de Pan y la cabeza coronada con un tocado de colibrí o de una sola pluma que omitía la referencia etimológica a su nombre⁵⁰⁾. (Esta tradición del norte de Europa ha tenido muy larga vida, hasta más allá del

siglo XVIII: en el folklore en alemán, se le conoce, incluso en las obras de los hermanos Grimm, como “Fitzebutze” y, en Dinamarca, como “Fise Pusle”, asociándolo o con los demonios o la figura antiquísima mitológica del tramposo⁵¹.)

En su arco y en *Teatro*, Sigüenza neutraliza ambas representaciones, la del estilo romano clásico y la del estilo cristiano diabólico, negándolas; pues para él, Huitzilopochtli es el “caudillo y conductor de los mexicanos en el viaje que por su disposición emprendieron en demanda de las provincias de Anáhuac que habitaron los toltecas”, e insiste en que sólo después de su muerte lo veneraron por dios porque “no supieron pagarlo sino con la apo-teosis”⁵². Sigüenza aquí practica la hermenéutica conocida como evemerismo, cuyo autor fue Evémero de Mesene, historiador griego que vivió entre los siglos IV y III antes de Cristo. Aunque se conocía su obra sólo fragmentariamente, sus seguidores medievales, como Isidoro de Sevilla, promovieron su teoría: los dioses antiguos eran antes hombres heroicos que, en algún momento del pasado, fueron elevados a la categoría de dioses por gratitud de las generaciones posteriores que los veneraban⁵³.

Pero, ¿cómo se presentó Huitzilopochtli en los códices mexicanos? Por ejemplo, el *Códice Tovar*, de los años 1580s, lo representa como “el ídolo principal de los mexicanos”, que lleva en la cabeza un tocado de plumas verdes de quetzal y porta un tipo de cetro-serpiente en su mano derecha y en la izquierda las armas para la guerra: una rodela en la que se representan las cinco dimensiones del espacio, tres flechas y una bandera de oro⁵⁴. (Lámina 1). En esta imagen, lo que parece ser una escalera es una litera, que el artista no supo interpretar correctamente⁵⁵.

Para convertir a Huitzilopochtli en el que llamaremos el “Moisés de los mexicanos”, Sigüenza emplea una estrategia filológica, estudiando las etimologías de las palabras para revelar sus significados, tal como lo hicieron



Lámina 1 Huitzilopochtli, "ídolo principal de los mexicanos" en el Códice Tovar, f 120 r.
Cortesía de la John Carter Brown Library at Brown University.

Lorenzo Valla y otros estudiosos del Renacimiento italiano, y lo practicaron en el Nuevo Mundo historiadores de los pueblos indígenas como fray Juan de Torquemada y el Inca Garcilaso de la Vega. El nombre Huitzilopochtli, nos dice Sigüenza, “se deduce de *huitzilin*, que es el pajarito que llamamos chupa-flores, y de *tlahuipochtli*, que significa nigromántico o hechicero que arroja fuego, o como quieren otros, de *opochtli*, que es mano siniestra”; Sigüenza interpreta *tlahuipochtli* como “hombre admirable, milagroso, obrador de prodigios”⁵⁶). Con respecto a la acusación de Huitzilopochtli como portador y difundidor de la idolatría, Sigüenza advierte que sólo “erraron los gentiles en el objeto, no en el culto, que era lo que les constituía la religión”, porque, según San Agustín: “La religión es la virtud que nos presenta el culto y las ceremonias de una cierta naturaleza superior, a la que llaman divina”, y agrega: “Basta esta advertencia aquí para proseguir lo que resta, aunque no era necesario para los doctos”⁵⁷).

¿Aparece esta imagen de Huitzilopochtli, este “Moisés mexicano”, este “caudillo y conductor”, en los códices mexicanos? Sí aparece, pero no con gran frecuencia. En el *Códice Telleriano-Remensis*, por ejemplo, Huitzilopochtli aparece de dos maneras. La primera ilustra el mes del calendario de Panquetzaliztli, que comienza el primero de diciembre y en el que figuran la fiesta de su primer capitán, Huitzilopochtli, y la de otro capitán, Tezcatlipoca⁵⁸). La imagen es de un hombre disfrazado, adornado con los atributos de Tezcatlipoca, “la rodela que humea,” a la vez que el tocado en su cabeza representa un pájaro, posiblemente un colibrí, típico de Huitzilopochtli⁵⁹).

En la segunda imagen pertinente del *Códice Telleriano-Remensis* manuscrito, Huitzilopochtli aparece como hombre peregrino y viajero⁶⁰). En su *Teatro*, Sigüenza explica que éste,

movido del canto de un pájaro que repetía *tihuí, tihuí*, que es lo mismo en el dialecto mexicano que *vamos, vamos*, persuadió al numeroso pueblo de los aztecas que, dejando el lugar de su nacimiento, peregrinase en demanda del que les pronosticaba aquel canto que tenía por feliz preuncio de su fortuna⁶¹.

A pesar del carácter poco usual del relato contado por Sigüenza en relación con Huitzilopochtli como hombre, resulta que el autor criollo tenía en su posesión un par de fuentes que apoyaban su interpretación⁶².

Uno de los recursos que Sigüenza manejaba fue una pintura, hecha sobre una hoja de papel de amate, que contaba ese relato. Conocido hoy como el “mapa de Sigüenza”, no es un mapa, sino la narración de la migración de los aztlanecas de Aztlán a Anáhuac. (Lámina 2.) Allí Huitzilopochtli está disfrazado de un gran pájaro blanco cuyo canto, visible al espectador en los rollos que salen de su pico, anima al pueblo aztlaneca a comenzar su migración⁶³. La otra fuente fueron los manuscritos de don Fernando de Alva Ixtlilxochitl (ca. 1578–1650), poseídos por Sigüenza, según su propio testimonio⁶⁴. En la “Sumaria relación de las cosas de la Nueva España”, don Fernando se refiere a Huitzilopochtli como uno de los antepasados del príncipe acolhua Nezahualcoyotl y como uno de los “señores que por sus hazañas los colocaron por tales”, es decir, por dioses, “como entre los gentiles romanos y griegos, y otras naciones han hecho otro tanto”⁶⁵.

Al finalizar su relato sobre Huitzilopochtli-fundador, Sigüenza concluye: “De esta imaginada sombra de buen principio se originó la grandeza y soberanía a que se encumbraron los mexicanos”⁶⁶. Casual o intencionadamente, Sigüenza hace eco de una de las frases más famosas del Inca Garcilaso de la Vega al inicio de la *Primera parte de los Comentarios reales*:

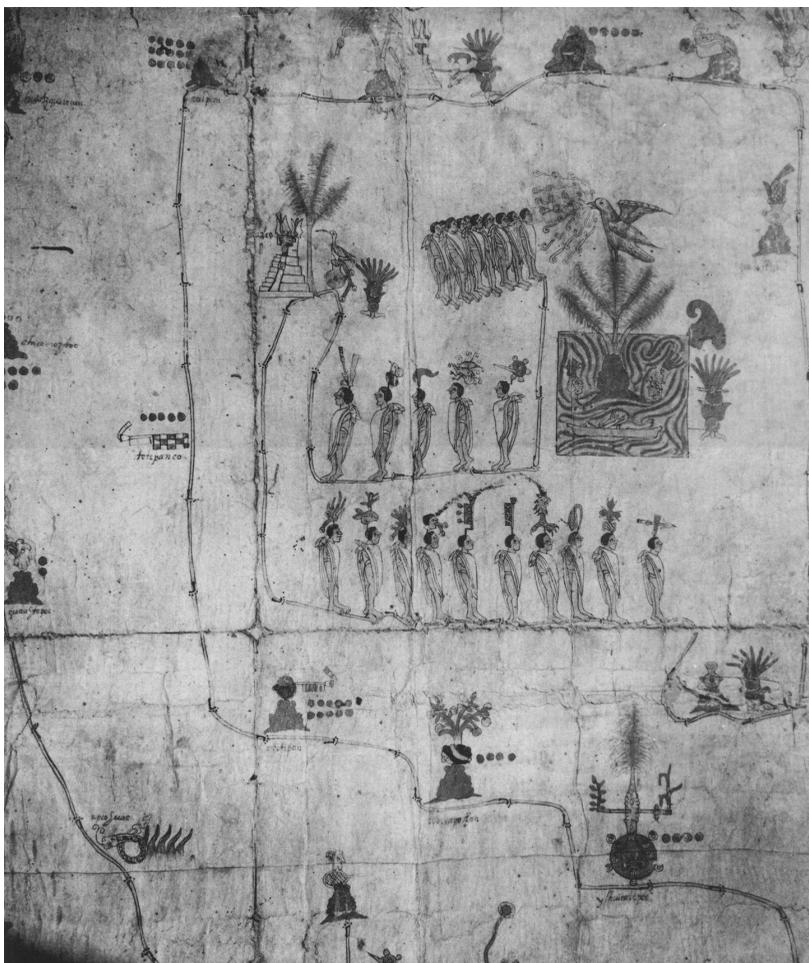


Lámina 2 El “mapa de Sigüenza,” la narración de la migración de Aztlán a Anáhuac, reproducido en *Códices de México*, pág. 27 (plancha 3).

Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Educación Pública (México).

“Porque en fin de estos principios fabulosos procedieron las grandezas que en realidad de verdad posee hoy España”⁶⁷⁾. Tanto Sigüenza como El Inca Garcilaso cuestionaron, si no rechazaron, la tendencia europea de negar la historicidad de fenómenos americanos por no entenderlos ni saberlos interpretar.

Sigüenza describe a los personajes y las escenas pintados en su arco, pero lo que llama la atención es su empleo de los glifos que representan los nombres de los reyes aztecas que coinciden exactamente con los que encontramos en los códices mexicanos. A pesar de lo mucho que se han estudiado las obras de Sigüenza, y ésta en particular, nadie se ha fijado en este fenómeno. Su valor es concretar e ilustrar visualmente la seriedad con que el autor criollo mexicano estudió los códices y buscó el modo de hacerlos pertinentes, significativos, enlazando pasado y presente, pasado y futuro. No cabe duda de que sus modelos fueron los manuscritos mexicanos que poseía⁶⁸⁾ y algunos otros que conocía.

Ejemplo de éstos—ya lo sabemos—es el Códice Mendoza, de las décadas de 1540–1550, que el autor criollo conocía a través del gran libro de Samuel Purchas (1577–1626), *Purchas His Pilgrimes, Purchas sus peregrinos*, salido de las prensas en 1625⁶⁹⁾. No hay duda sobre este punto porque Sigüenza lo cita textualmente. Purchas tradujo el *Mendoza* al inglés y reprodujo en grabados de madera algunos setenta de los ciento quince dibujos⁷⁰⁾. (Lámina 3) Por la gran labor realizada por el ministro anglicano y compilador de relaciones de viajes de exploración y conquista, Sigüenza lo elogia por haber recopilado “cuanto pudiera expresar en esta materia el amante más fino de nuestra patria”⁷¹⁾.

Por error la crítica moderna ha identificado el Códice Ixtlilxochitl como la fuente de las imágenes descritos en el *Teatro*⁷²⁾. Pero es imposible porque el Ixtlilxochitl trataba de la historia y ascendencia acolhuas, no la

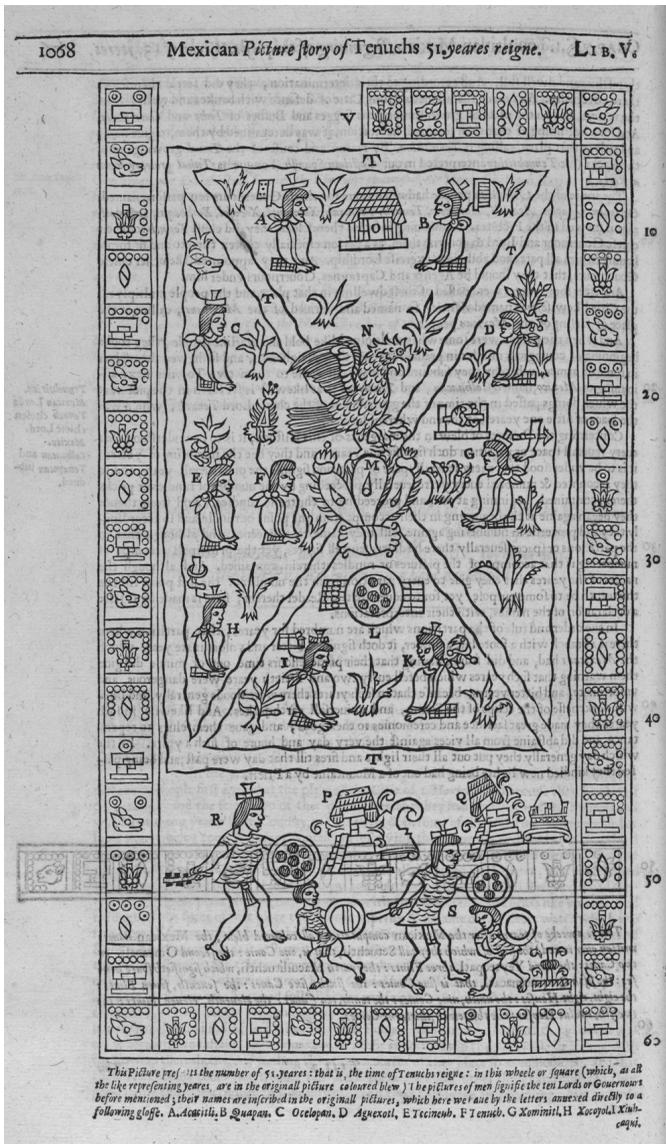


Lámina 3 La portada del Códice Mendoza, reproducido en *Purchas His Pilgrimes* (1625), tomo 3, página 1068. Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University.

de la dinastía azteca que Sigüenza celebra en su arco. Las pinturas del Códice Ixtlilxochitl representan a los reyes texcocanos (el cuarto y el quinto, Nezahualcoyotl y Nezahualpilli) y a un señor principal disfrazado como el dios de la lluvia, Tlaloc, que de ninguna manera se deben confundir con los reyes aztecas descritos en detalle en el *Teatro* de Sigüenza.

Además del Códice Mendoza, otra fuente de Sigüenza habría sido la ya mencionada obra del padre jesuita Juan de Tovar, el Códice Tovar, conocido también como la *Historia de la venida de los indios a poblar a México de las partes remotas de Occidente*. Tovar colaboró con el padre José de Acosta, para quien el Códice, cuyo calendario e historia se han fechado en los años 1583-87, resultó ser la principal fuente mexicana de su *Historia natural y moral de las Indias* (1590)⁷³⁾. A su vez, Sigüenza cita la *Historia* de Acosta como una de sus fuentes más fidedignas a lo largo de su exposición de los reyes mexicanos⁷⁴⁾. Sigüenza critica a otros historiadores, Antonio de Herrera, Henrico Martínez y fray Juan de Torquemada, entre ellos, en cuanto a sus cálculos de la cronología y la duración de los reinados de los reyes aztecas⁷⁵⁾, pero Acosta queda exento de esa crítica, probablemente por comprender Sigüenza el cuidado con que el jesuita manejó el calendario del *Códice Tovar*.

Lamentablemente, no sobreviven las pinturas comisionadas por Sigüenza. Pero lo que sí podemos comentar son los glifos tradicionales de los reyes aztecas que Sigüenza mandó representar en dichas pinturas. Para comprobar la veracidad de sus descripciones en el *Teatro*, aprovechamos las pinturas del Códice Mendoza y el Tovar, aquél conocido por el autor a través de los grabados del libro de Purchas y éste, por las descripciones verbales en la *Historia* de Acosta⁷⁶⁾. En este juego de imágenes jeroglíficas, se pasa del estilo gráfico autóctono del Códice Mendoza al del Códice Tovar, que asimila características del estilo europeo. Sin embargo,

los glifos que representan los nombres de los monarcas no se alteran ; son tradicionales y los artistas que los realizaron no los sometieron a modificaciones.

Repasamos las series de efigies pintadas en el arco, tal como Sigüenza las describe y los Códices Mendoza y Tovar las representan : Al primer rey azteca, Acamapich, Sigüenza lo caracteriza por la virtud cristiana de la esperanza ; su empresa o glifo consiste en las cañas en la mano⁷⁷. (Lámina 4) Sigüenza atribuye al segundo rey, Huitzilihuitl, la virtud de la clemencia y la mansedumbre en la formación de las leyes ; su empresa es un pájaro “de estimable y riquísima plumería”. El tercero, Chimalpopocatzin, representa la virtud de sacrificarse por el pueblo ; su empresa es su glifo tradicional, “la rodela que humea”. Al cuarto rey, Itzcohuatl, Sigüenza le otorga la virtud de la prudencia ; su empresa es el glifo de “la culebra de navajas”. Al quinto rey, el primer Motecohzuma, Motecohzuma Ilhuicaminan, lo identifica Sigüenza con la virtud de la piedad religiosa ; el significado de su nombre, y su empresa, es “el que arroja flechas al cielo”. Al sexto rey azteca, Axayacatzin, Sigüenza atribuye la virtud de la fortaleza ; su empresa es “el rostro cercado de aguas”, que es el significado de su nombre.

El séptimo rey, Tizoctzin, representa para Sigüenza la virtud de la paz ; su símbolo es “la pierna traspasada de una saeta”. Al octavo rey, Ahuitzotl, lo identifica Sigüenza con la virtud del consejo ; su nombre y su empresa se refieren a cierto animal palustre, que corresponde a la nutria. Finalmente, al noveno rey, el que reinaba al llegar la expedición conquistadora de Hernán Cortés, Motecohzuma Xocoyotzin, conocido por los investigadores desde el siglo diecisiete como “Moctezuma II”, le otorga Sigüenza (no sin sentido) las virtudes de la magnanimidad, la liberalidad y la beneficencia ; su glifo, y su emblema, es la diadema del señor soberano.

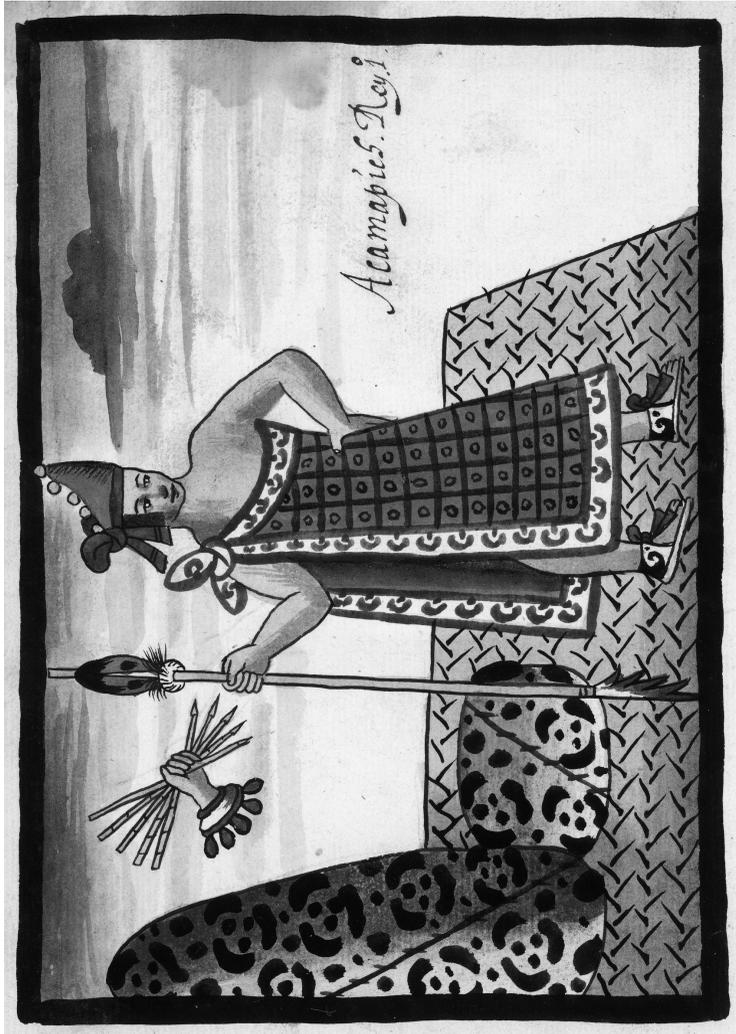


Lámina 4 Acamapich, el primer rey de los aztecas, en el Códice Tovar, f 93 r.
Cortesía de la John Carter Brown Library at Brown University.

En el “teatro” de la exposición pictórica del arco, la serie de reyes supera el número típicamente calculado de nueve monarcas, de Acamapich a Moctezuma II, para incluir novedosamente, después de la muerte de Moctezuma, a Cuitláhuac y a Cuauhtémoc. Al introducir a estos dos reyes, Sigüenza no enfatiza la supuesta continuidad armoniosa entre las épocas históricas, sino, al contrario, las injusticias sufridas por ambos príncipes a manos de los conquistadores españoles. Éste fue el gesto más audaz de Sigüenza, ofreciendo al nuevo virrey, el marqués de la Laguna, una lección histórica no del todo agradable y una advertencia aguda sobre cómo conducir su propio gobierno.

Paz, al comentar el arco triunfal del autor novohispano, supone que “Sigüenza cerraba los ojos ante la conquista, es decir, ignoraba que entre el Imperio azteca y el reino de la Nueva España se interponía un hecho sangriento”⁷⁸). Por el contrario, Sigüenza no olvida ni ignora nada : establece la continuidad histórica entre la era mexicana y la cristiana, y lo hace no ignorando sino reconociendo y enfatizando la violencia de la conquista española. De hecho, escribe que le “arrebata la pluma” al leer de la generosidad de Moctezuma para con sus captores, y celebra el hecho de que Cuitláhuac echara a los españoles de la ciudad imperial el 30 de junio de 1520, durante la conocida “Noche Triste”⁷⁹) : “Pintóse este suceso en el país del tablero que le pertenecía, y en su primer distancia se veía a Cuitlahuatzín con una vestidura llena de manos, imitando al grande Alejandro en la acción de romper los nudos de las coyundas de Gordio”. Su mote fue : “Rompe la dificultad”⁸⁰). Para los dos reyes mexicanos de la pos-conquista, cuyas hazañas Sigüenza quería conmemorar, no había modelos iconográficos mexicanos, y por eso ahora empleó los clásicos occidentales.

Al seguir a Cuitláhuac, Cuauhtémoc armó la última resistencia de México-Tenochtitlan contra los conquistadores. Sin rendirse, fue derrotado

por el cerco de la capital durante los meses del verano en 1521. Sigüenza inicia su relato recordando la caída de un águila como el “presagio de la ruina del imperio mexicano”: “Perdiólo Cuauhtémoc, . . . y lo perdió necesitando del estrago y de la violencia, tan nimiamente grande quanto es horroroso lo que puede leerse en Bernal Díaz, cap. 156⁸¹⁾. Capturado y torturado por Cortés, éste lo llevó en su expedición a Honduras. Sigüenza termina su relato preguntando (retóricamente) por qué no merecerá grandes elogios Cuauhtémoc, “cuando con invictísima paciencia sufrió el tormento que, para que por él les retornase sus tesoros, le dieron los españoles quemándole los pies⁸²⁾. Cuauhtémoc fue ahorcado por una supuesta conspiración contra Cortés. No sorprende que en su arco Sigüenza compare a Cuauhtémoc con Marco Porcio Catón (95-46 a.C.), el político y estadista de la república romana tardía, comúnmente conocido como Catón el Joven, que seguía la filosofía estoica y que aparece como uno de los héroes de la *Eneida* de Virgilio y la *Farsalia* de Lucano. Sigüenza concluye la serie dinástica del arco con Cuauhtémoc, advirtiendo que no tienen ya los mexicanos por qué envidiar a Catón, pues tienen en su último emperador quien hiciese lo que de él dice Séneca, *Epístola* 104:

A pesar de que tantas veces cambió la república; sin embargo, nadie vio cambiado a Catón: siempre se mantuvo él mismo en cualquier estado: en la pretura, en la repulsa, en la acusación, en la provincia, en el discurso, en el ejército, y finalmente en la muerte⁸³⁾.

Aquí añade una advertencia para el nuevo virrey: “Y aunque no sea para lo mismo que Cuauhtémoc, es muy necesario el que tengan los príncipes esta virtud⁸⁴⁾, esto es, la virtud de la constancia. En suma, en esta convergencia de materiales dispares mexicanos y occidentales, Sigüenza pos-

tula la continuidad de los principios de gobernación—la conducta patriótica y personal de los soberanos— entre la España antigua y la Nueva, entre el Viejo Mundo y el Nuevo⁸⁵).

La visión de Sigüenza de la historia mexicana resulta ser redonda—mejor dicho, lineal y completa, desarrollada en orden cronológico: Quetzalcoatl como el apóstol Santo Tomás, los reyes y emperadores aztecas no como gobernantes bárbaros, sustituidos y olvidados, sino como modelos dinámicos de conducta moral para los presentes y futuros príncipes cristianos, y la Virgen de Guadalupe como la promesa de la redención de los mexicanos presentes y futuros. No se puede dudar de su palabra cuando Sigüenza dice que sus obras fueron estimuladas por “el sumo amor” que tenía a su patria. Su logro fue convertir, por así decir, “de mito en archivo” el pasado antiguo mexicano⁸⁶.

Posteriormente, los logros de Sigüenza recibirían los elogios tanto de aficionados como de grandes estudiosos de las antigüedades mexicanas, y es por eso que le atribuyo el papel de anticuario fundador. Sus “discípulos” fueron muchos y muy ilustres. El viajero y autor napolitano Giovanni Francesco Gemelli Careri (1651–1725) inicia la serie. Gemelli visitó a Sigüenza en la capital novohispana y reprodujo imágenes de los manuscritos poseídos por éste en el sexto y último tomo de su *Giro del Mondo*, dedicado a la Nueva España y publicado en Nápoles en 1699 y 1700⁸⁷. Entre estos seguidores encontramos también al gran americanista milanés Lorenzo Boturini Benaducci (1702–1753), autor de *Idea de una nueva historia general de la América septentrional* (1746)⁸⁸. Incluimos a investigadores-herederos de ascendencia indígena, como a don Manuel de los Santos y Salazar y don Miguel Aparicio Sánchez de Salazar, descendientes de la realeza de Tlaxcala⁸⁹. El autor criollo novohispano, el padre jesuita Francisco Xavier Clavigero (1731–1787), aprovechó los cono-

cimientos y algunas de las pinturas de Sigüenza para su *Historia antigua de México*, publicada en 1780–81 en italiano en Cesena, Italia, traducida de su original en español.

El legado de Sigüenza en Clavigero es, sin embargo, mucho más profundo que la reproducción o adaptación de imágenes mexicanas. Clavigero lo cita más de treinta veces a lo largo de la *Historia* sobre temas de sustancia, y aun cuando lo corrige o contradice (en cuanto al origen egipcio de los antiguos mexicanos) o lo defiende (de ciertos malentendidos de Gemelli Carreri), lo hace siempre con la alta estimación que tiene por el “Doctor Sigüenza”, tildándole de “célebre”, “doctísimo” y “sabio”⁹⁰⁾. Sobre el calendario mexicano, por ejemplo, Clavigero afirma :

No me atrevería a publicar esto si no estuviera asegurado con el gravísimo testimonio del sabio Sigüenza y Góngora que vale por ciento, porque, además de su grande erudición, sinceridad y crítica, fue el hombre que con mayor diligencia trabajó en esta materia, consultando a los mexicanos y texcocanos más instruidos y estudiando sus historias y pinturas⁹¹⁾.

En la víspera de la Independencia mexicana, el dominico novohispano fray Servando Teresa de Mier, al predicar el sermón en el Santuario de Tepeyac el 12 de diciembre de 1794, el día de la fiesta guadalupana, hizo suyo el argumento—que tantas dificultades después le causó—de que la evangelización de América había ocurrido antes de la llegada de los españoles, con Santo Tomás en la época apostólica. Cita a Sigüenza como su fuente autorizada⁹²⁾.

Algunos años después, uno de los últimos y más distinguidos “discípulos” de Sigüenza fue el “padre de la disciplina de la geografía”, el prusiano Ale-

jandro von Humboldt (1769–1859), cuyo viaje a América desde 1799 hasta 1804 resultó en su obra monumental, publicada de 1805 a 1834. El tomo *Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América* constituye lo que su autor llama el “atlas pintoresco” de su obra⁹³. Humboldt reconoció el gran valor de las investigaciones de Sigüenza y anheló localizar los manuscritos mexicanos que el novohispano había reunido hacía más de un siglo. Sin tener éxito en dicha empresa, Humboldt pudo, por lo menos, acceder y reproducir en su obra una copia del “mapa de Sigüenza”. Al tener acceso a la colección de pinturas jeroglíficas, la “más rica y más bella de la capital” mexicana, poseída en ese momento por el padre José Antonio Pichardo, miembro de la Congregación de San Felipe Neri, Humboldt comenta: “La casa de este hombre instruido y laborioso ha sido para mí lo que la casa de Sigüenza fue para el viajero Gemelli”⁹⁴.

Al evocar a Sigüenza en el momento de intentar comunicar sus propios sentimientos, Humboldt crea una viñeta imaginativa reveladora: confirma el rol fundacional que Sigüenza había tenido en el proceso lento e imperfecto de la recuperación de los conocimientos del antiguo mundo mexicano. El entusiasmo y el sentido de urgencia del distinguido estudioso y explorador prusiano al acercarse a los restos de la antigüedad mexicana no le habrían sorprendido a Sigüenza. Como cuando elogió a Samuel Purchas, Sigüenza habría juzgado el proyecto monumental de Humboldt de la misma manera: “recopiló cuanto pudiera expresar en esta materia el amante más fino de nuestra patria”⁹⁵. Y, seguramente, Sigüenza le habría dedicado al prusiano un poema de alabanza, porque habría reconocido en Humboldt la finura de alguien, como él mismo, que cultivaba y avanzaba las artes y las ciencias de su época con el fin de abolir el olvido, de recuperar la historia de la antigüedad mexicana, tanto en servicio de la patria como en el del patrimonio de la humanidad.

Una pregunta inquietante queda en pie, si recordamos el elogio que Sigüenza hizo a Samuel Purchas por editar el Códice Mendoza: ¿qué fue, para el intelectual criollo, la patria? Diría yo que la patria para Sigüenza no era únicamente un ente geográfico espacial (“donde uno nace”), sino también un fenómeno profundamente temporal: la patria vive en el tiempo. Esta idea queda explícita en todas las obras de Sigüenza y constituye una crítica a la indiferencia de sus compatriotas acerca del conocimiento de las antigüedades mexicanas. Esa crítica la expresa explícitamente: “en investigar con curiosidad nuestras historias domésticas, no sólo no ay aplicación pero ni aun gana”⁹⁶⁾. Propongo para explicarlo una fórmula bastante sencilla: la patria es lo que se opone al vacío, un vacío creado muchas veces con intención, muchas otras, por indiferencia. La patria, para Sigüenza es, en una palabra, la respuesta al olvido.

Quisiera agradecer a la Dra. Michiyo Hayashi, Directora del Centro de Estudios Iberoamericanos de la Universidad de Kansai Gaidai, a los Dres. Noriko Hataya, Ryoichi Kuno y Kazuo Ohgushi, Miembros de la Junta Directiva de la Asociación Japonesa de Estudios Latinoamericanos (AJEL), y a mi gran amigo el Dr. Hidefuji Someda, por haberme dado el privilegio de ofrecer la conferencia magistral en la Reunión Anual de la Asociación, en la Universidad de Kansai Gaidai en Osaka, Japón, el sábado 7 de junio de 2014, en la ocasión de conmemorar el aniversario de 35 años desde la fundación de AJEL.

Notas

- 1) El libro de Marco Polo había prometido que la isla de Ciampagu era “grande en extremo”, que su rey tenía “un gran palacio techado de oro fino”, que había perlas “en extrema abundancia” y piedras preciosas, “por lo que la isla de Ciampagu es rica a maravilla” (*El libro de Marco Polo* 136–137 [lib. 3, cap.

2]). El médico y humanista florentino, Paolo dal Pozzo Toscanelli, fue uno de los pocos hombres de ciencia que dio crédito al relato de Polo, y el rey de Portugal lo invitó a confirmarlo. En 1474, Toscanelli escribió una carta que ampliaba su opinión al respecto; Colón luego obtuvo una copia de dicha carta que reiteraba la promesa de oro, perlas, piedras preciosas y de templos y palacios cubiertos de oro (Morison 34–35). A pesar de la controversia en nuestros días sobre la autenticidad de las cartas de Toscanelli a su amigo, al canónigo Martins, y a Colón, Morison (78) indica que fueron auténticas.

El diario de viaje de Colón del otoño de 1492 traza su búsqueda de la isla, que pensaba, gracias a Toscanelli, que distaría no más de 1500–2000 millas de Portugal (Morison 34). Que Cipangu fuera el destino de Colón es evidente por sus varias menciones de ella; pensó primero que Cuba fuera Cipangu; luego la identificó con Cibao, una de las provincias de la isla Española (Colón 27, 32 42–45, 95, 99, 107 [entradas de los días 6, 13, 21, 23, 24, 26 de octubre, del 24 y 26 de diciembre de 1492 y de 4 de enero de 1493]).

En una carta al papa Alejandro VI de febrero de 1502, Colón (311) proclama de nuevo las maravillas de la isla de Cipango—oro, cobre, Brasil, especias e incienso—y la identifica con la isla Española: “Esta isla es Tharsis, es Cethia, es Ophir y Ophaz e Çipanga [sic], y nos le havemos llamado Española” (Colón, “Carta al papa Alejandro VI, febrero 1502”, en Colón, *Textos y documentos* 311).

- 2) Balbuena 79 [cap. 3]).
- 3) Pérez de Oliva 195.
- 4) *The Arts in Latin America* 398.
- 5) Al estudiar los biombos novohispanos del siglo XVII, Mundy revela cómo las escenas allí pintadas no sólo conmemoran eventos como la conquista de México del siglo XVI, sino que también, por la representación de los *mitotes*, o danzas rituales, con su coreografía formalizada, traen a colación la memoria colectiva de los nahuas residentes en la ciudad.
- 6) Ver Guaman Poma 470; Adorno, *Guaman Poma* 84.
- 7) *Teatro* fue publicado en México por la viuda de Bernardo Calderón en 1680. Como todas las obras de Sigüenza publicadas, ésta lleva el epígrafe, SIC ITVR AD ASTRA (“de aquí a las estrellas”). Citamos la edición de 1984: Sigüenza, *Teatro* 165–240.
- 8) Ver Quintana, Corona.
- 9) Versiones preliminares de mi postulación las he presentado en: Rolena Adorno, “Carlos de Sigüenza y Góngora (1645–1700), ‘el amante más fino de

nuestra patria”, en el Coloquio Internacional, “Sujetos coloniales: homogeneización, negociación y subversión en los textos hispanoamericanos (siglos XVI-XVII)”, convocado en la Universidad Pontificia Católica del Perú por Carlos Cabanillas Cárdenas y José Antonio Rodríguez Garrido, el 31 mayo-1 junio de 2012. Sus actas se publicarán por el Research Council of Norway, la Universitetet i Tromsø y la Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, en prensa; ídem, “Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700): ‘el amante más fino de nuestra patria’”, ed. Ignacio Arellano and Rosa Perelmuter, *Hispanófila* (núm. 171), 2014.

- 10) Sin embargo, en una ocasión Sigüenza (*Parayso* C 2 [“Prólogo al lector”]) afirmó que estaría dispuesto a emprender esa tarea religiosa remediadora: “De lo mucho que he comunicado a los Indios para saber sus cosas, puedo decir el que me hallo con cierta ciencia de las idolatrías, supersticiones y vanas observancias en que oy entienden, y de que me alegrar me mandasen escribir para su remedio”.
- 11) Paz 206.
- 12) Méndez Bañuelos 54.
- 13) Lorente Medina 346.
- 14) Cuadriello 101.
- 15) Cuadriello 101.
- 16) Para dar un ejemplo, Sigüenza cita a Bernal Díaz acerca de la fiesta de 1538 que se celebró en el virreinato para conmemorar las paces entre Carlos V y Francisco I de Francia (Sigüenza, *Teatro* 172). En su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Bernal Díaz del Castillo (312 [cap. 201]) había introducido en su relato la participación de los nahuas en el espectáculo, “y venían allí unos indios al bordo [de los “navíos” traídos por Cortés, en su papel como el gran maestro de Rodas], vestidos al parecer como frailes dominicos, que es como cuando vienen de Castilla, pelando unas gallinas, y otros frailes pescando”.
- 17) Covarrubias 956; Corominas 5: 445.
- 18) Kugelgen propone cómo fueron repartidos los temas pictóricos en las fachadas del arco y ha analizado cómo Sigüenza “procede sintéticamente ensamblando elementos del lenguaje pictórico precortesiano con los de la emblemática europea”. Enfatiza ésta, tomando dos ejemplos (Huitzilopochtli y Izcoatl), coordinándolos con imágenes emblemáticas europeas y citas eruditas con que Sigüenza respalda sus interpretaciones.
- 19) Muchas de las obras de Sigüenza fueron perdidas por falta de publicación en

su época; entre éstas, pertinentes a nuestro tema, se encuentran sus estudios del calendario y cronología mexicanos; ver Trabulse.

- 20) Sigüenza, *Teatro* 188.
- 21) Buxó 86–87.
- 22) González Echevarría, “El monstruo” 121.
- 23) Sigüenza, *Teatro* 185.
- 24) Lafaye, *Quetzalcóatl* 62. Ver también Burrus; O’Gorman, “Datos”. En 1669, a los veintitrés años, Sigüenza fue expulsado del Colegio del Espíritu Santo de Puebla por sus escapatorias nocturnas. Aunque dos veces intentó su readmisión a la Compañía de Jesús, ésta le fue negada (Leonard 23–24).
- 25) Al lamentar la falta de recursos para hacer publicar sus obras, agrega: “Quiera Dios Nuestro Señor no sea así lo que tengo averiguado de la predicación de Santo Tomás Apóstol en esta tierra, y de su Christiandad primitiva” (Sigüenza, *Parayso occidental*, C 2 [“Prólogo al lector”]).
- 26) Paz 209–210.
- 27) Recordemos que, como disciplinas, la astrología y la astronomía no se separaron hasta el siglo XVIII. Sigüenza (“Almanaque”, citado en Corona 107) describe su iniciación en ellas: “Desde el año de 1667 comencé casi muchacho (sólo siéndolo pude interrumpir más útiles estudios y aplicarme a éste), comencé, digo, a estudiar sin maestro las matemáticas todas y con más cuidado la Astrología y en toda esta demora de tiempo, y teniendo la mayor y mejor librería de aquellas ciencias y esta facultad que jamás ha habido en la Nueva España”.
- 28) Sigüenza y Góngora, *Parayso occidental* C 2 [“Prólogo al lector”].
- 29) Carta conservada en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Pública de Nueva York, en un tomo de documentos descrito como: “Sigüenza y Góngora (Carlos), Descripción de la Bahía de Santa María de Galve. . . 1693” (citado en Leonard 187, 195).
- 30) Sigüenza, *Teatro* 181.
- 31) Sigüenza, *Teatro* 181; ídem, *Noticia Chronológica de los Reyes, Emperadores, Gobernadores, Presidentes y Vireyes, que desde su primera fundación, hasta el tiempo presente han gobernado esta Noblissima Imperial Ciudad de México* [1680], f 1 v, citado por Bryant en Sigüenza, *Seis obras* 236, n. 5: “En lo que toca al ajuste de los días de nuestro Kalendario, que coinciden con los del Mexicano, es necessaria más noticia, que no se puede dar sino es en mi Tratado de la *Cyclographía Mexicana*, si alguna vez viere la luz”. El original se conserva en la Lilly Library, Bloomington, Indiana, donde pude acceder a él

en abril de 2014.

- 32) Sigüenza, *Teatro* 193.
- 33) Sigüenza, *Teatro* 188.
- 34) Sigüenza, *Teatro* 189–190.
- 35) Sigüenza, *Teatro* 190.
- 36) Refiriéndose al testimonio de Juan Ignacio Castorena y Ursúa, Paz (89) afirma que “los manuscritos de ese tomo se encontraban en el archivo de los jerónimos en El Escorial, adonde fueron depositados por la condesa de Pare-des”.
- 37) Sigüenza, *Teatro* 190.
- 38) Sigüenza, *Teatro* 190.
- 39) Sigüenza, *Teatro* 185.
- 40) Sigüenza, *Teatro* 203.
- 41) Sigüenza, *Teatro* 171.
- 42) Sigüenza, *Teatro* 170–172.
- 43) Sigüenza, *Teatro* 174–175.
- 44) Sigüenza, *Teatro* 175.
- 45) Sigüenza, *Teatro* 187.
- 46) Sigüenza, *Teatro* 192. Esta es la única referencia, en todas sus obras, que Sigüenza hace a su parentesco con el poeta andaluz. Otro testimonio es el del padre jesuita, Francisco de Florencia, rector del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo novohispano, a quien Sigüenza (*Libra astronómica* 250) identifica como la “gloria de nuestra criolla nación y singularísimo amigo mío”. El padre Florencia afirma en *La estrella del Norte de México. . . Nuestra Señora de Guadalupe* [1688], que favorece, como lo hace Sigüenza, la validez del milagro de la Virgen de Tepeyac: “Del Don Carlos de Sigüenza y Góngora anda impreso este milagro en octavos heroicos animados de aquel espíritu Poético, que con el sobre nombre heredó del Mayor Poeta de España, don Luis de Góngora, *su Tío*” (citado por Leonard 18–19; énfasis mío). Pero veremos que nuestro intelectual criollo no fue un sobrino, sino un sobrino nieto del poeta.

Sigüenza era “hijo de Don Carlos de Sigüenza maestro que fue del Serenísimo príncipe don Baltazar Carlos y de Doña Dionisia Suárez de Figueroa y Góngora”, según “el lib. 15 de bautismos en el Sagrario Metropolitano de México, f 128 v”, citado por Leonard 17). Los padres de Luis de Góngora y Argote (1561–1627) eran don Francisco de Argote, un juez de bienes confiscados del Santo Oficio, y doña Leonora de Góngora. El parentesco

entre el poeta andaluz y el matemático criollo es por parte de su madre : la madre de Luis, Leonora, y la abuela de Carlos serían hermanas ; los hijos de estas dos señoras serían primos hermanos, o sea, Luis de Góngora sería el primo hermano de la madre de Carlos, Dionisia Suárez de Figueroa y Góngora.

- 47) Sigüenza, *Teatro* (187) cita la “Soledad segunda” de Góngora 157, vv. 772–782.
- 48) Sigüenza, *Teatro* 187.
- 49) Acosta 324–325 [lib. 7, cap. 4]) cuenta cómo el demonio, que “estaba en aquel ídolo [Huitzilopochtli] hablaba y regía muy fácilmente esta nación”, y que fue el que “les mandó salir de su tierra. . . . Jamás se ha visto demonio que así conversase con las gentes, como este demonio Vitzilipuztli”. Pero al líder de la migración, Acosta lo identifica así: “El caudillo y capitán que éstos seguían, tenía por nombre Mexi, y de ahí se derivó después el nombre de México, y el de su nación mexicana”.
- 50) Boone (*Incarnations* 59, 83, 64 [fig. 25], 80 [fig. 36]) reproduce dos imágenes que representan, respectivamente, el estilo romano clásico y el cristiano diabólico.
- 51) Ver Thiemer-Sachse ; Nielsen.
- 52) Sigüenza, *Teatro* 196.
- 53) John Daniel Cooke, “Euhemerism : a Medieval Interpretation of Classical Paganism”, *Speculum* 2.4 (1927) : 396–410.
- 54) Tovar f 120 r ; Lafaye, ed., *Manuscrit Tovar* 274.
- 55) Lafaye, ed. 274. Boone (*Incarnations* 38–39) explica que el origen de esta imagen en el *Tovar* es la *Historia de las Yndias* de Diego Durán. Acosta (257 [lib. 5, cap. 24]) describe la litera en que los mexicanos portaban al ídolo Huitzilopochtli : “y después de muy bien vestido y aderezado, sentábanlo en un escaño azul, en sus andas, para llevarle en hombros”.
- 56) Sigüenza, *Teatro* 196.
- 57) Sigüenza, *Teatro* 215.
- 58) Quiñones-Keber, ed., 147–148, 255–256.
- 59) La fiesta principal de Huitzipochtli ocurrió en el mes de mayo ; Acosta (*Historia* 257 [lib. 5, cap. 24]) la describe minuciosamente, llamándola un remedo de la fiesta de Corpus Christi : “De la manera con que el demonio procuró en México remedar la fiesta de Corpus Christi, y comunión que usa la santa Iglesia”.
- 60) Quiñones-Keber, ed.(53), reproduce en facsímile la imagen de Huitzilopo-

chtli como hombre, que aparece en el folio 25 r del manuscrito.

- 61) Sigüenza, *Teatro* 196-197.
- 62) Al estudiar las representaciones de Huitzilopochtli en monumentos precolumbinos, códices mexicanos coloniales y crónicas europeas, Boone (*Incarnations* 88-89) concluye que Sigüenza es virtualmente el único escritor que le atribuye una identidad humana y un rol de fundador de pueblos; desde la antigüedad hasta la época hispánica se le había visto como una deidad pagana que demandaba el sacrificio humano y, a los ojos cristianos, con lo satánico. Sin embargo, como veremos, Sigüenza dependía de las fuentes únicas que poseía: el documento (el “mapa de Sigüenza”) que narraba la migración de los aztlanecas a la valle central de México y los manuscritos de don Fernando de Alva Ixtlilxochitl.
- 63) *Códices de México*, plancha 3. Boone, *Stories* 166-167, identifica a Huitzilopochtli en ese relato como un pájaro blanco, posado en un árbol que representa el nombre de Aztlán; su discurso, que anima al pueblo a comenzar su migración, se ve en los rollos que representan las “notas del canto” que salen de su pico.
- 64) Brian 84, 98 n 4. Sigüenza (*Piedad heroyca* 322 [cap. 10]) señala, al respecto: “los papeles de D. Fernando de Alva, que tengo todos”. Sigüenza tenía en su posesión los papeles de la familia Ixtlilxochitl o antes o después de la muerte de don Juan de Alva Cortés. Leonard (105 n 8) fechó la muerte de don Juan en 1684, y creía probable que éste “legó la colección a don Carlos”. El fallecimiento de don Juan habrá ocurrido entre julio de 1680, fecha en que el testamento de su madre Antonia Gutiérrez afirmó que vivía, y el 21 de abril de 1682, cuando, muerto don Juan, Sigüenza intervino en procedimientos judiciales a nombre del hermano menor de don Juan, don Diego de Alva Cortés. O’Gorman (Alva Ixtlilxochitl 1: 40-41) opina que antes de fallecer don Juan, éste “dio a Sigüenza los papeles y manuscritos de las obras de don Fernando de Alva Ixtlilxochitl”.

Más recientemente, Brian (92) afirma, como Leonard, que la donación no ocurrió durante la vida de don Juan sino por herencia después de su muerte; cita un documento de la AGN fechado en 1684, en el que Sigüenza afirma haber tomado posesión de “ciertos papeles” relacionados con la jurisdicción de San Juan Teotihuacán y pide que se haga un inventario de dichos “manuscritos y materiales pictóricos”. Brian (92) refiere, además, otro documento, fechado igualmente en 1684 y transcrito por O’Gorman (en Alva Ixtlilxochitl, *Obras* 2: 399-400), en el que se cita a la madre de don Diego, quien había afir-

mado que Sigüenza tenía en su posesión papeles de la familia.

El catálogo preparado por Christie's de Londres para la subasta del 21 de mayo de 2014 de los manuscritos de Alva Ixtlilxochitl y el *Codex Chimalpahin* indica que hay inscripciones en el lomo y la portada del primer volumen de las obras de Alva Ixtlilxochitl que afirman que formaron parte de la colección de Sigüenza, cuya firma aparece en el segundo tomo, f 147). (Los manuscritos han vuelto a México : el día antes de la subasta fueron adquiridos por el Instituto Nacional de Antropología e Historia de México y están conservados en su biblioteca.)

- 65) Alva Ixtlilxochitl 1 : 359.
- 66) Sigüenza, *Teatro* 198.
- 67) Vega 2 : 31–32 [lib. 1, cap. 19]).
- 68) Menciona uno en particular, “sin nombre del autor”, cuatro o cinco veces (Sigüenza, *Teatro* 215, 218, 222, 223, 224).
- 69) Preparado en México y enviado a España, el Códice Mendoza fue robado en alta mar por piratas franceses y poseído por eruditos (notablemente André Thevet) de la misma nación. Luego lo compró el inglés Ricardo Hakluyt, el maestro y predecesor de Purchas, quien lo tradujo para su *Peregrinos*. Para Purchas (15 : 412 [2 da pte., lib. 5, cap. 7]), el hecho de contar con esta obra en su compendio representó un verdadero triunfo : “Lector, aquí te presento la más preciosa de mis joyas” [Reader, I here present unto thee the choicest of my Jewels]. Las traducciones del inglés de Purchas al español son mías.
- 70) En *Purchas His Pilgrimes* aparecen las imágenes mendocinas de Acamapich, Huitzilihuitl, Chimalpopoca, Iztcoatl, Gueguemoctezuma [Moc-texuma Ilhuicamina], Axacayatzin, Tizoctzin, Ahuitzotl, y Moctezuma (*Purchas* 15 : 420, 422, 423, 424, 428, 430, 431, 433, y 436 [chap. 7, sec. 1, “The Mexican Chronicle”]).
- 71) Sigüenza, *Teatro* : 181–182.
- 72) El Códice Ixtlilxochitl se conserva en la Bibliothèque Nationale de Paris ; se ha reproducido en facsímile en 1976. Las pinturas de Nezahualcoyotl, Nezahualpilli y Tlaloc aparecen en los folios 106 r, 108 r, and 110 v, respectivamente. Ha habido entre los investigadores alguna confusión sobre las representaciones de reyes aztecas y reyes texcocanos en relación con *Teatro*. Se ha aseverado más de una vez que el Códice Ixtlilxochitl sirvió de modelo para los reyes del arco de Sigüenza. Asevera esto erradamente Anna More al aceptar la identificación hecha por Pablo Escalante ; More se refiere a “los reyes texcocanos del *Codex Ixtlilxochitl*, los cuales Escalante sostiene convin-

centemente sirvieron de modelo para los reyes del arco de Sigüenza” (More, “La patria criolla” 66 n 59; énfasis mío). More (*Baroque Sovereignty* 131) reproduce tres imágenes de reyes que aparecen en *A Collection of Voyages and Travels* (Londres, 1704) de Giovanni Gemelli Careri, identificándolos como reyes texcocanos, pero las etiquetas en los mismos grabados los identifican como los reyes aztecas: “AHVITZOTL VIII RE”, “MOUHTEZUMA IX RE E 2º DI TAL NOME” y “CUAUTIMOC X RE”.

- 73) Acosta emplea los topónimos y los onomásticos en la forma en que se encuentran en el manuscrito Tovar, y su uso del calendario del dicho códice ha sido documentado con precisión: ver Kubler y Gibson 17–18, 21. Coe (570–571) afirma que la segunda parte del Códice Tovar, “Relación del origen de los Yndios”, que trata de la historia azteca y las fiestas de su calendario solar, fue copiada entera por Acosta en el libro 7 de *Historia natural y moral de las Indias*.
- 74) Sigüenza (*Teatro* 180, 181, 196, 205, 208, 214, 220, 222, 224) cita la *Historia* de Acosta en muchas oportunidades, aprovechando los contenidos de su libro 7; la mayoría de estas referencias tratan de los reyes aztecas (Huitzilihuitl, Chimalpopoca, Moctezuma I, Tizoc, Ahuitzotl y Moctezuma II).
- 75) “Sólo ponen su orden y quizás con algunas imperfecciones” (Sigüenza y Góngora, *Noticia*, f 1 r, citado por Bryant en Sigüenza y Góngora, *Seis obras* 236, n. 5).
- 76) En la mayoría de los casos los glifos de Sigüenza corresponden al pie de la letra a las insignias que Acosta (*Historia* [lib. 7, caps. 8, 10, 11, 12, 16, 17, 18, 19, 20]) atribuye a los reyes aztecas: Acamapixtli, “el nombre de este rey, primero Acamapixtli, quiere decir, cañas en mano” (333); “Vitzilouitli, que significa pluma rica” (335); Chimalpopoca, “un arco y flechas en la una mano, y una espada de navajas, que ellos usan, en la derecha, significando en esto, según ellos dicen, que por armas pretendían libertarse” (336); Izcoatl, “que quiere decir, culebra de navajas” (ídem 339); Motezuma, “le pusieron un trono real y atavíos de rey” (347); Tizocic, “le permitieron traer cierta insignia como tiara, que a solos los reyes pertenecía” (350); Axayaca [no menciona la insignia suya (351–352)]; Autzol, “y abriendo un caño por donde fuese el agua a México, en fin salió con su intento, echando grandísimo golpe de agua en su laguna. . . y así dejó su ciudad cercada de agua, como otra Venecia, y muy bien edificada” (354–355); “Motezuma, último rey de México. . . su nombre de Motezuma, que quiere decir señor sañudo” (355).
- 77) Cito aquí y en adelante las descripciones de los glifos ofrecidas por Sigüenza

- (*Teatro* 201, 205, 209, 212, 214, 218, 221, 222, 225) ; ver Kubler y Gibson 270.
- 78) Paz 209.
- 79) Sigüenza, *Teatro* 224, 227 ; pone equivocadamente la fecha del 10 de julio.
- 80) Sigüenza, *Teatro* 227.
- 81) Sigüenza, *Teatro*, 228.
- 82) Sigüenza, *Teatro* 229.
- 83) Sigüenza, *Teatro* 229.
- 84) Sigüenza, *Teatro* 229.
- 85) A pesar de enfatizar Sigüenza que su arco no fue un monumento militar, lo podemos comparar con la columna del emperador romano Trajano que conmemora, en el Foro de Trajano en Roma, la conquista que éste hizo de la Dacia. Como la columna de Trajano, las columnas del arco de Sigüenza conmemoran las hazañas de los héroes del México antiguo. Tres columnas fueron rematadas con las efigies de tres reyes aztecas: Axacayatzin “se pintó en el lienzo que le pertenecía de esta manera : veíase inclinado, sustentando sobre sus hombros un mundo, y allí inmediata coronándolo la fortaleza en cuya columna se pintó el nombre de Axayacatzin. . . . En lo superior se leía “Virtorum praemia fortium”, eso es, “los premios de los valientes”. Una segunda columna fue rematada por Moctezuma II: “se mostraba generoso Motecohzuma y daba mucho más de lo que se le pedía, porque era naturalmente dadivoso”. La última figura fue Cuauhtemoc: “Para elogiarle esta constancia se pintó con rostro mesurado y alegre sobre una columna” con su mote, “El varón sabio no se abate en las cosas adversas, ni se levanta en las prósperas, permaneciendo en la inflexibilidad y fortaleza de la roca’. . . . Leíase en la columna : ‘No se inclinará’”(Sigüenza, *Teatro* 218, 224, 228).
- 86) “De mito en archivo” recuerda, modificándolo, el título del libro premiado de mi colega, Roberto González Echevarría, *Mito y archivo : una teoría de la narrativa latinoamericana*.
- 87) Ver Gemelli Careri, *Viaje a la Nueva España*.
- 88) Brian (91) señala que “Lorenzo Boturini Benaduci (1698–1755) was the first to transcribe Alva Ixtlilxochitl’s works and he indicated in his transcriptions that they were taken directly from the originals written in Alva Ixtlilxochitl’s very own hand [‘puño y letra’] that he had consulted at the Jesuit College of Saint Peter and Saint Paul”. Brian (99 n 16) continúa: “Ayer MS 1109 at the Newberry Library in Chicago contains Boturini’s manuscript copy of *Sumaria relación de todas las cosas que han sucedido en la Nueva España*, *Relación sucinta en forma de memorial*, and *Sumaria relación de la*

historia general de esta Nueva España. Ayer MS 1109 also contains the three documents that are found in volume two of BSMS 374”.

- 89) Boturini a su vez incorporó lo de los Salazar en su propia obra; ver Villella 25-27, 34.
 90) Clavigero 76, 177, 180, 288.
 91) Clavigero 180.
 92) En la “Nota ilustrativa” a su *Historia* Fray Servando Teresa de Mier (645) escribe:

“Que *Quetzalcóhuatl* fuese Santo Tomás, lo sostuvo el célebre matemático e historiador, cosmógrafo mayor de las Indias, D. Carlos de Sigüenza y Góngora en su obra intitulada *Fénix del Occidente, el Apóstol Santo Tomás*, que citan D. Nicolás Antonio, Pinelo, la *Biblioteca Mexicana* de Eguiara, etc. El canónigo Uribe en su dictamen sobre el sermón del Dr. Mier dice que creía se quedó esta obra sólo intentada; y yo creo que necesitaba estudiar más, y hubiera leído en la *Libra astronómica* de dicho autor, que le imprimió en México el Factor del Rey, que éste, enumerando en el prólogo las obras de Sigüenza con distinción de las completas y comenzadas, pone entre aquellas la del *Fénix* y da un análisis de ella, por el cual sabemos que *Quetzalcóhuatl* era su Santo Tomás. El mismo Sigüenza, en el prólogo de su *Paraíso Occidental*, la cita como acabada, sino que no salía a luz por falta de medios. Al mismo tiempo, esto es, mediado el siglo pasado, un Jesuita mexicano escribió en Manila la *Historia del verdadero Quetzalcóhuatl, el Apóstol Santo Tomé*”.

Los editores de la *Historia* (645 n 52) identifican al “jesuita mexicano” como un jesuita portugués, Manuel Duarte. Lafaye (187-188) advierte que éste conocía a Sigüenza y que a la vuelta a las islas Filipinas dejó con el criollo mexicano su manuscrito abogando el milagro de la Virgen de Tepeyac.

- 93) Humboldt xix-xxiii.
 94) Humboldt 96.
 95) Sigüenza, *Teatro* 181-182.
 96) Esa crítica la expresa explícitamente en *Noticia* [1680], f 1 r, citado por Bryant en Sigüenza y Góngora, *Seis obras* 236, n. 5: “en investigar con curiosidad nuestras historias domésticas, no sólo no hay aplicación pero ni aun gana”.

Obras citadas

Acosta, José de. *Historia natural y moral de las Indias* [1590]. Ed. Edmundo O’Gorman [1940]. México: Fondo de Cultura Económica, 1962.

Adorno, Rolena. “Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700): el amante más

- fino de lapatria' ", *Hispanófila*, núm171 (2014), 11–27.
- . *Guaman Poma and His Illustrated Chronicle from Colonial Peru : From a Century of Scholarship to a New Era of Reading Guaman Poma y su Crónica Ilustrada del Perú colonial : un siglo de investigaciones hacia una nueva era de lectura*. Copenague : Museum Tusculanum Press, Universidad de Copenhague y la Biblioteca Real, 2001.
- . *The Polemics of Possession in Spanish American Narrative*. New Haven : Yale UP, 2007.
- Alva Ixtlilxochitl, Fernando de. *Obras históricas [1610–1640]*. Ed. Edmundo O'Gorman. 2 Tomos. Serie de historiadores y cronistas de Indias 4. México : Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.
- The Arts in Latin America, 1492–1820*. An exhibition organized by Joseph J. Rishel with Suzanne Stratton-Pruitt. Philadelphia, PA : Philadelphia Museum of Art ; Mexico City : Antiguo Colegio de San Ildefonso ; Los Angeles : Los Angeles County Museum of Art. New Haven : Yale UP, 2006.
- Los Austrias : Grabados de la Biblioteca Nacional*. Madrid : Biblioteca Nacional – Ministerio de Cultura y Julio Ollero, Editor, S. A., 1993.
- Balbuena, Bernardo de. *Grandeza Mexicana [1604]*, edición de Luis Adolfo Domínguez. México : Editorial Porrúa, 1975.
- Boone, Elizabeth H. *Incarnations of the Aztec Supernatural : The Image of Huitzilopochtli in Mexico and Europe*. Philadelphia : The American Philosophical Society, 1989.
- . *Stories in Red and Black : Pictorial Histories of the Aztecs and Mixtecs*. Austin : U of Texas P, 2000.
- Brian, Amber. "The Original Alva Ixtlilxochitl Manuscripts at Cambridge University". *Colonial Latin American Review* 23.1 (2014) : 84–101.
- Bryant, William C., "Edición, notas y cronología," en Sigüenza, *Seis obras*, 235–240.
- Burrus, Ernest J. "Sigüenza y Góngora's efforts for readmission into the Jesuit Order", *Hispanic American Historical Review* 33 : 3 (1953) : 387–391.
- Buxó, José Pascual. "El *Triunfo parténico* : jeroglífico barroco", en *Carlos de Sigüenza y Góngora : Homenaje 1700–2000*, coordinación de Alicia Mayer, 2 tomos. México : UNAM, 2002, 2 : 86–87.
- Clavigero, Francisco Javier. *Historia antigua de México [1780–81]*. Prólogo de Mariano Cuevas [1945]. México : Editorial Porrúa, 1987.
- Codex Ixtlilxochitl, Reproduktion des Manuskriptes im Originalformat* *Reproduction du manuscrit en format original, Codex Ixtlilxochitl, Kommentar*

- Commentaire* de Jacqueline du Durand-Forest. Graz, Austria: Akademische Druck -u. Verlagsanstalt, 1976.
- Códices de México: exposición temporal*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Educación Pública, 1979.
- Coe, Michael D. "The Mexicans' Manner of Dancing". En Levenson, ed., 570-571.
- Colón, Cristóbal. *Textos y documentos completos de Cristóbal Colón*, prólogo y notas de Consuelo Varela. Madrid: Alianza, 1982.
- Cooke, John Daniel. "Euhemerism: a Medieval Interpretation of Classical Paganism". *Speculum* 2.4 (1927): 396-410.
- Corominas, Joan, con José A. Pascual. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* [1981], 6 tomos. Madrid: Gredos, 2002.
- Corona, Carmen. *Lunarios: calendarios novohispanos del siglo XVII*. México: El Día en Libros, 1991.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana, o española* [1611]. Ed. Martín de Riquer [1943]. Barcelona: Editorial Alta Fulla, 1998.
- Cuadriello, Jaime. "Los jeroglíficos de la Nueva España. En *Juegos* 84-113.
- Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. [ca. 1551-1584]. Ed. Joaquín Ramírez Cabañas. México: Porrúa, 1977.
- Gemelli Careri, Giovanni. *Viaje a la Nueva España* [1700]. Estudio preliminar, traducción y notas de Francisca Perujo. México: Universidad Nacional Autónoma, 1976.
- González Echevarría, Roberto, *Mito y archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana* [1990]. Trad. Virginia Aguirre Muñoz. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- , "El monstruo de una especie y otra', *La vida es sueño*, III, 2, 725". En Roberto González Echevarría, *La prole de Celestina: Continuidades del Barroco en las literaturas española e hispanoamericana* [1993]. Madrid: Editorial Colibrí, 1999. 115-145.
- Guaman Poma de Ayala, Felipe. *El primer nueva corónica y buen gobierno*. Ed. John V. Murra y Rolena Adorno. Traducciones análisis textual del quechua por Jorge L. Urioste. 3 tomos. México: Siglo Veintiuno, 1980.
- , "Carta". Ver Lohmann Villena; Adorno, *Guaman Poma*.
- Humboldt, Alexander von. *Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América* [1813]. Prólogo de Charles Minguet y Jean-Paul Duviols. Introducción, traducción y notas de Jaime Labastida. Notas adicionales de Eduardo Matos Moctezuma, Mercedes Olivera y Cayetano Reyes. México: Siglo XXI, 1995.

- Juegos de ingenio y agudeza : la pintura emblemática de la Nueva España, Museo Nacional de Arte, Noviembre, 1994-febrero, 1995.* México : Patronato del Museo Nacional de Arte, A.C., 1994.
- Kamens, Edward. "The Tale of Genji and Yashima Screens in Local and Global Contexts". *Yale University Art Gallery Bulletin* (2007) : 100–21.
- Kubler, George y Charles Gibson, *The Tovar Calendar, an Illustrated Mexican Manuscript ca.1585, reproduced with a commentary and hand list of sources on the Mexican 365-day year, Memoirs of the Connecticut Academy of Arts and Sciences* 9. New Haven, CT, 1951.
- Kugelen, Helga von. "Carlos de Sigüenza y Góngora, su *Theatro de Virtudes Políticas que constituyen a un príncipe* y la estructuración emblemática de unos tableros en el Arco de Triunfo". En *Juegos* 151–161.
- Lafaye, Jacques. *Quetzalcóatl and Guadalupe : The Formation of Mexican National Consciousness, 1531–1813* [1974]. Prefacio de Octavio Paz. Trad. de Benjamin Keen. Chicago : U of Chicago P, 1976.
- , ed. *Manuscrit Tovar : origines et croyances des Indiens du Mexique.* Graz, Austria : Akademische Druck – u. Verlagsanstalt, 1972.
- Leonard, Irving A. *Don Carlos de Sigüenza y Góngora : Un sabio del siglo XVII* [1929]. Trad. Juan José Utrilla. México : Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Levenson, Jay A., ed. *Circa 1492 : Art in the Age of Exploration.* Washington, D.C. y New Haven : National Gallery of Art and Yale UP, 1991.
- El libro de Marco Polo, Las Apostillas a la Historia Natural de Plinio el Viejo.* Ed. Juan Gil. Biblioteca de Colón I. Madrid : Alianza, 1992.
- Lohmann Villena, Guillermo, ed. "Una carta inédita de Huaman Poma de Ayala." *Revista de Indias*, año 6, núm 20 (1945) : 325–327.
- Lorente Medina, Antonio. "Don Carlos de Sigüenza y Góngora, educador de príncipes: el *Theatro de virtudes políticas*", *Literatura Mexicana* 5:2 (1994), 335–371.
- Mayer, Alicia, coord. *Carlos de Sigüenza y Góngora : Homenaje 1700–2000.* 2 tomos. México : UNAM, 2002.
- Méndez Bañuelos, Sigmund Jádmar. "Ingenio y construcción alegórica en dos arcos triunfales novohispanos". En Mayer, coord., 1 : 35–65.
- Mier y Noriega, Servando Teresa de. *Historia de la revolución de la Nueva España, antiguamente Anáhuac* [1813]. Ed. André Saint-Lu, Marie-Cécile Bénassy-Berling, Jeanne Chenu, Jean-Pierre Clément, André Pons, Marie-Laure Rieu-Millan, y Paul Roche. Prefacio de David Brading. Série Langues et Langages 20. Paris : Université de Paris III, La Sorbonne, 1990.

- More, Anna. *Baroque Sovereignty : Carlos de Sigüenza y Góngora and the Creole Archive of Colonial Mexico*. Philadelphia : U of Pennsylvania P, 2013.
- . "La patria criolla como jeroglífico secularizado en el *Teatro de Virtudes*". En Mayer, coord., 2 : 47-77.
- Morison, Samuel Eliot. *Admiral of the Ocean Sea : A Life of Christopher Columbus*. Boston : Little, Brown, 1942.
- Mundy, Bárbara E. "Moteuczoma Reborn : Biombo Paintings and Collective Memory in Colonial Mexico City". *Winterthur Portfolio* 45 : 2/3 (2011) : 161-176.
- Nielsen, Jesper. "Fra Huitzilopochtli til Fisle Pusle : Om en aztekisk guds vej til Danmark," *Fortid og Nutid : Tidsskrift for kulturhistorie og lokalhistorie* [København] (Marts 2009), 23-35.
- O'Gorman, Edmundo. "Datos sobre D. Carlos de Sigüenza y Góngora, 1669-1677," *Boletín del Archivo General de la Nación* 15 : 4 (1944) : 593-612.
- ". "Efemérides históricas y biográficas", en Alva Ixtlilxochitl 1 : 5-43.
- Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz, o las trampas de la fe* [1982]. México : Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Pérez de Oliva, Hernán. "Razonamiento sobre la navegación del río Guadalquivir" [1524], en *Diálogo de la dignidad del hombre, Razonamientos, Ejercicios*. Ed. María Luisa Cerrón Puga. Madrid : Cátedra, 1995. 188-204.
- Polo, Marco. ver *Libro*.
- Purchas, Samuel, *Hakluytus Posthumus, or Purchas His Pilgrimes, Contayning a History of the World in Sea Voyages and Lande Travells by Englishmen and others* [1625]. 20 Tomos. Glasgow : James MacLehose and Sons, 1905-07.
- Quintana, José Miguel. *La astrología en la Nueva España en el siglo XVII (De Enrico Martínez a Sigüenza y Góngora)*. México : Bibliófilos Mexicanos, 1969.
- Quiñones-Keber, Eloise, ed. *Codex Telleriano-Remensis : Ritual, Divination, and History in a Pictorial Aztec Manuscript*. Foreword by Emmanuel Le Roy Ladurie. Illustrations by Michel Besson. Austin : U of Texas P, 1995.
- Sigüenza y Góngora, Carlos de. *Libra astronómica y filosófica* [1690]. En Seis obras 241-409.
- . *Piedad heroyca de Don Fernando Cortés, Marqués del Valle* [1663]. En *Obras, con una biografía escrita por Francisco Pérez Salazar*, México : Sociedad de Bibliófilos Mexicanos, 1928, 269-346.
- . *Seis obras de Carlos de Sigüenza y Góngora*. Prólogo de Irving A. Leonard. Edición, Notas y Cronología de William G. Bryant. Caracas : Biblioteca Ay-

acucho, 1984.

---. *Teatro de virtudes políticas* [1680]. En *Seis obras* 165–240.

---. *Parayso occidental : facsímile de la primera edición (México, 1684)*. Presentación de Manuel Ramos. Introducción de Margo Glantz. México : UNAM y CONDUMEX, 1995.

Thiemer-Sachse, Úrsula. "Huitzilopochtli-Vitzeputze : cómo se convirtió el dios guerrero mexica en una imagen diabólica en el uso del idioma alemán", *Anuario de letras modernas* 8 (1998) : 23–41.

Tovar, Juan de. *Historia de la venida de los indios a poblar a México de las partes remotas de Occidente* [ca. 1582–1587]. Codex Ind 2. John Carter Brown Library, Providence, Rhode Island.

Trabulse, Elías. *Los manuscritos perdidos de Sigüenza y Góngora*. México : El Colegio de México, 1988.

Vega, El Inca Garcilaso de la. *Comentarios reales de los Incas* [1609, 1617]. En *Obras completas del Inca Garcilaso de la Vega*. Ed. Carmelo Sáenz de Santa María. 3 Tomos. Biblioteca de Autores Españoles 133–135. Madrid : Atlas, 1960–1965.

Villella, Peter B. "Indian Lords, Hispanic Gentlemen : The Salazars of Colonial Tlaxcala". *The Americas* 69 : 1 (2012) : 1–36.