



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

TESIS DE DOCTORADO

IMAGEN VISUAL EN *FLORES FÚNEBRES* DE ANTONIO BASTIDAS
(GUAYAQUIL, S. XVII)

CARRERA DE POSGRADO

Nombre del Tesista: Clara Gargiulo de Muñoz

Nombre del Director: Elena Calderón de Cuervo

Nombre del codirector: Alicia Inés Sarmiento

Mendoza, 2023

AGRADECIMIENTOS

Quiero dar las gracias sinceramente a todos los que han colaborado de un modo u otro para que este trabajo llegara a término.

En primer lugar mi gratitud a Dios, fuente de toda belleza, verdad y bien.

A mi directora, la Dra. Elena Calderón de Cuervo, que como la mujer fuerte del cántico bíblico, *no apaga por la noche su lámpara* sino que, en actitud vigilante y maternal, cuida e ilumina las mentes que le han sido encomendadas providentemente.

A mis co-directores, la Dra. Alicia Sarmiento y el Dr. Rubén Peretó Rivas que supieron dar su consejo y aliento para dar mis primeros pasos en la investigación.

A mis colegas del Centro de Edición de Textos Hispanoamericanos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo: Mariana Calderón, Lorena Gauna, María Eugenia Avena y Tatiana Cuello Privitera.

Al Centro de Estudios Filosóficos Medievales de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo. En especial a su director, el Dr. Hugo Costarelli Brandi.

A las autoridades y profesores del Department of Romance Languages and Literatures de la Universidad de Notre Dame (EEUU), donde pude proveerme de material bibliográfico invaluable y donde realicé parte de los cursos de posgrado necesarios para esta investigación. En especial a los Doctores Thomas Anderson, Juan Vitulli y Ben Heller, por su calidad académica y humana.

A todos los que me han enviado bibliografía desde el exterior del país, tanto colegas conocidos como a aquellos que conocí a lo largo de esta investigación.

A la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo y a todos mis profesores de grado sin los cuales este paso no hubiese sido posible, muy especialmente a la Dra. Cristina Salatino de Zubiría.

Al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet), que con su respaldo económico ha posibilitado que durante estos años me centrara en la presente investigación.

A mi madre, Verónica, mujer completa, que me enseñó a ajustar la vida a las exigencias de mi conciencia moral. A Teresa y a Alejandra, quienes con su inagotable apoyo anímico y espiritual supieron sostenerme en momentos de desaliento.

A mi esposo Ceferino, compañero incansable en el camino de las cosas permanentes. También a mis cuatro pequeños, Felicitas, Alejo, Anastasia y Alfonso, cuyos alegres rumores le dieron sentido a estas páginas.

ÍNDICE

Contenido

ÍNDICE.....	5
Introducción	9
1. Tema	9
2. Problemáticas presentes	11
3. Organización del trabajo	12
4. Objetivos	13
5. Hipótesis.....	14
6. Marco teórico	15
7. Estado de la cuestión	21
8. Métodos	32
9. Criterio editorial.....	32
Capítulo I: Antonio Bastidas y su contexto	37
1.1. Contexto histórico y social en la Audiencia de Quito.....	38
1.1.1. Esplendor del Virreinato	38
1.1.2. Administración y economía	43
1.1.3. La Iglesia en Quito: Jesuitas en la Real Audiencia	46
1.2. Antonio Bastidas y el <i>Ramillete</i>	52
1.2.1. Breve nota biográfica	52
1.2.2. El <i>Ramillete de Varias Flores Poéticas</i>	55
1.2.3. Estructura del <i>Ramillete</i>	59

1.3. <i>Flores Fúnebres</i> : características e influencia literaria.....	64
1.3.1. Las Flores y la “poesía de circunstancia”	65
1.3.2. Las Flores y la historia	68
1.3.3. Destinatarios de las Flores Fúnebres.....	71
Capítulo II: Cultura barroca	73
2.1. Cultura festiva.....	78
2.1.1. Posibles exequias celebradas en Quito	81
2.1.2. Arte fúnebre: el túmulo y la emblemática	89
2.1.3. Certámenes literarios	96
2.2. Imagen y retórica	99
2.2.1. Imagen y metáfora.....	103
2.2.2. Imagen y <i>evidentia</i>	111
2.2.3. Imagen y memoria.....	116
Capítulo III: Imagen visual en <i>Flores Fúnebres</i>	123
3.1. Recursos para lograr la imagen visual	123
3.1.1. La descripción pormenorizada y el tópico <i>ut pictura poesis</i>	124
3.1.2. Función extra-descriptiva	131
3.1.3. <i>Translatio temporum</i> y el tópico de la <i>vanitas</i>	132
3.1.4. Apóstrofe y uso de nombres propios.....	137
3.2. Corpus de las imágenes visuales.....	140
3.2.1. La persona	141
3.2.2. Su conducta.....	159
3.2.3. La brevedad de la vida	186
3.2.4. La muerte	194
Capítulo IV: Edición actualizada y anotada de <i>Flores Fúnebres</i>	213
Prólogo	217
POEMAS EN HONOR A ISABEL DE BORBÓN.....	231
POEMAS EN HONOR A BALTASAR CARLOS.....	257

POEMAS EN HONOR A FELIPE IV	271
POEMAS DEDICADOS A PERSONAS NOTABLES DE LA AUDIENCIA DE QUITO	285
SILVA A LA ROSA	317
Conclusiones	335
Bibliografía.....	339
Fuente	339
Sobre contexto histórico y cultural en Quito en el siglo XVII	339
Bibliografía general.....	348
<i>Instrumenta</i> : Bibliografía de apoyo técnico sobre edición de textos	367
Diccionarios utilizados.....	369

Introducción

1. Tema

El presente trabajo aborda el estudio de la imagen visual en *Flores Fúnebres* de Antonio Bastidas, poeta jesuita de la Audiencia de Quito del siglo XVII. Jacinto de Evia, discípulo de Bastidas, publica en el 1675 el *Ramillete de Varias Flores Poéticas recogidas y cultivadas en los primeros abriles de sus años por el Maestro Xacinto de Evia*, libro de poesía ecuatoriana en el que participan además de Bastidas, Jacinto de Evia, Domínguez Camargo y un poeta anónimo. La obra *Flores Fúnebres* es parte del *Ramillete* y, como se verá más adelante, es obra exclusiva de Bastidas.

A partir del concepto de imagen como expresión que provoca la visualización de una imagen mental en el lector, acepción que se vincula o tiene su claro antecedente en la *enárgeia* o hipotiposis griega y en la *evidentia* latina, y desde una hermenéutica analógica, este estudio será posible de ser desarrollado a través de los siguientes planteamientos:

- a. El autor y su tiempo: Antonio Bastidas y la Audiencia de Quito durante el reinado de Felipe IV.
- b. Dos aspectos de la cultura del siglo XVII: la cultura festiva en general y la fiesta fúnebre en particular y el concepto de imagen en las retóricas jesuitas y sus antecedentes clásicos.

- c. Análisis literario de la imagen visual de las *Flores Fúnebres*: aspectos retóricos e iconológicos.

El Barroco hispano ofrece una “cultura dirigida” a la conservación y defensa de la monarquía lo cual requería de la aceptación e incorporación del público. Esto explica que una sociedad como la del Imperio español apele a la eficacia de la imagen y que por ello se entienda que la cultura barroca española sea una “cultura de la imagen sensible”.¹ No es de extrañar, entonces, que los escritores barrocos también sean tan conscientes de la capacidad visual que puede contener una imagen literaria cuya fuerza radica en su posibilidad de captar la vista mental de su lector y de mover sus ánimos.

Antonio Bastidas, figura representativa del barroco en la Audiencia de Quito, escribe en el contexto de la fiesta fúnebre y transmite a sus lectores las imágenes allí representadas lo que permite, entre otras cosas, conocer un excepcional universo de formas, símbolos, alegorías y metáforas asociados al arte, al espacio y a la arquitectura efímera de las celebraciones barrocas. A través de distintos procedimientos logra conferir a sus imágenes poéticas la capacidad de transmitir en el lector una sensación visual.

Si se parte de que toda obra artística se produce dentro de un contexto social, como parte de una cultura, el estudio de la imagen visual en *Flores Fúnebres* de Antonio Bastidas, exige en primer lugar atender a la biografía, obras y contexto histórico del poeta. Y en un segundo lugar, es necesario el análisis de al menos dos aspectos de la cultura barroca que parecen incidir en la búsqueda de visualidad en su obra poética: el contexto inmediato en el que es escrita y por lo

¹ José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica* (Barcelona: Editorial Ariel, 1975), 497.

que puede denominarse *Flores Fúnebres* “poesía de circunstancia” y la retórica jesuita que la sustenta.

Se podrá así finalmente realizar el análisis de los modos o recursos que posibilitan la visualidad de las imágenes en el texto mismo y realizar un corpus atendiendo a sus aspectos retóricos e iconológicos.

2. Problemáticas presentes

Dentro de los estudios literarios, el concepto de “imagen” puede llegar a ser tan amplio como equívoco por lo cual es necesario hacer algunas disquisiciones que luego irán aflorando en el desarrollo del trabajo.

a. Definición de imagen y su función sensibilizadora

Para la concepción de “imagen” se recurre a los desarrollos de Aristóteles, Cicerón y Quintiliano, quienes contemplan el aspecto sensorial o sensible de su visualización. De ahí que la imagen poética pueda ser no solo representación viva y eficaz de algo por medio del lenguaje, sino también representación de lo sensorial y como tal, abarcar lo visual, lo olfativo, lo táctil, lo auditivo y gustativo. Y de entre todas estas posibilidades, Aristóteles, Quintiliano y Horacio insisten en que la imagen se dirige especialmente a la vista. Por lo tanto, en este trabajo, se asume una definición amplia de imagen fundamentada en las retóricas clásicas.

b. Imagen y cultura

De entre las diversas manifestaciones de la imagen como representación de lo sensorial, merecerá en este trabajo atención exclusiva la imagen visual como la más importante y frecuente en la obra de Antonio Bastidas y justificada por la misma cultura del barroco, que como bien afirma Maravall, tiende a lo visual.

c. Recursos de la imagen visual e “ilusión referencial”

Si bien Pimentel no se refiere en su famoso libro *El relato en perspectiva* a los poemas de circunstancia en particular, podría aplicárseles a los poemas fúnebres de Bastidas el concepto de “ilusión referencial”² y otros recursos como la descripción pormenorizada y la *translatio temporum* que posibilitan la visualidad de las imágenes de *Flores Fúnebres*.

3. Organización del trabajo

El estudio de la imagen visual en *Flores Fúnebres* se compone de cuatro capítulos o apartados:

En un primer capítulo se atiende al contexto histórico y social en la Audiencia de Quito del siglo XVII y la vida y obra de Antonio de Bastidas. Se señalan, además, algunas características generales de *Flores Fúnebres*.

En el segundo capítulo se exponen dos aspectos de la cultura visual: la cultura festiva en general y las exequias fúnebres en particular y el concepto de imagen en la retórica barroca jesuita.

Ya en el tercer capítulo se analizan los recursos que posibilitan la visualidad en las imágenes y se confecciona un corpus de ellas según cuatro ejes temáticos: la persona, su conducta, la brevedad de la vida y la muerte.

En el cuarto y último capítulo se ofrece una edición actualizada y anotada de *Flores Fúnebres* para facilitar la comprensión y el acceso al texto mismo de la obra.

² Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa* (México: Siglo XXI, 2005), 30.

En el apartado “Conclusiones” se expondrán algunas síntesis temáticas a las cuales se llegaron luego de todo el análisis.

4. Objetivos

El **objetivo general** lo constituye el estudio crítico referido al estilo y uso de la imagen visual en las *Flores Fúnebres*, obra poética de Antonio de Bastidas (1615-1681) compilada en el *Ramillete de Varias Flores Poéticas recogidas y cultivadas en los primeros abrils de sus años por el Maestro Xacinto de Evia natural de la ciudad de Guayaquil, en el Perú /dedícale a Don Pedro de Arboleda Salazar, Provisor, Vicario General y Gobernador deste Obispado de Popayán*. Madrid: En la imprenta de Nicolás Xamares, mercader del libros, año de 1675.

Los **objetivos específicos** consisten en:

- Revalorar y contextualizar la obra *Flores Fúnebres* dentro del espacio cultural de la Audiencia de Quito. Para tal fin se tendrán en cuenta aspectos históricos, sociales y culturales que fundamentan la elección de recursos visuales en la expresión literaria.
- Reconocer y categorizar los aspectos que configuran la “retorricidad” del estilo de Bastidas para determinar el elemento que aglutina e integra las demás significaciones en lo que se conoce de manera general como “imagen visual” y que se activa en el vocablo, en el verso, en la tónica y los recursos.
- En virtud de que no se cuenta hasta el presente con una edición actualizada y anotada, se pretende recuperar el texto completo de *Flores Fúnebres*. Tanto el estudio crítico como filológico se completará en investigaciones futuras.

5. Hipótesis

Las complejas aristas de estudio de estos poemas ayudan a comprobar que la “poesía de circunstancia” virreinal del siglo XVII está infravalorada debido a las erróneas asunciones que la crítica literaria ha hecho sobre ella, adjudicándole simplicidad temática y literaria en pos de la estridencia formal propia del barroco y de la tendencia culteranista que estos poetas imitan formalmente. En este sentido, la valoración crítica de *Flores Fúnebres* y la ponderación y análisis de la imagen visual permitirían considerar los poemas de Bastidas como un ejemplo acabado del barroco en las primeras letras ecuatorianas.

En virtud de la necesidad de entender las causas de toda actividad artística, sería imprescindible para la comprensión de la elección de recursos visuales por parte de Antonio Bastidas, la recuperación del contexto histórico así como, también, aspectos de la llamada “cultura del barroco” desde una hermenéutica analógica.

En el orden de lo formal, la imagen visual en *Flores Fúnebres* se hallaría en toda la configuración retórica de los poemas desde la misma *inventio*, en la elección del tema del hombre frente a la muerte expresado en tópicos como la *vánitas*, hasta la *elocutio* en la elección de figuras, recursos y tropos que hagan a la visualidad.

La realización de la edición actualizada y anotada de las *Flores Fúnebres* significaría un importante aporte para la comprensión de la Literatura Hispanoamericana Virreinal y de la influencia fundamental que sobre ella ha tenido la cultura del barroco peninsular, particularmente floreciente en los Virreinos americanos del siglo XVII.

6. Marco teórico

La palabra imagen procede de la latina *imago* y de la griega *eikon* utilizadas en la época clásica para referirse indistintamente a cualquiera de las formas particulares de imagen analógica.³ Según Corominas puede ser el derivado de un verbo preliterario, *imari*, cuyo frecuentativo (*imitari*) significa producir, representar o imitar.⁴ Por otra parte, Calandrelli la define como “figura, representación, semejanza, simulacro, retrato; idea, especie; apariencia; sombra, color, pretexto”⁵ y señala que la imagen es “en elocuencia como en poesía, toda descripción corta y viva que presenta los objetos a la vista y al entendimiento”.⁶

El diccionario de la Real Academia Española define la imagen como “representación viva y eficaz de una intuición o visión poética por medio del lenguaje”⁷ y como “recreación de la realidad a través de elementos imaginarios fundados en una intuición o visión del artista que debe ser descifrada”.⁸

Desde el punto de vista retórico o literario, la imagen se puede interpretar de dos formas distintas. En primer lugar como parte del lenguaje figurado, metafórico o alegórico, aquél que presenta un sentido otro, diferente al literal. Bajo esta concepción de la imagen se engloban así procesos formalmente diferentes como el símil o la comparación, la metáfora, la metonimia, el símbolo

³ Joaquín González Vázquez, *Estudio sobre la imagen poética* (Granada: Servicio de Publicaciones Campus Universitario de Cartuja, 1986), 17.

⁴ Juan Corominas, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* T. III (Madrid: Gredos, 1984), 442.

⁵ Matías Calandrelli, *Diccionario filológico-comparado de la lengua castellana* T. X (Buenos Aires: Talleres Gráficos “Optimus”, 1912), 3064.

⁶ Ibid. 3065.

⁷ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española* (Madrid: Espasa Calpe, 1992), II: 1142.

⁸ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed. (Madrid: Espasa Libros, 2014) [versión 23.6 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [13/04/2020]. De aquí en adelante se usará solo la abreviatura DLE 2014.

o la alegoría. Todos ellos se toman indistintamente como figuras, como licencias que se permite el lenguaje poético para conseguir una mayor expresividad, y muchos autores se refieren a ellas con el término general de imágenes. Esta primera concepción retórica de la imagen contempla también, desde el pensamiento de Aristóteles, Cicerón y Quintiliano, el aspecto sensorial o sensible de su visualización, cuestión polémica que tiene actualmente tanto defensores como detractores.

Este aspecto enlaza con la segunda forma de entender el término imagen, que se refiere a los casos en los que, independientemente de la forma lingüística con que ésta se manifieste, la expresión provoca la visualización de una imagen mental en el lector. Esta acepción se vincula o tiene su claro antecedente en la *enárgeia* o hipotiposis griega y en la *evidentia* latina, figura de contenido que presenta detalladamente una realidad, poniéndola “ante los ojos del lector”.⁹ Lausberg la define como “la descripción viva y detallada de un objeto mediante la enumeración de sus particularidades sensibles”.¹⁰

Con el término imagen se referirá en este trabajo a esta segunda acepción del término y no a la primera. Mientras la primera acepción hace referencia a la imagen en cuanto “tropo”, esta segunda lo hace en cuanto “figura”, es decir capaz, como señala Quintiliano, de configurar el lenguaje.¹¹ La posibilidad de

⁹ Antonio Azaustre Galiana y Juan Casas Rigall, *Manual de retórica española* (Barcelona: Ariel, 1997), 124-127.

¹⁰ Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, traducción castellana de José Pérez Riesco (Madrid: Gredos, 1966), § 810.

¹¹ Quintiliano realiza una clara distinción entre “tropo” y “figura”: “Es, pues, el tropo un modo de hablar, que se traslada de su significación natural y originaria a otro significado para servir al ornato del discurso o bien, como lo define la mayoría de los gramáticos, una expresión que, desde el lugar, en que ella tiene validez propia, se traslada a otro en que no es propia. La figura, como es claro por su mismo nombre, es una configuración del lenguaje, que se aparta del modo común de hablar y en primer lugar se presenta.” Quintiliano, *Sobre la formación del orador*

representación o figuración del lenguaje no hace referencia aquí a la “visualización provocada por la letra y sus variantes de disposición en la página”, que dan lugar a los distintos juegos tipográficos, estróficos o caligramáticos, sino a la “visualización posibilitada por el significado de los signos verbales”.¹²

Si la “imagen” involucra una “representación” y una “descripción” la cual, a su vez, implica una “imagen” por lo que su definición implicaría la actividad psicológica lo que puede producir cierta extrañeza tratándose de términos retóricos o literarios. Este inconveniente ya es apuntado por José Ferrater Mora en su famoso *Diccionario de Filosofía*: “Es usual llamar imágenes a las representaciones que tenemos de las cosas. En cierto sentido los términos “imagen” y “representación” tienen el mismo significado”.¹³ Éste es el significado de imagen que proponen autores como Wellek y Warren en su *Teoría de la literatura*, quienes la definen como:

expresión verbal dotada de poder representativo, esto es, la que presta forma sensible a ideas abstractas o relaciona, combinándolos, elementos formales de diversos seres, objetos o fenómenos perceptibles.¹⁴

Y con esta acepción del término “imagen” operan distintos estudiosos de la literatura como Dámaso Alonso que entiende por elementos imaginativos

(*Institutionis Oratoriae*), traducción de Alfonso Ortega Carmona (Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia, 1995-99), IX 1, 4. En adelante se citará según esta edición.

¹² María Ema Llorente, “La visualización como vehículo de la comunicación poética”, *Adversus* n. 32 (2017): 106.

¹³ José Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía* (Barcelona: Editorial Ariel, 1999), 1764. Los resaltados son del original.

¹⁴ René Wellek y Austin Warren, *Teoría de la literatura* (Madrid: Gredos, 1953), 38.

“aquellos en que reside la capacidad de la obra literaria de suscitar en nosotros representaciones sensoriales”.¹⁵

El fundamento de la *evidentia* parte de la *imitatio* de la naturaleza, ya que su finalidad es reflejar la sensación de vida y realidad. Los diversos autores suelen recurrir a ella para apelar a la imaginación de los lectores, pues su propósito es evocar una determinada imagen en su mente y mover sus afectos de acuerdo con las intenciones que se persiguen en el texto. Con esta figura de pensamiento se influye en el receptor a partir de diferentes procedimientos descriptivos o mediante tropos,¹⁶ cuestión que será tratada más adelante.

Ahora bien, ante las nuevas y no tan nuevas propuestas estéticas sobre el barroco en general y la imagen literaria barroca en particular, que oscilan de la representatividad a la desconexión con el mundo, surge la necesidad de reflexionar sobre la naturaleza misma del arte literario y su interpretación o hermenéutica.

El problema es que el tratamiento más corriente entre los teóricos contemporáneos sobre el uso de la imagen en las letras ha sido a partir del nivel de la manifestación discursiva pero, y de modo excluyente, dentro de una perspectiva antimetafísica. Sobre esta actitud advierte acertadamente Alicia Sarmiento al afirmar que al recorrer el camino inverso al de la razón natural, del

¹⁵ Dámaso Alonso, *Poesía española: Ensayo de métodos y límites estilísticos* (Madrid: Gredos, 1957), 22-23.

¹⁶ Para algunos tratadistas la hipotiposis o *evidentia* tiende a confundirse con la metonimia, con la metáfora o con la alegoría, formas que adopta frecuentemente Cfr. Fernando Lázaro Carreter, “Ortega y la metáfora”, *Cuenta y Razón del Pensamiento Actual*, n. 11(1983): 69-82.

pensamiento a la realidad, se distorsiona toda investigación por muy brillante que sea.¹⁷

Si se admite, desde un realismo metódico, que la realidad es el fundamento del lenguaje,¹⁸ y por tanto, antecede a todo tipo de presupuestos, se podría estar en condiciones de plantear la problemática de la “imagen” justamente desde una perspectiva metafísica, a la luz de los principios de esa filosofía. Una vez definida y ordenada, vale entonces llevar a cabo una hermenéutica de la misma, que desde el realismo filosófico puede ser la “analógica”, es decir, aquella que se encuentra en el punto medio entre las interpretaciones equívocas y las unívocas.¹⁹

En este sentido, la labor de Mauricio Beuchot ha estado abocada precisamente a aplicar una hermenéutica de tipo analógico a los distintos ámbitos y disciplinas, entre ellas, la literatura y el arte en general. El autor mexicano coloca como extremas dos posturas hermenéuticas, a saber la univocista y la equivocista.²⁰ El

¹⁷ Alicia Sarmiento, “Problemática de la Ficción”. En: Alicia Sarmiento et al., *Ficción y Símbolo en La Literatura Hispanoamericana* (Mendoza: Centro Intercientífico de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, 1999), 13-14.

¹⁸ Étienne Gilson, en consonancia con Santo Tomás, defiende el “realismo metódico” como el único método aceptable en el planteo del conocimiento: primero son las cosas reales y después el conocimiento o, en otros términos, que el conocimiento supone y tiene sentido por el ser trascendente, que lo ilumina y constituye. Cfr. Etienne Gilson, *El Realismo Metódico*, trad. Eudaldo Forment (Madrid: Rialp, 1998).

¹⁹ Se aboga en este trabajo por una “hermenéutica analógica”, definida y desarrollada por Mauricio Beuchot en varias de sus obras pero especialmente en Mauricio Beuchot, *Tratado de Hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*, (México: Editorial Itaca, 2009).

²⁰ Para explicar los dos ideas extremas de la labor hermenéutica, la univocista y la equivocista, Mauricio Beuchot, en su *Tratado de Hermenéutica analógica* señala que lo unívoco es lo que se predica o se dice de un conjunto de cosas en un sentido completamente idéntico, de modo que no cabe diversidad entre unas y otras. Sostiene que sólo hay una interpretación válida y por ellos no deja lugar a la hermenéutica misma. La universalización univocista es la que mantuvieron el positivismo, la fenomenología y el estructuralismo. Este último pretende un estudio científico de la obra con independencia de la historia y de la crítica bajo categorías de análisis como el signifiicante, significado, relaciones sintagmáticas y paradigmáticas. Por otro

extremo univocista, en el ámbito de las artes, es el extremo de lo que se ha llamado "teoría *tradicional* del arte" que consiste en prescribir qué es el arte. Es decir, este tipo de teoría "le ordena al artista lo que hay que hacer y decir; cuándo hay, o estamos frente, a una obra de arte y cuándo no."²¹ El otro extremo, el equivocista, podría, por otra parte, identificarse con las teorías posmodernas. Estas últimas, cuya variante, los Estudios Culturales y los *Visual Studies*, ocupan hoy un lugar central en estudios sobre la imagen pero carecen de la fundamentación metafísica necesaria para comprender la imagen y la naturaleza propia de arte literario. Mientras que la postura univocista prescribe, la equivocista describe porque todo es un artificio, "una nada que remite a nada", y por lo tanto que se agota en sí mismo.²²

La hermenéutica analógica, en cuyas bases se halla el concepto tomista de analogía, centra la comprensión más allá de la univocidad y de la equivocidad y propone, como modelo de interpretación de las obras artísticas en particular, una hermenéutica analógica-icónica que pueda interpretar la obra artística desde sus tres ejes (autor-obra-receptor) y hallar el sentido del texto partiendo del texto mismo hacia el autor, su contexto, su cultura y su proyección en el receptor.

lado, lo equívoco es lo que se predica o se dice de un conjunto de cosas en un sentido completamente diverso. Da el predominio total a la diferencia, a esa diversidad de interpretaciones que introduce el yo irreplicable e intransferible, con el peligro de ser casi incomunicable y pretende lograr una máxima objetividad por medio de la máxima subjetividad, acorde con su exaltación del yo, del sujeto, y de las facultades más subjetivas. Esta postura equivocista es fragmentaria y es característica del pensamiento postmoderno. Cfr. Mauricio Beuchot, *Tratado de Hermenéutica analógica*.

²¹ Juan Granados Valdéz, "Sobre la estética analógica de Mauricio Beuchot", *Caleidoscopio*, n.44 (2021) <https://doi.org/10.33064/43crscsh2327>

²² *Ibíd.*

Beuchot, en consonancia con el norteamericano Charles Sanders Peirce, afirma que las artes son textos en tanto que son signos, pero signos analógicos, que están a la mitad, entre lo natural y lo convencional, entre la naturaleza y la cultura. Estos signos analógicos son “íconos”.²³ Las artes son signos icónicos porque son susceptibles de ser interpretados, porque son simbólicos, porque remiten a algo ausente y abren la puerta a otra cosa, a algo distinto de sí mismos. Es que la iconicidad es justamente esa capacidad que tiene el ícono, como signo, de hacer pasar del fragmento a la totalidad.²⁴

7. Estado de la cuestión

Princeps y ediciones posteriores

De acuerdo con la *Princeps* de Madrid, el *Ramillete de varias flores poética*, antología que contiene *Flores Fúnebres*, ve por primera vez la luz en 1675 en la imprenta de Nicolás de Xamares que tenía sus talleres en Alcalá de Henares.²⁵ Esta obra es un trabajo de compilación y creación de Xacinto de Evia González y de edición de Antonio Bastidas.

Luego de la edición del año 1675, la obra pasa un largo período de olvido editorial hasta que tres siglos después es editada en 1975 en una versión de divulgación por Galo René Pérez para la Colección Básica de Escritores

²³ Se debe distinguir aquí entre la iconicidad como modelo de comprensión de una obra y la iconicidad como materialización del parecido entre un referente y su re-presentación.

²⁴ Cfr. Mauricio Beuchot, “Hacia una hermenéutica analógico-icónica”, *Contrastes*, n. 4 (1999); *Las caras del símbolo: el ícono y el ídolo* (Madrid: Caparrós editores, 1999); *Belleza y Analogía. Una introducción a la estética* (México: San Pablo, 2012); *Teoría semiótica* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2015b); *Teoría Estética. La Resurrección Del Arte* (México: Orfila, 2018).

²⁵ Xacinto de Hevia. *Ramillete de varias flores poéticas recogidas y cultivadas en los primeros abrils de sus años* (Madrid: Imp. Nicolás Xamares, 1675).

Ecuadorianos de la Casa de Cultura Ecuatoriana.²⁶ Esta edición no es una obra completa sino una selección de los dos poetas quiteños: Bastidas y Evia. Los poemas allí seleccionados son tomados del volumen correspondiente de la Biblioteca Ecuatoriana Mínima editado por Cajica en 1960 y siguen la versión al castellano moderno del humanista Aurelio Espinosa Pólit.

Aparecen luego dos ediciones facsimilares de la *Princeps* de 1675: en 1999²⁷ y en el 2009²⁸ en Guayaquil por la editorial Frente de Afirmación Hispanista, ambas con introducción de Rodrigo Pesántez Rodas. Este último ejemplar, a cargo de José Labrador y Ralph DiFranco es una transcripción en la que se amplía el tamaño de la letra para facilitar su lectura, se subsana erratas, se modifica la acentuación y se eliminan las apostillas marginales que permanecen intactas en la edición. Un punto importante de esta edición es que se da cuenta de la información existente sobre estos poemas con el fin de facilitar las posibles relaciones establecidas con otros textos y se ha incluido un índice de autores con los primeros versos de sus poemas y los números que les corresponden en la edición. A éste le han añadido un índice de concordancias con fuentes manuscritas e impresas, además del obligado índice de primeros versos.

El *Ramillete* y la crítica antibarroca

La obra de Evia forma parte de las historias de la literatura hispánica desde su publicación, sin embargo, esto no genera mucha difusión de su contenido ni

²⁶ Xacinto de Hevia. *Ramillete de varias flores poéticas recogidas y cultivadas en los primeros abriles de sus años*, introducción de Galo René Pérez. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1975.

²⁷ Xacinto de Hevia, *Ramillete de varias flores poéticas recogidas y cultivadas en los primeros abriles de sus años*, Est. de R. Pasantes. (Guayaquil-Ecuador: Frente de Afirmación Hispanista, 1999).

²⁸ Xacinto de Hevia. *Ramillete de varias flores poéticas recogidas y cultivadas en los primeros abriles de sus años*, editor José Julián, Labrador Herráiz y R. di Franco. Est. de R. Pasantes. (Guayaquil-Ecuador: Frente de Afirmación Hispanista, 2009)

tampoco la simpatía de la crítica literaria por lo menos hasta bien entrado el siglo XX.

A lo largo del tiempo la obra es desmembrada y publicada por fragmentos sin atender al criterio de su editor, Bastidas, quien había realizado un gran trabajo de ordenación y estructuración del texto. El primero en incorporar a los poetas del *Ramillete* en una antología es Juan de Velasco por los años 1790, 1791 cuyo manuscrito se titula *Colección de poesías, hechas por un ocioso en la ciudad de Faenza* y consta de cinco volúmenes. De todos ellos solo se ha publicado la parte que contiene los poetas quiteños *Los poetas quiteños de “El Ocioso de Faenza”* de Alejandro Carrión.²⁹

A finales del siglo XIX y principios del siguiente los juicios de valor acerca del *Ramillete* dejan claro que la obra no se adapta a los cánones literarios del momento.

Se escriben algunos estudios críticos sobre literatura quiteña a fines del s. XIX como los de Pablo Herrera³⁰ y Juan Mera³¹. El primero de ellos expresa al comienzo del libro que las manifestaciones literarias del Reino de Quito son “un débil reflejo de las luces que arroja la civilización europea” y que “Izturizaga, Fernandez, Bastidas, Hevia, no eran más que unos culteranos tan ininteligibles, tan eruditos y tan ingeniosos, como Góngora”. Más adelante califica los poemas del *Ramillete* como “estrafalarios”, muy al estilo de Góngora.³²

²⁹ Alejandro Carrión, *Los poetas quiteños de “El Ocioso de Faenza”* (Quito: Casa de la Cultura, 1957).

³⁰ Pablo Herrera, *Ensayo sobre la historia de la literatura ecuatoriana* (Quito: Imprenta del Gobierno, 1860). Hay una segunda edición de esta obra: (Quito: Imprenta Nacional, 1927).

³¹ Juan León Mera, *Ojeada histórico-crítica sobre la poesía ecuatoriana desde su época más remota hasta nuestros días* (Quito: Imprenta de J. Pablo Sanz, 1868). Hay una segunda edición de esta obra en la que se añaden nuevos apéndices: (Barcelona: Imprenta y Litografía de José Cunill Sala, 1893).

³² Pablo Herrera, *Ensayo sobre la historia de la literatura ecuatoriana*, 57.

Mera comparte con su antecesor la mirada negativa de la literatura ecuatoriana durante el s. XVII y juzga la obra de Evia como un “manejo de ortigas y de ruda”, mostrando así su desprecio por ella. Sin embargo reconoce el esfuerzo de las órdenes religiosas, y en particular la Compañía de Jesús, por resguardar la sabiduría de los griegos y latinos que de otro modo habrían desaparecido “entre las oleadas de la turbulenta y mal segura sociedad de entonces”.³³

La famosa *Historias de la Literatura en Nueva Granada* de Vergara y Vergara³⁴ abre ya nuevas sendas. El autor se distancia de los historiadores y críticos que se han aproximado con descrédito a los primeros poetas coloniales y critica duramente la obra de José Antonio de Plaza quien considera la historia literaria de Nueva Granada hasta 1800 como “siglos de ignorancia”. Vergara y Vergara reconoce la labor anterior a la generación de 1810 sin la cual no hubiese habido un “desarrollo del espíritu” y el germen de las generaciones posteriores.³⁵ Sin embargo, en el único poeta del *Ramillete* en el que se detiene es en Domínguez Camargo ya que su libro ahonda en los poetas colombianos, no en los ecuatorianos.

Unos años después, Gallegos Naranjo publica el *Parnaso Ecuatoriano* y da una somera descripción de la figura de Jacinto de Evia.³⁶ También Pedro Fermín

³³ Juan León Mera, *Ojeada histórico-crítica sobre la poesía ecuatoriana*, 32.

³⁴ José María Vergara y Vergara, *Historia de la literatura en Nueva Granada* (Bogotá: Imprenta de Echeverría Hermanos, 1867). Hay una nueva edición de esta obra: (Bogotá: Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional de Colombia, 2017)

³⁵ José María Vergara y Vergara, *Historia de la literatura en Nueva Granada*, “Introducción” XIV-XV.

³⁶ Manuel Gallegos Naranjo, *Parnaso Ecuatoriano con apuntes biográficos de los poetas y versificadores de la República del Ecuador desde el siglo XVII hasta el año de 1879* (Quito: Imprenta de Manuel V. Flor, 1879), 172.

Cevallos, al contextualizar el estado cultural de la Presidencia de Quito durante el s. XVII, nombra muy al pasar la obra del *Ramillete*.³⁷

Ya en el s. XX, el tratado bibliográfico de Uriarte y Lecina³⁸ y los estudios de Menéndez y Pelayo,³⁹ Francisco Váscones⁴⁰, José Vargas⁴¹ e Isaac Barrera⁴² marcan un importante antecedente. Marcelino Menéndez Pelayo, acorde a su conocido espíritu antibarroco, califica al *Ramillete* como un “monumento de hinchazón y pedantería” pero le concede el mérito de ser uno de los “tipos del gongorismo americano” y “un curioso documento” para la historia de las costumbres de la colonia, por estar lleno de versos de circunstancias, elogios fúnebres, sonetos, inscripciones y motes con que en Quito se solemnizaron las honras de reyes, príncipes, virreyes y oidores.⁴³

Por su parte, Vargas señala que el *Ramillete*, y en particular los versos de Bastidas, son un reflejo de la vida social durante el siglo XVII:

La escena de las exequias de la reina Margarita en 1613, se repitió en Quito con motivo de la muerte de la reina Isabel de Borbón y fue el padre Bastidas el poeta que compuso glosas y romances para el concurso entonces promovido. La muerte del príncipe

³⁷ Pedro Fermín Cevallos, *Resumen de la Historia del Ecuador desde su origen hasta 1845* (Quito: Imprenta de la Nación, 1886), 364.

³⁸ José Eugenio Uriarte y Mariano Lecina, Mariano. *Biblioteca de escritores de la Compañía de Jesús pertenecientes a la Antigua Asistencia de España desde sus orígenes hasta el año de 1773* (Madrid: Suplemento, 1916). José Eugenio Uriarte y Mariano Lecina, *Biblioteca de escritores de la Compañía de Jesús pertenecientes a la antigua asistencia de España desde sus orígenes hasta el año de 1773* (Madrid: Imprenta de la Viuda de López del Horno, 1925).

³⁹ Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de la poesía hispano-americana*, T. II (Madrid: Librería general de Victoriano Suárez, 1913).

⁴⁰ Francisco Váscones, *Historia de la literatura ecuatoriana* (Quito: Tipología y encuadernación de la Prensa Católica, 1919).

⁴¹ José M. Vargas, *La Cultura del Quito Colonial* (Quito: Santo Domingo, 1941).

⁴² Isaac J. Barrera, *Historia de la literatura Ecuatoriana* (Quito: Editorial Ecuatoriana, 1944).

⁴³ Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de la poesía hispano-americana*, 86.

Baltasar Carlos, immortalizado por el pincel de Velázquez, inspiró al poeta una canción de lamento por las esperanzadas defraudadas. A través de los veros de Bastidas conocemos una versión de Nuestra Señora del Amparo, que apareció rodeada de rayos luminosos a una monja de Santa Clara. Bastidas nos revela también el modo como en el Colegio Seminario se recibía la vista de los Obispos, patronos natos del Plantel.⁴⁴

Tanto Pelayo como Vargas nombran así rápidamente el aspecto circunstancial y testimonial de la obra.

Redescubrimiento del *Ramillete*

El inicio del redescubrimiento del *Ramillete* es en 1927, cuando Gerardo Diego lee los poemas de Domínguez Camargo y decide elogiar en la revista Verso y Prosa su talla poética.⁴⁵ Esta apreciación pública abre el camino a nuevas críticas, como por ejemplo, fuera de las fronteras ecuatorianas, la de Emilio Carilla. Si bien en su libro *El Gongorismo en América* se detiene en Domínguez Camargo y poco en Evia y Bastidas,⁴⁶ acerca de este último realiza una interesante aseveración: que el guayaquileño no se acerca mucho a Góngora ya que raramente encontramos en su obra construcciones antitéticas o hipérbaton.⁴⁷

La fama y la progresiva apreciación de que goza la obra de Domínguez Camargo no pueden equipararse a la de sus compañeros Evia y Bastidas. Ambos reciben sus correspondientes elogios tardíamente a manos de los poetas y críticos de mediados del siglo XX, quienes poco influidos ya por las voces

⁴⁴ José M. Vargas, *Historia de la cultura ecuatoriana* (Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1965), 108-109. En esta obra, posterior a la de 1941, Vargas no solo corrige el lugar de nacimiento de Bastidas, sino que, luego de la lectura de Espinosa Pólit, el autor reconoce el valor testimonial de la obra del poeta.

⁴⁵ Diego Gerardo, "Nuevas Indias de gula reconquistadas", *Verso y prosa*, n. 4 (1927); y "La poesía de Hernando Domínguez Camargo en nuevas vísperas", *Crítica y poesía*, (1984).

⁴⁶ Emilio Carilla, *El Gongorismo en América* (Buenos Aires: Instituto de Cultura Latino-Americana, 1946).

⁴⁷ *Ibíd.* 127.

decimonónicas, comienzan a valorarles y a ver en ellos la importancia que realmente tienen: la de ser el mayor documento de conjunto nativo que se da en los virreinos coloniales.

La acogida de Evia llega hacia 1940, momento en el que algunos estudiosos profieren palabras de elogio hacia su obra. Entre ellos destacan Pedro Henríquez Ureña quien reconoce el valor del compendio en su libro *Las corrientes literarias en la América hispana*⁴⁸ y el catedrático americano Ángel Flores que en su obra *The Literature of Spanish America* resalta la calidad de sus villancicos.⁴⁹

La suerte de Bastidas no llega hasta que aparecen los estudios de Espinosa Pólit⁵⁰ y Alejandro Carrión.⁵¹ Al primero se le deben las primeras apreciaciones y aproximaciones serias a la poesía de Bastidas. Él le otorga al poeta el “título glorioso de primer poeta ecuatoriano” y “un derecho indiscutible a especial atención y estudio”.⁵² El catedrático jesuita señala los “prejuicios de la preceptiva pseudoclásica y de la romántica” que han abordado de manera equivocada las producciones poéticas del siglo XVII.⁵³ Si bien admite la falta de valor estético de los poemas del guayaquileño, marca su valor como muestra de

⁴⁸ Pedro Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias en la América hispánica*. Traducción de Joaquín Díez-Canedo, (México: Fondo de Cultura Económica, 1949).

⁴⁹ Ángel Flores, *The Literature of Spanish America: Vol. I, The Colonial Period*, (New York: Las Américas Publishing Company, 1966).

⁵⁰ Aurelio Espinosa Pólit, *Los dos primeros poetas coloniales ecuatorianos, siglos XVII y XVIII: Antonio de Bastidas y Juan Bautista Aguirre*, “Biblioteca Ecuatoriana Mínima” (Puebla: Editorial J. M. Cajica, 1959, 1960); Aurelio Espinosa Pólit, “El primer poeta ecuatoriano de la colonia, P. Antonio Bastidas”, *Boletín de la Academia Nacional de Historia*, n. 87 (1956).

⁵¹ Alejandro Carrión, *Primicias de la poesía quiteña*, (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1954); “Ramillete: Infancia de una poesía”, *Actual* n.2, (1968); *Antología general de la literatura ecuatoriana durante la colonia española* (Quito: Grafies, 1992).

⁵² Aurelio Espinosa Pólit, *Los dos primeros poetas coloniales ecuatorianos*, 31.

⁵³ *Ibíd.*

la notable cultura e intelectualidad quiteña “que en poco más de un siglo se había puesto a la altura de las viejas culturas europeas.”⁵⁴

Un análisis parecido al de Espinosa Pólit hace Galo René Pérez en *Literatura ecuatoriana (400 años)*⁵⁵ y señala que para la correcta comprensión y análisis de la máxima expresión lírica colonial ecuatoriana, que para el autor es la obra de Juan Bautista Aguirre, se requiere como paso anterior el conocimiento del *Ramillete*.⁵⁶

Acerca de la crítica que Juan León Mera hace del *Ramillete*, Galo René Pérez, en la “Introducción” a la edición de 1975, comenta:

La centenaria antología ha sido juzgada generalmente con desdén. Tanto en el Ecuador como en los demás países. Y la crítica peyorativa quizás ha procedido de estudios intransigentes en materia estética, como el de Juan León Mera, cuyas apreciaciones se han venido repitiendo por mucho tiempo. En efecto, la endeblez de méritos a que se refiere aquel polígrafo en su “Ojeada” sobre la poesía ecuatoriana, ha creído se advertida después por otros críticos, que tal vez no han conocido de veras el contenido completo del “Ramillete” de Evia.⁵⁷

Los estudios de Rodríguez Castelo como sus libros *Literatura Ecuatoriana*,⁵⁸ *Literatura en la Audiencia de Quito. Siglo XVII*⁵⁹ y su artículo “Sociedad y literatura

⁵⁴ Ibíd. 38-39.

⁵⁵ Galo René Pérez, *Literatura del Ecuador (Cuatrocientos años), Crítica y selecciones* (Quito: Abyayala, 2001). Este volumen fue editado por primera vez en Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1972 bajo el título *Pensamiento y literatura del Ecuador: crítica y antología*.

⁵⁶ Ibíd. 49.

⁵⁷ Galo René Pérez, “Introducción”. En: Xacinto de Hevia, *Ramillete de varias flores poéticas*, IV-V.

⁵⁸ Hernán Rodríguez Castelo, *Literatura Ecuatoriana*. (Guayaquil-Quito: Publicaciones educativas Ariel, 1974).

⁵⁹ Hernán Rodríguez Castelo, *Literatura en la Audiencia de Quito. Siglo XVII* (Quito: Edición del Banco Central del Ecuador, 1980).

en la Audiencia de Quito”⁶⁰, publicado en 1984 como introducción a *Letras de la Audiencia de Quito* de la Biblioteca Ayacucho tienen un alto valor en el conocimiento del *Ramillete*. En este último, Rodríguez Castelo apunta dos cuestiones de importancia con respecto al poeta. En primer lugar, y en consonancia con Aguirre, que Bastidas comienza una *traditio* lírica de temas y formas que llegará a su plenitud en el siglo siguiente con Juan Bautista Aguirre; y en segundo lugar, que, de todos los libros de Bastidas, las *Flores Fúnebres* es la mejor de sus obras y donde esta *traditio* se hace más patente: “el sentimiento de *contemptus mundi* contrapuesto a la belleza de los seres, a través de formas que iban de un conceptismo senequista a un despliegue retórico culterano.”⁶¹

Junto con el de Rodríguez Castelo está el artículo “Juan Bautista Aguirre y la poética colonial”, en el que Francisco Javier Cevallos⁶² estudia la obra del poeta guayaquileño. La reimpresión de su trabajo lleva a Cevallos a actualizar su bibliografía, lo que resulta un aporte para el estudio sobre la producción colonial en la literatura ecuatoriana.

Juan Valdano renueva los estudios coloniales ecuatorianos con dos importantes libros.⁶³ En el más reciente le dedica un apartado al *Ramillete* y lo califica como “una muestra cabal de las tendencias temáticas y estéticas en las que se expresó la poesía culta de la Audiencia de Quito, en esa época”.⁶⁴ De Bastidas resalta su

⁶⁰ Hernán Rodríguez Castelo, “Sociedad y Literatura en la Audiencia de Quito. Período jesuítico”. En: Gabriela Pólit Dueñas comp., *Antología Crítica literaria ecuatoriana. Hacia un nuevo siglo* (Quito: Flacso, 2001).

⁶¹ *Ibíd.* 107.

⁶² Francisco Javier Cevallos, *Juan Bautista Aguirre y el barroco colonial* (Madrid: Edi-6, 1983). Se han publicado ocho ediciones de este volumen entre 1983 y 1986.

⁶³ Juan Valdano, *Identidad y formas de lo ecuatoriano* (Quito: Esqueletra, 2005); Juan Valdano (coor), *Historia de las literaturas de Ecuador: Literatura de la Colonia (1534-1594/1594-1700)* vol. 1. (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar/Corporación Editora Nacional, 2000).

⁶⁴ Juan Valdano, *Identidad y formas de lo ecuatoriano*, 261.

gongorismo que se actualiza en el vocablo a través del uso de cultismos. En cuanto a la metáfora, Valdano señala que los aciertos expresivos del poeta, tales como “éctasis de hielo al referirse a la cascada de un arroyo y “astros del prado” al referirse a las flores, se hallan “en medio de una hojarasca retórica y confusa”.⁶⁵

En el “Estudio Preliminar” a la edición del *Ramillete* del 2009 Pesántez Rodas afirma que el *Ramillete* es el libro más orgánico de la poesía audiencial y el mayor documento literario nativo de conjunto que se dio en nuestros virreinos coloniales; mayor “no por la diversidad de autores allí incluidos, sino por la cantidad de textos de multiplicidades genéricas, temáticas, estilos y cauces”.⁶⁶

Acerca del papel de Bastidas como editor de las obras de Camargo se encuentra el artículo de Ramírez Sierra.⁶⁷ Por otro lado, un estudio pormenorizado de las loas de Bastidas y Evia contenidas en el *Ramillete* ha sido llevado a cabo por Landázuri Suárez en su tesis doctoral dirigida por Santiago Andrés Cevallos González.⁶⁸ Para el autor, estas composiciones constituyen la totalidad de textos dramáticos que se conservan del siglo XVII en la Audiencia de Quito.

Si bien no hay estudios orgánicos y acabados de la lírica de Bastidas, se valora el aporte de dos trabajos abocados a la éfrasis que han aportado al estudio de la imagen en el barroco americano. El primero de ellos es presentado como requisito para la obtención del título de Licenciada en Artes Liberales de Andrea

⁶⁵ Ibíd. 280

⁶⁶ Rodrigo Pesántez Rodas, “Los Ramilletes hispanos en los umbrales de nuestra poesía”. En: Xacinto de Hevia, *Ramillete de varias flores poéticas*, 2009, 15.

⁶⁷ Hugo Hernán Ramírez Sierra, “Antonio Bastidas, crítico de la obra de Don Hernando Domínguez Camargo en el Siglo XVII”, *Thesaurus*, n. 3 (1998).

⁶⁸ Carlos Andrés Landázuri Suárez, “Las representaciones dramáticas en la Real Audiencia de Quito, siglos XVII y XVIII” (tesis doctoral, Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador Área de Letras y Estudios Culturales, Quito, 2021).

Armijos Echeverría, titulado “La *mirabilia* poética: *ékfrasis* hispanoamericana del siglo XVII”.⁶⁹ Éste es quizá el único estudio que se ocupa de la imagen en el poeta jesuita en particular y como tal ha servido de puntapié para este trabajo.

Un libro de gran valor también es el de Kathryn Mayers, *Visions of Empire in Colonial Spanish American...*,⁷⁰ donde analiza la manera en que Luis de Góngora se convierte en ejemplo a seguir para los poetas del siglo XVII, entre ellos Hernando Domínguez Camargo, Juan Espinosa Medrano y Sor Juana Inés de la Cruz. Mayers analiza el caso latinoamericano colonial para probar que la particular convivencia entre imagen y texto en este contexto evoca diferencias y asuntos raciales, de clase, de género y de dialéctica entre imperio y colonia.

Si bien no se comparte el punto teórico desde donde parte la autora por las grandes limitaciones que trae aplicar la teoría poscolonial a los estudios hispanoamericanos, sí se valora el minucioso trabajo llevado a cabo, en particular el análisis de la compleja relación entre texto e imagen en los poemas compuestos por Góngora y la reelaboración que hace de las imágenes gongoristas un poeta como Camargo en su Poema heroico a San Ignacio de Loyola. En resumen, se aprecia la vinculación que hace Mayers entre imágenes visuales y textos literarios como trampolín para la discusión a lo largo de sus capítulos.

⁶⁹ Andrea Armijos Echeverría, “La *mirabilia* poética: *ékfrasis* hispanoamericana del siglo XVII”, (tesis de licenciatura, Universidad San Francisco de Quito, Colegio de Ciencias Sociales y Humanidades Quito, Quito, 2017).

⁷⁰ Kathryn M. Mayers, *Visions of Empire in Colonial Spanish American Ekphrastic Writing*, (Maryland: Bucknell University Press, 2012).

8. Métodos

En virtud de la naturaleza poética del texto, se recurrirá al método de análisis de las fuentes historiográficas sobre el barroco hispanoamericano para el estudio crítico de *Flores Fúnebres*.

En orden a la lectura de la imagen visual se recurrirá a la Retórica clásica y al método iconológico de Panofsky.⁷¹ Se entiende el método iconológico como una metodología histórico-artística que parte de las obras de arte como objetos de estudio y dirige sus consideraciones hacia la historia de la cultura en virtud de la interdisciplinariedad, siendo aquí donde puede encontrarse con otras disciplinas.⁷²

Mediante la inducción será posible el reconocimiento de las distintas configuraciones de la imagen en el texto poético, para poder alcanzar finalmente una síntesis y una nueva formulación teórica sobre el objeto formal de esta investigación.

9. Criterio editorial

Lo que busca la edición crítica es un texto libre de erratas y lo más cercano posible a la idea del manuscrito. Muchas veces, y como es el caso de *Flores Fúnebres*, el manuscrito se encuentra perdido o las ediciones conservadas contienen errores. Tal como explica Pérez Priego, estadísticamente el copista deja escapar al menos una falta por página.⁷³ Es por esto que la búsqueda de una

⁷¹ Erwin Panofsky, *Estudios sobre Iconología* (Editorial Alianza: Madrid, 2001).

⁷² Rafael García Mahiques, *Iconografía e iconología. Cuestiones de método* V. 2 (Madrid: Ediciones Encuentro, 2009), 238-257.

⁷³ Miguel Ángel Pérez Priego, *La edición de textos* (Madrid: Síntesis, 2010), 26.

edición crítica libre de erratas no es tarea fácil y el filólogo debe trabajar minuciosamente.

Si bien el objetivo propuesto es simplemente una edición actualizada y anotada de *Flores Fúnebres*, dejando para investigaciones futuras su edición crítica, todo tratamiento del texto se hará según los criterios de la Escuela de Filología Española, que se alinea en las directrices de la nueva filología y que, frente a los métodos mecánicos en el establecimiento del texto al que apuntan otras escuelas,⁷⁴ plantea la necesidad de conocer en profundidad la lengua de la época y el estilo del autor.

Cañedo y Arellano⁷⁵ en una ponencia del “Seminario Internacional para la Edición y Anotación de Textos del Siglo de Oro”, realizado en Pamplona en diciembre de 1986, se refieren a los principios básicos que cimentan el trabajo del editor, los cuales son:

- a) fidelidad al texto.
- b) finalidad de la edición
- c) responsabilidad del editor
- d) coherencia de criterios en el tratamiento del texto
- e) comunicación texto-receptor (proceso que tiene al editor como mediador)

En consonancia con los criterios de regularización gráfica que se desprenden del acuerdo, en esta edición:

⁷⁴ *Ibíd.* 15.

⁷⁵ Jesús Cañedo e Ignacio Arellano, “Observaciones provisionales sobre la edición y anotación de textos del Siglo de Oro”. En: Jesús Cañedo e Ignacio Arellano (Eds), *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro. Actas del Seminario Internacional para la edición y anotación de textos del Siglo de Oro* (Pamplona: Eunsa, 1987), 340.

- Se desarrollan las abreviaturas sin dejar constancia.
- Se aplican las reglas de acentuación vigentes respetando la prosodia de la época del texto (médula-medula).
- Con respecto al uso de mayúsculas y minúsculas, se escribe inicial mayúscula cuando la puntuación lo exige. Se escriben con mayúscula los nombres propios, así como los nombres comunes que, por fenómenos como la antonomasia, funcionan con el valor de aquellos. Se elimina la mayúscula al principio de verso.
- Se unifican las diferencias gráficas no fonológicas a fin de preservar la identidad de la palabra (mueue>mueve) (breuedad>brevedad)
- Se mantiene la alternancia entre formas no diptongadas y diptongadas de un mismo término (rogo-ruego).
- Se reparten *u* y *v* según su valor vocálico o consonántico (breuedad>brevedad).
- Se propone regularizar *b-v* según el uso actual (imbidioso>invidioso).
- Se regularizan *i, j, g/x* de acuerdo con el uso actual (dixo>dijo).
- La secuencia de vocal + *i* final se transcribe según los usos actuales (oi>hoy).
- La *h* expletiva se elimina (hedat>edat).
- Se regulariza *f, h* y *ø* según el uso actual (oyo>hoyo).
- No se refleja la *h* interior si no ha tenido continuidad hasta hoy (christianos>cristianos).
- Se sustituye *qu* por *cu* para el valor (quanto> cuánto).

- Se reemplaza *ch* por *c* o *qu* (cherubin>querubín).
- Se refleja *c* por *qu* (arquo>arco).
- Se coloca *ñ* en representación de la nasal palatal (anno>año).
- Se restituye *rr* en formas como corer 'correr'.
- *Sc* y *sç* se transcriben como *c* ante *e*, *i* cuando su valor fonético, por la época del documento, se suponga igual al de *c* (paresce>parece).
- Se regulariza *c*, *ç*, *z* según el uso actual.
- Se simplifica *ss* intervocálica en *s*.
- Las grafías cultas y antiguas se mantienen cuando afecta la versificación.
- Se actualizan los signos de interrogación y exclamación.
- Se conserva el adjetivo demostrativo poético *aqueste*, *aquesta* en el cuerpo de los poemas para no generar modificaciones en la métrica del verso.

Para la presente edición actualizada y anotada de *Flores Fúnebres* se llevarán a cabo las siguientes labores:

1. Se realizan algunos cotejos con la *Princeps* de 1675 y con las ediciones facsimilares posteriores.
2. Se colocan a pie de página las apostillas del autor en letra cursiva. En algunas ocasiones se corrigen o completan algunas citas textuales tanto en castellano como en latín. Se traducen al pie algunas citas y versos latinos para lograr una mayor comprensión del texto.
3. Se actualiza conforme a las normas siguientes lo concerniente a la puntuación, la acentuación y el uso de mayúsculas y minúsculas. El uso

de los dos puntos se reduce al caso que los aplica la preceptiva actual reemplazándolo por la puntuación que se considera pertinente.

4. Se mantiene el uso de comillas (""") para los pasajes dialogados. Se mantienen los guiones y paréntesis que figuran de manera compatible con el uso actual y se reponen las diéresis.
5. Se amplifican en todos los casos las contracciones y elisiones de palabras.
6. Se repone la *h* en todos los casos que corresponda según uso actual.
7. Se enumeran tanto los párrafos del prólogo y textos introductorios de Evia como también los poemas de Bastidas de manera consecutiva.

Capítulo I: Antonio Bastidas y su contexto

En la concepción aristotélica, el arte, como toda actividad humana, supone la participación de un agente cuyo hábito regule la actividad artística y posibilite la ejecución de la obra. Por esta razón, hay, entre la obra y el hábito artístico una relación de causalidad eficiente.

El hábito artístico es por su naturaleza, actitud del entendimiento; sin embargo, por su dirección hacia lo concreto toca el ámbito de la imaginación y la fantasía creadoras,⁷⁶ funciones ambas de una facultad sensible cuya intervención en la realización de la obra-artefacto es decisiva. Y esta facultad sensible, así como, también el conocimiento del artista, que se proyecta sobre la materia, instrumentos y medios para la ejecución de la obra, obedecen a un contexto histórico, social y cultural que la explica y da sentido. Por esto, es que puede asegurarse que la eficacia causal del arte llega a fronteras de todo lo que confluye en la realización de la obra artística, a saber, el contexto histórico, social, individual y cultural del artista.

En este sentido es esencial para la comprensión de las *Flores Fúnebres* indagar sobre la persona misma de Bastidas, su vida, su formación, sus obras, etc., como así también el contexto en el que está inmerso. Es necesario por ello partir de un estudio histórico y social para, desde allí, entender la cultura y el espacio inmediato de donde surgen las *Flores* del jesuita, a saber, la fiesta fúnebre, porque, como afirma Beuchot:

⁷⁶ Alicia Sarmiento, "Problemática de la Ficción", 19.

El poeta se encuentra en un contexto social —con su cultura o ideología—, y en dependencia de él se desarrolla su labor artística. Es cierto, además, que el poeta goza de bastante libertad, gracias a su empuje creador y su originalidad. Por lo cual, ambos factores, individual y social, están muy vinculados en la producción de las metáforas.⁷⁷

1.1. Contexto histórico y social en la Audiencia de Quito

El análisis de la obra desde un contextualismo relativo, no absoluto, brinda la posibilidad de abrir el espectro cognoscitivo sin perderse en un infinito de interpretaciones que volvería imposible la comprensión y caótica la investigación.

Es por eso que en la primera parte de este primer capítulo se tratará de echar luz sobre tres aspectos de la Audiencia del Quito durante el siglo XVII que posibiliten el acercamiento histórico a *Flores Fúnebres*: su historia, su administración y economía y el papel que cumple la iglesia y la Compañía de Jesús en ese tiempo y espacio, especialmente en su rol educador.

1.1.1. Esplendor del Virreinato

Al alborear el siglo XVII, superada la etapa de la conquista, tanto españoles como portugueses se instalaron en los territorios americanos, fundaron ciudades e impusieron una forma de vida urbana más conveniente para sus intereses administrativos y comerciales como así también para las tareas de evangelización.

Ayala Mora observa que entre la última década del siglo XVI y las primeras del siglo XVIII, en que se dio la vigencia del “pacto colonial”, hubo una notable

⁷⁷ Mauricio Beuchot, “Análisis semiótico de la metáfora”, *Acta poética*, n. 2 (1980): 123.

continuidad de la vida política y social de Quito, marcada por la relativa estabilidad asentada en el auge económico. Además, al tiempo que se robustecía el aparato burocrático colonial, se profundizaba también el mestizaje, como uno de los rasgos de la sociedad dominante.⁷⁸

Emilio Carilla distingue, también, el siglo XVII como la “época de la plenitud colonial” y si bien ubica al barroco americano desde el siglo XVII hasta finales del XVIII, aclara que la literatura barroca alcanza su “relieve más notorio” en el primero gracias a un contexto de estabilidad social.⁷⁹

Esta estabilidad en los virreinos coincide, principalmente con el reinado de Felipe IV. Su complejo gobierno convive con el gran esplendor cultural del imperio y el proceso de decadencia de la monarquía de los Austrias que conducirá a su definitiva caída y asunción de los Borbones al trono.

Felipe IV es llamado “rey de España” aunque este título jamás había existido⁸⁰ y es que, al suceder a sus predecesores, acumula herencias, patrimonios, feudos, reinos y coronas. Es al mismo tiempo, rey de Castilla, de Aragón, de Portugal, de Navarra, de Sicilia, de Cerdeña, de Nápoles, duque de Milán, duque de Brabante, conde de Flandes, de Atois y de Borgoña.

A esta realidad de la soberanía de Felipe IV se añade la doble dimensión planetaria del imperio por sus posesiones portuguesas y sus territorios castellanos de ultramar. Nunca antes se ha alcanzado tal extensión, sobre todo porque las exploraciones geográficas se prolongan a lo largo de su reinado.⁸¹

⁷⁸ Enrique Ayala Mora, *Resumen de Historia del Ecuador* (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar del Ecuador, 1999), pag. 17.

⁷⁹ Emilio Carilla, “Literatura barroca y ámbito colonial”, *Thesaurus*, n. 3 (1969): 417-418.

⁸⁰ Alain Hugon, *Felipe IV y la España de su tiempo. El siglo de Velázquez* (Barcelona: Crítica 2015), 16.

⁸¹ Cfr. *Ibíd.* 17.

Bajo el reinado de Felipe IV, la vida cultural y artística alcanza las cimas del Siglo de Oro. Florecen poetas como el culterano Góngora y el conceptista Quevedo y se escenifican con gran asistencia de público las comedias de Lope de Vega, Calderón de la Barca y Tirso de Molina. En las artes plásticas brillaron nombres como Juan Bautista Martínez del Mazo, Vicente Carducho y Eugenio Cajés, entre otros, además del más célebre de todos ellos, Diego Velázquez, cuyos pinceles retratan el esplendor del rey y su corte.

Si bien la extensión y la cultura del Imperio son inmensas, la preocupación del Rey Planeta por la política no lo es tanto. Al igual que Felipe III, el monarca cede los asuntos de Estado a la figura de los validos como favoritos reales, entre los que cabe destacar el Conde-Duque de Olivares (1621-1643), que intentan acaparar las principales funciones del gobierno de la Monarquía. Además, Felipe es un rey sedentario pues nunca se desplaza más allá de la península Ibérica; nombra virreyes y gobernadores que pone a la cabeza de los territorios italianos, flamencos y americanos.

El ejercicio del poder monárquico por Felipe IV se inscribe además en un siglo belicoso. Ni un solo año de su reinado queda exento de combates. De 1621 a 1665, la monarquía española está en guerra contra la República de las Provincias Unidas (los holandeses), contra las monarquías danesa y sueca; contra los príncipes alemanes protestantes; contra el rey de Francia y contra los súbditos rebeldes de Cataluña y de Portugal.

A estos males se le suman los años de duelo de Felipe IV. En el 1641 fallece en Bruselas el hermano del rey, el infante Fernando quien estaba al frente del gobierno de los Países Bajos. Años más tarde, en 1644, fallece su esposa, Isabel

de Borbón y dos años después el príncipe heredero, Baltasar Carlos en quien se habían cifrado las esperanzas de la monarquía.

En cinco años, Felipe pierde a su hermano, el infante Fernando, a su mujer y a su hijo Baltasar Carlos. Como descendencia legítima solo le queda la pequeña María Teresa, de ocho años de edad, única heredera del imperio. Durante estos años, los duelos por las muertes producidas en la familia real, las insurrecciones y las derrotas militares ensombrecen la vida festiva que la corte había mantenido.

En septiembre de 1665, a la muerte de Felipe IV, España conoce una situación política inédita que se prolongaría durante varias décadas: la de la minoridad del rey Carlos II con la regencia de la reina Mariana y después la incapacidad monárquica para gobernar debido a las limitaciones físicas e intelectuales que aquejaban al soberano. El largo reinado de Felipe IV parece pues desembocar en un *impasse* político⁸² con la perspectiva de una extinción biológica del linaje principal de los Habsburgo.

Desde la lejana Audiencia de Quito, la muerte de Felipe IV, como así también la de su primera esposa y su hijo, el príncipe Baltasar, se convierten en tema literario en las fiestas fúnebres celebradas en su honor. Así, las *Flores Fúnebres* de Bastidas son muestra de la repercusión que tales sucesos tuvieron en tierras americanas y expresión barroca de lo efímero, propia de un imperio cambiante, de una España de reyes que no reinan y que sufre una cierta desnaturalización de la institución monárquica.

⁸² Cfr. Ibíd. 335.

En 1700, el último soberano Habsburgo de España, Carlos II, fallece a la edad de treinta y cinco años sin descendencia. Luego de su muerte, la península Ibérica se hunde en la guerra de la Sucesión (1701-1714). Castellanos, aragoneses y catalanes se desgarran en torno a la cuestión de la legitimidad sucesoria con guerras civiles que arruinan a la península durante más de diez años y que solo llegan a su fin con el acceso al trono de Felipe de Anjou (Felipe V de España) y la aniquilación de sus adversarios catalanes en 1714.

Pero no todo lo que sucede por esos años en la Península tendrá su eco en América. Como ya se dijo, los virreinos tendrán su propia dinámica histórica, social y cultural. Sirva el caso de la Audiencia de Quito como ejemplo.

Con la entrada de los españoles en la ciudad del Cuzco en 1534, concluye la conquista militar del Perú llevada a cabo por Francisco Pizarro. Comienza así un lapso de tiempo en que se consolida la institucionalización del poder virreinal, se ensancha el territorio y se fundan ciudades: Quito (1534),⁸³ Portoviejo y Guayaquil (1535), Popayán y Cali (1536), Pasto (1539), Loja (1548), Zaruma y Zamora (1550), Cuenca (1557), Baeza (1559), Tena (1560) y Riobamba (1575).

Por estas razones, el 4 de julio de 1560 los quiteños piden al rey Felipe II de España la erección de una Audiencia en la Gobernación de Quito. Así, en la ciudad de Guadalajara el 29 de agosto de 1563, el rey dicta una Real Cédula por el cual la Gobernación de Quito de Gonzalo Pizarro es elevada a una Audiencia Real.⁸⁴

⁸³ Para el estudio sobre la conquista y fundación de Quito Cfr.: Federico González Suárez, *Historia General del República del Ecuador*, T. II (Quito: Imprenta del Clero, 1891) y Pedro Fermín Cevallos, *Compendio de la Historia del Ecuador* (Guayaquil: Librería e imprenta Gutenberg de Uzcátegui y Cía, 1913).

⁸⁴ Cfr. Humberto Oña Villarreal, *Fechas Históricas y Hombres Notables del Ecuador* (Quito: Ministerio de Educación y Cultura, 1982), 135.

La Gobernación de Quito o Provincia de Quito es el antecedente jurídico integral que conforma originalmente el territorio de la presidencia, para en lo sucesivo ser sustituida con la aparición del homónimo Corregimiento de Quito. El resto de divisiones territoriales serán tenencias denominadas gobiernos y corregimientos como los de Esmeraldas, Guayaquil, Puerto Viejo, Caráquez, Macas, Quijos, Sumaco y la Canela, Yaguarsongo y Bracamoros. Las ciudades de Buga, Popayán, Cali y Pasto, todas integrantes de la Gobernación de Popayán, son separadas de la jurisdicción de la Real Audiencia de Santafé de Bogotá y agregadas a la nueva audiencia.

Luego de ser elevada a Audiencia Real, además de las ciudades de fundación española, se conservan en Quito varios asentamientos indígenas de importancia urbana significativa que mantuvieron sus elementos comunitarios constitutivos e inclusive sus autoridades étnicas, como los caciques, asimilados a la burocracia para efectos de gobierno y recaudación de impuestos.

1.1.2. Administración y economía

El siglo XVII, la Audiencia de Quito es el escenario en el cual el estado español se consolida y aparece legitimado, a través de una gama compleja de instancias político administrativas, que van desde la presidencia de la Audiencia hasta las tenencias pedáneas.⁸⁵ La máxima autoridad de la Audiencia es el presidente, y con él colaboran cuatro oidores y un fiscal, además de un relator, un escribano y un portero.

⁸⁵ Para el estudio pormenorizado sobre la organización política en Quito durante el s. XVII se ha consultado a John Leddy Phelan, *The Kingdom of Quito in the Seventeenth Century. Bureaucratic Politics in the Spanish Empire* (Madison: The University of Wisconsin Press, 1967). Existe una traducción al español: *El reino de Quito en el siglo XVII. La política burocrática en el Imperio Español*, (Quito, Banco Central del Ecuador, 1995).

En el ámbito de la justicia, como todas las audiencias menores, la de Quito cuenta con una Sala para su administración, en la cual se concentra la jurisdicción de lo civil y lo criminal con todas las atribuciones legales para una pronta administración. En este caso, los oidores ejercen las funciones de ministros y alcaldes del crimen. Toda esta estructura está supeditada a la autoridad del rey y al Consejo de Indias.

En el ámbito de la administración civil, para el cuidado del bien común en lo material y moral, los cabildos y ayuntamientos, corporaciones de poder local compuestas por alcaldes, regidores, un mayordomo, un tesorero y un secretario escribano, funcionan en las ciudades con varias atribuciones: conservar, asear y mejorar las urbes; velar por la salubridad pública; atender el abastecimiento de carne, agua y víveres para los habitantes; vigilar el cobro de impuestos y fijar el precio de los artículos de consumo diario.

Desde el punto de vista económico, la Audiencia experimenta una gran prosperidad que influye en su estructura social.⁸⁶ Quito emerge como un importante proveedor de tejidos y alimentos para los grandes centros de explotación minera de Potosí⁸⁷ y se transforma de ese modo en uno de los centros más dinámicos de los virreinos, con una actividad productiva y de intercambio especializado.⁸⁸

⁸⁶ Para aspectos económicos y sociales en la Audiencia de Quito durante s. XVII Cfr. Christiana Borchart de Moreno, *La Audiencia de Quito. Aspectos económicos y sociales (Siglos XVI-XVIII)* (Quito: Ediciones del Banco Central de Ecuador-Ediciones Abya-Yala, 1998).

⁸⁷ John Leddy Phelan, *The Kingdom of Quito in the Seventeenth Century*, 66.

⁸⁸ Enrique Ayala Mora, *Resumen de Historia del Ecuador*, 14-15.

Como parte de estas actividades productivas se halla la labor de los artesanos⁸⁹ cuyo análisis ofrece una visión renovada de la Audiencia de Quito ya que su funcionamiento e imagen poco tienen que ver con la herencia medieval hispana; no solo por la fisonomía de las nuevas urbes, sino por las actividades que en ellas se desarrollan y que les imprime un carácter social más caótico y transversal que el atribuido a las ciudades peninsulares.⁹⁰

Entre los oficios que se desarrollan en la Audiencia se encuentran los del sector textil que tienen gran desarrollo urbano en aquella época. Esto se debe, en buena medida, a la buena adaptación que tiene el ganado ovino a la región y, además, a la necesidad que existe de textiles en los centros mineros de Perú y Nueva Granada, sin olvidar otros de la propia Audiencia de Quito.⁹¹

Entre los oficios del sector del metal se hallan los herreros, los fundidores, los paileros, los latoneros, los espaderos, los plateros y los batihojas. Al llegar a América, los españoles hallan entre los indios de la región de Quito una

⁸⁹ Existen varios estudios sobre los oficios urbanos en la Audiencia de Quito: Fernando Jurado Noboa, *Calles de Quito* (Quito: Banco central del Ecuador, 1989); Fernando Jurado Noboa, *Plazas y plazuelas de Quito* (Quito: Banco central del Ecuador, 1989); Carmen Fernández-Salvador y Alfredo Costales Samaniego (eds), *Arte colonial quiteño. Renovado enfoque y nuevos actores* (Quito: Fondo del Salvamento del Patrimonio Cultural, 2007); Jesús Paniagua Pérez, “Espacios urbanos para el desarrollo de los oficios en la América hispana: el caso de la Audiencia de Quito”, *Historia y Sociedad*, n. 36 (2019). Jesús Paniagua Pérez y Deborah L. Truhan, *Oficios y actividad paragremial en la Real Audiencia de Quito (1557-1730): el Corregimiento de Cuenca* (León: Universidad de León y Secretariado de Publicaciones y Medios Audiovisuales, 2003). Otros investigadores se limitan a considerar determinados oficios, como el de los escultores y carpinteros o el de los plateros: Susan V. Webster, *Quito, ciudad de maestros: arquitectos, edificios y urbanismo a lo largo del siglo XVII* (Quito: Abya-Yala, 2012); Jesús Paniagua Pérez y Gloria María Garzón Montenegro, *Los gremios de plateros y de batihojas en la ciudad de Quito (siglo XVIII)* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 2000). Sobre las actividades en torno al puerto se puede consultar a Lawrence A. Clayton, *Los astilleros de Guayaquil colonial* (Guayaquil: Archivo Histórico del Guayas, 1978).

⁹⁰ Jesús Paniagua Pérez, “Espacios urbanos para el desarrollo de los oficios en la América hispana: el caso de la Audiencia de Quito”, 80.

⁹¹ Jesús Paniagua Pérez y Deborah L. Truhan, *Oficios y actividad paragremial en la Real Audiencia de Quito (1557-1730)*, 319.

tradición muy ahondada en el manejo de los metales. Luego, durante todo el siglo XVI, con la explotación de la mina de Santa Bárbara, de Zamora y la del Valle de Malar, la sociedad quiteña experimenta una holgura económica y los oficios vinculados a los metales cobran particular importancia.⁹²

Las actividades relacionadas con el subsector de la madera fueron de las primeras que se desarrollan en la jurisdicción, íntimamente ligadas a las necesidades primarias de la población tanto española como indígena, pues este material era de una gran importancia para cubrir las necesidades primarias de vivienda y para disponer de los primeros muebles necesarios en la vida de los habitantes españoles que allí se asientan. Con el paso de los años esto deriva también hacia determinadas actividades artísticas que, con el devenir de los tiempos, se convierten en fundamentales en el desarrollo de la región.⁹³ Así, carpinteros, imagineros, entalladores, torneros, cedaceros y los artífices de objetos musicales cumplen un importante aporte al espacio urbano de la Audiencia.

1.1.3. La Iglesia en Quito: Jesuitas en la Real Audiencia

En lo que hace a la Iglesia, su funcionamiento en la Audiencia se institucionaliza formalmente a partir de 1545 con la creación de Obispado de Quito, mediante bula del Papa Paulo III,⁹⁴ hecho significativo, pues permite la organización más

⁹² Cfr. Jesús Paniagua Pérez y Gloria María Garzón Montenegro, *Los gremios de plateros y de batihojas en la ciudad de Quito (siglo XVIII)*.

⁹³ Jesús Paniagua Pérez y Deborah L. Truhan, *Oficios y actividad paragremial en la Real Audiencia de Quito (1557-1730)*, 509.

⁹⁴ Para el estudio de la historia eclesiástica en el Ecuador desde sus inicios Cfr. Federico González Suárez, *Historia eclesiástica del Ecuador desde los tiempos de la conquista hasta nuestros días*, T.I (Quito: Imp. Del Clero, por Isidoro Miranda, 1881); José María Vargas, *Historia de la Iglesia en el Ecuador durante el patronato español* (Quito: Editorial Santo Domingo, 1962); *La evangelización en*

consistente del clero secular y regular, hasta entonces bajo la jurisdicción del Obispado de Lima.

En el siglo XVII, la Iglesia quiteña posee una estructura político administrativa compleja, compuesta por el obispado, las parroquias y las doctrinas, ambas supeditadas administrativamente al primero.

Las órdenes religiosas, establecidas en su mayoría en el siglo XVI, no permanecen al margen de esa compleja estructura eclesiástica. Inicialmente están también sometidas a la autoridad de sus superiores en Lima. Empero, al siglo XVII, algunas de ellas por ejemplo, los franciscanos y los dominicos, se erigen como provincias regulares separadas de Lima, y dependen, por lo mismo, directamente de sus conventos matrices en España.

En la práctica, las órdenes religiosas se diseminan por todo el territorio de la Audiencia. Los franciscanos tienen monasterios y guardianías en muchos pueblos de la Sierra, ya que a ellos se les entrega la responsabilidad de evangelizar a algunas de las comunidades de indios. Los dominicos, por su parte, fundan casas conventuales en varias ciudades de la Audiencia, y los agustinos y mercedarios se extienden, fundamentalmente, hacia la costa con propósitos eminentemente misioneros. Por otro lado, a los jesuitas, dado su carácter educativo, les cupo la administración del Colegio de Quito y Seminario de San Luis, colegios que desde su fundación desempeñan un papel importante en la formación del clero secular.

el Ecuador (Quito: Gráficas Ortega, 1978); Hugo Burgos Guevara, *Primeras doctrinas en la Real Audiencia de Quito 1570-1640* (Quito: Ediciones Abya-Yala, 1995); Jorge Salvador Lara (dir.) et al., *Historia de la Iglesia Católica en el Ecuador*, I. La Primera evangelización, II. La labor evangelizadora, Acción Apostólica. Las misiones en el Amazonas, III. La Iglesia de Quito en el siglo XVIII, (Quito: Editorial Abya-Yala, 2001); Carlos Freile, *Hitos de la Historia de la Iglesia en el Ecuador* (Quito: Academia Ecuatoriana de Historia Eclesiástica, 2010).

Si bien España centra en sí el poder político, en lo social, la Iglesia pesa decisivamente a lo largo de todo este período. Galo René Pérez resalta el ardiente celo religioso de la Iglesia que se proyecta en la cultura, encauzándose y cobrando volumen bajo los dictados de la misma.⁹⁵ Quito se convierte en un centro de estudios, de arte y de profesión religiosa. Y lo primero que surge de su celo son escuelas en donde transmitir la fe católica, enseñar la lengua y los oficios útiles.

Se organizan luego colegios y universidades cuyas cátedras son ejercidas por el clero. A los agustinos pertenece la Universidad de San Fulgencio. A los dominicos la de Santo Tomás. A los jesuitas la de San Gregorio Magno, que sin duda es la más importante. Todas ellas siguen el pensamiento escolástico y por ello Aristóteles y Santo Tomás presiden la enseñanza.

Otro centro educativo importante es el Colegio Seminario de San Luis, fundado en 1594. En uno de sus claustros de enseñanza, estudia, posiblemente, entre los años de 1645 y 1648 el sacerdote guayaquileño Xacinto de Evia, teniendo como maestro al también guayaquileño, Antonio Bastidas, quién a su vez hubo de relacionarse con otro compañero de Congregación, el colombiano Hernando Domínguez Camargo.

Desde la fundación de Quito hispánico en 1543, están así presentes los franciscanos, dominicos, mercedarios, luego los agustinos, formando así una comunidad de conventos. La Compañía es la última orden religiosa en llegar a la Audiencia y a pesar de la numerosa presencia de otras órdenes religiosas, ella es solicitada por dos necesidades importantes que hasta entonces no habían podido ser plenamente atendidas. En primer lugar, la educación sistemática de

⁹⁵ Cfr. René Pérez, Galo, *Literatura del Ecuador (Cuatrocientos años)*, 16.

niños y jóvenes, en escuelas y colegios; y los jesuitas se habían especializado en esta labor. Segundo, para las misiones encaminadas a cristianizar a los indios.⁹⁶

Así, la orden jesuita llega a la ciudad de Quito el 19 de julio de 1586, con el propósito de establecer una iglesia, un colegio y un monasterio en esta ciudad. Su venida a Quito marca, como señala José Vargas, un cambio notable en la vida de la Audiencia. Ellos llegan cuando la labor de otras órdenes religiosas había preparado el terreno social para la siembra de la cultura.⁹⁷ La prueba es que, al abrir sus colegios, encuentran de inmediato una generación de jóvenes que quieren respaldar su posición social con el relieve de las humanidades. Montan así un extenso, disciplinado y competente sistema educativo y, en cuanto a la formación de la *intelligentsia*, son exclusivistas. Al clero lo forman ellos siempre, desde que el obispo Solís les encomienda, en 1592, el seminario de San Luis,⁹⁸ institución que posibilita la organización permanente de estudios para las clases acomodadas y pobres.

Este seminario es fundado por el Obispo López Solís quien compromete a la Compañía de Jesús para que tomase a su cargo la dirección del plantel. El nuevo compromiso implica una refundición del Colegio en Colegio-Seminario⁹⁹ que será “para toda la Audiencia el foco más constante y luminoso de pensamiento, cultura y literatura por bastante tiempo.”¹⁰⁰ El Colegio Seminario se bautiza entonces con el nombre de San Luis Rey de Francia, patrono del Obispo y desde sus inicios se constituye como un instituto permanente de enseñanza, consolidándose paulatinamente con el transcurso del tiempo.

⁹⁶ Cfr. Jorge Salvador Lara (dir) et al., *Historia de la Iglesia Católica en el Ecuador*, T. II, 649.

⁹⁷ José María Vargas, *Historia de la Iglesia en el Ecuador durante el patronato español*, 173.

⁹⁸ *Ibíd.* 60.

⁹⁹ *Ibíd.* 169.

¹⁰⁰ Hernán Rodríguez Castelo, *Literatura Ecuatoriana*, 1974, 126.

Más tarde, en 1621, los jesuitas inauguran la Universidad de San Gregorio con autorización del papa Gregorio XV, del rey Felipe III y de las autoridades de la Audiencia¹⁰¹ y, en 1648, el rector Juan Severino obtiene una cédula real que le daba la facultad de conceder todos los grados, incluido el doctorado.

Sobre los colegios de enseñanza pública en la Audiencia de Quito el historiador González Suarez menciona que:

El primero, digno de ese nombre, formal y bien organizado, fue el colegio Seminario de San Luis...Durante casi un siglo entero este Seminario fue el único colegio que hubo en la colonia, y acudían jóvenes desde Panamá y desde Popayán a educarse en él, porque el colegio de San Luis de Quito no era rigurosamente un Seminario, sino más bien un establecimiento mixto, en el cual recibían educación así los jóvenes que deseaban abrazar el estado eclesiástico como los que no pretendían abrazarlo nunca.¹⁰²

Estos estudios son enteramente gratuitos. Los jesuitas no reciben por su enseñanza retribución alguna de parte de sus alumnos, sean internos o externos y como tal no exigen ningún tipo de gasto real o de la ciudad.¹⁰³ El mismo año de su fundación el obispo le escribe al rey:

Su enseñanza se extendía a toda clase de personas sin excepción de ninguna clase, a sus religiosos hasta terminar el curso de teología en su propio colegio, llamado Máximo porque incluía la filosofía y teología; a los alumnos del Seminario desde la gramática latina hasta terminar la teología; a los civiles desde primeras letras hasta concluir esta misma facultad.¹⁰⁴

¹⁰¹ *Ibíd.*

¹⁰² Federico González Suárez, *Historia general de la República del Ecuador*, Tomo VIII (Quito: Ediciones Esfel, 1967), 16-19.

¹⁰³ José Jouanen, *Historia de la Compañía de Jesús en la antigua provincia de Quito: 1570-1774*, T. I (Quito: Editorial Ecuatoriana, 1941), 59.

¹⁰⁴ Citada en: José M. Vargas, *Historia de la Cultura Ecuatoriana*, 74.

La mayoría de los profesores jesuitas, peninsulares o criollos, eran de alto nivel académico y su principal mérito es el haber transmitido a los criollos todos los conocimientos europeos como así también la profundización de los estudios relativos a la Audiencia de Quito: historia, geografía, cartografía, antropología, lingüística, botánica y zoología.¹⁰⁵ La universidad está además dotada de modernos laboratorios y de una biblioteca de 20.000 volúmenes. Acerca de la prontitud con que llegan a Quito las publicaciones europeas y americanas comenta Guerra Bravo:

Sospechamos que en la Compañía debió existir algún acuerdo para que los jesuitas europeos enviaran a sus casas americanas las obras principales de Filosofía, Teología y Religión, inmediatamente que fueran publicadas. Solo así se comprende que pocos años después de publicada una obra en Europa (a veces hasta tres años), se la cite ya en Quito. Existía además la facilidad de que los libros publicados estaban el latín, lengua obligatoria en Filosofía y Teología, y que suprimía las barreras lingüísticas. De esta manera, la Universidad de San Gregorio se mantenía siempre al tanto de todas las novedades filosóficas del viejo mundo y su biblioteca se llenaba de obras impresas y cursos manuscritos que se dictaban en los colegios jesuitas de Europa.¹⁰⁶

Todos los colegios de jesuitas se estructuraron sobre la base de las prescripciones del *Ratio Studiorum*. Las asignaturas impartidas particularmente en el Colegio de San Luis y en la Universidad de San Gregorio son las siguientes: Filosofía y Teología. La Filosofía comprende entonces la Lógica, la Física y el tratado del alma. Lógica y Crítica, Cosmología, Ontología. La Teodicea y la Ética se reservan al ciclo de Teología. La Teología está dividida en

¹⁰⁵ Charles E. O'Neill y Joaquín M. Domínguez, *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús*, T. II (Madrid: Universidad Pontificia Comillas, 2001), 1189.

¹⁰⁶ Samuel Guerra Bravo, *La Filosofía en Quito colonial, 1534-1767. Sus condicionamientos históricos y sus implicaciones socio-políticas* (Ecuador: Pontificia Universidad Católica de Ecuador, 2021), 146.

las cátedras de Prima y de Vísperas, es decir en Teología Dogmática y Teología Moral. La Teología Dogmática trataba sobre Dios, la Trinidad, el Verbo Encarnado, la Gracia, las Virtudes Infusas, los Novísimos y otros dogmas católicos. La Teología Moral instruye sobre los sacramentos, los actos humanos, los preceptos, los pecados, la conciencia, el dogma y la moral.

1.2. Antonio Bastidas y el Ramillete

1.2.1. Breve nota biográfica

Menéndez y Pelayo asevera, en su *Antología de la poesía hispanoamericana*, que Antonio Bastidas nace en Sevilla, España.¹⁰⁷ Los que escribieron antes de Menéndez y Pelayo, Pablo Herrera y don Juan León Mera, no dan datos de la nacionalidad de Bastidas. Luego, otros simplemente copian la referencia: el padre Francisco Vásconez en su *Historia de la literatura ecuatoriana*, 1919, Isaac J. Barrera en las tres primeras ediciones de su *Literatura ecuatoriana*, 1924, 1926 y 1939, y todavía lo repiten en 1941 el padre José M. Vargas y en 1946 Jesús Vaquero Dávila.

Pero gracias a la investigación llevada a cabo por el jesuita Aurelio Espinosa Pólit, y a su ardua labor en la búsqueda de los archivos de la Compañía de Jesús, es posible hoy conocer datos certeros sobre la vida de Bastidas. El primero y el de mayor relevancia, el lugar de nacimiento del poeta. Espinosa Pólit desarrolla con rigor histórico la “ecuatorianidad” de Bastidas y afirma que a él corresponde la primacía poética que hasta hace un tiempo se había concedido a

¹⁰⁷ Marcelino Menéndez y Pelayo, *Antología de la poesía hispanoamericana*, T. 3 (Madrid: Real Academia Española, 1894), LXXXVIII.

Evia.¹⁰⁸ Pues, aunque el *Ramillete* de 1675 lleva como nombre de autor el del Maestro Xacinto de Evia, en este libro, aun materialmente, mayor que el aporte de Evia, es el de Antonio Bastidas, cuyas composiciones necesariamente deben ser anteriores a las de su discípulo. Si por primer poeta ecuatoriano de la Colonia se entiende el primero que haya dejado una obra poética impresa que ofrezca suficientes elementos de juicio, este primer poeta es, según Espinosa Pólit, Antonio Bastidas de la Compañía de Jesús.

Espinosa Pólit corrige así el dato dado por Menéndez y Pelayo y afirma con seguridad que Bastidas no nace en España sino en Guayaquil. Para ello consulta el *Archivo General de la Compañía de Jesús* en Roma, los datos correspondientes al Colegio de Cuenca en el *Catalogo Trienal de la Provincia del Nuevo Reino y Quito* del año 1642, datos que, traducidos del latín, dicen:

P. Antonio Bastidas. Guayaquileño de la diócesis de Quito en las Indias. 27 años. Salud entera. 10 años de Compañía. Estudios: 3 años de Filosofía y 4 de Teología. Enseña gramática. No tiene títulos académicos ni grado de la Compañía.¹⁰⁹

En el folio 81 del *Libro del Noviciado de la Provincia Quitense*, Espinosa Pólit encuentra registrado el nombre del novicio “Ant. de Bastidas”. Más tarde, el jesuita logra confirmar sus investigaciones cuando en el tratado bibliográfico de José de Uriarte y Mariano Lecina, jesuitas los dos, titulado *Biblioteca de Escritores de la Compañía de Jesús pertenecientes a la antigua Asistencia de España desde sus orígenes hasta el año de 1773*, encuentra la siguiente ficha:

¹⁰⁸ Cfr. Aurelio Espinosa Pólit, *Los dos primeros poetas coloniales ecuatorianos*, 20-25.

¹⁰⁹ *Ibíd.* 22-23.

Nació en Guayaquil (Ecuador) hacia el año 1615; entró en la Provincia de Quito el 14 de Mayo de 1632, e hizo la profesión de cuatro votos el 25 de Agosto de 1654. Después de haber enseñado humanidades, se dedicó a los ministerios sagrados, especialmente a la predicación, con los españoles. Murió en Santa Fe del Nuevo Reino de Granada el 1º de Diciembre de 1681.¹¹⁰

Del conjunto de datos recogidos por Espinosa Pólit, se puede entonces reconstruir una cronología de su vida.

Antonia Bastidas nace en Guayaquil (Ecuador) hacia el año 1615. Sus padres fueron Jacinto de Bastidas y la Sra. María de Carranza y Castro Guzmán.

En mayo del 1632 entra en la orden jesuítica de Quito. En 1642, después de tres años de Filosofía y cuatro de Teología, sacerdote ya, enseña Gramática en el Colegio de Cuenca. Desde entonces se ocupa en la enseñanza y en la predicación, primero en el territorio de la Audiencia de Quito (1642 a 1668) y los diez años siguientes en Popayán (1668 a 1678).

Es Maestro de Mayores y Retórica en el Seminario de San Luis, instituto docente en el que se forman algunas de las figuras notables de la época. Uno de sus discípulos es Jacinto de Evia, que le guarda una declarada admiración literaria, al punto de que se afana en publicar la antología del *Ramillete* para *ofrecer a la florida juventud los versos que pude recoger de mi Maestro*, donde está contenida toda la obra del jesuita a excepción de la dedicatoria y prólogo al *Poema Heroico de San Ignacio de Loyola* escrito por Domínguez Camargo.¹¹¹

¹¹⁰ José Eugenio Uriarte y Mariano Lecina, *Biblioteca de escritores de la Compañía*, 1925, 447.

¹¹¹ Antonio Bastidas no firmó nunca con su nombre los prólogos y dedicatorias que elaboró para las obras de Camargo. La dedicatoria del *Poema Heroico* la firma bajo el nombre de M. D. Antonio Navarro Navarrete, el prólogo de esta obra titulado "Curioso Lector" aparece anónimo. La dedicatoria de la *Invectiva Apologética* la firma bajo el nombre de D. Atanacio Amescua y Navarrete.

Muere en Santa Fe del Nuevo Reino de Granada el 1º de Diciembre de 1681. Sus restos mortales deben descansar en Bogotá.

1.2.2. El *Ramillete de Varias Flores Poéticas*

El *Ramillete* es un florilegio que muestra en todo su esplendor la recepción que la lírica del barroco español tiene al otro lado del Atlántico durante el siglo XVII, tanto en los autores más conocidos y glosados, sobre todo Góngora, como en estrofas y rimas popularizadas, sobresaliendo en este aspecto la profusión de sonetos, décimas y epigramas. Es un cancionero poético donde están expresadas las relaciones entre la lírica de dos mundos, el Viejo y el Nuevo, en la época de mayor auge de la poesía en español. Tal como apunta Pezántes Rodas en su introducción al *Ramillete*, se trata de una suma lírica, tercera en orden cronológico en América, pero primera en sus identidades orgánicas.¹¹²

En cuanto al título, tal parece que designar a un conjunto de textos con la palabra “ramillete” fue un hecho ampliamente común en el período barroco, acaso en continuidad semántica con la idea de los florilegios y cancioneros comunes desde finales de la Edad Media. Estos datos parecen dejar claro que, al llevar su colección a imprenta con el título que conocemos, Evia tenía una clara intención por vincular el libro a un tipo discursivo activo y prestigioso en el período. Así, el *Ramillete* quiteño habría sido concebido para presentarse como un particular y notable ‘ramo de flores’, es decir, como una colección de textos

¹¹² El autor señala dos florilegios americanos anteriores al de Evia: *Flores de varia poesía* de 1577 y de autor anónimo; y *Parnaso Antártico* de Diego Mexía de Fernangil y publicado en 1608 con una famosa introducción, *Discurso en loor de la poesía*, escrito por una anónima mujer. Cfr. Rodrigo Pesántez Rodas, “Los Ramilletes hispanos en los umbrales de nuestra poesía”, En: Xacinto de Hevia. *Ramillete de varias flores poéticas*, 2009, 11-15.

que por su valor y significancia fuesen dignos de contarse entre los productos literarios cultos del momento.

La iniciativa de formar el *Ramillete* fue a no dudarlo de Xacinto de Evia, tal como él mismo explica:

Ofrezco a la juventud este *Ramillete de varias flores poéticas*, algunas cultuadas de mi ingenio, y otras que tenía recogidas del muy Reuerendo Padre Antonio Bastidas, de la sapientísima y nobilísima religión de la Compañía de Iesvs, el tiempo que fue mi maestro de Mayores y Retórica. [...] Que más he tomado este trabajo por ofrecer a la florida iuventud los versos que pude recoger de mi maestro, siendo su discípulo, y otros pocos que adquirí después que salí de su escuela, por darle este breue honor, y gloria, y pagarle, siquiera esta vez reconocido, lo que debí tantas vezes a su doctrina;¹¹³

Si bien Evia fue el mentalizador y compilador de esta antología, Bastidas fue el editor¹¹⁴ que a tiempo completo se dedicó a encauzar los trayectos y resolver sus consecuentes obstáculos de tiempo, espacio y dinero hasta lograr su objetivo. Y, no solo los textos del *Ramillete*, sino el del *Poema Heroico de San Ignacio* del colombiano Hernando Domínguez Camargo que vio la luz gracias a su denodado empeño y relacionados contactos españoles con gentes de su Congregación, en el año de 1666, en Madrid.

Es importante destacar que no se cuenta hasta el momento con manuscrito alguno de Bastidas. Sin embargo, Uriarte y Lecina en el artículo “Bastidas” de su magna obra: *Biblioteca de escritores de la Compañía de Jesús pertenecientes a la antigua Asistencia de España*, después de indicar lo que a nuestro primer poeta corresponde en el *Ramillete*, anotan como manuscritos suyos dos escritos: “Carta al Padre Pedro Bermudo en Madrid.- Popayán 16 de Noviembre 1670” y “Carta

¹¹³ Xacinto de Hevia. *Ramillete de varias flores...*2009, 10.

¹¹⁴ Rodrigo Pesántez Rodas, “Los Ramilletes hispanos en los umbrales de nuestra poesía”. En: Xacinto de Hevia, *Ramillete de varias flores*, 2009, 15.

al mismo sobre la impresión del Ramillete poético y la Inventiva apologética y compra de varias obras.- Popayán 5 de Abril 1672".¹¹⁵ La trascendencia de estas dos cartas, puesto que al menos una de ellas se refiere a la obra impresa a nombre de Jacinto de Evia, es evidente ya que podría aclarar las relaciones entre el maestro y el discípulo en punto a la paternidad de la obra

Hoy, gracias a la correspondencia en el Padre Pedro Bermudo, jesuita español de Madrid, y Bastidas, desde Popayán (Audiencia de Quito), hallada y analizada por Espinosa Pólit, se puede dilucidar con más precisión esta cuestión. Son documentos de difícil interpretación, asegura Pólit, pero una vez entendidas nos permiten, por ejemplo ratificar que Evia es el autor material del *Ramillete* y no Bastidas dándole eso sí la exclusividad como editor al jesuita guayaquileño.¹¹⁶

Por otra parte, las cartas aportan el dato de que el conjunto de la obra estuvo listo entre 1667-68, puesto que para 1669 Bastidas ya había remitido a Madrid los manuscritos del *Ramillete*, así como los de la *Invectiva*. Se confirma también que en 1670 le llegó a Bastidas desde Madrid el primer cajón con algunos ejemplares del *Poema de San Ignacio*. También informa de la presencia de un nuevo personaje en el camino de estos manuscritos: la del P. Juan Cortés Osorio a quien solicita a través del P. Bermudo que se haga cargo de las correcciones de los textos del *Ramillete* y de la *Invectiva*, igual que los hizo con los del *Poema*, intuyéndose de esta manera que sí hubo retoques en los textos originales.¹¹⁷

¹¹⁵ Cfr. José Eugenio Uriarte y Mariano Lecina, *Biblioteca de escritores de la Compañía*, 1925.

¹¹⁶ Aurelio Espinosa Pólit, *Los dos primeros poetas coloniales ecuatorianos*, 42.

¹¹⁷ Las cartas, señala Pesántes Rodas, aportan más datos: Que el P. Bastidas fue quien proporcionó a Evia la *Invectiva* para que incorporara en la parte última del *Ramillete*, aunque después cambió de parecer, optando por pedir que saliese en dos tomos diferentes (lo que no se cumplió) pues, al enviar el dinero al P. Pedro Bermudo van a Madrid, le decía: 300 patacones (monedas de plata antigua) van: los 200 para el *Ramillete Poético* y los 100 para la *Invectiva*.

Luego de idas y vueltas, se publica en 1675 el *Ramillete*. Un dato curioso sobre la datación del libro, es que circularon en la época ejemplares con la fecha en la portada de 1675, año que coincide con la datación que Xamares puso en el colofón del libro: 1675. Otros ejemplares mantuvieron la fecha de 1675 en el colofón, pero con la del año siguiente, la de 1676, en la portada. Sin embargo, la “Tassa” lleva fecha de 1676, notándose con claridad que el último seis se debe a una enmienda. No se trata de “un error de imprenta”, sino de un “accidente”.¹¹⁸

Julián Martín Abad identifica un buen número de ejemplares, y confirma que existen bastantes más.¹¹⁹ Aquí se da una relación:

Ejemplares con fecha de 1675 en la portada y en el colofón: Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Res. 139-8º. Madrid, Nacional: R-2175, R-5284, R-6128. Madrid, Palacio, VIII/12269. Madrid, Complutense, Facultad de Filología, Res. 560, también en [www. Google books](http://www.google.com/books). New York, Hispanic Society.

Ejemplares con la fecha de 1676 en la portada, y 1675 en el colofón: Madrid, Nacional: R-3070, R-5766, R-8629, R-17.897. Complutense, Facultad de Medicina

Finalmente que fue el P. Bastidas no sólo quien rescató del olvido el manuscrito del Poema heroico del bardo colombiano, sino que corrió con los gastos para su publicación en la Península y su difusión en tierras de Nueva España. Rodrigo Pesántez Rodas, “Los Ramilletes hispanos en los umbrales de nuestra poesía”. En: Xacinto de Hevia, *Ramillete de varias flores poéticas*, 2009, 16-17.

¹¹⁸ Julián Martín Abad, *Los libros impresos antiguos* (Valladolid: Universidad, 2004), 53-56, 83.

¹¹⁹ Julián Martín Abad, *La imprenta en Alcalá de Henares (1601-1700)* (Madrid: Arco Libros, 1999), 919-928. Además de estos ejemplares, son consignados en la “Nota Editorial” a la edición del *Ramillete* del 2009, estos otros: “Según los editores de Hernando Domínguez Camargo, *Obras*, 1960, pág. 405, hay ejemplar en la Biblioteca Nacional de Bogotá. En la parte de la *Invectiva* tiene la firma y notas marginales autógrafas del P. Maestro Fr. Francisco de San José, con fecha 1701. Según Pérez, *Ramillete de varias flores*, pág. 1, hay ejemplar con 1676 en la portada en la Biblioteca Nacional de Quito, y según Pólit hay un ejemplar en la Biblioteca de Jacinto Jijón Caamaño, Quito, con 1676 en la portada. Según WorldCat, hay un ejemplar en la Biblioteca Nacional de Chile, Santiago, con 1676 en la portada. A esta relación, de ningún modo exhaustiva, queremos destacar el ejemplar de 1676 que se guarda en la biblioteca del Convento Mercedario de Poio, Pontevedra...” José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco, “Nota editorial”. En: Xacinto de Hevia. *Ramillete de varias flores poéticas*, 2009, 42.

8 Ev 3i. New York, Hispanic Society. Sevilla, Facultad de Filología y Geografía e Historia (Fondo común) Ra./34. Poio, Pontevedra, Monasterio Mercedario.

Intervienen en esta antología Domínguez Camargo, un jesuita innominado, Evia y Bastidas. Ahora bien, una de las dificultades que presenta la *Princeps* de esta obra colectiva es la falta de índice que hace difícil el reconocimiento, en algunos casos, de cuáles composiciones pertenecen a cada uno de ellos. Pese a esto, y gracias a la atención y estudio de Espinosa Pólit, se podría establecer que la *Princeps* consta de 99 poemas de Antonio de Bastidas, 69 poemas de Xacinto de Evia, 8 de un poeta desconocido oculto bajo el dictado de un “florido ingenio de la Compañía de Jesús”, y 5 del jesuita granadino Hernando Domínguez Camargo.¹²⁰

En cuanto a las influencias que se perciben en el *Ramillete*, vale advertir que en su mayoría se correlacionan con un mismo patrón estructural. Tres autores marcan las orientaciones y configuraciones de los lenguajes y los telares tropológicos: Góngora, Quevedo y Calderón, sin desmerecerse otras huellas como las de Lope de Zárate y Polo de Medina, es decir, las plenitudes del barroco.¹²¹

1.2.3. Estructura del *Ramillete*

El *Ramillete* se compone de lo que se puede denominar “libros” o “poemarios”, agrupados de acuerdo a su naturaleza temática en el siguiente orden:¹²²

¹²⁰ Aurelio Espinosa Pólit, *Los dos primeros poetas coloniales ecuatorianos*, 29.

¹²¹ Cfr. Rodrigo Pesántez Rodas, “Los Ramilletes hispanos en los umbrales de nuestra poesía”, En: Xacinto de Hevia, *Ramillete de varias flores poéticas*, 2009, 18.

¹²² Cfr. Alejandro Carrión, “El Ramillete”: Infancia de una poesía”, 156-166.

- *Flores Fúnebres:*

El primer libro que aparece en el *Ramillete* son las *Fúnebres* y contiene cincuenta textos de exclusiva autoría de Bastidas y cuyas imágenes visuales se analizarán en este trabajo.

- *Flores heroicas y líricas*

Siguen a las *Fúnebres* las *Flores heroicas y líricas* a las que concurren Bastidas y Evia, más aquél que éste. Se trata de poemas celebratorios dedicados a diversos personajes de la vida local, en ocasiones especiales como nacimientos o festejos reales. En el exordio, Evia pone estos poemas a la sombra del *Panegírico al Duque de Lerma*, de "Don Luis" y discurre largamente sobre temas como la sentencia bíblica del *vanitas vanitatis vanitatum*, que debe recordar que la belleza de la rosa es perecedera y por lo tanto es sólo vanidad, y que su contemplación nos debe llevar a meditaciones sobre lo efímero de "nuestro barro".¹²³

En estas *Flores*, Bastidas dedica poemas al nacimiento del príncipe Baltasar Carlos y expresa poéticamente la expectativa que genera su figura, como aquel que domará "pujante al enemigo arrogante, y al que blasona más fiero".¹²⁴ También le dedica un poema a Alonso López de Galarza, general de la caballería de la ciudad de Quito, "en festejo de sus galas"¹²⁵ y otro al doctor Ivan Martín de la Peña. Además a las que festejan las grandezas de este mundo, este libro incluye la descripción poética del "Altar, que con pompa y magestad erigió la Compañía de Jesús, en el día que fue elegida Nuestra Señora de Guapulo por

¹²³ Xacinto de Hevia. *Ramillete de varias flores...* 2009, 90-96.

¹²⁴ *Ibíd.* 99.

¹²⁵ *Ibíd.* 106.

patrona de las armas de España”¹²⁶ y de la fiesta “de la visitación de la Virgen a Santa Isabel, que en el conuento de Santa Clara festejaron sus religiosas hijas”¹²⁷

- *Flores sagradas*

Las *Flores sagradas*, que aparecen enseguida, están, como es de esperarse, repletas de símbolos teológicos. Se trata de poemas dedicados a momentos diversos de la vida de Cristo, la Virgen u otros personajes específicos de la imaginación cristiana, en contexto y tono celebratorios. Habla Evia en su exordio de lirios que, teñidos en la sangre del Cordero o en su propia sangre, se trasmutan en claveles, "trocando lo candido de la nieve en lo rojo de su púrpura" haciendo referencia a los mártires.¹²⁸ Evia es el más frecuente en estas "flores" y Bastidas lo acompaña en menor proporción, con sonetos, décimas y un epigrama dedicados en su mayoría a San Francisco Javier. Algunos de ellos son: “Al Santísimo Sacramento, en concurso de la Fiesta del Rosario”, “Dase la razón, por qué siendo este Sacramento representación de la Muerte y Sangre de Christo se muestra con accidentes blancos, y no rojos”, “Don Martín de Arriola, Presidente de la Cuidad de Quito hizo una imagen de bulto de San Francisco Xauier, con los pies bañados en sangre, como quando caminaua por la india, y con el pecho vertiendo gozos, con aquellas palabras: *Sat est Domine*”, “Al aver mverto San Francisco Xavier a las puertas de la China, antes de entrar en ella” y “Al aver tenido San Francisco Xavier con estupendo milagro al sol”.

- *Flores panegíricas*

En las *Flores panegíricas* se encuentran las “loas” y los síntomas o escombros de un desaparecido y al parecer muy desarrollado teatro colonial. Tres piezas con

¹²⁶ Ibíd. 114.

¹²⁷ Ibíd. 115.

¹²⁸ Ibíd. 135-138.

personajes son obra de Bastidas, y son escritas para tres celebraciones específicas: unas fiestas dedicadas a la Virgen de Loreto, el recibimiento de un obispo (Alonso de la Peña Montenegro) y otras fiestas en honor a San Ignacio de Loyola. Otros poemas del jesuita hacen referencia a distintos festejos religiosos: "Al festejo que hizieron los passageros a Nuestra Señora de Payta en reconocimiento del buen viage que les auía dado", "A Nvestra Señora de Gvavplo, el día de la festiuidad de Las Nieves", "A la Assvmpción de María Santíssima" y "Al Ilvstríssimo Señor Don Fray Pedro de Ouiedo, arçobispo, obispo de Quito, en el día de San Luis Rey de Francia, Patrón del Colegio Seminario".

Evia introduce finalmente algunos textos de su autoría: "Al Divino Sacramento, a la Asunción, en la Festividad de San Juan Bautista", y "Celebrando al Presidente de la Real Audiencia de Quito."

- *Flores amorosas*

Las "flores amorosas" son territorio exclusivo de Evia quien monopoliza para sí todo el territorio concedido expresamente en el *Ramillete* al amor humano. De entrada declara " que ser amante y poeta es lance forçoso" y, a renglón seguido se defiende de un posible murmurar por la aparente contradicción entre su calidad de clérigo y su condición de amante.¹²⁹ En esta "flor" Evia da una joya valiosísima, el "Sueño de Celio", inicial de la relatística ecuatoriana, ceñido estrictamente a la técnica de la novela pastoril. Con el "Sueño del Celio" se da el primer brote de lo que podría llamarse texto-ficción o cuento en tierras ecuatorianas.¹³⁰

¹²⁹ Ibíd. 247.

¹³⁰ Rodrigo Pesántez Rodas, "Los Ramilletes hispanos en los umbrales de nuestra poesía", En: Xacinto de Hevia, *Ramillete de varias flores...* 2009, 18.

- *Flores burlescas y satíricas*

Viene luego, muy escasa, la sección que contiene las *Flores burlescas y satíricas*. Aquí, además del exordio de Evia, aparecen seis poemas de su autoría como “A cierto caballero andante, en vna aventura que tuuo con vn cántaro de miel, que le derramó a cozes vn macho, y él la recogió en sus barbas” y Cierta sacristán embió vn regalo de pvercos, y gallinas a vna amiga suya la qual regaló con ellas a otro galán”. También entre ellos se encuentra “Contra el pedir de las mvgeres. Traducción de la Elegía Dézima de Evidio, de el Libro Primero de sus poemas amorosos”

- *Otras flores*

Esta sección comprende una introducción de Evia, dirigida al lector y poemas en su mayoría de Camargo. Entre ellos el soneto “A Don Martín de Saabedra y Guzmán...”, el romance “A la muerte de Adonis...”, “Al agassajo con que Cartagena recibe a los que vienen de España” y “A vn salto por donde se despeña el arroyo de Chillo”. A imitación de este último, Bastidas escribe el romance “Al mesmo arroyo, en metáfora de vn toro” incluido también en esta sección.

El libro cierra con el famoso romance de Camargo “A la Passión de Cristo”.

- *Oraciones y certámenes poéticos*

La “flor” siguiente, titulada *Flor de certámenes*, contiene resúmenes de sermones de Bastidas, predicados en las fiestas para celebrar a los santos del calendario roman. Esta flor introduce a una “escenificación de alegorías religiosas con coros y escalas que nos transportan a los ciclos primeros del teatro griego”.¹³¹

¹³¹ Ibíd. 18.

Invectiva Apologética

Es aquí donde propiamente termina el *Ramillete*. Sin embargo, la admiración de Evia por Domínguez Camargo lo lleva a incluir su obra titulada "Invectiva Apologética". Dejando a un lado su pintoresca condición de "exceso cultista", esta obra reviste para los estudiosos de la literatura americana un especial interés, pues bien podría ser la primera de crítica literaria escrita en la Nueva Granada.

El solo hecho de la existencia del *Ramillete*, además, con su multiplicidad de autores, su amplitud temática y sus diversos recorridos formales, da cuenta de la diversidad y amplitud de las actividades literarias que se desarrollan principalmente a través de los certámenes y concursos poéticos" como escenarios para lucimiento de ejercicios retóricos", todo lo cual, como es bien sabido, alcanza sus cumbres en los ya muy conocidos nombres de Hernando Domínguez Camargo (1606-1659), Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695) y Juan Bautista Aguirre (1725-1786), entre otros.¹³²

1.3. Flores Fúnebres: características e influencia literaria

Tal como se explicó en el punto anterior, el primer libro que aparece en el *Ramillete* son las *Flores Fúnebres* y contiene cincuenta textos de exclusiva autoría de Bastidas.

Las *Flores* comienzan con una introducción o prólogo de Evia, donde pone ante los ojos la clásica imagen de la rosa para explicar la brevedad de la vida. Aparecen luego los poemas de Bastidas dedicados a la muerte de Isabel de

¹³² Ibíd. 13-14.

Borbón, a la de su hijo Baltasar Carlos, a la del rey Felipe IV y a la de distintos personajes locales.

Terminan las *Flores Fúnebres* con la traducción de la "Silva a la rosa", amplia paráfrasis de los 25 dísticos de Ausonio (Idilio XIV). Bastidas cree que el autor de la famosa elegía latina es Virgilio, si bien reconoce que Jerónimo Alejandro piensa que es de Ausonio.¹³³ Son veintidós conjuntos estróficos irregulares tanto en su número de versos, cuanto en sus sílabas métricas donde la rosa se convierte en símbolo universal de la hermosura y a la vez, de la fugacidad de la vida. Este poema, por estar vinculado al contexto escolar y académico, y por tanto no necesariamente a actividades celebratorias, expresa más la construcción retórica y los juegos de agudeza que a los mecanismos de alabanza y el encomio.

1.3.1. Las *Flores* y la "poesía de circunstancia"¹³⁴

La poesía de circunstancias es una composición poética que se centra en "temas muy concretos y accidentales, puestos de relieve en muchos casos en el mismo título."¹³⁵ Ejemplo de ella son los sonetos fúnebres de Góngora.¹³⁶ Este pequeño

¹³³El poema, atribuido por muchos eruditos medievales a Virgilio, es en realidad de Décimo Magno Ausonio, poeta francés de la tardía latinidad (310-393), autor de unos deliciosos "idilios", imitados tan afortunadamente de las Geórgicas de Virgilio, que por muchos años pasaron, como del Mantuano

¹³⁴ Bajo la etiqueta de "poesía circunstancial" o "poemas de circunstancias" se ha concebido un conjunto de composiciones de la lírica aurea en ediciones pretéritas. Cfr. al respecto, los testimonios recogidos por Ponce Cárdenas sobre el injusto prejuicio contra estos "poemas de ocasión". Jesús Ponce Cárdenas, "Formas breves y géneros epidícticos entre Tasso y Góngora. El ciclo a los marqueses de Ayamonte", *Romanische Forschungen*, n. CXXII (2010): 185.

¹³⁵ Carmen Agulló Vives, "Poesía de circunstancias. La seducción de Córdoba. De Góngora a nuestros días: historia de dos sonetos", *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, n. 15 (2000): 11.

¹³⁶ Según Matas Caballero, los sonetos de Góngora reflejan en su microhistoria interna el desarrollo de la poética gongorina. Es por ello que clasifica el *corpus* de los sonetos de Góngora atendiendo a su evolución o trayectoria poética. La primera etapa (1582-1586) destacaría por la

grupo de poemas gongorinos pueda haber funcionado como fuente literaria de Bastidas para componer sus *Flores*. Además, tanto la Universidad de San Gregorio como el Seminario de San Luis contaron con las obras de don Luis de Góngora, lo que explicaría que de manera tan temprana, Bastidas también repita, imite y transforme las formas gongoristas en su obra.

El tenor encomiástico, tan propio de una época donde el poeta está implicado en la tarea de dar sentido a los grandes intereses colectivos,¹³⁷ recuerda a Góngora que, a inicios del XVII, celebra a numerosas personalidades como en el políptico dedicado a los marqueses de Ayamonte y su familia, en las dedicatorias del *Polifemo* y las *Soledades* al conde de Niebla y al duque de Béjar, en las poesías fúnebres de a la duquesa de Lerma y a la reina Margarita, en los sonetos al conde Salinas y a otras personalidades religiosas. Una línea que culmina en el *Panegírico al duque de Lerma*.¹³⁸

Señala Jammes que, en la etapa en la que Góngora escribe sus sonetos fúnebres, no se observa el predominio absoluto de una tendencia o preocupación literaria y por ello, es que se ha desatendido este *corpus* de poesía gongorina. Sin embargo, si bien los poemas de encargo pueden ser menos atractivos al lector de

poesía amorosa de inspiración petrarquista. La segunda (1588-1608) comenzaría el ciclo de poesía circunstancial que oscila entre las composiciones heroicas y la satírico burlesca. La tercera etapa (1609-1616) también pertenecería al ciclo de poesía circunstancial donde destacan los sonetos de carácter fúnebre, como los dedicados a personajes de la realeza, poesía laudatoria y poemas satíricos burlescos. Ya en la cuarta y última se destaca el “ciclo de cortesanía poética” donde destacan los poemas laudatorios, fúnebres y satíricos. También el “ciclo de *senectute*” donde destacan los poemas de raigambre moral. Juan Matas Caballero, “Introducción”. En: Luis de Góngora, *Sonetos*, edición de Juan Matas Caballero (Madrid: Cátedra, 2019), 17-18.

¹³⁷ Mercedes Blanco, “La épica áurea como poesía”. En: Rodrigo Cacho Casal et al. (coord.), *Los Géneros Poéticos del Siglo de Oro: centros y periferias* (Tamesis: Boydell & Brewer, 2013), 15.

¹³⁸ Cfr. Nota 36 en Juan Matas Caballero, “Introducción”. En: Luis de Góngora, *Sonetos*, 2019, 31.

hoy, “se inscriben en el tiempo” y por ello pueden revelar “algunas de esas conexiones con la realidad que nos interesan”.¹³⁹

El discurso retórico, tal como aclara Beuchot, es un discurso situado. Tiene en cuenta a sus destinatarios inmediatos y busca con ellos una sintonía. No busca un auditorio universal sino que se da en función de un auditorio más restringido, más particular y concreto. Es una comunicación altamente circunstanciada.¹⁴⁰

Las *Flores* de Bastidas manifiestan esta característica del discurso situado y en este sentido responden al molde gongorino. Ellos expresan los imperativos de la vida en sociedad y en tal sentido son una especie de “menilógio florido”¹⁴¹ forzado en el asunto y la forma que impone el certamen. Por ello, no pueden ser separados de su lugar y función festiva y panegírica y buscar en ellos preocupaciones individuales.¹⁴²

Un dato no menor es que según cuenta Evia, el mismo Bastidas solía repetir que estos versos eran “flores del ingenio” y no debían “permanecer cuanto durase la primavera de la juventud, y no más”. Es decir que el mismo Bastidas las califica como versos de circunstancias escritos en y para el contexto de la fiesta fúnebre:

¹³⁹ Robert Jammes, “Góngora y el espacio en el tiempo (1609-1615)”. En: Begoña López Bueno (coord.), *El poeta soledad: Góngora 1609-1615* (Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011), 23.

¹⁴⁰ Cfr. Mauricio Beuchot, “Reflexiones sobre la retórica desde la hermenéutica”, *Acta poética*, n. 14-15 (1993-1994): 299.

¹⁴¹ Se agradece al Dr. Jaime Borja quien sugirió este término para los versos de Bastidas.

¹⁴² Sobre la pervivencia del panegírico como fenómeno ligado a la literatura de circunstancias y su vinculación con el mecenazgo en el Siglo de Oro, puede consultarse el artículo de Mercedes Blanco, “El Panegírico al duque de Lerma como poema heroico”. En: Juan Matas Caballero et al. (coord.), *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro* (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011).

Y ya que no pueden ser del mismo espíritu, y numen; porque no puedo persuadirme, haya compuesto mi maestro a este asunto; no sólo por embargado de otros estudios más serios; pero por observador de un dicho ordinario suyo, en que solía repetir, que los versos eran las flores del ingenio, y que estas habían de permanecer cuanto durase la primavera de la juventud, y no más. Digo, pues, que ya que no pueda ser esto, ni tampoco me concede tiempo para averiguarlo.¹⁴³

Hay distintos aspectos por los que puede considerarse Bastidas un poeta gongorista pero el hecho de que un gran número de sus poemas contengan notas aclaratorias o epígrafes que contienen citas textuales de distintos autores clásicos y cristianos, descripciones directas y una gran cantidad de alusiones, posibilita aplicar al jesuita lo que Guillén afirma sobre Góngora: “No despoja a la circunstancia de su singularidad”¹⁴⁴ y por momentos “parece entonces, como muchos ingenios de su época, un periodista”¹⁴⁵

Es por esto que este tipo de poemas, por nacer de una circunstancia concreta, sus imágenes son más “visibles” para el lector, es decir, las imágenes mentales generadas se asocian, no a elementos suficientemente generalizados, como aclara Guillén, sino a aquellos que pertenecen a un “aquí” y a un “ahora” cercanos a la voz poética.

1.3.2. Las Flores y la historia

Los sonetos de Góngora son poesía laudatoria y están impregnados de historia. Góngora y otros poetas de la época se sienten implicados en la tarea de dar

¹⁴³ Antonio Bastidas, *Flores Fúnebres*, párr. 41. De aquí en adelante se citará *Flores Fúnebres* según edición propia. Tanto los párrafos de los distintos prólogos de Evia como los poemas de Bastidas están enumerados consecutivamente en el texto.

¹⁴⁴ Jorge Guillén, *Notas para una edición comentada de Góngora* (Valladolid: Fundación Jorge Guillén-Universidad de Castilla-La Mancha, 2002), 31.

¹⁴⁵ *Ibíd.* 32

sentido a los grandes intereses colectivos.¹⁴⁶ También proporcionan, en cierto sentido, una perspectiva interesante sobre la vida y las costumbres del Siglo de Oro.

A juicio de Carreira, Góngora “se aparta de la historia de su tiempo en cuatro ocasiones”: en la poesía sacra, en las imitaciones de italianos, en las leyendas mitológicas y cuando se vuelve a la edad dorada en las *Soledades*.¹⁴⁷ Así las cosas, cabría decir que la mayor parte de la obra de Góngora, y consecuentemente los sonetos fúnebres, tienen un carácter histórico.

Este vínculo entre poesía e historia puede ser otro eco de Góngora en Bastidas. En sus *Flores* puede notarse el deseo que el muerto no sea solo alabado en un presente sino recordado en un futuro. El sentido histórico se exalta hasta el extremo y por ello todo el *Ramillete* es una gran medio para conservar “lozana la memoria”. Así lo expresa Evia en el prólogo a las *Flores Fúnebres*:

Las flores de estos poemas fúnebres, que aquí te ofrezco, bien declaran los cortos plazos, y breves días, que se permiten a lo caduco de nuestro ser. También conservan con sus floridos números lozana la memoria, en flor las virtudes, y hechos heroicos de los héroes y heroínas, que celebran, con que a ningunos otros más ceñido el epíteto de flores que a los versos, que así acuerdan la brevedad de la vida, y perpetúan la amable memoria de los que pasando por el estrecho de la muerte al puerto de la eternidad, nos dejaron herederos de sus virtudes, y se gozan en los Campos Elíseos de la gloria entre aquellas flores racionales de los ángeles y santos.¹⁴⁸

En este contexto puede entenderse el afán de Bastidas por testimoniar y otorgar, para las generaciones futuras, un documento que deje constancia de aquellas fiestas de la Audiencia. Porque *Flores Fúnebres*, fuera de su contenido literario, es

¹⁴⁶ Mercedes Blanco, “La épica áurea como poesía”, 15.

¹⁴⁷ Antonio Carreira, “Fuentes históricas del Panegírico al duque de Lerma”. En: Juan Matas Caballero et. al. (coord.), *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*, 105.

¹⁴⁸ Antonio Bastidas, *Flores Fúnebres*, párr. 38.

un reflejo de la vida social del siglo XVII. Todas las escenas allí poetizadas, sean las exequias de la reina Isabel de Borbón, del príncipe Baltasar Carlos, o las del mismo rey Felipe IV invitan a asociar, indefectiblemente la fiesta, acontecimiento o suceso histórico con los poemas del jesuita y a pensar en la conocida relación entre historia y el poema, entre verdad y verosimilitud de la habla Aristóteles en su *Poética*.

A propósito de este asunto, Bastidas, acudiendo a la *Poética* de Aristóteles, desarrolla en el prólogo al *Poema Heroico* de Camargo una serie de cuestiones como la diferencia entre historiador y poeta. Si bien la historia tiene la capacidad de dar cuenta de la “verdad” de algo en particular o respecto de hombres particulares, la ficción poética podrá decir más “verdad” respecto de ese “algo”, al menos, gracias a que no está obligada a centrarse en un “algo particular”, sino que puede tomar principios generales o universales de esos acontecimientos o, lo que es lo mismo, tomar tipos humanos (tipos de hombres) y presentarlos a través de una ficción. Afirma Bastidas:

Otra calidad de la poesía es alterar las cosas, no siguiendo el hilo de la historia, sino a donde más ceñido le viene el poeta: como se ve en la *Iliada* y la *Odisea* de Hornero, y en la *Eneida* de Virgilio.¹⁴⁹

Por otra parte, puede notarse la relación entre poesía e historia en el hecho de que las imágenes funcionan en Bastidas como marco de acción para “ver” a América en un texto exportable y como mecanismo de expresión de un particular “orgullo local”. En este sentido, las imágenes Antonio Bastidas cumplen con una función representativa-celebratoria en la que la visualidad

¹⁴⁹ Hernando Domínguez Camargo, *Obras* (Caracas: Ayacucho, 1986), 27.

pesa tanto como la invitación a imaginar.¹⁵⁰ Cuadros, esculturas, edificios, así como objetos no artísticos se vuelven el tema central de una composición lírica, pero también son los escenarios desde los cuales se recrea y se justifica un patriotismo local.

Debe pensarse en el alto valor que esto tiene considerando que, hasta lo se ha podido investigar, es muy pobre el registro de las artes efímeras que rodearon estas fiestas en la Audiencia de Quito, como sí sucedió con las exequias celebradas en la Península y en otros centros urbanos más importantes como Perú o México.

Cabe aclarar, sin embargo, que, si bien muchos de los poemas de *Flores Fúnebres* son traducciones verbales de representaciones visuales, no importa en ellos la realidad del objeto sino la capacidad de dar presencia a lo ausente en lo que Ledda llama un “código cultural compartido”.¹⁵¹ Esto significa, en otras palabras, que tanto la fiesta fúnebre como los elementos que la componen están poetizados y no es necesariamente vivida. En atención a esto, los versos del jesuita no acreditan verdad del acontecimiento festivo, sino más bien su representación o intencionalidad de testimoniar poéticamente.

1.3.3. Destinatarios de las *Flores Fúnebres*

No solo la intención de testimoniar se hace efectiva en la obra del jesuita. La causa final, según Aristóteles, es representar bellamente algo, es la obra bien

¹⁵⁰ Cfr. Andrea Armijos Echeverría, “La *mirabilia* poética: *ékfrasis* hispanoamericana del siglo XVII”, 2017.

¹⁵¹ Giuseppina Ledda, “Recrear la manifestación festiva ‘para que la vea quien no la vio y quien la vio la vea segunda vez’. Cultura y comunicación visuales a través de las relaciones de fiestas públicas”. En: Pedro Manuel Cátedra García (dir.) y María Eugenia Díaz Tena (ed. lit.), *Géneros editoriales y relaciones de sucesos en la Edad Moderna* (Salamanca: Sociedad internacional para el estudio de las relaciones de sucesos, Universidad de Salamanca, 2013), 234.

hecha, en este caso, según el modo barroco. Cuando se habla de causa final en el arte se debe tener necesariamente en consideración a los receptores. La *poiesis* se hace para un receptor. No en vano el *Ramillete* comienza con el prólogo al lector. En este sentido, Bastidas se dirige a dos tipos de lectores.

En primer lugar, a un lector coetáneo. Este lector comparte con el poeta la circunstancia de manera directa o indirecta. Tanto el poeta como este lector comparten una misma cultura básicamente visual. Por lo tanto, su lenguaje no le es extraño a este lector, lo cual facilita el gozo de la obra como un hecho natural. Por ello, cuando se habla de “hermetismo literario” es necesario tomar ciertas precauciones. El lector barroco conoce y le era familiar el mundo simbólico y alegórico que expresa Bastidas en sus poemas.

Bastidas también contempla y se preocupa por una posible posteridad, hecho que se confirma por su intención de editar y publicar su obra junto a su discípulo, Jacinto de Evia lo cual ha posibilitado conocer aquellas arquitecturas efímeras, emblemas que formaron parte de la fiesta.

Capítulo II: Cultura barroca

A partir principalmente de los estudios de Maravall, se habla en el ámbito hispánico de “la cultura del Barroco” extendiendo así la aplicación del término del campo de lo estético al de las demás formas de organización político-social en un periodo determinado. Maravall concibe la cultura del Barroco como una “estructura histórica” y a la vez como un “concepto de época” que articula una determinada “mentalidad” a ciertas condiciones de producción cultural que se repiten, según su análisis, en diversos países del contexto europeo.¹⁵²

Si bien en ningún momento Maravall hace extensiva estas conceptualizaciones a la realidad americana, ni alude a ningún tipo de continuidad o sincronización de la cultura barroca metropolitana y colonial, no se puede negar que la expresión barroca americana se desarrolló dentro de la cultura hispánica imperial y que por lo tanto respondió a una “mentalidad” española y, a la vez, produjo nuevas vertientes culturales.

En este sentido, tal como se planteó en la introducción de este trabajo, el estudio de la imagen visual en *Flores Fúnebres*, poesía de circunstancia compuesta por un jesuita quiteño del siglo XVII, exige el análisis de al menos dos aspectos de la cultura barroca: la fiesta fúnebre como expresión de la cultura visual y el concepto de imagen y *evidentia* en las retóricas que formaron parte del programa de estudio en el Seminario de San Luis de Quito.

¹⁵² José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco*, 23-51.

Esta importancia dada a la cultura en pos de la comprensión del sentido de las imágenes visuales del texto poético, puede incitar a la asociación inmediata del tema con un soporte teórico afín a los tan nombrados Estudios Culturales y a los *Visual Studies*, que tan en boga han estado durante las últimas décadas, tanto dentro como fuera de América Latina.¹⁵³ Sin embargo, estas teorías posmodernas, espacio desde donde se aglutina un conjunto de teorías filosóficas, literarias y sociales en el que la noción derridiana de deconstrucción¹⁵⁴ ha ocupado un lugar central, representan aquí un modelo equivocado, y por lo tanto, desde el abordaje de la hermenéutica analógica, deficiente a la hora de llegar al sentido de un texto.

Los Estudios Culturales y los *Visual Studies* centran su atención en temas como el feminismo, el marxismo, los estudios de género, de raza y etnicidad, la teoría *queer* o los estudios coloniales y poscoloniales y los convierten en categorías ajustables a todos los textos, categorías que generan cierto anacronismo

¹⁵³ En años recientes se ha intensificado el interés por los Estudios Visuales dentro de América Latina en lo general y México en lo particular. Este interés se revela en la organización de eventos tales como el Coloquio Internacional: Las tres eras de la imagen. Actualidad y perspectiva en los Estudios Visuales, organizado por el Centro de la Imagen y 17, Instituto de Estudios Críticos de México en enero del 2015; en la creación de nuevas maestrías en Estudios Visuales, como la que ofrece la Universidad Autónoma del Estado de México desde el 2013; en la consolidación de grupos de investigación tales como el Centro de Estudios de la Imagen Sans Soleil (ceiss) en Argentina, Tramas-Red de Alfabetización Audiovisual y Formación Ciudadana de Argentina, Chile y Perú, y el Centro de Estudios en Antropología Visual (ceavi) de Chile; y la emergencia de diversas revistas especializadas dedicadas a los Estudios Visuales en América Latina, por ejemplo Caiana (Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte) y Artefacto Visual (la revista de la Red de Estudios Visuales Latinoamericanos, RevLat). Cfr. Nasheli Jiménez del Val, "Los Estudios Visuales 'en español'. Un estado de la cuestión", *El Ornitorrinco Tachado*, n. 6 (2017), 10.

¹⁵⁴ El modelo de crítica literaria que inaugura Derrida se fundamenta en un proceso de deconstrucción de los principios teóricos literarios vigentes. Frente al reduccionismo formal al que aspira el estructuralista, Derridá opone la anomalía semántica o *différance* que anula la posibilidad de reducir los textos literarios a estructuras, dada su ambigüedad o indeterminación. Sus postulados serán el puntapié teórico para la concepción de la imagen en los Estudios Visuales. entendidos aquí como el "ala visual" del movimiento académico de los Estudios Culturales que surgen en el contexto de la ruptura epistemológica posmoderna.

aplicadas a la realidad hispanoamericana del siglo XVI o XVII. Así, por ejemplo, Kathryn Mayers en su libro sobre el *ekphrasis* barroca en la América colonial, *Visions of Empire in Colonial Spanish American...*,¹⁵⁵ aplica a los textos barrocos americanos estas estructuras ideológicas posmodernas que poco tienen que ver con las causas y verdaderos motores de la predilección de la poesía por la imagen visual. La autora, al abordar los posibles acercamientos al recurso de la ékfrasis, se dedica a analizar el caso latinoamericano colonial para probar forzosamente, que la particular convivencia entre imagen y texto en este contexto evoca diferencias y asuntos raciales, de clase, de género y de dialéctica entre imperio y colonia.

Lo anterior podría explicarse por el esencia marxista de los Estudios Culturales y de los *Visual Studies*: lo que se ve y cómo se ve está determinado por los valores culturales de una sociedad, por las correlaciones de poder que permiten la visualización de ciertas imágenes sobre otras y por los medios materiales de producción y circulación de estas imágenes. La visión y sus correspondientes actos particulares del ver son, en última instancia, determinados por la visualidad entendida como la formación visual dominante de una época dada.

Otro ejemplo del modelo posmoderno es el de Mitchell, según el cual, autor y texto se desvanecen en el sujeto imperante del contemplador-lector. En su ensayo "Ekphrasis and the Other"¹⁵⁶ plantea la experiencia ekfrástica como un tipo de descripción integrada por tres niveles psicológicos: la indiferencia, la esperanza y el miedo. Para Mitchell el referente al cual la *ekphrasis* hace referencia, valga la redundancia, y el mismo autor han muerto. Solo existe la

¹⁵⁵ Kathryn M. Mayers, *Visions of Empire...* 2012.

¹⁵⁶ William J. T. Mitchell, "Ekphrasis and the Other". En: *Picture Theory* (Chicago: The University of Chicago Press, 1994).

imagen-texto que genera distintos niveles psicológicos a quien la lee. En este sentido, la teoría de Mitchell parecería equivocista ya que el fin de su análisis no es encontrar el sentido de la obra artística, sino el libre despliegue de sensaciones del receptor y sus múltiples, y porqué no, infinitas interpretaciones. Por otra parte, cuando uno examina el legado de la crítica posmoderna, se percibe que la deconstrucción no opera como principio metódico, sino como fin ideológico para negar, a toda costa, la efectividad de una aproximación hermenéutica a los textos literarios. Bobes Naves explica los sesgos y generalizaciones en los que han incurrido las principales figuras del posmodernismo:

Derrida se apoya en lecturas de texto con alguna ambigüedad semántica que impide decidirse por una interpretación unívoca; luego generaliza la idea aplicándola a todos los textos y afirma que ninguna interpretación es más adecuada que otra. Suelen ser textos excepcionales y que parece que no prueban nada, a no ser la inseguridad de los límites.¹⁵⁷

En consonancia con Bobes Naves, Rodríguez Posada sostiene que éste es el principal argumento que sostiene el paradigma teórico que ha traído consigo la posmodernidad. De un modelo crítico fundamentado en la comprensión de textos literarios en tanto “formalizaciones verbales de significado” se pasa a una “concepción empírica de la literatura” según la cual toda interpretación es relativa y la obra, más que una formalidad artística, es un “pretexto para analizar el proceso cultural que lo valida como arte”.¹⁵⁸ Ya no interesa llegar al

¹⁵⁷ María del Carmen Bobes Naves, *Crítica del conocimiento literario* (Madrid: Arco/Libros, 2008) 361.

¹⁵⁸ Adolfo Rodríguez Posada, ““Al retrato del B.P. Francisco Javier”: lectura de un encomio pictórico de Pedro Espinosa desde el comparatismo interartístico”, *Lingua et vita*, n. 10 (2016): 105.

sentido del texto sino a las circunstancias que lo convierten en un objeto cultural. Por ello la crítica no pretende enseñar verdad literaria alguna, sino interpretaciones coherentes y consensuadas de una obra concreta.¹⁵⁹

La hermenéutica equivocista consiste en dejarse impregnar por el contexto. Esto en primera instancia parecería lógico y hasta necesario para cualquier investigación seria. El problema surge en el acento desmedido en el contexto y recepción en desmedro del sentido auténtico del texto. Es claro que se interpreta hoy el Barroco desde la situación actual y que la intencionalidad subjetiva del receptor es necesaria para toda posible hermenéutica. Pero la interpretación de los textos debe tratarse con mediación prudencial y analógica en la que la intención del autor se salvaguarde gracias a la mayor objetividad posible. Es por ello, como se expuso en el “Marco teórico” de este trabajo, la hermenéutica analógica propuesta por el filósofo mexicano, Mauricio Beuchot, ayuda a “ajustar” los diversos juicios que surgen a partir de la dialéctica como la de creador-espectador y además permite entender la esencia de la obra de arte en su referencia e indeterminación que propicia la apertura y a la vez la objetividad del sentido.

La analogía permite entonces, entre otras cosas, en este trabajo, poder interpretar la relación existente entre la obra de Bastidas, y los sistemas culturales reales en tanto que comparten el mismo *consensus* del mundo.¹⁶⁰ Y que en el Barroco la atracción por las imágenes alcanzó su clímax gracias a la

¹⁵⁹ *Ibíd.*

¹⁶⁰ Mauricio Beuchot, con consonancia con Foucault, afirma que hasta el Barroco, la teoría del signo y las técnicas de interpretación fundamentaban dos tipos de conocimiento: la *cognitio*, que era “el paso, en un cierto sentido lateral, de una semejanza a otra”; y la *divinatio*, “que constituía el conocimiento en profundidad, que iba de una semejanza superficial a otra más profunda”. Todas estas semejanzas manifestaban el *consensus* del mundo que las fundamentaba, y que se oponía al *simulacrum*, “la mala semejanza, que se basaba en la disensión entre Dios y el Diablo”. Mauricio Beuchot, “Hacia una hermenéutica analógico-icónica”, 189-190.

conjunción de factores históricos, filosóficos y culturales determinables, por tanto, su explicación debe partir de allí y no de estructuras ideológicas inaplicables para un poeta de la Audiencia como lo fue Bastidas.

A partir entonces de estos presupuestos, se expone a continuación dos aspectos de la cultura barroca parecen incidir de manera más o menos directa sobre el acento visual en la obra de Bastidas, a saber, la fiesta barroca, en particular las exequias, y el concepto de imagen en las retóricas jesuitas cuyo antecedente parece hallarse, principalmente, en la retórica clásica.

2.1. Cultura festiva

Es sabido que los reyes de España nunca visitaron América. Sin embargo, tal como destaca Alejandra Osorio en un interesante trabajo investigativo, el rey es visto en las Indias como la “cabeza” legítima de la monarquía española durante el periodo colonial. La autora sugiere que, en la Lima del diecisiete, las ceremonias reales sirven para hacer presente al Rey ausente y unirlo con sus vasallos en un “pacto” recíproco que necesitaba del ritual para hacerlo “verdadero”. El rey era entonces concreta o “materialmente” conocido por sus vasallos a través de objetos o representaciones que poseían su esencia o “aura”.¹⁶¹

La fiesta será, entonces, el ámbito adecuado para la representación de la monarquía en los ciclos de vida del monarca y para la circulación de una variedad de materiales impresos que contribuyen a la construcción de una geografía imperial de poder urbano que convierten al rey ausente en presente y

¹⁶¹ Alejandra Osorio, *El rey en Lima: El simulacro real y el ejercicio del poder en la Lima del diecisiete* (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, IEP, 2004), 7-8.

legítimo. Esta política imperial permitió a lugares y poblaciones alejadas entre sí, y, presumiblemente, diferentes y dispersas, conducirse y concebirse como miembros constituyentes de un cuerpo político imperial hispano y universal, eventualmente gobernado desde Madrid.¹⁶²

Y es en el espacio urbano donde, además de la actividad comercial, tienen lugar estas celebraciones. La ciudad, y en particular la plaza,¹⁶³ se constituyen en centro de convocatoria cotidiano donde los pobladores desarrollan parte de sus relaciones públicas y personales. Pero, además, ese espacio transforma su imagen para convertirse en escenario festivo de acuerdo al tiempo extraordinario que vive la ciudad.

No resulta aventurado afirmar que, desde la misma instauración colonial en adelante, casi no hay aspecto de las actividades que podría llamarse social y culturalmente importantes que no se realizasen dentro de la lógica de mostrar (representar) elementos que diesen fe de la adhesión pública a los valores y al sistema simbólico del orden que pretendían establecer y perpetuar. Esto explica que se concibiese a las festividades como acciones “obligadas” y “forzosas”, y la magnitud que sus funcionarios le daban al asunto.

El ciclo festivo del barroco hispánico incluye un gran número de ceremonias en dos órbitas principales, las periódicas y las extraordinarias. Al primer grupo pertenecen, en su mayor parte, las festividades que se enmarcan en el calendario litúrgico, como la Navidad, la Semana Santa y *Corpus Christi*. En cuanto a las fiestas excepcionales, son las que normalmente se producen por razones

¹⁶² Alejandra Osorio, “El Imperio de los Austrias españoles y el Atlántico: propuesta para una nueva historia”. En: Valentina Favarò et al. (eds.), *Fronteras Procesos y prácticas de integración y conflictos entre Europa y América (siglos XVI-XX)* (Madrid: Fondo de Cultura económica, 2016), 42.

¹⁶³ Cfr. Carmen Sevilla Larrea, *Vida y muerte en Quito. Raíces del sujeto moderno en la colonia temprana* (Quito: Abya-Yala, 2003), 100.

políticas atendiendo al ciclo vital del monarca, virrey o arzobispo como los matrimonios, nacimientos, aniversarios, exequias y juras.¹⁶⁴

Ya fuera por motivos periódicos o extraordinarios, la fiesta barroca siempre apunta a mostrar la ostentación y magnificencia de la monarquía para causar admiración y conseguir la adhesión a los valores propuestos. Tales eventos exigen amplios movimientos y largos preparativos y un programa para ser visto por el público. Se levantan grandes aparatos efímeros, como arcos triunfales, túmulos, altares para festejar o conmemorar un acontecimiento y poner de relieve su importancia. Junto a estos monumentos, se dibujan jeroglíficos, se colocan emblemas y pinturas que refuerzan la captación del público.

Varios de estos aspectos son recogidos y documentados muchas veces por las llamadas “relaciones” que funcionan como fuente primaria de los poetas cuando éste no ha sido testigo inmediato de la fiesta. Entre 1560 y 1808 se imprimen en América los principales libros festivos.

Si se atiende de manera específica a las fiestas fúnebre, la primera crónica impresa con imágenes en el Perú tiene como motivo las exequias de Margarita de Austria y es escrita por Martín de León: *Relación de las exequias que el exmo. S. D. Juan de Mendoza y Luna, Marqués de Montesclaro, Virrei del Perú hizo en la muerte de la reina Nuestra S. Doña Margarita de Austria*, Lima, 1613.

La que debió ser la segunda crónica nunca se llega a imprimir pero el manuscrito y estampa del catafalco se conserva en el Archivo General de Indias. Lo escribió el fraile agustino Hernando de Valverde y se titula *Relación de las exequias y honras fúnebres, hechas al Católico Rey de las Españas, y las Indias, Don*

¹⁶⁴ Cfr. Víctor Mínguez et al., *La fiesta barroca. Los virreinos americanos (1560-1808)* (Castellón de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I y Servicio de Publicaciones y difusión científica de la Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 2012), 49.

Philipo tercero, nuestro Señor, que está en gloria, por esta nobilissima ciudad de Los Reyes. La tercer crónica festiva limeña es el libro de Gonzalo Astete de Ulloa, *Pompa fúnebre y exequias...en la muerte de la Reyna nuestra Señora Doña Isabel de Borbón*, Lima 1645.¹⁶⁵

2.1.1. Posibles exequias celebradas en Quito

Para alivio de los investigadores, se tiene registro de algunas de las exequias celebradas en Quito, lo cual ha permitido conocer su organización, decorados y demás. Ejemplo de ello son las exequias de Felipe II y la consiguiente coronación de Felipe III. En Quito se conoce la noticia el 21 de abril de 1599, e inmediatamente se acuerda realizar honras fúnebres para el monarca difunto y levantar pendones en reconocimiento al nuevo soberano.¹⁶⁶

También se conmemora en Quito, en 1612, el primer aniversario de la muerte de Margarita de Austria, evento de mayor trascendencia del primer cuarto de siglo XVII.¹⁶⁷ La Audiencia encarga al Cabildo, para tal ocasión, la realización de las honras fúnebres y se abre un concurso entre los maestro artífices para el diseño del túmulo que implicaba la intervención de pintores, escultores y arquitectos. El Cabildo organiza además un concurso literario consistente en diez certámenes. De ese evento quedan los que se conocen como los más antiguos registros de poesía culterana en la Real Audiencia de Quito. No copia el escribano todas las composiciones ganadoras, pero sí algunas. Los nombres de

¹⁶⁵ Ibíd. 26-27.

¹⁶⁶ Cfr. Ricardo Descalzi, *La Real Audiencia de Quito, claustro en los Andes-serie primera: Historia de Quito colonial*. Vol I. Siglo XVI (Quito: Editorial Universitaria, 1978), 395-398.

¹⁶⁷ La relación mentada ha sido transcrita por Pedro Rodríguez Crespo, "Una fiesta religiosa en Quito. Relación de los funerales de la Reina Margarita de Austria (1612)", *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, n.3 (1956).

algunos de los aquellos autores son: Miguel de San Juan, Francisco de Villaseca, Francisco de Montenegro, Lope de Atienza, Melchor Quintero Príncipe y Manuel Hurtado.

Gracias a los hallazgos de Federico González Suárez en los Archivos de Sevilla, al encontrar un Acta con el veredicto del concurso que organizó el Cabildo para tal ocasión, se sabe de la existencia de Manuel Hurtado, quien resultó ganador con una glosa en una de las categorías del certamen.¹⁶⁸

En cuanto a las exequias para las que se supone escribió Bastidas, se ha podido recoger algo de información. En algunos casos solo se ha conseguido datos biográficos del difunto pero no de sus exequias.

La reina Isabel de Borbón fallece el 6 de Octubre de 1644, a los 41 años. La noticia oficial llega a Lima con retraso, según el sistema de flotas, el 10 de abril de 1645, ignorando cuándo se notifica a las autoridades y ciudades del virreinato, ni cuándo se traslada la cédula real en la que se solicita la celebración de honras especiales por su eterno descanso.¹⁶⁹

Prueba de esto son las honras fúnebres que, en honor de la reina Isabel de Borbón, primera esposa de Felipe IV, y madre del príncipe Baltasar Carlos, organiza y costea la Comunidad Agustiniense del convento de Quito los días 5, 6 y 8 de octubre de 1645. Tanto en lo que respecta al concepto de celebración como la estructura y desarrollo de los oficios y demás actos no difiere de las exequias organizadas en España (Madrid, Granada), como en América (Lima).

¹⁶⁸ Cfr. Estos datos son aportados por Pesántez Rodas. También nos informa, basándose en parte en Alejandro Carrión, que Hurtado fue quiteño de nacimiento y que seguramente fue sacerdote de alguna orden. Esto vendría a contradecir a Espinosa Pólit quien asegura que el primer poeta ecuatoriano es Antonio Bastidas. Cfr. Rodrigo Pesántez Rodas, *Visión y revisión de la literatura ecuatoriana*, T. I (México: Frente de Afirmación Hispánica, 2006), 24.

¹⁶⁹ Cfr. Javier Campos y Fernández de Sevilla, "Primera fiesta barroca celebrada de Quito: funerales por la reina D^a Isabel de Borbón, en 1645", *Archivo Agustiniense*, n. 84 (2000): 9.

Un documento que permite estudiar tanto la organización y desarrollo de la ceremonia como el certamen literario que forma parte de las honras a Isabel, es el llamado Manuscrito de Salamanca.¹⁷⁰ También aparecen datos de las exequias en el Libro de Cabildos de la Ciudad de Quito¹⁷¹

Tal como detalla Campos y Fernández de Sevilla, el manuscrito tiene varias secciones o partes y entre ellas figura la descripción del certamen literario, cuyo fin era "celebrar... las memorias de tan Sancta Reyna...; para ensalzar con premios de valor las Virtudes de Su Magestad".¹⁷² Por el mismo Bastidas, y como se verá más adelante, se conoce que participó en algunas de sus categorías.

Bastidas también escribe poemas en honor a la muerte del príncipe. Baltasar Carlos muere en Zaragoza en 1646 pero los ceremoniales funerarios son celebrados a lo largo y ancho del territorio controlado por la corona. Sin embargo no se ha hallado relación o crónica que confirme la existencia de estas honras en Quito. Dentro del territorio del Virreinato del Perú han quedado registradas algunas celebraciones como la de Lima, documentada por Álvarez

¹⁷⁰ Se trata de un texto de 185 folios. Originariamente formó parte de la Biblioteca del Colegio Mayor de Cuenca de Salamanca, de donde pasó a la Biblioteca General de Palacio de Madrid, con el resto de obras, y fue catalogado con el nº 53023. En 1955 retornaron los fondos librarios y documentales a la Biblioteca Universitaria de Salamanca, donde actualmente figura catalogado como Ms. 2126. Cfr. Carmen Castrillo González et al. (ed.), *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Universitaria de Salamanca* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1997-2002). Una descripción acabada de este manuscrito puede encontrarse en Javier Campos y Fernández de Sevilla, "Primera fiesta barroca celebrada de Quito: funerales por la reina D^a Isabel de Borbón, en 1645".

¹⁷¹ Jorge A. Garcés G. (ed.), *Libro de Cabildos de la Ciudad de Quito 1638-1646*, Vol XXX. (Quito: Departamento de Educación y Cultura Popular, Dirección del Museo de Arte e Historia, 1960), 302.

¹⁷² *Relación*, f. 59. En: Javier Campos y Fernández de Sevilla, "Primera fiesta barroca celebrada de Quito: funerales por la reina D^a Isabel de Borbón, en 1645".

de Faria¹⁷³, la de Arequipa¹⁷⁴ y el Cuzco.¹⁷⁵ De las exequias celebradas en Quito solo aparece el dato en el Libro de Cabildos.¹⁷⁶

Años después, a la edad de 60 años y tras 44 de gobierno, el rey Felipe IV muere el 17 de septiembre de 1665 y es enterrado en la Cripta Real del Monasterio de El Escorial. Inmediatamente la noticia es comunicada mediante una carta de la reina Mariana de Austria a todas las ciudades e instituciones oficiales de la monarquía española para que se lleven a cabo las exequias correspondientes.

Entre las ceremonias organizadas para tal ocasión en el Virreinato de Perú, se tiene registro de la celebrada en Lima en 1666¹⁷⁷ pero no de la celebrada en la Audiencia de Quito. Sin embargo, como introducción a los poemas dedicados a la muerte de Felipe IV, aparece un pequeño texto de Jacinto de Evia donde comenta que, al llegar la noticia de la muerte del rey a “estos remotos climas”, Bastidas escribe un conjunto de versos para tal ocasión como lo había hecho ya para honrar la muerte de Isabel de Borbón y del príncipe Baltasar Carlos, esposa e hijo de Felipe IV.

¹⁷³ Pedro Álvarez de Faria, *Relación de las funerales exequias que hizo el Santo y Apostólico Tribunal de la Inquisición de los Reinos del Perú al Serenísimo Príncipe de las Austrias, Jurado de las Españas, Don Baltasar Carlos de Austria* (Lima: Julián Santos de Saldaña, 1648).

¹⁷⁴ AGI, Lima, 86, fol. 2. *Relación de exequias y honras que la ciudad de Arequipa realizo tras la muerte del principe Baltasar Carlos.*

¹⁷⁵ Leandro Espinosa, *Panegyrica oracion funebre, predicada en las honras, que el convento de nuestro padre San Augustin de la ciudad del Cuzco consagró al esclarecidissimo señor D. Baltasar Carlos de Austria, principe coronado de las Españas, y nuestro* (Lima: Julián Santos de Saldaña, 1648).

¹⁷⁶ Gustavo Chiriboga C. (ed.), *Libro de Cabildos de la ciudad de Quito 1650-57*, v. XXXIII (Quito: Publicaciones del Archivo Municipal de Quito, 1969), folio 131, 219.

¹⁷⁷ Diego de León Pinelo, *Solemidad fúnebre y exequias a la muerte del Catholico y Augustissimo rei Nuestro Señor D. Felipe IV el Grande, que celebró en la iglesia metropolitana la Real Audiencia de Lima que oi gobierna en vacante i mandó imprimir el Real Acuerdo de Gobierno* (Lima: Juan de Quevedo, 1666).

Y advirtiéndolo, que te ofrecía las *Flores Fúnebres*, que esparció mi maestro en las reales urnas de la reina nuestra señora Doña Isabel de Borbón, y del príncipe don Baltasar Carlos; me pareció, que no que quedaba con el aliño, que yo deseaba, sino las acompañaba con las de nuestro rey, esposo, y padre suyo; y que juntaste también la muerte, a quienes con lazo tan estrecho había unido la vida.¹⁷⁸

Por último, Bastidas dedica poemas a distintos personajes de la elite quiteña. De algunos de ellos ha sido muy difícil conseguir más datos que el proporcionado por el poeta, datos que son necesarios para poder, entre otras cosas, determinar si Bastidas pudo o no haber asistido a esos funerales.

Bastidas escribe, en primer orden, nueve poemas dedicados a Doña Francisca de la Cueva, fundadora del convento de Santa Clara de la ciudad de Quito. A partir de los datos aportados por Navarro, se podría suponer que Francisca muere cerca del 1603,¹⁷⁹ es decir doce años antes del nacimiento de Bastidas y, por ende, varias décadas antes que escribiera los poemas en su honor. Por esto, no es posible que el jesuita asistiera a sus exequias ni que recolectara datos recientes sobre la iconografía que pudo haber rodeado dicha celebración.

Sin embargo, pareciera que la vida de la fundadora era bastante conocida en la época y así lo demuestra el pequeño prólogo que Jacinto de Evia escribe a estos poemas titulados “Mausoleo Panegírico a las venerables cenizas, y gloriosos

¹⁷⁸ Antonio Bastidas, *Flores Fúnebres*, párr. 41. De aquí en adelante se citará *Flores Fúnebres* según edición propia. Tanto los párrafos de los distintos prólogos de Evia como los poemas de Bastidas están enumerados consecutivamente en el texto.

¹⁷⁹ Francisca de la Cueva funda el convento de Santa Clara en 1596 y lo gobierna durante siete años. Cfr. José Gabriel Navarro, *Contribuciones a la Historia del Arte en el Ecuador*, v. 3 (Ecuador: Trama, 2007), 173-203. Navarro consulta dos fuentes para reconstruir la historia de la vida de Francisca y la historia del convento. En primer lugar, a Diego Rodríguez Docampo, pariente de Francisca de la Cueva y secretario del Cabildo de la Catedral de Quito quien, en su *Descripción y relación del Estado eclesiástico del Obispado de San Francisco de Quito*, da algunos detalles de la fundación del Convento y de la vida de Francisca pero no aporta información acerca del año de su fallecimiento. Otra fuente consultada por el autor es la *Historia General de la República del Ecuador* de González Suárez. Lamentablemente este libro tampoco arroja mayor información.

manes de Doña Francisca de Santa Clara y de la Cueva. Fundadora del Ilustre Convento de Santa Clara de la Ciudad de Quito, erigido por mi maestro.” Allí, el discípulo pone al lector al corriente de la figura de Francisca, a quien llama “heroína ilustre”, y expone su vida, estirpe y obra.

Evia cuenta que, hallándose libre de las “ventas del matrimonio” y “sobrada de riquezas”, Francisca funda el convento de Santa Clara y se dedica por entero a Dios. Su hija, doña Francisca de Galarza toma los hábitos y toma el nombre de Francisca de San Buenaventura. Insiste luego en la particularidad de los poemas de su maestro, “ajustados con más velocidad” y a “impulso de la obligación” “por ser tan corto siempre el tiempo que concede lo apresurado de unas exequias.” Sin embargo, tal como se expuso, Bastidas no pudo haber participado de la celebración por lo que es peculiar que Evia hable de velocidad o premura del escrito. Se supone que lo hace para alterar la mirada del lector y para que los lea a luz de esa consideración:

Esto es darte noticia por mayor, del grande sujeto que celebra mi maestro: cuyos números erigen este Túmulo Panegírico, y sagrado cenotafio a las venerables cenizas de tan ilustre matrona. Si trabajos en breve, e expensas del ingenio, ajustados con más velocidad, a vuelos del afecto, y a impulsos de la obligación, que tiene a tan generosos caballeros, que todo es menester, por ser tan corto siempre el tiempo que concede lo apresurado de unas exequias.¹⁸⁰

Es además muy figurativo que el discípulo de Bastidas señale que los versos de su maestro erigen un “Túmulo Panegírico”, otorgándole así el poder a las palabras de reconstruir poéticamente aquella arquitectura efímera.

Otro personaje al que Bastidas rinde homenaje es a Juan de Ribera de quien se han podido recolectar algunos datos. Nace en 1588 en Pisco o de Lima.

¹⁸⁰ Antonio Bastidas, *Flores Fúnebres*, párr. 45.

Perteneció a la orden de San Agustín y catedrático de Sagradas Escrituras y Artes en la Universidad de San Marcos. Fue prior del convento de Lima y vicario provincial. En 1647, el virrey le propone para un obispado y fue en efecto nombrado para el de Santa Cruz de la Sierra del cual iba a tomar posesión cuando fallece en Oruro en 1660.¹⁸¹ Por el año de fallecimiento es posible conjeturar que Bastidas pudo haber participado de las exequias.

También dedica Bastidas poemas a Doña Hipólita de Córdoba y Cardona, IX condesa de Alba de Aliste. Fue esposa de don Luis Enríquez de Guzmán, IX conde de Alba de Aliste y Villafior, señor de Garrovillas, Virrey en Nueva España y en el reino del Perú en los comedios del siglo XVII, y Grandeza de España, según título otorgado por su majestad Felipe IV en 1641.

La condesa doña Hipólita muere el día 12 de septiembre de 1658 en España pero se le dedica una oración fúnebre panegírica en el Convento Grande de San Francisco de Jesús de Lima.¹⁸² No se ha podido obtener información acerca de si hubo o no funerales en honor a la condesa en Quito. Aun así podría suponerse que los poemas de Bastidas dedicados a ella los escribió en el contexto de las honras.

También escribe en honor a un oidor de la Real Audiencia, Alonso de Mesa y Ayala. El 8 de marzo de 1630 Alonso de Mesa y Ayala es nombrado oidor de la Real Audiencia de Quito. Un año más tarde se embarca rumbo a Indias con el objetivo del desempeño de dicho cargo. Se conoce que estuvo casado con doña María Arce de la Vega, con la que tuvo 4 hijos, María Catalina de Mesa y Ayala,

¹⁸¹ José Toribio Medina, *La imprenta en Lima (1584-1824)*, T. I. (Valladolid: Maxtor, 2013), 289-290.

¹⁸² *Ibíd.* 49-50.

Lorenzo Gregorio de Mesa y Arce, otro hijo llamado igual que él, Alonso de Mesa y Ayala, y finalmente Diego de Mesa y Ayala y Arce. Muere en 1643.¹⁸³

También dedica algunos poemas a Juan de Lizarazu y García de Recáin, magistrado español de origen navarro, que ocupa altos cargos políticos y judiciales en el Virreinato del Perú durante el siglo XVII. Se desempeña sucesivamente como Presidente de las Reales Audiencias de Charcas y Quito.

En 1642, luego de ser presidente de la Real Audiencia de Charcas y en camino de retorno a España, se entera de su nombramiento como presidente de la Real Audiencia de Quito. Se establece en dicha ciudad junto a su familia y en circunstancias de una visita que realizaba fallece en el pueblo de San Andrés el 17 de diciembre de 1644.¹⁸⁴ Es muy probable que, al tratarse de una persona tan importante, se hayan celebrado en Quito sus exequias.

También le dedica algunos versos a María de Santa Luisa y Chávez, priora del monasterio de Santa Catalina de Siena alrededor del 1620. María de Santa Luisa y Chávez, tres veces priora, hace mucho por la economía del convento. Funda una capellanía para una misa solemne que debía decirse todos los jueves a Jesús Sacramentado y deja un legado de 400 pesos para que, colocados a crédito, sostuvieran una fiesta anual en honor de Santa Catalina de Siena. Funda además

¹⁸³ Se ha podido dar con el año de su muerte gracias a la transcripción que Dailos Achamán Valentín Martín hace del testamento de Alonso Mesa. Ese documento se encuentra en el Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife, en el fondo de Protocolos Notariales y con signatura 2311. Cfr. Valentín Martín Dailos Achamán, “El oidor de la Real Audiencia de Quito Don Alonso de Mesa y Ayala a través del estudio de su testamento e inventario” (tesis de grado, Universidad de La Laguna, 2016/2017).

<https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/6555/El%20oidor%20de%20la%20Real%20Audiencia%20de%20Quito%20Don%20Alonso%20de%20Mesa%20y%20Ayala%20a%20traves%20del%20estudio%20de%20su%20testamento%20e%20inventario.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
[Consultado en 17/03/2021]

¹⁸⁴ Estos datos son aportados por Alfonso de Otazu y Llana, *Hacendistas navarros en Indias* (Bilbao: Ellacuria, 1970), 102-104.

una memoria de misas que debían celebrarse, como en efecto se celebraron por mucho tiempo, todos los viernes del año, en el Altar del Santo Cristo.¹⁸⁵

2.1.2. Arte fúnebre: el túmulo y la emblemática

De las vertientes culturales analizadas en este capítulo, la de arte funerario y emblemático puede parecer aquí extravagante. La extrañeza no será tal si se tiene en cuenta la estrecha interdisciplinariedad que las artes mantienen en el Barroco. Si a esto se añade el hecho que el arte fúnebre es desplegado en las exequias, contexto inmediato de la obra de Bastidas, las dudas quedan despejadas.

El ceremonial funerario en América durante la época virreinal está dominado por una etiqueta fijada en España a lo largo del siglo XVI.¹⁸⁶ Este ceremonial exige un estricto desarrollo de ritos, traslación del cadáver, oficios religiosos y sepultura. El punto central de esta ceremonia lo constituye el túmulo o pira funeraria, de variable forma y tamaño que suele ubicarse en el crucero de la iglesia que alberga la fiesta fúnebre.

Una realidad consustancial a la fiesta barroca es su carácter temporal. Se rodea por ello de elementos donde la temporalidad también es el rasgo que los define: las arquitecturas que se construyen y las decoraciones que se emplean están hechas con materiales perecederos y sólo alcanza significado total dentro del marco de la celebración puesto que allí forma parte de un todo que le da sentido.

¹⁸⁵ Cfr. José Gabriel Navarro, *Contribuciones a la historia del arte en el Ecuador*, v. III.

¹⁸⁶ Cfr. Javier Varela, *La muerte del rey. El ceremonial funerario de la Monarquía española (1500-1885)* (Madrid: Turner, 1990).

El uso de túmulos en las exequias no es una costumbre original del barroco o de los ritos cristianos. La iglesia católica, al tomar algunos elementos del paganismo griego y romano, usó las piras como elemento para rendir homenaje a sus muertos y, dado que no permitía la cremación de cadáveres, éstas se convirtieron en un puro simulacro, y después de enterrarse el muerto se desbarataban. Con el transcurrir del tiempo, el uso de las piras se elevó a grandes monumentos. Ya al final de la Edad Media y el Renacimiento, éstas se convirtieron en regias piras consideradas verdaderas obras de arte y se les utilizaba para enterrar y conmemorar a grandes personalidades de la iglesia y de la vida política y social. Durante la época barroca se alcanzó el apogeo de estos túmulos y se convirtieron en monumentales aparatos.¹⁸⁷

Tal y como señala Pablo González Tornel, en el siglo XVI el túmulo comienza a plantearse con tres posibilidades morfológicas diferentes. La primera de las tipologías responde a la continuidad con los baldaquinos de origen medieval, aunque ahora ordenados mediante elementos arquitectónicos de raigambre clásica. La segunda, más simple, se limita a situar el cenotafio sobre un graderío piramidal. Y la tercera, la de mayor empeño e impacto visual, plantea una evolución de la primera tipología arquitectónica para adoptar una superposición escalonada de cuerpos que dotan a la estructura de un aspecto turriforme.¹⁸⁸ Será este último modelo el de mayor éxito en todas las exequias de

¹⁸⁷ Francisco de la Maza, *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México, Grabados, litografías y documentos del siglo XVI al XIX* (México: Imprenta Universitaria, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 1946), 12.

¹⁸⁸ Pablo González Tornel "Los catafalcos por la muerte de Felipe IV en los dominios de los Habsburgo españoles", *Semata*, n. 24 (2012): 214.

los monarcas españoles y el que con más frecuencia se ve empleado en América.¹⁸⁹

La primera noticia que de ellos se tiene en España es en las exequias del infante don Alonso en 1365.¹⁹⁰ Antonio Bonet Correa, quien estudia sobre todo los levantados al emperador Carlos V, manifiesta que éstos se construyen por primera vez en España entre 1539 y 1549. Es Felipe II quien dicta una serie de disposiciones para cumplir en las principales ciudades del imperio a fin de honrar la muerte de su padre acaecida el 21 de setiembre de 1558. Paralelamente, es muy común que en muchas ciudades se impriman libros funerarios que no sólo describen las exequias, sino que también incorporan grabados de túmulos.¹⁹¹

Como tipología arquitectónica, el simulacro de una tumba real, constituye el monumento efímero más importante que produjo el arte en la América Hispana, sobre otros como arcos triunfales, altares, columnas, construcciones para fuegos artificiales.¹⁹² Es por ello que no solo los reyes y príncipes pueden haber sido honrados con el túmulo funerario, sino también todas las grandes personalidades de la época colonial, conquistadores, frailes, virreyes, etc., pero en las vicisitudes del tiempo se ha perdido mucha información

¹⁸⁹ Víctor Mínguez et al., *La fiesta barroca. Los virreinos americanos (1560-1808)*, 56.

¹⁹⁰ Ángel López Cantos, *Juegos, fiestas y diversiones en la América española* (Madrid. Editorial Mapfre 1992), 129.

¹⁹¹ Antonio Bonet Correa, "Túmulos del Emperador Carlos V", *Archivo Español del Arte*, n.129 (1960).

¹⁹² Así lo afirma Carlos A. Page en "Arte y arquitectura efímera en los funerales reales de Córdoba del Tucumán", *Hispania Sacra*, n. 124 (2009), 429.

Acerca de los túmulos levantados en las exequias celebradas en la Audiencia de Quito se tiene muy poca información en proporción a la de otras ciudades virreinales como México o Lima.

Para las exequias de Felipe II, el cabildo de la Audiencia viste de luto por varios días y encomienda al corregidor Diego de Portugal, según comenta Descalzi, que levantara un “túmulo de tres cuerpos con un Cristo rematándolo en lo alto”. Se cubren además las tres naves de la catedral con paños oscuros, obteniéndose la bayeta negra de diversos batanes de la región.¹⁹³

Otro de los túmulos de los cuales se tiene información es del levantado en 1612 por el primer aniversario de la muerte de Margarita de Austria. En el manuscrito de la *Relación*, que transcribe íntegramente Pedro Rodríguez Crespo y cuyo autor se desconoce, aparece una larga y detallada descripción del túmulo que se levanta para la ocasión. Comienza así:

En la yglesia cathedral fuera de la capilla mayor en la primera nave se planto un tumulo de maravillosa y singular arquitectura de orden dorico y forma quadrada que tubo por todo su quadro quarenta y ocho horas, y de altitud veinte y quatro a que se subia por ocho gradas espasiosas y bien trac;adas en cada una de las esquinas de los quadros salia con maravilloso con paz un cubo redondo que se guarnec;ia con basa y contra bassa con que se acababa la planta...¹⁹⁴

En adelante detalla cada uno de los cuerpos de la arquitectura y nombra distintas figuras e ilustraciones con sus inscripciones, tales como las “cuatro muertes de bulto”, las representaciones de las virtudes y “quadros de las armas reales”.

¹⁹³ Ricardo Descalzi, *La Real Audiencia de Quito, claustro en los Andes-serie primera: Historia de Quito colonial*, 395-398.

¹⁹⁴ Pedro Rodríguez Crespo, “Una fiesta religiosa en Quito...”, 221.

Años más tarde se levanta un gran túmulo para honrar la muerte de la reina Isabel de Borbón. Según Javier Campos y Fernández, se desconoce al autor del catafalco levantado en la iglesia conventual de San Agustín y tampoco se sabe si se hizo dibujo del mismo. Lo que sí se sabe es que este monumento funerario estaba formado por seis cuerpos.¹⁹⁵ Se copia a continuación la descripción completa del túmulo para que pueda notarse la importancia, el detalle y la centralidad que el túmulo tenía en la fiesta barroca quiteña. Además por ser la única descripción histórica de los tanto túmulos nombrados por Bastidas en sus *Flores Fúnebres*:

Cuerpo I:

Dos gradas cubiertas de alfombras, como el suelo, la primera, y de bayeta negra de Castilla con sobrepuestos de tafetán doble de México; rodeado todo de veinticuatro leones de piedra que sustentaban en la boca hachas de cuatro pábilos, y entremezclados, seis blandones de plata; junto a los animales, veinticuatro tarjas de raso blanco y amarillo con el dibujo de las armas de España y Francia, doce, y con las armas de los principales reinos de la Corona, los otros doce, con sus correspondiente endecha alusiva cada uno.

Cuerpo II:

La urna sepulcral rodeada de cuatro reyes de armas sobre un tafetán carmesí con las armas de España y Francia, y los símbolos de la realeza -cetro, corona, almohada y sitial- y una cruz alta. También se pusieron cuatro muertes enteras "con las insignias de su degüello", y sus correspondientes frases evangélicas (en latín) y glosa poética en veros castellanos (redondillas).

Cuerpo III:

Parece ser que fue el más sobresaliente y se componía de doce ángeles vestidos de túnica de brocado azul con estampaciones de oro y plata, sobre un cendal de seda carmesí e hilo de oro, y cubiertos con un rico manto de felpa muy costoso, sobre el hombro derecho, y tocados de guirnalda de flores artificiales en forma de laurel, de hilo, cintas y canutillo de oro y plata; el tocado fue obra de las religiosas de la ciudad, aprovechando y mejorando los que ellas hacen para las fiestas de Navidad. "Sólo el que lo es por naturaleza en el cielo [ángel], pudo parecer mejor acá en la tierra". Sostenía cada ángel una tarja de vitela blanca en la que se representaban los dones del Espíritu Santo, "repetido ejercicio de la Reyna" con el mote latino y la glosa en castellano. Por peanas había ocho leones de madera en cuyas cabezas sostenían candeleros labrados, además de ocho pirámides forradas de brocado pajizo -como en el resto del túmulo-, rematadas en una bola de bronce dorado con una cruz.

¹⁹⁵ Javier Campos y Fernández de Sevilla, "Primera fiesta barroca celebrada de Quito: funerales por la reina D^a Isabel de Borbón, en 1645", 11-12.

Cuerpo IV:

Sobresalía una grandiosa águila -costó 200 patacones- con el pecho abierto, las alas extendidas y la cabeza partida -Señora de dos mundos- con un escudo en su base; todo, riquísimamente bordado y adornado de seda y oro, plata y perlas. Sobre su cabeza y alrededor tenía unos jeroglíficos "de admirable pintura" con textos latinos de la Sagrada Escritura y glosa castellana (en quintillas). "Fue todo el aseo y autoridad de la atención".

Cuerpo V:

Ocho imágenes que reproducían los progenitores de la reina difunta y daban escolta; vestidos y armados con todo lujo de detalles, sosteniendo sendos emblemas -mote, cuerpo y epigrama- y completándolo todo un jeroglífico para cerrar la base de la media naranja del cuerpo, consiguiendo "la mayor perfección que imaginarse puede".

Cuerpo VI:

Tenía forma de media naranja con los paramentos de brocado, una flor de lis y el globo del mundo, rematado por una alegoría de la fama con "un traje digno de mil ponderaciones", guarnecido todo de oro y joyas sin número.

De las exequias celebradas en Quito en honor al príncipe Baltasar Carlos solo aparece, en el Libro de Cabildos, el dato del monto total del dinero gastado para tal celebración, pero no hace mención alguna del túmulo.¹⁹⁶ De las demás fiestas fúnebres celebradas en la Audiencia durante el siglo XVII tampoco se ha encontrado registro del túmulo o de otras arquitecturas efímeras.

Además del túmulo, y muchas veces como parte de él, aparecen en las exequias barrocas, tanto de España como de América, emblemas, jeroglíficos y empresas.¹⁹⁷ El emblema por lo general consiste de tres partes: una leyenda, un grabado (o representación pictórica) y un epigrama (o explicación en forma poética), todo lo cual contiene un sentido simbólico u oculto que requiere para su comprensión un cierto grado de erudición.¹⁹⁸

¹⁹⁶ Gustavo Chiriboga C. (ed.), *Libro de Cabildos de la ciudad de Quito 1650-57*, 219.

¹⁹⁷ Si bien los tres tienen diferente origen y desarrollo, en la cultura barroca muchas veces se los identifica y aglutina bajo el concepto de "emblemas".

¹⁹⁸ Cfr. Martín Soterio, "Tempus. Los emblemas de Alciato y su pervivencia hasta nuestros días", *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo*, n. 11, (2022): 193-194.

El género de la emblemática, inaugurado con los *Emblemas* de Alciato en 1531, los jeroglíficos, relacionados con los antiguos jeroglíficos egipcios y el mundo de la empresa gozan de un época de auge durante el Barroco español, son acogidos por los círculos intelectuales e interpretados a lo largo de los siguientes dos siglos. Se hallan así manifestaciones emblemáticas como el *Tesoro de la lengua Castellana* de Sebastián de Covarrubias, los *Emblemas morales* de su hermano, Juan Horozco de Covarrubias, las *Empresas Morales* de Juan de Borja, los *Emblemas moralizadas* de Hernando de Soto, el *Príncipe perfecto y ministros ajustados, documentos políticos y morales* de Andrés Mendo e *Idea de un principe politico christiano : representada en cien empresas* de Diego Saavedra Fajardo.

Inmaculada Rodríguez Moya comenta que estos y otros libros llegan a la Nueva España muy temprano, pues en 1577 el Colegio jesuita de San Pedro y San Pablo publica una reedición de la *Emblemata* de Andrea Alciato, y en los registros de libros llegados a Veracruz en 1600 se encuentran libros como los de Alciato, Sambucus, Junius, Ruscelli, Camilli, Valeriano, Soto, Horapolo y Francesco Colonna. Todos ellos son la fuente de inspiración para las decoraciones efímeras de las fiestas novohispanas que empiezan a quedar registradas desde que la imprenta se establece en la ciudad de México en 1539 y en Puebla en 1642.¹⁹⁹ Luego, las manifestaciones emblemáticas que, teniendo su origen en el género literario, se proyectan a muy distintos ámbitos físicos, invadiendo la vida pública y privada con discursos artísticos-literarios de intencionalidad política y moral.

La proliferación del arte emblemático y el afán de visualidad de los artistas podría explicarse en referencia a los valores contrarreformistas. Si bien América

¹⁹⁹ Inmaculada Rodríguez Moya, "Acervo efímero: libros, estampas y arquitecturas entre España y México. En: Erika Galicia Isasmendi et al. (coord.), *Acervo Mexicano: Legado de Culturas* (España: Enredars-Acervos, 2017), 62.

estaba alejada de los problemas que mantenía la Iglesia con el protestantismo, los poetas y artistas fueron herederos de una nueva manera de ver el arte, determinada, o por lo menos, influenciada por las directrices del Concilio.

2.1.3. Certámenes literarios

Como parte de la educación impartida a los alumnos en las aulas de los colegios y seminarios del imperio, está el estudio del latín. Una vez que era dominado, le seguía el esfuerzo por imitar el estilo de los clásicos y familiarizarse con los tropos de la Retórica cuya práctica ejercen los alumnos en academias y certámenes literarios.²⁰⁰

Estos certámenes o “justas poéticas”, que forman parte y cobran protagonismo en las fiestas del imperio, despiertan particular interés en la sociedad virreinal. El verso de circunstancia encuentra allí un campo harto propicio para que los poetas ensayen sus fuerzas. Y si bien en América abundan las academias, predominan más los torneos literarios, como si de esta manera se procurara “agitar la quietud que singulariza a la vida de estas regiones.”²⁰¹. Las celebraciones funcionan así como marco temporal y espacial de la cultura virreinal y dan origen a una “literatura abigarrada” que es, sin embargo, “lúdico portavoz de códigos expresivos”²⁰² y que manifiesta la visión del mundo de letrados, intelectuales y poetas.

Además, estos torneos posibilitan que muchos poetas expresen textualmente el imaginario que rodea el acontecimiento y lo modele poéticamente. El mundo

²⁰⁰ Cfr. José Pascual Buxó, *Arco y certamen de la poesía mexicana colonial (S. XVII)* (México: Universidad Veracruzana, 2009), 40.

²⁰¹ Emilio Carilla, “Literatura Barroca y ámbito colonial”, 424-425.

²⁰² José Pascual Buxó, *Arco y certamen de la poesía mexicana colonial (siglo XVII)*, 13.

visual “construido” en las exequias en el Barroco es así descifrado y manifestado por un discurso que revela su estructura interna de significado. De esta manera, no solo las relaciones oficiales registran el esplendor del espectáculo. Pinturas, carteles, monumentos efímeros, y, en sentido amplio, todas las expresiones de tipo sensorial, aparecen también en obras de naturaleza poética que, si bien no están materialmente unidas a esas expresiones artísticas, no dejan por ello de ser el resultado de una relación entre las imágenes referentes y el texto literario.

Ejemplo de esta relación son los sonetos fúnebres gongorinos donde el tópico de la *vanitas* es más tema que actitud. En general, el mayor interés se encauza hacia la descripción detallada del túmulo.²⁰³

Quizá los sonetos fúnebres más representativos en este sentido sean los “in memoriam” de la reina Margarita, donde, de distintas maneras, Góngora hace referencia al túmulo que se levanta en Córdoba para las exequias. Matas Caballero, basándose en Calcraft, señala que “la contemplación del túmulo es el punto básico de partida para cada uno de los tres sonetos dedicados a la muerte de la reina Margarita”.²⁰⁴ Así, en uno de ellos, Góngora señala la arquitectura de manera explícita desde el epígrafe: “Del túmulo que hizo Córdoba en las hornas de la Señora Reina doña Margarita”.²⁰⁵

En otro de los sonetos dedicado a la reina, cuyos primeros versos rezan “No de fino diamante o rubí ardiente”, también se refiere al túmulo regio, al que califica como “melancólica aguja” y monumento “luciente”, que compite en brillo con las piedras preciosas más valoradas, como el diamante o el rubí. El monolito es,

²⁰³ Esto señala Elsa Graciela Fiadino acerca de Góngora en su artículo “Góngora y las representaciones de la muerte: el túmulo en sus sonetos fúnebres”, *Celehis*, n. 3 (1994): 177.

²⁰⁴ Comentario de Matas Caballero al poema 122 de 1611 en Góngora, *Sonetos*, 1044.

²⁰⁵ Góngora, *Sonetos*, 1046.

en el soneto, una muestra majestuosa del dolor que siente España por la muerte de la reina, a la que se define como la “perla católica”, jugando con el significado latino del nombre Margarita.²⁰⁶

Otro soneto escrito para la ocasión también está dirigido en principio al monumento, al que califica el poeta como “máquina funeral”, “pira”, “bajel”, “farol luciente” y “obscura concha”.²⁰⁷ El catafalco es aquí un ejemplo o lección de la inestabilidad de las cosas humanas, como expresa en los versos iniciales (“nos decís la mudanza estando queda”).

Además del túmulo, la tradición de la imagen heráldica y emblemática goza de una fecundísima difusión en las expresiones literarias de los certámenes. Muestra de ello son las muchas alusiones a emblemas en los sonetos de Góngora. Y es que la relación entre sus poema y el emblema llega a veces a ser tan estrecha que algunos de los sonetos han sido calificados de “emblemórficos”²⁰⁸ como el de 1621 en el que el poeta ofrece una deprecación a Escupalio en la enfermedad del rey Felipe IV, y que recuerda, entre otras fuentes, el emblema 149 de Alciato.

Señala Ponce, que en pos de una “retórica visiva”, la relación de lo poético con el campo de la emblemática, no solo se da por la referencia a distintos emblemas, sino además por “una suerte de alegorización, ya que el soneto asume a menudo la configuración emblemática de un *stemma* nobiliario, concentrando sus figuras en torno a un programa iconológico”.²⁰⁹

²⁰⁶ *Ibíd.* 1053.

²⁰⁷ *Ibíd.* 1059.

²⁰⁸ Así lo califica David Taylor en “Góngora emblemático” (tesis doctoral, University of Massachusetts-Amherst, 1996).

²⁰⁹ Jesús Ponce Cárdenas, *Góngora y la poesía culta del siglo XVII* (Madrid: Laberinto, 2001), 42.

La fiesta barroca, en suma, contiene una gran cantidad de elementos que, en su conjunto, conforman un todo dirigido a los sentidos pero muy especialmente a la vista, un todo simbólico-alegórico que es representado por el poeta para “placer de la inteligencia” y para formar la conciencia religiosa de la vida pública y privada.²¹⁰

2.2. Imagen y retórica

Tal como se adelantó en el marco teórico de este trabajo, desde el punto de vista retórico o literario, la imagen puede interpretarse por menos de dos formas distintas: como parte del metafórico o alegórico, aquél que presenta un sentido otro, diferente al literal. Bajo esta concepción de la imagen se engloban así procesos formalmente diferentes como el símil o la comparación, la metáfora, la metonimia, el símbolo o la alegoría. Todos ellos se toman indistintamente como tropos, como licencias que se permite el lenguaje poético para conseguir una mayor expresividad, y muchos autores se refieren a ellas con el término general de imágenes.

Esta primera concepción retórica de la imagen contempla también, desde el pensamiento de Aristóteles, Cicerón y Quintiliano, el aspecto sensorial o sensible de su visualización, cuestión que sigue generando polémica. Entre los autores que defienden tal aspecto se encuentran Michel Le Guern,²¹¹ Umberto Eco²¹² y Carolina Corbacho Cortés,²¹³ mientras que otros cuestionan tal posibilidad.²¹⁴

²¹⁰ Javier Campos y Fernández de Sevilla, *Fiestas barrocas en el mundo hispánico: Toledo y Lima* (Madrid: Ediciones Escorialenses, 2012), 19.

²¹¹ Michel Le Guern, *La metáfora y la metonimia* (Madrid: Cátedra, 1990).

²¹² Umberto Eco, *Semiótica y filosofía del lenguaje* (Barcelona: Lumen, 1990).

Este aspecto enlaza con la segunda forma de entender el término imagen, que se refiere a los casos en los que, independientemente de la forma lingüística con que ésta se manifieste, la expresión provoca la visualización de una imagen mental en el lector. Esta acepción se vincula o tiene su claro antecedente en la *enárgeia* o hipotiposis griega y en la *evidentia* latina, figura de contenido que presenta detalladamente una realidad, poniéndola “ante los ojos del lector”.²¹⁵ Lausberg la define como “la descripción viva y detallada de un objeto mediante la enumeración de sus particularidades sensibles”.²¹⁶

Y la imagen no es solo un término asociado a los conceptos anteriormente desarrollados. Tanto en las retóricas clásicas como en las barrocas, aparece como una técnica asociada al cuarto componente de la Retórica, la memoria.

Estos tres aspectos de la imagen, que son definidos y desarrollados en las retóricas clásicas, tienen su profunda influencia en las retóricas barrocas, y muy especialmente en aquellas que forman parte de la *Ratio Studiorum*, sistema de enseñanza jesuita que le concede la primacía al estudio de las Humanidades y, dentro de sus disciplinas, considera a la Retórica como la más noble de todas.

²¹³ Carolina Corbacho Cortés, “Metáfora visual y poética”. En: José Antonio Hernández Guerrero (ed.), *Retórica y poética. Seminario de Teoría de la Literatura* (San Fernando, Cádiz: La voz, 1991).

²¹⁴ Entre ellos se encuentra, por ejemplo, Antonio Monegal, quien a este respecto afirma lo siguiente: “la noción de imagen poética no está limitada por el requisito de la visualización. Por el contrario, es una forma de asociación que depende más de la construcción del enunciado que de la supuesta analogía, que ni siquiera será siempre visual, entre los elementos que la componen. De cualquier periodo de la historia literaria se pueden extraer ejemplos textuales de imposible traducción plástica y que a pesar de ello entrarían en la categoría de imagen.” Antonio Monegal, *En los límites de la diferencia: poesía e imagen en las vanguardias hispánicas* (Madrid: Tecnos, 1998), 57.

²¹⁵ Antonio Azaustre Galiana y Juan Casas Rigall, *Manual de retórica española*, 124-127.

²¹⁶ Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria*, § 810.

El tratado de Retórica más conocido de los escritos por los jesuitas españoles es el de Cipriano Suárez, *De Arte Rhetorica*.²¹⁷ Tanto este tratado como el de Pablo José de Arriaga,²¹⁸ debieron ser los más consultados en el Seminario de San Luis.²¹⁹ Este último es dedicado a los estudiantes del Colegio de San Martín de Lima y recibe la aprobación del padre Diego Álvarez de Paz, que estuvo en Quito a la iniciación del Colegio Seminario.²²⁰

²¹⁷ Se ha de tener presente la más que extraordinaria difusión del texto de Suárez. “Su obra fue publicada primeramente en Coímbra (1561), y poco después se convierte en un texto que es empleado diariamente. Resulta muy significativo el número de veces que fue reimpreso. Lawrence J. Flynn ha registrado 207 reimpresiones entre 1562 y 1836. En los círculos ibéricos (la Monarquía Hispánica y Portugal), su difusión fue realmente insólita. En las bibliotecas universitarias españolas los registros muestran 27 reimpresiones entre 1561 y 1819. Cronológicamente, se registran siete ediciones en el siglo XVI (Coímbra 1561, Sevilla 1569 y 1573, Lisboa 1579, Zaragoza 1581, Madrid 1583 y 1597). Durante el período barroco fue reimpreso por lo menos siete veces: en Palma de Mallorca (1601), Zaragoza (1611), Lisboa (1611), Madrid (1619), Valencia (entre 1620 y 1645) y Barcelona (1692 y 1695). La localización de las publicaciones hace pensar inmediatamente en los centros educativos de Madrid, Cordelles (Barcelona) y Montsió (Palma de Mallorca). En el siglo XVIII el número de ediciones crece considerablemente, alcanzando 12 reimpresiones. Hubo incluso un claro cambio en la localización de las publicaciones, ya que fue reimpreso cuatro veces en Cervera (1723, 1741, 1760 y 1795), tres en Madrid (1774, 1777 y 1796), otras dos en Barcelona (1701 y 1709) y una en Palma de Mallorca (1706), Zaragoza (1743) y Sevilla (1745) respectivamente. Obviamente, las ediciones en Cervera estaban relacionadas con la creación de la nueva universidad, fundada por Felipe V, como consecuencia de la guerra de Sucesión Española. Merece la pena considerar que, incluso después de la supresión de la Compañía de Jesús por Clemente XIV, el texto continúa siendo reimpreso en España, un hecho que demuestra hasta qué punto había sido aceptado generalmente y valorado en el campo académico. La última edición conocida fue impresa a inicios del siglo XIX, en 1819, en Girona, hasta llegar a la edición crítica a cargo de Fernando Romo Feito en 2004. En lo que se refiere a las lenguas románicas, la Retórica de Suárez ha sido traducida a la lengua portuguesa.” Magdalena Bosch Rabell y Xavier Baró Queralt, “El nacimiento de la Retórica Moderna a través de Cipriano de Suárez (1524-1593)”, *Comprendre: revista catalana de filosofia*, v. 20, n. 2 (2018): 49-50.

²¹⁸ Pablo José Arriaga, *Rhetoris Christiani partes septem: exemplis cum sacris tum philosophicis illustratae* (Lyon: Sumptibus Horatij Cardon, 1619).

²¹⁹ Además de estos dos tratados, puedo haberse utilizado en las aulas del Seminario de San Luis, el manuscrito que se conserva en el archivo dominicano de Quito que lleva por título: *Fasciculus Rhetorices et Poeseos ac rate investigatum per Jo. de Orosco Soc. Jes auditorem anno 1615*. No se ha tenido acceso a este manuscrito pero no sería aventurado concluir que hubiese podido servir de texto en la enseñanza de Retórica y Poética.

²²⁰ Cfr. José M. Vargas, *Historia de la cultura ecuatoriana*, 82.

Tanto uno como el otro se basan en la *Retórica* de Aristóteles. Sin embargo, tal como explica Miguel Batllori, aun en círculos tan prontamente sujetos a influencia aristotélica y tan representativos del período barroco como los círculos jesuíticos, el conocimiento retórico-poético de Aristóteles se sirve, en principio, a través de la obra de Quintiliano y Cicerón.²²¹ Y éstos últimos, si bien son autores fundamentales en la educación americana de la época, muchas veces sus preceptos no son estudiados directamente a través de su obra, sino de otras como la de Cipriano Suárez²²² que asimila buena parte del pensamiento pedagógico de la *Institutio oratoria*.

Es importante señalar que durante el barroco la Retórica sufre una serie de cambios y es que comienza a transformarse el sistema de las cinco grandes operaciones retóricas (*inventio, dispositio, elocutio, memoria, actio*)²²³ y se produce una reducción paulatina a sólo una, la *elocutio*. Privada de la función rectora que enseñaba la organización del pensamiento y su adecuada argumentación, la retórica se fragmenta y especializa en la normativa del lenguaje figurado.

Esto explica, entre otras cosas, que la oratoria barroca insista mucho más en la ilustración deleitosa del conocimiento que en la fuerza persuasiva para doblegar la voluntad. Se trata de una actitud muy barroca: impresionar deleitando, aun

²²¹ Miguel Batllori, "Gracián y la retórica barroca en España". En: *Gracián y el Barroco* (Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1958), 107-114.

²²² Cfr. Ignacio Osorio, *Floresta de gramática, poética y retórica en Nueva España (1521-1767)* (México: UNAM, 1980), 52.

²²³ *Inventio* y *memoria* encuentra su mejor expresión en los manuales filosóficos especializados en Lógica. La *dispositio* tiene su desarrollo en manuales que se dedican al estudio de los géneros literarios en prosa. La operación *actio* desaparece paulatinamente de los tratados retóricos ya que se confía en la eficacia del sermón, de los discursos y del teatro como manifestaciones públicas. Por otro lado, el paso de la oralidad al texto impreso enfatiza las posibilidades del análisis del lenguaje. Se estudia de esta manera la eficacia de los medios expresivos, lingüísticos y del ornato retórico (*elocutio*) y sus efectos artísticos se estudian en la Poética o a través del corpus retórico helenista. Cfr. Juan Carlos Gómez Alonso, "Retórica y Poética de los siglos XVI y XVII: la operación retórica de "memoria"", *Edad de Oro*, v. 19, (2000), 122.

no convenciendo desde el punto de vista estético. La Retórica, a partir de ahora, tendrá una finalidad más decorativa que persuasiva.

2.2.1. Imagen y metáfora

Imagen y las retóricas clásicas

Aristóteles señala que la metáfora se forma, en general, al cambiar una palabra habitual para un contexto determinado por otra poco común, en virtud de alguna comparación. La define luego como una transferencia del nombre de una cosa a otra²²⁴ y enuncia cuatro tipos de metáfora: desde el género a la especie, o desde la especie al género, o desde una especie a otra especie, o según la analogía.²²⁵ Tal como aclara Gamba, mientras los tres primeros tipos de nombres metafóricos se apoyan en la relación que existe entre el género y la especie y son unívocos, los últimos son análogos.²²⁶ La metáfora por analogía es la metáfora en sentido estricto y por ello Aristóteles la antepone a todas las otras²²⁷ que no son metáforas propiamente, sino metonimias y sinécdoques.²²⁸

Una vez expuesta la naturaleza de la significación metafórica, Aristóteles trata sobre las propiedades que debe cumplir, que son principalmente dos: ha de poner la cosa ante los ojos y ha de ser apropiada.

²²⁴ Aristóteles, *Poética*, Trad. y notas de Valentín García Yebra (Madrid: Gredos, 2014), 21, 1457b.6-7

²²⁵ *Ibíd.* 21, 1457b.7-9.

²²⁶ José Miguel Gamba, "La metáfora en Aristóteles", *Anuario filosófico*, n. 2 (1990): 54.

²²⁷ Aristóteles, *Retórica*, Trad. y notas de Quintín Racionero (Barcelona: Gredos, 2007), III 10, 1411.

²²⁸ José Miguel Gamba, "La metáfora en Aristóteles", 56.

Son metáforas, para el Estagirita, las imágenes,²²⁹ sobre todo aquellas que se basan en la analogía y cuya propiedad es la de poner las cosas ante los ojos. Cuando Aristóteles trata sobre la elegancia retórica y sobre el significado de la expresión “saltar a la vista” comenta que las expresiones elegantes proceden de la metáfora por analogía y de hacer que el objeto salte a la vista, es decir, de que las expresiones sean signos de cosas en acto.²³⁰ Con esta expresión “poner ante los ojos” o “saltar a la vista” designa Aristóteles la consecuencia fundamental de la *lexis*, cuando ésta se aplica a hacer sensible (o representar sensiblemente) el contenido del mensaje. Acto (*enérgeia*) está aquí tomado en su sentido técnico, es decir, opuesto a la potencia (*dýnamis*), como también en el sentido original de acción.²³¹ El término (*enérgeia*) se puede leer con el significado de ‘eficacia’, ‘actividad’ o ‘viveza’, y también se relaciona con la capacidad de expresar actos y poner las cosas “delante de los ojos”.²³² Aristóteles destaca en este sentido la capacidad visual de la metáfora.

Esta doctrina pasa casi intacta a la retórica posterior. Tanto Cicerón como Quintiliano, más el último que el primero, la desarrollan sistemáticamente. El término imagen aparecerá en Cicerón, unido al de símil, y comparación pero difiriendo en cuanto a la metáfora. En el *De Oratore*, Cicerón señala que hay tres procedimientos que le otorgan ornato al discurso, a saber, el arcaísmo, el neologismo y la metáfora. Al tratar esta última, la nombra como *translatio*, no como *metaphorá*,²³³ que consiste en la brevedad de una comparación reducida a

²²⁹ Aristóteles, *Retórica*, III 4, 1406b2.

²³⁰ Aristóteles, *Retórica*, III 11, 1411b, 20-30.

²³¹ Cfr. Quintín Racionero, Nota 212. En: Aristóteles, *Retórica*, 362-363.

²³² Cfr. Quintín Racionero, Nota 186. En: Aristóteles: *Retórica*. Madrid: Gredos, 1994, 533.

²³³ Cicerón, *Sobre el orador*, Introducción, traducción y notas de José Javier Iso (Madrid: Gredos, 2002), III 38, 155. De aquí en adelante se citará según esta edición.

una sola palabra²³⁴ y una operación que ayuda a hacer sensible, y sobre todo visible, el contenido del mensaje:

Y creo que esto ocurre, ya porque el saltarse lo que tenemos delante y coger lo que está más lejos supone en cierto modo un rasgo de originalidad, ya porque el que escucha se traslada a otro lugar con el pensamiento y con todo no se pierde, lo que resulta muy agradable; o porque en una sola palabra se funden la cosa y la comparación entera; o porque todo lo traslaticio, con tal de que esté usado con buen juicio, se nos presenta a los propios sentidos y en especial al de la vista, que es el más vívido. Pues tanto 'un perfume de distinción' y 'la suavidad de lo educado' y 'el murmullo del mar' y 'la dulzura del estilo' lo sacamos del resto de los sentidos. En cambio, las metáforas que afectan a la vista son mucho más vívidas, pues poco menos que ponen ante los ojos del alma lo que no podemos contemplar y ver.²³⁵

Muy en consonancia con el pensamiento ciceroniano en torno a la imagen, se halla la teoría contenida en la *Rhetorica ad Herennium*, donde aparece en relación a la *comparatio* y a la *similitudo*.²³⁶ Sin embargo, son dignas de notar ciertas distinciones que la *Rhetorica* establece entre la *similitudo* y la *imago*. En primer lugar, mientras que el anónimo concede a la *similitudo* un vínculo de semejanza artificial entre las partes de que consta, en la *imago*, la semejanza sería un rasgo esencial y característico. En segundo lugar, la *imago*, frente a la *comparatio* se caracterizaría por el aspecto eminentemente visual del primer término de la comparación. De esta manera, la *imago* sería directa y visual, mientras que la *similitudo*, extensa. En relación con la *comparatio*, la *imago* sería una comparación corta y la *similitudo* de mayores dimensiones.²³⁷

²³⁴ Ibíd. III 39, 157.

²³⁵ Ibíd. III 40, 160-161.

²³⁶ *Retórica a Herenio*, introducción, traducción y notas de Salvador Núñez (Madrid: Gredos, 1997), I 6, 10; IV 45, 59; I 14, 24-25; II 14, 21.

²³⁷ "...mientras el término *similitudo* se reserva para relatar ejemplos históricos (*exemplum*) — paralelamente a la función en Aristóteles de la parábola y el paradigma —, la *imago* es presentada independientemente de cualquier tipo de función de ornamentación ejemplar." María del Pilar

Al tratar sobre los tropos, Quintiliano define la metáfora como “traslación” y la diferencia de la “semejanza” o “comparación”.²³⁸ Esta “traslación”, para el autor, se inventó para mover los ánimos, caracterizar las cosas y ponerlas delante de los ojos.²³⁹ También la alegoría, que, según Quintiliano, en latín se denomina *inversio* (inversión), “pone ante nuestros ojos una cosa en las palabras y otra en su sentido, o también a veces el sentido contrario.”²⁴⁰

Horacio es quien más insiste en la función sensibilizadora de la imagen con su famosa formulación del *ut pictura poesis* mencionada en el verso 361 de su *Epistola ad Pisones*, según la cual, la poesía procede igual que la pintura, y los poetas operan como los pintores, gracias a la fuerza expresiva y evocadora de sus palabras.²⁴¹

Imagen en las retóricas jesuitas barrocas

Ya en el Siglo de Oro español, y sin diferenciarse de Quintiliano, Cipriano Suárez expone en términos visuales la metáfora y la alegoría. Acerca de la primera, a la que llama también *traslatio*, señala que se usa para mover los ánimos y para poner las cosas ante los ojos.²⁴² Y acerca de la alegoría, afirma lo

Manero Sorolla, “Consideraciones en torno a las teorías sobre la imagen poética en la retórica antigua”, *Revista de Filología*, n. 11 (1987): 137.

²³⁸ Quintiliano, *Sobre la formación del orador (Institutionis Oratoriae)*, VIII 6, 9.

²³⁹ *Ibíd.* VIII 6, 19.

²⁴⁰ *Ibíd.* VIII 6, 44.

²⁴¹ Cfr. Joaquín González Vázquez, *Estudio sobre la imagen poética* (Granada: Servicio de Publicaciones Campus Universitario de Cartuja, 1986), 52-53.

²⁴² Cipriano Suárez, *De Arte Rhetorica libri tres ex Aristotele, Cicerone & Quintiliano praecipue de prompti* (Sevilla: Alfonso escribano, 1573), L. III, cap. 11, p. 44.

siguiente: *Allegoria, quam inversionem interpretamur aliud verbis, aliud sensu ostendit, ac etiam interim contrarium.*²⁴³

Pablo José Arriaga, por su parte y en consonancia Cipriano Suarez, se ocupa de la metáfora también como *traslatio*,²⁴⁴ pero no le otorga ninguna función sensibilizadora ni la capacidad de “poner ante los ojos”, capacidad que reserva para la hipotoposis.

Anomalía de la imagen barroca

En *Las palabras y las cosas*, Foucault señala que hasta fines del siglo XVI la semejanza desempeña un papel constructivo del saber occidental. Ella guía la exégesis e interpretación de los textos, permite el conocimiento de las cosas visibles e invisibles y dirige el arte de representarlas. Pero a principios del siglo XVII, señala el filósofo, la similitud no es ya la forma del saber sino la ocasión del error.²⁴⁵

Llevado este principio al ámbito de la praxis literaria, explica, entre otras cosas, que los términos de la imagen o de la metáfora puedan no descubrir una analogía cualquiera ya existente²⁴⁶ sino que se pueda crear o inventar una nueva. Así, la metáfora puede incluso presentarse como irreal y como producto de la fantasía del poeta, pudiendo por esta vía pasar de la “analogía” a la “anomalía”.²⁴⁷ Esta anomalía de la metáfora barroca tiene entonces su explicación

²⁴³ Ibíd. L. III, cap. 17, p. 46.

²⁴⁴ Pablo José Arriaga, *Rhetoris Christiani partes septem*, 231.

²⁴⁵ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas* (México: s. XXI, 1971), 26 y ss.

²⁴⁶ María del Pilar Manero Sorolla, “Los tratados retóricos barrocos y la exaltación de la imagen”, *Revista de literatura*, n. 106 (1991): 449.

²⁴⁷ Ibíd, 449.

en la misma teoría barroca del conocimiento humano según la cual las cosas no pueden ser conocidas a modo aristotélico.

El mundo hispano barroco está sujeto a una fuerte moralización, a una cultura del hombre caído para la cual el hombre no puede aprehender las cosas y las cosas no pueden ser aprehendidas. La naturaleza del hombre y de las cosas está herida por el pecado y como tal la relación que pueda existir entre sentidos y el mundo está dañada. Este paradigma, que tiene tanto en común con las ideas platónicas, se constituirá como punto de partida de la teoría neoescolástica sobre el conocimiento y tendrá su incidencia en toda la cultura barroca hispana.

Es por esto que el aforismo bíblico, *Signatum est super nos lumen vultus tui, Domine*²⁴⁸ funciona como un leitmotiv en el pensamiento neoescolástico barroco y asume el papel de un auténtico axioma filosófico sobre el conocimiento. Mientras santo Tomás ve en aquel versículo del Salmo cuarto la expresión de una relación de *participatio*, la de lo natural respecto de lo sobrenatural, la de lo racional respecto de lo eterno, la neoescolástica, desde una perspectiva en cierta manera inversa, lo desarrolla en tanto *representatio*. Y precisamente en esto, en una distinta contextualización teórica de la idea de *imago Dei*, es donde reside la línea de demarcación de la neoescolástica respecto de santo Tomás, estableciéndose las diferencias entre el pensamiento barroco y la escolástica medieval tomista.²⁴⁹ A tal respecto comenta Heidegger:

“En la Edad Media cambia el concepto de sujeto. Anteriormente era el sujeto: la casa, la piedra, el árbol. En la Edad Media deviene: *objectum* = lo que está yaciendo enfrente, lo que está enfrente de nosotros, lo que yo me imagino, lo «representado», v. gr., una

²⁴⁸ “Muchos dicen: “¿Quién nos mostrará los bienes?” Alza Tú sobre nosotros la luz de tu rostro, oh Yahvé.” (Sal 4:7)

²⁴⁹ Cfr. José F. Vericat, “El Iusnaturalismo”. En: Victoria Camps (ed.), *Historia de la Etica. Vol. II: La Etica Moderna* (Barcelona: Editorial Crítica, 1992), 2-3.

montaña de oro, esto es lo que hoy se llama puramente «subjetivo». Mientras que la casa, lo que en la antigüedad era sujeto, hoy es objeto. La historia de esta mutación no es el cambio arbitrario de algunas palabras, sino que es un proceso que deja en claro la mutación del pensar antiguo y medieval en el moderno”.²⁵⁰

Y es que comienza a erosionarse el principio aristotélico cognitivo sostenido por los escolásticos y peripatéticos acerca de las especies *sensibles* y se implementa poco a poco un universo propiamente mental en lo que se conocerá como especies *inteligibles*: similitudes, imágenes, ídolos, simulacros, formas, figuras y formas.²⁵¹ Ya no es el referente o mundo real a reproducir lo que en verdad se pone en juego para este régimen de conocimiento, sino que la atención toda se focaliza en el sujeto, en el observador y productor de imágenes:²⁵²

Esta es la clave del giro barroco en el pensamiento neoescolástico: el hombre ve y conoce *per spéculum in enigmate*.²⁵³ Conocer, desde este punto de vista, es ante todo conocimiento de imágenes y por imágenes. Es el paso de la realidad a la realidad *signata*, y de la *ratio* a la *representatio*.²⁵⁴

Este problema es tratado y desarrollado por Francisco Suárez (1548- 1617), teólogo, filósofo y jurista jesuita español y figura central del movimiento de la Escuela de Salamanca. En su *Metaphysicarum disputationum*, Suarez afirma que la metafísica es un discurso natural que no tiene a Dios como objeto *in se*, sino solo en tanto se manifiesta *ex creaturis* a través de la luz natural del intelecto

²⁵⁰ Martín Heidegger, *Lógica: lecciones de M. Heidegger (semestre verano 1934)*. En: *El legado de Helene Weiss*, introd. y trad. Farías, Víctor, edición bilingüe (Madrid: Anthropos, 1991), 93.

²⁵¹ Fernando Rodríguez de la Flor, *Imago. La Cultura visual y figurativa del barroco* (Madrid: Abada: 2009), 8.

²⁵² *Ibíd.* 24.

²⁵³ José F. Vericat, “El Iusnaturalismo”, 4.

²⁵⁴ Cfr. José F. Vericat, “El Barroco como paradigma”. En: *El barroco y su doble* (Madrid: Cuadernos del Círculo de Bellas Artes, 1991).

humano.²⁵⁵ Por lo tanto, es necesario reconstruir la condición primigenia del hombre en cuanto *imago Dei* y la reconstrucción de la imagen de las cosas. De lo que se trata es, en suma, del regreso de la representación degenerada a la genuina o, en términos de Suarez, el desvelamiento de las relaciones intrínsecas, ontológicas, de reciprocidad o equiparación entre imaginaria y realidad.²⁵⁶ Pero esta regeneración en esta tierra es imposible. De ahí el acentuado pesimismo del barroco que influirá en las posteriores posturas existencialistas.

Una posible consecuencia de estas ideas es lo que Rodríguez de la Flor denomina como “el desprestigio de la imagen analógica pura”,²⁵⁷ entendida ahora como copia de un signo inestable y efímero del mundo, estimula la representación enigmática y distorsionada de, no la verdad, sino de una “figura de la verdad”, lo que el autor llama, *imago* o imagen mental. Este paradigma constituye una cultura visual subterránea, que se moverá en un dominio casi exclusivamente simbólico y discursivo, rechazando lo que es propiamente la experiencia del objeto.²⁵⁸

Estas ideas filosóficas serán difundidas por los discípulos de Suarez en el Seminario de San Luis de la Audiencia de Quito²⁵⁹ durante el siglo XVII, siglo de la “Restauración escolástica en Quito”.²⁶⁰

²⁵⁵ Vericat José F. “El Iusnaturalismo”, 12.

²⁵⁶ Para la relación del mundo barroco y las ideas de Suarez Cfr. César Félix Sánchez Martínez, “La aventura barroca del ser: en pos de las razones radicales de la metafísica de Francisco Suárez”, *Letras-Lima*, n. 89 (2018).

²⁵⁷ Fernando Rodríguez de la Flor, *Imago. La Cultura visual y figurativa del barroco*, 10.

²⁵⁸ *Ibíd.* 9-11.

²⁵⁹ Cfr. Samuel Guerra Bravo, *La Filosofía en Quito colonial, 1534-1767*, 44-45.

²⁶⁰ *Ibíd.* 44.

Queda el testimonio de la enseñanza del padre Ignacio de Arbieto, discípulo de Francisco Suárez y de Juan Perlín que después pasaría a Europa y enseñaría en Alcalá, Madrid y Colonia. El mismo Francisco Suárez ve en el padre Perlín la persona idónea para que desarrollara el sistema filosófico que se ajustara a la Teología.

Estos datos hacen ver cómo en América y en Quito Suárez era ya un autor conocido, incluso antes de su muerte (1617). Y había motivos para ello: el padre Juan de Atiencia, provincial del Perú a partir de 1586, fue condiscípulo de Suárez y seguidor fervoroso de las doctrinas del Doctor Eximio. El mismo Suárez pide al General de la Compañía que revocara la decisión de enviar al padre Atiencia al Perú, pero no es escuchado porque el mencionado padre se hallaba complacido con su nuevo destino. Así, en Perú (Quito pertenecía al Perú entonces) el padre Atiencia se convirtió en un entusiasta propagador de la doctrina suareciana.²⁶¹

2.2.2. Imagen y *evidentia*

Enárgeia griega y *evidentia* latina

El Estagirita considera la *enárgeia* en relación con el significado de ‘nitidez’ y la capacidad de “saltar a la vista” que se logra a través de la metáfora. Así en la *Poética* señala:

²⁶¹ Cfr. Ibíd.

Es preciso estructurar las fábulas y perfeccionarlas con la elocución poniéndolas antes los ojos lo más vivamente posible; pues así, viéndolas con mayor claridad, el poeta podrá hallar lo apropiado..²⁶²

Otros autores posteriores a Aristóteles también tratan la *enárgeia*.²⁶³ Demetrio de Falero, en su tratado *Sobre el estilo*, expone algunos de los cauces para lograrla, entre los que destacan: la descripción detallada, la repetición de palabras que incide en los detalles, la descripción de circunstancias que acompañan la acción, y los medios fonéticos que simulan mediante el lenguaje las acciones y acontecimientos, como la cacofonía y la onomatopeya.²⁶⁴ A su vez, Dionisio de Halicarnaso, en su tratado *Lisias* (334, 7), habla de la *enárgeia* como una cualidad vinculada a la descripción, y se refiere a la viveza que acerca los hechos que se describen a la realidad y al oyente.²⁶⁵

Longino, a quien se considera autor del tratado *Sobre lo sublime*, no aborda directamente el concepto de *enárgeia*, pero desarrolla algunos rasgos asociados a ella y a su finalidad de mover los afectos. Para ello, habla de las “imaginaciones” como figuraciones mentales que aparecen en los pasajes en los que se cree estar viendo lo que se describe y se presenta como “algo vivo ante los ojos de los oyentes”.²⁶⁶

²⁶² Aristóteles, *Poética*, 17, 1455a 21 ss.

²⁶³ Para tal tema ha sido de mucho provecho en este trabajo la siguiente investigación: Natalia Cuns Lema, “*Evidentia* y descripción en el libro IV de *La Diana*, de Jorge de Montemayor” (tesis de grado, Facultad de Filología-Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2020).

²⁶⁴ Demetrio de Falero, *Sobre el estilo* (4, 211-221). De aquí en adelante se citará según la edición: Demetrio Falereo, *Sobre el estilo* / ‘Longino’, *Sobre lo sublime*, introducción, traducción y notas de José García López. (Madrid: Gredos, 1979).

²⁶⁵ Dionisio de Halicarnaso, *Lisias*, traducción española de Juan Pedro Oliver Segura (Madrid: Gredos, 2005), 334, 7.

²⁶⁶ Longino, *Sobre lo sublime*, 1-2, 4.

Finalmente, uno de los rétores griegos más influyente, Hermógenes de Tarso, hace una breve mención de la *enárgeia* en su obra *Sobre los tipos de estilo*.²⁶⁷ Allí la considera un procedimiento que se utiliza cuando se usan nombres o verbos para expresar metafóricamente algo que no es habitual. Esos juegos entre significados de una palabra contribuyen a expresar con *evidentia* aquello a lo que se refieren.

Estos acercamientos a la *enárgeia*, recogidos en las retóricas griegas, serán retomados y precisados por la tradición retórica latina. Así, por ejemplo, en la *Rhetorica ad Herennium* se utiliza el término *demostratio* para referirse a la *enárgeia* o *evidentia*, que se vincula a los afectos. Recoge, además, una definición breve y precisa de su principal rasgo y efecto: “La descripción consiste en narrar algo de manera tal que parezca que los acontecimientos se representan y desarrollan ante nuestros propios ojos.”²⁶⁸

Cicerón no usa el término *evidentia* en sus escritos retóricos, aunque se refiere a este recurso en varios de ellos. De hecho, en el *De oratore* la incluye dentro de las figuras de pensamiento y determina que la explicación y descripción ilustrativa pormenorizada es muy efectiva para exponer la causa, ilustrar y conferirle importancia a algo que se pone de relieve. Esta demora en la descripción permite que el auditorio capte la importancia de lo descrito.²⁶⁹

Quintiliano es el autor clásico que más desarrolla el concepto de *evidentia*. En su *Institutio Oratoria* muestra la profunda aplicación que tiene esta figura de pensamiento en la narración. Al tratar sobre la *elocutio*, utiliza el término

²⁶⁷ Hermógenes de Tarso, *Sobre los tipos de estilo*, edición y traducción española de Antonio Sancho Royo (Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1993).

²⁶⁸ *Retórica a Herenio*, I 55, 68.

²⁶⁹ Cicerón, *Sobre el orador* III 53, 202.

“imagen” de manera amplia. Ella sirve para generar conmoción de los afectos del mismo orador²⁷⁰ y de los oyentes.²⁷¹ Solo aquel que sabe concebir las imágenes que se nos presenta tan vivamente en la “imaginativa” y que hasta nos siguen en el “reposo del alma”, puede persuadir y mover los afectos del otro. Y para ello, el orador, dirá Quintiliano, se vale de la *illustratio* o *evidentia*, que es la *enárgeia* aristotélica vertida al latín, que ayuda a representar las cosas como si las estuviéramos viendo.²⁷² Así, ella es sinónimo de “representación” o de la “acción de poner a la vista” y genera que el discurso llegue con más fuerza al oyente, porque lo que llega a la vista penetra con más fuerza que lo percibido por el oído.²⁷³

Quintiliano apunta tres clases de *evidentia*:²⁷⁴ aquella que pone la imagen de las cosas como una pintura (llamada *evidentia* estática), otra que enumera partes y traza ante los ojos la imagen de una escena o hecho (llamada *evidentia* dinámica) y por último los símiles que presentan delante de los ojos, en imágenes sensibles, ideas abstractas, virtudes, vicios (llamadas alegorías). Señala, además, los recursos de la *evidentia* como la descripción minuciosa,²⁷⁵ la *translatio temporum* y la topografía o descripción de lugares.²⁷⁶

²⁷⁰ “Pues la elocuencia en su mayor parte se basa en los estados de ánimo. Es necesario que este se sienta sobrecogido, que este se deje penetrar por las imágenes de las cosas y que en cierta manera se transforme en la naturaleza de aquellas cosas de las que hablamos.” Quintiliano, *Sobre la formación del orador*, I 2, 30.

²⁷¹ *Ibíd.* VI 2, 29-31.

²⁷² *Ibíd.* VI 2, 30-36 y IV 2, 120-124.

²⁷³ *Ibíd.* VIII 3, 61-62.

²⁷⁴ *Ibíd.* VIII 3,

²⁷⁵ *Ibíd.* VIII 3, 63-68.

²⁷⁶ *Ibíd.* IV 3, 12-14.

Imagen y *evidentia* en la retórica jesuitas

Esta doctrina retórica sobre la *enérgeia* griega y la *evidentia* latina tiene una notable difusión a lo largo del Siglo de Oro español. Se enumeran solo algunas retóricas jesuitas donde aparece tal figura.

Cipriano Suárez, siguiendo a Quintiliano, utiliza el término “imagen” de manera amplia y afirma que, para emocionar los espíritus de auditorio, el orador debe hacer uso de las imágenes de las cosas ausentes de tal manera que parezca que las vemos con los ojos y las tenemos presentes.²⁷⁷ También apunta, en sus *Tabulae*, que la *hypotiposis* o *descriptio*, que consiste en poner la cosa bajo los ojos, y narrar no sólo los hechos sucedidos sino los que habrían de suceder.²⁷⁸

Posteriormente, Bartolomé Bravo, lingüista y pedagogo jesuita, presenta la *evidentia* como “pintura de cosas, personas, tiempos y lugares”²⁷⁹ En su libro *Liber de Arte Poética* le da tal relevancia que casi es la única figura “afectiva” que presenta, y distingue entre cosas pretéritas y futuras, lugares, tiempos y personas.²⁸⁰

Otro jesuita, el cordobés Francisco de Castro da también lugar de privilegio a esta figura, pero “sin que aparezcan ya rasgos dinámicos en ella, y en adelante ya sólo aparece como figura estática.”²⁸¹

²⁷⁷ Cipriano Suárez, *De Arte Rhetorica*, L. II, cap. 27, p. 38.

²⁷⁸ Cipriano Suárez, *Tabulae rhetoricae Cypriani Soarii... Quibus accesserunt duo libri de arte dicendi, in quorum uno de Rhetoricae natura et causis, in altero vero de partibus copiose accurateque disputatur. Auctore Ludovico Carbone a Costaciario (Venetiis: ex officina Damiani Zenarii, 1589), 27.*

²⁷⁹ Cfr. Luisa López Grigera, *La Retórica en la España del Siglo de Oro: teoría y práctica* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1994), 136.

²⁸⁰ Bartolomé Bravo, *Liber de Arte Poética* (Medina del Campo: Jacobus del Canto, 1596). 40v-41v.

²⁸¹ Luisa López Grigera, “Sobre el realismo literario del Siglo de Oro”. En: *Edición digital a partir de Actas del octavo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas : celebrado en Brown University, Providence Rhode Island, del 22 al 27 de agosto de 1983. Volumen II* (Madrid: Ediciones Istmo, 1986), 206.

Por su parte, para Pablo José Arriaga distingue la metáfora de la imagen y por ello le otorga a esta última un apartado especial para tratarla:

*Imago refertur ad hunc locum, quae a similitudine tantum differt, quod illa brevior est, haec longior, nec multum diffimilis hypotyposi. Differt tamen ab illa, quod omnis imago est hypotyposis, non tamen hypotyposis est imago. Hypotyposis enim res ipsas describit ut geruntur, at vero imago res sub aliqua similitudine depingit.*²⁸²

Así, la imagen para Arriaga es asociada a la *hipotiposis* y difiere de ella en que toda imagen es una hipotiposis, pero no toda hipotiposis es una imagen porque mientras la hipotiposis describe las cosas mismas tal como se llevan a cabo, la imagen describe las cosas bajo alguna similitud.

2.2.3. Imagen y memoria

La imagen, en las retóricas clásica, es también una técnica asociada al cuarto componente de la Retórica, la memoria.

Los lugares y las imágenes de la memoria pueden pertenecer, según Quintiliano, al ámbito de la naturaleza (memoria natural) o al ámbito de la ficción (memoria artificial). La memoria es un don de la naturaleza pero puede aumentarse con el ejercicio. Así, el autor coloca a la memoria artificial, por su carácter hermético, como diferente a la memoria natural, basada en el juicio, en el cuidado, en el orden y en el ejercicio.²⁸³

A fin de formar en la memoria una serie de lugares, se ha de recordar un edificio, tan espacioso y variado como sea posible, el atrio, el cuarto de estar,

²⁸² Pablo José Arriaga, *Rhetoris Christiani partes septem*, 285

²⁸³ Quintiliano, *Sobre la formación del orador*, XI 2, 1-5.

dormitorios y salas, sin omitir las estatuas y los demás adornos con los que estén decoradas las habitaciones. A las imágenes por las que el discurso se ha de recordar se las coloca dentro de la imaginación en los lugares del edificio que han sido memorizados. Hecho esto, tan pronto como se requiere reavivar la memoria de los hechos, se visitan ordenadamente los lugares y se interroga a sus guardianes por los diferentes depósitos.

Se ha de pensar al orador antiguo como desplazándose en su imaginación a través de su edificio de la memoria mientras hace su discurso, sacando de los lugares memorizados las imágenes que ha alojado en ellos. El método asegura el orden correcto en que se han de recordar los puntos, ya que la secuencia de los lugares dentro del edificio fija el orden.²⁸⁴

La doctrina retórica de Quintiliano sobre la memoria tiene una gran relevancia en una cultura del Barroco hispánico tan propensa a la visualidad tanto en la península²⁸⁵ como en América.²⁸⁶ En caso particular de Arriaga, su descripción del proceso mnemotécnico persigue el tipo arquitectónico detallado por Quintiliano. En consonancia con fuentes latinas como Cicerón, Quintiliano y la *Rethórica ad Herennium*,²⁸⁷ a las cuatro operaciones retóricas tradicionales

²⁸⁴ Quintiliano, *Sobre la formación del orador*, XI 2, 11-16.

²⁸⁵ Para el estudio de arte de la memoria en el Barroco hispánico Cfr. Fernando, Rodríguez de la Flor, *Teatro de la memoria. Siete ensayos sobre la mnemotecnia española entre los siglos XVII y XVIII*, (Salamanca: Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo, 1996).

²⁸⁶ Para el estudio de arte de la memoria en el ámbito virreinal durante el siglo XVI, Cfr. René Taylor, *El arte de la memoria en el Nuevo Mundo* (Madrid: Editorial Swan, 1987).

²⁸⁷ Para un panorama completo del arte de la memoria desde la Antigüedad hasta el Renacimiento Cfr. Frances A. Yates, *El arte de la memoria* (Madrid: Ediciones Siruela, 2005).

enseñadas por los griegos, *inventio*, *dispositio*, *elocutio* y *pronuntiatio*, añade una minuciosa descripción de la *memoria*, a la que divide en *natural* y *artificialis*.²⁸⁸

Arriaga comenta, apoyándose en una cita de Horacio, que queda en la memoria grabado más profundamente aquello que ha sido percibido por los ojos antes que por los oídos. La cita elegida es de *Arte Poética* y predica lo siguiente: *Segnius irritant animas demissa per aurem quam quae sunt oculis subjecta fidelibus*.²⁸⁹ De allí que para el tratadista la memoria “mire” las cosas de tal modo que no parecen ser oídas sino vistas y que consista en lugares e imágenes. Los lugares son para el papel, (escrito, libro, poesía) lo que las imágenes para las letras: *Loca sunt pro chatta, imagines pro literis*.²⁹⁰

Ahora bien, la memoria se desarrolla en la Poética, fundamentalmente, como ayuda al lector y se introduce en la construcción de los textos literarios, de muy diversos modos: En toda la construcción de imágenes, en la presentación de las arquitecturas y de los muros; en la reconstrucción del pasado introducido por figuras temporales como *in illo tempore*, «aquí»; en la referencia a la emblemática por la misma función pedagógica de la memoria, y otras fórmulas semejantes.²⁹¹

²⁸⁸ Cicerón describe la memoria natural como aquella que puede fortalecerse con la técnica y el ejercicio. La aplicación del *ars* a la *memoria* da lugar a la *memoria artificialis*, entendida como un conjunto de doctrinas que remedian la falta de cualidades naturales o que sacan de ellas el máximo provecho. Cfr. Cicerón, *Sobre el orador*, II 87, 355 y ss.

²⁸⁹ Horacio, *Arte Poética*, Introducción, versión rítmica y notas de Tarsicio Herrera Zapien (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1984) vv. 180-181.

²⁹⁰ Pablo José Arriaga, *Rhetoris Christiani partes septem*, 319-320.

²⁹¹ Juan Carlos Gómez Alonso, “Retórica y Poética de los siglos XVI y XVII: la operación retórica de “memoria””, 129-130.

***Compositio loci* y los sentidos espirituales en los *Ejercicios* de San Ignacio**

La importancia dada a la función de la imagen en la actividad de la memoria parece responder, en parte, a la centralidad e importancia que la doctrina de los sentidos espirituales ignaciana adquiere durante el barroco.

La cultura barroca hispana, y muy especialmente en América, se consolida en estrecha relación con la espiritualidad jesuita. El lector-escritor jesuita en el período virreinal fue formado bajo la tutela de los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola que eran algo más que un plan de educación religiosa; se constituían en el generador y el orientador de la sensibilidad barroca.²⁹² Por otra parte, el posterior desarrollo y teorización de la doctrina de los sentidos espirituales generaran en el plano de la retórica sagrada diversas características consideradas por los críticos literarios como propias del Barroco pleno.²⁹³

En este sentido, puede ser de provecho indagar sobre la posible influencia que sobre las retóricas jesuitas pudo haber tenido la doctrina de los sentidos espirituales y con el concepto de *compositio loci* en relación a la memoria.

El tipo de meditación propuesto por el fundador en sus *Ejercicios*, San Ignacio de Loyola, es la “composición de lugar”. Ella consiste en contemplar a las personas evangélicas a través de los cinco sentidos internos y de representar la escena para generar en el ejercitante una conmoción y una conversión verdadera. Es una especie de *sensorium* de lo sobrenatural, una percepción de la realidad divina a través de las potencialidades humanas de la “vista de la imaginación”.

²⁹² Hugo Hernán Ramírez Sierra, “Antonio Bastidas, crítico de la obra de Don Hernando Domínguez Camargo, 546.

²⁹³ Cfr. José María Salvador González, “Per imaginem et in imagine. El estadio introspectivo de la estética de San Buenaventura en su *Itinerarium mentis in Deum*, un discurso barroco *avant la lettre*”. En: Ricardo de la Fuente Ballesteros y Jesús Pérez Magallón (eds.), *Del Barroco al neobarroco: Realidades y transferencias culturales* (Valladolid: Universitas Castellae, 2011), 306.

Esta “composición” es, según Rodríguez de la Flor, una “imagen globalizadora, de la cual emana luz, sonido, tacto, olor”.²⁹⁴ Es decir, esta representación mental implica “extraer” de la memoria escenas de la vida de Cristo para ser contempladas y “gustadas” a través de los llamados “sentidos internos”.

Los sentidos de la imaginación son los que se proponen explícitamente en la introducción de la quinta meditación de la segunda semana: “Después de la oración preparatoria y de los tres preámbulos, aprovecha pasar de los cinco sentidos de la imaginación.”²⁹⁵ En los dos primeros puntos del ejercicio se dice *ver* “con la vista imaginativa”,²⁹⁶ y “oír con el oído lo que hablan y pueden hablar”;²⁹⁷ y en el cuarto punto, “tocar con el tacto, así como tocar y besar los lugares donde tales personas pisan y se asientan.”²⁹⁸

El objeto de la aplicación de los sentidos interiores son las personas de la historia evangélica, y en particular el Jesús histórico, cuyo conocimiento eleva al hombre a la experiencia sensible de la divinidad. Estas contemplaciones están construidas sobre el “mirar”, “oír” y “tocar” y en ellas no tiene tanta importancia ni la cronología ni el orden de los sucesos, sino sobre todo las personas y sus circunstancias: primeros planos fijos (ver), voces (oír lo que hablan), impactos (tocar). Son escenas vivas y sensibles, cargadas del drama humano contemplado tantas veces: la última cena, la oración de Jesús en el Huerto, su camino al Calvario etc. La sensibilidad abarca de este modo, en los acontecimientos evangélicos, la divinidad concretamente experimentada. Por

²⁹⁴ Fernando Rodríguez de la Flor, “La Compañía de Jesús: Imágenes y memoria. (*Nihil vacuum neque sine signo apud Deum*)”, *Hiperion*, n. 3 (1978): 64.

²⁹⁵ Ignacio de Loyola, *Ejercicios Espirituales*. En: *Obras Completas*, 3ª ed, (Madrid: BAC, 1963), 121.

²⁹⁶ *Ibíd.* 122.

²⁹⁷ *Ibíd.* 123.

²⁹⁸ *Ibíd.* 125.

eso son escenas en las que el ejercitante está inmerso como protagonista en la medida en la que previamente se ha sentido afectado por su dramatismo.

Tal como afirma Von Balthasar, el camino propuesto por el fundador en sus *Ejercicios* no es, desde luego, original de su pensamiento. En la historia de los sentidos internos o espirituales ha habido tres momentos en los que se trató de un modo original la cuestión y que dieron origen a sendas corrientes muy influyentes a lo largo de los tiempos. En primer lugar con Orígenes, quien es considerado como el «inventor» de la doctrina de los “cinco sentidos espirituales”. Luego Buenaventura realiza una síntesis de la misma. Pero, se podría afirmar, que sólo en los *Ejercicios* de Ignacio de Loyola se llega a un nuevo replanteamiento original y fructífero de esta doctrina, y que, a pesar de las circunstancias desfavorables continúa ejerciendo su influjo.²⁹⁹

²⁹⁹ Cfr. Hans Urs Von Balthasar, *Gloria. Una estética teológica. II. Estilos eclesiásticos*, trad. José Luis Albizu (Madrid: Encuentro, 1986), 323-368. Sobre este tema se ha expuesto, junto al Dr. Hugo Costarelli Brandi, el trabajo titulado “La aplicación de los sentidos internos: proyecciones de la mística bonaventuriana en los *Ejercicios* de San Ignacio” en el IV Encuentro Internacional de Filosofía Medieval: “Concilios, conciliarismo y teología en la Edad Media”. Sesión especial sobre el pensamiento de san Buenaventura (1217-1274), en el VIII Centenario de su nacimiento, organizado por el Departamento de Historia de la Filosofía-Universidad Complutense de Madrid, Ciudad de Madrid, 8 de marzo del 2017.

Capítulo III: Imagen visual en *Flores Fúnebres*

3.1. Recursos para lograr la imagen visual

Como se ha señalado, la imagen visual, cuyo antecedente clásico es la *enárgeia* griega y la *evidentia* latina, se concreta en el texto a través de una serie de recursos que permiten poner ante los ojos del lector individuos, hechos u objetos. Así, algunos de ellos, como la descripción minuciosa, la *translatio temporum* y la topografía, aparecen nombrados en la obra de Quintiliano.

Pero existen otros recursos que contribuyen a la visualización poética y que están presentes en la obra de Bastidas tales como el uso de nombres propios o de deícticos que crean, como señala Pimentel, una “ilusión referencial” otorgándole al texto mayor realismo y cercanía.

Si bien Pimentel no se refiere en su famoso libro *El relato en perspectiva* a los poemas de circunstancia en particular, podría aplicárseles a ellos el concepto de “ilusión referencial”³⁰⁰ por el hecho de que sus procedimientos textuales tienden a provocar una imagen mental, una visualización o traducción visual de lo leído. La “ilusión referencial” según la autora, se relaciona con conceptos como el de “figuración” e “iconicidad” del lenguaje y, basándose en Grimas,³⁰¹ afirma

³⁰⁰ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, 30.

³⁰¹ “(...) iconización designa, dentro del recorrido generativo de los textos, la última etapa de la figurativización del discurso, en la que se distinguen dos fases: la figuración propiamente dicha que da cuenta de la conversión de los temas en figuras, y la iconización que, tomando a su cargo las figuras ya constituidas, las dota de vertimientos (atributos) particularizantes, capaces de producir la ilusión referencial.” Algirdas Julien Greimas et al., *Semiótica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje* (Madrid: Gredos, 1990), 212.

que mientras que la “figuración” se refiere a la representación de objetos generales o no específicos, el término “iconicidad” se reserva para los casos en los que esta figuración se refiere a objetos concretos e individuales, con una existencia propia, creando así con su representación una “ilusión referencial”.

Tanto la figuración como la iconización en su aspecto de creación de imágenes mentales necesitan, por ejemplo, apoyarse en aspectos lógicos, espaciales y dimensionales para conseguir su propósito, aspectos que se manifiestan en las oposiciones dentro/fuera, encima/ debajo, arriba/abajo, etc., o coordinadas como la verticalidad, la horizontalidad y la prospectividad.³⁰²

Bastidas nombra en sus poemas a lugares, personas, y hace referencias explícitas a las exequias fúnebres, a sus decorados, túmulos y emblemas para ayudar al lector a ubicarse dentro del espacio, lo que genera un efecto de sentido, es decir, la sensación de que aquel lugar “existe” y puede ser “visto” por el lector. Sería posible afirmar entonces que, en la obra de Bastidas, la “ilusión referencial” se produce gracias a una serie de “recursos descriptivos altamente codificados”³⁰³ como el uso de frases descriptivas, de deícticos y de nombre propios. Otros, no nombrado por Pimentel, podrían sin embargo ser considerados en la misma perspectiva, como el uso del verbo “ver” y la función extra-descriptiva.

3.1.1. La descripción pormenorizada y el tópico *ut pictura poesis*

Una cuestión que puede generar algunos puntos de debate en este trabajo es que, si bien en *Flores Fúnebres* las referencias a los túmulos, al arte efímero en

³⁰² Cfr. María Ema Llorente, “La visualización como vehículo de la comunicación poética”, 109.

³⁰³ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, 26-27.

general y las extensas alegorías que vinculadas al arte emblemático de la época no responden necesariamente al carácter transpositivo y metarrepresentativo de las descripciones de arte, se considera que ellas deben sin embargo interpretarse dentro del marco temático del *ut pictura poesis*. Bien afirma Posada que las diferentes modalidades descriptivas suscritas al denominado pictoricismo literario y en el marco del tópico *ut pictura poesis* en el Siglo de Oro “no se reducen únicamente a los fenómenos y estrategias vinculados en la actualidad a la écfrasis.” Numerosas manifestaciones que atesora la poesía española del Renacimiento y Barroco, circunscritas a la *enárgeia* y la retórica visual, no responden necesariamente a este carácter transpositivo y aun así permiten explorar la naturaleza de la imagen literaria.³⁰⁴

Es muy interesante el planteo de Posada sobre la temática ya que para él la poesía, a la luz de la *enárgeia* y la doctrina *ut pictura poesis*, promueve la formación de un “paradigma autónomo” dentro de la literatura del Siglo de Oro con sus propios rasgos estructurales en sus composiciones descriptiva haciendo “reiterado uso de deícticos y léxico de la visión, la narración en presente histórico, el empleo sistemático de tecnicismos artísticos, la acumulación de epítetos y adjetivos cromáticos, etc.”³⁰⁵

La descripción pormenorizada es el principal recurso de la imagen visual o *evidentia* ya que crea imágenes efectivas a través de las descripciones minuciosas cuyos detalles descriptivos provocan un efecto realista. Además, estos detalles

³⁰⁴ Alfonso Posada, “¿Écfrasis o hipotiposis?: enargeia y retórica visual en la poesía del Siglo de Oro”, *e-Spania* [Online], n. 37 (2020). URL: <http://journals.openedition.org/e-spania/36222>; DOI: <https://doi.org/10.4000/e-spania.36222>

³⁰⁵ *Ibíd.*

en las descripciones permiten que asuntos abstractos se conviertan en aspectos concretos.³⁰⁶

La visualización o la recreación de una imagen en la mente del lector se consiguen provocando en él la percepción de determinados objetos, gracias a las facultades de su memoria y a las capacidades de su imaginación. Precisar los detalles de un objeto o acción ayuda a hacer más viva su pintura ante el lector³⁰⁷

En este sentido, Bastidas consigue este acto, entre otras formas, mediante la inclusión en el texto del detalle, que con su abundancia y minuciosidad permite crear o recrear en la mente del lector, gracias al recuerdo y a la imaginación, objetos iguales o semejantes a aquellos alguna vez percibidos por él. La utilización del detalle en el texto se obtiene a través de las descripciones y especialmente mediante la mención y la recreación de los aspectos plásticos o visuales de lo descrito, como la forma, el color, la luz o la iluminación, el tamaño y la distribución de los objetos y sus partes.

La dimensión icónica del lenguaje, producida por un grado creciente de particularización, se da por ejemplo en toda suerte de frases calificativas que dan cuenta de la forma, tamaño, textura o cantidad de un cosa. En una palabra, “de los atributos elementales susceptibles de observación en el objeto”.³⁰⁸

Los dos objetos que más aparecen en las *Flores Fúnebres* son el túmulo y los emblemas. El primero aparece de manera muy directa tanto en los epígrafes o notas aclaratorias de los poemas como en el cuerpo de los mismos. En los

³⁰⁶ Cfr. Heinrich F. Plett, *Enargeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age. The Aesthetics of Evidence* (Leiden-Boston: Brill, 2012), 12-13

³⁰⁷ Antonio Azaustre Galiana y Juan Casas Rigal, *Manual de retórica española*, 124.

³⁰⁸ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, 30.

epígrafes o en el título del poema, el túmulo o alguna de sus partes aparecen de la siguiente manera (el subrayado es propio):

Poema	Epígrafe
1	TÚMULO HONORARIO, CONSTRUIDO DE SUS PROPIAS VIRTUDES, A DOÑA ISABEL de Borbón, reina de las Españas Levantose una <u>vistosa pira</u> en las honras, que celebró la Compañía de Jesús en la ciudad de Quito, y el pedestal suyo estaba adornado con todas las virtudes, que acompañaron a nuestra reina, de pintura muy prima, en cuerpo entero; y en las tarjetas sobre que estribaban sus plantas, iban divididos esos versos, y lugares sagrados, debidos a la diligencia, e industria de mis maestros.
5	<u>AL ÁGUILA REAL QUE CORONABA EL TÚMULO CON ALIÑO</u>, A LA REINA NUESTRA señora doña Isabel de Borbón, y a sus armas, las lises de Francia, que se mira van gravadas en el escudo que tenía insculpido en el pecho.
8	Estudió su atención por <u>fúnebre pira</u>, por honoraria aguja una hermosísima flor de lis, que nació del tercer cuerpo, en que crecía en compasada altura lo capaz, y vistoso del túmulo, que se levantó en su iglesia: si guarnecido, y acompañado de variedad de hachas, y luces; si adornado de ingeniosos poemas; orladas también las hojas de su lis en proporción maravillosa, de multitud de bujías, y tan imitada al natural esta flor, que se podía atribuir a prodigio, cómo entre tantas llamas conservaba lozana su hermosura; ¿cómo entre tantos incendios no se ajaba su florido candor? Cuyo vistoso aparato, cuya ingeniosa armonía se procuró descifrar en este.
20	A LA URNA DE CRISTAL, QUE PUSO LA COMPAÑÍA EN EL TÚMULO de Felipe Cuarto
21	A LA PIRÁMIDE DE LUCES DE LA COMPAÑÍA
22	A LA ÁGUILA REAL; PUESTA SOBRE LA PIRÁMIDE DE LUCES

Los emblemas también están presentes en los poemas y son tantas las alusiones y alegorías que sugieren su referencialidad que puede decirse de ellos lo que David Taylor afirma sobre los sonetos gongorinos: la relación entre los poemas y el emblema llega a veces a ser tan estrecha que pueden ser calificados de “emblemórficos”.³⁰⁹

Así como el componente gráfico del emblema, llamado “cuerpo”, ilustra un concepto, y el epigrama, texto literario suscrito a la figura del emblema y llamado “alma”, es el concepto que ilustra el objeto insigne,³¹⁰ así también los versos de Bastidas funcionan en muchas ocasiones como el componente verbal de una imagen ausente para el lector de hoy pero presente para quienes participaron de aquellas fiestas fúnebres. En este sentido, las *Flores Fúnebres* cortejaron a las exequias, a sus túmulos y emblemas, y funcionaron como su complemento y por ello, aunque las *Flores* no contengan la imagen a la cual evocan, su unión con aquellas es indisoluble, como es indisoluble la unión del “alma” con “cuerpo” en el compuesto emblemático.

Los motes o epigramas no se limitan a designar el significado natural o redundante de los objetos representados en los emblemas sino que su función es la de dotarlos de “resplandor intelectual que resulta de la unión expresa de la imagen visual con la imagen verbal del pensamiento”.³¹¹ También los versos de Bastidas no se limitan a expresar poéticamente lo representado plástica, figurativa o arquitectónicamente en exequias en la Real Audiencia de Quito, sino que, además, adquieren nuevas formas significativas en el texto poético.

³⁰⁹ David Taylor, “Góngora emblemático”, 1996.

³¹⁰ Cfr. José Pascual Buxó, *El resplandor de las imágenes. Estudios de emblemática y literatura novohispana* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002), 22-23.

³¹¹ *Ibíd.* 25.

Un ejemplo claro de esto es el poema número 1 que trata sobre las virtudes de la reina Isabel de Borbón. Cada estrofa imita la estructura del emblema en dos de sus componentes: un título (*inscriptio, titulus, motto, lemma*) que suele ser una sentencia en cierto modo críptica, casi siempre en latín y un texto explicativo (*subscriptio, epigramma, declaratio*) que interrelaciona el sentido que transmite la *pictura* y expresa el mote.

Mote	I. FIDES <i>Ego lux in mundum veni, ut omnis qui credit, in tenebris, non ambulet. Ioann. 9</i>
Epigrama	Norte es la fe, aunque en obscura llama, y la tuya, Isabel, fue tan entera, que por astro se engasta en esa esfera, con que tu lis, ya norte, nos inflama.
Mote	2. SPES <i>Si exurgat adversum me prelium in Domino sperabo. Psal. 26.</i>
Epigrama	En Dios firme arraigaste tu esperanza, con que tu lauro descolló frondoso; si al rayo de la guerra victorioso, al rayo de la muerte con pujanza.
Mote	3. CHARITAS <i>Ordinavit in me charitatem. Cant. 2.</i>
Epigrama	No ya por reina mi poder me abona, la caridad me ciñe la diadema; que si es de las virtudes la suprema, mi amante Dios la ordena por corona.

Podría señalarse como un error en este trabajo traer a cuento un determinado emblema de tal o cual autor cuando se trata de imágenes tan tópicas que resulta superfluo señalar cualquier emblema dentro de una inmensa multitud de representaciones similares. Así sucede, por ejemplo, con el águila o el león, símbolos que en la historia de la plástica en el mundo hispánico es de tal profusión, que resulta sumamente trivial sugerir el león de Alciato, o el de Saavedra, o el de Covarrubias. Sus significados no sólo están en los bestiarios, sino que parten de la Antigüedad, de autores como Plinio, y son registrados por diccionarios como el de Ambrosio Calepino.³¹²

¿Es válido, entonces, mencionar que por ejemplo Juan de Borja o Andrea Alciato son los autores en los que pensó Bastidas para su león o su águila? Pues la respuesta en este caso es sí. Si bien hay figuras emblemáticas verdaderamente endémicas a una tradición cultural, en el caso particular de Bastidas, el mundo simbólico expresado en sus poemas está indefectiblemente asociado a la fiesta barroca, espacio donde el símbolo es pintado, expresado y “sometido” a la imagen festiva ya sea través de los decorados, túmulos o emblemas pintados para la ocasión.

En resumen, los abundantes símbolos que aparecen en las *Flores* (el águila, el león, el sol, las flores) no están en los versos de manera arbitraria y su sentido no responde solo a lo que como símbolo significa. En los poemas aparecen asociados a la cultura emblemática, a las exequias y a los elementos que la componen y es allí donde debe buscarse su referencia y fuente.

³¹² Así advierte sobre este posible error Rocío Olivares Zorrilla, “Refracción e imagen emblemática en el “Primero sueño”, de Sor Juana”, *Studi Latinoamericani / Estudios Latinoamericanos*, n. 4 (2008): 256.

3.1.2. Función extra-descriptiva³¹³

La “función extra-descriptiva” es la creación de una imagen que después se poetiza. La palabra “pintose” hace que el cuadro descrito anticipe la conexión del poema con el cuadro descrito en el título o epígrafe. Esto puede notarse en el poema 11 dedicado a Baltasar Carlos:

EMBLEMA

Pintose un levantado cedro, que figuraba a nuestro monarca Felipe Cuarto, la copa, aunque mostraba estar coronada de sus flores; pero tan marchitas, que apenas declaraban lo que habían sido, y un águila, que expresaba a la reina, que despedazando el tronco, le sacaba el corazón, y volaba hacia el cielo, con este lema por una parte: *Date sunt mulieri alæ duæ aquillæ magnæ. Apocal. 12.* Por otra este Ezequiel 17: *Aquilla grandis magnarum allarum tullit medullam cedri*, y esta versión de Santo Pagnino: *Aquilla gaudis tullit summitatem cedri*, con estas

El lenguaje visual de esta imagen emblemática es traducido luego en el cuerpo del poema a imágenes literarias que representen mejor el sentido de aquello que ya se ha representado. Es por ello que, este poema y otros tantos, producen en el lector la sensación de encontrarse frente a una representación poética en cajas chinas, es decir, frente a una representación de una representación de otra representación.

Otros ejemplos de epígrafes que introducen esta función se esquematizan a continuación:

³¹³ Así llama esta función en la obra de Bastidas Andrea Armijos Echeverría en “La *mirabilia* poética: *ékfrasis* hispanoamericana del siglo XVII”, 2017.

Poema	
17	PINTOSE UN LEÓN MUERTO, AUNQUE CON LOS OJOS ABIERTOS, y un panal de miel en la boca <i>Lema, de forti dulcedo.</i>
31	PINTOSE AQUEL ÁRBOL DE DANIEL TAN CAPAZ QUE OCUPABA LA TIERRA, debajo de cuya sombra todos los animales, y en cuyas hojas las aves del cielo se solazaban; cortado, y derribado por el suelo, menos un ramo que quedó asido a la raíz, con esta letra: <i>Succidite arborem, et præcidite ramos eius, verun tamen germen radicum eius in terra fine te.</i> Dan. Cap. 14, num. 11.
34	PINTOSE UN ARROYO, CUYAS RIBERAS ESTABAN MURADAS DE FLORES, íbalas pisando la muerte, y las que este ajaba con sus huellas, un jardinero las levantaba con sus manos, y daba vida con sus lágrimas. Viven hoy más floridas las memorias del ilustrísimo señor don Fray Juan de Ribera, con el sentimiento que hace el M. R. P. M. Fray Basilio de Ribera, y la liberalidad con que acude a sus exequias.
35	PINTOSE UNA ALTA SIERRA, Y EN UNA DE SUS EMINENCIAS SE ENARBOLÓ UNA CRUZ, en otra descollaba un girasol, y sobre él volaba un sol con alas, a quien atento seguía el mismo girasol. Hácese misterio, en haber muerto el ilustrísimo señor don fray Juan de Ribera, antes de haber llegado a su obispado de Santa Cruz de la Sierra.
41	PINTOSE UNA MESA, QUE EL FLUCTUABA ENTRE LAS ONDAS, a quien una más furiosa la subía hasta las estrellas: alude a sus continuas comuniones

3.1.3. *Translatio temporum* y el tópico de la *vanitas*

La imagen visual también se puede manifestar a través del presente histórico (*translatio temporum*), que permite trasladar una acción pasada al presente del lector, la cual se actualiza y refleja así con mayor viveza.³¹⁴ Pero no solo el uso del tiempo presente contribuye a esta *translatio*. También se logra por medio del empleo de verbos de percepción, deícticos personales, locativos y temporales que permiten situar espacial y temporalmente los objetos y acciones y del

³¹⁴ Cfr. Antonio Azaustre Galiana y Juan Casas Rigal, *Manual de retórica española*, 124.

empleo de la *sermocinatio* o reproducción directa del habla de los personajes, incluyendo en esta parte apelaciones³¹⁵ y figuras de diálogo.

El papel de la mirada puede determinar el lugar y tiempo de enunciación creando una presencia (ficticia) del poeta y la consecuente presencia de la primera persona en el discurso. El lector “mira” lo que el poeta ha contemplado en un lugar y tiempo determinados y que se supone real. El verbo “ver”, en sentido corporal, espiritual o intelectual o alguno de sus derivados como “contemplar”, “mirar”, “admirar” pueden así aparecer en el texto poético con similar significado. Al tal respecto comenta Dolores González:

El reforzamiento que experimenta la imagen en la que se encuentra el verbo mencionado, o alguno de sus derivados, puede ser interpretado como consecuencia de una obsesiva preocupación, estética claro está, del poeta por excitar la imaginación del lector.³¹⁶

Por otra parte los deícticos posoblitán el trazado lógico y espacial de las representaciones mentales y aseguran la transmisión correcta del contenido de la imagen que “ve” el poeta y que sufre un doble proceso de traducción: de la mente del autor al lenguaje y de éste a la mente del lector.

Tanto el uso del verbo “ver” y sus derivados como la recurrencia a los deícticos en el poema deben, en el caso de *Flores Fúnebres*, interpretarse como recursos propios del tópico de la *vanitas* que se expresa, sobre todo, en el tema de la mirada, cuestión que ha sido abordada magníficamente por Vives-Ferrández

³¹⁵ Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria*, II, 233-234.

³¹⁶ María Dolores González Martínez, *Orfeo y Euridice. la imagen en la poesía de Francisco de Aldana*. (Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 1991), 505.

Sánchez en su libro *Vanitas. Retórica visual de la mirada*.³¹⁷ Allí señala el autor que el tópico de la *vanitas* cuenta con un sinónimo en el pensamiento filosófico y religioso del barroco hispano, el desengaño, que puede definirse como una especie de sabiduría que “permite al hombre mirar las cosas al margen de su apariencia, indagando sobre su verdadera esencia.”³¹⁸ No en vano el Evia escribe, en el “Prólogo” a las *Flores*, lo siguiente:

Den principio a este hermoso *Ramillete de Flores Poéticas*, aquellas que nos ponen a la vista la brevedad de la vida humana, y el último desengaño de nuestra mortalidad; porque fijando los ojos en el principio de nuestro barro, mejor nos acuerda nuestro fin:³¹⁹

La mirada juega un papel primordial a la hora de obtener el desengaño del mundo, es decir, la verdad, porque las cosas se presentan desde una perspectiva engañosa siendo necesario “someter a crítica esa primera visión para desengañarse y llegar a la verdad.”³²⁰ Se trata de una idea cuyas fuentes hay que encontrarlas en el pensamiento de los intelectuales hispanos a los cuales se ha hecho alguna referencia en este trabajo en el apartado “Anomalía de la imagen barroca”.

La vista del desengañado es propia del prudente que no se deja engañar y guía la mirada del lector y por ello en los poemas la mirada tiene carácter dirigido gracias a los abundantes deícticos. Así, en la obra de Bastidas, las flores, las antorchas, los emblemas, los túmulos están unidos por la referencia a un evento o eventos concretos. No es la personificación de cualquier flor que llora en los

³¹⁷ Luis Vives-Ferrándiz Sánchez en *Vanitas. Retórica visual de la mirada* (Madrid: Encuentro, 2011).

³¹⁸ *Ibíd.* 32.

³¹⁹ Antonio Bastidas, *Flores Fúnebres*, párr. 1.

³²⁰ Luis Vives-Ferrándiz Sánchez en *Vanitas. Retórica visual de la mirada*, 37.

versos la pérdida de hermosura, sino “esa” flor que representa un difunto en particular. No es cualquier antorcha la que ilumina la noche, sino “esta” antorcha, la del túmulo.

También el uso del presente en los poemas debe comprenderse desde este marco porque la prudencia del desengañado consiste en “saber mirar el presente para planear el futuro desde la experiencia del pasado”.³²¹ El presente es por ello el punto central de la acción, porque en él el cristiano debe asumir su mortalidad y preparar su alma para la vida eterna. Y contribuye, además, en este sentido la fórmula de los diferentes tiempo del verbo “ser”, que, teniendo su origen en la epigrafía griega y romana, confronta al lector-espectador con la paradoja de reflexionar acerca de lo que fue, es y será.³²² En este sentido, el barroco difunde el pensamiento senequiano del *quotidie morimur*,³²³ según el cual el encuentro con la muerte no se produce al final de la vida, en un mañana, sino que el mismo nacer es ya un incesante morir. Expresa Evia:

Con que haber preferido este asunto a los otros; estas fúnebres flores a las sagradas, heroicas, y amorosas, es comenzar por el principio de la vida; que aquellos primeros llantos con que nace el infante, hacen eco en la tumba, y previenen su fin.³²⁴

El uso del tiempo presente, del verbo “ver” y los deícticos son así recursos constantes en *Flores Fúnebres*. A continuación se colocan algunos ejemplos más notorios. El subrayado es propio.

³²¹ Ibíd. 70.

³²² Cfr. Ibíd. 100.

³²³ Cfr. Ibíd. 126.

³²⁴ Antonio Bastidas, *Flores Fúnebres*, párr. 2.

Poema		Recursos
1	Norte <u>es</u> la fe, aunque en obscura llama, y la tuya, Isabel, <u>fue</u> tan entera, que por astro se engasta en <u>esa esfera</u> , con que tu lis, ya norte, nos inflama.	Fórmula de los diferentes tiempo del verbo “ser”. Uso del deíctico “esa” Verbo “inflamar” en tiempo presente.
1	Si de imperio mejora, es consecuencia, que el trono se aventaje en la escultura, si <u>aquí</u> de sombras le formó su altura, <u>allá</u> del sol le adorna su eminencia.	El deíctico “aquí” señala el pasado en contraste con el “allá” que se identifica con un presente. De esta manera se conforman dos ejes antagónicos: - Escultura-aquí-pasado - Trono-allá-presente
3	Si <u>registráis</u> de <u>esa</u> altura de la luz primer albor; ¿dónde los floridos rayos de Isabel traspone el sol? Sólo <u>contemplo</u> , pastores, en lugar de su esplendor, el silencio de la noche, de sombras la confusión. (vv. 5-12)	Uso del verbo “registrar” y del deíctico “esa”. Uso del verbo “contemplar”. Aquí hay una metáfora de los ojos que escuchan. El poeta contempla “el silencio de la noche”.
3	Pero qué triste <u>contemplo</u> de <u>aquella</u> gruta el horror el honor de <u>aquestos</u> montes, cabildo que les rigió. (vv. 45-48)	Uso del verbo “contemplar” junto a los deícticos “aquella” y “aquestos”.
4	pues ya <u>es</u> túbulo de sombras, si teatro <u>fue</u> del sol. (vv. 11-12)	Fórmula de los diferentes tiempos del verbo “ser”.
5	¿cómo aquesta repetida en dos la contemplo luego? Evidencia es, que no niego, si estas dos cabezas miro; (13-16)	Uso de los verbos “contemplar” y “mirar” junto a los deícticos “aquesta” y “estas”.
8	<u>Esa</u> pira, que <u>asciende</u> misteriosa de tanta ardiente llama coronada, <u>esa</u> esfera de estrellas ilustrada,	Los verbos “ascender” y “sustituir” en presente junto a los deícticos “esa” y “hoy” crean indigitación de la mirada.

	que a un sol <u>hoy sustituye</u> dolorosa: (vv. 1-4)	
39	Si <u>atento</u> <u>llego a mirar</u> , tu majestuoso escudo, Cardona ilustre, no dudo, que hay misterio, y no vulgar: (vv. 1-4)	Uso del adjetivo “atento” y del verbo “mirar”

3.1.4. Apóstrofe y uso de nombres propios

Dos recursos muy recurrentes en *Flores Fúnebres* en orden a reforzar y particularizar las imágenes visuales son el apóstrofe y el uso de nombres propios. El primero produce un tratamiento también particular de la figura del lector mediante apelaciones y apóstrofes al lector o al auditorio con función actualizadora³²⁵ e incluso apelaciones a personajes de la narración con los que el lector pueda sentirse identificado.³²⁶

La inclusión del oyente dentro de la propia ficción, el empleo de preguntas retóricas y otras figuras de diálogo que implican al recepto y afirmaciones que implican al oyente y que lo ubican hipotéticamente ante los eventos mostrados son algunos de los procedimientos de los que se vale el poeta para generar la apóstrofe y disminuir la distancia en la narración. Así confluyen diversos procedimientos, que, según Jesús Ponce, responden a su ascendencia epigramática, como el empleo de la prosopopeya (que sirve para dotar de vos a la tumba o al cadáver), o lo que denomina “una retórica visiva de la inmediatez, conseguida mediante el vocativo, la escansión anafórica, las estructuras exhortativas y, sobre todo, la recurrencia del deíctico”.³²⁷

³²⁵ Cfr. Antonio Azaustre Galiana y Juan Casas Rigall, *Manual de retórica española*, 124.

³²⁶ Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria*, II, 228 y 234.

³²⁷ Jesús Ponce Cárdenas, *Góngora y la poesía culta del siglo XVII*, 41-42.

Se anota a continuación solo algunos ejemplos de apóstrofes en *Flores Fúnebres*:

Poema		Interlocutor
2	Si repetís el amor, Filipo, de vuestra esposa, acción es también forzosa que repitáis el dolor: (vv. 1-4)	La voz poética se dirige a un tú que es Felipe, esposo de Isabel de Borbón.
3	Pastores de aquestas cumbres, que a Quito dan tanto honor, ¿dónde la rosada aurora se esconde ya de Borbón? (vv. 1-4)	La voz poética se dirige a un vosotros que son unos pastores.
5	Y si es que tu pecho sella muerta, Filipo, esta flor, ¿cómo en lozano verdor vuelve a revivir más bella? (vv. 31 -34)	La voz poética se dirige a un tú que es Felipe, esposo de Isabel de Borbón.
9	En el jardín Español tan agraciada me hallaron, que las flores me juraron (astros del prado) por sol: pero al primer arrebol toda esta pompa perdí, y así en aquello que fui no admiréis la majestad, antes bien la brevedad <i>admirad flores de mí.</i> (vv. 1-10)	Todo el poema es una gran prosopopeya. Una flor, identificada con la voz poética, exhorta a las otras flores a recordar la muerte.
16	Dos luces, parca fatal, eclipsas con tu guadaña, en Filipo un sol de España, en mí su corona real: Todo mi ser, y caudal si llevas muerte en despojos, no es mucho, que con enojos clame al cielo contra ti; pues cuando ciega nací,	Todo el poema es una gran prosopopeya. La fe, que aparece en el poema personificada con los ojos vendados, le habla en estos versos a la muerte, a la “parca fatal”.

	fui la niña de sus ojos. (vv.1-10-)	
29	Huésped mortal, detén el paso, para, no huelles sin respeto tierra pura, advierde, que esa humilde sepultura es urna heroica del honor de Clara.	Mediante el uso de la prosopopeya, el poeta le da voz a la misma tumba de Clara que se dirige a los vivos y los exhorta a detenerse.

El efecto de particularización también puede conseguirse mediante el uso sistemático de nombres propios con referentes extratextuales “reales” y fácilmente localizables³²⁸ que provocan la evocación de determinado lugar o persona en la mente del lector. En los sonetos fúnebres dedicados a la muerte de Margarita de Austria, Góngora nombra, tanto en los títulos, epígrafes o en el cuerpo mismo del poema, numerosos lugares como España, Baviera, Austria, Écija, Jaén y Baeza), además, claro está, de nombrar varias veces a Margarita de Austria.

Bastidas, por su parte, hace uso de este recurso, especialmente en la mención de personas, tal como queda reflejado en el siguiente cuadro:³²⁹

Lugares	Quito España Austria Francia Castilla
---------	---

³²⁸ Ibíd. 31.

³²⁹ No se nombran aquí los personajes bíblicos y mitológicos nombrados en las *Flores Fúnebres* ya que ellos no apuntan a un plano “real” sino alegórico.

	India América Nueva España “Reinos del Pirú” Santa Cruz de la Sierra Convento de Santa Catarina Popayán
Personas	Isabel de Borbón Felipe IV Baltasar Carlos Carlos V Francisca de Santa Clara de la de Cueva Hipólita de Córdoba Luis Enríquez de Guzmán Fray Juan de Ribera Fray Basilio de Ribera Alonso de Mesa y Ayala Juan de Lizarazu Luisa de Chaves Tomasa Vera Iván de Borja Jerónimo de Valencia
Instituciones	Compañía de Jesús El Cabildo de Quito Real Audiencia de Quito Real Audiencia de las Charcas

3.2. Corpus de las imágenes visuales

Siguiendo el esquema de trabajo propuesto, se emprende ahora la tarea de ofrecer un corpus de las imágenes visuales en *Flores Fúnebres*. El análisis tendrá en cuenta, en primer lugar, el tema, en segundo lugar el tipo de imagen desde el

punto de vista literario y los recursos retóricos que posibilitan su expresión. Por último, las posibles fuentes de las imágenes visuales.

El tema central de los poemas, tal como dice el mismo título de la obra de Bastidas, hace alusión a la realidad del hombre frente a la muerte. Es por ello que los ejes temáticos, la persona, su conducta, la brevedad de la vida y la muerte serán los que sirvan de guía para clasificar las imágenes en este trabajo.

3.2.1. La persona

En su mayor parte, la persona y la condición real tanto de Isabel de Borbón como de Felipe IV y Baltasar Carlos es representada a través de distintas imágenes simbólicas compatibles con las más difundidas en la época como el águila, la flor de lis, el león y el sol. En los textos poéticos del jesuita, estos símbolos son amplificados e insertados muchas veces en cuadros emblemáticos, lo que hace que cobren dinamismo, que adquieran distintas significaciones y que se los asocie a otras imágenes a lo largo del poema.

El águila

Durante los siglos XVII y XVIII es habitual en las relaciones de exequias de las reinas españolas de la casa de Austria y de la dinastía de Borbón asociar su imagen a la de distintas aves: la paloma, la tórtola, el ave fénix, y especialmente significativa es su asociación con el águila.³³⁰ Esta vinculación permite una potente idea: acercar su imagen a la de la mujer-fuerte bíblica y a la mujer del *Apocalipsis* para destacar sus virtudes como esposa y reina. Por otra parte,

³³⁰ Cfr. Inmaculada Rodríguez Moya, “La mujer-águila y la imagen de la reina en los virreinos americanos”, *Quiroga: Revista de Patrimonio Iberoamericano*, n. 4 (2013): 59.

también se la identifica con el ave fénix pues el fénix muere para renacer con toda su gloria.

El águila y ave fénix aparece muy frecuentemente en arcos triunfales y catafalcos, como elemento figurativo o como motivo en los jeroglíficos, para simbolizar las virtudes de los homenajeados y su presencia se debe a la intensa influencia de la emblemática en las decoraciones efímeras en el Barroco y también a la importancia del animal en la heráldica imperial y regia. Entre las cualidades y virtudes que se asocian al ave se encuentran tanto políticas como morales, amorosas y cristianas, dejando a un lado las militares, propias de contextos más masculinos.³³¹

Como es lógico, estas imágenes, tanto del águila como del ave fénix, se trasladan a los virreinos americanos, formando parte de ese orbe simbólico durante el gobierno de Austrias y Borbones.

Isabel es representada en las *Flores Fúnebres* con la imagen simbólica del águila y del ave fénix en varios poemas. En uno de ellos, en el poema 5, el poeta hace mención del águila real que se colocó en el túmulo dedicado a la muerte de Isabel de Borbón durante las exequias. La voz poética, en primera persona, se dirige a un tú que es águila para expresar, en tono panegírico, su asombro ante tal escultura. El poema es un largo apóstrofe donde las preguntas retóricas son recurrentes: “¿cómo al morir se hace ley?”; ¿“cómo en lozano verdor/vuelve a revivir más bella?”

A través del recurso de la *translatio temporum*, el poeta genera una cercanía óptica de la voz poética con respecto al túmulo haciendo que el lector lo perciba inmediato, presente y al alcance de la vista. Se hace uso de deícticos como “esa

³³¹ Ibíd. 60.

pira", "estas dos cabezas", "esas dos tus hijos" y de variantes del verbo "ver" en tiempo presente como "la contemplo", "miro", "le advierto".

La imagen simbólica del águila aparece particularizada y asociada, desde el epígrafe del poema, a la cultura emblemática y arte efímero de las exequias:

"Al águila real que coronaba el túmulo con aliño, a la reina nuestra señora doña Isabel de Borbón, y a sus armas, las lises de Francia, que se mira van gravadas en el escudo que tenía insculpido en el pecho".³³²

Mediante esta descripción pormenorizada, queda claro desde el principio que no se trata de cualquier imagen simbólica, sino de la imagen concreta en el túmulo dedicado a la soberana y que es contemplada por el poeta: "que se mira". El águila real en cuyo pecho lleva un escudo gravado con las lises de Francia hace así referencia no solo a su condición real de Isabel sino también a su origen natal.

Y esta imagen descrita en el epígrafe se va transformando y amplificando en el poema. La reina ha muerto en los brazos de su esposo, el rey Felipe, y ha alcanzado la vida eterna y por ello el águila se metamorfosea en ave fénix y pasa a "mejorado vivir":

Si en esa pira te abrasas
en tanta llama que inspiras,
mal a ser águila aspiras,
cuando ya por fénix pasas:
y si el aliento traspasas
a mejorado vivir,
será el celeste zafir;
mas si fénix acabaste,
fue, porque al sol te abrasaste

³³² Antonio Bastidas, *Flores Fúnebres*, Poema 5.

de Filipo en tu morir. (vv.1-10)

Por otra parte, el poema hace luego mención del águila bifronte (“si estas dos cabezas miro”) del túmulo que se nombra en el manuscrito de Salamanca:

Sobresalía una grandiosa águila -costó 200 patacones- con el pecho abierto, las alas extendidas y la cabeza partida -Señora de dos mundos- con un escudo en su base; todo, riquísimamente bordado y adornado de seda y oro, plata y perlas.”³³³

La marca heráldica del águila bicéfala simboliza la unión de la dignidad imperial del Sacro Imperio Romano Germánico (el imperio de los Habsburgo) con la Monarquía hispánica, incluidas las colonias castellanas en tierras americanas y asiáticas³³⁴. En el mundo quiteño, el águila bicéfala está muy presente en relación con la eucaristía como símbolo de la naturaleza humana y divina de Cristo.³³⁵ Sin embargo, Bastidas le da un giro al sentido de la imagen para destacar la maternidad de la reina y a su ascenso a la gloria:

Evidencia es, que no niego,
si estas dos cabezas miro;
mas si a la verdad aspiro,
esas dos tus hijos fueron
fénix, que renacieron,
y por tus copias admiro. (vv. 15-20)

³³³ *Relación*, ff. 6 y 6v. En: Javier Campos y Fernández de Sevilla, “Primera fiesta barroca celebrada de Quito: funerales por la reina D^a Isabel de Borbón, en 1645”.

³³⁴ Inmaculada Rodríguez Moya, “La mujer-águila y la imagen de la reina en los virreinos americanos, 62.

³³⁵ Comenta Paniagua que el águila bifronte aparece en la custodia del convento de Santa Clara y que esta forma está, en el mundo quiteño, asociada con la Eucaristía. Jesús Paniagua Pérez, “Modelos de custodias quiteñas del s. XVII”. En: *Homenaje al profesor Hernández Perera* (Madrid: Universidad Complutense de Madrid. 1992), 705.

Esas “dos cabezas” son sus hijos y por ello, “también a Filipo expresa”. Es decir que personaliza el símbolo domesticándolo a la propia vida familia. Isabel es emperatriz pero también esposa y madre. El símbolo ya no hace referencia al imperio sino a la persona misma de Isabel en tanto mujer.

Tanto la imagen del ave fénix como la del águila bicéfala en la obra de Bastidas parecen tener su fuente emblemática primordial en el *Libro de las honras a María de Austria*.³³⁶ En uno sus emblemas está representada, entre el fuego de unas ramas, un ave fénix con corona imperial que levanta la cabeza hacia la insignia llameante de la Compañía de Jesús para hacer referencia a su devoción por la misma y a la vida eterna alcanzada por la emperatriz (Figura 1).³³⁷ Claro que la imagen del ave fénix no es exclusiva del *Libro de las honras* pero es allí donde aparece en referencia a la reina y no con otros motivos como en el jeroglífico de Sebastián Covarrubias (Figura 2) donde el ave se quema en una parrilla con fuego mientras mira al sol³³⁸ para figurar a los mártires que renacerán en la gloria de Dios.³³⁹

³³⁶ *Libro de las honras que hizo el Colegio de la Compañía de Jesús de Madrid a la M. C. de la Emperatriz doña María de Austria, fundadora del dicho Colegio, que se celebraron a 21 de abril de 1603* (Madrid: Luis Sánchez, 1603), 49.

³³⁷ Cfr. Antonio Bernat Vistarini y John T. Cull, *Enciclopedia Akal de Emblemas Españoles Ilustrados*, (Madrid, Akal, 1999), 341.

³³⁸ Sebastián Covarrubias, *Emblemas Morales* (Madrid: Luis Sánchez, 1610), Centuria III. Emblema 90.

³³⁹ “El ave Fénix es frecuente encontrarla en empresas y jeroglíficos realizados a propósito de la muerte de algún personaje célebre, como reyes o príncipes, evocando el ascenso del alma en cuestión al cielo, haciendo alusión a la vida eterna, etc. Resulta muy apropiado, pues, su uso para la representación de mártires y más en el caso de San Lorenzo, cuyo martirio se produjo entre llamas, pues lo mataron quemándolo vivo en una parrilla, de ahí la inclusión de este elemento en la pintura. Felipe II hizo construir el monasterio del Escorial con una planta de esta peculiar forma, para agradecer al santo su intervención en la batalla de San Quintín.” Sandra Peñasco González, *Edición filológica y estudio de Emblemas morales de Sebastián de Covarrubias Orozco (1610)* (Tesis de Doctorado, Universidad de Coruña, 2015), 731.

En el mismo libro de las honras a María de Austria aparece también de manera repetida el águila bicéfala. En el emblema cuyo lema es *Totum sola occupat orbem* (Figura 3) aparece un águila bicéfala con corona imperial sobre el orbe para representar la extensa genealogía de la emperatriz. En otro emblema, cuyo lema es *Augusta Regina* (Figura 4) un águila bicéfala con la corona imperial, flanqueada a ambos lados por dos águilas menores representa la amistad que la reina trajo entre España y Francia.

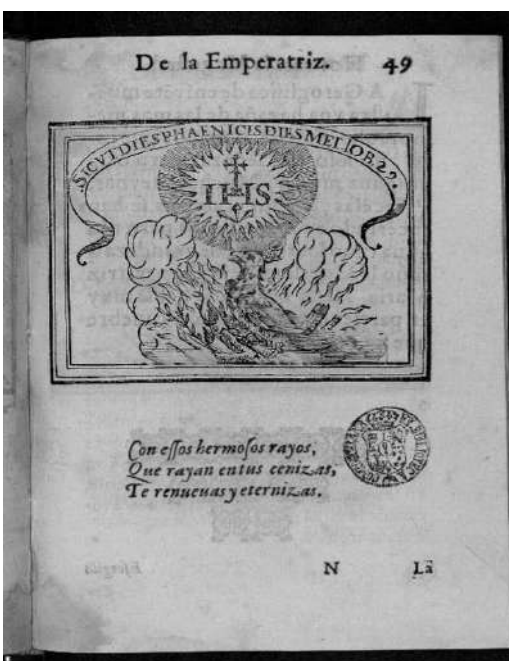


Figura 1

Jeroglífico. *Sicut dies Phaenicis dies mei.* (Madrid, 1603)



Figura 2

Centuria III. Emblema 90, Sebastián Covarrubias (Madrid, 1610)

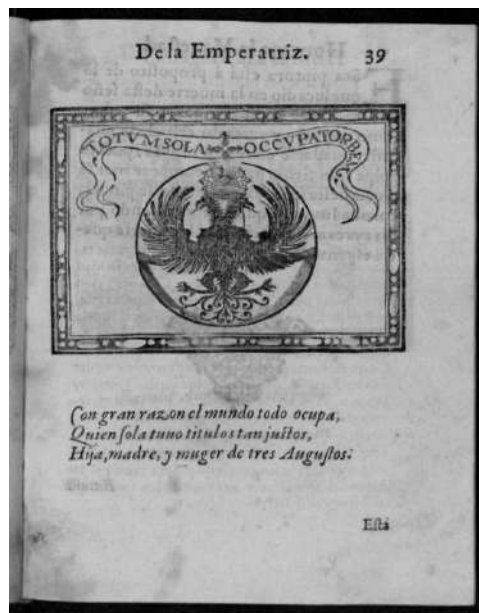


Figura 3

Jeroglífico. *Totum sola occupat orbem* (Madrid, 1603)



Figura 4

Jeroglífico, *Augusta Regina* (Madrid,1603)

En el poema 11, escrito en honor de la muerte de príncipe Baltasar Carlos, vuelve a aparecer la imagen del águila. En el epígrafe el poeta hace mención de uno de los emblemas que adorna el túmulo en cuya imagen se representa un cedro cuya médula es robada por un águila. Tal como expresa el epígrafe, el cedro “figuraba a nuestro monarca Felipe Cuarto” mientras Isabel de Borbón es simbolizada alegóricamente por el águila que se roba el corazón de su esposo, su hijo, y vuela hacia el cielo:

EMBLEMA

Pintose un levantado cedro, que figuraba a nuestro monarca Felipe Cuarto, la copa, aunque mostraba estar coronada de sus flores; pero tan marchitas, que apenas declaraban lo que habían sido, y un águila, que expresaba a la reina, que despedazando el tronco, le sacaba el corazón, y volaba hacia el cielo, con este lema por una parte: *Date sunt mulieri alæ duæ aquillæ magnæ. Apocal. 12.* Por otra este Ezequiel 17: *Aquilla grandis*

magnarum allarum tullit medullam cedri, y esta versión de Santo Pagnino: *Aquilla gaudis tullit summitatem cedri*, con estas ³⁴⁰

La visualidad de esta imagen es lograda, en primer lugar, a través de los verbos en presente que indican una visión tales como “se ve”, “me admiro”, “si atiendo” junto al deíctico “hoy”. También se logra gracias a la “función extra-descriptiva”, es decir, a la creación de una imagen visual que después es poetizada en el cuerpo del poema y traducida a otras imágenes literarias que ayuden a completar el sentido. Tal como ya se expuso, la palabra “pintose” hace que el cuadro descrito anticipe la conexión del poema con el cuadro descrito en el título o epígrafe lo que produce en el lector la sensación de encontrarse frente a una representación poética en cajas chinas, es decir, frente a una representación de una representación de otra representación.

Hay un tono negativo y melancólico por cuán lastimada queda la monarquía con la pérdida de su único heredero expresado en el gerundio “despedazando” y en la descripción del cedro que “se ve ajado” y las flores “tan marchitas, que apenas declaraban lo que habían sido”. Ya al final del poema hay un tono más esperanzador con la llegada de Isabel y su hijo al cielo:

Isabel hoy consiguió
cual águila generosa
su corazón, que amorosa
en Carlos antes dejó.

Águila fue, que en su vuelo,
sin que peligro presuma
en tanta vistosa pluma,
escaló el más alto cielo: (vv. 17-24)

³⁴⁰ Antonio Bastidas, *Flores Fúnebres*, Poema 11.

La fuente de la imagen de Bastidas, es decir, el emblema original en el probablemente se inspiró el poeta, parecer ser nuevamente uno que conforma el *Libro de las honras* donde se representa la descendencia de la reina María de Austria.³⁴¹ El emblema contiene un águila con la corona imperial que rompe la corteza de un cedro para extraer su médula (Figura 5). El lema que lo acompaña es la misma cita de Ezequiel señalada por Bastidas: *Aquilla grandis magnarum allarum tullit medullam cedri*. "Una gran águila, tomó la médula de un cedro". El águila representa a la emperatriz María de Austria y la médula su descendencia, el rey Felipe III y el emperador Romano Rodolfo Segundo. Comenta el autor del emblema:

Para declarar que las dos principales cabezas que hoy hay en la Christiandad, y en todo el mundo, que son el Emperador Romano Rodolfo Segundo, y el Rey don Felipe Tercero deste nombre, Rey de España, ambos a dos de la casa de Austria, descienden desta señora, se pinta muy a propósito un Águila imperial que está sacando la médula de un cedro, a quien con gran razón se compara la cepa de la casa de Austria, por ser tan ilustre y famosa, a la hermosura de los cedros que nacían en el monte del Líbano.³⁴²

Gracias al poeta quiteño se sabe que esta potente imagen se traslada a los virreinos americanos con ocasión de la muerte de Baltasar Carlos.

³⁴¹ *Libro de las honras que hizo el Colegio de la Compañía de Jesús de Madrid a la M. C. de la Emperatriz doña María de Austria*, 1603.

³⁴² Antonio Bernat Vistarini y John T. Cull, *Enciclopedia Akal de Emblemas*...42.

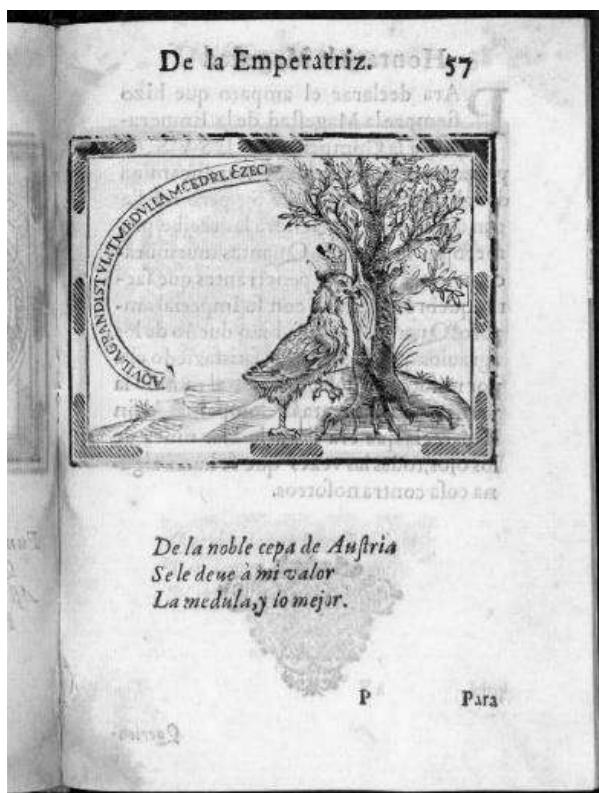


Figura 5

Jeroglífico, *Aquila grandis tulit medullam cedri*
(Madrid, 1603)

Pero la imagen simbólica del águila no solo representa a Isabel en las *Flores*. Curiosamente aparece asociada a la figura de Juan de Lizarazu, magistrado español de origen navarro que se desempeñó sucesivamente como presidente de las Reales Audiencias de Charcas y Quito.

A través de la función extra-descriptiva, se describe la imagen de un águila que vuela al cielo sin dejar rastro para representar la brevedad del gobierno del magistrado y su sorpresiva muerte.

A la inopinada muerte, y brevedad de su gobierno. Pintose un aguila, que se perdía de vista, y entraba por los cielos, con este lema.

Si niega rastro el águila en su vuelo,
cuando veloz anhela al cielo ardiente;
Juan en tu vista, y águila en tu celo,
volaste en tu piedad tan eminente,
que camino, ni huella no has dejado,
porque a tu dicha compitió tu hado. (vv. 1-6)

La flor de lis

Un símbolo asociado al águila y al ave fénix es la flor de lis. Ésta, en heráldica, una representación de la flor del lirio. Es una de las cuatro figuras más populares de la heráldica, junto con la cruz, el águila y el león y desde la Edad Media es considerada un símbolo de la realeza francesa (Figura 6). Bastidas hace uso de este símbolo para crear dos de sus imágenes visuales: la primera para representar a Isabel de Borbón y la otra al príncipe Baltasar Carlos.

En el poema 5, ya nombrado anteriormente, aquel que describe el águila real del túmulo levantado en honor a la reina, Bastidas recurre para representarla, además de la imagen del águila real, a la de la flor de lis que, tal como señala el título del poema, estaban esculpidas en el pecho del águila.³⁴⁴

Bastidas describe esta flor como aquella que al morir “vuelve a revivir más bella” y, como el ave Fénix que arde para renacer, así también lo hace la flor, “porque el sol, que si la inflama más que la aja, la aumenta.” Gracias al amor de su esposo, representado por el sol, un “nuevo milagro obra”.

³⁴³ Antonio Bastidas, *Flores Fúnebres*, Poema 42.

³⁴⁴ *Ibíd.* Poema 5.



Figura 6

Escudo de armas de Isabel de Borbón (Madrid: 1992).

En epígrafe del poema 11 hay una detallada descripción de la flor de lis que “nacía del tercer cuerpo” del túmulo levantado en honor a la muerte del príncipe:

orladas también las hojas de su lis en proporción maravillosa, de multitud de bujías, y
tan imitada al natural esta flor, que se podía atribuir a prodigio, cómo entre tantas
llamas conservaba lozana su hermosura; ¿cómo entre tantos incendios no se ajaba su
florido candor?³⁴⁵

Esa que lis que “brota fragante”, al ser regada por las lágrimas de la Compañía, parece significar no tanto la figura del príncipe sino su recuerdo que ha logrado renacer de las cenizas para eternizarse.

El león

³⁴⁵ *Ibíd.* Poema 11.

El rey Felipe IV es representado con la imagen simbólica del león muerto con un panal en la boca:

Pintose un león muerto, aunque con los ojos abiertos,
y un panal de miel en la boca
Lema, *de forti dulcedo*.³⁴⁶

A través de la función extra-descriptiva Bastidas crea una imagen emblemática cuyo gran parecido con otras de la época es evidente. El lema hace referencia a un pasaje del Antiguo Testamento donde se narra la hazaña de Sansón al matar un león camino a Timná. Al regreso Sansón ve el cuerpo del león:

“y he aquí que dentro del cuerpo del león había un enjambre de abejas y un panal de miel. Lo tomó en sus manos, y siguiendo el camino comió, y cuando alcanzó a su padre y su madre, les dio y ellos comieron; mas no les dijo que había tomado la miel del cadáver del león. Luego bajó su padre a casa de la mujer, y Sansón hizo allí un banquete; porque tal era la costumbre de los mozos. Cuando ellos le vieron le dieron treinta compañeros para acompañarle; a los cuales dijo Sansón: “Voy a proponeros un enigma; si me lo descifráis dentro de los siete días del banquete y encontráis el sentido, os daré treinta túnicas y treinta mudas de ropa. Pero si no podéis descifrármelo me daréis vosotros a mí treinta túnicas y treinta mudas de ropa.” Ellos respondieron: “Propón tu enigma para que lo oigamos.” Les dijo entonces: “Del que come salió manjar, y del fuerte salió dulzura.” Y no pudieron descifrarle el enigma en tres días.”³⁴⁷

Este último versículo, “Del que come salió manjar, y del fuerte salió dulzura” (*De comedente exivit cibus, et de forti egressa est dulcedo*, según la Vulgata) presenta una estructura simbólica emblemática y se hace tópico en el Renacimiento y en el Barroco. Según el contexto, el símbolo de la abeja puede tener distintos y variados significados. Puede ser símbolo del alma cuando ha abandonado el

³⁴⁶ Ibíd. Poema 17.

³⁴⁷ Jueces 14, 5-14,

cuerpo;³⁴⁸ de la realeza: el hijo del rey, el iniciado, el hijo de la luz;³⁴⁹ o de la elocuencia, la poesía y la inteligencia.³⁵⁰ Desde la antigüedad es considerado un animal divino, carácter con que continuó en épocas posteriores.³⁵¹

En el mundo de la emblemática, hay al menos tres autores que recrean este episodio y que pudieron haber funcionado de referencia para el poema de Bastidas. Juan de Horozco y Covarrubias en su *Emblemas Morales* le da un sentido religioso: la miel representa el manjar y regalo que Dios hace a las almas que son las abejas:

En lo del león muerto con el panal de miel y la letra tan admirable del que comía salió el majar y de la fortaleza la dulzura, no pudo el mundo imaginarse empresa más galana para mostrar las grandezas de Dios y los regalos que Él hace a las almas en el convite celestial de su sagrado cuerpo.³⁵²

Saavedra Fajardo en el emblema 99 (Figura 7) le da un sentido político al pasaje bíblico para representar la paz luego de la guerra: “porque acabada la guerra, abre la paz el paso al comercio, toma en la mano el arado, ejercita las artes, de donde resulta la abundancia...”³⁵³

Por último, en el emblema de Sebastián Covarrubias, cuyo lema es *ex amaritudine dulcedo*, (desde lo amargo a lo dulce.) aparece la imagen de una

³⁴⁸ Jean Chevalier, *Diccionario de Símbolo*, 40-41.

³⁴⁹ *Ibíd.* 41

³⁵⁰ *Ibíd.* 41

³⁵¹ Cfr. Valeriano, Sánchez Ramos, “María: colmena de virtudes. Las abejas en la simbología mariana barroca”. En: Juan Aranda Doncel y Ramón de la Campa Carmona, (coord.), *Regina Mater Misericordiae. Estudios históricos, artísticos y antropológicos de advocaciones marianas* (Córdoba: Litopress, 2016), 613.

³⁵² Juan de Horozco y Covarrubias, *Emblemas morales* (Zaragoza: Alonso Rodríguez, 1604) I, Cap. 2, 13.

³⁵³ Diego de Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe christiano representada en cien empresas* (Milán: Manuela Negrete y Cepeda Campo Alange, 1642), 724.

calavera sobre un altar que representa la muerte y alrededor de ella sobrevuelan abejas que simbolizan la esperanza de la vida eterna. El autor, en el comentario al emblema, cita el pasaje bíblico del león y las abejas:

Para significar este dulce amargo tomé por sujeto una calavera humana, dentro de la cual las abejas hacen sus panales, y la letra quiere imitar el enigma de Sansón, libro *Iudicum*. c 14: *De comedente exivit cibus, et de forti egressa est dulcedo*". ³⁵⁴

Bastidas hace referencia a estos emblemas pero no para representar la "dulzura" de la paz luego de la guerra o algún motivo sagrado sino para representar la muerte del rey a través del tema de la mirada desengañada y de la muerte como sueño. Felipe es el "generoso león", el "cadáver vivo", "Argos vigilante" y quitado "del llanto la amargura" puede el poeta percibir la vida en el difunto y el sueño de muerte que es "retrato de la vida":

Si es el sueño retrato de la muerte,
es tu muerte retrato de la vida,
tan lejos está España de perderte,
que ni dueño, ni muerte es tu homicida.
Muerto, no ya mis ojos piensan verte,
pues miran a tu muerte tan dormida,
dormido no te mira mi cuidado,
pues muerto te contemplo desvelado. (vv. 9-16)

La antítesis "aunque difunto, vida en ti percibo" y el retruécano "Si es el sueño retrato de la muerte, / es tu muerte retrato de la vida" aluden a que el alma de Felipe ha superado la muerte y goza el triunfo de la inmortalidad. La intención del poeta en mostrar un rey triunfante, poseedor de la gloria eterna se hace

³⁵⁴ Sebastián Covarrubias, *Emblemas Morales*, Centuria I, emblema 7.

entonces visible a la voz poética. Los verbos “piensan verte”, “miran” y “contemplo” insisten en la idea de mirada desengañada que al fin ha logrado llegar a la verdad.

El poema termina con una especie de diálogo o *sermocinatio* entre el león y un nosotros donde el poeta y el lector están incluidos:

En la miel que destila de sus labios,
no me lloréis (nos dice) porque tanto
me precio de león en lo robusto,
que equivoco la muerte con el gusto. (vv. 29-32)



Figura 7

Emblema 99. Saavedra Fajardo (Milán, 1642)

El sol

El poeta llama al rey “sol de España” y lo hará a lo largo de todo el poemario dedicado a Felipe. Ya lo había hecho también con el príncipe Carlos. Una fuente cercana a Bastidas puede ser Erasmo para quien el rey es el sol que con su generosa energía provee de vida y de luz a su comunidad:

Dios, a guisa de hermosísimo simulacro suyo, colocó entre los hombres al rey como imagen visible y viva de Sí mismo. No hay cosa más de todos que el sol, el cual, aun a los mismos cuerpos celestes, imparte su lumbre. De la misma manera el príncipe debe aparecer completamente votado a la pública utilidad, y tener en sí la luz nativa de la sabiduría, de modo que, aun cuando los otros acuden a ciegas, él, en toda ocasión, esté libre de alucinaciones.³⁵⁵

En el poema “Al águila real...” dedicado a Isabel, el poeta expresa que la reina ha podido metamorfosearse de águila a ave fénix “porque al sol te abrasaste/de Filipo en tu morir”.³⁵⁶

Una imagen que llama la atención por su originalidad es la del sol eclipsado en las décimas “Al eclipse del sol, que precedió dos meses antes de la muerte de Felipe Cuarto”.³⁵⁷ Allí el poeta le otorga a la imagen del sol la siguiente significación. El sol, cuya luz propia es mayor a la de cualquier estrella, “viendo a Felipe subir” espira y oscurece. Y a la vez el rey muerto “se parece el sol difunto”, es decir, al sol eclipsado que es observado por la voz poética “en ese azul firmamento” y que expresa que esta imagen “un sepulcro se propone” y que “todo un sol escurecido/por epitafio pone”. Así la carga visual del poema se

³⁵⁵ Erasmo de Rotterdam, *Educación del príncipe cristiano, Obras escogidas* (Madrid, AguiJar, 1964), 289.

³⁵⁶ Antonio Bastidas, *Flores Fúnebres*, Poema 5.

³⁵⁷ *Ibíd.* Poema 19.

duplica. El sol eclipsado es contemplado por el poeta en el cielo y también en la tumba.

Si bien la imagen simbólica del sol es empleada por el poeta especialmente para referirse a Felipe IV, no duda, en algunas ocasiones, en hacer uso de ella para referirse a la reina. Así sucede, por ejemplo en el romance “Al mismo asunto que el pasado”³⁵⁸ donde desarrolla el tópico de la naturaleza doliente. “No hay planta en el bosque umbroso”, expresa el poeta, “que no sienta que gima/ya en el robado color” por la muerte de la reina, pero ella ahora “es el sol que les alumbró”.

3.2.2. Su conducta

Por ser poemas panegíricos, los versos de Bastidas no solo declaran “los cortos plazos, y breves días” del hombre sobre la tierra, sino que también, aclara Evia en su prólogo, “conservan con sus floridos números lozana la memoria, en flor las virtudes, y hechos heroicos de los héroes y heroínas”.³⁵⁹ Es por ello que el poeta se ocupa en sus *Flores* de enumerar y alabar las virtudes del muerto.

Quizá el ejemplo más acabado de esto sea el poema “Túmulo honorario, construido de sus propias virtudes, a Doña Isabel de Borbón, reina de las Españas”.³⁶⁰ Bastidas participa con este poema en una de las categorías de certamen VI durante las exequias a Isabel titulado “Musa Terpsícore” cuyo tema era las “virtudes que tuvo nuestra bien estimada reina” y que debía consistir en un jeroglífico pintado para el túmulo y otro escrito para el jurado.³⁶¹

³⁵⁸ Ibíd. Poema 4.

³⁵⁹ Ibíd. Párr. 38.

³⁶⁰ Ibíd. Poema 1.

³⁶¹ Cfr. *Relación*, ff. 60-65. En: Javier Campos y Fernández de Sevilla, “Primera fiesta barroca celebrada de Quito: funerales por la reina D^a Isabel de Borbón, en 1645”.

Según Javier Campos y Fernández, se desconoce al autor del catafalco levantado en la iglesia conventual de San Agustín, y la relación que tuvo con la comunidad, pero teniendo en cuenta que todo fue obra específicamente agustiniana, la proximidad del diseñador de las trazas y ornato, con la orden religiosa, parece evidente. Tampoco se sabe si se hizo dibujo del mismo. Lo que sí se sabe es que este monumento funerario estaba formado por seis cuerpos.³⁶²

En el epígrafe del poema, Bastidas hace una breve descripción de lo que parece ser el cuarto cuerpo del túmulo donde según el cronista habían colocado jeroglíficos "de admirable pintura" con textos latinos de la Sagrada Escritura y glosa castellana. Es dable suponer que en estos jeroglíficos estaban representadas las virtudes "que acompañaron a la reina, "de pintura muy prima" a las que se refiere el jesuita:

Levantose una vistosa pira en las honras, que celebró la Compañía de Jesús en la ciudad de Quito, y el pedestal suyo estaba adornado con todas las virtudes, que acompañaron a nuestra reina, de pintura muy prima, en cuerpo entero; y en las tarjetas sobre que estribaban sus plantas, iban divididos esos versos, y lugares sagrados, debidos a la diligencia, e industria de mis maestros.

La referencia poética proporciona una "ilusión referencial" constante a un túmulo que se supone real y que abre una serie de cuestiones referidas a la visualidad. La magnificencia y solemnidad de las piras que se levantan para homenajear a figuras emblemáticas fallecidas durante el barroco cuentan con un carácter más teatral que fúnebre. La finalidad del levantamiento de esta arquitectura efímera no es solamente registrar el acontecimiento de la muerte, sino el de invitar a toda la comunidad a conocer al personaje fallecido para

³⁶² Cfr. Javier Campos y Fernández de Sevilla, "Primera fiesta barroca celebrada de Quito: funerales por la reina D^a Isabel de Borbón, en 1645", 11-12.

honrarlo. Por ello, tal como explica Andruchow “Si bien la arquitectura de estos catafalcos era importante; el programa iconográfico que lo acompañaba tenía un rol muy destacado porque estructuraba el perfil simbólico del muerto”.³⁶³

El poema es así una invitación a conocer la figura de Isabel representada por túmulo, arquitectura donde conviven la imagen (“pinturas e imágenes de la reina”), y el texto (“se dispusieron tarjetas con cada una de sus virtudes”) y por ello no solo está descrito el túmulo sino que se hace visible un itinerario en clave textual sobre sus virtudes morales, sociales y políticas.

Son dieciséis en total y se supone se escribieron sobre tarjetas dispuestas a los pies de la pintura. En primer lugar las teologales: *fides*, *spes* y *charitas*, como virtudes primordiales y esenciales del buen cristiano, luego las cardinales y por último “otras virtudes” como la sabiduría y la misericordia. Así como en el túmulo las virtudes debieron tener un orden específico, su formalización poética es también piramidal.

Otra cuestión es la disposición de los versos. Cada uno de ellos tiene una carga visual especial: se escribe en mayúsculas la virtud a modo de título. Le sigue un versículo bíblico en latín y en cursivas y se concluye con el cuarteto. En este sentido el poema está compuesto para ser leído y visto. Cada estrofa imita la estructura del emblema en dos de sus componentes: un título (*inscriptio*, *títulus*, *motto*, *lemma*) que suele ser una sentencia o agudeza, en cierto modo críptica, casi siempre en latín y un texto explicativo (*subscriptio*, *epigramma*, *declaratio*) que interrelaciona el sentido que transmite la *pictura* y expresa el mote.

³⁶³ Marcela Andruchow, “Los túmulos funerarios de las fiestas luctuosas y sus alegorías visuales: el caso de Buenos Aires en el período colonial tardío. En: Verónica Salles-Reese, y Carmen Fernández-Salvador (eds.), *Autores y Actores del Mundo Colonial: Nuevos enfoques multidisciplinares* (Quito: Universidad San Francisco de Quito, Georgetown University y Colonial Americas Studies Organization, 2008), 192.

Para reforzar esta incorporación de la imagen en el texto, hace uso de la alegoría, con motivos y temas tomados de las Sagradas Escrituras, de la mitología, de la literatura antigua y de los libros de emblemas. En cuanto a estos últimos, no puede saberse con exactitud las fuentes que maneja. Posiblemente recurriese o tomase inspiración de tantos repertorios iconográficos que circulaban por todas partes, incluso de empresas hechas para casos semejantes.

Todo el poema es la expresión de lo contemplado en un tiempo que se acerca al presente de la voz poética señalado con demostrativos como “esa” o “esto” junto a referencias locativas con adverbios como “aquí” y verbos en tiempo presente como “miro”. Este plano de imágenes parece estar presentado frente a la mirada atenta del poeta quien hace patente su objeto de referencia a través de la palabra.

Este extenso poema sobre las virtudes de la reina servirá de nota introductoria y como soporte para conocer en primer lugar la noción o el concepto expresado sobre cada virtud, para luego analizar las demás imágenes asociadas a ellas en el resto del poemario.

La fe

I. FIDES

Ego lux in mundum veni, ut omnis qui credit, in tenebris, non ambulet. Ioann. 9

Norte es la fe, aunque en obscura llama,
y la tuya, Isabel, fue tan entera,
que por astro se engasta en esa esfera,
con que tu lis, ya norte, nos inflama.

La virtud teologal de la fe es, en primer lugar, identificada por el símbolo del norte y por la flor de lis que es utilizada en los mapas antiguos para señalar el

norte, habitualmente en las "rosas de los vientos" como símbolo del punto cardinal norte por lo que no es original de Bastidas esta asociación.

Gracias a los recursos propios de la *translatio temporum*, estos dos símbolos son particularizados y expresados en un espacio próximo al poeta. La fe es "obscura llama" que se "engasta en esa esfera". El adjetivo demostrativo "esa" orienta la mirada del lector hacia la representación que se ha hecho de ella en el túmulo dedicado a Isabel. Y si bien el lenguaje es bastante críptico es posible desentrañar su significado a partir de asociaciones posibles entre el texto y su contexto. El poeta parece señalar a un jeroglífico del cuerpo VI del túmulo, el más alto, el cual, según el cronista, "tenía forma de media naranja con los paramentos de brocado, una flor de lis y el globo del mundo".³⁶⁴ Esta imagen visual de la esfera en cuyo centro se halla un candil, (Figura 8) podría vincularse con el emblema de Sebastián Covarrubias que representa la fe del cristiano que pese a los movimientos de la esfera, la adversidad e inestabilidad de la vida, debe mantenerse encendido:

Muchos símbolos ay que nos representan la fe, pero muy al vivo el candil que, fijado en el exe de una esfera y puesto en Equilibrio, aunque le echen a rodar, siempre la luz va derecha sin trastornarse a una parte ni a otra. ³⁶⁵

³⁶⁴ Según el cronista de la *Relación* no solo había jeroglíficos en el cuerpo IV sino también en VI. Cfr. *Relación*, ff. 13 y 16. En: Javier Campos y Fernández de Sevilla, "Primera fiesta barroca celebrada de Quito: funerales por la reina D^a Isabel de Borbón, en 1645".

³⁶⁵ Sebastián Covarrubias, *Emblemas Morales*, Centuria I, Emblema 87.



Figura 8

Centuria I, Emblema 87, Sebastián de Covarrubias Orozco (Madrid, 1610)

En otro poema dedicado a Isabel, “Pondérase lo ardiente de la fe...”,³⁶⁶ la virtud de la fe es asociada al entendimiento, a la luz y a la vista. En la oscuridad del mundo, la fe es luz del entendimiento que permite, aunque sea en la distancia, contemplar a Dios desde la tierra.

Entre la sombra vana
de la humana ignorancia,
la fe del alma al bello firmamento
sacro esplendor se ufana,
y aunque a grande distancia,
con ella a Dios en sólo un pensamiento
mira el entendimiento;
a su luz, pues, Isabela
abreviando del suelo
largos espacios, se avecinda al cielo,
y en él contempla a Dios, a quien anhela,
que aunque le mira atenta,
su vista a averiguarle más se alienta.

³⁶⁶ Antonio Bastidas, *Flores Fúnebres*, Poema 6.

Mediante un efecto de contraste la imagen adquiere luminosidad: entre la “vana sombra” y la “niebla” esta virtud es el “bello firmamento”, el “sacro esplendor”, “luz” y “rayos del ser divino”. La fe es expresada por Isabel en su adoración a la eucaristía que nombra el poeta como “sagrado bulto”. Pero también se manifiesta en acciones porque ésta “virtud sagrada” “que al alma purifica/en baño amargo” en el bautismo, “hace que los progresos/de sus gloriosas armas y vitorias” adquieran el mérito necesario para agradar con ellas a Dios.

Otro poema dedicado de manera exclusiva a la virtud de la fe es el primero dedicado a la muerte de Felipe IV: “Pintose la de con los ojos vendados”.³⁶⁷ El poeta ejerce una función extra-descriptiva: él crea la imagen que después poetiza. Así, la imagen de la fe se amplifica en el cuerpo del poema y es descripta como una mujer que llora con los ojos vendados, que clama y se lamenta porque Felipe ha muerto. Además de los ojos vendados, lleva como atributo una corona, y si bien, como la verdad, es “hija del entendimiento”, se ha pasado al “bando del corazón”:

Siendo yo como verdad,
hija del entendimiento,
parezco en el sentimiento
afecto de voluntad:
Obligome tu beldad,
Felipo, a tal conversión,
moriste, y yo con razón
me pasé como entendida,
para eternizar tu vida,
al bando del corazón. (vv. 11-20)

³⁶⁷ Ibíd. Poema 16.

Ahora bien, esta imagen visual del poema del jesuita está asociada o podría tener su antecedente en al menos dos tipo de la alegorías de la fe que fueron incorporadas en el campo de la prédica, la literatura y en las artes visuales.³⁶⁸

En Europa, el arte cristiano medieval recurre frecuentemente a un par de alegorías teológicas al que se conoce en latín como *Ecclesia et Synagoga*, concebidas para representar la dicotomía entre la Fe católica y la Fe mosaica.³⁶⁹ En el siglo XII, *Ecclesia* representa, el cristianismo, la Iglesia de una Nueva Alianza mientras que *Synagoga*, el Judaísmo y la “antigua” alianza con Israel. Así, *Ecclesia et Synagoga* fueron representadas en las artes visuales como figuras femeninas, generalmente bellas y elegantes, pero la actitud corporal y atributos de cada una comunican ideas opuestas. *Ecclesia* aparece erguida y segura de sí misma y porta un estandarte cruciforme, el cáliz eucarístico con la sangre del Cristo y una corona bien implantada sobre su cabeza. Diferente es la condición de *Synagoga*, abatida y cabizbaja y con los ojos vendados cuyos atributos son una lanza o estandarte quebrado, las tablas de la ley mosaica así como una corona a punto de caérsele de la cabeza, a veces ya caída, o bien inexistente. En el arte eclesiástico, la venda que cubre los ojos de *Synagoga* se supone que indica tanto su “ceguera espiritual” ante “el verbo hecho carne” como su propia incapacidad de percibir la “luz que emana del Evangelio”.³⁷⁰

Numerosas alegorías de la fe católica son ejecutadas en el arte europeo a partir del siglo XIV. Ellas portan los atributos de *Ecclesia*, más suelen también llevar sus ojos cubiertos por una venda como *Synagoga*. Debido a que, tradicionalmente, nada necesita la fe corroborar a través del sentido de la vista,

³⁶⁸ Cfr. Luís Mariano Akerman, “Las alegorías de la Fe en el arte occidental”, *ATeo*, n. 54 (2016): 813.

³⁶⁹ *Ibíd.* 813.

³⁷⁰ *Ibíd.* 814.

las alegorías católicas de la fe son representadas enceguedas, con sus ojos cerrados, o bien cubiertos por un velo semitransparente.³⁷¹

Puede suponerse que ya para el siglo XVII y en el contexto de Bastidas, algunas de estas imágenes llegan a América. De hecho, Allo Manero, autoridad en la materia, afirma que algunos jeroglíficos compuestos en Lima para las honras de Felipe IV son “auténticas reinterpretaciones de los realizados en Madrid”,³⁷² como por ejemplo de los compilados por Monforte en su *Descripción de las honras* al rey Felipe en 1666. En el libro de Monforte aparece la fe representada como una mujer con los ojos vendados (Figura 9). Una mano guía la fe que lleva un cáliz con una hostia y aparece el lema: *Deducet te mirabiliter dextera mea* (Mi diestra te guiará portentosamente) cuya fuente es el salmo 44. También aparece una suscripción: “¿Cómo la fe ha de caer (Aunque más ser ciega muestra) Si es Philipppo quien la adiestra?”.³⁷³ De esta manera se muestra la responsabilidad del rey en materia religiosa.

Además del par alegórico *Ecclesia et Synagoga* y del jeroglífico de Monforte, la representación de la fe católica compuesta por Cesare Ripa puede ser otro antecedente de la imagen poética de Bastidas. En su *Iconología* (1603), Ripa describe e ilustra la alegoría de la fe católica, otorgándole los Testamentos de las Escrituras Sagradas, una vela y un corazón por atributos.

La imagen poética del jesuita combina los atributos y características de *Ecclesia et Synagoga*, del jeroglífico de Monforte y de la alegoría de Ripa. La imagen del

³⁷¹ Cfr. Ibíd. 815.

³⁷² María Alelaida Allo Manero, “Iconografía funeraria de las honras de Felipe IV en España e Hispanoamérica”, *Cuadernos de investigación: Historia*, T. 7, Fasc. 1-2, (1981): 76.

³⁷³ Pedro Rodríguez de Monforte, *Descripción de las honras que se hicieron a la Cathólica Magd. D. Phelippe quarto Rey de las Españas y del Nuevo Mundo en el real Convento de la Encarnación* (Madrid: Francisco Nieto, 1666). Cfr. Antonio Bernat Vistarini y John T. Cull, *Enciclopedia Akal de Emblemas*...339-340.

poema posee la corona de *Ecclesia*, la actitud cabizbaja y las vendas en los ojos de *Synagoga* y el corazón de la alegoría de Ripa.

Allo Manero asocia la iconografía de las virtudes teologales en los funerales a Felipe IV a lo largo y ancho del imperio con la intención de exaltación de su figura como representante de Dios y de su pueblo no solo en materias de carácter civil sino también en asuntos religiosos.³⁷⁴ Así como la fe del monarca es tema fundamental en los túmulos que le erigieron en su honor, también Bastidas la coloca como centro de su composición poética. De esto se desprende una consecuencia de vital importancia para la comprensión de estos versos: la exaltación que se realiza del rey se hace en base a su virtud de carácter religioso y no político. Este triunfo de la religiosidad del monarca viene justificado por su gobierno en defensa de la Iglesia Católica y su preocupación por salvaguardar la fe en el Imperio.

³⁷⁴ María Alelaida Allo Manero, "Iconografía funeraria de las honras de Felipe IV en España e Hispanoamérica", 83.



Figura 9

Emblema: Pedro Rodríguez de Monforte (Madrid, 1666)

La sabiduría

SAPIENTIA VIII

Cogitavit dies antiquos, et annos æternos in mente habuit. Psalm. 76.

Águila de Austria, ingenio peregrino,
no a la luz del saber del tiempo giras;
pero de Dios al sol atento miras,
de su alto ser lo eterno, y lo divino.

La virtud de la sabiduría es representada a través de la imagen alegórica del águila mirando el sol, En clara relación con el túmulo, Isabel es el “Águila de Austria”, un “ingenio peregrino” que no centra su mirada en las cosas de la tierra atadas al tiempo, sino a Dios cuyo ser es “eterno” y “divino”.³⁷⁵ Se entiende así que la virtud de la sabiduría es saber contemplar las cosas divinas.

³⁷⁵ Antonio Bastidas, *Flores Fúnebres*, Poema 1.

Como se expuso anteriormente, la retórica visual barroca responde a un tipo de filosofía propia de la neo escolástica que considera el sentido de la vista como el más noble de todos ya que la inteligencia está asociada a la vista porque es aquella que más rápidamente puede alcanzar la verdad. En este sentido, por ser el ojo el órgano mayor de percepción, el empleo de medios visuales es un recurso constante y eficaz en la estrategia propagandística que busca la cultura barroca.³⁷⁶ Es por ello que no causa extrañeza que el poeta use el verbo “mirar” para significar el “conocer” para alcanzar la sabiduría que nace de lo alto.

La imagen del águila volando con su mirada fija en el sol parece tener de referencia, además de que aquella que pudo estar representada en el túmulo en honor a Isabel, al emblema que aparece en el libro de las honras a María de Austria³⁷⁷ donde un águila con corona imperial mira hacia la izquierda a un sol con rostro, señalando así los veinte años de retiro de María de Austria en un convento para la contemplación de Dios, “verdadero Sol de justicia” (Figura 10).

³⁷⁶ Así los han expresado tanto Maravall y Vives-Ferrándiz Sánchez: Maravall, José Antonio, *La cultura del Barroco*, 499-524; Luis Vives-Ferrándiz Sánchez, *Vanitas. Retórica visual de la mirada* (Madrid: Encuentro, 2011), 35.

³⁷⁷ *Libro de las honras que hizo el Colegio de la Compañía de Jesús de Madrid a la M. C. de la Emperatriz doña María de Austria*, 59.

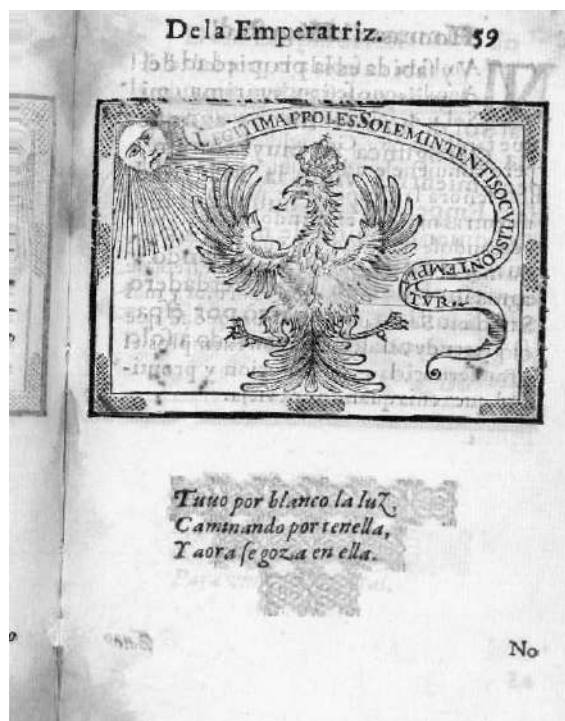


Figura 10

Jeroglífico. *Legitima proles Solem in tentis oculis contemplatur* (Madrid, 1603)

Prudencia

PRUDENTIA IV

Dic sapientiæ soror mea est, et prudentiæ voca amica tua. Prov. 3.

El imperio de España gobernaste,
solano, si la ciencia te asistía,
siendo asesora, que también regía
tu gran prudencia en el mayor contraste.

La virtud de la prudencia es identificada en todo el poemario con la capacidad de gobierno, es decir, con la prudencia o la virtud política. El prudente es aquel que puede guiar a los demás a la verdad por el buen camino y el que sabe decidir en el aquí y en el ahora. Es curioso que Bastidas le alabe esta virtud solo a dos mujeres, a Isabel de Borbón y Francisca de la Cueva, fundadora del convento de Santa Clara de la Audiencia de Quito.

En un poema dedicado a doña Francisca de Santa Clara de la de Cueva, fundadora del convento de Santa Clara de la ciudad de Quito, el encomio a su capacidad de gobierno se observa por encima del tópico de la *vanitas*. La temática del poema se encuentra explicitado desde el epígrafe: “Discúrrase en su entrada a la religión, y en el mando que tuvo de ella”³⁷⁸ y a través de un largo apóstrofe, la flor se dirige a otras para guiarlas: “*aprenden flores mí*”. El poema del jesuita reproduce en parte la letrilla que da inicio a un melancólico poema de Góngora,³⁷⁹ donde hace una alegoría de la decadencia de la vida humana:

Aprended, flores, en mí
lo que va de ayer a hoy,
que ayer maravilla fui,
y hoy sombra mía aun no soy.³⁸⁰

Bastidas cambia o reproduce estos versos de modo que la alabanza a Francisca adquiera relieve:

*Aprended flores de mí,
lo que va de ayer a hoy,
que ayer flor ajada fui
y hoy luciente estrella soy.*

Si bien las imágenes florales es propio en el Barroco del tópico de la *vanitas*, el poeta lo usa como alegoría e imagen del gobierno de Francisca sobre sus “flores” y para expresar su vida luego de la muerte: “ayer fui flor de este

³⁷⁸ Antonio Bastidas, *Flores Fúnebres*, Poema 24.

³⁷⁹ Para el estudio de la reescritura de esta letrilla de Góngora Cfr. José Manuel Pedrosa, “«Aprended, flores, de mí»: reescrituras líricas y políticas de una letrilla de Góngora”, *Criticón*, n. 74 (1998).

³⁸⁰ Góngora, *Letrillas*. En: Góngora, *Obras completas* (Madrid: Aguilar, 1932).

prado/y hoy luciente estrella soy". No se halla una particular sensibilidad próxima a los versos morales porque no expresa de manera tan directa la advertencia de lo que supone la muerte como vaciamiento y final de la vida humana. Solo algunos versos como "vano es el mayor cuidado", "menguada mi lozanía" o "está enseñando en mi muerte/que ayer flor ajada fui" expresan el contraste entre el "ayer" y el "hoy" en un tono dolorido.

Es comprensible que al no haber presenciado Bastidas los funerales de la religiosa, el sentimiento de dolor o las referencias a las exequias sean casi nulos. En su lugar, el discurso panegírico cobra relevancia. Se alaba su santidad, su buen gobierno, su entrega a Dios en la clausura. Francisca es la "paloma generosa" que en "cárcel de reclusión/sobresales más vistosa", es el "farol luciente", la "antorcha esclarecida" y "alcázar eminente".

El poema "Epitafio",³⁸¹ mediante el uso de la prosopopeya, el poeta le da voz a la misma tumba de Clara que se dirige a los vivos y los exhorta a detenerse y a mirar. Compara allí a Francisca con Rebeca por su cordura, con "la noble Semíramis" por su altura, con Lía por su fecundidad y con Ana por su piedad elevando aún más su figura y "la luz de su virtud nunca eclipsada".

Una persona como Francisca debe ser recordada, según el poeta, por las generaciones futuras. Es muy peculiar en este sentido la identificación que hace el poeta del gusano con la memoria en el soneto "Declárase aquel lugar de San Pablo..." dedicado a Francisca.³⁸² La cita bíblica expuesta al comienzo hace referencia a un aguijón o espina en la carne, una *stimulus carnis* cuya explicación poética es la existencia misma de un gusano, una enfermedad que "le atormentaba el pecho" a la religiosa, "viviendo, no sin prodigio, muchos años

³⁸¹ Antonio Bastidas, *Flores Fúnebres*, Poema 29.

³⁸² *Ibíd.* Poema 27.

con él". Sin embargo en los últimos tres versos el poeta concluye que el gusano no es solo dolencia que "en el pecho mora" sino su propia memoria:

Mas de un gusano estimulo valiente,
aunque en el pecho mora, en la memoria
fue de mi polvo acuerdo diligente. (vv. 12-14)

El soneto "Francisca de la Cueva. Anagrama. Fanal de su rica",³⁸³ alude también a la capacidad de gobierno de la religiosa al frente del Convento de Santa Clara. Para expresar las adversidades, las presiones a las que está sometida la persona que está al frente de semejante empresa, Bastidas elige la imagen de la nave que se agita en el mar y en la oscuridad de noche. Las palabras "cauteloso", "esclarecida", "vigilancia" y "rumbo" hacen referencia a las virtudes necesarias de quien gobierna tales como la prudencia, la templanza y la fortaleza.

La barca que navega durante la noche sobre un mar agitado y que lleva una antorcha o fanal encendido que divide las sombras, le permite a su piloto, a Francisca de la Cueva, dirigir, "al leme asida", vigilante y cautelosa el rumbo. Mas llega la muerte, nombrada en el poema como "la Parca", y esa antorcha cambia a "luciente estrella": ella ya no es antorcha para "sus hijas" en la "noche de esta vida" sino la estrella que señala el norte desde el cielo.

La vida en forma de barco es un tópico utilizado en distintas épocas. Su origen no es muy claro, pero la crítica lo remonta a la literatura romana con Horacio, en su oda "*Oh navis*". En él la vida humana aparece metafóricamente en forma de barco que lucha con las enfurecidas olas y escollos y que sale triunfante al vencer las vicisitudes, para congraciarse con la otra vida.

³⁸³ Ibíd. Poema 28.

Por otra parte, la imagen de la nave que se agita en el mar y en la oscuridad de noche y el significado asimilado a ella no son invención del jesuita sino que guarda relación con una simbología presente en el mundo religioso y político y plasmado en numerosos emblemas donde aparece el mar agitado y la nave.

Ejemplo de esto es el emblema de Saavedra Fajardo donde se representa una nave golpeada por los vientos y cuyo lema es *In contraria ducet*, “conducirá en condiciones adversas” (Figura 11). El autor comenta que la ciencia política consiste en poder “navegar con cualquier viento” y saber aprovechar tanto la tempestad como la bonanza.³⁸⁴

En la edición de 1662 del *Príncipe Perfecto* de Andrés Mendo, jesuita y predicador de la corte de Felipe IV, aparecen dos imágenes de una nave. En una de ellas, (Figura 12) para hacer referencia a los estragos que provocan las guerras, está representada una nave combatida por vientos en el mar y los marineros nadan entre las olas.³⁸⁵ En otra de las imágenes, está representada una nave en el mar (Figura 13). Un marinero baja el ánora; otro marinero, con una sonda, averigua el calado. Tal como comenta el mismo autor, es “nave la República y pilotos los que la gobiernan y para que no fluctúe ni corra riesgo de irse a pique se ha de asegurar con resoluciones y consejos firmes”.³⁸⁶

También un emblema de Alciato³⁸⁷ cuyo lema es *Spes proxima*, presenta a un navío en alta mar sufriendo el fragor de la tempestad (Figura 14). El mismo autor identifica en el comentario el navío con la República Cristiana. Lo que da

³⁸⁴ Diego de Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe político cristiano, representada en cien empresas*, (Mónaco: Imprenta de Nicolao Enrico, 1640), emblema 34-225.

³⁸⁵ Andrés Mendo, *Príncipe perfecto y ministros ajustados, documentos políticos, y morales* (León de Francia: Horacio Boissat & George Remeus, 1662), documento XLIII.

³⁸⁶ *Ibíd.* documento LXXI.

³⁸⁷ Andrea Alciato, *Emblemata Cum Commentariis Amplissimis* (Padua: Petro Paulo Tozzi, 1621), Emblema XLIII, 224.

carácter singular a este grabado es la presencia de dos estrellas en la parte superior, lo que Alciato interpreta como símbolo de los hermanos de Helena, Cástor y Pólux, uno representa a Pontífice Romano y el otro al Emperador Carlos Quinto.

Otra posible fuente del poema de Bastidas es el emblema de Gómez en el que una nave en el mar, con las velas desplegadas, es guiada por la estrella del norte. Este parece una imagen muy cercana a la poetizada por el jesuita. Aparecen las tres figuras: el mar, la nave y la estrella del norte. Sin embargo, el manuscrito, titulado *Empresas de los Reyes de Castilla*, obra que estaba terminada en 1632, no se publicó hasta el siglo XX³⁸⁸ por lo que es muy improbable que Bastidas haya tenido acceso a él. Aun así, llama la atención que la metáfora de Bastidas se acerque tanto a esta imagen.

Juan de Borja emplea también la imagen del mar, la nave y los vientos en sus *Empresas Morales*. En la empresa 24 (Figura 15) se representa una nave sin arboladura que pasa el invierno en el puerto.³⁸⁹ En la empresa 94 (Figura 16) aparece una nave que entra en puerto para mostrar la necesidad de descanso y quietud a fin de poder sobrellevar las vicisitudes de la vida.³⁹⁰ En otro de los emblemas un barco navega en medio de una tormenta (Figura 17). El lema de dicha empresa es *Non in aeternum* para referirse a la paz que vendrá luego de la tormenta ya que ninguna prueba dura para siempre y no hay mayor consuelo para el que sufre que éste.³⁹¹ La empresa del mar agitado por los fuertes vientos

³⁸⁸ Cfr. Sagrario López Poza, "Empresas o divisas de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón (los Reyes Católicos)", *Janus*, n. 1 (2012): 11.

³⁸⁹ Juan de Borja, *Empresas Morales* (Bruselas: Francisco Foppens, 1680), Primera Parte, empresa 24, 49

³⁹⁰ *Ibíd.* Primera Parte, empresa 94, 189.

³⁹¹ *Ibíd.* 287.

(Figura 18) muestra la importancia del buen ejemplo que deben dar quienes gobiernan, en particular los reyes y príncipes ya que persuade mucho más aquello que se ve que lo que se oye.³⁹²

Si bien los dos últimos emblemas son los que más coinciden con la imagen poética de Bastidas, ninguno de ellos pudo haber conocido el jesuita antes de la publicación del *Ramillete* en 1675 ya que *Empresas Morales* es publicada en 1680. Sin embargo, demuestra la cercanía o coincidencias entre las imágenes del poema de Bastidas y el arte emblemático de la época.

También puede notarse que el significado de los elementos simbólicos del poema se acerca al de los emblemas nombrados, que, en general, se refieren a la capacidad de gobierno de una persona ya sea en tiempo de paz o de adversidad: “y a cuya vigilancia al leme asida, /debe el rumbo el gobierno religioso.” Sin embargo, y en consonancia con la oda de Horacio, la imagen de la nave, en el poema también representa la vida misma que es arrebatada por la Parca conjugándose así la tradición clásica con la emblemática.

Así como los emblemas-jeroglíficos eran susceptibles de recreación por parte del espectador y suponía el ejercicio del ingenio para desentrañar el enigma o reformular el concepto, dos poemas imitan la cualidad enigmática del jeroglífico apelando a la capacidad del lector para comprender su significado oculto. Así sucede con dos poemas del jesuita titulados “Primer jeroglífico” y “Segundo jeroglífico”. Tanto uno como el otro contienen un epígrafe que describe la imagen emblemática que poetiza luego. Interesa aquí el “Primer jeroglífico”, que se refiere a la propiedad de una planta de la India llamada “liptis”, que, según el poeta, “desde la raíz, hasta la eminencia de su copa carga de fruto” y que alude

³⁹² Ibíd. 323.

a la virtud de Francisca “que desde la niñez, hasta la ancianidad prosiguió gloriosa”. Y luego expresa:

Primer jeroglífico³⁹³

Liptis Indiana, cuya raíz, y cima
de frutos colmas timbre a la nobleza,
de tu virtud, que aún al morir te anima;
pues hoy prosigue, si al nacer empieza.

No se ha hallado un emblema que se asemeje al descrito por Bastidas y ha sido muy dificultoso localizar la planta a la cual se refiere. Quizás al *Aeschynanthus* o *lipstick* (en inglés). Estas flores tienen forma de tubo y del interior emerge una flor roja. Al abrirse, enseña un largo pistilo rodeado de cuatro estambres. Pudo haber querido escribir *lipstick* pero escribió *liptis* por una cuestión fónica. Otra de las opciones es que se refiera a una abreviatura de *eucalyptus*, es decir *lyptus*. El eucalipto es llamado en la India como *liptis*, pero este árbol no tiene fruto.³⁹⁴

También podría suponerse que la planta “liptis” es en realidad el loto sagrado o loto indio, famosa por la longevidad de sus semillas que pueden germinar después de diez siglos. Las flores de loto, ya sea por su llamativa belleza, ya sea por surgir del fondo de las aguas han resultado simbólicas en las religiones del Antiguo Egipto, la India y luego de la China. En el Antiguo Egipto, junto al escarabajo pelotero, el ave fénix y el mismo sol, los lotos representan la resurrección, en el caso del loto por emerger resplandeciente desde las profundas aguas. En la India el loto es llamado *padma* en sánscrito. Quizás haya tenido inicialmente el mismo significado que en el Antiguo Egipto,

³⁹³ Antonio Bastidas, Flores Fúnebres, Poemas 30.

³⁹⁴ Se agradece a los colegas de la Universidad de Notre Dame (Indiana), el Dr. Erik Ellis y la Dra. Rebecca West por sus aportes y sugerencias.

a tal significado se añadió el simbolismo según el cual los principales dioses y diosas nacieron en padmas o lotos.

Sea cual sea el significado, el poeta se refiere a una planta cargada de frutos que alude a la gran virtud de Francisca “que aún al morir te anima”. Y si bien no se refiere con esta imagen a su capacidad de gobierno, sí expresa que sus muchas virtudes son ejemplo para las demás religiosas, y por tanto, Francisca es guía para ellas en la posteridad.



Figura 11

Emblema 34-225. Saavedra Fajardo, (Mónaco, 1640)



Figura 12

Documento XLIII. Andrés Mendo (León de Francia, 1662)



Figura 13

Documento LXXI. Andrés Mendo (León de Francia, 1662)

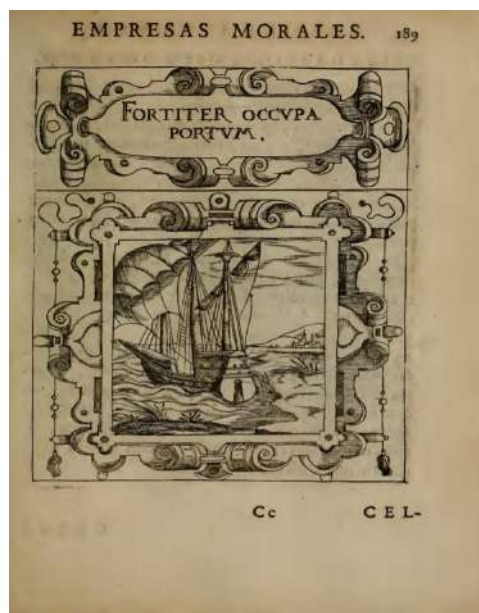


Figura 16

Primera Parte, empresa 94. Juan de Borja (Bruselas, 1680)



Figura 17

Segunda Parte, empresa *Non in aeternum*, Juan de Borja (Bruselas, 1680)



Figura 18

Empresa. Juan de Borja (Bruselas, 1680)

Piedad

RELIGIO XIV

Dilexit decorem domus Domini, et locum habitationis gloria illius. Psalm. 25.

Si aquí a Dios, y María en sacro bulto
Isabel veneró del templo al ara,
ya sin embozo aspira cara a cara
venerar a los dos en mejor culto.

El poeta alaba la virtud de la piedad, la *religio* de la reina: aquí en la tierra veneró ella a Dios y a María, y ahora “cara a cara” lo hace en “mejor culto”:

Pero es en un poema dedicado a Francisca de la Cueva donde esta virtud mejor está representada. La clausura de la religiosa es, para el poeta, belleza, bondad y piedad y por ello elige la imagen de la paloma para representarla.³⁹⁵ Como epígrafe del poema aparece una cita en latín del *Cantar de los Cantares* para

³⁹⁵ Antonio Bastidas, *Flores Fúnebres*, Poema 25.

aludir a la clausura de la religiosa cuya traducción es: “Paloma mía, que anidas en las grietas de la peña, en los escondrijos de los muros escarpados, hazme ver tu rostro”.³⁹⁶ Luego, en el poema, la comparación con la paloma que anida “tras los muros” se hace explícita.

De tu consorte en la ausencia,
cual paloma generosa
la quiebra, vives gustosa
de tu cueva en la asistencia: (vv. 31-34)

En el mismo poema, aparece otra imagen para aludir a la clausura: la de la rosa rodeada de espinas:

En cárcel de reclusión
sobresales más vistosa,
cual la nacarada rosa
de espinas en la prisión: (vv. 11-14)

Por último, recurre a la metáfora de la clausura como muerte y para ello el mismo poeta explica que la sepultura de la religiosa es imagen de su clausura que abandonó solo con su muerte:

Cuando tu cadáver yerto
ocupa la losa fría,
tu amante entonces porfía
por gozarte al descubierto:
¡Oh qué soberano acierto!
pues he llegado a advertir,
que pudiste asistir
viva enterrada en tu cueva;
y así es bien, que hoy se te deba
de ella en tu muerte salir. (vv. 21-30)

³⁹⁶ Cant. 2, 14.

Otro poema donde aparece una imagen visual de la piedad es en el dedicado a Don Alonso de Mesa y Ayala, oidor de la Real Audiencia de Quito. El epígrafe, que comienza con “Pintose” describe una mesa que flota sobre el agua cuando una ola la eleva a las estrellas. La mesa, elemento que hace clara alusión al apellido del difunto y, como el mismo poeta explica, la imagen alude a las continuas comuniones que recibió en vida.³⁹⁷

Al final del poema, el jesuita agrega una nota que da otra clave de interpretación de la imagen creada: una referencia al capítulo doce del evangelio de san Lucas. Si bien no escribe el versículo, podría ser aquel en el que Cristo promete a los servidores vigilantes que aguardan el regreso de su amo, sentarlos a su mesa y los servirlos: ¡Felices esos servidores, que el amo, cuando llegue, hallará velando! En verdad, os lo digo, el se ceñirá, los hará sentar a la mesa y se pondrá a servirles”.³⁹⁸

De un sacro pan fue mesa esclarecida,
viático soberano a rumbo incierto;
que si acá a Cristo recibió su mesa,
allá a Cristo ejecuta en su promesa. (vv. 5-8)

Limosna

ELEEMOSYNA XII
Manum suam aperuit inopi, et palmas suas extendit ad pauperes, Proverb. 31.
En pobre suelo esconde el rojo grano
su pecho compasivo en franca palma,
y en cambio de la espiga la alta palma

³⁹⁷ Antonio Bastidas, *Flores Fúnebres*, Poema 41.

³⁹⁸ *Luc. 12, 37*. En adelante, para las citas latinas de la Biblia se hará uso de la edición *Biblia Vulgata Latina (Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam)*, edición de Alberto Colunga y Lorenzo Turrado (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1946). Para las citas en castellano, de la *La Santa Biblia*, edición de Juan Straubinger (La Plata: Universidad Católica de la Plata, 2009).

Para alabar la generosidad de doña Luisa de Chaves, monja profesa en el Convento de Santa Catarina, el poeta cumple con el imperativo del epígrafe: “ilústrese el prodigio de la luz que se le descubrió en las manos antes de expirar”.³⁹⁹ Así, en el poema, se expresa esta virtud con la imagen de las palmas llenas de “resplandores”:

y Dios la remuneró
de su mano en resplandores,
sacando a la luz favores,
que tan humilde ocultó. (vv. 7-10)

3.2.3. La brevedad de la vida

La *vanitas* funciona en algunos poemas como eje vertebrador no solo a nivel de la *inventio*, sino en toda su configuración poética desde la disposición de los versos y en la elección de determinados recursos visuales que ayuden al lector a “ver” su mortalidad.

Sentencia Evia en el prólogo a las *Flores* que la “en mentida imagen de la muerte se encuentran los hombres la verdad de su fin, y los sinsabores de la amarga tragedia de su vida”.⁴⁰⁰ Dos imágenes que en los poemas de Bastidas ponen de manifiesto lo efímero de este mundo son las flores y las velas, símbolos de la fragilidad humana que le advierten al hombre sobre la brevedad de la vida y la implacabilidad de la muerte.

³⁹⁹ Antonio Bastidas, *Flores Fúnebres*, Poema 44.

⁴⁰⁰ *Ibíd.* Párr. 20.

Las flores

Evia expresa “no hay cosa que también exprese la brevedad de la vida, lo empinado de la muerte, que lo delicado de las flores”. Luego, y para fundamentar sus palabras, recurre a distintos pasajes bíblicos que hacen uso de la imagen de la flor para expresar la brevedad de la vida humana:⁴⁰¹

Homo brevi vivens tempore, qui quasi flos agreditur, et contevitur. (Iob. 14, v. 1-2)

Mane sicut herba transeat, mane floreat, et transeat, vespere decidat, induret, et arescat. (Psal. 89, v. 6)

Homo tanquam flos agrisit estorebit. (Psal. 102, v. 15)

Flores apparuerunt in terra nostra: tempus putationis ad venit. (Cant. 2, v. 12)

Dives autem, sicut flos faeni transibit, exortus est sol, et arefecit faenum, et flos eius decedit. (Iacob. 1, v. 11)

Asombra el trabajo erudito y meticuloso que Evia hace para establecer el origen de la imagen de flor. Y no le basta con citar las Sagradas Escrituras, también recurre a “profanos escritores” como Plinio, Cicerón, Eurípides, Propertio y Virgilio. Comenta, además, que era costumbre en las ceremonias antiguas, coronar con flores a los difuntos y por eso las tres Parcas se coronan de flores, porque ellas “mejor expresan la muerte a que ellas presiden inexorables.”⁴⁰² También cita a poetas como Tomás Gudiel y Pedro de Castro y Anaya y a jesuitas como Juan de Pineda.⁴⁰³

Y de entre todas las flores, la rosa “es la que más vivamente expresa esta brevedad del ser humano” y de su “semejanza se valen los escritores, y poetas, para ponernos a los ojos, cómo la mayor vanidad, y pompa, corre parejas con el

⁴⁰¹ Ibíd. Párr. 3.

⁴⁰² Ibíd. Párr. 4.

⁴⁰³ Ibíd. Párr. 9-32.

corto alentar de esta flor.”⁴⁰⁴ No es de extrañar entonces que traducción de la “Silva a la rosa”⁴⁰⁵ sea el colofón de *Flores Fúnebres*:

con desmayo fatal se descompone,
su luz se apaga al inconstante viento,
al occidente el esplendor traspone,
y la llama consume su ardimiento.
¡Oh! qué breve esta flor tiene la vida, (vv. 135-139)

En un poema dedicado a muerte del príncipe Baltasar, Bastidas recurre al tópico de la *vanitas* con la imagen de la flor que se para marchita y que le advierte a las demás flores sobre lo efímero de la vida.⁴⁰⁶ El poema, al igual que en el dedica a Francisca de la Cueva, reproduce en parte la letrilla que da inicio a un poema de Góngora, donde hace una alegoría de la decadencia de la vida humana:

Aprended, flores, en mí
lo que va de ayer a hoy,
que ayer maravilla fui,
y hoy sombra mía aun no soy.⁴⁰⁷

Bastidas cambia los últimos dos versos: “que ayer lis de España fui/hoy flor de ese cielo soy.”

El tono de advertencia” o de “aviso” del poema le otorga efectividad y crea un clima “propicio al amedrentamiento”.⁴⁰⁸ La flor se dirige a los vivos e insiste en la escasa duración de la belleza de la flor, en la medida de un solo día, el tiempo

⁴⁰⁴ Ibíd. Párr. 5.

⁴⁰⁵ Ibíd. Poema 53.

⁴⁰⁶ Ibíd. Poema 9.

⁴⁰⁷ Góngora, *Letrillas*. En: Góngora, *Obras completas*, 1932.

⁴⁰⁸ Eduardo Camacho Guizado, *La Elegía funeral en la poesía española* (Madrid: Gredos, 1969), 83.

que va de la aurora a la noche, por eso su ejemplo constituye una enseñanza para las demás flores:

Ayer en botón vistosa
fuí de todos aplaudida,
que aún me apuntaba la vida,
y ya me aclamaban rosa:
mas ¡ay qué acción tan ociosa!
pues la muerte en que hoy estoy,
me acuerda cuan breve soy,
en mí dejando enseñanza,
en que advierta la esperanza,
lo que va de ayer a hoy. (vv. 11-20)

Los siguientes versos, en tono más esperanzador, expresan que el florecer eterno solo puede ser posible con la muerte y, a través de una *sermocinatio*, aparece un diálogo fingido entre el lector-espectador y el príncipe Baltasar que fue “lis de España” y ahora es “flor de ese cielo”:

Qué breve vida, diréis,
tiene el príncipe de España,
pues del hado a la guadaña
morir tan en flor le veis:
pero ya no os admiréis,
responde Carlos, que así
mi vida toda adquirí,
que si hoy muerto he como flor,
se declara así mejor,
que ayer lis de España fuí. (vv. 21-30)

El poema invita a mirar las tres caras del tiempo, el “ayer” y el “hoy” de la flor que le advierte a los demás lo que serán. Y las tres dimensiones del tiempo solo pueden ser percibidas por la mirada desengañada.⁴⁰⁹

⁴⁰⁹ Cfr. Luis Vives-Ferrándiz Sánchez, *Vanitas. Retórica visual de la mirada*, 70-78.

En la “canción” titulada “Lamento general en la temprana muerte de don Baltasar Carlos”,⁴¹⁰ el poeta recurre nuevamente a la imagen de la flor como símbolo de lo efímero. Esta vez la imagen está conformada en un cuadro dinámico y casi dramático de un prado cuyos elementos son una fuente de agua y las flores. El arroyo se ha congelado y todo ante la mirada atenta de las flores que una a una, al carecer ahora del agua que las mantenía con vida, van muriendo y perdiendo su belleza.

Los testigos de tal sequía son las flores: la rosa, la azucena y la flor indiana. Todas ellas sufren por la falta de agua, y luego de una corta agonía, pierden la vida. La “casta rosa” cae “a pedazos por el suelo”; luego la azucena de deshoja y por ello “padece eclipse el campo a su desmayo”. Por último, la flor indiana “su pompa descompone”. Al morir Carlos, “todas murieron a su herida, /pues todas dependían de su vida”

El poema termina con una clara referencia al túmulo para que quede en claro el objeto de referencia desde el cual se compuso: “a este monumento/ de nuestro Carlos mirarás atento”.

Basta canción; ¿por qué tan alta subes,
que parece que atrás dejas las nubes?
humilla el vuelo, y a este monumento
de nuestro Carlos mirarás atento;
que si rosa en él hoy esparciste
(profana ceremonia sea, o triste)
las rosas bellas Carlos se ha llevado, (vv. 113-120)

Los poemas dedicados al príncipe cierran con un epigrama en latín: el cuerpo del príncipe se convierte en flor, y por ello sus brotes serán nuevos para todos:

⁴¹⁰ Antonio Bastidas, *Flores Fúnebres*, Poema 10.

*pungantur Balthasar flores stemmate sacro,
pro cunctis ergo pullulet iste tuus.*

Con ocasión de la muerte de Juan de Ribera, obispo electo de la Audiencia de Quito, Antonio Bastidas compone un poema dedicado a las flores cuyo epígrafe, que comienza con la repetida “pintose”, ilustra un arroyo en cuyas riberas hay todo tipo de flores que la muerte va pisando y “las que este ajaba con sus huellas, un jardinero las levantaba con sus manos, y daba vida con sus lágrimas”.⁴¹¹ La mención de la “ribera” es una manera ingeniosa de hacer referencia al difunto, de apellido Ribera. Es claramente un cuadro dinámico donde el lector puede ver una escena dramática en la acción de los dos personajes antagónicos, la muerte y el jardinero.

Si bien en general las flores aparecen como imagen de la brevedad de la existencia humana, no deja de ser también, en ocasiones, imagen de lo que prevalece en la tierra luego de la muerte, a saber, su memoria y honor. Así lo advierte Evia en el prólogo a las *Flores*:

No sólo se esparcieron las flores, y aun se plantaron las rosas en los sepulcros de los difuntos, para doctrinarnos con lo caduco, y frágil de nuestra naturaleza; pero también, para que permaneciese más lozana, y amena su memoria, y viviesen, y aun descollasen más floridas sus heroicas virtudes, y famosos hechos.⁴¹²

Es por ello que las flores que cubre el sepulcro y prevalecen sin que el “erizado invierno de la muerte, pueda ajar su lozanía, ni marchitar su esplendor”, son imagen de la memoria que los vivos conservan del difunto. El lilio es

⁴¹¹ Ibíd. Poema 34.

⁴¹² Ibíd. Párr. 33.

“emblema”, dice Evia, de esta verdad, porque arrancado de su tierra, vuelve luego “a vivir, y retoñecer con mayor gala, y hermosura”.⁴¹³

Las velas

Durante el Barroco, tanto las flores como las velas son elementos esenciales en los túmulos. En el día de la ceremonia, esta estructura se iluminaba con miles de velas y flores que recordaban al público lo transitorio de su existencia terrenal ya que la vida, como la llama de las velas, quemaba brillante e intensamente pero sólo por un tiempo limitado. Este despliegue de luz representaba la naturaleza efímera de la vida y la imposibilidad de evitar la muerte, incluso para el Rey. El contraste entre la oscuridad del interior de la iglesia y la luminosidad del catafalco evocaba también el triunfo de la vida sobre la muerte.⁴¹⁴

Las luces son el complemento imprescindible en toda arquitectura efímera que se levanta en el interior de un templo u ornamentación en la fiesta barroca; tienen un valor fundamental, que las convierten en protagonistas de la obra, no solamente por el significado alegórico que le dan los teóricos, sino por el efecto visual que se logra: hacer de la noche día o emular soles y estrellas.

Según manuscrito de Salamanca, en el túmulo levantado en la Iglesia de San Agustín para las honras fúnebres de la reina D^a Isabel de Borbón, ardieron: - 1800 velas de una libra de peso - 50 hachas de dos libras de peso - 150 hachas de seis libras de peso y cuatro pábilos - 24 cirios pascuales de seis arrobas y vara y media de largo - 52 blandones de velas mayores. En total fueron 5.140 libras de cera blanca; "maravilla es en Indias, donde es tan costoso su peso, pero verdad

⁴¹³ Ibíd. Párr. 35-37.

⁴¹⁴ Cfr. Alejandra Osorio, *El rey en Lima...*26.

donde es tan notoria la ostentación de esta Aureliana Familia."⁴¹⁵ No es de extrañar entonces que a Bastidas le haya llamado tanto la atención semejante espectáculo luminoso y que lo haya querido expresar en sus versos.

Un extenso romance dedicado a Isabel, que trata sobre el “sentimiento de la ciudad de Quito”⁴¹⁶ ante su muerte, hace referencia a las luces que adornan el túmulo de la reina.

Tanta luminaria ilustre,
tanto luciente blandón,
voces son, que de sus pechos
acuerdan llamas de amor.
Sino es que sean los rayos,
que aquesta urna selló,
y a pesar de sus cenizas
muestran su lúcido ardor.
¡Oh estrellas son a su pira,
que encienden tanto farol,
muy debido sentimiento,
pues de Isabel murió el sol. (vv. 65-76)

El “soneto estambotado”⁴¹⁷ dedicado a la muerte de Baltasar Carlos también hace referencia a la luminosidad del túmulo con las imagen de una “ardiente llama” y de una “esfera de estrellas”. A través de los deícticos “esa”, el poeta dirige la mirada hacia ellas:

Esa pira, que asciende misteriosa
de tanta ardiente llama coronada,
esa esfera de estrellas ilustrada,

⁴¹⁵ Alusión retórica a la orden religiosa agustiniana, puesto que el fundador se llamó Aurelio Agustín. También conviene tener en cuenta que el aspecto de vanidad -fama, gloria- que obtendrán con esta celebración colmó institucional y particularmente a los agustinos. Cfr. Relación, f. 30v. En: Javier Campos y Fernández de Sevilla, “Primera fiesta barroca celebrada de Quito: funerales por la reina D^a Isabel de Borbón, en 1645”.

⁴¹⁶ Antonio Bastidas, *Flores Fúnebres*, Poema 3.

⁴¹⁷ *Ibíd.* Poema 8.

que a su sol hoy sustituye dolorosa:

La luz también cumple una función en el contexto poético: ella es el sol que posibilita ver un jardín enigmático conformado por las lágrimas de la Compañía que riegan la ceniza de Carlos y “que a su riego, su lis brota fragante” y en cuyos pétalos se posa la “abeja diligente”. Así, el cuadro de un jardín está completo: Las flores, la abeja, el agua y el sol.

En los poemas dedicados a Felipe IV también se encuentran versos cuya referencia son las luces del túmulo como el titulado “A la pirámides de luces de la Compañía”.⁴¹⁸ Allí aparece claro el tópico de la *vanitas* mediante la imagen de las velas:

Aprended antorchas bellas
en ese cuerpo fatal,
privado de un alma real;
porque es constante la ley. (vv. 5-8)

3.2.4. La muerte

Dolor ante la muerte

La imagen quizá más simple y real para expresar el dolor por la muerte de un ser querido sean las lágrimas. Bastidas en sus poemas, de distintas maneras, configura un elogio al llanto porque la mirada lacrimosa es la actitud cristiana

⁴¹⁸ Ibíd. Poema 21.

que “deriva de conocer la miseria del mundo”.⁴¹⁹ De este conocimiento tan solo puede surgir el llanto ya que la risa no tiene lugar en él.

En un poema dedicado a la muerte de Isabel, Bastidas glosa la siguiente copla:⁴²⁰

*Llorad lágrimas vertidas,
enjutos ojos serenos,
que a fe, que no os cuesten menos
lloradas, que detenidas.*

La voz poética exhorta a Felipe a que exprese su dolor en lágrimas porque “lo que siente el corazón/fieles expresan los ojos”. No deben quedar reprimidas porque “fecundarán mejor/*lloradas, que detenidas*. Y esta asociación de las lágrimas y los ojos como expresión del amor se repite en otro poema en honor a Isabel, “Al mismo intento”⁴²¹ dedicado a los montes que adornan el escudo de armas de Quito:

En lágrimas sólo vierten
convertido el corazón,
que amor que sale a los ojos,
es agigantado amor. (vv. 53-56)

Bastidas desarrolla además en este poema el tópico de la naturaleza doliente en términos de oscuridad: “silencio de la noche/de sombras la confusión”, “fue de su luz negro horror”, “¿cómo la tiniebla ahora/ha tomado posesión”, “en negros lutos que arrastran, /y las sombras les cortó”, “de negras bayetas cubren/los rostros ¡qué confusión!”.

⁴¹⁹ Luis Vives-Ferrándiz Sánchez, *Vanitas. Retórica visual de la mirada*, 222.

⁴²⁰ Antonio Bastidas, *Flores Fúnebres*, Poema 2.

⁴²¹ *Ibíd.* Poema 3.

En el poema “A la urna de cristal, que puso la Compañía en el túmulo de Felipe Cuarto”,⁴²² la ambientación marina vertebró parte del léxico (“mar”, “arena”, “bajel”, “sirena”), para expresar de manera hiperbólica la cantidad de lágrimas vertidas por la muerte del rey. El poeta juega con la imagen de Moisés a la orilla del mar para representar la del rey Felipe frente al “raudal de lágrimas” por su muerte. Y para que pueda Felipe atravesar ese mar, la Compañía lo ha “cuajado” en una urna de cristal, haciendo referencia a la nombrada en el epígrafe del poema, es decir, aquella que se encontraba en el túmulo de Felipe y que es contemplada por la voz poética (“ya te llevo a contemplar”):

Tú cual Moisés caminante
de las lágrimas al mar,
no te dejaba pasar
a la promisión triunfante:
Hoy la Compañía amante
viéndote en conflicto tal,
impedido del raudal
de lágrimas, peregrino,
porque pases tu camino,
las ha cuajado en cristal. (vv. 1-10)

Dentro de esa urna ahora hay todo un mar de lágrimas dentro del cual navega el “bajel” de su “fatal hado” y donde llora Narciso y nada la “hermosa sirena”:

y en fin eres con primor,
al hado, al llanto, al amor,
bajel, Narciso, y sirena. (vv. 18-20)

En la “canción” titulada “Lamento general en la temprana muerte de don Baltasar Carlos”,⁴²³ el dolor ante la muerte está representado por el luto, las

⁴²² Ibíd. Poema 20.

⁴²³ Ibíd. Poema 10.

lágrimas y el invierno. Ante tan triste panorama, la voz poética exhorta a enlutar “la esmeralda del vestido”, a que el “orbe todo se provoque a llanto” y a que ruja el león valiente pues “de España el cachorro generoso/al fatal golpe se rindió forzoso”:

El bello abril, el mayo más florido
enlute la esmeralda del vestido;
pues si el verdor de Carlos se marchita,
su hermosa gala en vano solicita:
No pula ya la primavera flores,
pues que faltó la flor de sus primores;
y en las aguas que vierte en llanto tierno
no sea primavera, sea invierno;
que del abril, jardín, y primavera,
Carlos la gala fue, pero primera.
Este orbe todo se provoque a llanto,
elemento no falte a dolor tanto;
en la tierra el león ruja valiente, (vv. 47-50)

Algunos poemas expresan el tópico de la naturaleza doliente ante la muerte de un ser querido. La naturaleza se humaniza y es capaz de sufrir con el poeta y el público lector-espectador, y este dolor se convierte muchas veces en un sentimiento unánime del que nadie puede escapar.⁴²⁴ Ejemplo claro son dos extensos romances, complejos, formalmente difíciles y abiertos a la resolución. Tanto uno como otro hacen clara referencia al escudo de armas de la Audiencia de Quito.

El escudo de armas de San Francisco de Quito (Figura 19 y 20) es el símbolo heráldico que representa a la ciudad y que es otorgado y expedido por el rey Carlos I de España el 14 de marzo de 1541 en Talavera. En la Real Cédula se indica el blasonado: “Un castillo de plata metido entre dos cerros o peñas, con una cava al pie de cada uno de ellos de color verde, y asimismo encima del

⁴²⁴ Cfr. Eduardo Camacho Guizado, *La Elegía funeral en la poesía española*, 137.

dicho castillo una cruz de oro con su pie verde que la tengan en las manos dos águilas negras grietadas de oro, la una a la mano derecha y la otra a la izquierda, puestas en vuelo, todo en campo de colorado, y por orla un cordón de San Francisco de oro en campo azul.”⁴²⁵

Los montes dibujan, al situar el castillo entre medio, un valle, representando así la geografía de la ciudad, asentada entre el Pichincha al oeste y otros cerros, montes y volcanes al este. Cada cerro muestra una cava (cueva) que puede relacionarse con la explotación minera, notable a los inicios de la presencia española. Las águilas son mueble heráldico muy utilizado por Carlos I en representación de su titularidad imperial del Sacro Imperio Romano Germánico y que a veces se muestra como una y bicéfala o dos águilas en sí. La Real Cédula finaliza con una orla, un cordón de San Francisco, santo al que fue dedicado el nombre de la ciudad.

En el primer romance dedicado al asunto,⁴²⁶ Bastidas señala en el epígrafe que el certamen organizado durante las exequias a Isabel de Borbón consistía en poetizar el dolor de los quiteños frente a la partida de la soberana, pero además el texto debía aludir de alguna forma a los dos montes que aparecen pintados en el escudo de la ciudad de Quito. Así, en el poema se desarrolla el tópico de la naturaleza doliente a partir de la imagen del escudo de Quito por lo que sus alegorías y personificaciones adquieren visualidad. No son montes, flores y pastores indeterminados, sino “esos” montes, “esas” flores y “esos” pastores que están, según la voz poética, allí, en el escudo y que lloran y se lamentan por la muerte de su reina.

⁴²⁵ Cfr. Jorge A. Garcés G. (ed.), *Libro de Cabildos de la Ciudad de Quito 1597-1603*, Vol XIII. (Quito: Publicaciones del Archivo Municipal de Quito, 1937).

⁴²⁶ Antonio Bastidas, *Flores Fúnebres*, Poema 3.

Los primeros veinticuatro versos son la expresión del tópico *Ubi sunt* a través de la expresión del tiempo en términos de espacio para generar la visualidad de lo experimentado: antes el “esplendor”, ahora “el silencio de la noche, /de sombras la confusión”, antes el “gran luminar del día”, ahora el “negro horror”, antes el “regio candor”, ahora las tinieblas.

Hay una doble transferencia de imágenes en tanto que pasan por los ojos de personajes visualizados en el texto: los pastores. El día no es solo la metáfora clásica de la vida, sino la experiencia visual de los pastores, personajes en los que el poeta representa al pueblo quiteño que llora la muerte de su reina.

Pastores de aquestas cumbres,
que a Quito dan tanto honor,
¿dónde la rosada aurora
se esconde ya de Borbón?
Si registráis de esa altura
de la luz primer albor;
¿dónde los floridos rayos
de Isabel traspone el sol? (vv. 1-8)

Por otra parte, el poeta captura el momento de la percepción. Hay un carácter estático en la expresión del poeta “os miro en tal suspensión” lo cual actúa como un efecto imperativo que conduce al asombro de la audiencia. La lectura del poema requiere de introspección, que el lector sea capaz de “ver” y suspenderse en la imagen que el poeta quiere construir para expresar el dolor de Quito.

Pero si estatuas de mármol
os miro en tal suspensión,
el ocaso de la muerte
sin duda apagó su ardor. (vv. 21-24)

Pero qué triste contemplo
de aquella gruta el horror
el honor de aquestos montes,
Cabildo que les rigió. (vv. 45-48)

Por último, el poema vuelve a la referencia visual del comienzo y ubica al escudo como parte del túmulo al que llama “ilustre mauseolo”, “elevado panteón” y “honoraria aguja”, frases y metáfora plásticas que dan cuenta del tamaño y magnificencia de la arquitectura fúnebre.

También el segundo romance,⁴²⁷ de igual temática y parecida estructura, comienza con un contraste de luces y sombras: de los “claros reflejos” del alba pasa luego al ocaso y al “túmulo de sombras”. Aparecen también los montes, el cielo, y las flores, el laurel y el arroyo que con las llegada de la noche cambian: los montes se desquician, el cielo tiembla, el lirio “con tal nueva desmayó”, la rosa “en nieve trocó el color”, el clavel “se deshoja” y hasta el laurel “a aqueste golpe cayó”.

Claramente los dos poemas expresa el ocaso de la vida de la reina que se esconde y se apaga tras los montes del Quito, esos mismos montes, “aquestas cumbres”, “esa altura” que aparecen representados en el escudo. Del conjunto de poemas de Bastidas escritos para esta ocasión quizá sean éstos los que mejor manifiesten lo que significó la muerte de la reina para el imperio. Era el principio de un final que el poeta parece predecir pero que no vivió para verlo. La permanencia y estabilidad de la casa de Austria al frente de España estaba llegando a su fin ya que el príncipe heredero, Baltasar Carlos, moriría dos años después y Carlos II, fruto de las segundas nupcias de Felipe IV con su sobrina Mariana de Austria, moriría sin dejar descendencia.

⁴²⁷ Ibíd. Poema 4.



Figura 19

Escudo de San Francisco de Quito (Ecuador). Representación heráldica del blasón de 1541.



Figura 20

Versión referencial hallada en las publicaciones transcritas del *Libro de Cabildos de Quito 1597 - 1603*.

En el “soneto estambotado”⁴²⁸ dedicado al príncipe Baltasar, el poeta recurre a una imagen táctil: la de las cenizas de Carlos humedecidas por las lágrimas de la Compañía de Jesús para representar la pena que produjo su muerte. De las cenizas brota entonces una flor de lis sobre la cual se posa la “abeja diligente” que llora néctar. Esta imagen se completa con la expresión “la dulzura que goza” y el poeta cierra así la sinestesia. De este modo, lo visual, táctil y gustativo es en el poema la luz de las velas, lo húmedo de las cenizas y lo dulce del néctar respectivamente:

Cuando haciendo sus lágrimas corriente,
fecunda así de Carlos la ceniza,
que a su riego, su lis brota fragante;
siendo el amor abeja diligente,
que de sus hojas bellas que eterniza,
néctar llora, y la cera vigilante; (vv. 9-14)

Una imagen creada por la función extra-descriptiva, para honrar la muerte de Tomasa Vera, esposa de Don Iván de Borja, gobernador de Popayán, es la de un atardecer en el que se forma un aro iris que se va convirtiendo en lluvia para aludir a las lágrimas por la “temprana muerte” de Tomasa.⁴²⁹

Vístese primavera de colores
el iris matizado en ese cielo,
y cuando el sol ausenta sus ardores,
en rocío su muerte llora al suelo:
iris, pues esmaltado en tus verdores,
ilustre Vera te gozó el desvelo;
y pues hoy del vivir el sol te falta,
todos se esfuerzan a llorar tu falta.

⁴²⁸ *Ibíd.* Poema 8.

⁴²⁹ *Ibíd.* 40.

Una posible fuente de esta imagen es el emblema de Sebastián Covarrubias donde aparece la imagen del sol y el arco iris pero con un significado diferente: en el emblema el sol representa a Cristo y el arco iris la unión entre Dios y los hombres.⁴³⁰



Figura 21

Centuria III, Emblema 3, Sebastián Covarrubias (Madrid, 1610)

⁴³⁰ Sebastián Covarrubias, *Emblemas Morales*, Centuria III, emblema 3.

Representaciones de la muerte

Quizá la imagen más acabada de la muerte en *Flores Fúnebres* sea la del poema “Jeroglíficos” dedicado a Felipe IV.⁴³¹ Allí el poeta describe cuatro jeroglíficos. En el primero de ellos se detalla a la muerte que sostiene una romana, es decir, una báscula que pesa una corona. No se ha encontrado un emblema que coincida con el descrito por el poeta, por lo que puede suponerse su originalidad:

*Aunque le pese a la muerte,
siempre esta corona hermana
con el fiel de la romana. (vv. 1-3)*

El lema del jeroglífico, *Æquo pondere librat*, parece referirse a los versos 9-12 del Himno IV (Himno en loor de los mártires de Zaragoza) de Prudencio del *Peristephanon* o *Libro de las coronas de los mártires*, célebre colección de catorce himnos a algunos mártires, entre los cuales figuran varios de los españoles. Sus himnos poseen fuerza y sentimiento, y en alguna manera preludian el futuro temperamento barroco español, también porque su estilo, refinado, culto y casi alejandrino, es profuso en imágenes y figuras retóricas.

Los versos 9 al 12 del Himno IV cantan acerca del Juez divino que pesará en una balanza las malas y buenas obras: *Cum Deus dextram quatiens coruseam / nube subnixus veniet rubente / gentibus iustam positurus aequo / pondere libram*. (Cuando venga el Señor sobre una nube blandiendo rayos con su diestra fulgurante a poner la justicia entre los hombres).⁴³² Claramente, estos versos de Prudencio

⁴³¹ Antonio Bastidas, *Flores Fúnebres*, Poema 23.

⁴³² Aurelio Prudencio, *Obras completas*, edición bilingüe (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1950), 540.

apalean al capítulo quinto de Daniel⁴³³ donde aparece la imagen del Juez divino que pesará en una balanza las malas y buenas obras.

Un poema dedicado a Juan de Ribera contiene un epígrafe que describe una pintura: una sierra de dos montañas, en una de ellas se levanta una cruz, en la otra sobresale un girasol que se mueve de un lado a otro siguiendo a un “sol con alas”.⁴³⁴ Ya en el cuerpo del poema se ilustra una imagen muy colorida y detallada, un cuadro surreal, onírico, donde los elementos-personajes tienen personalidad. Los versos describen el viaje del sol por la sierra que cumple después de su muerte y el girasol, que es la ninfa “Clicie”, se encarga de acompañar al difunto en su trayecto.

Sierra pasas de vuelo,
donde te espera tu esposa,
y con ala presurosa
lo arduo escalas de este cielo:
poco te debe el desvelo
de tu esposa vigilante;
pero no, que si triunfante
eres sol de ese zafiro,
quieres, que en eterno giro
Clicie te siga constante. (vv. 1-10)

La imagen del girasol mirando el sol es representado en el emblema de Sebastián Covarrubias en sus *Emblemas Morales*⁴³⁵: (Figura 22) Una flor, que Covarrubias llama “helitropio”, nace en la ribera del río Éufrates y dirige su cuerpo hacia un sol faciado situado a la derecha. La imagen simboliza al

⁴³³ *Thecel : appensus es in statera, et inventus es minus habens*. Daniel 5, 27

⁴³⁴ Antonio Bastidas, *Flores Fúnebres*, Poema 35.

⁴³⁵ Sebastián Covarrubias, *Emblemas Morales*, Centuria II, Emblema 12.

pecador al que Dios ha negado su amparo y perdón y vive triste el resto de su vida, como la flor queda cabizbaja al ponerse el sol.⁴³⁶

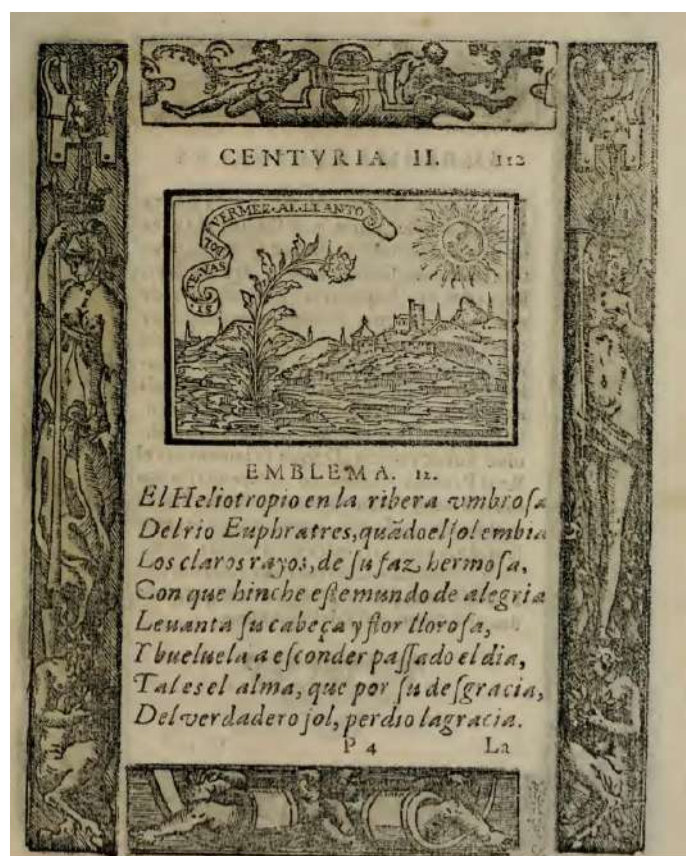


Figura 22

Centuria II, Emblema 12, Sebastián Covarrubias (Madrid, 1610)

⁴³⁶ "Sebastián de Covarrubias parece confundir el girasol con el loto, ya que habla de aquél como la flor que se cría en el Éufrates y se sumerge en el agua de noche, lo cual es lo que se creía del loto, según fuentes literarias antiguas. Covarrubias convierte por ello a esta flor en símbolo del hombre al que le falta la gracia, causando el pecado, en él, una triste noche." Rafael García Mahiques, *Flora emblematica. Aproximación descriptiva del código icónico* (tesis doctoral, Universitat de Valencia, 1990-91), 257.

En el siguiente poema dedicado a doña Tomasa Vera, esposa de don Iván de Borja, gobernador de Popayán, el jesuita pinta con palabras un emblema que luego describirá: a la orilla de un mar revuelto, unos nacares “abortaban” sus perlas.⁴³⁷ Pero esta imagen no es estática sino que el poeta le infunde un gran dinamismo: “inquieto” está el mar y “alborotado” el cielo y estos fuertes movimientos generan un dramático combate cuyo resultado es la expulsión de una perla:

Inquieto el mar, alborotado el cielo,
escalas nubes, la honda en que tropieza,
y en esta lid, y pavoroso duelo
rinde el nácar la perla que interesa: (vv. 1-4)

La ostra aparece ya en Alciato, aunque exenta de la perla.⁴³⁸ La concha y las perlas están presentes en uno los *Emblemas morales* de Sebastián Covarrubias⁴³⁹ con el lema *Ros sole foecundus* (Figura 23). En la superficie marina, una gran concha abierta con cuatro perlas en su interior. En la esquina superior derecha, un sol faciado lanza rayos hacia la concha. Los rayos del sol simbolizan la gracia divina y los frutos de ella son las perlas.

Lejos del ámbito cristiano y de la emblemática, para los mayas, la concha simboliza el mundo subterráneo y el reino de los muertos. La forma de una concha añadida al glifo solar significa el sol negro, es decir el sol en su función nocturna, cuando visita los mundos de abajo. De esta manera, la concha está así

⁴³⁷ Antonio Bastidas, *Flores Fúnebres*, Poema 48.

⁴³⁸ Andrea Alciato, *Emblemata Cum Commentariis Amplissimis* (Padua: Petro Paulo Tozzi, 1621).

⁴³⁹ Sebastián Covarrubias, *Emblemas morales*, Centuria II, emblema 86,

ligada a la idea de muerte.⁴⁴⁰ Curiosamente, el simbolismo de las perlas y la concha en el poema no parece acercarse a la significación cristiana o gnóstica sino más bien a esta última: “a congelarse en nácar la vida/ cuando su fin le aborta en su ausencia”. Es decir que, si bien el antecedente de la imagen que describe Bastidas se acerca claramente a Covarrubias, la significación que le otorga es muy diferente. Las perlas no son el fruto de la gracia divina sino símbolo del fin de la vida.

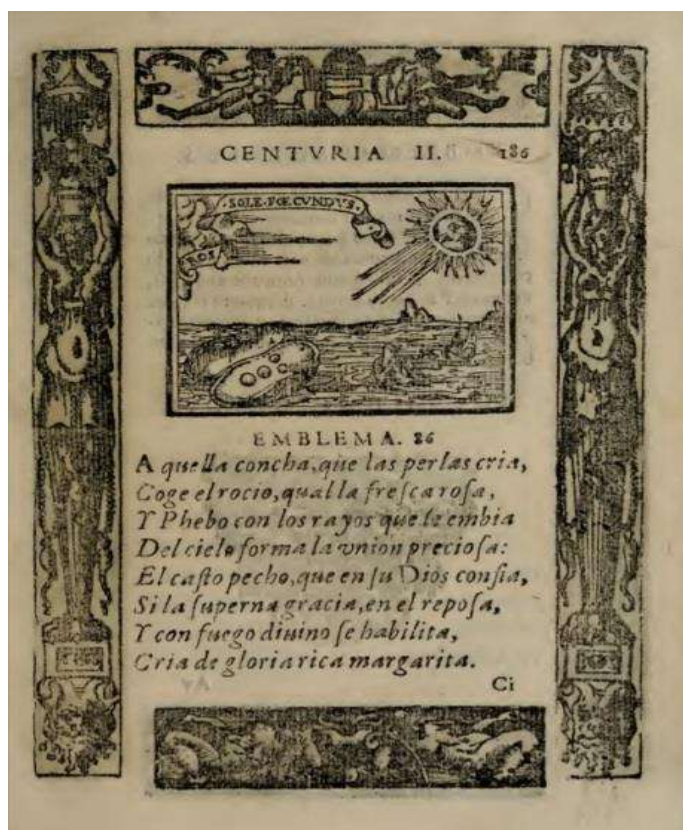


Figura 23

Centuria II, emblema 86, Sebastián Covarrubias (Madrid, 1610)

⁴⁴⁰ Jean Chevalier, *Diccionario de Símbolo* (Barcelona: Herder, 1986), 332-333

En el poema “Lamento general en la temprana muerte de Don Baltasar Carlos...”,⁴⁴¹ la llegada de la muerte está representada con la imagen del río que se congela. La corriente de agua brota veloz cuando de repente “un éxtasi de hielo/detuvo el curso” y “enfrenó su vuelo”. Tanto el verso cuarto como el contraste entre la rapidez del agua que “atropella en su corriente” con el “éxtasi de hielo” y el verbo “detener” generan esa sensación de choque ante una realidad inesperada y terrible:

¡En qué tristeza, en qué silencio el prado,
admira la armonía
de esta su vegetable monarquía!
¡Todo en un punto a asombro se ha pasado!
el rápido cristal de aquella fuente,
que veloz se atropella en su corriente,
un éxtasi de hielo
detuvo el curso, y enfrenó su vuelo:
con qué susto en su espejo, y las flores
contemplan sus horrores, (vv. 4-13)

La metáfora del agua como cristal genera una imagen más bien auditiva al referirse al ruido que hace el agua “que veloz se atropella en su corriente” y el sonido que hace al detener bruscamente su curso. Esta metáfora es usada por Góngora en un soneto (97) de 1609 donde el cristal “desatado” se refiere al murmullo que produce la rápida corriente de agua que rompe el silencio de la finca.⁴⁴²

Esta imagen del príncipe como fuente o como río de donde beben las flores del prado, es decir, sus súbditos y vasallos, es empleada por Erasmo, consejero del entonces archiduque Carlos y futuro Carlos I de España y V de Alemania, al

⁴⁴¹ Antonio Bastidas, *Flores Fúnebres*, Poema 10.

⁴⁴² Góngora, *Sonetos*, 884.

hablar sobre la educación de sus virtudes: el príncipe de un Estado absoluto es "(...) una fuente pública donde todos van a beber"⁴⁴³.

El poema cuyo epígrafe comienza con "Pintose aquel árbol de Daniel" representa la llegada de la muerte con la imagen de un árbol frondoso que es cortado. Dicha imagen parece ser una reelaboración del emblema de Juan de Borja (Figura 24) en el cual están representas todas las aves y animales de la tierra con todas las frutas debajo de un gran árbol cuyo lema es *Succidite*, ("Cortad sus ramos"). Tanto el poema como el emblema tienen el mismo antecedente literario, la cita de Daniel.⁴⁴⁴ Sin embargo, esta imagen no pudo haber sido conocida por Bastidas ya que pertenece a la edición de *Empresas morales* de 1680. ¿Cómo es posible que el poeta quiteño haya reelaborado esta imagen si no la conocía? Si bien pudo haber conocido otros emblemas donde la figura central es un árbol cuyas ramas son cortadas, como el de Covarrubias,⁴⁴⁵ éstos no coinciden con el mensaje y el lema del poema y del emblema de Borja.

El tópico de la *vanitas* aparece de manera clara en el poema "Contienden las hijas que triunfantes..."⁴⁴⁶ dedicado a Francisca. La Parca es el "cierzo impío" que osa apagar el "farol luciente"⁴⁴⁷ que ilumina el camino de quienes están al cuidado de Francisca.

Esta metáfora posibilita el tono doloroso de las erotemas de la voz poética que clama a Dios por respuestas: "¿Cómo, Señor, aquel farol luciente/débil se eclipsa, yace ya extingüible?". Una tras otras se acumulan las interrogaciones en

⁴⁴³ Erasmo, *Educación del príncipe cristiano*, *Obras escogidas*, 274.

⁴⁴⁴ Juan de Borja, *Empresas morales*, 336-334.

⁴⁴⁵ Sebastián Covarrubias, *Emblemas morales*, Centuria I, emblema 32.

⁴⁴⁶ Antonio Bastidas, *Flores Fúnebres*, Poema 26.

⁴⁴⁷ La expresión "farol luciente" es usada por Góngora en el soneto 124 de 1611 dedicado a Margarita de Austria para dirigirse al túmulo. Góngora, *Sonetos*, 1059.

el verso que intensifican la intención de reclamo y dolor y que solo se cierran con un pedido de permanencia: “No se ultraje, Señor, aqueste templo/ sirva a la eternidad, sirva de ejemplo.”

La cita bíblica que el poeta escribe al inicio de poema, *Dixit ergo rex*:...que hace referencia al famoso suceso de rey Salomón, cobra sentido al final. El niño que manda a ser partido en dos por el sabio rey para determinar de quién es hijo, es aquí el “compuesto” de cuerpo y alma que son separados por la muerte: el cuerpo queda en la tierra mientras el alma marcha al cielo:

el compuesto divide, pues viviente,
el alma al cielo, al suelo el cuerpo fía,
y las hijas su parte han conseguido,
que aún no es el todo acá, ni allá debido. (vv. 61-64)

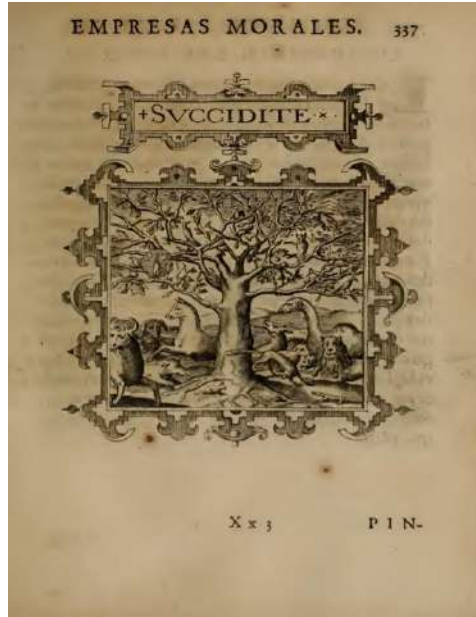
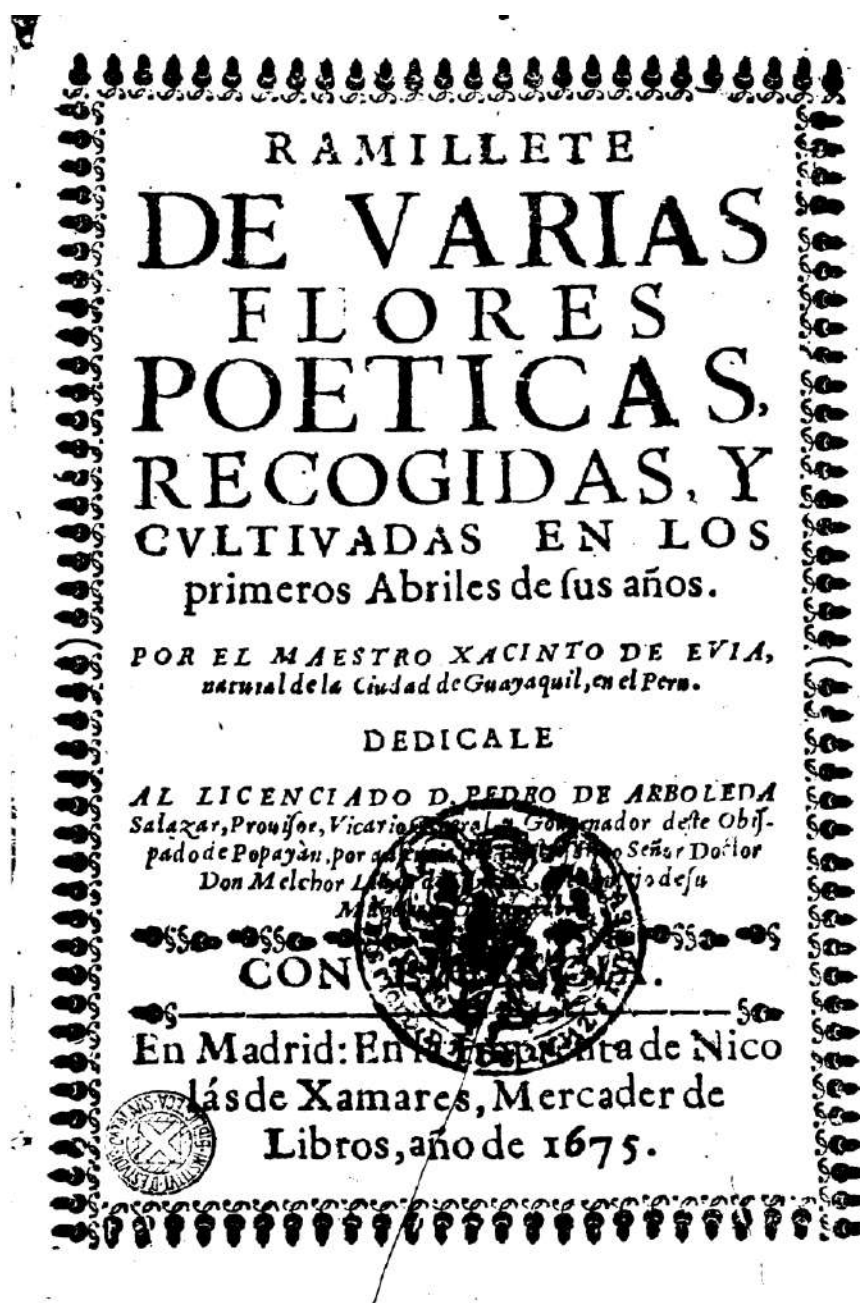


Figura 24

Emblema *Succidite*, Juan Borja (Bruselas, 1680)

Capítulo IV: Edición actualizada y anotada de *Flores Fúnebres*



Portada del *Ramillete de Varias Flores Poéticas*, obra donde está contenida *Flores Fúnebres*. Princeps 1675



RAMILLETE
DE VARIAS
FLORES POETICAS.
FLORES FVNEBRES.

DEN principio à este hermoso Ramillete de Flores Poeticas, aquellas que nos ponen à la vista la brevedad de la vida humana, y el vltimo desengaño de nuestra mortalidad; porque fixando los ojos en el principio de nuestro barro, mejor nos acuerda nuestro fin: que no procedieramos como Filósofos Christianos, si nuestras obras tuvieran la perfeccion debida, si ante todas cosas no pusieramos la consideracion en este vltimo termino. A mi ver, así lo discurre San Nilo: *Spēta sēpēr, ne verō metue mortē, vtrumque enim verum philosophia S. Nil. in signum est.* Y esta prevista, como primera causa de nuestra dicha, nos impulsa à lo bueno, saca à luz con acierto los hermosos partos de las buenas obras, executa valiente, logra afortunado el empeño mas arduo de la virtud. Bien lo advirtió aquel moral proverbio de los antiguos:

Bene ages, ages quidquid, si mortem respicis.

Con que auer preferido este asunto à los otros; estas funebres flores à las sagradas, heroiccas, y amorosas, es comenzar por el principio de la vida; que aquellos primeros llantos con que nace el infante, hazen eco en la tumba, y preuienen su fin. Esta es la entrada primera; esta la puerta que nos conduce al acierto.

No ay cosa que tambien expresse la brevedad de la vida, lo empinado de la muerte, que lo delicado de las flores. Si consultamos las Sagradas letras, varios son los lugares que nos po-

A

nca.

Primera página de *Flores Fúnebres* que comienza con un prólogo de Jacinto de Evia.

Nómina de abreviaturas utilizadas

FF = *Flores Fúnebres*

EPr = Edición *Princeps* del *Ramillete*

EFFAH = Edición facsimilar del 2009 de Frente de Afirmación Hispánica del *Ramillete*

EBVC: Edición de Biblioteca Virtual Cervantes del *Ramillete*

DLE = Diccionario de la Lengua Española 2014.

DMPG = Diccionario de Mitología de Pierre Grimal

Prólogo

Den principio a este hermoso *Ramillete de Flores Poéticas*, aquellas que nos 1
ponen a la vista la brevedad de la vida humana, y el último desengaño de
nuestra mortalidad; porque fijando los ojos en el principio de nuestro
barro, mejor nos acuerda nuestro fin: que no procediéramos como
filósofos cristianos, ni nuestras obras tuvieran la perfección debida, si ante
todas cosas no pusiéramos la consideración en este último término. A mi
ver, así lo discurrió San Nilo: *Specta semper, ne vero metue mortem, utrumque
enim verum philosophiæ signum est.*⁴⁴⁸ Y esta prevista, como primera causa
de nuestra dicha, nos impulsa a lo bueno, saca a luz con acierto los
hermosos partos de las buenas obras, ejecuta valiente, logra afortunado el
empeño más arduo de la virtud. Bien lo advirtió aquel moral proverbio de
los antiguos: *Bene ages, ages quidquid, si mortem respicis.*⁴⁴⁹

Con que haber preferido este asunto a los otros; estas fúnebres flores a las 2
sagradas, heroicas, y amorosas,⁴⁵⁰ es comenzar por el principio de la vida;
que aquellos primeros llantos con que nace el infante, hacen eco en la

⁴⁴⁸ *S. Nil. in pa.* Nilo el Viejo, del Sinaí (murió alrededor del año 430), fue un monje griego, discípulo y ferviente defensor de San Juan Crisóstomo. Se lo considera como uno de los principales escritores ascéticos del siglo V. Los escritos de San Nilo del Sinaí fueron editados por primera vez por Possinus (París, 1639); en 1673, Suárez publicó un suplemento en Roma; sus cartas fueron recopiladas por Possinus (París, 1657), una recopilación de mayor alcance fue hecha por Leo Allatius (Roma, 1668). Cfr. *Diccionario historico o Biografía universal compendiada*, V. 9 (Barcelona: Librería de los Editores Antonio y Francisco Oliva, 1833), 645.

⁴⁴⁹ *Vetus dictum.*

⁴⁵⁰ Evia hace referencia aquí a las distintas partes que componen el florilegio del que es parte el conjunto de poemas fúnebres de Bastidas: *Flores Fúnebres*, *Flores Heroicas y Líricas*, *Flores sagradas*, *Flores Amorosas*, etc.

tumba, y previenen su fin. Esta es la entrada primera; esta la puerta que nos conduce al acierto.

No hay cosa que también exprese la brevedad de la vida, lo empinado de la muerte, que lo delicado de las flores. Si consultamos las sagradas letras, 3
varios son los lugares que nos ponen a los ojos este desengaño: *Homo brevi vivens tempore, qui quasi flos egreditur, et contevitur*.⁴⁵¹ Lo mismo es, dijo Job, amanecerle al hombre la vida, que verse luego como la delicada flor, embargado de la muerte. David en varios versos de sus Salmos, endechó esta infelicidad de los mortales, aun las cortas horas que corren de la mañana a la tarde, es el más dilatado periodo, que señala a lo robusto, y florido de la edad: *Mane sicut herba transeat, mane floreat, et transeat, vespere decidat, induret, et arescat*.⁴⁵² No de alguien cultivado y resguardado jardín le hace flor, mas de lo inculto, agreste, y desabrigado del campo: *Homo tanquam flos agris ita estorebit*,⁴⁵³ expuesto a los rayos del sol, injurias de los tiempos, a la impiedad del arado, a la grosería de los brutos, y al estragado gusto, y atrevida mano del hombre. Apenas comenzó éste a desabrochar lo fragante de su pompa, en la primera vara de la vida, cuando le salteó el agosto, y le cogió la poda: *Flores apparuerunt in terra*

⁴⁵¹ *Iob. 14, v. 12*. La cita original latina es la siguiente: *Homo natus de muliere, brevi vivens tempore, repletur multis miseriis. Qui quasi flos egreditur et conteritur*. ("El hombre, nacido de mujer, vive corto tiempo, y se harta de miserias. Brota como una flor, y se marchita, huye como la sombra, y no tiene permanencia.") (*Job 14, v. 1-2*).

⁴⁵² *Psal. 89, v. 6*. El salmo 89 hace referencia a la fugacidad y caducidad de la vida, lo que nos mueve a reconocer nuestra nada y entregarnos con confianza a Dios: "que la mañana está en flor y crece, y a la tarde es cortada y se seca." (*Sal. 89, v. 6*). Evia utiliza la metáfora de la vida como una flor que nace, florece y al poco tiempo se marchita.

⁴⁵³ *Psa. 102, v. 15*. En esta como en otras ocasiones, Evia acorta y modifica la cita bíblica. La cita original latina es la siguiente: *Homo, sicut foenum dies ejus; tanquam flos agri, sic efflorescit*. ("Los días del hombre son como el heno; como la flor del campo, así florece.") (*Sal. 102, v. 15*).

*nostra: tempus putationis ad venit.*⁴⁵⁴ No ya las flores más nobles; pero a la flor de la más breve, y humilde yerba se compara la mayor riqueza en su fragilidad humana: *Dives autem, sicut flos faeni transibit, exortus est Sol, et arefecit faenum, et flos eius decidit.*⁴⁵⁵ Y para que se conozca, cómo todo lo baraja la muerte, y en un terrón cubre la corona más alta del lilio, y la flor más plebeya del heno, lo juntó todo Bernardo: *Quid enim sunt lilia? Verbum Domini faenum, quod hodie est, et cras indibatum mittitur.*⁴⁵⁶

Y si de los sagrados pasamos a los profanos escritores, los mayores 4 desengaños, y más vivos escarmientos expresan con los ejemplares de las flores.⁴⁵⁷ Oigamos por todos a Plinio, que nos da este recuerdo: *Flores, odoresque in diem gignit natura; magna, ut pallam est admiratione hominum: quæ spectatissime floreat, celerrime marcescere.*⁴⁵⁸ ¿Y qué otra cosa nos quisieron advertir los sicionios, en coronarse de flores, cuando habían de sacrificar a las tres Parcas? (como advierte Natal Comite) sino que las flores son las que más las agradan, porque mejor expresan la muerte a que ellas presiden inexorables: *Utebantur floribus prætere Sicyoni pro corolis, quo*

⁴⁵⁴ *Cant.* 2, 12. "Aparecen ya las flores en la tierra; llega el tiempo de la poda," (*Cant.* 2, v. 12).

⁴⁵⁵ *Iacob.* c. 1, v. 11. La cita original latina es la siguiente: *Glorietur autem frater humilis in exaltatione sua: dives autem in humilitate sua, quoniam sicut flos faeni transibit; exortus est enim sol cum ardore, et arefecit faenum, et flos ejus decidit, et decor vultus ejus deperiit: ita et dives in itineribus suis marcescet.* ("Gloríese el hermano: el humilde, por su elevación; el rico, empero, por su humillación, porque pasará como la flor del heno: se levanta el sol con su ardor, se seca el heno, cae su flor, y se acaba la belleza de su apariencia.") (*Iacob.* 1, vv. 10-11).

⁴⁵⁶ *Bernard.* *serm.* 70. in *Cant.* La cita original latina es la siguiente: *Quid enim sunt lilia? Juxta verbum Domini, faenum, quod hodie est, et cras in clibanum mittitur.* San Bernardo, *Obras completas*, ed. Bilingüe (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1993), *Sermo.* 70 in *Cantica*, par. 1.)

⁴⁵⁷ *Matt.* 6, v. 30. La cita original latina es la siguiente: *Si autem foenum agri, quod hodie est, et cras in clibanum mittitur, Deus sic vestit, quanto magis vos modicæ fidei?* ("Si, pues, la hierba del campo, que hoy aparece y mañana es echada al horno, Dios así la engalana ¿no (hará Él) mucho más a vosotros, hombres de poca fe?") (*Mat.* 6, v. 30)

⁴⁵⁸ *Plin. lib.* 11, ca. 1.

*ritu, etiam Parcis sacrificare solemne fuit, ut ait Menander in 2 .lib. mysteriorum, et Pausanias in rebus Corinth.*⁴⁵⁹

Pero la rosa entre todas, es la que más vivamente expresa esta brevedad 5 del ser humano; de cuya semejanza se valen escritores, y poetas, para ponernos a los ojos, cómo la mayor vanidad, y pompa, corre parejas con el corto alentar de esta flor. Oye algunos latinos y castellanos, que todos no era posible reducirlos a muchas hojas, ni tampoco lo permitiera la brevedad que pretendo. Lee todo el poema de Virgilio a la Rosa, o bien sea de Ausonio, que con su caduca, y aparente púrpura, pretende expresar las escasas horas, que se le conceden de vida a la mayor belleza: y mira la traducción que hizo a este poema mi maestro,⁴⁶⁰ y estimarás los vivos, y realces, que da a las sombras muertas de este florido cadáver, con lo valiente de sus colores: y porque le has de ver después, no repito aquí sus versos.⁴⁶¹ En el ínterin, oye un elegantísimo epigrama de Camerio, que casi con las mismas sentencias nos expresa lo frágil de la rosa, y lo caduco de nuestra vida.

*Ecce rosis similes homines, quas tempore verno
una dies nasci vidit, et una mori.
Aurora rosa florescens, heu vespere sero,
non rosa quærenti, sed rubus aspererit.
Ut rosa manet viget, tamen, et mox vespere languet,
sic modo qui fuimus, cras levis umbra sumus.*⁴⁶²

6

⁴⁵⁹ Nat. Comit. libr. 3, c. 1.

⁴⁶⁰ Se refiere a Antonio Bastidas.

⁴⁶¹ La traducción del poema a la rosa cierra el libro de las FF.

⁴⁶² Camerius. Parece referirse a Joachim Camerarius (1534-1598), humanista alemán que escribió el tratado *Symbolorum et Emblematum*.

Por fatal agüero de sus cortos días juzgó el apellido de rosa, en la otra 7
virgen el culto Pontano.

Non nomen tibi, qui nomen fecere parentes, 8
dixerunt cum te, bella puella, Rosam:
Utque rosa brevius nihil est, æqueque caducum,
*sic cito, sic breviter, et tua forma perit.*⁴⁶³

Atiende a algunos castellanos, que en lo florido de estos sonetos declaran 9
bien la brevedad de la vida del hombre, con el escaso alentar de su candor
purpúreo.

Hija del sol, y de sus flores hija, 10
sol de las flores nace en la mañana,
rosa, que ofende nácares ufana,
si a la aurora su púrpura prohíja.

Sobre mucha beldad el tiempo aguija,
y encubierta en la luz la muerte cana,
a joven, flor con rayos inhumana,
hace que el sol hasta morir la aflija.⁴⁶⁴

Muere belleza, porque el tiempo quiere
darte ejemplar a menos reducido,
del discurso luciente de tus años.

La luna de este espejo deslucido,
clara te avisa, que lo bello muere,
si a lisonjas te mienten tus engaños.⁴⁶⁵

⁴⁶³ Pont. Iovin. in Epitaph. puell. Rosæ. Los versos pertenecen al poema de Giovanni Pontano titulado “*Tumulus Rosae puellae ante diem mortuae*” de su libro *De Tumulis* 1,40. (fol. 76b).

⁴⁶⁴ Evia comete un error al transcribir el término “aflija” por “afija”.

⁴⁶⁵ Thom. Gudiel. Tomás Gudiel, hijo del Dr. Jerónimo Gudiel nació en Osuna hacia 1565 ó 1570. Nunca se publicaron sus obras, aunque en su tiempo debieron estar en manos de todos. Pedro de Espinosa, en sus *Flores de poetas ilustres*, dio a conocer algunas, y lo mismo hicieron en sus reglas de elocuencia castellana Ximénez Patón desde Baeza y Alvarado y Alvear en su *Heroida ovidiana*. Este último preceptista copia obras o fragmentos de Gudiel en los folios 22, 72, 78, 85, 89, 91 y 108 de su edición de Burdeos de 1628. Cfr. Juan Pérez de Guzmán, *La Rosa, manojo de la*

¡Gran soneto! Atiende a los dos que se siguen, que si tienes numen, y no 11
estás de mal humor, es fuerza que te agraden.

Reina del mayo la encarnada rosa 12
a presidir las flores salió al prado,
y en la ruda violencia del arado,
lástima, y no desvelo dio de hermosa.

La que de la azucena fue olorosa,
y del clavel ya envidia, y cuidado,
yace (¡oh dolor!) del círculo encarnado
encogida la púrpura lustrosa.

¿Viste al nacer la rosa, oh flor más bella,
que estrenó los dudosos resplandores,
y que expiró con la postrera estrella?

Pues Flora, en tu beldad, en tus colores
teme su fin, que faltarás cual ella,
que eres flor, aunque reina de las flores.⁴⁶⁶

¿Qué te parece? Por mi gusto, que leas el tercero: 13

La rosa en los cristales de una fuente, 14
flor a flor, todo el prado desafía,
hermosa en plumas de carmín se abría

poesía castellana formado con las mejores producciones líricas consagradas á la Reina de las Flores durante los siglos XVI, XVII, XVIII, y XIX, t. I, (Madrid: Imprenta y fundición de Tello, 1891), 217.

Evia ha cambiado dos versos: “Hija del sol, y de sus bosques hija” por “Hija del Sol, y de sus flores hija”, y el último verso: “Si te lisonjease en tus engaños” por “si a lisonjas te mienten tus engaños”

⁴⁶⁶ D. Pedro de Castro y Anaya, en *las Auror. de Diana*. Cfr. Pedro Castro y Anaya, *Auroras de Diana* (Madrid: Imprenta del Reyno a costa de Alonso Pérez, 1632), 38. Evia cambia algunos versos: “y del clavel ya envidia, ya cuidado” por “y del clavel ya envidia, y cuidado”; “Pues Flora, en tu beldad, y tus colores” por “Pues Flora, en tu beldad, en tus colores”; “temo su fin, si faltarás cual ella” por “teme su fin, que faltarás cual ella”. En el *Ramillete* aparecen en total diez poemas de este autor. En la EBVC se ha notado un pequeño error: en vez de anotar “y no desvelo dio de hermosa” anota “y no desvelo dio la hermosa”.

a ser Narciso en el cristal luciente.

Y cuando más purpúrea, y floreciente
en compás de rubí perlas bebía,
del achaque de un sol, del mal de un día
murió, que aún la hermosura en flores miente.

¡Oh flor! El primer paso de tu vida
fue el último también que pudo darte,
antes escarmentada, que nacida!

¡Oh documento de la humana suerte!
¡Oh verdad en los campos escondida!
¿Quién no se desengaña con tu suerte?⁴⁶⁷

Muchos te pudiera dar de este autor a este mismo asunto, y en cada uno 15
muchos desengaños a la vida. Si gustares, los podrás leer en sus *Auroras de
Diana*. Otras copias de su ajada belleza no faltarán en grandes poetas, pues
ninguno ha florecido eminente en este siglo, y aún en los pasados, que no
se haya valido de la metáfora de la rosa, para útiles recuerdos al embeleso
de nuestro engaño, y al olvido de nuestro fin.

Con ser tan cortos los términos de la rosa, aún a más breves los ciñe la 16
maravilla. Oye al mismo poeta, y aprende bien la lección que te enseña lo
caduco de esta flor.

¡Oh maravilla tan del todo hermosa,
que arguye eternidades en la rosa
lo poco que viviste,
y tú misma dudaste si naciste.
Tan luego desmayada
en los brazos de Flora,
que aún no te pudo conocer la aurora;
que bien solemnizando con mi suerte,⁴⁶⁸
noticia de tu vida dio mi muerte.⁴⁶⁹

17

⁴⁶⁷ El mismo en el lugar citado. Cfr. Pedro Castro y Anaya, *Auroras de Diana*, 175.

⁴⁶⁸ En la EBVC se ha notado un pequeño error: en vez de anotar “suerte” anota “fuerte”.

Ceremonia fue de los antiguos el coronar sus difuntos con flores, en particular con coronas de rosas, como lo dicen Plinio,⁴⁷⁰ y Cicerón,⁴⁷¹ y nos lo advirtió Eurípides;⁴⁷² pues hablando de Astianacte, hijo de Héctor, despeñado, dijo Taltibio a Hécuba:

*Peplis, ut adornes cadáver Coronisque.*⁴⁷³

19

Enseñándonos, que si las impías manos de la muerte ciñen las sienes del cadáver con corona de tan corta dura, no sólo acuerda lo frágil de su ser, y polvos, a que en breve se ha de ver reducido; pero también le intima los cortos plazos a la segunda vida, con que de nuevo renace en la memoria de sus más allegados, y amigos: y por ajarse, y marchitarse tan en breve las rosas, afirmó supersticioso Artemidoro, que son fatales a los enfermos, que se sueñan coronados con ellas: *Quod Artemidorus visus perquietem, et coronas, e rosis ab ægrotis, in faustus prodiit, et morituros prædicere, quod facile marcescant.*⁴⁷⁴ Conque en la mentida imagen de la muerte se encuentran los hombres la verdad de su fin, y los últimos sinsabores de la amarga

⁴⁶⁹ D. Pedro de Castro. Cfr. Pedro Castro y Anaya, *Auroras de Diana* (Madrid: Imprenta del Reyno a costa de Alonso Pérez, 1632), 80. Evia cambia algunos versos: “pues tú misma dudaste si naciste” por “y tú misma dudaste si naciste”; “que bien simbolizando con mi suerte” por “que bien solemnizando con mi suerte”; “noticia de tu vida dio tu muerte” por “noticia de tu vida dio mi muerte”.

⁴⁷⁰ Plin. lib. 21. ca. 3.

⁴⁷¹ Cicer. pro Flaco

⁴⁷² Eripid. in Troad. vi de Pater Lud. de la Cerda, libr. 4.

⁴⁷³ Aeneid. v. 507.

⁴⁷⁴ Artem. al leg. a Lori in Psal. 102, v. 15.

tragedia de su vida.

Con este intento esparcían los amigos, y más allegados en los sepulcros de 21
sus más caras prendas, rosas, y flores, como lo advierten los eruditos:
*Consuevisse Antiquos, ut vitae huius brevitatem notarent super mortuorum
sepulchra flores spargere.*⁴⁷⁵ Dijo el Novarino, y advirtió el Padre Pinto
Ramírez, honor erudito de la sapientísima religión de la Compañía de
Jesús. Oigamos ahora a Propertio:

*Molliter, et tenera poneret ossa Rosa.*⁴⁷⁶ 22

Y Virgilio pintando la muerte de Marcelo, hijo de Otavia, juzgó advertido, 23
que las flores eran las que podían declarar mejor los cortos plazos de su
vida.

Manibus date lilia plenis. 24
Purpureos spargam flores,
animamque Nepotis
*his saltem acumulem donis.*⁴⁷⁷

Atendamos a los escritores sagrados, que también nos acuerdan esta 25
antigüedad:

Nos tacta fovebimus ossa 26
*violis, et fronde sequenti.*⁴⁷⁸

⁴⁷⁵ Novar. Elect. Sacra, lib. 2. num. 25. Pint. Ra. Spicil. subtract. I. c. 13. n. 1.

⁴⁷⁶ Pro. l. I.

⁴⁷⁷ Virg. lib. 6. prope sinem.

⁴⁷⁸ Prudent. In Cath. Hymn. 7.

Cantó Aurelio Prudencio, y el elocuentísimo Gerónimo escribiendo a 27
Pamachio: *Cæteri mariti super tumulos coniugum spargunt violas, rosas, liliæ,
floresque purpureos.*⁴⁷⁹ No sólo tejen coronas las rosas a los difuntos; no sólo
cubren con el majestuoso aparato de su púrpura los polvos de nuestra
mortalidad, y último desengaño; pero ellas mismas sirven de epitafio para
la brevedad de nuestra vida, como lo significó Virgilio en el Poema de la
Rosa.

*Et tellus tecta rubore micat.*⁴⁸⁰ 28

Y discantó mi maestro con grandeza, desengaño sobre estas palabras: 29

Pues mustia vi la rosa, se despuebla, 30
y que funesta se deshoja al prado,
epitafio dejando de su hado
hojas tiernas, que a letras de rubíes,
en la esmeralda acordarán constantes,
que su vida le mide por instantes.

A esto parece que aludió el otro poeta; pues viendo la brevedad con que 31
se despoblaba de sus hojas la rosa, afirmó elegante, escribía con ellas en la
epigrama el epitafio de su corta vida:

⁴⁷⁹ *Hieronymi, Ep., LXVI, ad Pammachium.*

⁴⁸⁰ *Virg. lib. Aus. poema Rosæ. Ant. Bast.* Este verso corresponde a la elegía de Ausonio (*Idyllium XIV*) *Ecce et defluxit rutili coma púnica floris,/ Dum loquor, et tellus tecta rubore micat.* “He aquí que la purpurea cabellera de la flor orgullosa la deja mientras hablo y es la tierra la que brilla cubierta de rubor”. Décimo Magno Ausonio, *Obras II*, traducción y notas de Antonio Alvar Ezquerro (Madrid: Gredos, 1990), 377.

*Sic Rosa vix lætum calathi pandebat honorem
cum cadit, et rutilo murice pingit humis.*⁴⁸¹

32

No sólo se esparcieron las flores, y aun se plantaron las rosas en los 33
sepulcros de los difuntos, para doctrinarnos con lo caduco, y frágil de
nuestra naturaleza; pero también, para que permaneciese más lozana, y
amena su memoria, y viviesen, y aun descollasen más floridas sus
heroicas virtudes, y famosos hechos. ¿Quién duda, que aludiese a esto
Anacreón, en aquellos sazonados, y gustosos versos de la rosa?

*Defendit hæc sepultos,
hec temporis resist.*⁴⁸²

34

Pues defiende su memoria de la lima sorda de los días, y la conserva 35
fresca de la voracidad de los tiempos. No es mala emblema de esta verdad
el lilio, que arrancando de la tierra, donde fomentaba su ser, y tenía
echadas raíces su vida, vuelve a vivir, y retoñecer con mayor gala, y

⁴⁸¹ Citatus a Ioann. de Pined. in Iob cap. 14, v. 2. num. 3. Juan de Pineda (Sevilla, 1558 - ibídem, 1637) fue un teólogo jesuita español. Entre sus variadas obras figura la citada por Evia, el *Commentarii in librum Job* que fue publicado en dos partes en 1597 y 1602. No es propiamente un libro de emblemas, pero utiliza la técnica de presentar cada uno de los trabajos de Job, encabezado por un versículo latino y acompañado con una ilustración, que facilita, tanto la composición de lugar para la reflexión que luego se expone, como la fijación en la memoria de la enseñanza propuesta. Esta técnica, muy empleada por los autores de la Compañía, procede en parte tanto de libros como el de Nadal, como de los libros de emblemas anteriores y, sin duda, influye en los posteriores, especialmente los de autor jesuita. Esta obra tuvo un buen número de ediciones (1600, 1605, 1609, 1613, 1627, 1631, 1685, 1701, 1710), lo que demuestra tanto su difusión como el prestigio de su autor, que le hizo merecedor de aparecer en el *Libro de descripción de verdaderos retratos, ilustres y memorables varones* de Francisco Pacheco. Cfr. Carlos, Sommervogel, *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, V. VI (Lovaina: Bibliothèque du College philosophique et theologique de la Compagnie de Jésus, 1960) 796-802.

El poema citado por Evia pertenece al poeta y humanista italiano, Marcantonio Flaminio. *Sic Rosa vix lætum calathi pendebat honorem, cum cadit, et rutilo murice pingit humum*. Flaminii, M. Ancantonii, *Carminum* L. II, V. *De fe aegrotante*, 62.

⁴⁸² *Anacr. de Ros.*

hermosura, como decía Hilario: *Lilium enim etiam auulsum a radice, et a terra ex fe ex florescit, et virescit, et rursum suo honore vestitur*,⁴⁸³ que aun cortados de la vida, vive el honor, y fama de los difuntos. A esto aludió el cultísimo Remondo jesuita, con grandeza de numen, alteza de ingenio, y profundidad de juicio, discurriendo sobre los lilios insculpidos en la urna del Cardenal Farnecio.

*Lilia, quæ memori cernis florece sepulchro,
illa tulit Domino fertilis urna suo.
Forsitam humorem clauso de corpore traxit,
a Domino didicit forsitam esse forax.
At non perpetuos princeps florebit in annos
Si potuit durus lilia ferre lapis.*⁴⁸⁴

36

Al mismo mármol apuesta en la duración el honor, y la memoria que 37
adquieren las flores, que decorosamente cubren el sepulcro, sin que el
erizado invierno de la muerte, pueda ajar su lozanía, ni marchitar su
resplandor. Lo mismo parece, que pretendía el Emperador Marco Aurelio,
cuando reverente, y cuidadoso adornaba todos los días con flores los
sepulcros de sus maestros, queriendo trampear a los siglos siempre en flor
la memoria, que tan en breve se marchita en todos: *Hinc Marcus Aurelius
apud capitulinum tantum honorem tulit fuis Magistris, vt illorum sepulchra
semper ornare*s.⁴⁸⁵

⁴⁸³ Hilar. in Matt. 6. v. 30. Tal como escribe Evia, la cita pertenece al *Commentaria in Matthaeum*, cap. VI de San Hilario. Cfr. Lapide, Cornelii Cornelii a, *Commentaria In Vetus Et Novum Testamentum: Commentaria In Quatuor Evangelia*, Vol. 8, Venetiis: Balleoni, 1740, pág. 124.

⁴⁸⁴ Remond. in tumult Farnes. Parece referirse al cardenal Eduardo Farnesio, (1573-1626) hijo de Alejandro Farnesio, duque de Parma, y María de Portugal. Fue Cardenal de la Iglesia católica y brevemente, regente del Ducado de Parma en nombre de su sobrino Eduardo I, de 1622 a 1626.

⁴⁸⁵ Novar. Elect. serm. 12. n. 238.

Las flores de estos poemas fúnebres, que aquí te ofrezco, bien declaran los 38
cortos plazos, y breves días, que se permiten a lo caduco de nuestro ser.
También conservan con sus floridos números lozana la memoria, en flor
las virtudes, y hechos heroicos de los héroes y heroínas,⁴⁸⁶ que celebran,
con que a ningunos otros más ceñido el epíteto de flores que a los versos,
que así acuerdan la brevedad de la vida, y perpetúan la amable memoria
de los que pasando por el estrecho de la muerte al puerto de la eternidad,
nos dejaron herederos de sus virtudes, y se gozan en los Campos Elíseos
de la gloria entre aquellas flores racionales de los ángeles y santos.

Y porque este poético ramillete tenga la dichosa estrena, que deseo, te 39
advierdo, que estas primeras flores, con la traducción de la rosa, son todas
de mi maestro, porque ya que él me enseñó erudito, quiero que acredite
con ellos funestos lilios, y delicadas rosas de su ingenio, las que después te
ofrecerá el mío, que es gloria del discípulo, honrarse con los aciertos del
maestro, y confesar ingenuo los logros de su enseñanza: *Est autem
benignum (vt arbitror) est plenum ingenui podoris fateris per quos profeceris.*⁴⁸⁷

Jacinto de Evia

⁴⁸⁶ Evia anota “heroes y heroínos”. Se estima que se trata de un error y que quiso escribir “héroes y heroínas”.

⁴⁸⁷ *Plin. in Praef. hist. ad Vesp.*

1

TÚMULO HONORARIO, CONSTRUIDO DE SUS PROPIAS VIRTUDES, A DOÑA ISABEL
de Borbón, reina de las Españas

Levantose una vistosa pira en las honras, que celebró la Compañía de Jesús en la ciudad de Quito, y el pedestal suyo estaba adornado con todas las virtudes, que acompañaron a nuestra reina, de pintura muy prima, en cuerpo entero; y en las tarjetas sobre que estribaban sus plantas, iban divididos esos versos, y lugares sagrados, debidos a la diligencia, e industria de mis maestros.

VIRTUDES TEOLOGALES

I. FIDES

*Ego lux in mundum veni, ut omnis qui credit, in tenebris, non ambulet. Ioann. 9*⁴⁸⁸

Norte es la fe, aunque en obscura llama,
y la tuya, Isabel, fue tan entera,
que por astro se engasta en esa esfera,
con que tu lis, ya norte, nos inflama.

2. SPES

*Si exurgat adversum me prelium in Domino sperabo. Psal. 26.*⁴⁸⁹

⁴⁸⁸ *Ego lux in mundum veni, ut omnis qui credit in me, in tenebris non maneat.* ("Yo la luz, he venido al mundo para que todo el que cree en Mí no quede en tinieblas.") Jn. 12, 46.

En Dios firme arraigaste tu esperanza,
con que tu lauro descolló frondoso;
si al rayo de la guerra victorioso,
al rayo de la muerte con pujanza.

3. CHARITAS

*Ordinavit in me charitatem. Cant. 2.*⁴⁹⁰

No ya por reina mi poder me abona,
la caridad me ciñe la diadema;
que si es de las virtudes la suprema,
mi amante Dios la ordena por corona.

VIRTUDES CARDINALES

PRUDENTIA IV

*Dic sapientiæ soror mea est, et prudentiæ voca amica tua. Prov. 3.*⁴⁹¹

El imperio de España gobernaste,
solano,⁴⁹² si la ciencia te asistía,
siendo asesora, que también regía
tu gran prudencia en el mayor contraste.

⁴⁸⁹ *Si consistent adversum me castra, non timebit cor meum; si exsurgat adversum me prælium, in hoc ego sperabo.* "Si un ejército acampase contra mí, mi corazón no temerá; y aunque estalle contra mí la guerra, tendré confianza." Sal. 26, 3.

⁴⁹⁰ *Introduxit me in cellam vinariam; ordinavit in me caritatem.* "Me introdujo en la celda del vino, y su bandera sobre mí es el amor." Cant. 2, 4.

⁴⁹¹ *Dic sapientiæ: Soror mea es, et prudentiam voca amicam tuam.* "Di a la sabiduría: "¡Tú eres mi hermana!" y llama a la inteligencia pariente tuya." Prov. 7, 4.

⁴⁹² Solano (del lat. *solanus*) Viento que sopla de donde sale el sol. (DLE, 2014)

IUSTITIA V

De cælo auditum fecit indicium, terra tremuit, et quievit. Ps. 75.⁴⁹³

Sube Isabel Astrea⁴⁹⁴ generosa,
al sacro empíreo con ligero vuelo,
que el colmo no adquirió su ardiente celo,
hasta que el cielo consiguió gloriosa.

FORTITUDO VI

Fortitudo, et decor indumentum eius, et ridebit in die novissimo. Proverb. 31.⁴⁹⁵

Si despoja, y oprime cruel la muerte
a los vivientes, Isabel se ufana;
pues hoy con los despojos que la gana,
teje la gala, con que triunfa fuerte.

TEMPERANCIA VII

Deus temperavit corpus, ut non sit schisma in corpore. I. Cor. 12.⁴⁹⁶

Dios dispuso concorde de tu imperio

⁴⁹³ *De cælo auditum fecisti iudicium: terra tremuit et quievit* “Desde el cielo hiciste oír tu juicio; la tierra tembló y quedó en silencio.” Sal. 75, 9.

⁴⁹⁴ Astrea: (Ἀστραία) Nombre de Virgo (la constelación) en la época en que reinaba sobre la Tierra, Hija de Zeus y Temis (la Justicia), hermana del Pudor (Pudicitia), difundió entre los hombres los sentimientos de justicia y virtud. Esto ocurría en la Edad de Oro, pero al degenerar los mortales y apoderarse la maldad el mundo, Astrea se volvió al cielo, donde se convirtió en la constelación de Virgo. Se dice a veces que, antes de abandonar la Tierra, se detuvo un tiempo en el campo entre los labradores. (DMPG, 2010)

⁴⁹⁵ *Fortitudo et decor indumentum ejus, et ridebit in die novissimo.* “Fortaleza y gracia forman su traje, y está alegre ante el porvenir.” Prov. 31, 25.

⁴⁹⁶ *Honesta autem nostra nullius egent: sed Deus temperavit corpus, ei cui deerat, abundantiore tribuendo honorem, ut non sit schisma in corpore, sed idipsum pro invicem sollicita sint membra.* “En tanto que nuestras partes honestas no tiene necesidad de ello; mas Dios combinó el cuerpo, de manera de dar decencia mayor a lo que menos la tenía; para que no halla disensión en el cuerpo, sino que los miembros tengan el mismo cuidado los unos por los otros.” I Cor. 12, 24-25.

el cuerpo, y a ti que eres cabeza,
porque pasión no altere tu firmeza,
te atemperó su sumo magisterio.

OTRAS VIRTUDES

SAPIENTIA VIII

Cogitavit dies antiquos, et annos æternos in mente habuit. Psalm. 76.⁴⁹⁷

Águila de Austria, ingenio peregrino,
no a la luz del saber del tiempo giras;
pero de Dios al sol atento miras,
de su alto ser lo eterno, y lo divino.

MISERICORDIA IX

Secundum altitudinem cæli a terra corroboravit misericordiam suam. Psalm. 102.⁴⁹⁸

Murió de su piedad, más que del hado,
porque si franca la mostró en el suelo,
por dilatarla más se sube al cielo,
que es sol que ilustra más, más remontado.

MAGNIFICENCIA X

Magnificentiam glorie sanctitatis eius loquentur, et mirabilia eius narrabunt. Psalm.
144.⁴⁹⁹

⁴⁹⁷ *Cogitavi dies antiquos, et annos æternos in mente habui.* “Pienso en los días antiguos y considero los años eternos.” Sal. 76, 6.

⁴⁹⁸ *Quoniam secundum altitudinem cæli a terra, corroboravit misericordiam suam super timentes se.* “Pues cuanto se alza el cielo sobre la tierra, tanto prevalece su misericordia para los que le temen.” Sal. 102, 11.

Si de Isabel admiro la grandeza,
no en el mármol estriba su memoria,
mas en zafir⁵⁰⁰ celeste su alta gloria,
se erige ilustre, aplaude su firmeza.

MANSUETUDO XI

*Docuit mittes vias suas, Psalm. 24.*⁵⁰¹

Más ilustró a Filipo el regio pecho
esta cordera, que el tusón glorioso,
siendo ejemplar al menos orgulloso
de su gran mansedumbre el menor hecho.

ELEEMOSYNA XII

*Manum suam aperuit inopi, et palmas suas extendit ad pauperes, Proverb. 31.*⁵⁰²

En pobre suelo esconde el rojo grano
su pecho compasivo en franca palma,
y en cambio de la espiga la alta palma
coge, porque la gana al resto humano.

PROVIDENCIA XIII

*Attingit ergo a fine, usque ad finem fortiter, et disponit omnia suaviter. Sap. 8.*⁵⁰³

⁴⁹⁹ *Magnificentiam gloriæ sanctitatis tuæ loquentur, et mirabilia tua narrabunt.* “Hablan de la magnífica gloria de tu Majestad, y divulgan tus maravillas” Sal. 144, 5.

⁵⁰⁰ Zafir: m. desus. zafiro. (DEL, 2014)

⁵⁰¹ *Diriget mansuetos in iudicio; docebit mites vias suas.* “Guía en la justicia a los humildes, y amaestra a los dóciles en sus vías.” Sal. 24, 9.

⁵⁰² *Manum suam aperuit inopi, et palmas suas extendit ad pauperem.* “Abre su mano al pobre, y la alarga al mendigo.” Prov. 31, 20.

Si de la eternidad, si de la vida,
toca el principio, mira el fin violento,
próvida previene aquel sustento,
que en pan se libra a su alma esclarecida.

RELIGIO XIV

Dilexit decorem domus Domini, et locum habitationis gloria illius. Psalm. 25.⁵⁰⁴

Si aquí a Dios, y María en sacro bulto
Isabel veneró del templo al ara,
ya sin embozo aspira cara a cara
venerar a los dos en mejor culto.

MAIESTAS XV

Thronus eius, sicut sol. Psalm. 88.⁵⁰⁵

Si de imperio mejora, es consecuencia,
que el trono se aventaje en la escultura,
si aquí de sombras le formó su altura,
allá del sol le adorna su eminencia.

PURITAS XVI

Ambulabit in lege Domini. Psalm. 118.⁵⁰⁶

⁵⁰³ *Attingit ergo a fine usque ad finem fortiter, et disponit omnia suaviter.* “Ella abarca fuertemente (todas las cosas), de un cabo a otro, y las ordena todas con suavidad.” Sab. 8, 1.

⁵⁰⁴ *Domine, dilexi decorem domus tuæ, et locum habitationis gloriæ tuæ.* “Amo, Yahvé, la casa de tu morada, el lugar del tabernáculo de tu gloria.” Sal. 25, 8.

⁵⁰⁵ *Et thronus ejus sicut sol in conspectu meo.* “Y su trono como el sol delante de Mí”. Sal. 88, 37. Se ha notado un error en la edición del 2009: en vez de anotar “Psalm. 88”, anota “Psalm. 118”

⁵⁰⁶ *Beati immaculati in via, qui ambulant in lege Domini.* “Dichosos aquellos cuyo camino es perfecto, que andan tras la Ley de Yahvé.” Sal. 118, 1.

Si del tálamo, y ley en la fe pura
su lis no ajó⁵⁰⁷ con licencioso paso,
cuando a la gloria pasa del ocaso,
de la lis le corona la blancura.

2

EN EL CERTAMEN QUE SE HIZO EN QUITO, A DONDE SE PEDÍA SE GLOSASE
esta copla a la muerte de nuestra reina doña Isabel de Borbón

*Llorad lágrimas vertidas,
enjutos ojos serenos,
que a fe, que no os cuesten menos
lloradas, que detenidas.*

Glosa

Si repetís el amor,
Filipo, de vuestra esposa,
acción es también forzosa
que repitáis el dolor:
que acreditan en rigor
quejas otra vez sentidas,
y pues honran repetidas,
sentid penas expresadas,
expresad ansias lloradas,

5

⁵⁰⁷ Evia anota “hajó”. En español la palabra “hajar” no existe. Probablemente quiso anotar “ahajar” o “ajar”.

llorad lágrimas vertidas. 10

Lo que siente el corazón
fieles expresan los ojos,
si en cristalinos despojos
aquel muestra su pasión:
con que es cierta conclusión, 15
Filipo, que por lo menos,
si del corazón los senos
anega al dolor, y el llanto,
no tengáis en tal quebranto
*enjutos*⁵⁰⁸ ojos serenos. 20

Pero si llorar flaqueza
indica en la majestad;
¿cómo a aquesta poquedad
hoy se humilla vuestra alteza?
Dirá alguno, que es fineza 25
de vuestro amor a lo menos;
mas si a las lágrimas senos
ensancha vuestro dolor,
causaos fuerza superior,
que a fe que no os cuesten menos. 30

⁵⁰⁸ Enjuto, ta: Del lat. *exsuctus*, part. de *exsugĕre* 'chupar'. 1. adj. Delgado, seco o de pocas carnes. 2. adj. Seco o carente de humedad. Tierras enjutas. 3. adj. desus. Parco y escaso, tanto en obras como en palabras. (DEL, 2014).

Y pues Isabel ya goza
aquel celeste dosel,
enjúguese el llanto fiel
en vuestra llama amorosa:
pero si aún la pena ansiosa 35
brota lágrimas sentidas,
no queden por reprimidas,
que es nube opuesta a su ardor,
y fecundarán mejor
lloradas, que detenidas. 40

3

AL MISMO INTENTO

Diose en el certamen el asonante agudo, y que discurriese sobre el sentimiento
de la ciudad de Quito, aludiendo a los montes que adornan el escudo de sus
armas.

Romance

Pastores de aquestas cumbres,
que a Quito dan tanto honor,
¿dónde la rosada aurora
se esconde ya de Borbón?
Si registráis de esa altura 5
de la luz primer albor;
¿dónde los floridos rayos
de Isabel traspone el sol?
Sólo contemplo, pastores,

en lugar de su esplendor,	10
el silencio de la noche,	
de sombras la confusión.	
El gran luminar del día	
la vez que se le atrevió	
a competirle los rayos,	15
fue de su luz negro horror.	
¿Cómo la tiniebla ahora	
ha tomado posesión	
del imperio que regía	
aquel su regio candor?	20
Pero si estatuas de mármol	
os miro en tal suspensión,	
el ocaso de la muerte	
sin duda apagó su ardor.	
Dan triste seña los montes,	25
gigantes de esta región,	
en negros lutos que arrastran,	
y las sombras les cortó.	
Un arroyo, que en sus faldas	
corrió en despeño veloz,	30
éxtasi de hielo asiste	
a asombros de su dolor.	
Las flores, que a su cristal	
copiaron su perfección,	
tristes contemplan su muerte	35
en su robado color.	

Los árboles que bebieron
 la risa al salir el sol,
 haciendo sus hojas ojos,
 en llanto se convirtió. 40
 Sólo el funesto ciprés
 aviva más su verdor,
 que hay quien se vista de gala,
 quizá porque otro murió.
 Pero qué triste contemplo 45
 de aquella gruta el horror
 el honor de aquestos montes,
 cabildo que les rigió.
 No en repetidas querellas
 hacen de sí ostentación; 50
 que dolor que tiene labios,
 mucho de pena perdió.
 En lágrimas sólo vierten
 convertido el corazón,
 que amor que sale a los ojos, 55
 es agigantado amor.
 De negras bayetas cubren
 los rostros, ¡qué confusión!
 al vasallo que hace cara,
 como alevoso, y traidor. 60
 Y aunque a la lengua no fían
 alguna demostración,

sustituyen⁵⁰⁹ en las obras
 desempeño, aunque menor.
 Tanta luminaria ilustre, 65
 tanto luciente blandón,
 voces son, que de sus pechos
 acuerdan llamas de amor.
 Sino es que sean los rayos,
 que aquesta urna selló, 70
 y a pesar de sus cenizas
 muestran su lúcido ardor.
 ¡Oh estrellas son a su pira,
 que encienden tanto farol,
 muy debido sentimiento, 75
 pues de Isabel murió el sol!
 Pirámides de estos montes
 quisiera su compasión
 erigir a las cenizas,
 y de Isabel al honor. 80
 Más ilustre mauseolo,⁵¹⁰
 más elevado panteón,
 y más honoraria aguja
 su fe, y lealtad escogió.
 Pues erigió de su pecho, 85
 no sólo a la ostentación,

⁵⁰⁹ En la EPr aparece “sostituye”. Sostituir: 1. tr. desus. substituir. (DEL, 2014)

⁵¹⁰ Mauseolo: m. p. us. Mausoleo (DLE, 2014).

pero en amor, y verdad,
por pira su corazón.

4

AL MISMO ASUNTO QUE EL PASADO

Romance

Las dos cimas, que coronan
de Quito el mayor blasón,
por eminentes gozaban
del alba el primer ardor.

Dando en sus claros reflejos
al valle que le atendió,
ejecutorias de ilustre
con tan prevenido honor.

Pero qué presto llegaron
a ocaso tanto esplendor,
pues ya es túmulo de sombras,
si teatro fue del sol.

Una atezada tiniebla
su bella luz les robó;
mas qué mucho, si ya eclipse
padece el sol de Borbón.

A los montes su firmeza
les desquició tal dolor,
que en tal sentimiento al monte
no le valió su tesón.

5

10

15

20

Y si columnas del cielo
se vieron en su región,
pues vacilantes caducan,
el cielo también tembló.
Si atalayas de la aurora
fueron el primer albor,
ya pirámides de sombras
el horror las construyó.
La república de ninfas,
de que su verdor pobló,
y Hamadriades,⁵¹¹ que rigen
desde el árbol a la flor.
Cabildo, que en paz segura
tanta planta gobernó,
en quebrantos de su pecho
mostraron su turbación.
Acentos vierten al aire,
que el eco fiel respondió;
que tan crecido quebranto,
aún al risco le dio voz.
Algún alivio su duelo

25

30

35

40

⁵¹¹ Evia escribe “Amadriades”. Se ha repuesto la *h*. Hamadriade: (Ἠμαδριάδες). Las Hamadriades son una categoría de ninfas de los árboles. Nacen con el árbol que protegen, y comparten su destino. Así, Calímaco, en el Himno a Delos, presenta a una ninfa de una encina, angustiada por su árbol, que acaba de ser alcanzado por un rayo. Las ninfas — dice — están contentas cuando el agua del cielo riega las encinas; están de luto cuando éstas pierden el follaje. Se pretendía incluso que morían con su árbol. Por eso eran consideradas como seres mediadores entre los mortales y los inmortales. Viven largo tiempo, diez «vidas de palmera», es decir, nueve mil setecientos veinte años. (DMPG, 2010)

en sus acentos logró,
 que divierte mucho el labio,
 cuando le ayuda el clamor.
 Qué poca dura que tuvo, 45
 pues se lo ataja el dolor;
 ya titubea el aliento,
 ya su pena enmudeció.
 Y aunque se embargó la lengua,
 los ojos, y el corazón 50
 se ayudan, pues ellos vierten,
 lo que aqueste⁵¹² concibió.
 Y a tan crecidos raudales
 los acrecienta el amor,
 que las flores de sus rostros 55
 en tempestad inundó.
 Y por ellas se desatan
 con despeño tan veloz,
 que al prado de su tristeza
 hicieron información. 60
 El lirio más agraciado
 con tal nueva desmayó,
 pues le faltó la flor de lis
 donde él copió su primor.
 La rosa más encendida 65
 en nieve trocó el color,

pues le faltó de Isabel
 púrpura que le adornó.
 Mustio el clavel se deshoja,
 porque de su rojo humor, 70
 al prado en sangrientas letras
 así mejor informó.
 La corona del vergel
 en la azucena cayó,
 que es fuerza que otra se rinda, 75
 si cayó la de Borbón.
 El más lozano laurel
 a aqueste golpe cedió,
 que lo que el rayo no rinde
 se sujetó a este rigor. 80
 ¿Pero qué me admiro, cielos,
 si de la guerra faltó
 las palas que el ceñían,
 y al orbe dio admiración?
 No hay planta en el bosque umbroso 85
 ni en el jardín se halla flor,
 a quien en raudal crecido
 aqueste arroyo informó.
 Que no sienta, que no gima,
 ya en el robado color, 90
 ya en la deshecha belleza,
 humillada su ambición.
 Mas qué mucho, si Isabel

es sol que les alumbró,
 es clavel, hermoso lirio, 95
 y azucena en su candor.
 Es la planta más lozana,
 es la rosa en su arrebol,
 de quien el prado, y las flores
 copiaron su perfección. 100

5

AL ÁGUILA REAL QUE CORONABA EL TÚMULO CON ALIÑO, A LA REINA NUESTRA
 señora doña Isabel de Borbón, y a sus armas, las lises de Francia, que se mira
 van gravadas en el escudo que tenía insculpido en el pecho.

Décimas

Si en esa pira te abrasas
 en tanta llama que inspiras,
 mal a ser águila aspiras,
 cuando ya por fénix pasas:
 y si el aliento traspasas 5
 a mejorado vivir,
 será el celeste zafir;⁵¹³
 mas si fénix acabaste,⁵¹⁴
 fue, porque al sol te abrasaste
 de Filipo en tu morir. 10

⁵¹³ Zafir: m. desus. zafiro. (DLE, 2014)

⁵¹⁴ Tanto EBVC como en la EFFAH aparece cambiado el verso: “mas si el Fénix acabaste”. Se respeta el verso como aparece en la EPr.

Y si fénix de tu fuego
logras más flamante vida,
¿cómo aquesta repetida
en dos la contemplo luego?
Evidencia es, que no niego, 15
si estas dos cabezas miro;
mas si a la verdad aspiro,
esas dos tus hijos fueron
fénix, que renacieron,
y por tus copias admiro. 20

Si esas dos cabezas son
tus hijos en esta empresa
también a Filipo expresa
de ese pecho el corazón:
que tu lis, de él posesión 25
tuvo siempre en lo amoroso;
mas si esto en vida es forzoso,
¿cómo al morir se hace ley?
porque el gran pecho de un rey,
sólo es tu túmulo honroso. 30

Y si es que tu pecho sella
muerta, Filipo, esta flor,
¿cómo en lozano verdor
vuelve a revivir más bella?

Mas qué dudo, si es que en ella 35
tu pecho llega a tocar,
y es tan divino tu amar,
que un nuevo milagro obra,
pues vida que en sí zozobra,
en ti llega a alcanzar. 40

¿Cómo, que brote una flor
tu pecho? ¡prodigio es nuevo!
pues sólo de este es renuevo
una llama, y un ardor:
mas no es milagro en rigor, 45
cuando a tus rayos alienta,
porque si vive a tu cuenta,
lisonja es tu propia llama
porque el sol, que si la inflama
más que la aja, la aumenta⁵¹⁵. 50

Si de tu pecho el tusón
gloria es bien esclarecida;
¿cómo ahora es aplaudida
esa lis por tu blasón?
Pero en esta suspensión, 55
fácil consigo el acierto,

⁵¹⁵ En la EPr aparece la palabra “augmenta”. Augmentar: tr. desus. aumentar. (DLE, 2014)

pues que cordero le advierto,
y por lograr su hermosura,
le apacientas en la altura
de esos lirios de tu huerto.

60

6

**PONDÉRASE LO ARDIENTE DE LA FE, LO CRECIDO DE LA CONFIANZA EN TODOS
los sucesos que tuvo la reina nuestra señora: dióse por ejemplar la segunda**

Canción de Garcilaso, que comienza:

La soledad siguiendo.

Canción

Entre la sombra vana
de la humana ignorancia,
la fe del alma al bello firmamento
sacro esplendor se ufana,
y aunque a grande distancia,
con ella a Dios en sólo un pensamiento
mira el entendimiento;
a su luz, pues, Isabela
abreviando del suelo
largos espacios, se avecinda al cielo,
y en él contempla a Dios, a quien anhela,
que aunque le mira atenta,
su vista a averiguarle más se alienta.

5

10

Águila brujulea
rayos del ser divino,

15

penetrando la niebla que retira
aquella suma idea,
su ingenio peregrino
sacramentos descubre en lo que mira,
pues que su fe le inspira, 20
que si yace en quebranto
España, y en dolores,
serán espinas, que la broten flores,
cambiando en risa su penoso llanto;
porque su fe eminente 25
altamente de Dios en todo siente.
Ara le erige, y culto
de su pecho en el templo,
donde su amor ofrece sacrificio
de fe al sagrado bulto, 30
y a impulsos de este ejemplo,
repite en otros actos su ejercicio,
no queda, no en indicio,
de su fe lo eminente,
porque tanto se aumenta, 35
que la verdad del juicio más exenta
la consigue tan clara, y tan presente,
que se pasa a evidencia;⁵¹⁶
tal es su fe, tan alta su eminencia.
Antes del sacramento, 40

⁵¹⁶ En EBVC aparece cambiado el verso: “que pasa a evidencia”.

que el alma purifica,
 en baño amargo, en cristalino llanto,
 de fe busca el aumento,
 sus actos multiplica;
 mas no es prodigio los aumente tanto, 45
 pues al misterio santo,
 que es de la fe el sublime,
 dispone, cuando en forma
 Dios se le comunica, y se transforma,
 cambio de amor, en que ella le redime, 50
 y aunque sol escondido,
 su fe Clicie⁵¹⁷ le ronda lo lucido.
 Esta virtud sagrada
 hace que los progresos
 de sus gloriosas armas, y vitorias,⁵¹⁸ 55
 no a su valiente espada,
 de su valor, no a excesos
 hoy atribuya, ni a sus altas glorias,
 mas tan claras memorias
 a Dios las rinde sabia; 60
 que de Dios es la fuerza,
 y sólo vence aquel, a quien esfuerza,

⁵¹⁷ Se refiere a Clitia (Κλυτία). Clitia es una doncella amada por el Sol, que la desdeño por el amor de Leucotoe. Pero Clitia reveló al padre de esta los amores de su rival y fue encerrada en un profundo foso, donde murió. Leucotoe fue castigada por ello, pues el Sol jamás volvió a verla. Consumiose de amor y se transformó en heliotropo, la flor que gira siempre hacia el Sol, como tratando de ver a su antiguo amante. De los amores de Leucotoe y Helio nació un hijo, Tersanor, que figura en algunos catálogos de los Argonautas. (DMPG, 2010)

⁵¹⁸ Vitoria: f. desus. victoria. (DLE, 2014)

y el que a Dios se la niega impío, le agravía:

¡Oh amazona prudente!

con ella la altivez huellas valiente.

65

Ya no admiro, que el cielo

tan lata tu fortuna

franquee, Isbela, al trofeo, a la proeza,

pues gloria de tu celo

con la de Dios es una,

70

que por suya la aumenta en gran grandeza,

y aquesa tu fineza,

con que sabia disfrazas,

volviendo a Dios tus hechos,

son de tu ilustre honor claros cohechos:

75

que buscar este ardid, y aquestas trazas,

es que en ti se atribuya

la gloria a Dios, pues la de Dios es tuya.

Canción, si diestro al blanco no he acertado,

mi ceguedad es cierta,

80

no la fe, que a su luz todo se acierta.

7

AL MISMO INTENTO, EN OTRO CERTAMEN QUE SE HIZO EN LA MISMA CIUDAD,

pidieron se glosase la copla siguiente.

Si de muertes tan sentida

sois vos Átropos⁵¹⁹, la que

⁵¹⁹ En la mitología griega Átropos (en griego Ἀτροπος, 'inexorable' o 'inevitable'), a veces llamada Aisa, era la mayor de las tres Moiras. Las tres Moiras (Parcas), Atropo, Cloto y Laquesis

*causa de tal dolor fue,
¿Por qué nos dejáis con vida?*

Glosa

Menos se rindió el valor
del gran Filipo al cuidado
de un imperio revelado,
que de una muerte al dolor:
pues que llora ya el rigor
de la parca, que atrevida
segó de Isabel la vida;
mas tal pena es alabada,
si es de vida tan llorada,
si de muerte tan sentida.

5

10

Ya pregunta enternecido,
si Láquesis le robó,
o si Cloto⁵²⁰ le cortó

regulaban la duracion de la vida desde el nacimiento hasta la muerte, con ayuda de un hilo que la primera hilaba, la segunda enrollaba y la tercera cortaba cuando la correspondiente existencia llegaba a su término. Cfr. Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós: Barcelona, 2008.

⁵²⁰ Cloto y Láquesis: Son dos de la tres Moiras. Moiras: (Μοῖραι). Las Moiras son la personificación del destino de cada cual, de la suerte que le corresponde en este mundo. En principio, todo humano tiene su moira, que significa su parte (de vida, de felicidad, de desgracia, etc.). Luego, esta abstracción se convirtió muy pronto en una divinidad, tendiendo a parecerse a la Cer, aunque sin

llegar nunca a ser un demonio violento y sanguinario como ella (v. Ceres, Κήρες). Impersonal, la Moira es inflexible como el destino; encarna una ley que ni los mismos dioses pueden transgredir sin poner en peligro el orden del universo. La Moira es la que impide a tal o cual dios acudir en socorro de un héroe determinado en el campo de batalla cuando ha llegado su «

aquel estambre florido.⁵²¹

Pero ya que convencido, 15

de que esta, ni aquella fue,

de la tercera a la fe

fía, y la voz al hablar

le faltó, y al preguntar;

*sois vos Átropos*⁵²² *la que.* 20

Y aunque el labio enmudeció;

pero ya el amor se alienta

a que corra por su cuenta,

lo que a la voz le faltó:

Átropos se convenció 25

de este delito, porque

en ella rastro se ve

de aquesta fatal herida,

pues su segur⁵²³ atrevida

causa de tal dolor fue. 30

hora ». Poco a poco parece haberse desarrollado la idea de una Moira universal que domina el destino de todos los humanos, y, sobre todo, después de la epopeya homérica, la idea de tres Moiras (Parcas), Atropo, Cloto y Láquesis que, para cada mortal, regulaban la duración de la vida desde el nacimiento hasta la muerte, con ayuda de un hilo que la primera hilaba, la segunda enrollaba y la tercera cortaba cuando la correspondiente existencia llegaba a su término. (DMPG, 2010)

⁵²¹ En la EPr aparece aquí un signo de interrogación. Tanto en la EFAH como en la EBVC ha sido eliminado.

⁵²² Átropo: es una de las tres Moiras. Ver nota anterior.

⁵²³ Segur: Del lat. *secūris*. 1. f. Hacha grande para cortar. 2. f. hoz. 3. f. Hacha que formaba parte de cada una de las fasces de los lictores romanos. (DLE, 2014)

Si la vida corre a cuenta
del alma a la información,
y si le falta esta acción
queda del vivir exenta:
como parca, pues sangrienta,
robando el alma atrevida,
de Isabel esclarecida,
a sus vasallos, y al Rey,
siendo al morir de esta ley,
¿por qué nos dejáis con vida?

35

40

**POEMAS A LA TEMPRANA MUERTE DE DON BALTASAR CARLOS, PRÍNCIPE DE LAS
ESPAÑAS**

En las honras que la Compañía de Jesús (siempre anticipada, siempre atenta al reconocimiento de sus católicos príncipes) hizo a la temprana muerte del heredero de esta dilatada monarquía, por declarar más lo cuidadoso de su afecto en lo particular del asunto: estudió su atención por fúnebre pira, por honoraria aguja una hermosísima flor de lis, que nacía del tercer cuerpo, en que crecía en compasada altura lo capaz, y vistoso del túmulo, que se levantó en su iglesia: si guarnecido, y acompañado de variedad de hachas, y luces; si adornado de ingeniosos poemas; orladas también las hojas de su lis en proporción maravillosa, de multitud de bujías, y tan imitada al natural esta flor, que se podía atribuir a prodigio, cómo entre tantas llamas conservaba lozana su hermosura; ¿cómo entre tantos incendios no se ajaba su florido candor? Cuyo vistoso aparato, cuya ingeniosa armonía se procuró descifrar en este.

Soneto estambotado⁵²⁴

Esa pira, que asciende misteriosa
de tanta ardiente llama coronada,
esa esfera de estrellas ilustrada,
que a un sol hoy sustituye⁵²⁵ dolorosa:

⁵²⁴ No se ha podido encontrar el significado de esta palabra.

enigma es sacro, cifra es luminosa 5
 de nuestra Compañía, que ajustada
 a la pena común, tiene llorada
 la pena que le toca más ganosa.
 Cuando haciendo sus lágrimas corriente,
 fecunda así de Carlos la ceniza, 10
 que a su riesgo, su lis brota fragante;
 siendo el amor abeja diligente,
 que de sus hojas bellas que eterniza,
 néctar llora, y la cera vigilante;
 pues tanto verlo adquiere en lo elegante, 15
 la dulzura que goza, si esa pira
 la cera, que en su humor tanta luz gira.

9

A LA FLOR DE LA TEMPRANA MUERTE DEL PRÍNCIPE DON BALTASAR CARLOS

*Admirad flores en mí
 lo que va de ayer a hoy,
 que ayer lis de España fui,
 hoy flor de ese cielo soy.*

Glosa

En el jardín Español
 tan agraciada me hallaron,
 que las flores me juraron

⁵²⁵ En la EPr aparece “sostituye”. Sostituir: 1. tr. desus. sustituir. (DEL, 2014)

(astros del prado) por sol:
pero al primer arrebol 5
toda esta pompa perdí,
y así en aquello que fui
no admiréis la majestad,
antes bien la brevedad
admirad flores de mí. 10

Ayer en botón vistosa
fui de todos aplaudida,
que aún me apuntaba la vida,
y ya me aclamaban rosa:
mas ¡ay qué acción tan ociosa! 15
pues la muerte en que hoy estoy,
me acuerda cuán breve soy,
en mí dejando enseñanza,
en que advierta la esperanza,
lo que va de ayer a hoy. 20

Qué breve vida, diréis,
tiene el príncipe de España,
pues del hado a la guadaña
morir tan en flor le veis:
pero ya no os admiréis, 25
responde Carlos, que así
mi vida toda adquirí,
que si hoy muerto he como flor,

se declara así mejor,
que ayer lis de España fuí. 30

Sólo mi muerte temprana
ha sido para este suelo;
pero mejorando vuelo,
flor vivo, eterna, y lozana:
y si a mi primer mañana, 35
tan otra me vi, y estoy,
no siendo ayer lo que hoy,
fue porque ayer de este prado
fui flor, y en luz mejorado,
hoy flor de ese cielo soy. 40

10

LAMENTO GENERAL EN LA TEMPRANA MUERTE DE DON BALTASAR CARLOS,

príncipe de España

Canción

¡En qué tristeza, en qué silencio el prado,
admira la armonía
de esta su vegetable monarquía!
¡Todo en un punto a asombro se ha pasado!
el rápido cristal de aquella fuente, 5
que veloz se atropella en su corriente,
un éxtasi de hielo
detuvo el curso, y enfrenó su vuelo:

con qué susto en su espejo, y las flores
 contemplan sus horrores, 10
 sin duda (dicen) que a su margen falta
 hoy la corona, que mejor la esmalta,
 que sólo a su raudal pudo esta pena
 prender el curso, aprisionar su vena,
 Con qué quebranto allí una casta rosa 15
 desaliña su púrpura vistosa,
 y sin tiento a pedazos por el suelo
 siembra las galas que afeó el desvelo:
 la azucena, que al prado ilustra bella
 la luz apaga a su fragante estrella, 20
 y deshojando aqueste, y aquel rayo,
 padece eclipse el campo a su desmayo:
 La flor indiana, que se pule en oro,
 su pompa descompone sin decoro,
 y el pálido color, que antes la afea, 25
 con nuevo pasmo ahora más la afea;
 y si hoy ajan a su aliño aquellas flores,
 la flor les falta, que les dio colores.
 ¡Oh qué pena, dolor, qué sentimiento!
 faltó al mundo sin duda el lucimiento, 30
 faltó Carlos, faltó la flor lozana
 al primer esplendor de su mañana:
 que asustarse la fuente con el prado;
 ceder breve las flores a su hado,
 fue, que todas murieron a su herida, 35

pues todas dependían de su vida:
 y si monarca tierno las festeja,
 si infante sol con rayos las bosqueja,
 a su alentar peligren ya primero,
 sea su infancia el término postrero; 40
 pues hoy su sol fenece con la aurora,
 muere su flor cuando el botón colora.
 Endéchenle jardines, y vergeles,
 pues el carmín faltó de sus claveles;
 y flora toda en lágrimas bañada, 45
 la mente en él su gloria profanada.
 El bello abril, el mayo más florido
 enlute la esmeralda del vestido;
 pues si el verdor de Carlos se marchita,
 su hermosa gala en vano solicita: 50
 No pula ya la primavera flores,
 pues que faltó la flor de sus primores;
 y en las aguas que vierte en llanto tierno
 no sea primavera, sea invierno;
 que del abril, jardín, y primavera, 55
 Carlos la gala fue, pero primera.
 Este orbe todo se provoque a llanto,
 elemento no falte a dolor tanto;
 en la tierra el león ruja valiente,
 finja el valor, que alguna vez lo siente; 60
 pues de España el cachorro generoso
 al fatal golpe se rindió forzoso:

Gima ese mar, pues en su propio puerto,
 al volar sus espumas, quedó yerto;
 el aire sienta, que a estrenar el vuelo 65
 tira del Austria esta águila a su cielo,
 piélago del olvido, sulco⁵²⁶ breve,
 ya un hasta el fuego aquel dolor se atreve,
 que si este ansioso anhela la alta esfera,
 a lo sublime Carlos se acelera. 70
 Con más razón la aurora a esta mañana
 el llanto vierta, que llorar el día,
 en la pena parece que se ufana,
 pues entonces se viste de alegría:
 llore el ocaso, si de un astro infante, 75
 y ese cielo no sólo vigilante
 argos la mente en esa noche oscura,
 mas cuando Polifemo se apresura
 con ese sol a su lucido oriente,
 el sol de Carlos llore tan reciente; 80
 pues los astros, y el sol de luz son flores
 al morir, y vivir sus resplandores:
 y aún por florida tierna aquesa pira⁵²⁷
 por llanto vierta llamas que respira.
 Pasó Carlos en postas de un instante, 85
 su juventud graciosa, y elegante;

⁵²⁶ Sulco: Del lat. *sulcus*. 1. m. desus. surco. U. en León. (DLE, 2014)

⁵²⁷ Alude a la Flor de Lis, de que se hizo la Pira.

y de jazmín exhalación corriendo,
apenas de su vista dejó estruendo;
voló cometa sin dejar la huella,
de que antes fuese aún aparente estrella: 90
y si el cándido copo de su infancia,
Cloto⁵²⁸ en ampos trató con elegancia
en usos de marfil, en ruelas de oro,
todo eso fue debido a su decoro;
mas qué importa, si toda esa eminencia 95
de átropos no resiste a la violencia;
y al morir en tu flor, en fin seguiste
de tu Isabela querida ocaso triste.
Mas ¿qué digo? Isabela fue el aurora,
que porque ilustres mejorado cielo 100
guía tu sol a rayos que atesora;
y en una vista al trasponerse el vuelo,
las luces todas (joven peregrino)
al resplandor registras ya divino:
no vistas más la púrpura sangrienta, 105
del eterno candor la gala ostenta,
entronice tu planta generosa,
peaña⁵²⁹ de los astros luminosa;
y tu madeja honore preeminente,
ya del iris lo vario, y lo luciente, 110

⁵²⁸ Ver nota 391.

⁵²⁹ Peaña: f. peana. Peana: Der. del lat. *pes, pedis* 'pie'. 1. f. Basa, apoyo o pie para colocar encima una figura u otra cosa. 2. f. Tarima que hay delante del altar, arrimada a él. (DLE, 2014)

beneficiando con eterno giro,
todos tus reinos hoy de este zafiro.

Basta canción; ¿por qué tan alta subes,
que parece que atrás dejas las nubes?⁵³⁰

humilla el vuelo, y a este monumento 115

de nuestro Carlos mirarás atento;

que si rosas en él hoy esparciste

(profana ceremonia sea, o triste)

las rosas bellas Carlos se ha llevado,

y solo del dolor nos ha dejado 120

las espinas, que a impulso repetido,

el pecho entre ellas se hallará oprimido.

11

EMBLEMA

Pintose un levantado cedro, que figuraba a nuestro monarca Felipe Cuarto, la
copa, aunque mostraba estar coronada de sus flores; pero tan marchitas, que
apenas declaraban lo que habían sido, y un águila, que expresaba a la reina, que
despedazando el tronco, le sacaba el corazón, y volaba hacia el cielo, con este
lema por una parte: *Date sunt mulieri alæ duæ aquillæ magnæ. Apocal. 12.*⁵³¹ Por

⁵³⁰ En la EBVC se han omitido los signos de interrogación.

⁵³¹ La cita original latina es la siguiente: *et datæ sunt mulieri alæ duæ aquilæ magnæ ut volaret in desertum in locum suum, ubi alitur per tempus et tempora, et dimidium temporis a facie serpentis.* (Pero a la mujer le fueron dadas las dos alas del águila grande para que volase al desierto, a su sitio donde es sustentada por un tiempo y (dos) tiempos y la mitad de un tiempo, fuera de la vista de la serpiente.) (Apoc. 12, 14)

otra este Ezequiel 17: *Aquila grandis magnarum allarum tullit medullam cedri*,⁵³² y esta versión de Santo Pagnino: *Aquilla graudis tullit summitatem cedri*,⁵³³ con estas

Décimas

¿Cómo el pimpollo florido
de este cedro levantado
de Felipo, se ve ajado
sin que le valga lo erguido?

Mas qué me admiro, si ha habido

5

quien le robe el corazón

de Carlos, y no es razón

esté su pompa lucida,

pues aquesta vive unida

del corazón a la acción.

10

No es robo, si atiendo al hecho,

pues Isabela le emprende,

y así sólo unir pretende

⁵³² La cita original latina es la siguiente: *Aquila grandis magnarum alarum, longo membrorum ductu, plena plumis et varietate, venit ad Libanum, et tulit medullam cedri*. ("El águila grande, de inmensas alas y plumas largas, cubierta de plumaje de varios colores, vino al Líbano y se llevó la cima del cedro.") (Ez. 17, 3)

⁵³³ Santo Pagnino o Pagnini: Dominico nacido en 1470 en Lucca, Toscana; murió el 24 de agosto de 1541 en Lyon. Es uno de los principales filólogos y biblistas de su época. Empleó 25 años en su traducción de la Biblia, *Veteris et Novi Testamenti nova translatio*, publicada en 1527, la primera en dividir el texto en versículos numerados. Se imprimió en Lyon. Era la primera que se hacía al latín desde la *Vulgata* de San Jerónimo. Era una versión muy literal que constituyó un punto de referencia entre los humanistas de la época y que fue reimpresa varias veces. Esta traducción fue revisada y anotada por el español Miguel Servet, en 1542. Cfr. Reilly, Thomas à Kempis. "Santes Pagnino." The Catholic Encyclopedia. Vol. 11. New York: Robert Appleton Company, 1911.

el corazón a su pecho:
 Carlos lo fue en lazo estrecho; 15
 pero si al suelo murió,
 Isabel hoy consiguió
 cual águila generosa
 su corazón, que amorosa
 en Carlos antes dejó. 20

Águila fue, que en su vuelo,
 sin que peligro presuma
 en tanta vistosa pluma,
 escaló el más alto cielo:
 y hoy pretende su desvelo, 25
 si Carlos muere reciente,
 (pues pollo se ve en su oriente
 de aquella águila imperial)
 que aquilate lo real
 al rayo de Dios ardiente. 30

12

A SU ANTICIPADA MUERTE, ALUDIENDO TAMBIÉN

al feliz tránsito de su dichosa madre

Décima

Marchitose al fin de Isabela,
 aquella pompa dichosa,
 siendo su vara gloriosa

cetro, que al gobierno vela:	
Carlos, que a su centro anhela,	5
viendo que su propia vida	
está densa desunida,	
(pues es de su vara flor)	
siega este humano verdor,	
por verla otra vez unida.	10
Ya, pues, en rayos mayores,	
puedes, Isbela lucir	
pues gozas en el zafir	
de Carlos los resplandores:	
que si aquí a tus bellas flores	15
gala añadió, y hermosura,	
pompa fue de cortadura	
a tu verdor permanente,	
y lámina más luciente	
en esta mayor altura.	20

13

A LA MISMA MUERTE DE NUESTRO PRÍNCIPE

Décima

Carlos, lució tu esplendor
tanto en tu aurora primera,
que todo este orbe era esfera
ya de aquel tu infante ardor:

y si te vieras mayor 5
 muchas luces te sobrarian,
 con que ociosas hoy se hallaran,
 y así te subiste al cielo,
 que jamás en nuestro suelo
 tantas luces se lograrán. 10

14

ALÚDESE A SU NOMBRE DE CARLOS, Y LISES DE LAS ARMAS DE ESPAÑA

Soneto

Si el renombre de Carlos victorioso,
 ¡oh ilustre joven!, te alentó al oriente,
 y aún al rayo primero, aún floreciente
 enigma fuiste en todo misterioso:

del Carlos Quinto al número glorioso, 5
 si número añadiste preeminente;
 otro también creciste en tu occidente
 al cuartel de tus armas generoso.

Cinco lises te adornan el escudo,
 mas advertido, Carlos, ya no dudo, 10
 que de lis tanta, de que se corona,

otra más bella en ti se perfecciona;
 pues al cortarte en flor el impío hado

con la sexta tu escudo has mejorado.

15

*FUNEBRE ELOGIUM, IN MORTEM D. BALTHASARIS CAROLI, HISPANIARUM PRINCIPIS,
metamorfosisimque, etiam eius in florem stematum splanans*

Epigrama

*Mors ubi Adonis dira venustos occupat artus,
it cruor in florem, pullulat absque mora,
inte Carole Adonis forma refugit amoena,
dumque etate viges, robore bella moves:
Heu! iam teneras vires fera colligit vitro
mors, tamen in florem Carolus iste viret,
pungantur Balthasar flores stemmate sacro,
pro cunctis ergo pullulet iste tuus.*

5

Ajustados tenía estos poemas, para darlos a la estampa, cuando en pluma 40
de fidelidad, y del dolor, volaron a estos remotos climas las tristes, y
lastimosas nuevas de la muerte de nuestro invicto monarca don Felipe el
Piadoso, cuyo espíritu, confiados esperamos todos sus vasallos goza mejor
trono, y más permanente corona en el Empíreo. Y advirtiéndote, que te
ofrecía las *Flores Fúnebres*, que esparció mi maestro en las reales urnas de la
reina nuestra señora doña Isabel de Borbón, y del príncipe don Baltasar
Carlos; me pareció, que no quedaba con el aliño, que yo deseaba, si no
las acompañaba con las de nuestro rey, esposo, y padre suyo; y que
juntaste también la muerte, a quienes con lazo tan estrecho había unido la
vida. Y ya que no pueden ser del mismo espíritu, y numen; porque no
puedo persuadirme, haya compuesto mi maestro a este asunto; no sólo por
embargado de otros estudios más serios; pero por observador de un dicho
ordinario suyo, en que solía repetir, que los versos eran las flores del
ingenio, y que estas habían de permanecer cuanto durase la primavera de
la juventud, y no más.

Digo, pues, que ya que no pueda ser esto, ni tampoco me concede tiempo 41
para averiguarlo; te las ofrezco de otro florido ingenio de la misma
Compañía, que como flores de un mismo jardín, y del mismo cultivo y
aseo, no extrañarás se acompañen con las que aliñan este ramillete, y
esmaltan su hermosura. Pasa los ojos por ellas, que aseguro has de quedar
aficionado al numen, y al ingenio.

PINTOSE LA FE CON LOS OJOS VENDADOS. LLANTO DE LA EE

Décimas

Dos luces, parca fatal,
 eclipsas con tu guadaña,
 en Filipo un sol de España,
 en mí su corona real:
 Todo mi ser, y caudal 5
 si llevas muerte en despojos,
 no es mucho, que con enojos
 clame al cielo contra ti;
 pues cuando ciega nací,
 fui la niña de sus ojos. 10

Siendo yo como verdad,
 hija del entendimiento,
 parezco en el sentimiento
 afecto de voluntad:
 Obligome tu beldad, 15
 Felipo, a tal conversión,
 moriste, y yo con razón
 me pasé como entendida,
 para eternizar tu vida,
 al bando del corazón. 20

Retrato de mi hermosura

fue Filipo en su semblante,
y la fortuna inconstante
quiso borrar la pintura:
Si bien en la sepultura 25
es tanto más viva, que
equivocada no sé,
(pues cierra los ojos hoy)
si acaso Filipo soy,
o si acaso soy la fe. 30

Ciega no puedo alcanzar,
si más pena he de tener,
en no poderte yo ver,
o en no poderte llorar,
en los ojos ha de hallar 35
mi pena alivio algún tanto,
si lloro el pesar, espanto,
si veo, alivio el tormento,
pues para más sentimiento,
ni quiero vista, ni llanto. 40

PINTOSE UN LEÓN MUERTO, AUNQUE CON LOS OJOS ABIERTOS,

y un panal de miel en la boca

Lema, de forti dulcedo.

Octavas

Generoso león, cadáver vivo,
de tus vasallos Argos vigilante,
aunque difunto, vida en ti percibo,
y en la mortal pavesa más amante.

Ya el dolor se retira más esquivo
a vista de tu vista, y tu semblante,
que por quitar del llanto la amargura,
nos dejas en tu boca la dulzura.

5

Si es el sueño retrato de la muerte,
es tu muerte retrato de la vida,
tan lejos está España de perderte,
que ni dueño, ni muerte es tu homicida.

10

Muerto, no ya mis ojos piensan verte,
pues miran a tu muerte tan dormida,
dormido no te mira mi cuidado,
pues muerto te contemplo desvelado.

15

Miel tus labios destilan olorosa
por sutiles abejas fabricada,
del clavel de tu boca, o de la rosa

de tus mejillas bellas arrancada: 20

Recoge, pues, si mano recelosa
de aguijón, que amenace en la estacada,
que abejas que en un rey tienen su nido,
para reyes de abejas han nacido.

Volantes escuadrones, como sabios 25

entonan en su boca dulce canto,
que de los pechos fúnebre resabios,
de gemidos retiran, y de llanto:
En la miel que destila de sus labios,
no me lloréis (nos dice) porque tanto 30
me precio de león en lo robusto,
que equivoco la muerte con el gusto.

18

A LA CONCEPCIÓN DE MARÍA, MÁS ACREDITADA EN LA MUERTE DE FELIPO IV

Décimas

Cual otro Jacob valiente,
viendo a la aurora María,
al punto que amanecía,
la acredité de valiente.

Mi palma de ella pendiente 5
queda en eterna memoria,
y después de la vitoria,
Israel es mi apellido;

pues siendo el ángel vencido,
me llamaron de la gloria. 10

Virgen, tu primer instante
halló en Felipe guarida,
y el último de su vida
al tuyo fue consonante.
Lector fue, que vigilante 15
en el libro general
de tu pureza cabal
por levantar el asunto,
en llegando al primer punto,
hizo luego su final. 20

No quiere Filipo, no;
pues en vez de ir adelante,
se vuelve al primer instante
de María que buscó.
Por su último fin lo halló, 25
y con tan feliz agüero,
que llegó a dudar certero
en dos puntos de este día,
si el primero de María,
es de Filipo el postrero. 30

De su muerte divertido
muere con tanto contento,

que si muere al sentimiento,
mas no al piadoso sentido.
Todo en él embebecido, 35
hecho al dolor una roca,
seguro al instante invoca,
y gustoso en la partida.
a causa con punto en vida,
porque empieza el punto en boca. 40

Siente su amor como sabio,
(sin permitir los enojos)
mirando abiertos los ojos,
cerrar solamente el labio.
Por desterrar el resabio 45
del más dudoso cuidado,
de la muerte se ha ayudado
para el misterio, pues que
para que pase a ser fe,
los ojos hoy ha cerrado. 50

19

AL ECLIPSE DEL SOL, QUE PRECEDIÓ DOS MESES ANTES

de la muerte de Felipo Cuarto

Décimas

Como las demás estrellas
del sol mendigan las luces,

cuando él se pone capuces
se escurecen todas ellas:
No sin llanto, y sin querellas 5
entre tinieblas se vio,
que estrella el sol pareció
de este planeta a los rayos;
pues al padecer desmayos
Felipe, el sol espiró. 10

Vulgar astro el sol parece
viendo a Felipe subir,
que no pudiendo lucir
a su lado, se escurece:
Tanto en luz, y rayos crece, 15
que el más agudo, y despierto,
al subir Felipe, incierto
duda, viendo su arrebol,
si Felipe es vivo sol,
o el sol es Felipe muerto. 20

Hito a hito se miraron
águila, y sol tan lucientes,
que de los rayos ardientes
entrambos hados cegaron:
Al águila coronaron 25
los rayos por mejor vista,
y pues vence en la conquista

al sol, truequen hoy las galas;
el sol se calce las alas,
y el águila rayos vista. 30

Muere Felipo, y al punto
para eco del sentimiento
en ese azul firmamento
se parece el sol difunto:
Cortó campo a tanto asunto 35
un sepulcro se propone,
con que su grandeza abone,
el cielo como entendido
todo un sol escurecido
por epitafio pone. 40

20

A LA URNA DE CRISTAL, QUE PUSO LA COMPAÑÍA EN EL TÚMULO de Felipo Cuarto Décimas

Tú cual Moisés caminante
de las lágrimas al mar,
no te dejaba pasar
a la promisión triunfante:
Hoy la Compañía amante 5
viéndote en conflicto tal,
impedido del raudal

de lágrimas, peregrino,
 porque pases tu camino,
 las ha cuajado en cristal. 10
 Ya es bajel tu fatal hado,
 pues tiene por urna un mar;
 ya te llego a contemplar
 Narciso en llanto anegado:
 Ya el amor de ti encantado 15
 te juzga hermosa sirena,
 siendo cenizas la arena;
 y en fin eres con primor,
 al hado, al llanto, al amor,
 bajel, Narciso, y sirena. 20
 De lágrimas que vertía
 con justa amorosa ley,
 al cerrar la vista el rey,
 se cegó la Compañía:
 ya explica la simpatía 25
 con efectos muy cabales,
 pues dicen finezas tales,
 que Filipo era sus ojos;
 pues por ponerse ella antojos,
 pone a Filipo cristales. 30
 Al espejo de la muerte
 tanto el rey se componía,
 que de la ceniza fría
 sacaba llama más fuerte:

Hoy lleva la mejor fuerte, 35
 siendo justicia cabal,
 que si al rey por ser igual
 en el ejemplo, y consejo,
 sirvió un sepulcro de espejo,
 hoy le sirva de cristal. 40

21

A LA PIRÁMIDE DE LUCES DE LA COMPAÑÍA

Décima

Sobre un oriente de estrellas
 yace Felipo eminente,
 que a no ser sol occidente,
 no pudieran lucir ellas:
 Aprended antorchas bellas 5
 en ese cuerpo fatal,
 privado de un alma real;
 porque es constante la ley.
 Que el que es privado de rey,
 no puede lucir igual. 10

22

A LA ÁGUILA REAL; PUESTA SOBRE LA PIRÁMIDE DE LUCES

Décima

Tanto el vuelo has remontado,
 cuando en ese león estribas,

que con la corona arribas
al firmamento estrellado:
Cuanto más yace postrado, 5
su grandeza es de admirar,
sin que se pueda dudar,
cuando remontas el vuelo,
que entre Felipo, y el cielo
no puede caber lugar. 10

23

JEROGLÍFICOS

I.

Una corona pendiente de los garfios de una romana, con que pesa la muerte.

Lema: *Æquo pondere librat.*⁵³⁴

*Aunque le pese a la muerte,
siempre esta corona hermana
con el fiel de la romana.*

II.

Un pergamino a modo de breve pontificio, con la firma del pontífice, y en medio
de él una concepción, con esta letra. A instancia de Felipe IV.

⁵³⁴ Parece referirse a los versos 9-12 del Himno IV (Himno en loor de los martires de Zaragoza) de Aurelio Prudencio del *Peristephanon*: *Cum Deus dextram quatiens coruseam / nube subnixus veniet rubente / gentibus iustam positurus aequo / pondere libram*. Cuya traducción: Cuando el Señor, sobre candente nube, / Descienda, y vibre la fulmínea diestra, / Y justo pese con igual balanza / Todas las gentes. Aurelio Prudencio, *Obras completas*, edición bilingüe (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1950), 540. Esto se relaciona con el pasaje bíblico de Daniel 5, 27: *Thecel : appensus es in statera, et inventus es minus habens* (Tequel: has sido pesado en la balanza y hallado falto de peso.) Imagen del Juez divino que pesará en una balanza las malas y buenas obras.

*Al punto más delicado,
tanta prisa el rey le dio,
que en breve lo concluyo.*

III.

Un nombre de JESÚS al lado del de MARÍA.

Lema: *In nomine Iesu omne genuflectatur.*⁵³⁵

Murió el rey día del nombre de MARÍA.

Si al Nombre JESÚS se reza,
doblándole la rodilla,
al de MARÍA en Castilla
Se levanta la cabeza.

IV.

Una águila volando, con un nombre de MARÍA en la boca.

Presto al Cielo llegará
esta águila; pues hoy día
se va en una AVE MARÍA.

⁵³⁵ *ut in nomine Iesu omne genu flectatur caelestium, terrestrium et infernorum* (para que toda rodilla en el cielo, en la tierra y debajo de la tierra se doble en el nombre de Jesús). (Filip. 2, 10)

Mausoleo panegírico a las venerables cenizas, y gloriosas manes de doña Francisca de Santa Clara y de la Cueva, fundadora del ilustre convento de Santa Clara de la Ciudad de Quito, erigido por mi maestro.

Doña Francisca de la Cueva, glorioso asunto de estos poemas, en todos 42 estados fue heroína ilustre; porque si la consideramos en el siglo, se aplaudieron por muy nobles venas, por donde se le comunicó lo generoso de su sangre. Pues el factor Juan López de Galarza, alguacil mayor de la ciudad de Quito, y vecino feudatario suyo; cuyos inmediatos ascendientes fueron, Martín Sáenz Mondragón, y Galarza, de los primeros conquistadores del Pirú; y en particular de la abundosa, y dilatada provincia de Quito; su madre doña Isabel de Andagoya. No fueron estériles tan eminentes árboles, pues se vieron coronados de los hermosos renuevos de cinco hijos, y dos hijas. Los tres se alistaron en las banderas del Serafín Francisco, llamados, Fray Diego de Otalora y Galarza, Fray Juan de Otalora y Galarza, y Fray Francisco de Galarza. A la conducta de Predicadores dio no poco honor Fray Domingo de Galarza: sobre el oro de sus virtudes, les adornó a los tres el lustroso esmalte de las letras pues fueron predicadores, y maestros en sus sagradas familias; pero Fray Juan de Otalora y Galarza, fue compañero de aquel apóstol de este nuevo mundo, el Beato Fray Francisco Solano; rindiendo en la flor de su edad su espíritu en sus brazos, para que a

esfuerzos de su intercesión, más presto llegaste a la gloria. Don Juan de Galarza, hijo mayor, sucediendo en los honores a su padre, sujeto el cuello a las sagradas coyundas de himeneo, como también doña María de Galarza, y arraigados ya en el siglo, desabrocharon fecundos en vistosas flores, y sazonados frutos de hijos, e hijas, que ilustran su noble república, con dilatado progenie. Porque la segunda hija, llamada doña Francisca de Galarza, imitó a su madre en el estado, que después eligió de religiosa.

Pues viéndose doña Francisca de la Cueva libre de las coyundas, o 43
vendas del matrimonio, sobrada de riquezas, después de haber puesto sus hijos en el estado, trató de dedicarse a Dios. Y así, a expensas suyas fue la primera fundadora del ilustre, y numeroso convento de Santa Clara, llevándose consigo a doña Francisca de Galarza, su segunda hija, queriendo su amor, que fuesen dos holocaustos, que se sacrificasen en las aras de la religión: y dejando en esta el apellido de la Cueva, se llamó Francisca de Santa Clara; tomando el nombre de su primera fundadora, como quien también la había de imitar en lo santo, y acertado de su gobierno. La hija también consagró el renombre de Galarza en el de Francisca de San Buenaventura, por la dicha que tuvieron las religiosas por muchos años, en que las gobernó prelada, así en vida de su santa madre, como después de su felice muerte.

Y si tanto ennobleció a los suyos en el siglo; mucho más ilustró su retiro, 44
y acreditó sus religiosas hijas con lo relevante de sus virtudes; pues fundada en el menosprecio del mundo, en lo profundo de su humildad, y extremada paciencia, con que sufrió las enfermedades, y trabajos, que le envió su divino esposo, aseguró, y levantó el templo de su alma, hasta

perfeccionarse con la caridad, víctima clave, y corona de todas. Esto es darte noticia por mayor, del grande sujeto que celebra mi maestro: cuyos números erigen este túmulo panegírico, y sagrado cenotafio a las venerables cenizas de tan ilustre matrona. Si trabajos en breve, e expensas del ingenio, ajustados con más velocidad, a vuelos del afecto, y a impulsos de la obligación, que tiene a tan generosos caballeros, que todo es menester, por ser tan corto siempre el tiempo que concede lo apresurado de unas exequias.

24

DISCURRESE EN SU ENTRADA A LA RELIGIÓN, Y EN EL MANDO QUE TUVO EN ELLA

*Aprended flores de mí,
lo que va de ayer a hoy,
que ayer flor ajada fui
y hoy luciente estrella soy.*

Glosa

Flores que esmaltáis el prado
con tan distintos colores,
vano es el mayor cuidado
para excusar los rigores,
que ya fulmina el arado:
flor como vosotras fui
pero este rigor huí
por transplantarme temprana;

5

y pues tal dicha se gana,
aprenden flores de mí. 10

Era cuando florecía
del siglo el prado lascivo
menguada mi lozanía;
pero hoy el verdor más vivo
gozo en mayor valentía: 15
y pues la que fui, no soy,
de ayer al día en que estoy,
bien presume mi entereza,
que se expresa en mi belleza
lo que va de ayer a hoy. 20

Las flores que primavera
copian el jardín de Clara,
las preside por primera,
siendo su belleza rara,
lo que me aplaude, y venera: 25
mas ya no lo cree de mí.
Pompas que un tiempo aplaudí,
porque mi contraria fuerte
está enseñando en mi muerte,
que ayer flor ajada fui. 30

De la muerte el impío hielo
bien pudo ajar mi candor,

mas fue vano su desvelo,
 que ya en mayor esplendor
 soy pompa de aqueste cielo: 35
 porque en mi luz, desde hoy
 tan otra, y distinta estoy,
 que con cambio no pensado,
 ayer fui flor de este prado,
 y hoy *luciente estrella soy*. 40

25

AL MISMO INTENTO, SOBRE AQUEL LUGAR DE LOS CANTARES

Columba mea in foraminibus petræ, in caverna maceriæ, ostende mihi faciem tuam.

Cant. 2, v. 14.⁵³⁶ Aludiendo a su clausura.

Décimas

Tu belleza apenas, Clara,
 mira en retiro tu esposo,
 cuando te pide amoroso,
 no se la niegues avara:
 pero si bien se repara, 5
 tu beldad fue siempre igual;
 pues ¿qué tiene de especial,
 que ahora por verla aspira?
 mas si se esconde, y retira,

⁵³⁶ *Columba mea, in foraminibus petræ, in caverna maceriæ, ostende mihi faciem tuam.* ("Paloma mía, que anidas en las grietas de la peña, en los escondrijos de los muros escarpados, hazme ver tu rostro") (Cant. 2, 14).

¿qué aliño más celestial? 10

En cárcel de reclusión
sobresales más vistosa,
cual la nacarada rosa
de espinas en la prisión:
Que en tanto la perfección 15
conserva de su beldad,
cuanto con menos piedad
a la mano se defiende,
que aquello vive que ofende
gallarda su majestad. 20

Cuando tu cadáver yerto
ocupa la losa fría,
tu amante entonces porfía
por gozarte al descubierto:
¡Oh qué soberano acierto! 25
pues he llegado a advertir,
que pudiste asistir
viva enterrada en tu cueva;
y así es bien, que hoy se te deba
de ella en tu muerte salir. 30

De tu consorte en la ausencia,
cual paloma generosa
la quiebra, vives gustosa

de tu cueva en la asistencia:

Mas luego que en la eminencia

35

de aqueste empíreo sagrado

su reclamo has escuchado,

sigues su voz diligente;

porque ave tan eminente,

no pide menor sagrado.

40

26

CONTIENDEN LAS HIJAS QUE TRIUNFANTES VIVEN EN EL CIELO, Y LAS QUE MILITAN

en la tierra por su muerte, y vida, sobre aquel lugar de Salomón

Dixit rex afferte mihi gladiumaz, cumque attulissent gladium dividite,

inquit. Infantem vinum induas partes, et date dimidiam partem uni, et dimidiam partem

*alteri. 3 Reg. num. 24.*⁵³⁷

Octavas

Apenas de la Parca, al cierzo impío

de una Clara la antorcha esclarecida

casi agoniza aquel apenas brío,

quiere rendirse a su mortal herida:

al mar fatal aqueste humano río,

5

apenas se recobra en su avenida,

cuando sus hijas con piadoso aliento

rompen del alma aqueste sentimiento.

⁵³⁷ *Dixit ergo rex: Afferte mihi gladium. Cumque attulissent gladium coram rege, Dividite, inquit, infantem vivum in duas partes, et date dimidiam partem uni, et dimidiam partem alteri. ("Y ordenó el rey: "Traedme una espada", y trajeron la espada ante el rey, el cual dijo: "Partid el niño vivo en dos, y dad la mitad a la una, y la otra mitad a la otra.")* (Reg. III 3, 24-25).

¿Cómo, Señor, aquel farol luciente
 débil se eclipsa, yace ya extinguido? 10
 ¿cómo de aqueste alcázar eminente
 la columna se rinde ya pasible?
 ¿cómo cede el Atlante⁵³⁸ ya doliente
 de aqueste Olimpo al rayo imperceptible?
 sus hijas malogrando en un instante, 15
 farol, columna, e invencible Atlante.

¿Cómo de nuestra Cueva aquel sagrado
 profana impura la violenta muerte?
 ¿cómo aquel firme monte organizado,
 es ya inconstante con variable fuerte? 20
 ¿dónde asilo el erizo del pecado
 mi Dios, y el ave lograrán ya fuerte?
 No se⁵³⁹ ultraje, Señor, aqueste templo,
 sirva a la eternidad, sirva de ejemplo.

El labio enmudeció, porque el aliento 25
 en el pesar expira naufragante;

⁵³⁸ Atlante: Gigante, hijo de Jápeto y de la oceánide Climene -a veces, de la oceánide Asia-. Según ciertas tradiciones, sería hijo de Urano y, por tanto, hermano de Crono. Pertenece a la generación divina anterior a la de los Olímpicos, la de los seres monstruosos y sin medida. Participo en la lucha de los Gigantes y los Dioses, y fue condenado por Zeus a sostener sobre sus hombros la bóveda del cielo. (DMPG)

⁵³⁹ Tanto en la EBVC como en la EFFAH aparece “no fe ultraje”. Si bien en la EPr la palabra es confusa y pudo haber un error de imprenta, se considera que Bastidas quiso escribir “se” y no “fe”.

mas ¡ay dolor! que el cielo aqieste intento
tan piadoso resiste vigilante:

Pues de sus hijas, las que aquel asiento
gozan de asiento en escuadrón ovante, 30
se oponen, y no sin armonía,
si une el afecto, el juicio las desvía.

No es bien (dicen) monarca soberano,
que el sujeto de *Clara* tan divino,
largo tiempo se ultraje por humano, 35
adquiérale su culto su destino:
porque entonces el pecho más profano
peregrine a sus aras peregrino;
¿quién duda, sólo aquel humano vive,
que en este mundo su vivir concibe? 40

Ya de frutos el árbol coronado,
quiebra, y se inclina con el peto al suelo,
la espiga de oro en minas de este prado,
del codicioso aldeano es el desvelo:
ríndase a la hoz el grano sazonado,⁵⁴⁰ 45
y a la segur el fruto en útil duelo,
porque en sus áreas sirva, y en su culto
ofrenda limpia del menor insulto.

⁵⁴⁰ En la EFAH aparece repetidas en el verso las palabras “el grano”. Esta repetición no aparece en la EPr por lo que se supone que es un error de copiado de la EFAH.

Si es de tu ilustre ser blasón glorioso,
que del justo al afán la paz suceda, 50
de nuestra madre, pues, triunfe el reposo,
y del quebranto la balanza ceda:
no más la noche oculte el sol hermoso,
de sus tinieblas ya su luz proceda,
Clicies, firmes seremos de sus huellas, 55
huellas do⁵⁴¹ logre el cielo sus estrellas.

Este litigio, el Dios omnipotente,
de unas, y de otras escuchado había,
y árbitro recto, Salomón prudente
satisface, y concuerda su porfía: 60
él compuesto divide, pues viviente,
el alma al cielo, al suelo el cuerpo fía,
y las hijas su parte han conseguido,
que aún no es el todo acá, ni allá debido.

⁵⁴¹ Do: adv. relat. desus. donde. U. en leng. poét. (DLE 2014)

DECLÁRASE AQUEL LUGAR DE SAN PABLO

Ne magnitudo revelationum extollat me, datus est mihi stimulus⁵⁴² carnis meæ, qui me colaphizet. Corint. 12, v. 7.⁵⁴³ Y acomódase al gusano, que sensiblemente percibía, que le atormentaba el pecho, viviendo, no sin prodigio, muchos años con él.

Soneto

Tanto tu vuelo al cielo te avecina,
 Clara ilustre, que el alma más profana
 por alta te venera soberana,
 si en tu virtud te aplaude por divina.

Cada mérito es luz que te ilumina, 5
 línea cada obra, que te niega humana,
 y cada heroica acción, que en ti se afana,
 aras te erige, cultos se destina.

Pero pregunto, Clara, ¿tanta gloria
 desvaneciote? Pudo, que aun viviente 10
 no aseguraba en todo la vitoria;

Mas de un gusano estímulo valiente,

⁵⁴² En la EBVC aparece "*simulus*".

⁵⁴³ *Et ne magnitudo revelationum extollat me, datus est mihi stimulus carnis meæ angelus Satanæ, qui me colaphizet.* ("Y a fin de que por la grandeza de las revelaciones, no me levante sobre lo que soy, me ha sido clavado un aguijón en la carne, un ángel de Satanás que me abofetee, para que no me engría") (2 Co 12, 7).

aunque en el pecho mora, en la memoria
fue de mi polvo acuerdo diligente.

28

FRANCISCA DE LA CUEVA

Anagrama

Fanal de su nave rica

Soneto

Declara, ilustre surca,⁵⁴⁴ el mar undoso,
nave gallarda en noche de esta vida,
y porque ondas mejor, sombras divida,
fanal su celo enciende luminoso:

El peligro registra cauteloso 5
de Francisca la luz esclarecida,
y a cuya vigilancia al leme⁵⁴⁵ asida,
debe el rumbo el gobierno religioso.

Mas la Parca a sus dichas vigilante,
su paz en tempestad cambia inconstante; 10
y a su pesar, cuando al subir la estrella,

su luz engasta por luciente estrella;

⁵⁴⁴ En la EPr aparece la palabra “sulca”. Sulcar: tr. desus. surcar. (DLE 2014)

⁵⁴⁵ Leme: m. desus. timón (pieza para controlar la dirección de una nave). (DLE 2014)

con que norte a sus hijas se dedica,
si antes *fanal*, acá a su *nave rica*.

29

Epitafio

Huésped mortal, detén el paso, para,
no huelles sin respeto tierra pura,
advierte, que esa humilde sepultura
es urna heroica del honor de Clara.

Y si en tiempo a su rueda un clavo echara,
aquí de una Rebeca la cordura,
de la noble Semíramis⁵⁴⁶ la altura,
y las leyes de Débora admirara.

5

Aquí la gran fecundidad de Lía,
(bien el claustro lo dice, bien la espada)
de una Ana la piedad, si de María
la abalanza en sus coros celebrada:
mas ya prosigue, y sírvate de guía
la luz de su virtud nunca eclipsada.

10

⁵⁴⁶ Semíramis: según leyendas griegas, fue esposa del mítico rey Ninus de Asiria y luego reina gobernante al fallecer el rey Ninus. Al fallecer el rey, Semíramis manda erigir a Nino un mausoleo espléndido en la llanura del Éufrates, en la propia Nínive. Después resuelve edificar para sí una ciudad en el llano de Babilonia. El trazado de la nueva ciudad se extendía a ambas márgenes del río. La circunferencia tenía una longitud de sesenta y seis kilómetros, y sobre las murallas podían pasar seis carros de frente. La altura de los muros era de unos cien metros, aunque algunos historiadores les asignaban una altura mucho menor. Había doscientas cincuenta torres para defender el recinto. (DMPG)

LA PROPIEDAD DE UNA PLANTA DE LA INDIA ORIENTAL LLAMADA LIPTIS

que desde la raíz, hasta la eminencia de su copa carga de fruto; se acomoda a su virtud, que desde la niñez, hasta la ancianidad prosiguió gloriosa.

Primer jeroglífico

Liptis Indiana, cuya raíz, y cima
de frutos colmas timbre a la nobleza,
de tu virtud, que aún al morir te anima;
pues hoy prosigue, si al nacer empieza.

PINTOSE AQUEL ÁRBOL DE DANIEL TAN CAPAZ QUE OCUPABA LA TIERRA,

debajo de cuya sombra todos los animales, y en cuyas hojas las aves del cielo se solazaban; cortado, y derribado por el suelo, menos un ramo que quedó asido a la raíz, con esta letra: *Succidite arborem, et præcidite ramos eius, verum tamen germen radicum eius in terra fine te.* Dan. Cap. 14, num. 11.⁵⁴⁷

Segundo jeroglífico

Frondoso albergue, generosa mesa

⁵⁴⁷ Bastidas cita el libro de Daniel pero comete un error al citar. Ese pasaje aparece en Daniel 4, 11-12 y no en 14, 11. Aquí la cita completa: *Clamavit fortiter, et sic ait : Succidite arborem, et præcidite ramos ejus : excutite folia ejus, et dispergite fructus ejus : fugiant bestiae, quæ subter eam sunt, et volucres de ramis ejus. Verumtamen germen radicum ejus in terra sinite, et alligetur vinculo ferreo et æreo in herbis quæ foris sunt, et rore cæli tingatur, et cum feris pars ejus in herba terræ.* (que gritaba fuerte y dijo así: «Cortad el árbol y desmochad sus ramas, sacudid su follaje y desparramad sus frutos; huyan las bestias de debajo de él, y los pájaros de sus ramas. Pero el tronco con sus raíces lo dejaréis en tierra, entre cadenas de hierro y de bronce, en medio de la hierba del campo. Sea bañado con el rocío del cielo y con las bestias sea su parte entre la hierba de la tierra.) .

en tus ramas, Francisca esclarecida,
el que en la tierra arrastra en ti interesa,
y el ave ilustre, que en el claustro anida:
Más fatal una voz allí atraviesa,
que cruel intima ruinas a tu vida.
¡Oh qué en vano! qué asida al tronco queda
rama en tus hijas, que tu vida hereda.

5

32

DISCURRESE SOBRE EL MODO MILAGROSO COMO PERDIÓ LA VISTA,
que fue mirando una diadema de luz, con que se le mostró la Virgen

Romance

¡Qué es esto! ¿quién arrebató
las luces bellas al norte?
que ya naves de una Clara
temen peligro en su noche.
¿Quién de una Francisca ilustre
el resplandor roba noble?
¿con qué Argos gobierna atenta
el rebaño más en orden?
Estratagema, sin duda
fue, que la muerte dispone,
que tanta vida, no pudo
rendirla toda de un golpe.
Pudo vencer con cautela
aquella murada torre,

5

10

porque ya sus atalayas	15
dormidas, no le socorren.	
Y si atrevida la muerte	
roba la joya más noble,	
primero apaga las luces,	
ardid propio de ladrones.	20
Mas ¿qué inadvertencia es esta?	
¿cómo atribuyo tan torpe,	
a delito de la muerte	
favor que el cielo dispone?	
¿Quién duda, que de María,	25
al gozar los resplandores,	
perdió en tan gallarda empresa	
esplendor de sus dos soles?	
Pues inundada de luz	
su celda; ¡oh qué esfera noble!	30
de todo un sol, que diadema	
a su cabeza dispone.	
Al distinguirle los rayos,	
que harta dicha conoce,	
que presos los suyos deja	35
entre sus castos candores.	
No pretende, no, María	
su vista otro objeto logre;	
porque quien gozó su luz,	
otra cualquiera es disforme.	40

Sin duda, que como Febo⁵⁴⁸
 con su brillar otro esconde,
 más lucido, que el María
 sus dos estrellas recoge.
 Miraba el virginio espejo 45
 para imitar perfecciones;
 pero herida de su sol
 con su claridad se goce.
 Y aunque a los ojos humanos
 los dos vivientes blandones 50
 apagaste, fue cautela
 con que el alma te socorre.
 Porque así como la luna,
 cuando a la vista en borrones
 se muestra, es porque hacia el cielo 55
 descoge sus resplandores.
 Así tu lucir gallardo
 a nuestra vista interpone
 vanas nieblas, y así el alma
 el raudal de luces rompe. 60
 Y dejado este hemisferio
 en horrores tus dos soles,
 de tu espíritu en aplausos
 rayan mejor horizonte.
 Y ya el bulto de María, 65

⁵⁴⁸ Febo: Febo, el Brillante, epíteto y, a menudo, nombre de Apolo. En latín, particularmente, este dios es llamado Febo, sin el aditamento de Apolo. (DMPG)

en generosos ardores
veneras, pues inculpido
tu pecho conserva dócil.
Con que sin recelo alguno
rayos le cuentas menores, 70
que como es sol de otra esfera,
ojos requiere más nobles.
Y como humilde arroyuelo,
porque el ruido no le estorbe,
el manto viste de hielo, 75
con que mejor al mar corre.
No de otra fuerte a tus ojos
con un velo los socorres,
y sin estruendo volaste,
y al mar eterno te acoges. 80
Nave fuiste, que surcando
las aguas de tus dolores,
del farol que te guiaba,
fatal la luz supurose.
Mas conseguistes el puerto, 85
sin que perdieses el norte,
porque amor que es tu piloto
sin vista el mar mejor rompe.

A LA FAMA PÓSTUMA DEL ILUSTRÍSIMO SEÑOR DON FRAY JUAN DE RIBERA
 obispo electo de Santa Cruz de la Sierra, en que se acuerdan sus cargos, sus
 muchas letras, y cátedras.

Epitafio

Recuerdo es tierno aquesta pira ardiente,
 de aquel que vive a cuenta de su fama,
 del ilustre Ribera, a quien aclama
 su honor heroico todo este occidente.
 Y si ciño los siglos al presente, 5
 de la ciencia más alta, que declama,
 un Agustino en él todo se inflama,
 logra todo un Tomás en él su oriente.
 Sutil un Aristóteles, no oscuro,
 en él admiro, como en lo sagrado, 10
 un Ambrosio, un Jerónimo divino.
 Pastor rigió también rebaño puro;
 mas ¡ay! que al mejorar de su cayado,
 acaba ausente, muere en el camino;
 ¡qué alto acuerdo! en todo es peregrino: 15
 el sol sirva por lámina a su pira,
 pues acaba, y renace como él gira.

PINTOSE UN ARROYO, CUYAS RIBERAS ESTABAN MURADAS DE FLORES,
 íbalas pisando la muerte, y las que este ajaba con sus huellas, un jardinero las
 levantaba con sus manos, y daba vida con sus lágrimas
 Viven hoy más floridas las memorias del ilustrísimo señor don Fray Juan de
 Ribera, con el sentimiento que hace el M. R. P. M. Fray Basilio de Ribera, y la
 liberalidad con que acude a sus exequias.

Epigrama

Huella la muerte cruel (pero, ¡oh qué en vano!)
 tanta belleza, y flor en la Ribera;
 mas las mejoras hoy su primavera
 con llanto tierno, con tu culta mano.

PINTOSE UNA ALTA SIERRA, Y EN UNA DE SUS EMINENCIAS SE ENARBOLÓ UNA CRUZ,
 en otra descollaba un girasol, y sobre él volaba un sol con alas, a quien atento
 seguía el mismo girasol
 Hácese misterio, en haber muerto el ilustrísimo señor don Fray Juan de Ribera,
 antes de haber llegado a su obispado de Santa Cruz de la Sierra.

Décima

Sierra pasas de vuelo,
 donde te espera tu esposa,
 y con ala presurosa
 lo arduo escalas de este cielo:
 poco te debe el desvelo

de tu esposa vigilante;
pero no, que si triunfante
eres sol de ese zafiro,
quieres, que en eterno giro
Clicie te siga constante.

10

36

AL AYER MUERTO EL ILUSTRÍSIMO SEÑOR DON FRAY JUAN DE RIBERA,
fuera de Lima, donde tuvo dichoso nacimiento

Décima

De tu patria peregrino,
mueres, ilustre Ribera,
y en tu fogosa carrera
te sale al paso el destino:
más según lo que imagino,
acuerdo fue muy prudente,
que si la América ardiente
sol te aclama en tu saber,
distinto es fuerza tener
el ocaso, que el oriente.

5

10

37

A LA MUERTE DE LA EXCELENTÍSIMA SEÑORA DOÑA HIPÓLITA DE CÓRDOBA,
y Cardona, condesa de Villafior dignísima esposa del excelentísimo señor don
Luis Henríquez de Guzmán, Conde de Alva de Aliste, Virrey de la Nueva
España, y después de estos Reinos del Pirú.

Soneto

Águila ilustre, gloria de Cardona,
cuyo poder, cuya grandeza suma,
grata obedecen una, y otra espuma,
rendida aclaman una, y otra zona.

No estrecha, no, el poder que así eslabona,
la Europa toda, a más voló tu pluma,
al imperio voló de Montezuma,
que es corto, un mundo, y otro se eslabona.

5

El Neptuno Guzmán, Numa prudente,
consorte tuyo, a tanto honor te llama,
y por dejar eterno monumento,

10

la llama noble de su pecho ardiente,
dos mundos se buscó para la fama,
dos mares te previno al sentimiento.

38

AL MISMO ASUNTO

Pondérase la ausencia de su esposo, en la muerte de nuestra virreina,
con alusión a los nombres de sus estados.

Soneto

Blanco lilio nací, cuando a mi oriente

rayó la Alva de Aliste generosa,
 y por gozarla siempre luminosa,
 de un excelso Guzmán ceñí la frente.
 Mas ¡ay! ¡qué puesto aquel candor luciente, 5
 cambio en cárdeno lilio breve losa!
 pero si estaba ausente la Alva hermosa,
 que mucho me ocupase su occidente.
 No fue occidente, no, pues ya más bella
 alientas flor al céfiro sagrado 10
 de ese jardín celeste que se honora:
 Y si de flor acá no dejas huella,
 perenne vive, que a pesar del hado,
 hoy flor te ilustra aquella eterna aurora.

39

HÁCESE MISTERIO EN EL CAMPO DE SANGRE,

en que se ven estampados los castillos del escudo de sus armas,
 como también en las vandas de púrpura, que se adornan

Décima

Si atento llego a mirar,
 tu majestuoso escudo,
 Cardona ilustre, no dudo,
 que hay misterio, y no vulgar:
 que llegar a naufragar 5
 en tanta púrpura roja,
 es, que tu postrer congoja,

si es más rojo, esté vencido,
espíritu tan lucido,
es fuerza al cielo se acoja.

10

40

A DON ALONSO DE MESA Y AYALA, OIDOR DE LA REAL AUDIENCIA DE QUITO,

en sus honras

Alúdese a su nombre, con la mesa, y suceso de Baltasar.

Soneto

Si la mesa deleites le propina,
brindan también su muerte a un soberano
rey, los caracteres de una mano,
y en cada letra bebe su ruina.

Libró recta sus obras, mas le inclina
otro peso menor, quizás por vano,
no es prodigio que estudia el más ufano
(si sube altivo) presta su ruina.

5

Noble Ayala, tu mérito excelente
la balanza te exalta a lo eminente,
cuando de Baltasar se abate al suelo,

10

balanza, que escalar pretende el cielo;
logrando ascensos en tu propia Mesa,
cuando aquel en la suya a caer empieza.

41

PINTOSE UNA MESA, QUE EL FLUCTUABA ENTRE LAS ONDAS,
a quien una más furiosa la subía hasta las estrellas: alude a sus continuas
comuniones

Octavas

Del suelo al cielo, una ola enfurecida,
hizo en un punto consiguiese el puerto
un Alfonso, encontrando en tal subida
en la injuria la dicha, y el acierto:
De un sacro pan fue mesa esclarecida,
viático soberano a rumbo incierto;
que si acá a Cristo recibió su mesa,
allá a Cristo ejecuta en su promesa.

5

42

A DON JUAN DE LIZARAZU, PRESIDENTE DE LA REAL

Audiencia de las Charcas, y después de la de Quito

A la inopinada muerte, y brevedad de su gobierno. Pintose un aguila, que se
perdía de vista, y entraba por los cielos, con este lema.

Viam aquilæ cælo. Prov. 30, v. 19.⁵⁴⁹

Emblema

⁵⁴⁹ *viam aquilæ in cælo, viam colubri super petram, viam navis in medio mari, et viam viri in adolescentia.*
(el rastro del águila en el aire, el rastro de la culebra sobre la peña, el rastro de la nave en medio
del mar, y el rastro del hombre en la doncella.) (Prov. 30, 19)

Si niega rastro el águila en su vuelo,
cuando veloz anhela al cielo ardiente;
Juan en tu vista, y águila en tu celo,
volaste en tu piedad tan eminente,
que camino, ni huella no has dejado, 5
porque a tu dicha compitió tu hado.

43

A DOÑA LUISA DE CHAVES, MONJA PROFESA

en el convento de Santa Catarina. Qué misterio encierra
haber levantado la voz entre las agonías de la muerte.

Décima

Guardó en continua clausura
la lengua a prisión del labio,
ciencia oculta, a quien en el sabio
llama, y aplaude cordura:
mas si tan grande estrechura 5
toda su vida guardó,
¿cómo en voces prorrumpió
a la muerte? fue, que el cielo
es su casa, no este suelo,
y porque la abran las dio. 10

ILÚSTRASE EL PRODIGIO DE LA LUZ QUE SE LE DESCUBRIÓ

en las manos antes de expirar

Décima

Cumplió tan perfectamente
de la limosna el consejo
nuestra Lucía, que espejo
ser pudo a todos luciente:
pues nunca por diligente 5
la noticia le alcanzó,
y Dios la remuneró
de su mano en resplandores,
sacando a la luz favores,
que tan humilde ocultó. 10

A LO CRECIDO DEL AMOR, Y A LO VIVO DEL SENTIMIENTO

de una mujer, que miraba atenta el túbulo de su esposo

Soneto

Aquí reposa, ¡ay cielo ejecutivo!
mustio el verdor, ¡ay sombra obscura, y fría!
de mi querido esposo, ¡ay muerte impía!
que el pecho adora, ¡ay rigor esquino!
Si su cadáver miro, ¿cómo vivo? 5
y si el llanto me tiene en agonía,

y el dolor a mi muerte así porfía,
¿cómo alientos con ella hoy avivo?
Mas ¡ay! que fénix es mi amor ardiente,
que a un tiempo muere en su fogosa llama, 10
y aquese mismo adquiere lo viviente.⁵⁵⁰
Que si amor con la vida más se inflama,
y el corazón con ella siempre siente,
viva, pues, siempre, sienta al paso que ama.

46

A DARLE LAS NUEVAS DE LA DESGRACIADA MUERTE DE SU ESPOSO,
le dio a su amada consorte un desmayo, que le quitó el sentido
alúdese con la anagrama del laurel al nombre del esposo.

Décima

Si sólo corta el laurel
de Álvaro la parca impía,
¿cómo en marchitar porfía
la vid de su esposa fiel?
advertida, que cruel 5
juzgó que anduvo la muerte,
que si su dichosa suerte
hizo de dos una vida,
este en él quitó la herida,
cuando en ella el dolor fuerte. 10

⁵⁵⁰ *Non est vivere, sed valere vita.*

A DOÑA TOMASA VERA, ESPOSA QUE FUE DE DON IVÁN
de Borja, gobernador de Popayán y a su temprana muerte,
que la expresa este anagrama de su nombre; nace y,
muere rosa: y publican las primeras letras de este

Soneto

No rompe aún el botón, cuando desvela
a la atención la rosa, y la aprisiona
con nieve, que aún oculta no blasona,
en la grana, que aún virgen encarcela:

y quien aún tierna triunfa, en vano anhela
mayor trofeo, en púrpura, y corona,
vano si del vergel bella amazona,
en flechas de oro al vencimiento vela.

5

Rinde, en fin, más al punto que avasalla,
en su oriente, ¡ay dolor! su muerte halla,
ruina del sol, envidia de su lumbré;

10

hoy, pues, doña Tomasa, de su cumbre
se ufana flor; mas ¡ay! qué lastimosa
al vivir nace, y muere como rosa.

EMBLEMA AL MISMO INTENTO

Pintose el cielo, y el mar alborotado, y a la orilla
muchos nácares, que abortaban sus perlas

Octava

Inquieto el mar, alborotado el cielo,
escalas nubes, la honda en que tropieza,
y en esta lid, y pavoroso duelo
rinde el nácar la perla que interesa:
del ser apenas al primer desvelo,
tierna perla Tomasa, en llanto empieza
a congelarse en nácar la vida,
cuando su fin le aborta en su ausencia.

5

49

OTRO AL MISMO

Pintose al poner del sol un arco iris, que se iba convirtiendo
en lluvia, al tierno sentimiento, que hicieron
todos en su temprana muerte

Octava

Vístese primavera de colores
el iris matizado en ese cielo,
y cuando el sol ausenta sus ardores,
en rocío su muerte llora al suelo:
iris, pues esmaltado en tus verdores,
ilustre Vera te gozó el desvelo;

5

y pues hoy del vivir el sol te falta,
todos se esfuerzan a llorar tu falta.

50

A DON JERÓNIMO DE VALENCIA

aludiendo al cuidado de su casa, y crianza de sus hijos, con este lema:

Ubera mea sicut turris, Cant. 7.

Décima

Quien hoy viere mi blasón
de una torre en la grandeza,
dirá que es van proeza,
que fomenta el corazón:
mas no es esa la ocasión, 5
otra el alma ha meditado;
que aquel pecho esforzado
de una mujer generosa,
que pechos tuvo oficiosa,
ya a los hijos, ya al cuidado. 10

51

A LA MISMA, ALUDIENDO A SU TEMPRANA MUERTE

sobre las flores de lis de sus armas, con este mote humano:

Latet angutis in herba. 3 Eglog. Virg. prope finem.

Décima

Quien de tanta lis, y flor

cercada ve a tu belleza,
 dirá, que sin duda empieza
 hoy a lucirse mejor:
 mas si el humano verdor 5
 se reduce a un sólo instante,
 diré en mi fe más constante,
 que ya tu vida es muy breve,
 que el áspid mortal se atreve
 oculto en beldad fragante. 10

52

A LA MESA,

aludiendo al león de sus armas, y a las flores de lises

Décima

Preg.	¿Cómo este valiente león, que adornar miro tu escudo, aun vigilante no pudo defenderse en la ocasión?	
Resp.	Fuera eso, si el corazón anhelara a aquesta vida, la razón, pues, advertida lograr queriendo su hado, de flores busca vallado, por ser más presto vencida.	5 10

AL DOCTOR JUAN MARTÍN DE LA PEÑA, SALUD

Mucho arrastra un amor deseoso de obedecer; pues a lo que no se 45
empeñara una corta suficiencia por su elección, arrebatada la ajena a
imperios gustosos de su voluntad, por reconocer tan declarada la de v. m.
en la traducción de esa rosa, cultivada a aseos del mayor ingenio de los
pasados siglos, honor de Mantua, y mayos lustre de todos los presentes,
me arresté a exponerla en ese español poema: empresa, que a consulta de
mis fuerzas, aún no hubiera logrado los primeros amagos de su
ejecución. Porque quien excusa de riesgo a la presunción, de escarmiento
a la pluma, querer apostar vuelos a la mayor del orbe, correr líneas,
competir copias con el mejor Apeles, que es fuerza, que los bellos
esmaltes, y matices en el gran poeta, sean borrones al lienzo de mi
confusión; mas no tan desairados, que no consiga loa en algún ingenio mi
cuidado; pues no negará, que lo obscuro de ellos ayuda en sombras a que
mejor releven lo grande de tan valiente pintura.

No ha sido mi atención en la dirección de esa silva, pues desatenta la 46
notaron, que teniendo tan a la mano el asilo de v. m. quisiese peregrinar
al alcance de otro, tan cierta en su acogido, que no extrañará agasajos
favorables, cuando se gloria por tan suya (por serlo de su gusto) que este
sólo le solicitará cariños de su padre, y amparos de interesado.

Ofrezco a v. m. enseñanza clara de la humana belleza, ponderada de 47
nuestro poeta en la beldad intacta de una rosa, que por no ajada, es más
vivo imán de las voluntades, y más gustosa elevación de los sentidos;
pero muy poco resguardada de su pompa, pues por haberla cifrado en su
inconstante hermosura, se desvanece a los primeros empeños de su vida,
compitiendo tan a una la gala de la rosa con la belleza de una virgen, que
iguales horas las festejan a su Oriente, que aquejan a su ocaso;
alternándose tan a un tiempo ambos, que no sólo al Mantuano; pero
también otros ingenios quisieron corriesen parejas en su inconstancia. No
pudo negar esta verdad el otro amante, aun cuando más ciego en su
pasión, tejiendo con hilo de este desengaño, una guirnalda de rosas, que
presentó a su dama.

His tibi frontem ornans, elataë 48
*Sperme, viret, periit hæc rosa, tuque simul.*⁵⁵¹

Y aún por infelice agüero de sus cortos días juzgó el apellido rosa en la 49
otra doncella el florido Pontano:

Non nomen tibi, qui nomen fecere parentes, 50
dixerunt cum te, bella puella, rosam,
utque rosa brevius nihil est, æqueque cadum,
*sic cito, sic breviter, et tua forma perit.*⁵⁵²

⁵⁵¹ *Libr. 7. Epigram. Græc.*

⁵⁵² *Pont. Iovian. en Epitah. Puel. Rosæ.*

¡Con qué gala! Desengaño, que por instantes muchos latinos y españoles 51
acuerdan en sus cultísimos poemas.

Y aunque para iluminarla, podía valerme de algunos matices poéticos, no 52
he querido, sino sólo del carmín de mi vergüenza, que es fuerza traslade
al rostro, a vista de la cultura, y esmero de los versos, que a este asunto
de la rosa tiene su pluma de vuestra merced tan gloriosamente ilustrados.
Y porque no le falten los arqueros de espinas tan importantes a la
majestad de esta flor (que como advirtió el gran Basilio, son estímulos,
que irritan más dulcemente a rondar su belleza, que desvían desapacibles
deseos de alcanzarla: *Natura tenues illas spinas, velut amatotios quosdam
stimulos ad florem produxit, ad maius desiderium tactum irritans*).⁵⁵³ Asistirán
estas a lo inculto de mi estilo en las puntas de la tacita reprehensión, y
noble advertencia de su ingenio de v. m. notando cuán poco
correspondió lo desaliñado de estos números, a lo que pedía tan hermoso
asunto, y tan lustroso empeño. Queja, que con menor ocasión la había
padecido de una amigo el mismo padre: *Quæ florem quidem habebat rosæ
totum nobis verblande, verum quærelis quibusdam, et accusationibus contra nos
spina erat*.⁵⁵⁴ Pero aunque las conoce, no las extraña mi amor, que en lo
pungente de un recuerdo, logra mayores incentivos de agradecimientos
mi amistad: *Ut mihi eloquentiæ tuæ (adelanta) etiam spina iucunda est, ad
maius amicitiae desiderium incendens*.

Y si mi ingenio, reconociendo estas imperfecciones, ha tenido alientos 53
para ofrecerlas, ejecutadas a los ojos de vuestra merced ha sido por
exhortarle, no dude coger otra vez la lira, que suspendieron los

⁵⁵³ Bas. Epis. 149.

⁵⁵⁴ Idem eadem Epist.

embarazos, y continuar la melodía, esparciendo sus labios (no tanto por el asunto, cuanto por lo galano de las sentencias) las vistosas rosas de conceptos, que me prometo en tal poema, que por suyas no se atreverá a ajar su lozanía el aliento desapacible del más envidioso. Estas mis ansias apoyan unas palabras de Horacio, a un poeta amigo suyo, aunque dichas a otro intento:

Cur pendet tacita fistula cum Lyra, 54
parcentes ego dextras
odi: sparge rosas; audiat invidus
*dementem strepitum licus.*⁵⁵⁵

Y antes que otras manos más dichosas cojan las que tan bellas promete el 55
vergel culto de su ingenio; ampare v. m. esta rosa, empresa tan gloriosa,
que tal vez se vieron agasajadas de un Dios, pues aquellos jacintos, que
ennoblecían las manos del esposo: *Manus eius tornatiles, plene Hyacinthus,*
advirtió Beda, que eran purpúreas rosas que las hermoseaban.

Reciba ya esta guirnalda, fabricada de ellas, que si el amor disimulado en 56
la obediencia expresa, alentó al cuidado a comenzarlas, el mismo hallo se
entreteje en estas flores, al recogerlas mi desvelo.

Ecce Rosas inter latitantem in venit amorem, 57
*et simul anexit, floribus implicuit.*⁵⁵⁶

⁵⁵⁵ Hor. Lib. Od. 19.

⁵⁵⁶ Naug. to. 2, Poet. Ital. pag. 114.

Así Naugerio, a otra que aliñó cuidadoso algún amante: y aunque se 58
prometía corta vida esta rosa, por su inconstante naturaleza y más por la
brevedad de su crecimiento en el cultivo de dos días (que a partos
apresurados, se vincula mal la duración del tiempo) muchos, empero, se
promete en repetido siglos, al abrigo de v. m. cuyo verdor respetara el
Bóreas venenoso del maldiciente, son que en adelante la ultraje la
canícula ardiente de la envidia: *Si floribus illis*.

Quos neque frigoribus Boreas, nec sirius urit 59
*aestibus, æterno, sed veris honore rubentes.*⁵⁵⁷

Y si escribir de la rosa, en el sentir de Anacreón, es propio asunto de los 60
poetas, y gustoso objeto de las musas:

Rosa opus, laborque vatam, 61
*et amica planto musis.*⁵⁵⁸

No le faltó esta gloria a mi maestro en la flor de su edad, cuando se puso 62
a traducir esa rosa de Virgilio, o bien sea del culto ingenio de Ausonio.

⁵⁵⁷ *Claud. Laud. Serenæ.*

⁵⁵⁸ *Anacreon.*

SILVA A LA ROSA, COMPARADA A LA INCONSTANTE FLOR DE LA HERMOSURA

Traducción de Virgilio

*Opusculum Virgilii de rosa, in quo virgines hortantur, sic Domitius:**Hieronymus Alexander asserit esse Ausonii; sed ego sentio cum Domitio.*

De los tiempos del año era el verano,

(el de Mantua cantó en su dulce lira)

esmalta nubes con que sale ufano;

el austro templá, porque suave aliente,

y así con blando diente

5

muerde la flor, que aun tierna no se esquivá

si aún solicita alientos más lasciva.⁵⁵⁹

Cuando abreviando sombras el aurora,

precede bella a la carroza ardiente,

y en luces de esplendor, en luz canora

10

al sol, madrúgale a su oriente.⁵⁶⁰

Entonces (dice, en dulce melodía,

aquesto cisne) el campo discurría,

y cuando en sendas de este sitio ameno,

⁵⁵⁹ 1 *Ver erat; et blando mordentia frigora morsu, Spirabat croceo mane revecta dies.*

⁵⁶⁰ 2 *Strictior Eeos præcesserat aura iugales, Æsti ferum suadens anticipare diem.*

buscaba abrigo en esa adulta llama 15
 del sol, que salamandra ya se inflama,⁵⁶¹
 vientre su basto seno
 en la garma pender blanco rocío,
 que a breve globo aprisionaba el frío,
 y en su lacio verdor me parecía⁵⁶² 20
 lágrima, que lloró la noche fría.
 Si a eso tras yerbas en sus cimas bellas,
 corona de cristal, de nieve estrellas,
 siendo a sus tiernos tallos por vistosas
 sartas de perlas, perlas generosas, 25
 que en nácares celestes engendradas,
 del cielo al prado fueron feridas,
 Al nacer el lucero luminoso,⁵⁶³
 vi con primor, y aliño cuidadoso
 del esmero pestano, 30
 del mejor hortelano,
 un rosal tan de gotas salpicado,
 que sudor se ha juzgado,

⁵⁶¹ 3 *Errabam riguis per quadru compita in herbis, Maturo cupiens me vegetare die.*

⁵⁶² 4 *Vidi concretas per gramina flexa pruinas, Pendere, aut holerum stare ca cuminibus.*

⁵⁶³ 5 *Caulibus, et patulis tere tes culludere guttas, Et Cælestis aqua pondere tunc gravidas.*

que en la lucha valiente⁵⁶⁴

por escadar de sombras, sudó ardiente. '35

De esta piedra, que a engaste de zafiro,

la observa el cielo con su eterno giro,

y a sus rayos primeros esmaltaban

las rosas, que por su astro le aclamaban.⁵⁶⁵

Y si del alba, y rosa contemplaras, 40

el nácar escogido,

indeciso dudarás

si el alba hurtó a la rosa lo encendido,

o la rosa envidiosa, al alba bella

de ella colores trasladó a su estrella. 45

El matiz, también vario de este prado,

osada emulación del estrellado,

admiraras, si el sol sus resplandores

comunicó a sus flores,

como esmaltó los astros eminentes 50

en colores de rayos florecientes.⁵⁶⁶

Uno es todo el rocío de la rosa,

⁵⁶⁴ 6 *Vidi Pestano gaudere rosaria culta. Ex Oriente novo rosida Lucifero.*

⁵⁶⁵ 7 *Rara pruinosus canebat gemma frutetis, Ad primos radios interitura die.*

⁵⁶⁶ 8 *Ambigeres, raperet ne Rosis Aurora ruborem, An daret, et flores tingeret orta dies.*

y el que suda la aurora luminosa⁵⁶⁷
 en su estación primera,
 un color en entrambas persevera 55
 a un tiempo, pues la rosa se apellida,
 y la aurora florida
 crepúsculo de nácar, en que se halla
 el sol Infante en esta luz que calla;
 mas qué mucho en todo corran a una, 60
 siendo en las dos iguales su fortuna;
 pues en entrambas venus predomina,
 reina del orado, y cielo que ilumina.
 Si ámbar la rosa aspira,
 sin duda al mismo Venus se conspira,⁵⁶⁸ 65
 y si de ésta el sentido
 por torpe no percibe lo oloroso,⁵⁶⁹
 es olor de otra esfera más subido:
 aquella sí, que al prado delicioso,
 en copa de rubíes néctar grato 70
 deleitosa propina ya el olfato.⁵⁷⁰

⁵⁶⁷ *Ros unus, color unus, et unam mane duorum;*

⁵⁶⁸ *9 Syderis, et floris, nam domina una Venus.*

⁵⁶⁹ *Forsan, et unus odor; sed celsior ille per auras,*

Al lucero fragrante,
 a la rosa galante,⁵⁷¹
 de paso les preside aquella diosa.
 y así entrambos, librea generosa, 75
 corta rica de púrpura eminente;
 con que el astro luciente,
 si es que es rosa equívoco, se duda,
 o lucero la rosa se saluda:
 pues si carmín la rosa de su vena, 80
 debe a la espina, que impía le barrena,⁵⁷²
 el lucero a su labio⁵⁷³
 la púrpura que goza sin agravio,
 viviendo tan iguales,
 que por unos se cuentan ya sus males; 85
 y si el tiempo le ultraja
 a aquel el carmesí, él mismo le aja
 a aqueste en un desmayo,
 siendo del uno, y otro el propio ensayo.

⁵⁷⁰ 10 *Distatur: spirat proximus iste magis.*

⁵⁷¹ *Communis Paphiæ dea Syderis, et dea floris,*

⁵⁷² 11 *Præcipit unius muricis esse habitum.*

⁵⁷³ *Monumentum intereat, quo se nascentia florum*

De aquestas bellas flores, 90

del cielo fomentadas a sudores,

copia sangrienta la floresta anega;

mas el discurso entre sus ondas rojas,

no sin miedo al peligro la navega,

siendo escollos de nácar de él sus hojas: 95

tantas arroja al prado

el rosal, en sus varas florecientes,

cerradas, y patentes,

que con rosetas de rubí, he pensado,

se disciplina el suelo,⁵⁷⁴ 100

por aplacar rigores de ese cielo.

Allí una rosa infante⁵⁷⁵

mece en su cuna el céfiro inconstante,

y en claustro de esmeralda detenida,

virgen se oculta menos pretendida: 105

otra al prado se soma diligente

por celosías de su verde oriente;

más al mirarla, trueca vergonzosa

en carmín el candor su tez hermosa.⁵⁷⁶

⁵⁷⁴ 12 *Germina comparibus dividirent spatiis.*

⁵⁷⁵ *Hac viret angusto foliorum recta galero:*

Al despuntar aquella⁵⁷⁷ 110

rompe prisiones de su verde estrella,
y con su roja punta se conquista
desabrigos purpúreos a la vista,
siendo cada hoja en que ella se dilata
gota de sangre, que de sí desata.⁵⁷⁸ 115

Otra aquí muy de Venus presumida,⁵⁷⁹
de su guardada gala hace reseña,
que el aseo al espejo le compuso
de una fuente risueña,
y por salir mejor del tiempo al uso, 120
de carmesí en follera multiplica,
hojas de galas, que su ingenio aplica.⁵⁸⁰
Mas otra del botón desenlazada,⁵⁸¹
y en rojos arreboles destocada,
un sol al prado ofrece generoso, 125
que en rayos de oro ilustra luminoso:

⁵⁷⁶ 13 *Han tenui folio purpura rubra notat.*

⁵⁷⁷ *Hac aperit prima fastigia celsa obelisci.*

⁵⁷⁸ 14 *Mucronem absoluens purpurei capitis.*

⁵⁷⁹ *Vertice collectos illa eri nuavat amictus.*

⁵⁸⁰ 15 *Iam meditans foliis se numerare suis.*

⁵⁸¹ *Nec mora; ridentis calathi patefecit honorem.*

honor grande del valle, pues sus flores
 vanas, mas lucen con sus resplandores.⁵⁸²
 Pero ¡ay! que toda aquesta pompa hermosa,
 del vergel, esta antorcha luminosa,⁵⁸³ 130
 esta hoguera, que roja al prado inflama,
 siendo cada hoja suya ardiente llama:
 este sol, que a sus rayos fomentaba,
 cuanto aseo al jardín le coronaba;
 con desmayo fatal se descompone, 135
 su luz se apaga al inconstante viento,
 al occidente el esplendor traspone,
 y la llama consume su ardimiento.⁵⁸⁴
 ¡Oh! qué breve esta flor tiene la vida,
 Pues edad fugitiva la arrebató,⁵⁸⁵ 140
 de su beldad pirata,
 y de un punto al escollo la admiraba
 caduca, y lacia, cuanto más florida:
 saliendo al paso presta, y diligente,

⁵⁸² 16 *Prudens inclusi femina densa croci.*

⁵⁸³ *Hæc modo quæ toto rutilaverat igne comarum.*

⁵⁸⁴ 17 *Pallida collapsis deseritur foliis.*

⁵⁸⁵ *Mirabar celerem fugitiva at ate rapinam,*

prevenida la muerte al propio oriente, 145
 siendo la cuna en que le mece el viento
 su fatal pira, y triste monumento.⁵⁸⁶
 Y cuando este prodigio revolvía,
 y a queste acaso el labio repetía,⁵⁸⁷
 aún de vida no goza a queste aliento; 150
 pues mustia vi la rosa se despuebla,
 y que funesta se deshoja al prado,
 epitafio dejando de su hado
 hojas tiernas, que a letras de rubíes,
 en la esmeralda acordarán constantes, 155
 pues su vida se mide por instantes.⁵⁸⁸
 La varia diferencia,
 que del tirio color matiza el suelo,⁵⁸⁹
 no sin envidia, no sin competencia,
 las galas que renuevan estudiosas, 160
 por lucirse en el prado más hermosas;
 y las vidas que estrenan por flamantes

⁵⁸⁶ 18 *Et dum nascuntur, consenuisse Rosas.*

⁵⁸⁷ *Ecce, et defluxit rutilicoma punica floris,*

⁵⁸⁸ 19 *Dum loquor, et tellus tecta rubore micat.*

⁵⁸⁹ *Tot species, tantosque ortus, variosque novatus,*

allí rosas infantiles
 el resplendor de un día las festeja,
 y ese mismo a sus rayos las aqueja: 165
 y con fúnebre sombra oculta, y sella
 de múrice vistosa tanta estrella.⁵⁹⁰
 ¡Oh tiempo! ¡oh días! ¡oh naturaleza!
 avara, en cuanto ostentas más grandeza,⁵⁹¹
 ya justamente todos nos quejamos; 170
 pues apenas nos pones a los ojos
 estas joyas de flora por despojos,
 cuando al echarles mano,
 salió nuestro cuidado bien en vano:
 y dándoles más gracia a aquestas flores, 175
 apresuras más presto sus horrores;
 pero ya no me admiro,
 que es de muy corta dura
 cuanto crece en belleza una hermosura,⁵⁹²
 Cuantos mide de oriente 180
 sus términos el día al occidente,⁵⁹³

⁵⁹⁰ 20 *Ipsa dies aperit; concecit ipsa dies.*

⁵⁹¹ *Conquærimur, natura brevis, quæ gratia florum est,*

⁵⁹² 21 *Ostenta oculis, illico dona rapis.*

cuando en breve ceniza
 de esta Fénix mejor se inmortaliza;
 aquesta propia edad goza la rosa,
 que el sol en su espacios le señala, 185
 siendo al prado su gala
 fimera, que le acaba lastimosa,
 en la instancia gozando edad adulta,
 y la triste vejez que la sepulta.⁵⁹⁴
 Aquella a quien el sol en la mañana⁵⁹⁵ 190
 en pañales de grana abrigó infante,
 a la tarde volviendo ya triunfante,
 su edad florida vio trocada en cana.⁵⁹⁶
 Pero qué importa, ¡oh rosa! Que tu llama⁵⁹⁷
 tan temprana se apague, aun cuando ardiente, 195
 pues ha tomado a cargo ya la fama,
 hoy aplaudirte más de gente en gente:
 gozándote perenne, y más constante,
 cuanto antes tu vivir fue un sólo instante,

⁵⁹³ *Quam longa una dies, ætas tam longa Rosarum;*

⁵⁹⁴ 22 *Quas pubescenteis iuncta senecta præmit.*

⁵⁹⁵ *Quam modo nascentem rutilus cospexit Etus;*

⁵⁹⁶ 23 *Hanc rediens sero vespere vidit anum.*

⁵⁹⁷ *Sed bene, quod paucis licet in reritura diebus*

permaneciendo fija en la memoria 200
 de tu belleza la pasada gloria.⁵⁹⁸
 ¡Oh! qué ejemplo tan vivo al desengaño
 de una grande belleza:⁵⁹⁹
 lograd, oh Virgen pura,
 este cortés recuerdo en la pureza; 205
 coged las rosas, pues, de la hermosura,
 cuando ayuda la edad, la edad florida,
 y en vistosas guirnaldas recogida,
 si intacto su verdor guardáis constante,
 vuestra cabeza ceñirán triunfante. 210
 No ajéis su lozanía,
 mirad, que la beldad más grata, y bella,
 como la flor fenece con el día,
 que hermosuras, y flores materiales,
 se compasan a términos iguales.⁶⁰⁰ 215

Fin

⁵⁹⁸ 24 *Succedens ævum prorocat ipsa suum.*

⁵⁹⁹ *Collige Virgo Rosas, dum flos novus, et nova pubes,*

⁶⁰⁰ 25 *Et menor esto avum, sic properare tuum.*

Hoc carmine poeta nos ad voluptatem invitare videtur; sed prudentes magis deterret ab eius ebris; nam (ut Iob dicit): Homo quasi flos egreditur, et conteritur, et fugit, velut umbra. Stultus quisquis in hac, tam fragili vita, qui beatitudinem suam constituerit, et voluptatem inniaverit, Poeta concludens opus, his verbis: Collige virgo rosas, etc. Sic Ascensiud circa hæc ultima Carmina.

Conclusiones

Pesantes Rodas, haciendo un análisis sobre la calidad poética de los poemas del *Ramillete*, expresa que el espacio de la poesía lo circunscribe la palabra, no la idea y de ninguna manera el asunto. Concluye entonces que no son los temas los horizontes desde donde debemos mirar la trascendencia o no de los textos versales en los autores del *Ramillete*, sino en sus lenguajes. Y como en ellos “poco rubricó el factor determinante de la expresividad lingüística”, no consiguieron el efecto de la poeticidad sobre la literaturidad.⁶⁰¹

Siguiendo el razonamiento del autor, la poesía circunstancial de la América española, es decir aquella nacida de la ocasión, no tendría valor alguno. Poemas escritos en el contexto de la fiesta, sea ella la entrada de un virrey, el bautismo de un príncipe o las exequias de un rey, y atravesados por la intención efímera del momento y el asunto expresados, no merecerían la atención del investigador.

Más o menos durante la última generación, y como plantea Peter Burke, los historiadores han ampliado considerablemente sus intereses, hasta incluir en ellos no sólo los acontecimientos políticos, las tendencias económicas y las estructuras sociales, sino también la historia de las mentalidades, la historia de la vida cotidiana, la historia de la cultura material, la historia del cuerpo, etc. No habrían podido llevar a cabo sus investigaciones sobre estos campos

⁶⁰¹ Rodrigo Pesántez Rodas, “Los Ramilletes hispanos en los umbrales de nuestra poesía”, En: Xacinto de Hevia. *Ramillete de varias flores poéticas*, 2009, 19.

relativamente nuevos, si se hubieran limitado a las fuentes tradicionales, como, por ejemplo, los documentos oficiales producidos por las administraciones y conservados en sus archivos. Por ese motivo, cada vez más a menudo se están utilizando distintos tipos de documentación, entre los cuales, junto a los textos literarios y los testimonios orales, también las imágenes ocupan un lugar.⁶⁰²

Algo similar sucede en el mundo de las letras. No se puede limitar el estudio a las obras clásicas de probada calidad poética porque se estaría perdiendo, quizá, la oportunidad de conocer otro tipo de expresión literaria nacida, no de la más pura libertad y expresión poética, sino de las duras directrices de un concurso literario, en un determinado momento y para “ese” momento. Ejemplo de esto son las *Flores* de Bastidas.

Su valor radica en que sus imágenes visuales permiten «imaginar» el pasado de un modo más vivo y permiten a la posteridad compartir las experiencias y los conocimientos de las culturas del pasado. En este sentido, la obra de Bastidas, receptáculo de las formas barrocas del siglo XVII, es fundamental para conocer la expansión de la lírica áurea peninsular en las fronteras americanas, del arte emblemático, de otras formas artísticas barrocas.

Si no se optó en este trabajo por otros términos más específicos retóricos como *evidentia*, *hipotiposis* o *enárgeia* es porque la categoría “imagen visual” permite adoptar una actitud de inclusión en el estudio de una cultura partiendo del supuesto que la visualidad es un proceso mental a través del cual se consideran conceptos o significados a partir de lo percibido por el sentido de la vista, es un modo de ver que se construye social y culturalmente.⁶⁰³

⁶⁰² Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Traducción de Teófilo de Lozoya. Barcelona: Crítica, 2005, pág. 11.

⁶⁰³ Cr. Luis Vives-Ferrándiz Sánchez, *Vanitas. Retórica visual de la mirada*, 66-68.

Las imágenes de Antonio Bastidas, cumplen con esta función representativa-celebratoria en la que la visualidad pesa tanto como la invitación a imaginar. Cuadros, esculturas, edificios, así como objetos no artísticos se vuelven el tema central de una composición lírica. El jesuita claramente domina fuentes simbólicas de reconocidos autores de libros de alegorías, emblemas, jeroglíficos o empresas, mostrando así sus conocimientos eruditos del que gozaban él y los religiosos en un lugar tan alejado de la Metrópoli como era la Audiencia de Quito. Se le debe reconocer, por eso, todos los méritos que constituyen al literato de profesión, dueño de una notable cultura adquirida y de una técnica que actúa tan fácil como segura. Como buen literato da gallarda muestra de la intelectualidad quiteña del siglo XVII, que en poco más de un siglo se había puesto a la altura de las viejas culturas europeas.

En *Flores fúnebres* se conectan y desarrollan las distintas modulaciones significativas de la “imagen visual”. A través de las descripciones, de los recursos propios de la *translatio temporum*, de los largos y sentidos apóstrofes, el poeta le otorga visualidad a sus versos. Sin duda esta tendencia de creación poética responde a que, como apunta Maravall, el “hombre barroco (...) no tiene suficiente confianza en la fuerza de atracción de la pura esencia intelectual y se esfuerza en revestirla de aquellos elementos sensibles que la graben indeleblemente en la imaginación”.⁶⁰⁴

Las imágenes visuales de Bastidas, responden a lo que Domínguez Camargo expresa en su *Invectiva apologética*: “la imagen para serlo ha de ser semejança expressa de lo que significa, y espejo fiel de lo que representa.”⁶⁰⁵ En este sentido *Flores Fúnebres* y sus imágenes son arte, son signo analógico que le muestra al

⁶⁰⁴ José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco*, 498-499.

⁶⁰⁵ XACINTO de Hevia. *Ramillete de varias flores poéticas*, 2009, 418.

lector muchas cosas. Y es que, como afirma Heidegger,⁶⁰⁶ el arte es símbolo de la vida, que es la realidad más radical, la que está a la base de todo. Para el filósofo el arte es símbolo de la verdad porque des-oculta, revela, remite a otra cosa, lanza al que lo contempla al artista, a su historia, a su cultura, a la belleza, a la verdad, al ser.

El estudio de las imágenes visuales en los poetas virreinales es un campo que aún se abre a la exploración. Se espera, por ello, que tanto la edición de *Flores Fúnebres* como su análisis sean un pequeño aporte a la materia.

⁶⁰⁶ Martín Heidegger, *Conferencias y artículos* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994).

Bibliografía

Fuente

XACINTO de Hevia. *Ramillete de varias flores poéticas recogidas y cultivadas en los primeros abriles de sus años*. Madrid: Imp. Nicolás Xamares, 1675.

XACINTO de Hevia. *Ramillete de varias flores poéticas recogidas y cultivadas en los primeros abriles de sus años*, introducción de Galo René Pérez. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1975.

XACINTO de Hevia. *Ramillete de varias flores poéticas recogidas y cultivadas en los primeros abriles de sus años*, Est. de R. Pasantes. Guayaquil-Ecuador: Frente de Afirmación Hispanista, 1999.

XACINTO de Hevia. *Ramillete de varias flores poéticas recogidas y cultivadas en los primeros abriles de sus años*, editor José Julián, Labrador Herráiz y R. di Franco. Est. de R. Pasantes. Guayaquil-Ecuador: Frente de Afirmación Hispanista, 2009.

DOMÍNGUEZ CAMARGO, Hernando. *Obras*. Colombia: Ayacucho, 1986.

Sobre contexto histórico y cultural en Quito en el siglo XVII

AGUIRRE GONZÁLEZ, A., *Ramillete de varias flores poéticas: Lectura y escritura a propósito del poeta colonial Hernando Domínguez Camargo*. Bogotá: Ediciones del Común, 1995.

ARRIAGA, Pablo José. *Rhetoris Christiani partes septem: exemplis cum sacris tum philosophicis illustratae*. Lyon: Sumptibus Horatij Cardon, 1619.

AYALA MORA, Enrique. *Resumen de Historia del Ecuador*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar del Ecuador, 1999.

BARRERA, T. (ed). *Herencia cultural de España en América. Siglos XVII y XVIII*. Madrid, Iberoamericana, 2008.

BARRERA, Isaac J. *Historia de la literatura Ecuatoriana*. Quito: Editorial Ecuatoriana, 1944.

-----*Quito colonial*. México: Cajica, 1971.

BECCO, H. J., *Poesía colonial hispanoamericana*. Fundación Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1990.

BORCHART DE MORENO, Christiana. *La Audiencia de Quito. Aspectos económicos y sociales (Siglos XVI-XVIII)*. Quito: Ediciones del Banco Central de Ecuador-Ediciones Abya-Yala, 1998.

BURGOS GUEVARA, Hugo. *Primeras doctrinas en la Real Audiencia de Quito 1570-1640*. Quito: Ediciones Abya-Yala, 1995.

CARRILLA, Emilio *El gongorismo en América*. Buenos Aires: Universidad Buenos Aires, 1976.

-----“Literatura Barroca y ámbito colonial”. *Thesaurus*, n. 3 (1969): 417-425.

-----“La literatura barroca como contención y alarde”. *Anuario de Letras*, T. V. (1965): 93-105.

-----*La literatura barroca en Hispanoamérica*. Madrid: Anaya, 1972.

-----“La lírica hispanoamericana colonial”. En: IÑIGO MADRIGAL, Luis, ed. *Historia de la literatura hispanoamericana. T.I: Época Colonial*. Madrid: Cátedra, 1982, 237-274.

CARRIÓN, Alejandro. *Primicias de la poesía quiteña*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1954.

-----*Los poetas quiteños de "El Ocioso de Faenza"*. Quito: Casa de la Cultura, 1957.

-----"El Ramillete: Infancia de una poesía". *Actual*, n. 2. (1968): 156-166.

-----*Antología general de la literatura ecuatoriana durante la colonia española*. Quito: Grafiesa, 1992.

CASTELO RODRÍGUEZ, Hernán, *Literatura Ecuatoriana*. Biblioteca de Autores Ecuatorianos de "Clásicos Ariel", v. 100. Guayaquil: Cromograph, 1974.

-----*Literatura en la Audiencia de Quito. Siglo XVII*. Quito: Edición del Banco Central del Ecuador, 1980.

-----*Letras en la Audiencia de Quito. Período jesuítico*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1984.

-----"Sociedad y Literatura en la Audiencia de Quito. Período jesuítico". En: PÓLIT DUEÑAS, Gabriela comp. *Antología Crítica literaria ecuatoriana. Hacia un nuevo siglo*. Quito: Flacso, 2001, 57-139.

CEVALLOS, Francisco Javier. *Juan Bautista Aguirre y el barroco colonial*. Madrid: Edi-6, 1983.

-----"Imitatio, aemulatio, elocutio: hacia una tipología de las poéticas en la época colonial." *Revista Iberoamericana* n. 172-73. (1995): 501-515.

CEVALLOS Pedro Fermín. *Resumen de la Historia del Ecuador desde su origen hasta 1845*. Quito: Imprenta de la Nación, 1886.

-----*Compendio de la Historia del Ecuador*. Guayaquil: Librería e imprenta Gutenberg de Uzcátegui y Cía, 1913.

CHANG-RODRÍGUEZ, R. *Aquí ninfas del sur, venid ligeras. Voces poéticas virreinales*. Madrid: Iberoamericana, 2008.

CLAYTON, Lawrence A. *Los astilleros de Guayaquil colonial*. Guayaquil: Archivo Histórico del Guayas, 1978.

ESPINOSA PÓLIT, Aurelio "El primer poeta ecuatoriano de la colonia, P. Antonio Bastidas". *Boletín de la Academia Nacional de Historia*, n. 87 (1956): 1-19.

-----*Los dos primeros poetas coloniales ecuatorianos, siglos XVII y XVIII: Antonio de Bastidas [y] Juan Bautista Aguirre*. Biblioteca Ecuatoriana Mínima. Quito: Cajica, 1960.

FERNÁNDEZ-SALVADOR, Carmen y COSTALES SAMANIEGO, Alfredo (eds). *Arte colonial quiteño. Renovado enfoque y nuevos actores*. Quito: Fondo del Salvamento del Patrimonio Cultural, 2007.

FLORES, Angel. *The Literature of Spanish America: Vol. I, The Colonial Period*. New York: Las Américas Publishing Company, 1966.

FREILE, Carlos. *Hitos de la Historia de la Iglesia en el Ecuador*. Quito: Academia Ecuatoriana de Historia Eclesiástica, 2010.

GALLEGOS NARANJO, Manuel. *Parnaso Ecuatoriano con apuntamientos biográficos de los poetas y versificadores de la República del Ecuador desde el siglo XVII hasta el año de 1879*. Quito: Imprenta de Manuel V. Flor, 1879.

GERARDO, Diego. "Nuevas Indias de gula reconquistadas". *Verso y prosa*, n. 4 (1927)

-----"La poesía de Hernando Domínguez Camargo en nuevas vísperas". *Crítica y poesía*, (1984): 137-172.

GÓMEZ RESTREPO Antonio. *Historia de la Literatura Colombiana*. T. I. Bogotá: Ministerio de Educación Nacional, 1953.

GONZÁLEZ SUÁREZ, Federico. *Historia General del República del Ecuador*. T. II. Quito: Imprenta del Clero, 1891.

-----*Historia general de la República del Ecuador*. T. VIII. Quito: Ediciones Esfel, 1967.

-----*Historia eclesiástica del Ecuador desde los tiempos de la conquista hasta nuestros días*, TI. Quito: Imp. Del Clero, por Isidoro Miranda, 1881.

GUERRA BRAVO, Samuel. *La Filosofía en Quito colonial, 1534-1767. Sus condicionamientos históricos y sus implicaciones socio-políticas*. Ecuador: Pontificia Universidad Católica de Ecuador, 2021.

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. *Las corrientes literarias en la América hispánica*. Traducción de Joaquín Díez-Canedo. México: Fondo de Cultura Económica, 1949.

HERRERA, Pablo. *Ensayo sobre la literatura ecuatoriana*. Quito: Imprenta del Gobierno, 1860.

----- *Ensayo sobre la literatura ecuatoriana*. Quito: Imprenta Nacional, 1927.

HUGON Alain. *Felipe IV y la España de su tiempo. El siglo de Velázquez*. Barcelona: Crítica, 2015.

JOUANEN, José. *Historia de la Compañía de Jesús en la antigua provincia de Quito: 1570-1774*. T. I. Quito: Editorial Ecuatoriana, 1941.

JURADO NOBOA, Fernando. *Calles de Quito*. Quito: Banco central del Ecuador, 1989.

-----*Plazas y plazuelas de Quito*. Quito: Banco central del Ecuador, 1989.

KENNEDY A., *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX: patronos, corporaciones y comunidades*. España: Nerea, 2002.

KOHUT, K. y ROSE, S. V. (éds). *Pensamiento europeo y cultura colonial*, Frankfurt/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 1997.

-----*La formación de la cultura iberoamericana virreinal. I: La etapa inicial*. Madrid: Iberoamericana, 2000.

-----*La formación de la cultura iberoamericana virreinal. II: El Siglo XVII*. Madrid: Iberoamericana, 2004.

LANDÁZURI SUÁREZ, Carlos Andrés. “Las representaciones dramáticas en la Real Audiencia de Quito, siglos XVII y XVIII”. Tesis doctoral, Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador Área de Letras y Estudios Culturales, Quito, 2021.

LEDDY PHELAN, John. *The Kingdom of Quito in the Seventeenth Century. Bureaucratic Politics in the Spanish Empire*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1967.

-----*El reino de Quito en el siglo XVII. La política burocrática en el Imperio Español*. Quito: Banco Central del Ecuador, 1995.

LEZAMA LIMA, José. *La expresión americana*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1969.

MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino. *Historia de la poesía hispano-americana*. T. II. Madrid: Librería general de Victoriano Suárez, 1913.

MERA, Juan León, *Ojeada Histórico-crítica sobre la poesía ecuatoriana desde su época más remota hasta nuestros días*. Quito: Imprenta de J. Pablo Sanz, 1868.

----- *Ojeada Histórico-crítica sobre la poesía ecuatoriana desde su época más remota hasta nuestros días*. Barcelona: Imprenta y Litografía de José Cunill, 1893.

OÑA VILLARREAL, Humberto. *Fechas Históricas y Hombres Notables del Ecuador*. Quito: Ministerio de Educación y Cultura, 1982.

PANIAGUA PÉREZ, Jesús. "Espacios urbanos para el desarrollo de los oficios en la América hispana: el caso de la Audiencia de Quito". *Historia y Sociedad*, n. 36 (2019): 57-86.

PANIAGUA PÉREZ, Jesús y GARZÓN MONTENEGRO, Gloria María. *Los gremios de plateros y de batihojas en la ciudad de Quito (siglo XVIII)*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 2000.

PANIAGUA PÉREZ, Jesús y TRUHAN, Deborah L. *Oficios y actividad paragremial en la Real Audiencia de Quito (1557-1730): el Corregimiento de Cuenca*. León: Universidad de León y Secretariado de Publicaciones y Medios Audiovisuales, 2003.

PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B. y CÁCERES RODRÍGUEZ M., *Historia esencial de la literatura española e hispanoamericana*. Madrid: EDAF, 2008.

PÉREZ, Galo René. *Literatura del Ecuador (Cuatrocientos años), Crítica y selecciones*. Quito: Abya-Yala, 2001.

----- *Pensamiento y literatura del Ecuador: crítica y antología*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1972.

PESÁNTEZ RODAS, Rodrigo. *Visión y revisión de la literatura ecuatoriana*. T. I. México: Frente de Afirmación Hispánica, 2006.

-----“Los Ramilletes hispanos en los umbrales de nuestra poesía”. En: XACINTO de Hevia. *Ramillote de varias flores poéticas recogidas y cultivadas en los primeros abriles de sus años*. Editor José Julián, Labrador Herráiz y R. di Franco. Est. de R. Pasantes. Guayaquil-Ecuador: Frente de Afirmación Hispanista, 2009: 11-37.

PICÓN SALAS, Mariano. *De la conquista a la independencia: tres siglos de historia cultural*. México: Fondo de Cultura Económica, 1944.

PÓLIT DUEÑAS, G., “Jirones en el tejido. Una lectura de los aportes de la crítica literaria ecuatoriana en la última década”. En: *Antología Crítica literaria ecuatoriana. Hacia un nuevo siglo*. Quito: Flacso, 2001, 9-28.

SECO SERRANO Carlos. “El Rey Católico”. En: ALCALÁ-ZAMORA QUEIPO DE LLANO José (coord.). *Felipe IV. El hombre y el reinado*. Madrid: Real Academia de Historia-Centro de Estudios Europa Hispánica, 2005, 13-26.

VELASCO Juan, *Historia moderna del Reyno de Quito y crónica de la Provincia de la Compañía de Jesús del mismo Reyno*, T1. Quito: Imprenta Caja de Seguro, 1941.

-----*Historia del Reino de Quito. En la América Meridional*. Tomo I y Parte 1 que contiene la Historia Natural. Quito: El Comercio, 1946.

-----*Historia del Reino de Quito. En la América Meridional*. Tomo II y Parte 2 que contiene la Historia Antigua. Quito: El comercio, 1946.

-----*Historia de Quito en la América meridional*. Tomo III y parte III que comprende la historia moderna. Quito: El comercio, 1946.

RAMÍREZ SIERRA, Hugo Hernán. “Antonio Bastidas, crítico de la obra de Don Hernando Domínguez Camargo en el Siglo XVII”. *Thesaurus*, n. 3 (1998): 527-552.

REY FAJARDO, J. del, *Biblioteca de escritores jesuitas neogranadinos*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2006.

SALVADOR LARA, Jorge (dir.) et al. *Historia de la Iglesia Católica en el Ecuador*, I. La Primera evangelización, II. La labor evangelizadora, Acción Apostólica. Las misiones en el Amazonas, III. La Iglesia de Quito en el siglo XVIII. Quito: Editorial Abya-Yala, 2001.

SCHLUTAR, Bárbara. "Historias literarias en el Ecuador: una revisión". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* nº 15 (1989).

URIARTE, José Eugenio. *Catálogo razonado de obras anónimas y seudónimas de autores de la Compañía de Jesús perteneciente a la antigua asistencia española*. Madrid: Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, 1904-1916.

URIARTE, José Eugenio y LECINA, Mariano. *Biblioteca de escritores de la Compañía de Jesús pertenecientes a la Antigua Asistencia de España desde sus orígenes hasta el año de 1773*. Madrid: Suplemento, 1916.

-----*Biblioteca de escritores de la Compañía de Jesús pertenecientes a la antigua asistencia de España desde sus orígenes hasta el año de 1773*. Madrid: Imprenta de la Viuda de López del Horno, 1925.

VARGAS, José M. *La Cultura del Quito Colonial*. Quito: Santo Domingo, 1941.

-----*Historia de la cultura ecuatoriana*. Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1965.

-----*Historia de la Iglesia en el Ecuador durante el patronato español*. Quito: Editorial Santo Domingo, 1962.

-----*La evangelización en el Ecuador*. Quito: Gráficas Ortega, 1978.

VÁSCONES, Francisco. *Historia de la literatura ecuatoriana*. Quito: Tipología y encuadernación de la Prensa Católica, 1919.

VERGARA Y VERGARA José María. *Historia de la literatura en Nueva Granada*. Bogotá: Imprenta de Echeverría Hermanos, 1867.

-----*Historia de la literatura en Nueva Granada*
Bogotá: Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional de Colombia, 2017.

VERGARA Y VERGARA, J. M. et al. *Historia de la literatura en Nueva Granada*. Bogotá: Banco Popular, 1974.

VALDANO MOREJÓN, Juan. *Historia de las literaturas de Ecuador: Literatura de la Colonia (1534-1594/1594-1700)*. V. 1. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar/Corporación Editora Nacional, 2000.

-----*Identidad y formas de lo ecuatoriano*. Quito: Eskeletra, 2005.

WEBSTER, Susan V. *Quito, ciudad de maestros: arquitectos, edificios y urbanismo a lo largo del siglo XVII*. Quito: Abya-Yala, 2012.

ZALDUMBIDE, G., *Los dos primeros poetas coloniales ecuatorianos*, Quito: Biblioteca Ecuatoriana Clásica, 1989.

Bibliografía general

ABELLÁN, José Luis. *Del Barroco a la Ilustración (siglos XVII y XVIII)*. *Historia Crítica del pensamiento español*. Madrid: Espasa-Calpe, 1988.

-----“Barroco y pensamiento español”. *Diwan*. nº 8/9 (1980): 15-26.

AGI, Lima, 86, fol. 2. *Relación de exequias y honras que la ciudad de Arequipa realizo tras la muerte del principe Baltasar Carlos.*

AGULLÓ VIVES, Carmen. "Poesía de circunstancias. La seducción de Córdoba. De Góngora a nuestros días: historia de dos sonetos". *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, n. 15 (2000): 11-30.

AKERMAN, Luís Mariano. "Las alegorías de la Fe en el arte occidental". *ATEo*, n. 54 (2016): 807-831.

ALBERO, Danilo. *La ecfrasis como mimesis*. Buenos Aires: Universidad nacional de San Martín. Instituto de Altos Estudios sociales, 2007.

ALCALÁ GALÁN, Mercedes. "Retórica Visual: ékfrasis y teoría de la ilustración gráfica en el Quijote. En: RABATÉ Philippe et TROPÉ Héléne (Éds). *Autour de "Don Quichotte" de Miguel de Cervantes*. París: Presses Sorbonne nouvelle, 2015, 175-202.

ALLO MANERO, María Adelaida. "Iconografía funeraria de las honras de Felipe IV en España e Hispanoamérica". *Cuadernos de investigación: Historia*. T. 7, Fasc. 1-2, (1981): 73-96.

MANERO SOROLLA, María del Pilar. "Consideraciones en torno a las teorías sobre la imagen poética en la retórica antigua". *Revista de Filología*, n. 11 (1987): 133-143.

-----"Los tratados retóricos barrocos y la exaltación de la imagen", *Revista de literatura*, n. 106 (1991): 445-484.

ALONSO, Dámaso. *Poesía española: Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos, 1957.

ÁLVAREZ DE FARIA, Pedro. *Relación de las funerales exequias que hizo el Santo y Apostólico Tribunal de la Inquisición de los Reinos del Perú al Serenísimo Príncipe de las Austrias, Jurado de las Españas, Don Baltasar Carlos de Austria*. Lima: Julián Santos de Saldaña, 1648.

ANDRUCHOW, Marcela. "Los túmulos funerarios de las fiestas luctuosas y sus alegorías visuales: el caso de Buenos Aires en el período colonial tardío. En: SALLES-REESE, Verónica y FERNÁNDEZ-SALVADOR, Carmen (eds.). *Autores y Actores del Mundo Colonial: Nuevos enfoques multidisciplinares*. Quito: Universidad San Francisco de Quito, Georgetown University y Colonial Americas Studies Organization, 2008.

ARISTÓTELES, *Metafísica*. Madrid: Gredos, 2011.

-----*Poética*. Trad. y notas de Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 2014.

-----*Retórica*. Trad. y notas de Quintín Racionero. Barcelona: Gredos, 2007.

ARMAS, Frederick de. "Ekphrasis and Eros in *La Galatea*: The Case of the Blushing Nymphs". En: LA RUBIA PRADO Francisco (ed.). *Cervantes for the 21st Century: Studies in Honor of Edward Dudley*. Newark: Juan de la Cuesta, 2000, 33-47.

-----"Painting Dulcinea: Italian Art and the Art of Memory in Cervantes' *Don Quijote*". *Yearbook for Comparative General Literature* n. 49 (2001): 3-19.

-----*Writing for the Eyes in the Spanish Golden Age*. Lewisbur: Bucknell University Press, 2004.

-----“Nero’s Golden House: Italian Art and the Grotesque in Don Quijote, Part II”. *Cervantes* n. 24 (2004): 143-171.

-----*Ekphrasis in the Age of Cervantes*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2005.

ARMIJOS ECHEVERRÍA, Andrea. “La *mirabilia* poética: *ékfrasis* hispanoamericana del siglo XVII”. Tesis de licenciatura, Universidad San Francisco de Quito, Colegio de Ciencias Sociales y Humanidades Quito, Quito, 2017.

AUSONIO, Décimo Magno. *Obras II*. Traducción y notas de Antonio Alvar Ezquerro. Madrid: Gredos, 1990.

AZAUSTRE GALIANA, Antonio y CASAS RIGALL, Juan. *Manual de retórica española*. Barcelona: Ariel, 1997.

BARTOLOMÉ BRAVO, *Liber de Arte Poética*. Medina del Campo: Jacobus del Canto, 1596.

BATLLORI, Miguel. “Gracián y la retórica barroca en España”. En: *Gracián y el Barroco*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1958, 107-114.

BENASSAR, Bartolomé. *La España del Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica, 2009.

BERGMANN, Emilie L., *Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spani: Golden Age Poetry*, Massachusetts: Distributed for the Department of Romance Languages and Literatures of Harvard University by Harvard University Press Cambridge, 1979.

BEUCHOT Mauricio. “Análisis semiótico de la metáfora”. *Acta poética*, n. 2 (1980): 113-126.

-----“Reflexiones sobre la retórica desde la hermenéutica”. *Acta poética*, n. 14-15 (1993-1994): 295-307.

-----*Las caras del símbolo: el ícono y el ídolo*. Madrid: Caparrós editores, 1999.

-----“Hacia una hermenéutica analógico-icónica”. *Contrastes*, n. 4 (1999): 181-192.

-----*Tratado de Hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*. México: Editorial Itaca, 2009.

-----*Belleza y Analogía. Una introducción a la estética*. México: San Pablo, 2012.

-----*Teoría semiótica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2015b.

-----*Teoría Estética. La Resurrección Del Arte*. México: Orfila, 2018.

Biblia Vulgata Latina (Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam). Edición de Alberto Colunga y Lorenzo Turrado. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1946.

La Santa Biblia. Edición de Juan Straubinger. La Plata: Universidad Católica de la Plata, 2009.

BLANCO, Mercedes. “El Panegírico al duque de Lerma como poema heroico”. En: MATAS CABALLERO, Juan et al. (coord.). *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011, 11-56.

-----“La épica áurea como poesía”. En: CACHO CASAL, Rodrigo et al. (coord.). *Los Géneros Poéticos del Siglo de Oro: centros y periferias*. Tamesis: Boydell & Brewer, 2013, 13-30.

BOBES NAVES, María del Carmen. *Crítica del conocimiento literario*. Madrid: Arco/Libros, 2008.

BONET CORREA, Antonio. "Túmulos del Emperador Carlos V". *Archivo Español del Arte*, n. 129 (1960): 55-66.

BORJA, Juan de. *Empresas Morales*. Bruselas: Francisco Foppens, 1680.

BOSCH RABELL, Magdalena y BARÓ QUERALT, Xavier. "El nacimiento de la Retórica Moderna a través de Cipriano de Suárez (1524-1593)". *Comprendre: revista catalana de filosofia*, n. 2 (2018): 45-60

BUXÓ, José Pascual, *Muerte y desengaño en la poesía novohispana (siglos XVI y XVII)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1975.

-----*El resplandor intelectual de las imágenes. Estudios de la emblemática y la literatura novohispana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.

-----*Arco y certamen de la poesía mexicana colonial (S. XVII)*. México: Universidad Veracruzana, 2009.

CAMACHO GUIZADO, Eduardo. *La Elegía funeral en la poesía española*. Madrid: Gredos, 1969.

CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Javier. "Primera fiesta barroca celebrada de Quito: funerales por la reina D^a Isabel de Borbón, en 1645". *Archivo Agustiniano*, n. 84 (2000): 3-31

-----*Fiestas barrocas en el mundo hispánico: Toledo y Lima*. Madrid: Ediciones Escorialenses, 2012.

CARILLA, Emilio, *El Gongorismo en América*. Buenos Aires: Instituto de Cultura Latino-Americana, 1946.

-----"Literatura barroca y ámbito colonial", *Thesaurus*, n. 3 (1969): 417-425.

CARREIRA, Antonio. "Fuentes históricas del Panegírico al duque de Lerma". En: MATAS CABALLERO, Juan et. al. (coord.). *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011, 105-124.

CASTRILLO GONZÁLEZ, Carmen et al. (ed.). *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Universitaria de Salamanca*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1997-2002.

CASTRO Y ANAYA, Pedro. *Auroras de Diana*. Madrid: Imprenta del Reyno a costa de Alonso Pérez, 1632.

CHIRIBOGA C., Gustavo (ed.). *Libro de Cabildos de la ciudad de Quito 1650-57*. V. XXXIII. Quito: Publicaciones del Archivo Municipal de Quito, 1969.

CICERÓN. *Sobre el orador*. Introducción, traducción y notas de José Javier Iso. Madrid: Gredos, 2002.

CORBACHO CORTÉS, Carolina. "Metáfora visual y poética". En: HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio (ed.). *Retórica y poética. Seminario de Teoría de la Literatura*. San Fernando, Cádiz: La voz, 1991, 109-122.

COVARRUBIAS, Sebastián. *Emblemas Morales*. Madrid: Luis Sánchez, 1610.

CUNSLER, Natalia. "Evidentia y descripción en el libro IV de La Diana, de Jorge de Montemayor". Tesis de grado, Facultad de Filología-Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2020.

DAILOS ACHAMÁN, Valentín Martín. "El oidor de la Real Audiencia de Quito Don Alonso de Mesa y Ayala a través del estudio de su testamento e inventario". Tesis de grado, Universidad de La Laguna, 2016/2017.

DE LOYOLA, Ignacio. *Ejercicios Espirituales*. En: *Obras Completas*. 3º ed. Madrid: BAC, 1963.

DEMETRIO FALEREO. *Sobre el estilo / 'LONGINO'. Sobre lo sublime*. Introducción, traducción y notas de José García López. Madrid: Gredos, 1979.

DESCALZI, Ricardo. *La Real Audiencia de Quito, claustro en los Andes-serie primera: Historia de Quito colonial*. Vol I. Siglo XVI. Quito: Editorial Universitaria, 1978.

DIONISIO DE HALICARNASO. *Lisias*. Traducción española de Juan Pedro Oliver Segura. Madrid: Gredos, 2005.

ECO, Umberto. *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona: Lumen, 1990.

EGIDO, Aurora. *De la mano de Artemia. Literatura, Emblemática, Mnemotecnica y arte en el Siglo de Oro*. Barcelona: Ediciones UIB, 2004.

ERASMO. *Educación del príncipe cristiano, Obras escogidas*. Madrid: Aguilar, 1964.

ESPINOSA, Leandro. *Panegyrica oracion funebre, predicada en las honras, que el convento de nuestro padre San Augustin de la ciudad del Cuzco consagró al esclarecidissimo señor D. Baltasar Carlos de Austria, principe coronado de las Españas, y nuestro*. Lima: Julián Santos de Saldaña, 1648.

FERNÁNDEZ SALVADOR, Carmen. "Imágenes locales y retórica sagrada: una visión edificante de Quito en el siglo XVII". *Procesos: Revista ecuatoriana de Historia*, n. 25 (2007).

----- "Palabras que pintan y pinturas que hablan. Las artes en Quito en el cambio del siglo XVII al XVIII". *Memorias del Seminario Internacional*" (2008).

FERRATER MORA, José. *Diccionario de Filosofía*. Barcelona: Editorial Ariel, 1999.

FIADINO, Elsa Graciela. "Góngora y las representaciones de la muerte: el túmulo en sus sonetos fúnebres". *Celehis*, n. 3 (1994): 175-185.

FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*. México: s. XXI, 1971.

GAMBRA, José Miguel. "La metáfora en Aristóteles". *Anuario filosófico*, n. 2 (1990): 51-68

GARCÉS G. Jorge A. (ed.). *Libro de Cabildos de la Ciudad de Quito 1597-1603*. V. XIII. Quito: Publicaciones del Archivo Municipal de Quito, 1937.

-----*Libro de Cabildos de la Ciudad de Quito 1638-1646*. V. XXX. Quito: Departamento de Educación y Cultura Popular, Dirección del Museo de Arte e Historia, 1960.

GARCÍA LORCA, Federico. "La imagen poética de don Luis de Góngora". En: *Obras completas*. v. 3, ed. Miguel García-Posada. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1997, 53-77.

GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. *Flora emblematica. Aproximación descriptiva del código icónico*. Tesis doctoral, Universitat de Valencia, 1990-91.

-----*Iconografía e iconología. Cuestiones de método*. Vol.2. Madrid: Ediciones Encuentro, 2009.

GILSON, Etienne. *El Realismo Metódico*, trad. de Valentín García Yebra. Madrid: Rialp, 1974.

GÓMEZ ALONSO, Juan Carlos. "Retórica y Poética de los siglos XVI y XVII: la operación retórica de "memoria". *Edad de Oro*, v. 19 (2000): 121-130.

GÓNGORA, Luis de. *Obras completas* (Madrid: Aguilar, 1932).

-----*Sonetos*. Edición de Juan Matas Caballero. Madrid: Cátedra, 2019.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, María Dolores. *Orfeo y Euridice. la imagen en la poesía de Francisco de Aldana*.. Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 1991.

- GONZÁLEZ TORNEL, Pablo. "Los catafalcos por la muerte de Felipe IV en los dominios de los Habsburgo españoles". *Semata*, n. 24 (2012): 213-234.
- GONZÁLEZ VÁZQUEZ, Joaquín. *Estudio sobre la imagen poética*. Granada: Servicio de Publicaciones Campus Universitario de Cartuja, 1986.
- GRANADOS VALDÉZ, Juan. "Sobre la estética analógica de Mauricio Beuchot". *Caleidoscopio*, n.44 (2021) <https://doi.org/10.33064/43crscsh2327>
- GREIMAS, Algirdas Julien et al. *Semiótica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1990.
- GUILLÉN, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Tusquets, 2005.
- GUILLÉN, Jorge. *Notas para una edición comentada de Góngora*. Valladolid: Fundación Jorge Guillén-Universidad de Castilla-La Mancha, 2002.
- HAGSTRUM, Jean H. *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. Chicago: University of Chicago Press, 1978.
- HATZFELD, H. A. *Estudios sobre el Barroco*. Madrid: Gredos, 1973.
- HEIDEGGER, Martín. *Lógica: lecciones de M. Heidegger (semestre verano 1934)*. En: *El legado de Helene Weiss*. Introd. y trad. Farías, Víctor, edición bilingüe. Madrid: Anthropos, 1991.
- Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994.
- HERMÓGENES DE TARSO, *Sobre los tipos de estilo*. Edición y traducción española de Antonio Sancho Royo. Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1993.
- HERRERO García, Miguel. *Contribución de la literatura a la historia del arte*. Madrid: S. Aguirre, impresor, 1943.
- HORACIO. *Arte Poética*. Introducción, versión rítmica y notas de Tarsicio Herrera Zapien. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1984.

HOROZCO Y COVARRUBIAS, Juan de. *Emblemas morales*. Zaragoza: Alonso Rodríguez, 1604.

JAMMES, Robert. "Góngora y el espacio en el tiempo (1609-1615)". En: LÓPEZ BUENO Begoña (coord.). *El poeta soledad: Góngora 1609-1615*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, 15-32.

JIMÉNEZ DEL VAL, Nasheli. "Los Estudios Visuales 'en español'. Un estado de la cuestión". *El Ornitorrinco Tachado*, n. 6 (2017): 9-22.

LAUSBERG, Heinrich. *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*. Traducción castellana de José Pérez Riesco. Madrid: Gredos, 1966.

LÁZARO CARRETER, Fernando. "Ortega y la metáfora". *Cuenta y Razón del Pensamiento Actual*, n. 11(1983): 69-82.

LEDDA, Giuseppina. "Recrear la manifestación festiva 'para que la vea quien no la vio y quien la vio la vea segunda vez'. Cultura y comunicación visuales a través de las relaciones de fiestas públicas". En: CÁTEDRA GARCÍA, Pedro Manuel (dir.) y DÍAZ TENA, María Eugenia (ed. lit.). *Géneros editoriales y relaciones de sucesos en la Edad Moderna*. Salamanca: Sociedad internacional para el estudio de las relaciones de sucesos, Universidad de Salamanca, 2013, 231-248.

LE GUERN, Michel. *La metáfora y la metonimia*. Madrid: Cátedra, 1990.

LEÓN PINELO, Diego de *Solemnidad fúnebre y exequias a la muerte del Catholico y Augustissimo rei Nuestro Señor D. Felipe IV el Grande, que celebró en la iglesia metropolitana la Real Audiencia de Lima que oi gobierna en vacante i mandó imprimir el Real Acuerdo de Gobierno*. Lima: Juan de Quevedo, 1666.

Libro de las honras que hizo el Colegio de la Compañía de Jesús de Madrid a la M. C. de la Emperatriz doña María de Austria, fundadora del dicho Colegio, que se celebraron a 21 de abril de 1603. Madrid: Luis Sánchez, 1603.

LLORENTE, María Ema. "La visualización como vehículo de la comunicación poética". *Adversus*, n. 32, (2017): 103-116.

LÓPEZ CANTOS, Ángel. *Juegos, fiestas y diversiones en la América española*. Madrid. Editorial Mapfre, 1992.

LÓPEZ GRIGERA, Luisa. "Sobre el realismo literario del Siglo de Oro". En: *Edición digital a partir de Actas del octavo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas : celebrado en Brown University, Providence Rhode Island, del 22 al 27 de agosto de 1983*. Volumen II. Madrid: Ediciones Istmo, 1986, 201-209.

-----*La Retórica en la España del Siglo de Oro: teoría y práctica*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1994.

LÓPEZ POZA, Sagrario. "Empresas o divisas de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón (los Reyes Católicos)". *Janus*, n. 1 (2012): 1-38.

MARAVALL, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Barcelona: Editorial Ariel, 1975.

MARTÍN ABAD, Julián. *La imprenta en Alcalá de Henares (1601-1700)*. Madrid: Arco Libros, 1999.

Matas Caballero, Juan. "Introducción". En: Luis de Góngora, *Sonetos*. Edición de Juan Matas Caballero. Madrid: Cátedra, 2019, 10-97.

-----*Los libros impresos antiguos*. Valladolid: Universidad, 2004.

MAYERS, Kathryn. "Between "Allá" and "Acá": The Politics of Subject Positioning in three Ekphrastic Poems by Sor Juana Inés De La Cruz", *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, n.1 (2005): 5-20.

-----"Modelos visuales y epistemología colonial en las ékfrasis icónicas del poema heroico de Hernando Domínguez Camargo". *Cuadernos de Literatura*, n. 28 (2010).

----- “American Artifice: Ideology and Ekphrasis in the Poema Heroico a san Ignacio de Loyola”. *Hispanofila* n. 155 (2009): 1-19.

-----“Counter-Reformation Visuality and the Animated Icons of Hernando Domínguez Camargo’s Poema heroico”. *Calíope* n. 16 (2010): 119-140.

----- *Visions of Empire in Colonial Spanish American Ekphrastic Writing*. Maryland: Bucknell University Press, 2012.

MAZA, Francisco de la. *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México, Grabados, litografías y documentos del siglo XVI al XIX*. México: Imprenta Universitaria, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 1946.

MEDINA, José Toribio. *La imprenta en Lima (1584-1824)*. T. I. Valladolid: Maxtor, 2013.

MEJÍAS ÁLVAREZ, María Jesús. *Fiesta y muerte regia: las estampas de túmulos reales del AGI*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 2002.

MENDO, Andrés. *Príncipe perfecto y ministros ajustados, documentos políticos, y morales*. Leon de Francia: Horacio Boissat & George Remeus, 1662.

MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino. *Antología de la poesía hispanoamericana*. T. 3. Madrid: Real Academia Española, 1894.

MÍNGUEZ, Víctor et al. *La fiesta barroca. Los virreinos americanos (1560-1808)*. Castellón de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I y Servicio de Publicaciones y difusión científica de la Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 2012.

MITCHELL, W William J. T. *Picture Theory*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

MONEGAL, Antonio. *En los límites de la diferencia: poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*. Madrid: Tecnos, 1998.

NAVARRO, José Gabriel. *Contribuciones a la Historia del Arte en el Ecuador*. V. 3. Ecuador: Trama, 2007.

OLIVARES ZORRILLA, Rocío. "Refracción e imagen emblemática en el "Primero sueño" de Sor Juana". *Studi Latinoamericani/Estudios Latinoamericanos*, n.4 (2008): 251-282.

OROZCO DÍAZ, Emilio. *Temas del Barroco de poesía y pintura*. Granada: Universidad de Granada, 1989.

-----*Introducción a Góngora*. Madrid: Editorial Crítica, 1984.

-----*Antología comentada de los sonetos de Góngora*. Córdoba: Diputación Provincial, 2002.

OSORIO, Alejandra. *El rey en Lima: El simulacro real y el ejercicio del poder en la Lima del diecisiete*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, IEP, 2004.

-----"El Imperio de los Austrias españoles y el Atlántico: propuesta para una nueva historia". En: FAVARÒ, Valentina et al. (eds.). *Fronteras Procesos y prácticas de integración y conflictos entre Europa y América (siglos XVI-XX)*. Madrid: Fondo de Cultura económica, 2016, 35-54.

OSORIO, Ignacio. *Floresta de gramática, poética y retórica en Nueva España (1521-1767)*. México: UNAM, 1980.

OTAZU Y LLANA, Alfonso de. *Hacendistas navarros en Indias*. Bilbao: Ellacuria, 1970.

PAGE, Carlos A. "Arte y arquitectura efímera en los funerales reales de Córdoba del Tucumán", *Hispania Sacra*, n. 124 (2009): 423-446.

PANIAGUA PÉREZ, Jesús. "Modelos de custodias quiteñas del s. XVII". En: *Homenaje al profesor Hernández Perera*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. 1992, 703-710.

PANOFSKY, Erwin. *Estudios sobre Iconología*. Editorial Alianza: Madrid, 2001.

PEDROSA, José Manuel. "«Aprended, flores, de mí»: reescrituras líricas y políticas de una letrilla de Góngora". *Criticón*, n. 74 (1998): 81-92.

PEÑASCO GONZÁLEZ, Sandra. *Edición filológica y estudio de Emblemas morales de Sebastián de Covarrubias Orozco (1610)*. Tesis de Doctorado, Universidad de Coruña, 2015.

PÉREZ DE GUZMAN, Juan. *La Rosa, manojo de la poesía castellana formado con las mejores producciones líricas consagradas á la Reina de las Flores durante los siglos XVI, XVII, XVIII, y XIX*. T. I. Madrid: Imprenta y fundición de Tello, 1891.

PÉREZ LASHERAS, Antonio. "Imágenes emblemáticas gongorinas: la *Fábula de Píramo y Tisbe*". En: CERDAN, Francis (dir.). *Hommage à Robert Jammes*. v. III. Toulouse: Presses universitaires du Midi, 1994, 927-938.

PIMENTEL, Luz Aurora. "Ecfrasis y lecturas iconotextuales". *Poligrafías: Revista de teoría literaria y literatura comparada*, n. 4 (2003).

-----*El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI, 2005.

Platón. *Hippias Mayor*. Trad. Juan David García Bacca. México: UNAM, 1966.

----- *Ion*. Trad. Adolfo Ruiz Díaz. Buenos Aires: EUDEBA, 1974.

-----*República*. Trad. María Divenosa y Claudia Mársico. Buenos Aires: Losada, 2005.

Pompa funeral. Honras y exequias de la alta y católica señora doña Isabel de Borbón, reina de las Españas y del Nuevo Mundo, que se celebraron en el real convento de San Gerónimo de la villa de Madrid. Mandadas a publicar por el conde del Castrillo, gentilhombre de la cámara de su majestad de los consejos de Estado y Guerra y presidente de las Indias. Madrid, 1645.

PLETT, Heinrich F. *Enargeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age. The Aesthetics of Evidence.* Leiden-Boston: Brill, 2012.

PONCE CÁRDENAS, Jesús. *Góngora y la poesía culta del siglo XVII.* Madrid: Laberinto, 2001.

-----“Formas breves y géneros epidícticos entre Tasso y Góngora. El ciclo a los marqueses de Ayamonte”. *Romanische Forschungen*, n. CXXII (2010): 183-219.

PRUDENCIO, Aurelio. *Obras completas.* Edición bilingüe. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1950.

QUINTILIANO. *Sobre la formación del orador (Institutionis Oratoriae).* Traducción de Alfonso Ortega Carmona. Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia, 1995-99.

Retórica a Herenio. Introducción, traducción y notas de Salvador Núñez. Madrid: Gredos, 1997.

RODRÍGUEZ CRESPO, Pedro. “Una fiesta religiosa en Quito. Relación de los funerales de la Reina Margarita de Austria (1612)”. *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, n.3 (1956): 214-236.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando. “La Compañía de Jesús: Imágenes y memoria. (*Nihil vacuum neque sine signo apud Deum*)”. *Hiperion*, n. 3 (1978): 62-72.

-----*Teatro de la memoria. Siete ensayos sobre la mnemotecnia española entre los siglos XVII y XVIII*. Salamanca: Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo, 1996.

-----“La literatura espiritual del Siglo de Oro y la organización retórica de la memoria”. *Revista de literatura*, n. 90 (1983): 39-86.

-----*Imago. La Cultura visual y figurativa del barroco*. Madrid: Abada: 2009.

RODRÍGUEZ DE MONFORTE, Pedro. *Descripción de las honras que se hicieron a la Cathólica Magd. D. Phelippe quarto Rey de las Españas y del Nuevo Mundo en el real Convento de la Encarnación*. Madrid: Francisco Nieto, 1666.

RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada. “La mujer-águila y la imagen de la reina en los virreinos americanos”. *Quiroga: Revista de Patrimonio Iberoamericano*, n. 4 (2013): 58-75

-----“Acervo efímero: libros, estampas y arquitecturas entre España y México. En: GALICIA ISASMENDI, Erika et al. (coord.). *Acervo Mexicano: Legado de Culturas*. España: Enredars-Acervos, 2017, 60-77.

RODRÍGUEZ Posada, Alfonso. ““Al retrato del B.P. Francisco Javier”: lectura de un encomio pictórico de Pedro Espinosa desde el comparatismo interartístico”. *Lingua et vita*, n. 10 (2016): 104-1013.

-----*Métricos pinceles. Literatura y artes plásticas en el Siglo de Oro*. Madrid Frankfurt: Vervuert-Iberoamericana, 2022.

SAAVEDRA FAJARDO, Diego de. *Idea de un príncipe político cristiano, representada en cien empresas*. Múnaco: Imprenta de Nicolao Enrico, 1640.

-----*Idea de un príncipe christiano representada en cien empresas*. Milán: Manuela Negrete y Cepeda Campo Alange, 1642.

SALVADOR GONZÁLEZ, José María. “*Per imaginem et in imagine*. El estadio introspectivo de la estética de San Buenaventura en su *Itinerarium mentis in Deum*, un discurso barroco *avant la lettre*”. En: DE LA FUENTE BALLESTEROS, Ricardo y PÉREZ MAGALLÓN, Jesús (eds.). *Del Barroco al neobarroco: Realidades y transferencias culturales*. Valladolid: Universitas Castellae, 2011.

SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. *Fuentes literarias para la historia del arte español*. V. 5. Madrid: Imprenta clásica española, 1941.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio. “‘Casta susana’: el baño de susana, voyeurismo yécfrasis en un soneto de Lope de Vega”. *Neophilologus* n. 93 (2009): 69-80.

-----*El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*. Madrid y Frankfurt: Universidad de Navarra, Iberoamericana y Vervuert, 2011.

-----*Lope pintado por sí mismo: mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*. Woodbridge: Tamesis, 2006.

SÁNCHEZ MARTÍNEZ, César Félix. “La aventura barroca del ser: en pos de las razones radicales de la metafísica de Francisco Suárez”. *Letras-Lima*, n. 89 (2018): 24-50.

SÁNCHEZ RAMOS, Valeriano. “María: colmena de virtudes. Las abejas en la simbología mariana barroca”. En: ARANDA DONCEL Juan y DE LA CAMPA CARMONA, Ramón (coord.). *Regina Mater Misericordiae. Estudios históricos, artísticos y antropológicos de advocaciones marianas*. Córdoba: Litopress, 2016, 613-666.

SARMIENTO, Alicia; CALDERÓN DE CUERVO, Elena; MAÍZ Claudio; CALDERÓN DE PUELLES, Mariana. *Ficción y Símbolo en La Literatura Hispanoamericana*, Mendoza: Centro Intercientífico de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, 1999.

SEVILLA LARREA, Carmen. *Vida y muerte en Quito. Raíces del sujeto moderno en la colonia temprana*. Quito: Abya-Yala, 2003.

SOTERIO, Martín. "Tempus. Los emblemas de Alciato y su pervivencia hasta nuestros días". *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo*, n. 11 (2022): 193-225.

SUÁREZ, Cipriano. *De Arte Rhetorica libri tres ex Aristotele, Cicerone & Quintiliano praecipue de prompti*. Sevilla: Alfonso escribano, 1573.

-----*Tabulae rhetoricae Cypriani Soarii... Quibus accesserunt duo libri de arte dicendi, in quorum uno de Rhetoricae natura et causis, in altero vero de partibus copiose accurateque disputatur. Auctore Ludovico Carbone a Costaciario. Venetiis: ex officina Damiani Zenarii, 1589.*

TAYLOR, David. "Góngora emblemático". Tesis doctoral, University of Massachussets-Amherst, 1996.

TAYLOR, René. *El arte de la memoria en el Nuevo Mundo*. Madrid: Editorial Swan, 1987.

VARELA, Javier. *La muerte del rey. El ceremonial funerario de la Monarquía española (1500-1885)*. Madrid: Turner, 1990.

VÁZQUEZ, Joaquín González. *Estudio sobre la imagen poética*. Granada: Servicio de Publicaciones Campus Universitario de Cartuja, 1986.

VERICAT, José F. "El Iusnaturalismo". En: CAMPS Victoria (ed.). *Historia de la Ética. Vol. II: La Ética Moderna*. Barcelona: Editorial Crítica, 1992, 1-74.

-----"El Barroco como paradigma". En: *El barroco y su doble*. Madrid: Cuadernos del Círculo de Bellas Artes, 1991.

VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Luis. *Vanitas. Retórica visual de la mirada*. Madrid: Encuentro, 2011.

VON BALTHASAR, Hans Urs. *Gloria. Una estética teológica. II. Estilos eclesiásticos*. Trad. José Luis Albizu. Madrid: Encuentro, 1986.

WEISBACH, Werner. *El Barroco: arte de la contrarreforma*. Madrid: Espasa-Calpe, 1942.

WELLEK, René y WARREN, Austin. *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos, 1953.

Walter, John A. y Chaplin, Sarah. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Octaedro, 2002.

YATES, Frances A. *El arte de la memoria*. Madrid: Ediciones Siruela, 2005.

Instrumenta: Bibliografía de apoyo técnico sobre edición de textos

ARELLANO, Ignacio. *Edición y anotación de textos coloniales hispanoamericanos*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 1999.

ARELLANO, Ignacio y CAÑEDO, Jesús (eds.). *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro. Actas del Seminario Internacional para la edición y anotación de textos del Siglo de Oro*. Pamplona: Eunsa, 1987.

-----*Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro, Actas del Seminario Internacional para la edición y anotación de textos del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia, 1991.

- ARELLANO, I. y MAZZOTTI, J. A. *Edición e interpretación de textos andinos*. Iberoamericana, Madrid, 2000.
- BARTHES, R., *Historia de la escritura*, Paidós, Barcelona, 2007.
- CLARK DE LARA, B. *Crítica textual. Un enfoque multidisciplinario para la edición de textos*. México: El Colegio de México, 2009.
- CONTRERAS, M. S. "Cómo editar textos coloniales". *Estudios Filológicos* n. 43 (2008): 63-82.
- FRAGO, J. A. "Criterio filológico y edición de textos indianos: sobre documentos de la Nueva España". *Romance Philology* n. 53 (1999): 125-133.
- HOEK, L. *La marque du titre. Dispositifs sémiotique sd'une pratique textuelle*. Mouton : La Haye/Paris/New York, 1981.
- LÓPEZ BUENO, B. "Problemas específicos de la edición de textos poéticos: la ordenación del corpus", *Criticón* n. 83 (2001): 147-164.
- MEDINA, J. T. *Notas bibliográficas referentes a las primeras producciones de la imprenta en algunas ciudades de la América Española*. Santiago de Chile: Imprenta Elzeviriana, 1904.
- MILLARES C., A., *Introducción a la historia del libro y las bibliotecas*, México: Fondo de Cultura Económica, 1971.
- MOLL, J. *Problemas Bibliográficos del libro del Siglo de Oro*. Madrid: Arco, 2011.
- MORALES PADRÓN, Francisco. "Virreinos y colonias: un mundo que se expresa". En: *Historia General de América*. T. II. Madrid: Espasa-Calpe, 1982.
- ORDUNA, G. *Ecdótica. Problemática de la edición de textos*. Kassel: Edition Reichenberg, 2000.

PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B. y CÁCERES RODRÍGUEZ M. *Historia esencial de la literatura española e hispanoamericana*. Madrid: EDAF, 2008.

PENNEY, C. L. *Printed books (1468-1700) in the Hispanic Society of America*. Nueva York: Hispanic Society of America, 1965.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel. *La edición de textos*. Madrid: Síntesis, 2010.

RIQUELME, R. K. "La crítica textual hispanoamericana: Algunas especificaciones metodológicas". *OnomáGzein* n. 13 (2006): 191-202.

Diccionarios utilizados

BERNAT VISTARINI, Antonio y CULL, John T. *Enciclopedia Akal de Emblemas Españoles Ilustrados*. Madrid: Akal, 1999.

CALANDRELLI, Matías. *Diccionario filológico-comparado de la lengua castellana* T. X. Buenos Aires: Talleres Gráficos "Optimus", 1912.

CHEVALIER, Jean. *Diccionario de Símbolo*. Barcelona: Herder, 1986.

COROMINAS, Juan. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* T. III. Madrid: Gredos, 1984.

Diccionario historico o Biografia universal compendiada. V. 9. Barcelona: Librería de los Editores Antonio y Francisco Oliva, 1833.

FERRATER MORA, José. *Diccionario de Filosofía*. Barcelona: Editorial Ariel, 1999.

O'Neill, Charles E. y Domínguez, Joaquín M. *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús*, T. II. Madrid: Universidad Pontificia Comillas, 2001.

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe, 1992.

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed. Madrid: Espasa Libros, 2014.

SOMMERVOGEL, Carlos. *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*. V. VI. Lovaina: Bibliothèque du College philosophique et theologique de la Compagnie de Jésus, 1960.