

Carrillo Juárez, Carmen Dolores

La cultura barroca en la construcción de una identidad nacional: la loa de El divino narciso y la representación de lo indígena en la pintura y la fiesta de las reliquias

Études romanes de Brno. 2018, vol. 39, iss. 2, pp. 91-101

ISSN 1803-7399 (print); ISSN 2336-4416 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/ERB2018-2-6>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/138289>

Access Date: 17. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

La cultura barroca en la construcción de una identidad nacional: La loa de *El divino narciso* y la representación de lo indígena en la pintura y la fiesta de las reliquias

The Baroque Culture in the Construction of a National Identity: the Praise of *The Divine Narcissus* and the Representation of the Indigenous in Paintings and Religious Festivals

CARMEN DOLORES CARRILLO JUÁREZ [carrillojuarez.carmen@gmail.com]
Universidad Autónoma de Querétaro, México

RESUMEN

La manera en que se fue fraguando la identidad del pueblo mexicano desde la Nueva España se observa desde los procesos culturales que se evidenciaron en la literatura, el arte y las fiestas religiosas. El trazo del horizonte cultural del siglo XVII se vuelve importante para comprender adecuadamente las manifestaciones artísticas barrocas como un medio de difusión de una ideología y una práctica política, es decir, para entender el vínculo estrecho entre valores religiosos y pensamiento patriótico que se comenzó a generar. En la sociedad novohispana, no obstante la hegemonía artística europea, se elaboraron una serie de representaciones en la que se resignificó el mundo indígena por parte de los intelectuales de la época. En el artículo se analiza la retórica de un retrato del siglo XVII del Emperador Moctezuma II dado a conocer en 1999, de un par de arcos triunfales elaborados para la fiesta de las reliquias en 1579 y de la loa de *El divino Narciso*, auto sacramental de Sor Juana Inés de la Cruz. Se muestra cómo la alegoría se volvió un recurso fundamental para representar simbólicamente la pertenencia al Imperio Español y, además, crear propuestas de cohesión identitaria.

PALABRAS CLAVE

Cultura novohispana; *Divino Narciso*; retórica de la imagen; cultura criolla

ABSTRACT

The way in which Mexican identity was created from the times of the New Spain can be observed in the cultural processes taking place in literature, art, and religious festivals. The seventeenth-century cultural horizon becomes important to properly understand the Baroque artistic manifestations as means of disseminating an ideology and a political practice, that is, to understand the close link between religious values and patriotic thought at the time. In the society of the New Spain, representations of the indigenous were created by the intellectuals of the time in order to provide a new meaning. This essay analyzes a seventeenth century portrait of Emperor Moctezuma II, released in 1999, two triumphal arches made for the religious festival of the relics in 1579 and the loa of *El Divino Narciso*, auto sacramental written by Sor Juana Ines De La Cruz. The following essay explores how allegory



became a fundamental resource to show both, symbolic belonging to the Spanish Empire as well as the particular identity of the New Spain.

KEYWORDS

Colonial Baroque culture; *Divine Narcissus*; rhetoric of the image; Creole culture

RECIBIDO 2018-04-07; ACEPTADO 2018-05-06

En el devenir de la Nueva España se pueden reconocer momentos diferentes en cada uno de los tres siglos que la conformaron. Se observa cómo se fue llevando a cabo desde el siglo XVII la elaboración de elementos de cohesión que generaran sentimientos de pertenencia entre sus habitantes y mi propuesta es revisarlas a la luz de la cultura barroca. Las estrategias barrocas de las que hablaré para mostrar ese proceso son: la alegoría pictórica, la literaria y la representación simbólica de lo indígena en la fiesta novohispana. Específicamente revisaré la primera en un retrato del Emperador Moctezuma del siglo XVII; la segunda, en el tercer y quinto arcos triunfales durante de fiesta de las reliquias de 1578; la tercera en la loa de *El divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz.

Para favorecer el entendimiento de lo que a continuación se desarrollará es conveniente tomar en cuenta algunas condiciones dadas por la mentalidad de la época y generar así un horizonte histórico cultural adecuado.

De esta manera, es conveniente recordar que en España la religión católica es una razón de estado y que a partir de ella se entiende, jerarquiza y valora el mundo, se justifica la expansión y la permanencia de la Corona española en los territorios conquistados y la sociedad acepta que el emperador y la jerarquía social corresponden a designios divinos. Así que hay una relación profunda entre poder religioso y poder político. Por ello las representaciones religiosas cumplen en esa época con una labor de persuasión e instrucción que tenía una repercusión político-social contundente, como se podrá apreciar en lo que se desarrolla más adelante. No es extraño pues que los primeros símbolos de identidad colectiva en la Nueva España estuvieran en relación con la teología católica. Como las ideas de verdad y realidad eran representadas en imágenes sensoriales, cuya significación ahora resulta invisible desde nuestro horizonte, resulta conveniente analizarlas y explicarlas recuperando el horizonte histórico cultural.

Las manifestaciones artísticas barrocas se pueden reconocer como un medio de difusión de una ideología y una práctica política. La Nueva España, aquí sigo al historiador Antonio Rubial, en los siglos XVI y XVII recibió un tratamiento de reino y no de colonia, como sí sucederá en el siguiente siglo con los Habsburgo. En el siglo XVII los criollos y los indígenas nobles buscaban ser apreciados como iguales por los ojos de los españoles. Para ello resultaba importante evidenciar que América estaba en el plan divino para la salvación y para ello recurrieron al arte y la literatura. Los criollos fueron los que determinaron las huellas de identidad. Explica Rubial (2010: 14) que la identidad criolla

impuso sus símbolos y estereotipos, la selección de los temas, su representación de la figura humana y de las variantes étnicas de su sociedad con sus gestos, sus actividades laborales y recreativas; los indígenas y mestizos modelaron desde el siglo XVI todas sus construcciones, incluidas las visiones del mundo prehispánico, a partir de la representación criolla.

Pensamiento patriótico y valores religiosos

El jurista Juan de Solórzano Pereyra consideró en su libro *Política indiana* que el rey debía gobernar los virreinos de América como si fueran reinos (cf. Rubial 2010: 210). En realidad, el Consejo de Indias gobernaba con flexibilidad y empleaba el pactismo como manera de llevar a cabo un buen gobierno. “Por medio de la compra de cargos públicos (que la Corona sustentaba para aumentar sus rentas) y de la captación de la benevolencia de virreyes, oidores y obispos, los criollos ricos y la nobleza indígena tuvieron acceso a instancias de poder y a una activa participación en la toma de decisiones en sus respectivas comunidades” (Rubial 2010: 210).

Para la segunda mitad del siglo XVII la Iglesia estaba formada por miembros de las capas medias y acomodadas de los criollos y mestizos. En el sector se generó un gran poder económico y político “afianzado por la fuerte presencia social de sus miembros, quienes poseían una sólida conciencia estamental avalada por una serie de privilegios, como la exención tributaria, el derecho a ser juzgados por tribunales especiales y otros fueros” (Rubial 2010: 212). En este sector se forma un grupo de “intelectuales” que fueron los principales difusores de las redes simbólicas identitarias.

La nueva nobleza indígena era también un sector privilegiado que había desplazado a los antiguos linajes de origen prehispánico (cf. Rubial 2010: 212). Controlaban cofradías, hospitales y cabildos en los pueblos.

Retórica de la imagen

La fiesta y la imagen constituyeron los vehículos de transmisión de elementos de identificación a todos los sectores de la pluriétnica sociedad novohispana para generar una visión de mundo.

En *El mundo como representación*, Chartier afirma que la mentalidad regula las representaciones y los juicios de los individuos en una sociedad. La noción de mentalidad, explica este historiador, engloba lo intelectual como lo afectivo. Pilar Gonzalbo Aizpuru define la mentalidad como “aquel complejo de ideas que comparten los individuos de cualquier nivel en una misma sociedad y en determinada época” (Gonzalbo 2006: 24).

Si bien en América se llevaron a cabo procesos culturales determinados en sus formas por Europa, aquella construyó una identidad cultural incluyendo de alguna manera sus propias peculiaridades. Al respecto Brading (2015: 16–17) afirma:

por mucho que la América española dependiera de Europa en materia de formas de arte, literatura y cultura general, sus cronistas y patriotas lograron crear una tradición intelectual que, por

razón de su compromiso con la experiencia histórica y la realidad contemporánea de América, fue original, idiosincrática, compleja y totalmente distinta de todo modelo europeo.

Como ya se dijo arriba, van a recurrir a la construcción retórica. En el siglo XVII ya no se destacará el aspecto de la sangrienta conquista sino precisamente la situación de privilegio que América supuso como oportunidad para Europa. Así, comenzará a resaltarse la situación edénica de la Nueva España, por ejemplo en el romance epistolar [4] dirigido a la duquesa de Aveyro, una noble portuguesa, en el que Sor Juana asienta:

Que yo, Señora, nací
en la América abundante
compatriota del oro,
paisana de los metales,

adonde el común sustento
se da casi tan de balde
que en ninguna parte más
se ostenta la tierra Madre.

De la común maldición
libres parece que nacen
sus hijos, según el pan
no cuesta al sudor afanes.

Europa mejor lo diga,
pues ha tanto que, insaciable,
de sus abundantes venas
desangra los minerales...”
(Juana Inés vv. 81–96).

Se cantaba o se representaba la naturaleza como un libro escrito en claves alegóricas para mostrar los dones otorgados por Dios a América, como escribe también Don Carlos de Sigüenza y Góngora en *el Paraíso occidental*.

La recuperación y resignificación del mundo indígena tuvo una gran importancia para los intelectuales. Así, Sigüenza, fray Agustín de Vetancurt y Sor Juana Inés de la Cruz buscaron concebir una visión del pasado prehispánico. Sigüenza coleccionó antigüedades, códices, mapas y documentos en náhuatl y castellano, entre ellos los escritos del tezcocano Fernando de Alva Ixtlixóchtli que heredó. En su *Cronología del imperio mexicano* en el que lleva a cabo una relación de vida y obra de Tenochtitlan, equiparaba la monarquía indígena con la española y suponía a los emperadores mexicas. Este mismo tratamiento se puede ver en óleo de *El monarca Moctezuma* de fines del siglo XVII del que nos ocuparemos a continuación.

Se puede acudir a ese cuadro, retrato de tamaño natural dado a conocer en 1999, para mostrar cómo la retórica estructuraba un discurso para la percepción de la realidad histórica en

este caso. El pasado de la Ciudad de México comenzó a considerarse como el prototipo de la historia antigua de todo el territorio de la Nueva España en el siglo XVII. Ese “pasado quedaba desdemonizado y sus personajes emblemáticos tomaban un valor por sí mismos” (Rubial 2010: 289). Uno de ellos es indudablemente Moctezuma II. De esta manera comenzó a generarse un imaginario. Francisco Cervantes de Salazar llegó a decir en su *Crónica de la Nueva España* que, aunque no era un rey natural, “en majestad y grandeza [...] pocos o ningún príncipe se le ha igualado” y “finalmente, si muriera cristiano, fue uno de los mayores y más notables príncipes que ha habido en muchas naciones” (Cervantes 1985: 301–485).

En el óleo referido arriba del tlatoani mexica, se observa cómo se le representa al modo romano para establecer una analogía entre el mundo prehispánico y el romano. En esta descripción seguiré a Jaime Cuadriello, historiador del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, quien observa que no se sigue la *elocutio* y la *dispositio* en la representación establecida para el retrato real ni la adustez ni hieratismo del retrato nobiliario acostumbrado en la Nueva España. Se representa, como se acostumbraba en el retrato cortesano, con un gran cortinaje carmesí con flecos de oro y una zona de penumbra de una cámara palaciega. Cuadriello lo describe de la siguiente manera:

notemos que el monarca, de talante cabizbajo y demacrado, se enfunda en un riquísimo peto de general romano en extremo galonado, engarzado en broches de pedrería, cruzado de cadenas y aplicaciones de «floreo y goteo» en el ribete. El cinturón y los broches con que se sujeta el paludamento, o la gran capa miliciana roja, son sin duda los ejemplos más deslumbrantes de la joyería barroca registrados en la pintura novohispana [...] conserva algunos rasgos que se consideraban propios de su atavío mexica antiguo: el faldellín de pluma multicolor, abullonado y ondeante, la macana de filos dentados a la usanza del *macquahuil* de obsidiana (aunque engastada al modo de una espada romana con empuñadura de águila) y los *cacles* o sandalias fileteadas con hilo de oro [...] que subrayan el rango de realeza que le asistía y le diferenciaba del resto de sus príncipes. (Cuadriello 2004: 101–102)

Insisto de nuevo en que, aunque es un retrato de un personaje histórico, lo principal está dado por todos los elementos simbólicos con los que es representado y no es casual o una suerte de gusto forzado que esté representado *a la romana*. Fijémonos en la corona que está en la bandeja. Evidentemente es un elemento que subraya su carácter de gobernante legítimo y entendido como padre de su pueblo se acuerdo con un designio divino al reconocimiento de la naturaleza sagrada que se reconocía en un rey. ¿Por qué está puesta la corona en la bandeja? Nótese que la mirada del monarca está dirigida hacia abajo y la mano en el pecho en señal de consentimiento y juramento que “alude a la versión historiográfica «oficial» y acriollada de la renuncia al trono en pro de fines mayores, más elevados e inexorables [puntualiza Cuadriello] la transferencia de sus armas de poder [...] la corona como residencia de la *auctoritas*, y el cetro distintivo de su potestad [que aquí] no es un acto de fatalidad o cobardía” (Cuadriello 2004: 103).

Si bien en el siglo XIX decidió pensarse en Moctezuma II como un gran traidor y se tomó a Cuauhtémoc como la digna víctima frente a la Conquista; en el siglo XVII fue tomado como la figura emblemática digna. La idea de aquel que acepta lo ineludible de las profecías que ya habían anunciado la llegada de los españoles le asigna un nuevo sentido: Moctezuma favoreció

el advenimiento de una Jerusalén, la Jerusalén-Tenochtitlan, ciudad santa consagrada al verdadero Dios, explica Guy Rozat Dupeyron, investigador del INAH. Con estos tropos discursivos en el siglo XVII se está reinterpretaando la Conquista en términos teológicos.

Si alguien tiene que ser sensible al plan de Dios en América como lo quiere la historia salvífica, es Motecuzoma. [...] podemos decir que él está ante la presencia de Dios, y si está habitado por cierto temor, es temor de Dios, virtud fundamental del sabio que lo hace acreedor a las virtudes del vidente, alcanzando así a entender parte del plan de Dios sobre América. (Rozat 1994: 37)

De esta manera se analogó a Moctezuma con los reyes bíblicos que también eran profetas. El cetro simboliza su *imperium*, es decir, su poder político militar. La corona ya está en la bandeja como acto de renuncia a la falsedad de la idolatría, explica Cuadriello. Parece que la divinidad está representada en esa suerte de rompimiento de gloria que viene de lo alto del cortinaje. Parece que está recibiendo un mensaje, así que podría interpretarse como un “rey prudente y cristiano que ha reconocido la majestad del verdadero rey de reyes” (Cuadriello 2004: 105).

Los arcos triunfales de la fiesta de las reliquias

En las fiestas religiosas todos los sectores de la Nueva España participaban. En ellas se evidenciaba la importancia que tenía cada grupo. Había un derroche de participación que incluía procesiones, mascaradas, arcos triunfales, representaciones teatrales, certámenes poéticos. Como afirma Dolores Bravo, “el esplendor de la celebración barroca estaba íntimamente ligado al ritual del Poder” (Bravo 2002: 85–111).

Solange Alberro (2002: 85) explica que:

Las órdenes religiosas de los primeros tiempos, casi enteramente dedicadas a atender a las muchedumbres indígenas, habían descuidado los grupos emergentes y cada vez más numerosos de mestizos y criollos. Y a este final de siglo, éstos a su vez nacidos en el terruño americano, empezaban a sentirse distintos a la vez de sus padres o abuelos peninsulares y, por razones obvias, de las indígenas.

La Compañía de Jesús será la que atenderá esos grupos. Los jesuitas llegan a la Ciudad de México cincuenta años después que los franciscanos, dominicos y agustinos. Se esperaba que se encargaran de la educación de los jóvenes criollos y mestizos y se encargaran también de encauzar la religiosidad en los sectores urbanos de acuerdo con las normas del Concilio de Trento. Al llegar rivalizaron con las órdenes mendicantes y tenían que proyectar una imagen que les diese la aceptación necesaria. Un primer paso que llevaron a cabo fue traer reliquias a la Nueva España. Recordemos que eso implicaba que así en estas tierras se tenía algo santo. Una primera remesa se perdió en un naufragio. El Papa Gregorio XIII mandó una segunda y llegó en agosto de 1578.

Para lo que pretende esta ponencia, acudiremos a la *Carta del Padre Pedro de Morales*¹ que relata con pormenores la fiesta de las reliquias. Como ya se supondrá, este acontecimiento era de gran importancia porque para España era una ceremonia que reafirmaba los valores ortodoxos y para la Nueva España confirmaba su categoría de reino, a la par que cualquier otro reino que constituía la Corona Española. Todos los fieles querían contribuir y hacer notoria su entusiasta colaboración. Los caciques indígenas organizaron su participación en la procesión con docientas andas en las que portaban a sus santos patronos, iban tocando músicas con chirimías, atabales, plumería vistosa, estandartes y pendones. Cada gremio, cada orden, cada institución estaba interesada en contribuir.

Después de un naufragio, un nuevo envío de reliquias llegó el 7 de septiembre de 1578. Según comenta el Padre Morales, los fieles dieron “200.000 ducados de oro, seda y perlería” (Morales 1579: 4) para adornar la iglesia y la casa de la Compañía de Jesús así como para hacer diecinueve relicarios que contendrían las reliquias de la Santa Cruz, la Santa Espina, la Casa de Loreto, San José, Santa Ana y San Pablo. Los preparativos comenzaron con un paseo de los estudiantes y duraron treinta días. Se levantaron cinco arcos triunfales.

Un arco triunfal era una pieza de arquitectura efímera que reunía lienzos, pinturas, tableros con imágenes y textos literarios tomados de la Biblia o recién creados y poemas. De manera que por la complementación de varias expresiones artísticas y la complejidad simbólica que ya tienen los arcos triunfales de la fiesta de las reliquias se puede considerar, me parece, que ya es una expresión temprana barroca.

Cuando se supo que los indígenas principales habían sido invitados a participar de manera activa y que éstos lo estaban planeando con andas, músicos y bailarines, los criollos prepararon cinco arcos triunfales. Para los fines de revisar el proceso de pertinencia e identificación, me ocuparé del tercer y del quinto arcos triunfales.

El tercer arco triunfal fue colocado en la puerta del Colegio de San Pedro y San Pablo. En él por primera vez aparecerá unido a la representación de la Nueva España el tunal y el águila. De acuerdo con la descripción del Padre Morales, había dos pilares, uno dedicado a una imagen masculina que representaba al Perú y otro, a una imagen femenina que era la Nueva España:

La Nueva España en figura de una hermosa mujer con ropas roçagantes de prosperidad, los ojos muy modestos, y en la mano derecha sus propias armas, que son una Tuna Campestre y un Aguila [...] Y en la yzquierda una plancha de plata mostrando su riqueza: fixados los pies sobre cabeças de herejes. (Morales, cit. por Alberro 2002: 86)

Se trataba de una representación alegórica que exhibía elementos que hoy sabemos ya que formaron una identidad para criollos, mestizos e indios. Hay varias imágenes en las que se insistirá la identificación de la Nueva España con la Ciudad de México. Además de en este arco triunfal, los estudiantes de la Compañía de Jesús colgaron un cartel en la ventana del Ayuntamiento descrito por el Padre Morales de la siguiente manera:

1 *Carta del Padre Pedro de Morales de la Compañía de Jesús. Para el Muy Reverendo Padre Everardo Mercuriano, General de la Misma Compañía, en que se da relación de la festividad que en esta insigne Ciudad de México se hizo de este año de setenta y ocho, en la colocación de las santas reliquias que nuestro Padre Gregorio XIII les embio, 1579.*

Tenía este Cartel tres varas en alto, y dos en ancho, en el qual iban las armas de la ciudad, que son una planta de Tuna campestre, en medio sw una laguna, y encima de ella un Aguila con un culebra en el pico. Yva también puesto el cartel en el cuerpo del Aguila, que ella misma lo abraçava y sustentava con las uñas. (Morales 1579: 9)

Solange Alberro considera que es muy probable que sea la primera vez que el símbolo fundacional de Tenochtitlan apareció en un contexto español cristiano (Alberro 1999). No sólo se incluía a los indígenas, sino que los criollos se estaban adueñando “de un símbolo indígena regenerado por el cristianismo y convertirlo en una bandera identitaria con relación a los peninsulares” (Alberro 2002: 88).

En el quinto arco se verá con mayor claridad la analogía entre el nopal mexicana y la corona de espinas de Cristo. Este arco se dedicó a la Santa Espina y Santa Cruz. En una *hieroglyphicas* que pendía de un escudo se leía:

Destas espinas se coge
Grana tan fina, y tan pura
Que tiñe la vestidura
Que aquellos, que Dios escoge. (Morales 1979: 83)

Fijémonos que ahora la sangre de los sacrificios humanos quedará ahora, por este complejo simbólico que se está estableciendo, rehabilitado para los católicos novohispanos. Revisaremos en un momento más la loa escrita por Sor Juana un siglo después en la que hace esto mismo. Es decir, se está elaborando un constructo que permite mediante la analogía revalorar las prácticas sangrientas y paganas de los pueblos prehispánicos. No son los peninsulares los que están elaborando estas correspondencias simbólicas sino los originarios de estas tierras, ya con un nuevo bagaje cultural proveniente de Europa.

La loa de *El Divino Narciso*

El Divino Narciso es un auto sacramental que Sor Juana Inés de la Cruz escribió por encargo. Todo auto sacramental es una pieza dramática que recurre a la alegoría para ensalzar la Eucaristía. “Los autos sacramentales, que descienden del teatro religioso medieval, se representaban durante la fiesta del Corpus Christi para propiciar la reafirmación de la fe cristiana en un ambiente celebratorio”, afirma Carmela Zanelli (2002: 579).

Sor Juana, según explica Octavio Paz, se apega a la manera de manejar el auto sacramental como Calderón de la Barca, es decir: no como una historia prodigiosa, sino como una alegoría intelectual, a saber: una combinación de imágenes-conceptos para ser representada en la corte y no tanto en los corrales (Paz 1982: 431).

En *El Divino Narciso* Sor Juana análoga de manera extraordinaria a Narciso con Cristo y a Eco con la Naturaleza Humana. Como se supondrá, Sor Juana tiene que hacer un espléndido manejo de mecanismos retóricos para establecer esta analogía. Aunque es muy usual para los poetas barrocos recurrir a la literatura clásica, esta identificación requería de un trabajo fino para no ser censurada.

Me detendré en la loa que precede al auto sacramental porque allí es donde se puede observar el manejo que la jerónima quiere hacer con la representación de lo indígena. Veamos cuál es el tratamiento que da a los ritos prehispánicos y cómo los justifica a la luz de la mirada católica.

Sor Juana crea dos personajes alegóricos que representan lo indígena, América y Occidente. La loa comienza con la danza del tocotín, interpretada por hombres y mujeres ataviados con mantas y huipiles, llevan en las manos plumas y sonajas. El personaje de la Música exhorta a los presentes a participar en la fiesta del Gran Dios de las Semillas. La música y la danza le dan el carácter ritual y así la jerónima presenta los ritos indígenas con un carácter solemne. Está dándole a la religión mexicana una dimensión teológica para recuperarla en la historia entendida como el Plan Divino.

Sor Juana no lo hace de una manera simplista que encubre la violencia que se llevó a cabo en la Conquista para imponer la religión. De hecho, hay otros dos personajes alegóricos, la Religión Católica y el Celo, éste disfrazado de Capitán General para representar el brazo armado de la religión. El primer impulso de la Religión es instar al Celo a castigar la idolatría, pero vacila:

Yo iré también, que me inclina
La piedad a llegar (antes
Que tu furor los embista)
A convidarlos, de paz,
A que me culto reciban.

En la escena II Occidente y América están asustados, y será en la tercera escena que América y Occidente, no obstante, declaran la defensa de sus creencias. América, personaje indígena femenino se resiste a someterse:

Si el pedir que yo no muera,
y el mostrarte compasiva,
es porque esperas de mí
que me vencerás altiva,
como antes con corporales,
después con intelectivas
armas, estás engañada;
pues aunque lloro cautiva
mi libertad, ¡mi albedrío
con libertad más crecida
adorará mis Deidades!

Hay una resistencia de los personajes indígenas a abrazar la nueva religión. La Décima Musa recurre al “teatro dentro del teatro” y propone que estos dos personajes vean el Auto sacramental para que se convenzan de que Cristo. La poeta novohispana crea un paralelismo evidente entre el Dios de las Semillas, ese dios del que se alimentan los mexicanos, con la Eucaristía. Sor Juana quita el acento en la idea de los sacrificios humanos como asunto diabólico, y elige un ritual que evidentemente se asimila a las prácticas católicas.

Occidente dice:

¡Vamos que ya mi agonía
Quiere ver cómo es el Dios
Que me han de dar en comida,
Diciendo que ya conocen las Indias
Al que es Verdadero
Dios de las Semillas!

Hay una disposición de los personajes para observar el auto sacramental. Con todo esto se entiende que ya desde antes los indígenas presuponían que había un Dios que alimentaba a sus creyentes con su propio cuerpo, lo que pasaba era que aún no habían llegado a conocer al verdadero y por eso rendían culto a uno falso.

A modo de conclusión

En el mundo novohispano “la retórica se convirtió en una manera totalizadora de percibir la realidad” (Rubial 2010: 30), con ella se construían redes de semejanza como un recurso de una sociedad básicamente oral para conservar el conocimiento. La percepción funcionaba por analogías y con ellas se establecían esquemas explicativos fundamentales. En ese universo cerrado y jerarquizado las analogías y alegorías servían para entender la verdad única que era la verdad divina y revelada. La manera de fraguar argumentos irrefutables y veraces era recurrir a la religión y a la cultura clásica aceptada. Lo que se aprecia tanto en la representación pictórica de Moctezuma II, como en los arcos triunfales y en la loa de *El Divino Narciso* es que la alegoría es el recurso del que se valen fundamentalmente para realizar planteamientos de pertenencia simbólica al Imperio Español y que comienzan a hacerse propuestas de cohesión identitaria.

Aunque se pueden destacar algunos nombres concretos como Fernando de Alvarado Tezozomoc, Chimalpain y Alva Ixtlixóchitl, prototipos de la nobleza indígena desplazada, que desde fines del siglo XVI escriben sobre la grandeza de su linaje con una visión cristianizada y comparada con el mundo romano; Sahagún, que en su admiración por la cultura indígena, establece paralelismos entre ésta y la cultura clásica; Juan de Torquemada, fraile criollo, da una panorámica sobre el mundo indígena en *Monarquía indiana*; Carlos de Sigüenza y Góngora y Sor Juana Inés de la Cruz. Este proceso no fue producto sólo de algunas individualidades. Se observa cómo los novohispanos fueron construyendo una representación de su visión de mundo a partir de una interpretación sociocultural de su relación con España y también con ellos mismos a partir de las necesidades de pertenencia y de identidad. Sor Juana en su loa, el pintor que representó a Moctezuma en el óleo que vimos, los pintores y creadores de los poemas en los arcos de la Fiesta de las reliquias muestran también la importancia que reviste para ellos replantear el mundo indígena prehispánico a partir de los valores culturales españoles a la vez que forjar algunos símbolos que articulen un discurso novohispano que dé cuenta de su sentir e historia peculiares.

Referencias bibliográficas

- Alberro, S. (2002). Modernidad jesuita: la fiesta de las reliquias en la Ciudad de México, 1578. In E. Ballón Aguirre, & O. Rivera Rodas (Eds.), *De palabras, imágenes y símbolos: homenaje a José Pascual Buxó* (p. 85). México: UNAM.
- . (1999). *El águila y la cruz. Los orígenes religiosos de la conciencia criolla*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Brading, D. A. (2015). *Orbe indiano: de la monarquía católica a la república criolla, 1492–1987*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bravo, D. (2002). Festejos, celebraciones y certámenes del siglo XVII. In R. Chang-Rodríguez (Ed.), *Historia de la literatura mexicana desde sus orígenes hasta nuestros días 2: la cultura letrada en la Nueva España del siglo XVII* (pp. 85–111). México: Universidad Autónoma de México / Siglo XXI Editores.
- Cervantes de Salazar, F. (1985). *Crónica de la Nueva España*. México: Porrúa.
- Chinchilla Pawling, P. (2004). *De la Compositio Loci a la República de las letras: Predicación jesuita en el siglo XVII novohispano*. México: Universidad Iberoamericana.
- Cuadriello, J. (2004). Moctezuma a través de los siglos. In M. Chust Calero, & V. Mínguez Cornelles (Coords.), *El imperio sublevado: monarquía y naciones en España e Hispanoamérica* (pp. 95–122). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Gonzalbo Aizpuru, P. (2006). *Introducción a la historia de la vida cotidiana*. México: El Colegio de México.
- Juana Inés de la Cruz, Sor (1976). *Obras completas*. Tomo 3. *Autos y loas*. A. Méndez Plancarte (Ed.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Morales, P. (1579). *Carta del Padre Pedro de Morales de la Compañía de Jesús. Para el Muy Reverendo Padre Everardo Mercuriano, General de la Misma Compañía, en que se da relación de la festividad que en esta insigne Ciudad de México se hizo de este año de setenta y ocho, en la colocación de las santas reliquias que nuestro Padre Gregorio XIII les embio, 1579*.
- Paz, O. (1982). *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rozat, G. (1993–1994). Lecturas de Motecuzoma, revisión del proceso de un cobarde. *Historias. Dirección de Estudios Históricos del INAH*, 31, 31–39.
- Rubial, A. (2010). *El paraíso de los elegidos: Una lectura de la historia cultural de la Nueva España (1521–1804)*. México: FCE/UNAM.
- Sigüenza y Góngora, C. (1995). *El paraíso occidental*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Zanelli, C. (2002). Cultura indígena e impronta femenina en dos loas de Sor Juana Inés de la Cruz. In E. Ballón Aguirre, & Ó. Rivera Rodas (Eds.), *De palabras, imágenes y símbolos: homenaje a José Pascual Buxó* (pp. 577–597). México: Universidad Nacional Autónoma de México.



