



# estros logos

## REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS

Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad  
Universidad Nacional del Comahue

ISSN 1853-4457

Nro. 16, 2025

### **Alegorías barrocas y poder colonial. Juana Inés de la Cruz y Carlos de Sigüenza y Góngora**

Ramiro Gogna\*

#### **Resumen:**

En el presente trabajo nos proponemos reconstruir algunos textos y algunas escenas concretas de las sociedades barrocas novohispanas, en las que los mundos indígenas -en parte destruidos y rearticulados en un nuevo sistema- aparecen como incapaces ya de reconfigurar su modo de existencia singular, y las fuerzas de la colonialidad, en expansión, actúan no como un cazador, sino como un pastor que busca conducir el rebaño al redil, vistiéndose de oveja. Nos interesa subrayar en ciertas obras de Juana Inés de la Cruz y Carlos de Sigüenza y Góngora, la presencia de un método alegórico y figural, una reflexión sobre la función de las imágenes y los símbolos, inescindibles de los fines políticos de la colonialidad cristiana.

**Palabras clave:** colonialidad, barroco, alegorías, cristiandad, indígenas

#### **Abstract:**

In this paper, we propose to reconstruct certain texts and specific scenes from Baroque societies in New Spain, in which the indigenous worlds—partially destroyed and rearticulated within a new system—appear incapable of reconfiguring their unique way

---

\* Universidad Nacional de Santiago del Estero – Instituto de Investigaciones Filosóficas. Es doctor en Filosofía y magister en estudios latinoamericanos por la Universidad Nacional Autónoma de México, y licenciado en Filosofía por la Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente es titular de la cátedra de filosofía latinoamericana en la UNSE, donde también dirige proyectos de investigación que abordan problemas de la técnica y biopolítica en América Latina. Investiga y publica en revistas sobre distintos temas de las sociedades barrocas del siglo XVII, y sobre autores contemporáneos que cruzan reflexiones sobre las máquinas, sobre biología y medicina, para comprender la modernidad. Recientemente ha publicado con Gabriel Muro, una obra inédita de Ramón Carrillo titulada *Introducción a la cibernetología y a la biopolítica. Los espacios del hombre*.

DEYCRIT 

Directorio de Revistas Descoloniales y de Pensamiento Crítico de nuestro Sur



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-No Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional



# otros logos

## REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS

Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad

Universidad Nacional del Comahue

ISSN 1853-4457

Nro. 16, 2025

of life. The expanding forces of coloniality act not as hunters, but as shepherds seeking to lead the flock back to the fold, disguised as sheep. We are particularly interested in highlighting, in certain works by Juana Inés de la Cruz and Carlos de Sigüenza y Góngora, the presence of an allegorical and figurative method, a reflection on the function of images and symbols, inseparable from the political aims of Christian coloniality.

**Keywords:** coloniality, baroque, allegories, Christianity, indigenous peoples

### 1. La Imagen

Aunque todas las representaciones visuales que saturaban las ciudades barrocas de las américas (los templos, los palacios, las plazas) comunicaban los valores ascéticos de la cristiandad, ese amor por la ornamentación indica una voluntad de forma, acaso un goce en el derroche de imágenes ascéticas. Numerosos historiadores de la cultura y del arte han calificado a las sociedades barrocas como sociedades del “espectáculo”, sociedades cuyo su devenir histórico puede ser descifrado a partir de la comprensión de la función y posición de las imágenes (pintadas, esculpidas, impresas).

En *Destierro de Sombras* Edmundo O’Gorman ofrece indicaciones de lectura histórica para comprender la eclosión barroca, desde una mirada que relaciona imagen, política y personajes antagónicos. (1986, 38) El libro de O’Gorman busca descifrar un enigma, la *aparición* de una imagen, en el contexto de las contradicciones entre las órdenes religiosas (franciscanos y dominicos), la posibilidad de que la imagen de la Virgen de Guadalupe sea el signo de un nuevo momento político en que la iglesia misional empezaba a ser desbancada. Aquel libro podría llamarse, también, el libro de las transfiguraciones y la imagen taumatúrgica. Allí analiza la emergencia de un determinado campo histórico atravesado por conflictos seculares en los que una imagen cumple una función específica. Una imagen -la aparición de la Virgen-, el surgimiento de determinadas prácticas y potencias asociadas a ella, es leída por O’Gorman como “un episodio en la estrategia” de la batalla que los frailes misioneros mantenían con los



Directorio de Revistas Descoloniales y de Pensamiento Crítico de nuestro Sur

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-No Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional



# otros logos

## REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS

Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad

Universidad Nacional del Comahue

ISSN 1853-4457

Nro. 16, 2025

curas clérigos, en la segunda mitad del siglo XVI en Nueva España. (1986, 129) El poder de los frailes sobre las congregaciones de indios eran una amenaza para la Corona y sus tareas propuestas en el marco de la Reforma. Reorganizar la iglesia implicaba una redistribución de los poderes en Nueva España. El relevo en la dirección de las formas de evangelización, establecer el cobro de diezmo a los indios era lo mismo que cuestionar el monopolio de los frailes. La eclosión barroca tiene como escenario la “batalla entre la mitra y los franciscanos”. Nos interesa retener cómo el análisis de O’Gorman hace a la imagen poseedora de “potencias taumatúrgicas” (DS, 139) tales, que no puede ser dejada de lado por los sujetos de un determinado campo de antagonismos. Los promotores de ella aparecen como detentadores de un *maná* altamente efectivo en cuanto arma de seducción y señuelo (1986, 139).

En 1555 se realizó el primer Concilio Provincial Mexicano, que buscaba coordinar como dos relojes el Concilio de Trento con la Iglesia americana. En la sesión 34 se declara y establece una serie de conatos restrictivos para la confección de imágenes, como la necesidad de examinar al pintor, evacuar los peligros de abusión y las indecencias de la imagen que se acrecientan cuando los indios pintan imágenes “indiferentes” [“se llama en la Theología moral el acto que en sí no es moralmente bueno, ni positivamente malo... Las obras que son por su naturaleza indiferentes y de ningún valor, le pueden tener mui grande si se ejercitan con esta mira” (*Diccionario de Autoridades*)]:

Que no se pinten imágenes sin que sea primero examinado el pintor y las pinturas que pintare. Deseando apartar de la Iglesia de Dios todas las cosas que son causa u ocasión de indevoción y de otros inconvenientes que a las personas simples suelen causar errores, como son abusiones de pinturas e indecencia de imágenes; y porque en estas partes conviene más que en otras proveer en esto, por causa que los indios sin saber bien pintar ni entender lo que hacen, pintan imágenes indiferentemente todos los que quieren, lo cual todo resulta en menosprecio de nuestra santa fe. Por ende, *santo approbante concilio*, estatuímos y mandamos que ningún español ni

DEYCRIT 



Directorio de Revistas Descoloniales y de Pensamiento Crítico de nuestro Sur

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-No Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional



# otros logos

## REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS

Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad

Universidad Nacional del Comahue

ISSN 1853-4457

Nro. 16, 2025

indio pinte imágenes ni retablos en ninguna iglesia de nuestro arzobispado y provincia, ni venda imagen sin que primero el tal pintor sea examinado y se le dé licencia por nos o por nuestros provisosores para que pueda pintar; y las imágenes que así pintaren, sean primero examinadas y tasadas por nuestros jueces el precio y valor de ellas, so pena que el pintor que lo contrario hiciere, pierda la pintura e imagen que hiciere. Y mandamos a los nuestros visitadores que en las iglesias y lugares píos que visitaren, vean y examinen bien las historias e imágenes que están pintadas hasta aquí, y las que hallaren apócrifas, mal o indecentemente pintadas, las hagan quitar de los tales lugares y poner en su lugar otras, como convenga a la devoción de los fieles. Y, asimismo, las imágenes que hallaren que no están honesta o decentemente ataviadas, especialmente en los altares u otras que se sacan en procesiones, las hagan poner decentemente. (1769)<sup>1</sup>

La reconstrucción histórica muestra cómo la Imagen es un suplemento disputado por fuerzas en tensión. La imagen seduce, dice O’Gorman, a través del acto de “dar nombre” como un “acto sin señorío” y por ello eficaz. (1986, 35) Eran tiempos en que las imágenes no estaban completamente desprendidas de rituales, en este caso, teológico-políticos y eclesiásticos. Estaba sometida a una serie de prerrogativas que controlaban esas figuras creadas: el ritual, como la misa, marcaba sus condiciones de interpretación. De alguna manera O’Gorman demuestra cómo la práctica del Obispo Montufar puede ser descrita como una estrategia de la iglesia para controlar la “paganización” de la imagen de la Virgen y propiciar su generalización. La iglesia era la única con derecho a interpretar las imágenes que ha creado, como en los emblemas, la voz encausa el sentido de la figura muda. La dependencia al ritual mismo es un modo de sujetar las imágenes. Aunque es un problema que escapa a nuestra investigación es de suponer que la imagen de Tepeyac en el siglo XVII solo podía ser vista en el lugar

---

<sup>1</sup>El problema queda solo planteado: en la época colonial ¿es la imagen espectáculo? ¿Puede afirmarse que es un fetiche desvinculado totalmente de los rituales religiosos? Para Juan Acha “la imagen se tornó en espectáculo y dejó de ser rito” durante la época colonial, (1993: 65).



# otros logos

## REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS

Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad

Universidad Nacional del Comahue

ISSN 1853-4457

Nro. 16, 2025

en el que se encontraba o, por lo menos, no podía estar más que en un lugar a la vez. La imagen única de la Virgen solo podía verse en el lugar donde estaba y en los casos de fiestas sacras. En esto consistía el peregrinar: ir hacia la imagen.

Ahora bien, el programa de O’Gorman supone un modo de interpretar el signo y la imagen que podría llamarse una teoría realista de la expresión. La figura pintada, a la que le atribuye la institución de un sentido nuevo, se presenta, circula y es aceptada sin señorío, es decir, no habría poder que filtre. O’Gorman reflexiona: por un lado, la Virgen de Guadalupe es Tonantzin transfigurada, es decir la virgen novohispana es creación de los indios; por otro, es astutamente generalizada por la iglesia como Abogada de toda la población y devuelta al indio, que la acepta engañado como propia con la condición de renunciar a analogías heréticas con la diosa destronada. ¿Supone el historiador una idea de que el signo-imagen, en cuanto revela un sentido, duplica de modo paralelo y sin desequilibrios lo reflejado? La imagen-signo de la Virgen salva y supera a Tonantzin, la diosa pagana. ¿Sin señorío? La imagen sería el anzuelo y no faltaban los peces en Nueva España, es decir, los indios. Los indios según este esquema, se lanzan voluntariamente a las nuevas promesas re-ligadoras, comunitarias, que la *Ecclesia* y sus sacerdotes prometían. Simple sustitución de religiones, de objetos de culto; compensaciones espirituales luego del holocausto de la conquista perpetrada por los primeros colonizadores. Los indios, engañados y sometidos pero compensados por los dotes espirituales de la Virgen. Vuelta contra la diosa Pagana –Tonantzin- para destronarla, desmentirla. El esquema de O’Gorman insinúa que los indios simplemente aceptaron que eran las “mismas” diosas; como si el indio simplemente renunció a sus dioses, optó, en la confusión mimética, autoentregando el objeto de su veneración, por la diosa cristiana; aceptando sin más el cambio y la sustitución de sus “divinidades”. El indio no vió la diferencia: participó persuadido o engañado en la conquista “espiritual.”

Ocorre más bien que el símbolo mismo, es un mecanismo de filtrado que establece una relación disimétrica entre la impresión y la expresión: el indio, el otro, no es simplemente salvado sino al mismo tiempo puesto como un sentido menor. Interceptado y reducido ingresa el indio en el mundo novohispano resultante de la eclosión barroca y esto puede rastrearse en los propios textos, en las prácticas, en las

DEYCRIT 



Directorio de Revistas Descoloniales y de Pensamiento Crítico de nuestro Sur

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-No Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional



# otros logos

## REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS

Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad

Universidad Nacional del Comahue

ISSN 1853-4457

Nro. 16, 2025

ciudades, en las leyes y la política. La alegoría, hecha imagen en el emblema, su magia, mantiene fuera de escena los mecanismos a partir de los cuales se produce ese trueque de sentidos por lo que algo es pedestalizado y sin embargo sometido. La fórmula de esta técnica puede estar en la recomendación de Gracián que, repitiendo a Ignacio de Loyola, sentencia: *entrar con la ajena para salir con la suya*.<sup>2</sup> El arte retórico, las etimologías –entre otras técnicas del discurso- producían los velos de similitud entre lo ajeno y lo propio, y quizás la confianza en su eficacia práctica estimulaba su proliferación. No hay simetrías naturales en el signo, no sin artificios razonados. Visto desde esta óptica los emblemas mexicanos de Sigüenza muestran una malicia sutil, develan una estrategia de poder al incorporar/desbancar los dioses y reyes mexicanos, más que apertura sincrética. A menudo se ha sostenido que la práctica jesuita es una ortodoxia que se dejaba confundir con la herejía, pero como estrategia para dominarla y borrarla.

De este esquema de O’Gorman nos interesa el análisis de la emergencia de un campo histórico, como choque de fuerzas y movilización de ciertos recursos estratégicos, simbólicos. Sin aceptar la teoría realista de la expresión que presupone el historiador mexicano, nuestro objetivo es poner en relieve cómo el empleo de técnicas alegóricas para transfigurar las historias indígenas y la construcción de emblemas, tanto en Sigüenza como en Juana Inés, se vincula con funciones políticas, hace fuerza como todo signo, capitaliza algo para quien lo posee. Las alegorías y los emblemas dotan de visibilidad al poder y lo determinan como tal poder. Los emblemas -que no son solo

<sup>2</sup> Baltasar Gracián, (1647) en el aforismo 144 le llama a este proceder “la santa astucia”, “el stratagema del conseguir”, “dissimulo”, “zebo eficaz”. José Gumilla S. J. escribe en 1745: “vamos con la suya, que es su interés y salgamos con la nuestra, que es asegurarlos y domesticarlos, para enseñarles la santa doctrina”, (1994: 157-158). Marcel Bataillon cita un pasaje de Loyola en el que describe ciertos rodeos de la confesión auricular, de las astucias necesarias para lograr el aborrecimiento de los pecados: *entrar con el otro y salir con la nuestra*, (2009: 152); Vladimir Jankelevitch relaciona esta santa estrategia con la ironía: “Así pues, la ironía no es «simpática», sino «extática» -en el sentido propio de ambas palabras-, porque, aunque se entienda con el campo contrario, y adopte su bandera, nunca traiciona su obediencia inicial. Como un abogado sutil, pronuncia, a modo de alegato, una requisitoria... una seudorequisitoria que no es más que un refinamiento sobreconsciente de su alegato, porque sabe que la vía indirecta le permitirá persuadir mucho mejor a los miembros del jurado que la vía directa: alega lo falso para salvar lo verdadero”, (1982: 68-69).



# estros logos

## REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS

Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad

Universidad Nacional del Comahue

ISSN 1853-4457

Nro. 16, 2025

efectos sino también causas- con todos los recursos que su retórica gráfica pone a disposición, son imágenes fijadas, signos que fijan, hacen visible y legible el poder del Príncipe y la Iglesia. Vistos de esta manera los emblemas, leídos como síntomas, permiten también reconstruir una formación teológica-política.

## 2. Alegoría

Al explorar el universo de textos del siglo XVII hispanoamericano –como los de Sor Juana y Sigüenza- encontramos el empleo de procedimientos alegóricos en las que un héroe astuto, no necesariamente más fuerte, y un gigante se enfrentan en una caverna o en un páramo. El gigante siempre es herido o muerto, engañado o convencido. En la escena alegórica los personajes son símbolos de otra cosa y su expresión, cifrada en personificaciones de dioses y héroes antiguos, remite a un concepto interno que se dirige a (aspira a dirigir) la conciencia o costumbre de un sujeto. Los símbolos plasmados -*Polifemo, un hipopótamo, el mar*-, a los que se atribuían gran poder de reserva mnemotécnica y efectividad en la transmisión de contenidos conceptuales, organizaban un orden o código, a partir del cual producían representaciones que significaban una cosa distinta de su sentido primario. Se esperaba de ellas o, mejor, se las hacía soportar un conjunto de cargas: resumían y reunían, se manifestaban sin violencia al atribuirles altas capacidades suasorias, portaban potencialidades restaurativas para una comunidad dada, eran puntos de contacto entre las verdades cristianas o sabias y una plebe iletrada o bárbara.

Son múltiples los textos tanto en prosa como en verso donde puede reconstruirse aquel efecto de destitución del panteón antiguo (indígena) realizado a través de escamoteados ingenios. José Lezama Lima, en *La expresión americana* (1988), llama la atención que en *El Divino Narciso* de Juana Inés, en la loa introductoria se “relaciona los mitos católicos con los mitos precortesianos, y en el desarrollo de la representación, Narciso ayudado por la gracia termina en Compañía de su Padre, sentado a la diestra de su trono celeste”. Para Lezama es “como si el choque de viejas culturas agravase el rendimiento de las antiguas deidades.” (1988: 35) El arte plástico, la poesía y la prosa

DEYCRIT 



Directorio de Revistas Descoloniales y de Pensamiento Crítico de nuestro Sur

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-No Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional



# estros logos

## REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS

Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad

Universidad Nacional del Comahue

ISSN 1853-4457

Nro. 16, 2025

novohispana -también peruana- muestran toda su eficacia en la disolución del panteón salvaje y trasvase a la nueva verdad, la cristiana. Las alegorías expresan un mundo donde las fuerzas emergentes no pueden imponerse sin elementos (máscaras, signos, palabras, prácticas) de las fuerzas en retirada; narran una retirada cruel, sacrificial, pero que tendrá su redención en la nueva economía de la salvación.

Leamos la loa que abre el auto sacramental de Juana Inés de la Cruz, *El Divino Narciso* (1994 [1689]). Las loas eran una breve anticipación, resumida, del Auto, compuesta por personajes alegóricos, como abstracciones de caracteres morales estereotipados. En este caso los personajes son: *Occidente*, *La América*, *La Religión*, *Músicos*, *Soldados*, *El Celo*. *Occidente* es un indio galán, es decir, viste como un rey y lleva corona; América es una india bizarramente vestida de mantas y cupiles. En la primera escena los Músicos cantan, rodeados de bailes, al Dios de las Semillas, a quien festejan como un dios de la fertilidad y la abundancia; el indio *Occidente* habla de los miles de dioses a los que su pueblo rinde culto y aclara que -“... de dos mil pasan,/ a quien sacrifica en sacrificios cruentos /de humana sangre vertida, / ya las entrañas que pulsan, / ya el corazón que palpita”- sin embargo el Dios de la Semilla es el principal. La india *América* habla de la abundancia y beneficio de conservar la vida que han traído a su pueblo sus Monarquías; protección a cambio de sacrificios (“haciendo manjar de sus carnes”); los beneficios que eran el resultado de estar “atentos a su culto.”

En la segunda escena entra la Religión Cristiana, vestida de Dama Española, y le cuestiona al Celo, un general armado, que permita esas manifestaciones de idolatría y superstición para ignominia suya. El general Celo arremete a vengar el agravio a la Dama; América y Occidente salen de escena y la Religión cambia de opinión y le dice al Celo “antes que tu furor los embista”, antes de atacarlos con las armas serán “convidados, de paz, /a que mí culto reciban.”

El Celo y la Religión sorprenden a los indios en la fiesta de celebración al Dios de la Semilla. La Religión los invita a dejar de vivir en la miseria de un mundo dominado por el Demonio: “abrid los ojos”, la Religión trae la buena nueva, la verdadera doctrina. Los indios se sobresaltan ante estas “gentes no conocidas” y “Naciones nunca vistas”; quiénes son para pretender romper el curso de lo que viene sucediendo y truncar una

DEYCRIT 



Directorio de Revistas Descoloniales y de Pensamiento Crítico de nuestro Sur

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-No Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional



# otros logos

## REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS

Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad

Universidad Nacional del Comahue

ISSN 1853-4457

Nro. 16, 2025

“antigua potestad”, preguntan. Occidente le cuestiona a esa extranjera peregrina y Bella Mujer quién es, y ella le responde que es la Religión cristiana y que su intención es que las “Provincias se reduzcan a mi culto”. Los indios la tratan de loca, consideran absurdas sus pretensiones y prosiguen la fiesta. El Celo, ofendido por el agravio a su “dulce Esposa”, se dispone a castigar el delito. Como ministro de Dios, el Celo se dice enviado a castigar las tiranías y redimir los errores de los bárbaros e ídólatras. Occidente no comprende al Celo: “¿Qué Dios, qué error, qué torpeza, o qué castigos me intimas?”. La india América le dice a Occidente “negad oído y vista a sus razones”, a las razones de estas gentes. Celo llama a la guerra después de la primera propuesta de aceptar la Doctrina en forma pacífica. América y Occidente se asustan por los estruendos de las armas —“nunca de mis ojos vistas”-, sus Soldados disparan con flechas. Dice América: “¿Qué fieros globos de plomo ardiente graniza? ¿Qué Centauros monstruosos contra mis gentes militan?”. Suenan cajas y clarines, gritos de guerra, vivas al Rey y a España.

En la tercena escena Occidente se rinde, por el “valor” no por la “razón” aclara. La Religión detiene al Celo que estaba por dar muerte a América: “...no le des muerte, que la necesito viva!”. La piedad de la Dama Religión le salva la vida; la valentía es para vencer, la piedad para conservar la vida. Después de vencida por la fuerza, “el rendirla con razón, me toca a mí, con suavidad persuasiva”. La Religión los quiere para que “se conviertan y vivan”. América le dice, no esperes que porque vencieron con “corporales armas”, van a vencer con las armas “intelectivas”; Occidente acompaña la inflexibilidad de la india: “claro se explica que no hay fuerza ni violencia que a la voluntad impida sus libres operaciones; y así, aunque cautivo gima, ¡no me podrás impedir que acá, en mi corazón, diga que venero al gran Dios de las Semillas!”

En la cuarta escena la Religión le dice que la convencerá por “caricia”, no por fuerza y comienza a interrogar acerca del Dios de las Semillas a los Indios. Después de que Occidente enumerara los beneficios del Dios de las Semillas, la Religión los considera meros dibujos, cifras, imitaciones de la Verdadera doctrina; remedos de Dios. Pero agrega la Dama Española, representante de las Verdades costumbres: “Pero con tu mismo engaño, si Dios mi lengua habilita, te tengo que convencer”. Entrar en el engaño para sacar la verdad ahí contenida. No hay otro Dios como éste dicen los indios.



Directorio de Revistas Descoloniales y de Pensamiento Crítico de nuestro Sur

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-No Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional



# otros logos

## REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS

Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad

Universidad Nacional del Comahue

ISSN 1853-4457

Nro. 16, 2025

La Religión remite a la prédica de San Pablo en Atenas, escena en la cual, viendo que entre los griegos estaba penado con muerte quien pretendiera introducir divinidades nuevas en la ciudad, presentó su Dios como *un desconocido* y no como “nuevo”. Lo mismo quiere hacer la Religión. Les dice a Occidente y a la Idolatría que escuchen: “pues en escuchar mis voces consisten todas tus dichas.”

Los prodigios, milagros y portentos que señalas, le dice la Religión al indio, son “cortinas supersticiosas”; los beneficios en las cosechas y siembras son efectos no de sus “Deidades mentidas” sino que responden a la providencia del Dios verdadero. América le pide poder tocar su Dios, así como ella toca su ídolo hecho por sus propias manos de semillas y mojado en sangre del sacrificio. La Religión le dice que la esencia divina de su Dios es invisible, que está unida a la naturaleza humana y solo puede ser tocada por las manos de los Sacerdotes. América le dice que también su Dios es intocable salvo por manos privilegiadas y le pregunta a la Religión si la materia de su Dios es de Semillas y Sangre. Pregunta si su deidad será tan beneficiosa como para ofrecerse en forma de comidas, a lo que la religión responde afirmativamente. Además, agrega la Religión, es inmaterial pero en cuanto Dios se hizo hombre en Cristo y en la Misa la semilla de trigo se transforma en pan y la sangre en vino: “y su Sangre... fue la Redención del Mundo”. Entonces Occidente y América le piden ver a su Dios, “para que de una vez de mi tema me desista” dice el primero. La Religión le arguye que lo verán cuando sean lavados por el sacramento del Bautismo que los limpiará de sus pecados. América y Occidente ya parecen dar indicios de estar interesados en este Dios desconocido; el segundo afirma querer “saber la vida y muerte de ese gran Dios que estar en el Pan afirmas”. La cuarta escena termina así:

### RELIGION

Pues vamos. Que en una idea  
metafórica, vestida  
de retóricos colores,  
representable a tu vista,  
te la mostraré; que ya

DEYCRIT 



Directorio de Revistas Descoloniales y de Pensamiento Crítico de nuestro Sur

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-No Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional



# Otros Logos

## REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS

Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad  
 Universidad Nacional del Comahue

ISSN 1853-4457

Nro. 16, 2025

conozco que tú te inclinas  
 a objetos visibles más  
 que a lo que la Fe te avisa  
 por el oído; y así,  
 es preciso que te sirvas  
 de los ojos, para que  
 por ellos la Fe recibas.

### OCCIDENTE

Así es; que más quiero verlo,  
 que no que tú me lo digas.

La Religión logra la atención de los indios a través de los retóricos colores y metáforas, evocando cómo el Dios Verdadero es el hacedor de los milagros que ellos falsamente le atribuyen en culto a otras falsas divinidades. Además, la Religión dice va a mostrarles visiblemente a ese Dios, reconociendo la supuesta necesidad que tienen los paganos de las efigies y objetos visibles. Pero la visibilidad que la Religión ofrece es metafórica, según figuras retóricas coloridas para entrar eficazmente por los ojos. En la quinta y última escena el general Celo le pregunta a la Religión “¿en qué forma determinas representar los Misterios?”. La Dama Española responde que, a través de un auto sacramental, es decir de la obra de teatro que la propia loa que está desarrollándose introduce y abrevia, anticipa y establece. En la loa los personajes-alegorías del indio pasan de adorar sus ídolos a través de extrañas divisas a aceptar una taimada analogía de sus cultos con la celebración del misterio de la Eucaristía: “... porque si aquesta infeliz tenía un ídolo, que adoraba, de tan extrañas divisas, en quien pretendió el demonio, de la Sacra Eucaristía fingir el alto Misterio, sepa que también había entre otros Gentiles, señas de tan alta Maravilla.” El Celo, finalmente, le pregunta a la Religión, “¿cómo salvas la objeción de que introduces las Indias, y a Madrid quieres llevarlas?”. La Religión se defiende: no escribo por osadía, sino que el Auto “de la obediencia es el efecto”. Además, agrega Juana Inés en boca de la Religión,

DEYCRIT 

Directorio de Revistas Descoloniales y de Pensamiento Crítico de nuestro Sur



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-No Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional



# estudios críticos

## REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS

Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad

Universidad Nacional del Comahue

ISSN 1853-4457

Nro. 16, 2025

reflexionando casi como una crítica sobre este prólogo “por alegorías” que presenta la Loa: “Como aquesto solo mira a celebrar el Misterio, y aquestas introducidas personas no son más que unos abstractos, que pintan lo que se intenta decir, no habrá cosa que desdiga, aunque las lleve a Madrid: que a especies intelectivas ni habrá distancias que estorben ni mares que les impidan”. Así la loa es una especie del artificio de la obra dentro de la obra, pequeño fragmento que cuenta en una escena breve la totalidad de la historia que se está representando y que se representará. Occidente y América como “especies intelectivas”, “abstractos” pintan por adelantado lo que se quiere decir en el Auto. Como tales especies de personificaciones no son neutras. El indio sale disminuido y ubicado en cierto lugar, de ellas. No hay un tránsito transparente del Dios de las Semillas al Dios Verdadero.

Occidente y América se plantan y besan los pies de la Religión. América ruega perdón por “querer con toscas líneas describir tanto Misterio”; Occidente exclama que “quiere ver cómo es el Dios que me han de dar en comida”. Cantan Occidente, América y el Cielo, ahora parecen hablar del mismo Dios unos y otros; de repente los indios ya están celebrando, en un enroque furtivo de dioses que sería ciego a los propios indios, al “verdadero” Dios: “... ya conocen las Indias al que es Verdadero Dios de las Semillas! Y en lágrimas tiernas que el gozo destila, repitan alegres con voces festivas:

¡Dichoso el día que conocí al gran Dios de las Semillas!”

Podemos ver cómo la escena del encuentro de los indios con la religión cristiana es en la Loa de *El Divino Narciso* opuesta a la escena que es prototípicamente establecida como el “desencuentro” entre el indio y el español. Me refiero a la escena del libro que por ejemplo establece Felipe Guamán Poma de Ayala en el emblema 384 de la *Nueva Cronica y buen gobierno...*, donde el Inca se encuentra con Pizarro y Vicente Valverde quienes deciden asesinar a los indios en venganza a la ofensa hecha a la religión cristiana por despreciar el Libro; o la versión Cortés frente a Cuauhtémoc. En la pieza de Juana Inés de la Cruz la Religión le dice al Cielo, que estaba a punto de vengar el agravio de América y Occidente, que no los mate, que los quiere vivos. Es



Directorio de Revistas Descoloniales y de Pensamiento Crítico de nuestro Sur

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-No Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional



# otro(s) logos

## REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS

Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad

Universidad Nacional del Comahue

ISSN 1853-4457

Nro. 16, 2025

decir, hacen lo opuesto que los generales de Pizarro: matar a los herejes. El drama de Juana Inés muestra otro tipo de cálculo y desenlace del poder. La Religión se veía a sí misma como si ingresara por persuasión entre los indios, quienes después de una breve resistencia podían reconocer al verdadero Dios. La astucia de la *Religión* de Juana Inés es igualar los dioses a partir de un juego anfibológico de palabras, Dios y sus significados se igualan al Dios de las Semillas; así mismo hace análogas la manufactura del fetiche que América había confeccionado con semilla e impregnado en sangre de un sacrificio ritual, con la celebración de la muerte y resurrección de Cristo a través del pan y el vino en la Eucaristía. ¿Qué significa *con tu mismo engaño te puedo convencer* en boca de la Religión sino un tipo de cálculo razonado? Los indios, según el relato alegórico, no ven la diferencia, no distinguen las palabras y las cosas, que esa similitud es producto de un arte: no sospechan que la semilla de trigo con el que se hace el pan y la sangre que es el vino, no son la semilla y la sangre de su propio Ídolo. Muerden el anzuelo lingüístico. Al final todos cantan la misma música, de un momento a otro, sin solución de continuidad. Los indios no reconocen el carácter de tropo del lenguaje y por lo tanto no ven los mecanismos retóricos que potencian múltiples sentidos de los vocablos y que la Religión sabe esconder detrás de una calculada naturalidad.

### 3. Emblemas

En 1680 le encargan a Juana Inés y a Carlos de Sigüenza el diseño alegórico que ornamentarían los arcos triunfales construidos para recibir a nuevo Virrey, Tomás Antonio Manuel Lorenzo de la Cerda, Marqués de la Laguna. El *Neptuno Alegórico, Océano de colores, simulacro político, que erigió la muy esclarecida, sacra y augusta Iglesia Metropolitana de Méjico, en las lucidas alegóricas ideas de un Arco Triunfal...*, México, 1680 (1994) y el *Teatro de Virtudes Políticas que constituyen á un Príncipe: Advertidas en los monarcas antiguos del Mexicano Imperio, con cuyas efigies se hermozó el Arco Triunfal, que la muy noble, Imperial ciudad de México, erigió para el digno recibimiento en ella, del Exmo. Sr. Virrey conde Paredes, Marqués de la Laguna, etc. 1680* (1984), son textos gemelos, y consisten en la explicación de los motivos

DEYCRIT 

Directorio de Revistas Descoloniales y de Pensamiento Crítico de nuestro Sur



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-No Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional



# otros logos

## REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS

Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad

Universidad Nacional del Comahue

ISSN 1853-4457

Nro. 16, 2025

figurales que decoraban el ritual político en honor al Virrey entrante. Las dos versiones de “empresas” o “emblemas” políticos, aunque no varían en el método, sí en los personajes y las historias que las sustentan. Los personajes e historias que propone Sigüenza parecen haber causado cierta conmoción en el momento. Es como si Sigüenza dijera aquí basta de Apolos, Febos y Helenas, es decir, lejanas mitologías griegas y romanas -que es precisamente el acervo de dioses y héroes a los que se remite Juana Inés para deducir sus emblemas y símbolos. Los preludios del *Teatro* van explicando y aclarando los motivos por los que introduce las “historias” mexicanas, son un testimonio de ello.

El *Diccionario de Autoridades* define “emblema” como “un cierto género de jeroglífico, símbolo o empresa, en que se representa alguna figura o cuerpo de cualquier género o especie que sea, al pie de la cual se escriben unos versos, en que se declara el concepto o intento que se encierra en ella: y casi siempre es de cosas morales y graves”.

En el texto *Teatro de Virtudes Políticas*, encontramos reflexiones fugaces de Sigüenza sobre la “doctrina del símbolo, alegoría, emblema.” Es un texto explicativo de los emblemas o jeroglíficos que adornaron el Arco Triunfal que le encargara el cabildo de Nueva España. El texto que disponemos es la descripción del programa alegórico que codifica los emblemas que se pintaron sobre la tan fastuosa como efímera arquitectura montada para la ocasión. Emblemas y jeroglíficos, son símbolos según la doctrina empleada por Sigüenza. Juana Inés, por su parte, argumenta que los antiguos egipcios adoraban sus divinidades “debajo de diferentes jeroglíficos y formas varias”. Ojo de cíclope, el círculo es el símbolo de lo infinito y por lo tanto de la “Deidad”, no porque ésta pudiera

“estrecharse a la figura y término”, “sino porque, como eran cosas que carecían de toda forma visible, y por consiguiente, imposibles de mostrarse a los ojos de los hombres (los cuales, por la mayor parte, solo tienen por empleo de la voluntad el que es objeto de los ojos), fue necesario, buscarles



# estros logos

## REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS

Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad

Universidad Nacional del Comahue

ISSN 1853-4457

Nro. 16, 2025

jeroglíficos, que por similitud, ya que no por perfecta imagen, las representasen (1994: 237).

A través de los jeroglíficos los antiguos hicieron presentes sus divinidades vestidas de formas visibles sin las cuales, razona Juana Inés, el nervio ojo-voluntad no se estimula. ¿Está la poeta novohispana acaso más preocupada por definir la eficacia del símbolo y menos por su semejanza con lo que designa? Si bien el valor representativo es pensado a partir de la “similitud”, se trata de una extraña semejanza artificial. El símil parece ser una puesta en escena, una representación forjada a partir de referencias etimológicas y otras inventivas.

Al inventar de Neptuno una figura, dice Juana, “quiso la erudita antigüedad hacer un dibujo” que concordara con sus “hazañas” (1994: 241). El emblema como la escritura egipcia dice Juana Inés, lleva más allá, comunica a distancia y transporta símbolos sagrados, pero también, a través de imágenes alegóricas se transmitirán conceptos, en este caso preceptos para el nuevo príncipe.

El emblema tiene el poder de atraer con “agradables atractivos”, y esto se logra siguiendo

el método tan aprobado de elegir idea en que delinear las proezas del héroe que se celebra”. Ese método enseña: (a) captar las “luces de lo verdadero” “entre las sombras de lo fingido”; (b) que las imágenes o adornos son al “original” como “copiar del reflejo”, presentan un rango menor respecto a lo que representan pero que solo por aquellas copias es visto; (c) que “en la comparación resaltan más las perfecciones que se “copian” y, por último, (d) que “la Naturaleza, con las cosas muy grandes, se ha como un diestro artífice, que para sacar la obra a todas luces perfecta, forma primero diversos modelos y ejemplares en que enmendar y pulir lo que no fuere tan perfecto, porque después la obra tenga todas las circunstancias de consumada: y así ninguna cosa vemos muy insigne (aun en las sagradas letras) a quien no hayan precedido diversas figuras que como en dibujo la representen” (1994: 240).



# ostros los Ojos

## REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS

Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad

Universidad Nacional del Comahue

ISSN 1853-4457

Nro. 16, 2025

El método para construir estas máquinas de colores se presenta como un artefacto complejo, manufactura humana que produce una pluralidad de significaciones. El Arco de Juana Inés y el de Sigüenza son así soportes de diferentes funciones y su emplazamiento en enormes arquitecturas sobre los espacios públicos de la ciudad de México permite reconstruir un acontecimiento histórico a partir de diferentes prácticas allí articuladas. Estos Arcos mismos eran como una *segunda naturaleza* emplazada, hecha de recortes y selecciones concienzudas de la “naturaleza”, modelada a través de dibujos, que plasman caracteres morales estereotipados.

Estos emblemas -“hermosa máquina”- eran adorno del Arco Triunfal que la Iglesia Metropolitana encargó a Juana Inés y que se empotró en una de sus puertas (1994: 252). ¿Juana Inés esperaba que sus construcciones emblemáticas, convertidas en cifras, abreviaciones de verdades morales históricas o políticas fueran descifradas por quienes los contemplaban? Afirma que las “inscripciones” llamaron la “atención de los entendidos” y “los vulgares” fueron captados por ‘colores los ojos’” (1994: 253). El emblema, tanto para Sigüenza como para Juana Inés es una máquina sensible “agradable a los ojos, por lo extraordinario de su espectáculo vistoso” (1994: 256).

Visual y olfativo, el emblema aspira a tener las cualidades cognitivas que se adquieren a través del oído. Emblemas: flores de letras necesarias y peligrosas a la vez. Ni la sombra ni la luz, a la vista del alegorista, devoran todo el objeto que quieren significar; el símbolo aparece más efectivo mientras esa tensión se mantenga. Cadencia, los objetos revolotean sobre la órbita de un centro fijo, se descentran y recentran. A su vez las alegorías (con su correspondiente imagen en el emblema) ofrecen una especie de campo visual, tienen sus planos y sus órbitas.

Los emblemas son alegorías pintadas. Lo señalan Juana Inés y Sigüenza cuando reflexionan acerca de la imagen pintada como constitutiva del emblema y sus funciones propias. Ese grafismo aparece en una relación *ancilar* con la voz que lo determina, pero la materialidad de la pintura que dibuja el símbolo es insoslayable. Por el modo de ponderación que tenían las artes pictóricas en la época de Sigüenza es que



# otros logos

## REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS

Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad

Universidad Nacional del Comahue

ISSN 1853-4457

Nro. 16, 2025

los emblemas, las piras funerarias, los arcos triunfales, son documentos de análisis igualmente que la prosa.<sup>3</sup>

Sigüenza realiza una equiparación múltiple de los indios mexicanos con los egipcios. Sostiene que sus propios emblemas replican ese *modus operandi* “de expresar sus conceptos por jeroglíficos y por símbolos” (1984: 181). Él mismo ocupado en maquinar conceptos alegóricos que transmitan “virtudes políticas” para el Virrey de Nueva España, interpreta emblemáticamente los “jeroglíficos mexicanos”, los códices, los documentos, que tiene en su posesión. Señala que Athanasio Kircher ya había explorado esas equiparaciones, aunque parece que no era valorado detenerse en los jeroglíficos entre sus contemporáneos novohispanos, quienes por “trivialidad despreciable y, por el consiguiente, indigno objeto de sus estudios sublimes, porque en ellos juzgan se verifica ‘el águila no caza moscas’ de los antiguos.” (1984: 181)<sup>4</sup>

Para qué remitirnos, polemiza Sigüenza, a fábulas antiguas de griegos y romanos o egipcios, si tenemos los “documentos” de las “historias” de los indios que habitaron estas tierras. Sigüenza y Góngora diseña sus empresas o jeroglíficos a partir de las “historias mexicanas” para transmitir un concepto. Dice haber leído en aquellos autores sobre “las leyes rigurosas de su estructura” -del símbolo o emblema-. ¿Cuáles serían esas leyes y estructura? El pensador realiza tres afirmaciones sobre los emblemas: a) apuntan a conmovir la costumbre; b) contienen la “verdad de la historia” que cifran; c) se acompañan del “medio suave de la pintura”, ya que ésta asegura la eficacia suasoria de lo expresado, porque “con más eficacia lo persuade.” (1984: 190)

<sup>3</sup> Sebastián Santiago (1992) se basa en esa fuente para contextualizar y analizar el título imperial que Cervantes de Salazar –a quien caracteriza como el “primer emblemista”- le dedica a la muerte de Carlos V en 1559; Francisco de la Maza (1945, 194).

<sup>4</sup> No es nuestro tema acreditar o discutir un “influencia” hermética en Sigüenza. No busco investigar las influencias para analizar una problemática. En todo caso me interesa rescatar cierta contemporaneidad de conceptos barrocos en condiciones cambiadas. Antonio Alatorre (2001) objeta la influencia del hermetismo para el caso de Juana Inés no así para Sigüenza. Ignacio Osorio Romero (1993), reconstruye cierta atmósfera en que se leían los textos herméticos, que lejos estaba de ser generalizada, ha compilado cartas de Kircher con el jesuita francés residente en Puebla hacia 1655, François Guillot, conocido como Francisco Ximénez, también cartas del criollo poblano Alexandro Favián.



# estros logos

## REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS

Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad

Universidad Nacional del Comahue

ISSN 1853-4457

Nro. 16, 2025

Sigüenza exponen la “acoluthía” o desciframiento de los conceptos que explican las figuras plasmadas en la arquitectura efímera de los Arcos Triunfales. Los personajes del *Teatro* son los “emperadores” mexicanos que gobernaron hasta la llegada de Cortés. Sigüenza va componiendo uno por uno sus emblemas. Según un orden establecido relaciona unos objetos artificiales o naturales y una acción con el nombre del personaje y su etimología. *Huitzilopochtli*, *Acamapich*, *Huitzilihuitl*, *Chimalpopocatzin*, *Itzcohuatl*, *Motecohzuma Ilhuicaminan*, *Tizoctzin*, *Ahuitzotl*, *Motecohzuma Xocoyotzin*, *Cuitlahuitzin*, *Cuauhtemoc* ingresan en la cámara oscura del alegorista: ni entran ni salen de cualquier modo. ¿Cómo interpretar este desvío de las tradicionales figuras alegóricas del baúl grecorromano de prosopeyas? (Lorente Medina, 1996: 5)

Huitzilopochtli en cuanto al nombre “se deduce de *huitzilin*, que es el pajarito que llamamos chupa-flores, y de *tlahuipochtli*, que significa nigromántico o hechicero que arroja fuego, o como quieren otros de *opochtli*, que es mano siniestra”. “Opochtli” es mago que en la antigüedad se atribuía a “los sabios”, “a los superiores y reyes”. Sigüenza “descifra los fundamentos y acoluthía de esta empresa” (1984: 197). ¿Podían decodificar sus contemporáneos estos enigmas gráficos? Del nigromántico se pintaron sus manos diestra y siniestra; la mano izquierda llevaba una antorcha, la derecha unas “cañas” acompañada con el mote “informe y vacía”. Con las cañas se simbolizaba la situación de la tierra en el momento de su creación, cuando era agua: “lo que después sirve de abreviada esfera a todo el mundo que se estrecha” (1984: 201). La pintura de la mano izquierda se maquinó a partir de los “significados recónditos y misteriosos” del nombre “*manus*” cargando una antorcha de fuego: la mano indicando a la izquierda expresa “prenuncio con que se movió a la transmigración de su gente”; el fuego de la antorcha es como el “apellido de Dios”, signo y expresión de la divinidad. El fuego, como antes mencionamos del águila, es “signo en sí”, significado propio de lo que designa. Se “deduce de la naturaleza de las cosas en su continua serie la moralidad” de esta empresa, es decir, de las cañas y el fuego (1984: 197). La serie de las cosas naturales puede significar otra serie arbitraria de símbolos, no así los signos que parecen denotar absolutamente lo que nombran. El ser figurativo del emblema del primer “emperador” mexicano expresaba un concepto en el que debía advertirse “la dependencia con la

DEYCRIT 



Directorio de Revistas Descoloniales y de Pensamiento Crítico de nuestro Sur

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-No Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional



# estros logos

## REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS

Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad

Universidad Nacional del Comahue

ISSN 1853-4457

Nro. 16, 2025

primitiva causa a que debemos el subsistir, por aquella conexión de Dios y de todas las cosas” (1984: 198). La combinación de un nombre con una acción memorable puede deberse, razona Sigüenza, a la “providencia de la fortuna” o al “estudio” de los extremos (1984: 209).

El ingenio es estudio -que Sigüenza lo comparaba con una ciencia óptica, la *anacántica*- o investigación de la capacidad de refracción de los cuerpos. El alegorista selecciona sus cuerpos-objetos refractarios remitiendo objetos naturales investidos de memoria y tradición, incluida las historias mexicanas.

Igual alabanza merece el que redujo la *Ilíada* de Homero a tan corto pergamino que la guardaba en una nuez a la que se le debe a este elegantísimo árbitro de las musas por escribirla tan docta; estrechar a término corto lo que de su naturaleza es difuso, es elegancia del primor, que es el que entonces se vale de abreviaturas para conseguir el intento (1984: 230).<sup>5</sup>

En la doctrina barroca el símbolo, en cuanto artificio ingenioso, carga una disociación interior. El arte que lo constituye emplea unas leyes formales propias, resultados de las convenciones humanas. El símbolo es pensado como representación, agrietado entre el sentido efectivo y la significación figurada.

Veíamos que los lugares, acciones, temas, homofonías, son organizados desde este código del lenguaje de Sigüenza, duplicándolos. En cuanto representación

---

<sup>5</sup> El alegorista, propone Benjamin siglos más tarde, “desintegra el lenguaje para prestarse en sus fragmentos a una expresión intensificada y alterada” a través de un “principio fragmentador y disociativo”, (2006: 428). Antonio Alatorre hace un inventario de las herramientas que encontramos en el taller barroco: “el conceptismo, el alegorismo, la omnipresencia de tropos o figuras, el gusto por la simetría, la ‘diseminación-recolección’, la antítesis, la paradoja, el equívoco, el oxímoron. Del taller de Góngora proceden no solo las herramientas, no solo la técnica, sino también muchos materiales, por ejemplo, las imágenes luminosas (aurora, sol, cielo, estrellas, luz, claridad, resplandores) y las imágenes musicales (voces, cánticos, gorjeos, cítaras, clarines). Con materiales gongorinos —lirios y azucenas, rosas y claveles, lluvia y rocío, oro, plata, perlas y nácar, rubíes y zafiros, cristal, espejos, rosicler, arboles, hielo y fuego— se elaboran en los talleres ultrabarrocos los objetos más diversos”, (2007: 72).



# estros logos

## REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS

Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad

Universidad Nacional del Comahue

ISSN 1853-4457

Nro. 16, 2025

*radicalizada* esos símbolos no son “reproducción o retrato de”, no son “una imagen del mundo sino una ‘sustitución’, un simulacro del mundo”. La *naturaleza*, la *cosa*, funciona como un juego de espejos del propio hombre que se concibe como un hijo de Adán, caído y pecador; y la naturaleza misma aparece dramatizada, como un mundo de segundo orden, un artificio humano.

Al acercarse a la cosa para reproducirla en imagen [...] se topa con un objeto cuya objetividad tiene abiertamente la consistencia de un acontecimiento dramático que se desarrolla ante sus ojos. La cosa es, ella misma, un trascender ficticio de la contradicción que le es inherente, un ‘suceso proto-teatral’ [...] por esta razón, reproducirla implica necesariamente una mimesis de esa consistencia dramática. (Echeverría, 1998: 213)

Los emblemas son espejos deformantes, disimulantes, no imitan sin más la cosa, por más que no dejan de remitir al modelo. Los emblemas son abreviaciones gráficas de historias que contienen sucesos verdaderos. Al “buscar ideas y jeroglíficos que simbólicamente representen” ya divinidades, ya verdades históricas o morales, la mirada se dirige preferentemente al material cósmico o Naturaleza, para transformarlos en símbolos. Pero es una naturaleza “caída”, “falta de fuerzas y suficiencia” despertada en cuanto puesta entre sombras. Duplicada al “dar ensanchas en lo fabuloso”, “porque a lo que no cabía en los límites naturales, se le diese toda la latitud de lo imaginado” (*de la Cruz*, 1994: 241). En ambos opera el código alegórico a través de un principio retaceador y refractario del material. Desde el punto de vista del ritual efectivo para que se emplazaban los Arcos, en el plano propio de los emblemas e inscripciones que lo decoraban, es decir en el nivel bipolar del emblema en cuanto máquina parlante y visual, en la dimensión de la escritura (sea en forma de prosa, versos o sentencias) que lo viste para ser leída y recitada a viva voz; en todos esos niveles hay una “naturaleza” cifrada en enigmas que impulsa a ir más allá de los límites de ella, de ensancharla imaginariamente a través de los tropos y formas retóricas, artificios. Se perfila en la expresión alegórica una operación de dispersión y reunión, como una técnica. A la

DEYCRIT 



Directorio de Revistas Descoloniales y de Pensamiento Crítico de nuestro Sur

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-No Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional



# otros logos

## REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS

Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad

Universidad Nacional del Comahue

ISSN 1853-4457

Nro. 16, 2025

erupción de imágenes le corresponde inmediatamente un re-centramiento en torno a un núcleo: Dios, la Virgen o el Príncipe, según el caso.

José Pascual Buxó llama “operación alegórica” a esta transmutación poética cuyo objetivo es convertir la fábula (griega, romana o mexicana) según la verdadera exegesis católica, siguiendo protocolos establecidos. Sigüenza salva los reyes mexicanos de las brumas del olvido, a costa de estar presentes como apóstatas y demonios, muertos o seducidos, que parecen aceptar inermes la religión de los vencedores. El sabio novohispano cita al profeta Isaías en la *Profecía contra Etiopía*, para extraer una noción sobre los indios: “¡Ay de la tierra que hace sombra con las alas, que está tras los ríos de Etiopía; Que envía mensajeros por la mar, y en navíos de junco sobre las aguas! Andad, ligeros mensajeros, á la gente tirada y repelada, al pueblo asombroso desde su principio y después; gente harta de esperar y hollada, cuya tierra destruyeron los ríos” (*Isaías 18:1*). La historia de los mexicanos de Sigüenza determina a los indios como *gente que espera*, indolente. “... el carácter con que los señala el profeta Isaías... es con el de gente que espera: *Gentem expectantem*”, (1984: 201)

La historiografía ha registrado suficientemente desde el siglo XVI la proliferación de una forma de expresión por emblemas, alegorías y figuras, vinculadas a las artes retóricas. Ha mostrado cómo ese hecho aparentemente anecdótico de la historia cultural -la ramificada evolución espacio-temporal de la imagen alegórica o emblemática, el uso de artes del discurso- alcanza tal magnitud que puede vérsela infiltrada en distintas regiones de la producción cultural de la época, desde las más amplias a las más restringidas, desde la teología, la filosofía natural y la moral, hasta la heráldica y la poesía. En Nueva España se favoreció la difusión de esos textos y sus formas expresivas desde mediados del siglo XVI. Distintas reconstrucciones históricas contemporáneas sobre el siglo XVII han constatado -el proceso es varometrizable desde el siglo XVI tanto en Europa como en América- la proliferación de un lenguaje emblemático. Los humanistas del *quinientos* habían comenzado a escribir a partir de imágenes de las cosas o temas en que se reconocían lugares comunes de la filosofía natural, así como asuntos místicos y morales. En el siglo XVII la ramificada evolución

DEYCRIT 

Directorio de Revistas Descoloniales y de Pensamiento Crítico de nuestro Sur



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-No Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional

# otros logos

## REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS

Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad  
Universidad Nacional del Comahue

ISSN 1853-4457

Nro. 16, 2025

espacio-temporal –de Flandes a Nueva España, de Florencia a Lima- de la emblemática es correlativa a su infiltración en distintas regiones de la producción cultural de la época, desde la teología, la moral, hasta la numismática, la poesía y la pintura. En Nueva España se favoreció la difusión de esos libros de emblemas y sus formas expresivas. Pascual Buxó y Santiago Sebastián han dado cuenta de la primera circulación de la obra de Alciato desde 1577 en una edición latina de los *Liber emblematum* y de la existencia desde 1549 de una traducción castellana realizada por Bernardino Daza Pincino, que llegó también a tener amplia circulación en América (Buxó, 2002: 29).<sup>6</sup>



<sup>6</sup> Pascual Buxó también puntualiza: la primera edición novohispana del texto de Alciato estaba desprovista de figuras. La emblemática se ramificó en Nueva España hacia distintas prácticas, según Buxó, y fueron “aprovechados en la pintura mural, programas alegóricos de arcos triunfales, piras funerarias”, (103); además ha reconstruido la trayectoria de aquel texto como modelo gráfico de diversos programas pictóricos de la época, (82). Vale como ejemplo para ver una de las “empresas” políticas de Saavedra Fajardo, de mediados del siglo XVII.



# otros logos

## REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS

Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad

Universidad Nacional del Comahue

ISSN 1853-4457

Nro. 16, 2025

El devenir histórico no es encabalgamiento de formas plenas y formas vacías, muestra más bien situaciones de asincronía y la simultaneidad de manifestaciones expresivas. En la Europa del siglo XVII, Mario Praz ubica el *climax* de la tendencia a articular “cada imagen poética” con un “emblema potencial”. Siglo de guerras, conmociones astronómicas y cambios políticos, los emblemas o empresas funcionaron como un lenguaje que en cuanto imagen tenía por efecto producir “certidumbres de los sentidos” -no “mera apreciación fantástica de la imagen”- para transmitir verdades morales. Praz describe una vocación, por no decir un *pathos*, por trasponer la palabra en imagen plástica, y la convicción de que verdades de la religión, la moral, la historia, la filosofía natural podían ser escritas (y leídas) en emblemas. Según el crítico italiano, con Alciato se consuma un programa o práctica cuyas ondas sobrevivirán a sus condiciones de necesidad y lugares de nacimiento: el proyecto de una lengua universal, un “sistema emblemático universal” (2005: 21). La historia de ese proyecto debería incluir la trayectoria de su reinscripción en el campo de fuerzas del orbe novohispano.<sup>7</sup>

El emblema, en cuanto es una plasmación gráfica de la alegoría, es un tipo de expresión particular-general a partir de la cual descubrir el mundo contenido él. La alegoría u otras expresiones discursivas son confeccionadas a través de un estilo, y el estilo –como mostraremos- es la cosa, no el hombre. Cierta modo de pensar alegórico o figurativo que encontramos en Sigüenza será el punto de entrada de una multiplicidad de problemas referidos al lenguaje, a la escritura, a la historia, a la política.

Los emblemas, dice Praz, son representaciones de objetos que ilustran un concepto y desde esta óptica los humanistas del *quinientos* los asimilaron a jeroglíficos egipcios: “se pensaba que era escritura puramente ideográfica” (2005: 24). Es decir, escritura sin voz, signo gráfico que denota objetos, los duplica. “Los emblemas combinan la ‘pintura muda’ del grabado, la ‘pintura parlante’ de la descripción literaria, y la ‘pintura de significación’ o transposición en significados morales y místicos” (2005:

<sup>7</sup> Mario Praz, argumenta que el “origen de los emblemas”, no solo se vincula a una interpretación de los jeroglíficos egipcios como escritura sacra, sino con “las colecciones de éticas antiguas” y las polianteas (2005: 18, 27, 214)



# otros logos

## REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS

Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad

Universidad Nacional del Comahue

ISSN 1853-4457

Nro. 16, 2025

196) Pascual Buxó aporta dos planteamientos que quiero rescatar. Uno metodológico: critica que en la visión de Praz la imagen aparece como residuo desechable en el proceso de lectura-visual del emblema; los otros planteos son históricos y se refieren a la proliferación del lenguaje emblemático en Nueva España. Comentando el libro que antes analizamos de Praz razona Pascual Buxó: el análisis es unilateral e implica que en el emblema hay “una lata subordinación de la imagen a la palabra”. Opuesto a la hipótesis que subestima el componente gráfico del emblema, hace de la *pictura* la matriz u origen de la exegesis alegórica.

Como alternativa propone que los entendamos como un “conjunto icónico-verbal” en el que cuajan “dos sistemas semióticos de diferente naturaleza” y cuya interrelación debe ser analizada. Este ser bifronte que produce un significado es una “interacción de las funciones desempeñadas por los componentes literarios y el componente gráfico” (Buxó, 2002: 23): significación constituida a partir de la “acción combinada de texto y la imagen”. La imagen -una figura humana, un objeto, la postura de una mano- lleva un “mote”, que es una especie de titular “lacónico y sentencioso” y un epigrama que podía estar compuestos en formas poéticas como el soneto, la octava real, pero también en prosa (2002: 24).

Los emblemas emergen de transformaciones de un conjunto de fenómenos técnicos, sociales y culturales. Para mencionar dos: a) las transformaciones introducidas por la imprenta, b) el devenir legible de las escrituras no-europeas, estimulado por la circulación de manuscritos chinos en Europa y en América, a partir de los precursores jesuitas, de los jeroglíficos egipcios.<sup>8</sup> No estamos seguros de seguir al crítico cuando a partir de estas transformaciones estima que se trata de un siglo en el que “la cultura verbal estaba siendo trasmutada en una cultura visual” (*IB*: 59), ya que implicaría definir

---

<sup>8</sup> Recordemos que hacia 1582 Matteo Ricci, Michelle Riggieri, Rodolfo Acquaviva -jesuitas- estaban o estuvieron en China. San Francisco Javier –a quien Sigüenza le dedica el poema *Oriental Planeta Evangélico*-, había muerto cerca de Cantón en 1542, que a partir del siglo XVI lo convierte en héroe misionero que se aventura en tierras paganas, Jonathan D. Spence, (2002). Anthony Padgen aporta datos en este sentido: “A mediados de la década de 1580 había libros chinos en la biblioteca de El Escorial, y Gaspar da Cruz había descrito el uso de ideogramas en 1569 en su *Tractado em que se cotam muito por esteso as cousas da China*. La cultura china también era muy conocida entre los jesuitas durante este período”, (1988: 220)



# estros logos

## REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS

Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad

Universidad Nacional del Comahue

ISSN 1853-4457

Nro. 16, 2025

a una época por lo que ocurre en un campo de prácticas específicas que se pretenderían generalizables a todas: en este caso lo autorizaría el presunto rol y efectos de una emergente “cultura de la imagen”.

Tanto Sigüenza como Juana Inés ponen al “vulgo” como receptor de estos enigmas gráficos, que se encontraba en paradójica situación: los símbolos y alegorías estaba dirigidas a él, pero el lenguaje parecía exclusivo, esotérico. Ahora bien, en ese “público” no todos eran latinistas. ¿Cómo podía tener tanta confianza en la efectividad de sus maquinaciones alegóricas, del carácter sociodegradable de los símbolos o poemas que adornan la presencia Real?

Praz identifica dos campos o modos de utilizar los emblemas: los que “buscan una expresión para pocos” y crean así un “lenguaje esotérico” y los que practican la emblemática como “medio que haga accesible a todos verdades éticas y religiosas a través de imágenes” (2005: 196). En esta línea, para el crítico, los emblemas o empresas poseen “cualidades didácticas” o edificantes, lo que los convirtió

en una de las armas de propaganda favoritas de la Compañía de Jesús. Más aún, parecían hechos a propósito para favorecer la técnica ignaciana de la aplicación de los sentidos, para ayudar a la imaginación a representarse a sí misma en los más mínimos detalles circunstancias de significado religioso: el horror del pecado, los tormentos del Infierno y las delicias de la vida piadosa. Materializándolo, hacían accesible a todos lo sobrenatural. Más que mortificando los sentidos para concentrar todas las energías en una inefable tensión del espíritu de acuerdo con la vía purgativa de los místicos, los jesuitas querían que cada sentido fuera excitado hasta el máximo de su capacidad, para así lograr entre todos un estado psicológico propicio a la llamada de Dios. (2005: 196)

Desde esta mirada la emblemática funciona como un mecanismo ideológico dirigido a comunicar ideales. Como Praz y otros, Pascual Buxó vincula directamente la emblemática con la “ideología Contrareformista, exaltadora del sentimiento del

DEYCRIT 



Directorio de Revistas Descoloniales y de Pensamiento Crítico de nuestro Sur

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-No Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional



# otros logos

## REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS

Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad

Universidad Nacional del Comahue

ISSN 1853-4457

Nro. 16, 2025

desengaño y promotora de las prácticas de meditación ascético-místicas”. En Nueva España el sentido propagandístico se intensificaría -por la situación colonial- y la codificación alegórica aparece estampada en arcos triunfales, túmulos y exequias, relacionados con festejos públicos, ceremonias luctuosas, palestras literarias y carros triunfales.

Walter Benjamin propone una clave de lectura metodológicamente útil para descifrar emblemas. En cuanto lectura es importante subrayar que la de Benjamin surge de una cierta fidelidad con el mundo cultural pasado, le permite afirmar que el emblema es una forma de escritura. Esto implicaría que no puede hablarse de la teoría lingüística barroca sin considerar o excluyendo los átomos gráficos que florecen ese lenguaje. Considerar el emblema como escritura permitiría comprender, entre otras cosas, los problemas de la validez pública o carácter sociodegradable de los enigmas gráficos de Sigüenza y Juana Inés. En cuanto opción metodológica, nos permite resaltar el carácter dinámico y productivo del emblema. El emblema es una riqueza del lenguaje y, como escritura, una duplicación de las letras. Benjamin al considerar al emblema como escritura *sacro-histórica* abre la posibilidad de plantear el problema como ambivalencia y campo de tensión. Otros análisis, como los de Praz y Buxó, oscilan entre atribuirle un carácter esotérico o exotérico y coligen que la alegoría es ideología, que es expresión directa de intereses sociales. En el caso de Praz se relacionaría con el paso de una cultura oral a una escrita o visual; para Pascual Buxó el emblema se salva estéticamente y es a nivel poético que debe juzgárselo. Benjamin nos permite una mirada de los emblemas con múltiples niveles de análisis y con sus funciones respectivas.<sup>9</sup>

Al analizar Benjamin la alegoría, proyectándose en emblemas -visible y legible como los jeroglíficos e ideogramas- y conformando un tipo de escritura, abre la

---

<sup>9</sup> “Pues de la interpretación alegórica de los jeroglíficos egipcios, en la cual en lugar de los datos históricos y pertinentes al culto solo se reconocían lugares comunes de la filosofía de la naturaleza, junto con otros místicos y morales, los literatos procedieron a la construcción de esta nueva clase de escritura. Así nacieron las iconologías, que no solo elaboraban por completo sus frases, traduciendo sus proposiciones ‘palabra por palabra por medio de especiales signos gráficos’, sino que, no pocas veces, venían presentadas como léxicos (...) los humanistas comenzaron a escribir, en vez de con letras, empleando imágenes de cosas (*rebús*)”, (Benjamin, 2006: 386)



# estros logos

## REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS

Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad  
Universidad Nacional del Comahue

ISSN 1853-4457

Nro. 16, 2025

posibilidad de problematizarla como una forma reveladora de un campo de tensiones complejas y funciones múltiples vinculadas con una pluralidad de prácticas históricas. Permite asociarla a fenómenos más complejos que solo los comunicativos, a la transmisión de contenidos didáctico-cristianos, etc. El emblema muestra, espacializa las funciones de la alegoría, las materializa como un combo visible-legible. La construcción de los emblemas de Sigüenza y Juana Inés son máquinas complejas en este sentido. Cuando estampan los rituales político-teológico con emblemas se manifiesta la correlación mutua que tenían las imágenes o figuras escritas (pintadas) con las inscripciones (los motes, los epigramas leídos en el momento del ritual). La escritura emblemática en que se plasma la alegoría se encuentra conformada por una articulación paradójica: al mismo tiempo forman un tipo de escritura que se presenta como “natural” y transmisora de verdades sagradas (absolutas), y como resultado de una convención, de un ingenio, como toda escritura. Recordemos que la alegoría, su estampa jeroglífica o emblemática, a los ojos de Sigüenza se presentaba como marcada por dos tendencias: en los antiguos egipcios o mexicanos había reconocido la capacidad de transmitir verdades divinas (absolutas) a partir de un repertorio finito de símbolos, en este sentido esta escritura era apta a esa encomienda; por otro lado, debía, por los lugares en donde debía orbitar -fiestas públicas, políticas y religiosas-, rendir cuentas sobre sus capacidades de efectividad y validez. La alegoría expresada en emblemas forma así una escritura sacro-histórica. En esa medida se encuentra enfrentada, permeada, por una ambivalencia irreductible. De ahí que Benjamin afirme que la escritura jeroglífica es “expresión de la convención” -y no mera “convención de la expresión-” (2006: 393), ya que si bien secretamente remite a la dignidad de su Origen, por las funciones a las que se la relaciona y las cargas que se le atribuyen, es la dimensión “profana” o mundana el ámbito de su validez. Considerada la emblemática -que adornaron los Arcos Triunfales de Sigüenza y Juana Inés- como escritura que se codifica en conjuntos sacros únicos e inalterables, se presenta tensada por disímolas tendencias: voluntad de instituir una escritura sagrada, que recoja su validez y universalidad de ese campo sacro; necesidad de que circule y posibilite la comprensión

DEYCRIT *gnif*



Directorio de Revistas Descoloniales y de Pensamiento Crítico de nuestro Sur

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-No Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional



# otros logos

## REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS

Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad

Universidad Nacional del Comahue

ISSN 1853-4457

Nro. 16, 2025

de las criaturas -sea vulgo o príncipe-, transmita eficaz y controladamente ciertos contenidos, retenga y capitalice memoria.<sup>10</sup>

Que el lenguaje tiende a la imagen en el Barroco, como dice Benjamin, se constata en Nueva España, o por lo menos en los textos que aquí consideramos. Se espacializa en arcos, retablos, túmulos, monedas, decorados interiores, pinturas u otros soportes de la escritura emblemática. Ahora bien, el emblema no es solo signo-de, sino “esquema” u objeto de saber y fuerza por sí mismo. Desde la perspectiva de Buxó, que considera el carácter “biplanar” del emblema, como signo icónico-verbal, la imagen carece de la facultad “metalingüística (...) de referirse por sus propios signos a su modo peculiar de significación como al universo de las cosas significadas” (2002: 42), por ello, según el crítico, “privada de mote y epigrama la imagen carece de dimensión simbólica” (50). Extrañamente, desde esta rejilla, la imagen es secundaria, suplementaria, a pesar de ser incorporada al emblema como signo compuesto.

De este modo, Benjamin realiza un giro metodológico: lo fijado como jeroglífico -emblema, imagen- es inescindible de lo que fija. La escritura emblemática -“imagen fijada y signo que fija”- es ella misma objeto de una voluntad de saber (2006: 403). Permite considerar la emblemática no solo como forma objetivada sino objetivadora, logrando meter la capacidad de producir dentro producido. En el emblema el lenguaje es escritura: una mano apuntando hacia la derecha, un pelícano, las aguas de una laguna, cuando son “pintadas” arrastran lo que copian a “presencia en la imagen”, conectando de este modo lo representado con el representante de modo inseparable. (2006: 440) De la interpretación emblemática de los jeroglíficos mexicanos, Sigüenza construye una clase de escritura. En esta literatura emblemática se traducen, se visten, palabras con signos gráficos. Hay ventajas de escribir con imágenes de cosas, es decir,

---

<sup>10</sup> Bolívar Echeverría reconoce múltiples dimensiones en las que el discurso barroco es ambivalente: “De muchos modos venimos señalando una ambivalencia que admite como co-origenarios sin contradicción, ambos enunciados opuestos: “la ambivalencia protagónica, la que lleva a confundir lo esencial y lo aparente, lo real y lo ficticio, lo pragmático y lo onírico, lo cuerdo y lo ilusorio (lo loco), se difunde y se pierde en un sinnúmero de otras menores o menos evidentes, como las que hay entre lo masculino y lo femenino, lo auténtico y lo impostado, lo clásico y lo monstruoso, lo gozoso y lo doloroso, para reaparecer en la ambivalencia fundamental que equivoca lo natural con lo artificial, lo divino con lo humano”, (1998: 216)



# estros logos

## REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS

Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad

Universidad Nacional del Comahue

ISSN 1853-4457

Nro. 16, 2025

hay economía del emblema: hacer entrar todo en una “cáscara de nuez” por abreviación en la figura pintada. En Sigüenza vimos cómo el arte de crear emblemas (o símbolos) consiste en “estrechar a término corto lo que de su naturaleza es difuso” y valerse “de abreviaturas para conseguir el intento”, es correlativo de los dibujos. Cuando Sigüenza o Juana Inés se preocupa y define la eficacia del símbolo, la anfibología de las palabras -como lo testimonian los poemas que acompañan los arcos y certámenes que analizamos- no omite una reflexión sobre el reforzamiento que aporta la imagen a la voz. En la escritura emblemática se concibe que una tenue semejanza todavía ata su representación con lo que designa.

En la exegesis alegórica que se plasma en los emblemas, “no cabe duda alguna de que esos accesorios del significar, precisamente por aludir a algo distinto, cobran una potencialidad que los hace parecer inconmensurables con las cosas profanas y las eleva a un plano superior, pudiendo incluso llegar a santificarlas. Según esto, en la consideración alegórica el mundo profano aumentará de rango en la misma medida en que se devalúa” (2006: 393). La ambivalencia, la santificación del mundo profano al mismo tiempo que la depreciación de éste, representa una condición positiva con que el código del lenguaje alegórico barroco criba sus objetos.

En Sigüenza y en Juana Inés pueden rastrearse indicios de que el mundo humano se valoriza, al mismo tiempo que se enlaza a una concéntrica dependencia con un orden trascendente. De modo paralelo, como vimos, el símbolo parece tensionado por dentro, no deja de aspirar, al dispersarse, de reunirse en torno al sentido. “Me ha sucedido aquí, lo que otros hacen muy a propósito, que es posponer lo eterno a lo que se acaba, esto es, lo espiritual y divino a lo temporal y humano”, escribe Sigüenza en *La Piedad Heroica De Fernando Cortés* ([1689] 1984: 323)

#### 4. Retomando y concluyendo

En este trabajo procuramos estudiar ciertas imágenes de la cristiandad barroca, los emblemas políticos, el recurso de la transfiguración alegórica de elementos indígenas en la correcta línea cristiana, resaltando la voluntad de producirlos y el carácter de botín



Directorio de Revistas Descoloniales y de Pensamiento Crítico de nuestro Sur

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-No Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional



# estros logos

## REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS

Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad

Universidad Nacional del Comahue

ISSN 1853-4457

Nro. 16, 2025

de guerra u objeto de disputa que los determina. No me interesaba juzgar desde mi presente si se trataba de una ideología encubridora, de propaganda mixtificante, sino que me interesa subrayar que Juana Inés de la Cruz y Carlos de Sigüenza y Góngora, siguen un procedimiento y reflexionan explícitamente sobre sus medios de expresión a los que ellos mismos no desligan de fines teológico-políticos. Antes que juzgar como falsa la narrativa alegórica de la colonialidad, me interesaba mostrar cómo la ficción alegórica opera en el seno de la sociedad novohispana. Los templos las plazas, los palacios barrocos, están ornamentadas con imágenes que no son “indiferentes”, saturados con representaciones simbólicas de las fuerzas vivas en la disputa social.

Juana Inés y Sigüenza, emplean las artes de la alegoría, una teoría barroca del símbolo. Los símbolos barrocos son sensibles e inteligibles, mixtos concretos de palabras e imágenes, teológicos y políticos, ópticos y auditivos, efímeros y memorables, artificiales y naturales, religantes y jerarquizantes. Este trabajo se limitó a reconstruir indicios de esta “teoría”, de estos procedimientos o “técnicas”, en unos pocos textos de nuestros autores: por un lado, la loa introductoria a *El divino narciso* y el *Neptuno alegórico*, por otro lado, el *Teatro de virtudes políticas*. Es notable que se tratan de textos que remiten a escenas históricas efectivas. *El Divino Narciso* es un auto sacramental (especie de obra teatral) que se representó en la ciudad de México y probablemente en Madrid, para las fiestas del Corpus Cristi; por su parte, los efímeros arcos triunfales que diseñaron tanto Sigüenza y Góngora como Juana Inés se erigieron en la puerta del templo y del palacio de la ciudad. Más interesante que indagar en qué medida la realidad aparece en los discursos o imágenes, nos interesaba mostrar cómo los mismos protagonistas de los acontecimientos, ponían a jugar las ficciones cristianas y las técnicas de producción alegórica en medio del espacio social que reúne a indios y españoles, señores y siervos; el problema, para nosotros, no es si la alegoría oculta la colonialidad, sino cómo la colonialidad cristiana no podía prescindir de las alegorías como forma de exegesis y como procedimiento narrativo y figurativo de representación.

La alegoría tiene como fin hacer aborrecer en el espectador, tanto los pecados como las formas de vida que han sido desterradas. Pero la técnica no consiste en condenar en bloque, de entrada, aquello que se repele, sino es necesario conducirse

DEYCRIT 

Directorio de Revistas Descoloniales y de Pensamiento Crítico de nuestro Sur



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-No Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional



# otros logos

## REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS

Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad

Universidad Nacional del Comahue

ISSN 1853-4457

Nro. 16, 2025

según “el estratagema del conseguir”, actuar con “dissimulo”, forjar un “zebo eficaz”. Es cierto que el alegorista cristiano, deja espacio para el otro, concede interés al mundo pagano (indígena), se entiende con el campo contrario, se enmascara con sus símbolos -conoce su lengua, reconoce sus saberes y prácticas, otorga poder a algunos jefes indígenas, decora las iglesias con signos indígenas-, pero nunca abandona su certeza de partida, Dios (el absoluto).

La estrategia simbólica barroca -sobre todo en Sigüenza, pero también en Juana Inés- se parece menos a un *apartheid*, que sería una vía directa de cortar con aquello que se deniega (los pecados, lo indígena), que a una especie de vía indirecta que le permitirá persuadir, alegando lo falso (la continuidad entre el mundo pagano y el cristiano, la alabanza del mundo pagano para equiparlo al cristiano) para salvar lo verdadero (la nueva alianza o economía de la salvación).

### Bibliografía

Alatorre, Antonio (2007) “Avatares barrocos del romance”, *Cuatro ensayos sobre arte poética*, México: El Colegio de México.

Alatorre, Antonio (2001) *El heliocentrismo en el mundo de habla española*, México: FCE.

Acha, Juan (1993) *Las culturas estéticas de América Latina (Reflexiones)*, México: UNAM.

Benjamin, Walter (2006) *Origen del Trauerspiel alemán, Obras, Libro 1, Vol. I.*, Madrid: ABADA.

Buxó, Pascual (2002) *El resplandor intelectual. Estudios de emblemática y literatura novohispana*, México: UNAM.

Bataillon, Marcel (2009) *Los jesuitas en el siglo XVI*, México: FCE.

*Concilios provinciales, primero y segundo, celebrado en la muy noble, y muy leal Ciudad de México... en los años 1555, y 1565, (1769)* México: Imprenta del Superior Gobierno.

de la Cruz, Juana Inés (1994) *Obra Selecta. Tomo I*, a cargo de Margo Glantz, Caracas: Biblioteca Ayacucho.

DEYCRIT 

Directorio de Revistas Descoloniales y de Pensamiento Crítico de nuestro Sur



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-No Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional



# otro(s) logos

## REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS

Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad  
Universidad Nacional del Comahue

ISSN 1853-4457

Nro. 16, 2025

- Echeverría, Bolívar (1998) *Modernidad de lo barroco*, México: Era.
- Gracián, Baltasar (1647) *Oráculo Manual y arte de Prudencia*, Disponible en: [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/oraculo-manual-y-arte-de-prudencia--0/html/fedb3724-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/oraculo-manual-y-arte-de-prudencia--0/html/fedb3724-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html)
- Glantz, Margo (2006) *Ensayos sobre literatura colonial. Obras reunidas I*, México: FCE.
- Gumilla S. J. José (1745 [1994]), *Orinoco Ilustrado. Historia natural, civil y geográfica de este gran río*, Santafé de Bogotá: Imagen Editores.
- Jankelevitch, Vladimir (1982) *La ironía*, Madrid: Taurus.
- Lezama Lima, José (1988) "La expresión americana" *Confluencias*, La Habana: Letras Cubanas.
- Lorente Medina, Antonio (1996) *La prosa de Sigüenza y Góngora y la formación de la conciencia criolla*, México: FCE-Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- de la Maza, Francisco (1945) *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México*, México: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas.
- O'Gorman, Edmundo (1986) *Destierro de Sombras, Luz en el origen de la imagen y culto de nuestra señora de Guadalupe del Tepeyac*, México: UNAM-IIH.
- Osorio Romero, Ignacio (1993) *La luz imaginaria*, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas.
- Praz, Mario (2005) *Imágenes del Barroco: Estudios de emblemática*, Madrid: Siruela.
- Paz, Octavio (1982) *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México: FCE.
- Padgen, Anthony (1988) *La caída del hombre natural*, Madrid: Alianza.
- Sigüenza y Góngora, Carlos de (1984) *Seis Obras*, edición de Irwing Leonard, Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Santiago, Sebastián (1992) *Iconografía e iconología del Arte Novohispano*, México: Grupo Azabache.
- Spence, Jonathan D. (2002) *El palacio de la memoria de Matteo Ricci*, Barcelona: Tusquets.