

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES  
DEPARTAMENTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM

**BARROCO, EMBLEMÁTICA E MATEMÁTICA:  
SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ E *NEPTUNO ALEGÓRICO***

LEILA MARIA DE ARAÚJO TABOSA

NATAL

2014

**LEILA MARIA DE ARAÚJO TABOSA**

**BARROCO, EMBLEMÁTICA E MATEMÁTICA: SOR JUANA INÉS DE LA  
CRUZ E *NEPTUNO ALEGÓRICO***

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, vinculada à linha de pesquisa Poéticas da modernidade e da pós-modernidade, como requisito para a obtenção do título de doutor (a) em Literatura Comparada.

Orientador: Professor Dr. Francisco Ivan da Silva (UFRN).

Co-Orientadora: Professora Dra. Rocío Olivares Zorrilla (UNAM).

**NATAL**

**2014**

UFRN. Biblioteca Central Zila Mamede.  
Catalogação da Publicação na Fonte.

Tabosa, Leila Maria de Araújo.

Barroco, emblemática e matemática: Sor Juana Inés de la Cruz e Neptuno Alegórico. / Leila Maria de Araújo Tabosa. – Natal, RN, 2014.  
300 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Francisco Ivan da Silva.

Co-orientador: Prof. Dr.<sup>a</sup> Rocío Olivares Zomilla.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte.  
Centro de ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação  
em Estudos da Linguagem.

1. Barroco - Tese. 2. Emblemática - Tese. 3. Matemática - Tese. 4. Sor Juana Inés de la Cruz – Tese. 5. Neptuno Alegórico – Tese. I. Silva, Francisco Ivan da. II. Zomilla, Rocío Olivares. III. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. IV. Título.

RN/UF/BCZM

CDU 7.034.7

**LEILA MARIA DE ARAÚJO TABOSA**

**BARROCO, EMBLEMÁTICA E MATEMÁTICA: SOR JUANA INÉS DE LA  
CRUZ E NEPTUNO ALEGÓRICO**

Banca examinadora de tese apresentada à Universidade Federal do Rio Grande do Norte e ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, vinculada à linha de pesquisa Poéticas da modernidade e da pós-modernidade, como requisito para a obtenção do título de doutor (a) em Literatura Comparada, pelos membros examinadores:

Professor Doutor Francisco Ivan da Silva - UFRN  
(Orientador)

Professora Doutora Rocío Olivares Zorrilla - UNAM  
(Co-orientadora e avaliadora externa)

Professor Doutor Manuel Simplício Geraldo Ferro - Universidade de Coimbra  
(Membro avaliador externo)

Professor Doutor Márcio Venício Barbosa - UFRN  
(Membro avaliador interno)

Professor Doutor Samuel Anderson de Oliveira Lima - UFRN  
(Membro avaliador interno)

**NATAL**

**2014**

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, pela vida, pela saúde física-espiritual.

Agradeço imensamente ao professor doutor Francisco Ivan da Silva por confiar a mim uma pesquisa desse porte, por direcionar e apontar, com competência e seriedade, todos os passos de minha vida acadêmica e todos os passos que me levaram ao encontro de Sor Juana Inés de la Cruz: leituras literárias em espanhol, estudos de tradução, iniciação na poesia barroca e incentivo cultural constante.

Agradeço muitíssimo o apoio da professora doutora Rocío Olivares Zorrilla por compartilhar comigo seu preparo intelectual, suas pesquisas, sua biblioteca de modo irrestrito, espontâneo e amável. Agradeço à professora o privilégio de poder tê-la como co-orientadora desta pesquisa.

Agradeço ao professor doutor José Horácio de Almeida Costa por todas as grandes lições sobre cultura mexicana e literatura ibero-americana nos salões da FFLCH-USP. Agradeço também ao professor doutor Francisco Ernesto Zaragoza Zaldívar, pela valiosa leitura deste trabalho em momento de qualificação. Agradeço também aos professores membros examinadores desta tese, por integrarem a equipe examinadora e, gentilmente, aceitarem participar deste momento: ao professor doutor Márcio Venício Barbosa (conhecedor e apoiador deste projeto desde sua fase embrionária), ao professor doutor Manuel Simplício Geraldo Ferro, e ao professor doutor Samuel Anderson de Oliveira Lima.

Agradeço ainda à Universidade do Estado do Rio Grande do Norte aqui representada por sua fabulosa estrutura humana, docentes-amigos, técnicos administrativos competentes e estudantes encantadores, pelo apoio a mim reservado na fase de conclusão deste trabalho.

Registro um último agradecimento por todo o apoio a mim oferecido durante todo o curso desta pesquisa: à Universidade Federal do Rio Grande do Norte e ao Departamento de Letras; ao Programa de pós-graduação em Estudos da Linguagem e aos secretários Elizabete Dantas e João Gabriel Uchôa; à Pró-Reitoria de Pós-graduação; à CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior e ao PDSE – Programa Doutorado Sanduíche no Exterior.

À Maria Neci de Araújo, minha fortaleza delicada;

A Samir Nascimento, amor imenso amor.

*Este, Señor, Triunfal Arco,  
que artificioso compuso  
más el estudio de amor  
que no el amor del estudio;  
éste, que en obsequio vostro  
gloriosamente introdujo  
a ser vecino del cielo  
el afecto y el discurso;*

*[...]*

*y el Venerable Cabildo,  
en quien a un tiempo descubro,  
si inmensas flores de letras,  
de virtud colmados frutos.*

*Y satisfaga, Señor,  
mientras la Idea discurro,  
el afecto que os consagro,  
a la atención que os usurpo.*

**Sor Juana Inés de la Cruz**

## RESUMO

A realidade científica do século XVII, na *Nueva España*, é uma seta que aponta para o vislumbre da obra de arte barroca produzida no México dos seiscentos. Nessa cena cultural, circulam livros não religiosos, ideias, teses, tratados e estudos de homens de ciência como Nicolau Copérnico (1473-1543), Johannes Kepler (1574-1630), Atanasius Kircher (1601-1680), Juan Caramuel (1606-1682) e Sebastián Izquierdo (1601-1681). O barroco seiscentista, na América, assimila essa realidade científica e reverbera suas variadas formas de expressão artística por meio de monumentos luxuosos em forma de poesia experimental. A poética de Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695) é realizada dentro desse contexto festivo de descobertas, expansões e experimentações científicas. *Neptuno Alegórico* – o arco laudatório arquitetônico, a prosa, a descrição emblemática, a poética, o espelho de príncipe – é afinado com esse discurso científico-cultural novohispano que ultrapassa fronteiras utilitárias, geográficas e temporais. Para uma leitura da obra *Neptuno Alegórico*, esta pesquisa funda-se em três linhas teóricas de investigação que observam a obra em suas variadas formas de escrita e de estética. A primeira linha investigativa aborda o barroco e suas teorias desde as mais antigas, como a de Heinrich Wölfflin (1888), às mais contemporâneas, como as de José Antonio Maravall (1997), Severo Sarduy (1989), Eugênio d’Ors (1990), Gilles Deleuze (1991), Lezama Lima (1988), Walter Benjamin (1984) e Fernando Rodríguez de la Flor (2002), para aproximá-las do fazer poético barroco experimental-científico da monja erudita na América do Século de Ouro. A segunda linha teórica de estudo visa a perceber a emblemática em *Neptuno Alegórico* a partir das ideias teóricas de Andrea Alciato (1531) e de sua revisitação teórica na contemporaneidade por meio dos estudos de Mário Praz (1963) e Fernando Rodríguez de la Flor (1995), buscando, com essa proposta analítica, uma leitura emblemática das descrições artísticas para telas-quadros-*lienzos* elaborados por Sor Juana Inés de la Cruz. Por fim, um terceiro caminho de investigação aponta para a busca do entendimento da obra *Neptuno Alegórico* em aproximação com a análise combinatória matemática de Sebastián Izquierdo (1659), relacionando-a com outros estudos contemporâneos dedicados a aproximar arte e ciência.

Palavras-chave: Barroco. Emblemática. Matemática. Sor Juana Inés de la Cruz. *Neptuno Alegórico*.

## RESUMEN

La realidad científica del siglo XVII en la Nueva España, es una flecha que apunta a vislumbrar la obra de arte barroca producida en el México del Seiscientos. En esta escena cultural circulan libros no religiosos, así como circulan las ideas, teorías, tratados y estudios de los hombres de ciencia como Nicolás Copérnico (1473-1543), Johannes Kepler (1574-1630), Athanasius Kircher (1601-1680), Juan Caramuel (1606 - 1682) y Sebastián Izquierdo (1601-1681). El barroco seiscientista en América asimila esa realidad científica y reverbera sus diversas formas de expresión artística a través de los suntuosos monumentos hasta llegar a la poesía experimental. La poética de Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695) se lleva a cabo dentro de ese contexto festivo de descubrimientos, expansión y experimentos científicos. *Neptuno Alegórico* – el arco laudatorio arquitectónico, la prosa laudatoria, la descripción emblemática, la poética, el espejo de príncipe – se sintoniza con el discurso científico-cultural nuevohispano que va más allá de los límites utilitarios, geográficos y temporales. Para una lectura de la obra *Neptuno Alegórico*, esta investigación se basa en tres líneas teóricas que observan la obra en sus diversas formas de escritura y estética. La primera línea de investigación se acerca al barroco y sus investigaciones desde las más antiguas como la de Heinrich Wölfflin (1888) hasta las más contemporáneas como José Antonio Maravall (1997), Severo Sarduy (1989), Eugenio d'Ors (1990), Gilles Deleuze (1991), Lezama Lima (1988), Walter Benjamin (1984) y Rodríguez de la Flor (2002), para acercarlos al trabajo experimental-científico de la monja barroca erudita en la América del Siglo de Oro; la segunda línea de estudio teórico tiene como objetivo entender la emblemática en el *Neptuno Alegórico* a través de las ideas de Andrea Alciato (1531) y su revisitación teórica en los estudios contemporáneos de Mario Praz (1963) y Rodríguez de la Flor (1995), buscando con esa análisis proponer una lectura emblemática de las descripciones artísticas para los cuadros lienzos producidos por Sor Juana Inés de la Cruz; por último, una tercera vía de investigación que apunta a la búsqueda de la comprensión de la obra *Neptuno Alegórico* en el enfoque de la combinatoria matemática de Sebastián Izquierdo (1659) insertando esa análisis en otros estudios contemporáneos que tratan de arte y ciencia.

Palabras clave: Barroco. Emblemática. Matemáticas. Sor Juana Inés de la Cruz. *Neptuno Alegórico*.

## ABSTRACT

The scientific reality of the 17th century in *Nueva España* is an arrow targeting the glimmer of the Baroque art produced in Mexico in the 1600s. In this cultural scene non religious books circulate as well as the ideas/theses/treatises of the men of science such as Nicolau Copérnico (1473-1543), Johannes Kepler (1574-1630), Atanasius Kircher (1601-1680), Juan Caramuel (1606 - 1682) and Sebastián Izquierdo (1601-1681). The 17th century's baroque in America assimilates this scientific reality and reverberates its various forms of artistic representation by means of luxurious monuments in the form of experimental poetry. *Neptuno Alegórico* – the architectural laudatory, the prose, the emblematic description, the poetry, the prince's mirror – is tuned into this neo-hispanic scientific-cultural discourse that overcomes utilitarian, geographical and temporal frontiers. In order to offer a reading of *Neptuno Alegórico*, this research is founded upon three investigative theoretical frameworks that observe the work in its varied forms of writing and aesthetics. The first of these grasps the baroque and its theories/researches from the earliest ones like in Heirich Wölfflin (1888) to the most contemporary like in José Antonio Maravall (1997), Severo Sarduy (1989), Eugênio d'Ors (1990), Gilles Deleuze (1991), Lezama Lima (1988), Walter Benjamin (1984) and Fernando Rodríguez de la Flor (2002) in order to locate them near the experimental-scientific baroque poetics of the erudite nun in the America of the Golden Century; the second line of theory aims at perceiving the emblematics in *Neptuno Alegórico* stemming from the ideas of Andrea Alciato (1531) and his contemporary revisiting by means of the studies by Mário Praz (1963) and again by Fernando Rodríguez de la Flor (1995), so as to achieve an emblematic reading of the artistic descriptions in the canvases/paintings/*lienzos* elaborated by Sor Juana Inés de la Cruz; last but not least a third framework that points to understanding the work *Neptuno Alegórico* as it nears the mathematical combinatory investigation of Sebastián Izquierdo (1659) inserting it in other contemporary scholarly works that deal with art and science.

Key-words: Baroque. Emblematics. Mathematics. Sor Juana Inés de la Cruz. *Neptuno Alegórico*.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Juana de Asbaje, retrato de Jorge Sánchez (1959).....	25
Figura 2: Sor Juana, retrato de Miguel Cabrera (1750).....	25
Figura 3: <i>Ouroboros</i> , Juan de Borja.....	45
Figura 4: “A casa barroca”, Deleuze.....	58
Figura 5: Arco Triunfal, Sabat Rivers (1983).....	98
Figura 6: Arco Triunfal, López Poza.....	99
Figura 7: <i>Enef</i> , Pierio Valeriano.....	108
Figura 8: Verbetes "Fábrica" I .....	111
Figura 9: Verbetes "Fábrica" II.....	111
Figura 10: Emblema de Alciato.....	116
Figura 11: Arco Triunfal, Arnoldo Aguilar (s/d).....	126
Figura 12: Neptuno e Anfitrite, Vincenzo Cartari .....	130
Figura 13: Juno com os leões, Vincenzo Cartari .....	133
Figura 14: Imagem emblemática de <i>Metamorfosis</i> , Ovídio.....	134
Figura 15: Mapa da <i>Nueva España</i> .....	135
Figura 16: Imagem emblemática de <i>Transformaciones de Ovídio</i> .....	137
Figura 17: Imagem emblemática da edição ilustrada de <i>Metamorfosis</i> .....	139

Figura 18: Gravura de Jorge de Bustamante.....	141
Figura 19: Emblema de Juan Fernández Heredia .....	141
Figura 20: Emblema de Alciato, <i>Consilarii principum</i> .....	142
Figura 21: Moeda du Choul .....	144
Figura 22: Imagem de Achillis Bocchii .....	145
Figura 23: Imagem do Zócalo no século XVII .....	147
Figura 24: Imagem da moeda, Aureus .....	150
Figura 25: Neptuno e Canopo, Cartari .....	151
Figura 26: <i>Crassa Ignorantia</i> .....	153
Figura 27: Emblema de Mannich.....	155
Figura 28: Moeda Guillaume du Choul.....	157
Figura 29: Emblema de Solózano Pereira .....	159
Figura 30: Emblema de Nicolas Iglesia .....	161
Figura 31: Emblema de Alciato .....	162
Figura 32: <i>Bible Moralisée</i> , .....	193
Figura 33: Colunas de autossemelhança fractal.....	196
Figura 34: Caracol de mar fractal.....	197
Figura 35: Caracol de letras fractais.....	199
Figura 36: Portada de <i>Neptuno Alegórico em Inundación Castálida</i> .....	216

Figura 37: Retrato de Juana de Asbaje.....	283
Figura 38: Retrato de Sor Juana Inés de la Cruz .....	284
Figura 39: Retrato de Sor Juana Inés de la Cruz, Jorge Sánchez .....	285
Figura 40: Retrato de Sor Juana Inés de la Cruz, Jorge Sánchez .....	286
Figura 41: Retrato de Juana de Asbaje, Jorge Sánchez .....	287
Figura 42: Retrato de Juana de Asbaje, Jorge Sánchez .....	288
Figura 43: Retrato de Juana de Asbaje, Jorge Sánchez .....	289
Figura 44: Sor Juana Inés de la Cruz pintada por autor desconhecido .....	290
Figura 45: Retrato de Sor Juana Inés de la Cruz, Miguel Cabrera .....	291
Figura 46: Fotografia da entrada de San Miguel Nepantla, México .....	293
Figura 47: Fotografia da entrada do Centro Cultural Sor Juana Inés de la Cruz .....	293
Figura 48: Fotografia da Igreja de São Pedro, Chimalhuacán .....	294
Figura 49: Placa à esquerda da porta da Igreja de São Pedro, Chimalhuacán .....	294
Figura 50: Pia batismal I .....	295
Figura 51: Pia batismal II .....	295
Figura 52: Escultura Juana de Asbaje I .....	296
Figura 53: Escultura Juana de Asbaje II .....	297

Figura 54: Escultura Sor Juana Inés de la Cruz I .....	298
Figura 55: Escultura Sor Juana Inés de la Cruz II .....	298
Figura 56: Busto Sor Juana Inés de la Cruz .....	299
Figura 57: Escultura Sor Juana Inés de la Cruz III .....	300
Figura 58: Imagem de soneto de Sor Juana Inés de la Cruz .....	301
Figura 59: Retrato de Sor Juana pintado por Isaías Medeiros .....	302

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	17
<b>PREÂMBULO BIOGRÁFICO-CULTURAL: JUANA DE ASBAJE RAMÍREZ Y SANTILLANA-SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ NA SOCIEDADE DA NUEVA ESPAÑA</b> .....	25
<b>1 TEORIAS BARROCAS, EMBLEMÁTICAS E MATEMÁTICAS</b> .....	37
1.1 Barroco: ainda, outra vez, a palavra.....	42
1.2 Das retas às desdobras: linhas, curvaturas, círculos, elipses, dobras e desdobras.....	47
1.3 Outros valores teóricos.....	61
1.4 Teorias emblemáticas: do livro de epigramas ao sistema tríplex.....	68
1.5 Teoria matemática: a ciência na <i>Nueva España</i> e a análise combinatória de Sebastián Izquierdo.....	79
<b>2 NEPTUNO ALEGÓRICO: A FESTA ENCOMIÁSTICA E O ARCO EFÊMERO, O TÍTULO TRIPARTIDO E A FÁBRICA ENGENHOSA</b> .....	91
2.1 A festa, o arco e a tripartição titular festiva de <i>Neptuno Alegórico</i> .....	94
2.2 A fábrica engenhosa: razão da multiplicação festivo-divina .....	110
<b>3 NEPTUNO ALEGÓRICO: EMBLEMAS, ESPELHOS DE PRÍNCIPES E O SISTEMA TRÍPLEX SORJUANINO</b> .....	123
3.1 <i>Neptuno Alegórico</i> : manual de aconselhamento iconográfico e espelho de príncipe emblemático .....	128
3.2 <i>Neptuno Alegórico</i> e a proposta de sistema tríplex sorjuanino .....	149
<b>4 LETRAS MATEMÁTICAS: NEPTUNO ALEGÓRICO E A COMBINATÓRIA POÉTICA DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ</b> .....	164
4.1 <i>Explicación del arco</i> : descrições em versos e combinações.....	174
4.2 Provocações fractais para um olhar contemporâneo sobre <i>Neptuno Alegórico</i> : deambulações em um mar fractal .....	190

**CONSIDERAÇÕES FINAIS ..... 200**

**EPÍLOGO ..... 204**

**REFERÊNCIAS**

**ANEXOS I *Neptuno Alegórico (corpus)***

**ANEXOS II Documentos**

**ANEXOS III Os Retratos de Juana de Asbaje Ramírez y Santillana-Sor Juana Inés de la Cruz**

**APÊNDICES I Os caminhos de Juana de Asbaje Ramírez y Santillana-Sor Juana Inés de la Cruz: uma rota fotográfica de San Miguel Nepantla ao Monastério de São Jerônimo.**

## INTRODUÇÃO

Si yo tuviera que hacer un estudio sobre el barroco  
(no sobre la historia y sobre el problema de la noción,  
sino sobre la cultura y el espíritu de sus formas)  
comenzaría por la ciencia, por la filosofía, por la música  
(me refiero a la nueva ciencia, a la nueva filosofía, a la nueva música);  
y bastaría, creo, para dar al sentimiento y  
la idea del barroco abierta universalidad y verdad histórica.  
**Luciano Anceschi**

O barroco coexiste com mudanças no cenário científico do Século de Ouro, embora o século XVII seja identificado como período em que ocorrem grandes discussões religiosas entre católicos e protestantes, fruto da Reforma e da Contrarreforma ocorridas no século anterior<sup>1</sup>. A crítica historiográfica, quando se refere ao século XVII, registra, em grande medida, as disputas religiosas em detrimento de acontecimentos sociais de ordem política e científica que contribuiriam igualmente para o legado cultural seiscentista, ao serem retratados nas criações artísticas. A epígrafe, palavras de Luciano Anceschi (1991), defende o interesse e a importância de se começar a estudar o barroco por meio das manifestações científicas, deixando evidente que os seiscentos também é tempo de grandes revoluções científicas. Havia pesquisas cujo interesse consistia em buscar a origem do conhecimento. Os pesquisadores desenvolviam teorias e objetos para encontrar respostas sobre as incertezas acerca dos fenômenos da natureza e de suas extensões cósmicas. Muitos dos cientistas de que hoje se ouve falar revelaram seus tratados no seiscentismo. Sem dúvida, a invenção do telescópio por Galileu Galilei (1564-1642) é um dos maiores acontecimentos do século no tange à invenção de instrumento científico. Os estudiosos desconheciam limites entre áreas científicas para suas investigações. Muito comum era, nesse contexto, existirem poetas-matemáticos, filósofos-poetas, cosmógrafos-matemáticos, astrônomos-poetas, teólogos-poetas, matemáticos-jesuítas. Na *Nueva España*, circulavam objetos científicos trazidos da Europa para o Porto de Vera Cruz, no México, a serem repassados aos

---

<sup>1</sup> Essas disputas religiosas foram iniciadas no princípio do século XVI com a Reforma religiosa que implicou o surgimento de religiões protestantes (1517), influenciadas pelas ideias de Martinho Lutero (1483-1546). A Contrarreforma ou a Reforma Católica, a partir da criação do Concílio de Trento, em 1545, tomou medidas no intuito de fortalecer o catolicismo: a retomada da Inquisição (Tribunal do Santo Ofício), a imposição do Index e a expansão do catolicismo por meio da catequese no Novo Mundo, com a instauração da Companhia de Jesus.

intelectuais pesquisadores, assim também como havia grande interesse por comércio de livros sobre matemática e experimentações científicas nas obras de Athanasius Kircher (1601-1680), Juan Caramuel (1606-1682) e Sebastián Izquierdo (1601-1681).

O barroco eclode nessa atmosfera de movimentações religiosas e de experimentações científicas. Torna-se seu século especialmente moderno por ser grande o nível de descobertas científicas atingidas a partir de pesquisas. A arte barroca revela maciçamente os conflitos religiosos, políticos e científicos de seu tempo. A agonia da incerteza humana é posta em cena nas mais diversas manifestações artísticas. As artes barrocas revelam os acontecimentos políticos, as dúvidas religiosas, os acontecimentos científicos em pinturas, poemas, monumentos, músicas. Esse é o cenário histórico da categoria artística incompreendida por mais de dois séculos: barroco. O barroco, iniciado por Don Luis de Góngora (1561-1627), é transplantado à América recém-colonizada e é recebido pelos artistas da nova terra. A assimilação feita pelos poetas desse barroco canônico importado da Europa vai se desdobrar no barroco da América, convertendo-se em uma intenção artística mais aberta ao experimentalismo científico, elaborado por artistas como Sigüenza y Góngora<sup>2</sup> (1645-1700), Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695) e Gregório de Matos (1636-1696).

Sor Juana Inés de la Cruz nasceu, viveu e morreu no século barroco científico que inspirou a criação de sua obra poética. A sua obra completa é composta por textos escritos em prosa e por sonetos, silvas, autos, farsas, *villancicos* (cantigas religiosas). Sor Juana alcançou fama internacional, mesmo vivendo no México colonial. Poeta consagrada, teve grande parte de poemas publicados em vida na Espanha no final da década de oitenta do século XVII por influência dos governantes da Nova Espanha, o Marquês da Laguna e a condessa de Paredes. O poema de monja mais famoso e mais estudado, sem dúvida, é *Primeiro Sueño*. Exatamente por ser considerada a obra mestra da escritora por trazer à tona temas conflituos, como o sentido dos sonhos e a separação alma-corpo, como forma de tematizar o eterno desejo do ser humano por buscar o conhecimento universal. No poema, toda a erudição científica da monja, acumulada em

---

<sup>2</sup> Poeta, matemático e amigo de Sor Juana, essa personalidade do México Colonial tem despertado o interesse de estudiosos do barroco. Irlemar Chiampi (1998) o insere na categoria de poeta barroco moderno, assim como a Sor Juana. Para Lezama Lima (1988), Sigüenza y Góngora é o *senhor Barroco americano*. Irving A. Leonard (1976) dedica um capítulo a Sigüenza y Góngora intitulado *Un sábio Barroco*, em sua obra *La época Barroca en el México colonial*. Para o poeta-tradutor-ensaísta-professor Horácio Costa, Sigüenza y Góngora foi "um dos poucos aliados intelectuais com que contou Sórora Juana Inés de la Cruz na polémica que se seguiu à publicação da *Carta Athenagórica*" (COSTA, 2006, p.69).

anos de estudo no claustro, é demonstrada. Os versos de *Primeiro Sueño* movimentam-se, exibindo-se em detalhados processos vitais do corpo humano como o da digestão, o do funcionamento do coração e dos pulmões, o do dormir e o de acordar.

Outra obra da escritora relevante por demonstrar o conhecimento como matéria-prima, criação artística ainda não estudada em toda sua extensão criativa e densidade intelectual para seu procedimento de elaboração artística, é *Neptuno Alegórico, Océano de Colores, Simulacro Político*<sup>3</sup>. A obra é marcada pela presença de descrição de imagens emblemáticas e pela abundante pesquisa realizada pela poeta barroca para compor o Arco Triunfal, revelando-se uma obra fundada em investigação crítica, elaborada com procedimento científico, na qual Sor Juana se apresenta também, além de poeta, como crítica literária. *Neptuno Alegórico* apresenta escrita criada para orientação da arquitetura de um arco laudatório com descrições imagéticas de como deveriam estar expostas pinturas, desenhos e os textos na estrutura a ser edificada em forma de Arco Triunfal. A obra é composta de três grandes momentos: o primeiro é a *Dedicatoria* ao Marquês de Laguna, em que se insere o título e uma explicação sobre o costume egípcio de adorar divindades sob a imagem de hieroglíficos. O segundo é *Razón de la fábrica alegórica y aplicación de la fábula*, em que se efetua imensa argumentação baseada em citações e descrições emblemáticas dos *lienzos, basas y intercolumnios*. O último, chamado *Explicación del arco*, é o momento escrito exclusivamente em versos e que reflete descrição para os oito *lienzos* apresentados em *Razón de la fábrica alegórica*.

A criação artística executada por Sor Juana com erudição científica é um labor que revela perícia em sua criação. A expressão barroca da poeta seguiu regras, métodos para organizar seu fazer artístico de concentração, de conhecimento e de combinação de saberes. A arte requer conhecimento científico para sua sobrevivência no

---

<sup>3</sup> A obra *Neptuno Alegórico* está no volume IV das Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz, publicadas pela editora Fondo de Cultura Económica, 2004. Alberto Salceda (2004) organizou esse volume, baseado na edição antiga publicada com o apoio dos mecenas, *Inundación Castálida*, em Madrid, 1689. O quarto volume apresenta a produção da escritora em prosa, mas, como a obra *Neptuno Alegórico* mescla prosa e poesia, o organizador achou por bem inserir *Neptuno Alegórico* neste volume. Na parte introdutória da edição, Salceda (2004) escreve *El Neptuno alegórico y los arcos triunfales*. Nesse ensaio-prefácio, o estudioso trata da tradição histórica, cultuada desde os primeiros anos do nascimento da *Nueva España*, bem como enumera arcos feitos desde a fundação da sociedade colonial mexicana. A edição organizada por Salceda (2004) é a mais usada pelos pesquisadores, pois, mesmo tendo havido a edição *fac-similar* de *Inundación Castálida*, a baixa tiragem impediria acesso facilitado. Nesta pesquisa, será utilizada a edição de Salceda (2004), Tomo IV, das Obras Completas da autora.

tempo. Com base nisso, uma análise da obra *Neptuno Alegórico* exige que se evidencie, ao mesmo tempo, o contexto de sua criação; as características barrocas da obra; a alegoria presente na criação das imagens e a associação da obra com o desenvolvimento da ciência de seu tempo.

Considerando o século XVII mais do que sinônimo de reflexo de disputas religiosas, mas um tempo de pesquisa experimental, é fundamental intencionar uma reflexão acerca dos anos seiscentos, voltada não somente àquela imagem cristalizada associada apenas às querelas entre católicos e protestantes, como também ao período das grandes e definitivas revoluções científicas, as quais inauguraram a primeira modernidade. Além dessa percepção, centrada no fazer científico no século XVII, é fundamental buscar o interesse por ciência que se concretizou em terras colonizadas a partir de uma atenção dada aos componentes de afirmação da identidade cultural mestiça para ser possível uma compreensão mais lúcida para aquele período. Com essa intenção, uma pesquisa sobre Sor Juana Inés de la Cruz e a sua obra *Neptuno Alegórico*, à luz das teorias barrocas contemporâneas, colabora para se perceber a ocorrência dessa arte desdobrada em “diversas práticas e matizes” (SARDUY, 1989, p. 7).

O tema da pesquisa em *Neptuno Alegórico* busca revelar uma leitura barroca da obra que busque o reflexo do experimentalismo científico ocorrido na *Nueva España* dos seiscentos, apresentando também uma leitura emblemática baseada na noção do sistema tríplice e uma leitura matemática que vise a perceber a combinatória poética realizada na obra pela monja poeta matemática, além de tentar provocar uma análise contemporânea fractal sobre o objeto. Pretende-se realizar um estudo em *Neptuno Alegórico* que investigue não só a estética da obra, mas que também desenvolva, a partir do contexto intelectual e político, observar de que maneira esse olhar para o passado possa contribuir com a nossa época, construindo uma tese que possa fundir arte a várias áreas do saber. O barroquismo mestiço de *Neptuno Alegórico*, percebido de maneira moderna, possibilitará o reconhecimento do contexto de criação como cenário de um entrecruzamento entre fazer científico e fazer estético.

Para isso, intenciona-se uma aproximação de três linhas de investigação teórica que deem conta de perceber *Neptuno Alegórico* como monumento artístico barroco que integra arquitetura, descrição emblemática, pintura e poesia: perceber as particularidades referentes ao transplante, à adaptação, ao desenvolvimento e à

diferenciação do barroco americano produzido na América em relação ao barroco europeu. A primeira linha investigativa é a do barroco. Atualmente, as novas tendências de conceituá-lo seguem para três grandes linhas de investigação: uma linha indica condicionantes historicistas; outra mostra permanência estética; a outra linha apresenta o barroco em movimentos curvilíneos. Esses extremos teóricos, que não se digladiam, por serem conciliáveis por se complementarem, terão seu espaço na análise de *Neptuno Alegórico*: Heinrich Wölfflin (2005), com publicação de *Renascença e Barroco* em 1888, repensou grande parte dos conceitos de barroco e abriu novas possibilidades de estudos; Eugênio d'Ors (1990) aborda o barroco como uma categoria literária constante, que carrega em si os mais diversos capítulos da história da literatura. Severo Sarduy (1989) insere o signo barroco no cosmos, realçando que pode ser associado à figura elíptica de Johannes Kepler (1571-1630). Gilles Deleuze (1991) concebe o barroco como a "dobra" que vai ao infinito em movimentação plena. José Antonio Maravall (1997) analisa o barroco como estrutura histórica.

Essas teorias barrocas norteiam uma análise da obra *Neptuno Alegórico* em aproximação também com teorias emblemáticas, desde a iniciada por Andrea Alciato (1531), na obra *Emblemata*, passando por Mario Praz (1963), com *Estudios de Emblemática*, até chegar a Fernando Rodríguez de la Flor (1995). Estabelece-se ainda, estabelecer nexos entre *Neptuno Alegórico* e a ciência matemática do século XVII, com a obra de análise combinatória de Sebastián Izquierdo (1974), além de provocar uma leitura contemporânea fractal em *Neptuno Alegórico* baseada na obra de Madelbroit (1997).

O estudo “Barroco, Emblemática e Matemática: Sor Juana Inés de la Cruz e *Neptuno Alegórico*” apresenta, em sua estrutura, uma introdução, um preâmbulo cultural bigráfico, quatro capítulos, considerações finais, além de um epílogo, referências, anexos e apêndices. O “Preâmbulo biográfico-cultural: Juana de Asbaje Ramírez y Santillana-Sor Juana Inés de la Cruz na sociedade da *Nueva España*” é uma apresentação da poeta Sor Juana como um prelúdio à leitura de *Neptuno Alegórico* com dados biográficos da autora, resenhas de alguns dos principais críticos que escreveram sobre a obra e a vida de Sor Juana Inés de la Cruz, além de um breve painel cultural do século XVII na *Nueva España*.

O primeiro capítulo da pesquisa intitula-se “Teorias barrocas, emblemáticas e matemáticas” e está dividido em cinco subtópicos: o primeiro, “Barroco: ainda, outra vez, a palavra”; o segundo, “Das retas às desdobras: linhas, curvaturas, círculos, elipses, dobras e desdobras”; o terceiro, “Outros valores teóricos”; o quarto, “Teorias emblemáticas: do livro de epigramas ao sistema tríplex”; o quinto, “Teoria matemática: a ciência na *Nueva España* e a análise combinatória de Sebastián Izquierdo”. O capítulo objetiva discorrer sobre as referências teóricas barrocas, apresentando resenhas das teorias estudadas, algumas das quais servirão de base para analisar *Neptuno Alegórico*.

O capítulo “*Neptuno Alegórico*: a festa encomiástica e o arco efêmero, o título tripartido e a fábrica engenhosa” está dividido em dois subtópicos: “A festa, o arco e a tripartição titular festiva de *Neptuno Alegórico*” e “A fábrica engenhosa: razão da multiplicação festivo-divina”. O capítulo objetiva realizar análise da obra, quanto à longa argumentação de Sor Juana Inés de la Cruz em forma silogística barroca em *Razón de la fábrica alegórica*. O capítulo apresenta analiticamente o contexto das festas encomiásticas, a razão de ser do título tripartido de *Neptuno Alegórico*, além de apresentar uma análise do barroco, reconhecidamente experimental na obra, por Sor Juana.

O capítulo “*Neptuno Alegórico*: emblemas, espelhos de príncipes e o sistema tríplex sorjuanino” apresenta dois subtópicos: “*Neptuno Alegórico*: manual de aconselhamento iconográfico e espelho de príncipe emblemático” e “*Neptuno Alegórico* e a proposta de sistema tríplex sorjuanino”. O primeiro subtópico realiza análise das oito telas descritas por Sor Juana Inés de la Cruz em forma de argumentos para ornamentação de seu Arco Triunfal, apresentando imagens emblemáticas com considerações interpretativas acerca de cada uma das telas, visando a apresentar as virtudes do novo vice-rei, entendendo o arco da monja poeta como uma proposta política de um espelho de príncipe. O segundo subtópico ocupa-se em analisar as quatro bases e os dois *intercolumnios* da obra por meio das teorias emblemáticas, apresentando uma proposta de sistema tríplex formada com o mote de Sor Juana Inés de la Cruz, um emblema selecionado que corresponda à descrição imagética da autora, além do epigrama composto pela monja poeta. Com isso, pretende-se apresentar um sistema tríplex para as imagens descritas das bases e dos *intercolumnios*, fundado nas teorias de Alciato.

O capítulo “Letras matemáticas: *Neptuno Alegórico* e a combinatória poética de Sor Juana Inés de la Cruz” está dividido em dois subtópicos: O primeiro, de

natureza analítica, “*Explicación del arco*: descrições em versos e combinações” e o segundo subtópico, de natureza ensaístico-teórico-analítica, “Provocações fractais para um olhar contemporâneo sobre *Neptuno Alegórico*: deambulações em um mar fractal”. O primeiro subtópico deste capítulo objetiva propor uma análise de *Neptuno Alegórico* com vistas à teoria de análise combinatória de Sebastián Izquierdo (1659), inserindo essa análise no contexto experimental barroco do século XVII e no contexto teórico do barroco. Serão apresentadas tabelas que analisarão *Neptuno Alegórico* a partir da teoria izquerdiana, e, tentando mostrar um possível método de construção poética baseada na combinatória por Sor Juana, como construção barroca. O segundo subtópico intenciona apresentar uma análise contemporânea de *Neptuno Alegórico* baseada na Teoria dos Fractais, de Benoît Mandelbrot (1997), e, com ela, estabelecer relações entre a obra de Sor Juana e o Barroco. Serão propostos fractais construídos como interpretação a partir da obra *Neptuno Alegórico*.

A tese traz, ainda, após considerações finais, epílogo e referências, três grupos de anexos e um grupo de apêndices. Em Anexos I, apresenta-se o *corpus*, retirado da edição da obra completa de Sor Juana Inés de la Cruz, organizada por A. Salceda, publicada pela Fondo de Cultura Económica, 2004. Anexos II trazem alguns documentos encontrados pelo pesquisador e descendente direto de Sor Juana, Guillermo Ramírez España, publicados pelo editorial Imprenta universitária, em 1974, Ciudad de México-DF. Em Anexos III, apresentam-se alguns dos retratos de Sor Juana Inés de la Cruz. Em Apêndices I, é apresentada uma rota fotográfica realizada dos supostos caminhos por onde passou a monja poeta do século XVII. As fotografias foram feitas entre outubro de 2011 e dezembro de 2013, durante a pesquisa realizada no México, com o apoio financeiro da Capes e do PDSE (Programa Doutorado Sanduíche no Exterior).

A tradição historiográfica trata o barroco com reducionismo, à medida que não reconhece a categorização do saber em ciências em Humanas e Exatas em um movimento artístico em comunhão. Para os poetas setecentistas, a separação nos estudos para especializações não ocorre. Os artistas barrocos não validam as subdivisões dos blocos das intituladas ciências. O que se tem pesquisado, até hoje, nos meios acadêmicos, é um reflexo desse condicionamento às “compartimentalizações” infundadas das chamadas áreas de investigações. A nobreza da arte barroca de promover uma cultura que busca no saber científico de áreas aparentemente díspares, a chave para adentrar o universo da sua criação é algo que pode justificar a escolha de uma leitura de

*Neptuno Alegórico*. Nos seiscentos, as expressões artísticas do barroco eram vistas como exageros incompreensíveis. Hoje, o cenário de compreensão do barroco e de seus artistas é muito mais convidativo. O pesquisador não está mais sozinho no que tange à percepção das obras barrocas que antes foram ignoradas.

Estudar Sor Juana Inés de la Cruz e a obra *Neptuno Alegórico* implica convivência com uma busca por um fazer artístico baseado em pesquisas e experimentações científicas tendo ela vivido no século XVII e sendo ela monja católica enclausurada. Em *Neptuno Alegórico*, a erudita americana, ao longo de sua escritura, chama, a todo instante, argumentos de autoridade, criando, assim, uma espécie de estado da arte para precisar seu discurso, inserindo-o em uma severa pesquisa literária e, por que não dizer, científica, já que comprova, ao longo do texto, suas hipóteses sobre o uso de alegorias e emblemas na reconstrução e recolocação da mitologia de *Neptuno*. Nesse procedimento criativo, está configurado um dos aspectos de sua modernidade, pois, ao fazer uso do conteúdo mitológico, a poeta os trata cientificamente a partir de uma vasta observação crítica, apresentando uma nova configuração para material mítico. A novidade estética da pluma de Juana de Asbaje, por trazer, em seu discurso poético, a busca por compreender a modernidade barroca experimental inerente ao processo de hibridização cultural-científica no México dos seiscentos, é o que norteia a discussão teórica e analítica de “Barroco, Emblemática e Matemática: Sor Juana Inés de la Cruz e *Neptuno Alegórico*”.

## PREÂMBULO BIOGRÁFICO-CULTURAL: JUANA DE ASBAJE RAMÍREZ Y SANTILLANA-SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ NA SOCIEDADE DA NUEVA ESPAÑA



Figura 1: Juana de Asbaje, retrato de Jorge Sánchez (1959)



Figura 2: Sor Juana, retrato de Miguel Cabrera (1750)

*Yo, la peor del mundo*<sup>4</sup>: mais de quarenta anos já haviam transcorrido desde o nascimento de Juana de Asbaje Ramirez y Santillana quando ela, encurralada pela sociedade da *Nueva España*, responsável fazê-la “renunciar” à poesia, a grande parte de seus livros e a objetos científicos adquiridos no Convento das monjas jerônimas, firmou as famosas letras de que ela seria a pior do mundo. A poeta despediu-se das letras sentindo-se levada a firmar a frase inicialmente transcrita em sua ata de confissão escrita em 1695. A vida de Juana de Asbaje-Sor Juana foi rodeada de silêncio, de segredos e de saberes. A busca pelo conhecimento é o maior traço da obra de Sor Juana Inés de la Cruz e, para alcançá-lo, a pesquisadora enclausurada perseguiu o silêncio como forma de auxílio para lograr sua maior veneração. Os retratos de autoria de Jorge Sánchez (1959) e o de Miguel Cabrera (1750) servem como epígrafe para mostrar que ambas as imagens representam uma só: a poeta douta, a impetuosa monja, a décima musa<sup>5</sup>, a cortesã barroca, a melhor magnífica, a Juana do Arco Triunfal. Nas imagens,

<sup>4</sup> Expressão retomada e modificada para a tradução intersemiótica da biografia de Sor Juana Inés de la Cruz para o cinema, por María Luisa Bemberg (1990), cuja produção cinematográfica se intitula *Yo, la peor de todas*.

<sup>5</sup> Epíteto registrado por Octavio Paz (2001) na obra *Sor Juana Inés de la Cruz, o las trampas de la fe*.

há um ponto de intercessão, a figura do livro cuja presença é revelador da busca pela sabedoria a partir do silêncio da leitura. O ímpeto da fênix americana pode ser lido como o mesmo de Faetón, de Prometeu, de Eva: impulso pela sede de saber e curiosidade que culminou em desobediência e punição social. A monja saiu da ordem das Carmelitas Descalças por desejar mais tempo para o silêncio exigido por suas pesquisas, para, assim, tornar-se como ociosa leitora, dedicada à poesia na Ordem das Jerônimas, experiência de ócio do corpo para o trabalho do intelecto.

No século XX, há registros de grande interesse pela vida e pela obra da monja douta mexicana. O primeiro poeta que fez ressurgir o nome de Sor Juana, no início do século passado, foi mexicano Amado Nervo (1870-1919) na obra cujo título é *Juana de Asbaje*, composta por ocasião da *Contribución al Centenario de la Independencia de México*, em 1910. Posteriormente, outro poeta mexicano da geração dos *Contemporáneos*, Xavier Villaurrutia (1903-1950), também faz renascer a maior poeta do Século de Ouro em seu discurso por ocasião de uma Conferência<sup>6</sup> em homenagem à décima musa. Seguem, respectivamente, os trechos das obras dos poetas Amado Nervo (1910) e de Xavier Villaurrutia (1952):

[...] siempre estudió y siempre compuso aun en aquellos años últimos que fueron de asceticismo. Por lo demás, ella misma nos va a decirnos su vida de estudio, pues se nos ocurre la idea, poco vulgar, de interrogar a su divina sombra (NERVO, 1910, p. 58).

Sor Juana Inés de la Cruz es un clásico mexicano. ¿Qué queremos decir con esto? Que es un ejemplo, que es un autor ya suficientemente conocido y estudiado. Yo preferiría contestar esta pregunta, diciendo que Sor Juana es un trasunto nuestro, porque es un autor con el cual, con la cual es posible aún convivir, vivir con ella, con su obra, que es un retrato fiel de ella, puesto que con Sor Juana y su obra, tenemos un ejemplo de esa correspondencia perfecta entre el ser y su expresión íntima (VILLAU RRUTIA, 1952, p. 2).

---

<sup>6</sup> Conferência intitulada “Sor Juana Inés de la Cruz por Xavier Villaurrutia”, publicada pela Universidad Michoacana, revista número 28, (Marzo-Abril de 1952), p. 41-51.

O trecho do poeta Amado Nervo (1910) refere-se à inclinação da monja aos estudos, fazendo uma burla com o leitor ao dizer que vai interrogar a sombra de Sor Juana sobre suas escolhas intelectuais. A promessa de Nervo (1910) se cumpre, pois, em um dos capítulos de seu livro exclusivamente sobre a monja, trava um suposto diálogo entre a sombra da monja e ele, poeta e autor da obra em homenagem à *décima musa*-poeta americana. O trecho de conferência do poeta Xavier Villaurrutia (1952) deixa entrever que Sor Juana coexiste viva na sociedade intelectual e critica a opinião de que a poeta é uma autora suficientemente conhecida e estudada. O poeta refuta a hipótese de haver ampla compreensão da obra sorjuaniana ao dizer da necessidade ainda existente de maior convívio com a obra e com a biografia de Sor Juana Inés de la Cruz e com ela mesma, já que Villaurrutia (1952) une o ser (Sor Juana) a sua expressão mais íntima (poesia).

A partir do resgate de Sor Juana Inés de la Cruz, representado pelos trabalhos apresentados por Amado Nervo (1910) e Xavier Villaurrutia (1952), muitos críticos têm estudado dados para tentar resgatar uma imagem autoral da monja em associação com dados biográficos para tentar compreender uma personalidade tão misteriosa, e ao mesmo tempo, tão exposta desde o século XVII. O crítico Ermilo Abreu Gómez (1938), além de Amado Nervo (1910) e de Xavier Villaurrutia (1952), apresenta sua crítica sobre a monja no ensaio *Semblanza de Sor Juana*, ao abordar a busca por estudos críticos em Sor Juana no século XX e como se apresentava a crítica ante a poeta no século XVII:

[...] es sólo en el siglo XX – como se expone más adelante – cuando la crítica, objetivando los valores que maneja, ensaya situar la figura de Sor Juana dentro del marco histórico y estético que le pertenece. En general, los letrados de la segunda mitad del siglo XVII, sólo estaban dispuestos a aplaudir la concurrencia o paridad que se establecía entre la voz de los poetas y las recetas en circulación (ABREU GÓMEZ, 1938 , p. 2).

O crítico mexicano Abreu Gómez (1938) se refere ao trabalho de Amado Nervo (1910), quando se deu o resgate de Sor Juana Inés de la Cruz. O crítico atenta para o fato da existência da fortuna crítica contemporânea a Juana de Asbaje, que mais que despreparada, era invejosa a postura de seus contemporâneos, especialmente os poderosos da Igreja frente à genialidade e à dedicação aos estudos. O crítico atenta para sua devoção ao universo do saber faz com que, até hoje, em todo o México, seja dentre

os mais iletrados seja dentre os mais doutos, uma imagem biográfica ou a fama nominal ou a notícia da obra de Sor Juana, pairar no imaginário da sociedade. A cédula de duzentos pesos mexicanos passa de mão em mão com a imagem gravada de Sor Juana, assim também como são recitados de boca em boca, no México, os versos mais conhecidos da mulher oculta, e, ao mesmo tempo, tão exposta, versos proferidos em bares, em cerimônias, em rodas de saraus entre amigos: *Hombres necios que acusais a la mujer sin razón*<sup>7</sup>.

Mas, afinal, quem foi Juana de Asbaje-Sor Juana Inés de la Cruz? Athenas do México; musa do silêncio e guardiã de sua biblioteca que exigia o silêncio para não incomodar o repouso em que se deleitava debruçada sobre seus livros; Juana do Arco Triunfal laudatório-político-emblemático; escritora que fez por gosto a escrita de *un papelillo que llaman Sueño*; aquela que não queria ruídos com a Inquisição, havendo declarado isso explicitamente em *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*; a poeta dos sonetos filosóficos, amorosos e de discrição, que mais que amores carnais, inferem ao amor ao conhecimento; a musa musical dos *villancicos* e de sua obra famosa de música *Caracol* jamais encontrada; a poeta do Narciso divinizado; a teatróloga americana. Sor Juana foi mulher perseguida e admirada, erudita poeta do Século de Ouro; intelectual artista seguida por seus admiradores e perseguida pelos invejosos.

O mundo erudito-crítico-intelectual tem estudado a personalidade instigante de Sor Juana na mesma proporção, ou até mais recorrentemente, em que é estudada a sua obra. Em 1947, Guillermo Ramírez España<sup>8</sup>, descendente direto de Sor Juana, publicou uma compilação de documentos (Ver Anexos II) da monja e de seus

---

<sup>7</sup> Manuel Bandeira (1949) dá conta dos versos mais populares de Sor Juana no México ao dizer: “numa sátira que ficou célebre (Hombres necios que acusais...) lançava-lhes em rosto a fatuidade e a inconseqüência” (BANDEIRA, 1949, p. 61). Pedro Henríquez Ureña afirma sobre a fama desses versos que “aún hoy, esta rara composición se oye en boca de las cuales suprime el final, no sé por qué” (HENRÍQUEZ UREÑA, 296, p. 301). Os famosos versos de Sor Juana causam o mesmo efeito no México que os versos de Augusto dos Anjos (1884-1914) causam no Brasil: “a mão que acaricia é a mesma que apedreja”, no sentido da popularidade dos termos largamente empregados como uma espécie de ditos populares nas reuniões e saraus entre amigos.

<sup>8</sup> “Una tarde en mi casa, en familiar charla de sobremesa, se habló de Sor Juana Inés de la Cruz, tema grato para nosotros por el cariño y la admiración que en mi familia se ha profesado a la insigne y delicada poetisa, alimentados por la tradición de su próximo parentesco con mis antepasados. Salieron a relucir viejos papeles que en mi poder tengo, transmitidos de padres a hijos: un antiguo legado donde, entre constancias de limpieza de sangre, actas de bautismos y casamientos e informaciones testimoniales, aparecía consignado el hecho de que mi cuarto abuelo ‘tenía una tia religiosa en el Convento de San Jerónimo llamada la Madre Juana Inés de la Cruz’ ”(RAMÍREZ ESPAÑA, 1947, p. xv).

familiares, cujo título é *La Familia de Sor Juana Inés de la Cruz: documentos inéditos*, que podem ajudar a perscrutar a rota mais segura dos passos da poeta americana<sup>9</sup>, sem especulações levianas. Para essa busca de entendimento da existência de Sor Juana, há a biografia do padre Diego Calleja (1700), publicada na obra *Fama y obras póstumas*, ponto de partida para qualquer estudo biográfico acerca da poeta. Embora o depoimento do religioso seja castrado em função de um contexto repressivo da *Nueva España*, ainda é referência quando se busca começar a conhecer a biografia de Sor Juana Inés de la Cruz. Dorothy Schons (1927), uma das pioneiras sorjuanistas, diz que “después de más de dos siglos, Juana Inés continúa siendo aún un misterio impenetrable” (SCHONS, 1927, p. 3). O crítico alemão Ludwig Pfandl (1983) reitera a questão misteriosa dos dizeres de Sor Juana ao afirmar, em sua esgotada obra biográfica, sobre a monja: “su personalidad y su obra tanto más fascinan cuanto más insondables son” (PFANDL, 1983, p. 2). Rúben Salazar Mallén (1978) também percebe a biografia da poeta-musa como enigmática ao dizer que “un tupido misterio rodeó durante mucho a la personalidad de Sor Juana Inés de la Cruz” (SALAZÁR MALLÉN, 1978, p. 7). No

---

<sup>9</sup> “Los más remotos atepasados de quienes tengo noticias son Don Diego Ramírez Çantillana y su mujer, doña Inés de Brienas, naturales de San Lúcar de Barrameda, en España, y bisabuelos de Sor Juana. Un hijo de ellos llevó el nombre de Pedro, casó con doña Beatriz Ramírez Rendón y, a principios del siglo XVII estaba avecindado, con su mujer, en jurisdicción del pueblo de Huichapan, perteneciente al Marquesadel Valle, donde nació su hija María. Años más tarde, Don Pedro compró al convento de Yecapixtla unas tierras de labor en términos de dicha Villa y allá llevó a vivir a su familia y allí nació su hija Isabel, la madre de Sor Juana. Por el año de 1635 tomó el arrendamiento, del convento de Santo Domingo, de México, la hacienda de Nepantla, cerca al pueblo de Chimalhuacán, y que poseyó hasta su muerte. Pasó los últimos años de su vida en otra hacienda nombrada Panoayan, “en términos del pueblo de Meca-Meca” que el convento de dicho pueblo le dio en arrendamiento “por tres vidas” y en precio de doscientos pesos “en cada un año”. La casa principal de esta hacienda, perteneciente hoy al señor Manuel Muñoz Castillo, vecino de México, ha sido reconstruída recientemente, pues según me informaron allí, quedó en ruinas después de la época revolucionária; conserva partes del viejo edificio, como su pequeña y evocadora capilla que, sin embargo, no parece haber sido construída durante el siglo XVII; dista algo más de un kilómetro de la población de Amecameca y está a pocos pasos de la carretera de Cuautla. Su actual propietario ha hecho construir, a la entrada y mirando al camino, una portada facilmente identificable por sus dos torreones rojos, entre los que se abre un arco apuntado, en cuya clave aparece, tallado en piedra, el jeroglífico del lugar. Imagino que aquí estaban los “muchos libros vários” del abuelo, en cuya lectura Juana “despicó el deseo”, sin que basasen castigos ni reprensiones a estorbarlo”, cuando vió contrariado su ruego de que, mudandole el traje, la enviasen a México para estudiar y cursar la Universidad” (RAMÍREZ ESPAÑA, 1974, p. xvi-xvii).

título de Octávio Paz<sup>10</sup> (2001) inteiramente dedicado à poeta americana, o poeta-crítico literário reafirma os mistérios circundantes da vida e a obra da poeta ao dizer que “el enigma de Sor Juana Inés de la Cruz es muchos enigmas: los de la vida y los de la obra”, antes de concluir que, “claro que hay una relación entre la vida y la obra de un escritor pero esa relación nunca es simple” (PAZ, 2001, p. 19). Elias Trabulse (1997) tem se dedicado a investigar a biografia de Sor Juana, com atenção especial aos últimos anos de sua vida, sobre o que afirma o estudioso “uno de los principales problemas al que se enfrenta un estudioso de la vida de Sor Juana Inés de la Cruz es el de la escasez de testimonios históricos” (TRABULSE, 1997, p. 11).

A fortuna crítica deixa patente que os mistérios que circundam a vida de Sor Juana se estendem à busca por conhecer a sua obra igualmente misteriosa por sua densidade intelectual. Elias Trabulse (1997) afirma ser o motivo principal de entendimento a falta de dados históricos. Pode-se perceber também que os textos biográficos não revelam maiores detalhes baseados em documentos, pois o texto de Diego Calleja (1700), por exemplo, rodeado de vigilância pelo alto clero, guarda muitos mistérios. Defende-se como a maior forma de conhecer Sor Juana seguir as pistas recorrentes em sua obra, na busca pelos temas existentes como a culpa, o desengano, a perseguição, a virtude e, o maior de todos eles, a sabedoria alcançada pelo exercício do silêncio e da pesquisa. Esse é o caminho para se tentar desvendar Sor Juana, a leitura de sua obra na qual deixa, ora explícitos ora implícitos, traços de sua personalidade. *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*<sup>11</sup>, mesmo escrita sob a condição particular de

---

<sup>10</sup> Sobre a monumental obra *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, de Paz (2001), pode-se afirmar, é um dos estudos mais lidos sobre a vida e a obra de Sor Juana. Esse volume ressalta pontos da biografia da escritora e de sua obra completa. Octavio Paz (2001) investiga o contexto social da *Nueva España*, expondo dados preciosos sobre a sociedade colonial mexicana em que viveu Sor Juana. Nesse sentido, sua leitura é fundamental para vislumbrar o mundo da monja mexicana. O crítico analisa também algumas obras da autora como os *Sonetos de amor y discreción*, *Primero Sueño e Neptuno Alegórico*. Esse estudo crítico é um dos mais completos sobre Sor Juana, pois compreende sua obra a partir de uma profunda pesquisa histórica. Segundo ele, é impossível compreender Sor Juana e seus escritos sem nos reportarmos à época do auge da sociedade de *Nueva España*. Paz (2001) expõe a importância da Igreja na educação, na política e na sociedade e sobre tudo como se deu esse contexto para a vida, para a escrita e para a morte de Sor Juana.

<sup>11</sup> Documento produzido pela poeta-monja como uma defesa ao direito que uma religiosa possuía em exercer sua intelectualidade, realizado sob a mira dos prelados da Igreja ao escrever sua célebre *Carta Athenagórica*, na qual critica o *Sermão do Mandato*, do padre Antonio Vieira (1608-1697). Sor Juana usou seu saber intelectual, não para repreender o consagrado pregador, mas indiretamente criticar o sistema religioso no qual ela se via inserida e cada vez mais pressionada a deixar seus escritos profanos (não religiosos), devendo a monja apenas escrever letras religiosas. A Igreja publicou a carta da monja com a censura de que ela deveria dedicar-se

autodefesa, não dá as informações mais desejadas sobre suas maiores intimidades, mas traz preciosos momentos de sua vida, registrados pela autora para atestar sua busca irrefreável pelo saber. *Respuesta* elenca dados pontuais sobre a vida de Sor Juana, episódios fundamentais, usados como argumentos pela autora para explicar sua relação com o saber. Dois episódios são famosos em *Respuesta*: aos oito anos, a pequena Juana soube da existência de universidades exclusivamente para homens, por isso pediu à sua mãe para disfarçá-la de homem; na juventude, Juana de Asbaje foi submetida a uma sabatina na corte<sup>12</sup> por parte dos grandes intelectuais da *Nueva España* no tempo em que era dama de companhia na corte.

No Brasil, a fortuna crítica de estudos dedicados à obra da décima musa mexicana recebe contribuição dos intelectuais, dos poetas, sempre atentos a ler a poesia da maior personalidade americana do século XVII. O poeta Manuel Bandeira (1949), no ensaio *A expressão barroca: Juana Inés de la Cruz*, dá conta de aspectos de sua biografia. O poeta modernista argumenta que “a obra mais considerável, mais inspirada que produziu na América o estilo barroco é da monja mexicana Sor Juana Inés de la Cruz” (BANDEIRA, 1949, p. 60). O poeta-tradutor Haroldo de Campos (1994), no artigo *Quatour para Sor Juana*, faz considerações acerca da disputa entre os textos do pregador e confessor famoso, o padre Antonio Vieira, e da monja mexicana. As palavras de Campos (1994) para a monja são: “poeta douta e estudiosa de teologia, Sor Juana, a Fênix Mexicana, mediu-se com o então mundialmente famoso pregador luso-brasileiro através de uma crítica (*Crisis*) ao *Sermão do Mandato*, publicado (*ipisis litteris*) em 1690 sob o título de *Carta Athenagórica*” (CAMPOS, 1994, p. 08). A estudiosa Irlemar Chiampi (1998), em *Barroco e Modernidade*, ocupa-se em dar notícias de Sor Juana, com ênfase na obra mais estudada da monja, *Primero Sueño*. Chiampi (1998) afirma que “o barroco é um processo que re-trabalha depósitos de linguagem, torna-os

---

apenas a estudos religiosos. *Respuesta* também é reconhecido como uma autobiografia, pois nesse documento, a religiosa faz menção a sua escolha intelectual desde a infância, argumentando que seu desejo pelo saber é algo que faz parte dela desde sua primeira lembrança de vida. A partir disso, a escritora rememora alguns episódios de sua vida em que é recorrente seu interesse pela erudição.

<sup>12</sup> A precocidade e a inteligência da jovem aguçou a curiosidade da corte da *Nueva España* e para atestar suas competências, foram convidados professores, catedráticos, cosmógrafos e matemáticos, incluindo Don Carlos de Sigüenza y Góngora, grande estudioso, escritor e pesquisador que se tornaria mais tarde grande amigo de Sor Juana, para uma arguição de conhecimento variado. Ao final da sabatina, a jovem se saíra tão bem que sua fama alcançou todas as partes do vice-reinado, despertando assim a primeira leva de admiradores e também a grande atmosfera de inveja para com o saber da moça erudita.

‘citações’[...] como Sor Juana fez com a medicina, ou a egiptologia de Athanasius Kircher em *Primero Sueño*” (CHIAMPI, 1998, p. 62). O pesquisador-poeta Francisco Ivan da Silva (1995) ocupa-se também em estudar a obra da musa mexicana e afirma sobre ela: “Sor Juana Inés de la Cruz, (1651-1695), pode-se dizer, é a filha natural da futura poesia da América, pátria poética” (FRANCISCO IVAN DA SILVA, 1995, p. 30).

O estudo do contexto do México dos seiscentos revela possíveis determinantes sócio-históricos co-existentes com o labor criativo da musa americana. O México é um país que traz, em seu legado cultural, algumas das figuras mais densas da história ocidental, alguns dos ícones mais complexos da cultura americana que representam aquilo que se chama mestiçagem cultural. Mitos como o de *La Llorona* de Xochimilco, a mulher que teria fundido as etnias e dado à luz aos primeiros mestiços nas terras da *Nueva España*; e como o da Malintzin, a mulher vista como um ser dúbio, que transitou pelos mundos europeu e asteca como tradutora, quiçá traidora de seu povo, são símbolos que formam o berço da cultura colonial mexicana. Juana de Asbaje Ramírez y Santillana (1648-1695), nascida aos pés do vulcão Popocatepelt, está nesse cenário cultural. A intelectual traz, em sua compleição física, o hibridismo de raças, a união de dois mundos, sendo resultado da fusão cultural que se configurou no ser mexicano. A *décima musa* mexicana é uma das figuras históricas mais sedutoras para quem estuda a cultura hispânica, mas a reconstrução biográfica de sua personalidade ainda permanece inacabada. Pois, por um lado, como diz Octavio Paz (2001), é poeta vocacionada às letras e, por outro, é a monja por profissão, por essa dualidade. Sor Juana faz parte do imaginário popular do México, assim como os grandes mitos de sua História, ao mesmo tempo em que alimenta a curiosidade crítica dos estudiosos do barroco e do século XVII. Tal personalidade está envolta em um contexto da *Nueva España* barroca: efusivamente festiva por um lado, mas marcado por austeridade religiosa por outro. Na mestiçagem cultural, o barroco do século XVII encontra seu espaço de desdobramento, apogeu e consolidação estética.

*Nueva España* é o resultado do hibridismo étnico entre os “mexicas” e os espanhóis. Nessa mesclagem, está a força dos mitos de resistência na sociedade mexicana os quais vivem no imaginário popular e intelectual dessa estrutura social, marcada, pela mestiçagem, dupla moral, miscigenação, integração étnica, caudal cultural. Os dados pontuais que tornam essa sociedade tão peculiar são a liberdade

oprimida; a abertura ao novo mesclada à tradição recebida com a colonização, coexistência dos ritos antigos com a liturgia católica. A realidade, por um lado, de libertino tempo caracterizar-se pela aceitação de determinados comportamentos de parte da sociedade mais pobre, por não haver propriamente um controle sobre ela; e, por outro, a opressão, recaída sobre classes sociais de mais notoriedade, cujos comportamentos deveriam servir de exemplos para as camadas mais baixas. A abertura à *España* foi um exercício impositivo de violenta aprendizagem, pois, como houve uma nova cultura imposta, não havia mais o que fazer senão mesclar essa nova configuração social com um trabalho de resistência para não perder a cultura já existente.

Apesar de colonial, a corte mexicana era bem estruturada, mais ainda, bem frequentada por intelectuais e cientistas renomados, cuja capacidade nada deixava a desejar em relação aos cientistas de outras partes do mundo. Nesse contexto é que esteve Sor Juana, filha dessa nova compleição social e étnica. Figurada na imagem do novo mestiço, traz, nesse lastro, todas as agruras de ser novidade resultado da violenta e inevitável miscigenação. Para Irving A. Leonard (1976), essa fase histórica é rica em ciência, em acontecimentos culturais como a Mascarada e os Torneios poéticos<sup>13</sup> entre os escritores, porém descuidada pelos investigadores. Octavio Paz (2001) diz ser essa fase de pouca nitidez para os interessados no assunto. Os investigadores comumente dão, ao tratar do século XVII, uma ênfase sempre maior aos conflitos religiosos, em detrimento de estudar as festas populares e sincréticas e as grandes descobertas

---

<sup>13</sup> Sobre a Mascarada: “el espectáculo público más común fue la máscara o mascarada.” “disfrazadas.” “Representaban personajes históricos, mitológicos o bíblicos, los dioses de religiones primitivas, planetas astrológicos, las alegorias de las virtudes, de los vicios, o de otras abstracciones; y casi cualquier criatura fantástica, real o imaginaria, era novedad bien recibida. Las personificaciones representaban hombre, ideas o cosas que variaban desde lo sublime hasta lo ridículo, desde lo exquisito hasta lo grotesco, con formas que iban desde lo más venerable hasta lo más satírico.[...] Las máscaras aportaban a la vasta población iletrada conceptos visuales” (A. LEONARD, 1976, p. 177).

Sobre os Torneios poéticos:

“Los Orígenes de estos certámenes se remontan hasta los antiguos griegos y su restauración, en tiempos posteriores, fue una parte de la reanimación de la tradición clásica en la Europa del Renacimiento.”[...] “el mismo Balbuena tuvo igual éxito en un *certamen* organizado para festejar la llegada de un nuevo virrey.” [...] “y durante esta época produjo la más rica producción de verso barroco” (A. LEONARD, 1976, p. 194-195).

“Frailes, monjes y sacerdotes marchaban con sus ropajes más imponentes, acompañando a las santas imágenes e insígnias sagradas mientras que los miembros del profesorado de la Universidad vestidos con sus hábitos académicos y llevando cetros dorados, contribuían a la barroca sinfonía de color.” [...] “Sobre este objeto los artistas más capaces habían gastado su mejor talento al diseñarlo, y el efecto era deslumbrante” (A. LEONARD, 1976, p. 198-199).

científicas desse tempo. Esses últimos aspectos esquecidos podem ser o ponto de partida para compreender o contexto de Juana de Asbaje. Sempre, ao se referir a esse século, a crítica historiográfica registra, com veemência, a existência de acontecimentos religiosos, reconhecidamente importantes para a formação e criação da arte dos seiscentos. O fato, porém de não serem abordados aspectos inquestionavelmente relevantes para composição da produção artística como as revoluções científicas, até de se negligenciar, em certa medida, outros acontecimentos sociais e políticos que marcaram a chamada primeira era moderna, precisa ser revisto para se construir compreensão mais plena do século XVII.

Nesse cenário da sociedade da *Nueva España*, Juana de Asbaje-Sor Juana alcançou seu paraíso e seu inferno na terra. Atingiu o céu enquanto foi protegida pelo Marques de Laguna e sua esposa María Luisa; viveu o inferno quando os vice-reis foram substituídos e as perseguições a ela se intensificaram a ponto de a monja ser levada a abrir mão de sua rotina de pesquisa e de vida erudita. Em *Nueva España*, Juana viveu intensamente os prazeres e os saberes da corte; a agonia e a solidão do claustro e as pressões e condenações da Igreja. Nas festas e saraus da corte, a então Juana de Asbaje – nome de batismo de Sor Juana – impressionava aos mais famosos eruditos com sua sabedoria. Juana, ainda criança, foi enviada para a corte para viver na casa de uns parentes para poder estudar. Quando alcançou a juventude, após sair de sua cidade natal, San Miguel Nepantla<sup>14</sup>, a moça já possuía notoriedade social. Por causa de seu destaque intelectual nos salões da corte, ela conseguiu um mecenas para lhe ajudar a pagar o dote para sua entrada para a vida religiosa.

A aproximação entre Sor Juana e os vice-reis deu-se em 1680, quando à religiosa foi encomendado um arco triunfal de homenagem para receber os novos governantes da *Nueva España*. O evento de recepção dos novos administradores foi a oportunidade para a qual se destinou *Neptuno Alegórico*, episódio público que chamou a atenção para a obra de Sor Juana. O arco abre a entrada dos vice-reis para o poder na colônia e também a passagem de Sor Juana para a escrita de suas obras mais maduras e enigmáticas: *A Carta Athenagórica*, *Primero Sueño* e *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*.

---

<sup>14</sup> San Miguel Nepantla chama-se atualmente Nepantla de Sor Juana. Essa homenagem é feita desde a década de cinquenta do século passado, em honra a sua mais ilustre filha. O verdadeiro povoado de Nepantla teria desaparecido no século XVIII por ocasião das secas na região.

Antes de eclodir a repercussão da *Carta Athenagórica*, nunca a poeta vivera um momento tão espinhoso. O texto desencadeou uma série de perseguições pelo Clero para com a relativa liberdade criativa da irmã jerônima enclausurada. O documento é uma crítica ao *Sermão do Mandato*, do padre Antônio Vieira. O jesuíta versara sobre as finezas de Cristo. A poeta-fênix criticou o orador luso-brasileiro por discordar da opinião de Vieira sobre o que seriam, de fato, as maiores finezas de Jesus Cristo, disfarçada na epístola de Sor Juana, também intitulada *Crisis de un sermón*, uma crítica tácita ao sistema social-religioso vivido por ela em *Nueva España*. No jogo de argumentos da poeta-intelectual, baseados nos doutores da Igreja, a erudita deixa evidente, a partir do título, que remete à sabedoria de Atenas, o fato de possuir o direito de discutir teologia por não ser essa faculdade limitada ao universo masculino. A carta de Sor Juana é uma defesa do direito humano de expressão, independente do sexo, de acesso ao conhecimento e de liberdade intelectual.

Após a publicação da *Carta Athenagórica*, seguida de uma censura do bispo de Puebla, travestido sob o pseudônimo de Sor Filotea de la Cruz, os ânimos de Aguiar y Seixas (1632-1698) se exaltam a ponto de realizar alianças para perseguir e acusar Sor Juana no Convento das Irmãs Jerônimas. A maior acusação a ela era de elaborar escritos profanos, não religiosos. A monja precisou defender-se, por isso escreveu em autodefesa *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*. No texto, a monja deixa claro que a escolha pelo hábito foi uma decisão racional. Sor Juana necessitava de um lugar no qual pudesse ter condições dignas para se dedicar a seus estudos. O convento era a melhor opção a uma mulher solteira e mestiça imensamente desejosa de repouso para estudar e escrever. Quando eclodiu *Respuesta*, a *Nueva España* já estava ciente de que a escritora erudita escreveu com palavras camufladas, escamoteadas, preferindo escrever as letras científico-profanas mais que qualquer outro tipo de escrita. Sor Juana preferiu o jogo das palavras travestidas por meio do recurso estético do barroco e, para falar em liberdade humana para escrever, amparou-se na teologia, na filosofia, na matemática, na poesia, na ciência. Esse amparo era nada mais que instinto de sobreviver pela via do conhecimento e pela via da poesia, caminhos de epifania para ela, sem os quais, não existiria Sor Juana Inés de la Cruz.

Quando foi obrigada a calar, calou-se disfarçadamente, já que documentos encontrados no século XIX, citados e apresentados por Elias Trabulse<sup>15</sup> (1999), em *La muerte de Sor Juana*, comprovam que o abandono às letras jamais fora total. A crise estava instaurada e as perseguições mais ainda. Os vice-reis que a protegeram se foram da *Nueva España*; o arcebispo misógino enfureceu-se ao tomar conhecimento da *Carta Athenagórica* e, por meio de um jogo escuso, coagiu, a maior poeta americana do século XVII. Juana de Asbaje, de modo irônico, assumindo-se como *la peor del mundo*, é indicada pela Abadesa do convento de São Jerônimo a cuidar de suas irmãs de caridade durante a epidemia da peste no convento. Sor Juana adoece e se despede da *Nueva España* em 17 de abril de 1695, mas jamais se calou. Vive a poesia.

---

<sup>15</sup> “El inventario de su celda pone de manifiesto que rehizo su biblioteca y siguió escribiendo. Además continuó con sus inversiones financeiras y en sus funciones de contadora, cargo en el que permaneció hasta su muerte. Como ya dijimos todos esos hechos contradicen las teorías tanto de sus primeros biógrafos como de los historiadores críticos liberales que dudaron justificadamente de las narraciones hagiográficas, y en su lugar colocaron la hipótesis del acto represivo de Aguiar y Seixas que la obligó a callar y a “convertirse” (TRABULSE, 1999, p.63).

## 1 TEORIAS BARROCAS, EMBLEMÁTICAS E MATEMÁTICAS

*O Barroco significa um retorno a um estado informal.*

**Heinrich Wölfflin**

*Ao estilo da barbárie , persistente,  
permanente sob a cultura,  
não daremos o nome de Barroco?*

**Eugênio d 'Ors**

*Barroco é, portanto, para nós, um conceito histórico.*

**Antonio Maravall**

Desde a denominação de ser uma arte da desinibição das emoções<sup>16</sup>, como fora o entendimento conceitual mais antigo da arte barroca, até a definição de um modo de viver chamado *ethos*<sup>17</sup> barroco como conceito contemporâneo, muitas têm sido as teorias dedicadas a compreender a arte seiscentista. De início, a discussão conceitual restringiu-se ao campo das artes plásticas e da literária, depois, estendeu-se ao âmbito da filosofia e da psicanálise<sup>18</sup>. Os reexames teóricos partem da busca pela etimologia da palavra para ampliar a compreensão do alcance artístico do estilo ao reconsiderar a ideia incipiente de arte bizarra de mau gosto. O século XIX sentiu a necessidade de conceituar mais precisamente as artes da era compreendida entre meados do século XVII e meados do século XVIII, por originar-se um leque de abordagens, algumas fundadas sob o conceito histórico; outras erguidas sob a noção de categoria classificada como estética extemporânea: frenesi teórico, muitas vezes, com uma maior busca pelo barroco europeu. Isso é responsável por suprimir uma investigação conceitual mais específica dedicada ao barroco mestiço, com suas características contextuais europeias

---

<sup>16</sup> Irving A. Leonard (1976), na obra *La época Barroca en el México Colonial*, usa essa terminologia dando crédito à obra de Guillermo Díaz-Plaja (1953), *História de la literatura española* (Barcelona, 1953). O primeiro volume da obra de Irving A. Leonard é de 1949, cujo título original é *Baroque Times in Old Mexico*. Edição The University of Michigan Press, Ann Arbor, 1959.

<sup>17</sup> Tese do investigador contemporâneo Bolívar Echeverría intitulada *La Modernidad de lo Barroco*, publicada pela editora Era, Cidade do México-DF, 2011.

<sup>18</sup> “Como alguém percebeu recentemente, eu me alinho – quem me alinha? Será que é ele ou será que sou eu? Finura da alíngua – eu me alinho mais do lado do barroco. É um destaque emprestado da história da arte. Como a história da arte, assim como a história e assim como a arte, são questão não do manche, mas da mancha, quer dizer, de pelotagem, é preciso, antes de continuar, que eu diga o que entendo com isto –o sujeito eu não sendo mais ativo nesseu *entendo* do que no *eu me alinho*” (LACAN, 1985, p.145).

transplantadas para a América onde se mesclou às marcas da cultura já existente nas terras conquistadas. Os teóricos buscam um rótulo, uma chave de classificação qualificadora para a arte barroca de maneira a constituir uma possibilidade não só de conceituar, como também de analisar para compreender essa arte no intuito de perscrutar suas particularidades tanto europeias quanto americanas. A mestiçagem cultural do mundo da *Nueva España*, com seu hibridismo étnico gerador de uma arte barroca mais selvagem, mais libertadora que a europeia, manifesta-se em *Neptuno Alegórico* como obra típica resultante da operação artística realizada por Sor Juana Inés de la Cruz .

As epígrafes advêm de estudos clássicos construídos ao longo dos vários caminhos seguidos para a conceituação do barroco. Os estudiosos construíram pilares teóricos segundo pontos de vista aparentemente díspares integrantes da vasta fortuna crítica dedicada ao barroco. Heinrich Wölfflin<sup>19</sup> (2005) abre o espaço para discussão da arte seiscentista como possibilidade de categoria artística em movimentações, com sua noção de desvios ao estado informal, um desdobramento em elo com o classicismo, mas em nexos, mais ainda, com tempos mais remotos de forma informal. Eugênio d'Ors (1990), o apaixonado pela categoria barroca, amplia a tese de a cultura artística barroca ser permanente ao longo do devir humano. José Antonio Maravall (1997) surge com o retorno ao conceito histórico, mas o amplia ao traçar diretrizes para confirmá-lo como um estilo de época possível por meio da estrutura histórica, na qual esteve inserido. Com fundamentação nesses aportes teóricos, acredita-se, há investigações guiadas a partir da fluidez dos movimentos curvilíneos naturais a que tendem a natureza da arte barroca; há linhas de pesquisa mais históricas, guiadas pela visão do barroco como um conceito de época; há linhas de estudo da constância estética, transtemporais.

A partir destas setas teóricas, abre-se a possibilidade para uma maior consciência de investigação, a qual permite maior liberdade crítica e conceitual. Essas concepções clássicas são base para uma perspectiva teórica mais contemporânea que não veja os ramos de investigação, o de restrição historiográfica e o de constância

---

<sup>19</sup> A primeira edição da obra *Renascença e barroco* foi publicada em 1888, com o título original *Renaissance und Barock-Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils*. A presente tese fará uso da quinta edição (2005), cujo título completo é *Renascença e Barroco: estudo sobre a essência do estilo barroco e sua origem na Itália*. Tradução Mary Amazonas Leite de Barros e Antonio Steffen, São Paulo, editora Perspectiva.

extemporânea, como planos divergentes ou antagônicos. Ao contrário, pensa-se uma lógica de convergência entre ambas, com seus espelhamentos, combinações e semelhanças, a partir do pensamento de que a razão de uma existir é ser a continuidade, ampliação, adensamento da outra, pois o advento das teorias mais modernas ocorre a partir das primeiras investigações, com suas significativas impressões iniciais e análises sociológicas, especialmente as historiográficas, que analisam, até a exaustão, o contexto gerador da produção intelectual do século XVII. É por meio dessas pesquisas das primeiras bases teóricas e investigações historiográficas que se sabe do modo de viver barroco nos seiscentos e o quão semelhante, em muitos pontos, ele é das angústias de nossa contemporaneidade, por isso é necessário contemplar e reunir as vertentes teóricas aparentemente díspares, mas que, ao fim, se complementam para melhor observação de objeto literário.

Parece haver um confronto dicotômico menos importante que a união teórica em busca de uma linha de investigação de convergência dessas vertentes investigativas para buscar um olhar apreciador da questão da modernidade do barroco na Europa e na América. O fato de haver, de um lado, a estrutura histórica e, do outro, a estrutura estética permanente, razão essa motivadora de ser hoje o barroco sinônimo de debate acadêmico leva a busca de outra discussão, a desse alcance teórico, para verificar aonde se deve aproximar essa ou aquela teoria nos diferentes barrocos apresentados nas terras Conquistadas. Hoje, qualquer debate acadêmico sobre estética, para dialogar com Irlemar Chiampi (1998) em *Barroco e Modernidade*, deve contemplar a discussão acerca do barroco para ser satisfatório. Qualquer tentativa de análise de um objeto de arte barroca, se não buscar as diretrizes teóricas, se não demonstrar consciência teórica dessa discussão, se não aproximar teoria da obra de arte seja ela europeia, seja ela mestiça; se não tentar compreender suas particularidades criativas; então será parcial ou incompleta, especialmente em se tratando de obras barrocas produzidas na América. Ao se intencionar uma análise de um Gregório de Matos<sup>20</sup>, de um Sigüenza y Góngora, de uma Sor Juana Inés de la Cruz, urge satisfazer a necessidade do entendimento do contexto da transposição do barroco europeu à América e de como se deram seus

---

<sup>20</sup> O pesquisador Ciro Soares dos Santos (2011) defendeu dissertação de mestrado na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, cujo título é *Deus e o Diabo na poesia de Gregório de Matos*. A análise da obra gregoriana revela o poeta baiano como primeiro antropófago moderno do Brasil. O professor doutor Samuel Anderson Lima (2013), defendeu tese doutoral na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, intitulada *Gregório de Matos: do barroco à antropofagia*.

desdobramentos elaborativos nas terras recém-conquistadas quanto à fortuna crítico-teórica dedicada a esse legado artístico. Então, uma rota mais ou menos coerente que seguisse na direção de compreender a arte barroca desde a Europa à América, sairia da conceituação da palavra, ainda que para chegar à conclusão de não existir origem precisa do termo, passaria, ainda, pelas discussões mais tradicionais sobre o conceito e culminaria nas discussões atuais de teóricos contemporâneos que revisitam os estudos iniciais para incluir a América e seus artistas barrocos como temas modernos.

Por definição historiográfica e cronológica, o barroco estaria situado aproximadamente do início do século XVII até a metade do século XVIII, tendo alcançado seu apogeu em meados do século XVII. Hoje, se fala sobre Neobarroco<sup>21</sup> para denominar toda a expressão barroca moderna e contemporânea, que busque sua raiz estética na tradição dos seiscentos. Na cena histórica da era barroca, estão acontecimentos decisivos para o fundamento da cultura ocidental, desde as crises políticas, passando pelas modernizações científicas recém-descobertas, até às manifestações populares do público iletrado e, ainda, às portentosas obras intelectuais elaboradas pelos letrados. Reforma e Contrarreforma, guerras deflagradas, como a dos Trinta Anos, nacionalismo nascente e o grande desenvolvimento científico da época são fatos influenciadores da mente do artista em sua realização estética.

Quando do seu surgimento na Europa, o barroco foi associado imediatamente à proposta poética de Don Luis de Góngora, a qual não possuía a noção de nome ou conceito teórico. Góngora instituiu uma possibilidade versicular e prosaica dessa arte, estabelecendo os conceitos de Cultismo e de Conceptismo, concatenados em

---

<sup>21</sup> O neobarroco é um resgate dessa cultura do século XVII nos dias atuais como resposta ou busca dessa revisão e, ao mesmo tempo, identificação de nossos atuais conflitos, os quais começaram a ter por base a modernidade do século XVII. O conceito teórico de Neobarroco é um desdobramento-resgate da arte barroca, embora, muitas vezes, esse conceito seja negado ou subestimado por uma ala da crítica que se dedica aos estudos barrocos. Estão entre os teóricos que se dedicam a essa linha de investigação: Severo Sarduy (1989), Samuel Arriarán (2007), Bolívar Echeverría (2011). Para esse barroco contemporâneo, ou seja, o Neobarroco, os estudiosos fazem uma severa pesquisa nas raízes do Barroco Europeu e do século XVII para poder defender suas teses. Como exemplo, cita-se Echeverría (2011), que estuda a atualidade do barroco que para ele não estaria na capacidade de inspirar uma alternativa radical de ordem política à modernidade capitalista que debate atualmente sua crise profunda, mas essa realidade residiria, ao contrário, na força com que manifesta a incongruência dessa modernidade, frente a possibilidade e a urgência de uma modernidade alternativa. Echeverría (2011), na obra *La modernidad de lo Barroco*, trata da atualidade do paradigma barroco, atualizado pelo prefixo “neo”, que, para ele, é um instrumento teórico que consiste nesse estar depois, mais além da modernidade.

um jogar de fruição com palavras e ideias concomitantemente. Góngora e o barroco, no século XVII, estão no contexto europeu, inspirados pelos ecos das disputas religiosas entre Católicos e Protestantes do século anterior. Esses fatos históricos, religiosos e políticos são matéria da arte dos seiscentos, a qual revela, em seus versos, retábulos, esculturas, as agruras dos homens. Esses determinantes sócio-históricos afetaram diretamente a condição humana em sua sensibilidade no nascedouro da cultura europeia do barroco, além de configurarem uma mescla de raiz desassossegada que refletirá na atitude artística do homem de seu tempo.

O barroco latino-americano resulta do barroco europeu, resulta igualmente dos mesmos conflitos religiosos e políticos, mas, ao trasladar-se, converte-se em expressão mais colidente ainda. Nas terras recém-conquistadas, a subversão é ainda mais impactante, pois é recebedor imediato da cultura da Conquista, além de ser possuidor de sua densa cultura local. A partir do momento da chegada dos colonizadores, fica evidente o desespero, a violência, a busca pela honra ultrajada, e, ao mesmo tempo, a premente reafirmação da nova identidade, não mais indígena, nem europeia, mas mestiça, miscigenada, formada a partir da configuração latente da reunião de duas culturas. Foi complexo como se deu esse transplante da transgressão do clássico pela estética do irregular para as terras recém-conquistadas como, por exemplo, Brasil e *Nueva España*. O barroco de Don Luis de Góngora alimenta e é raiz da tradição representada-transgredida por Gregório de Matos, por Sigüenza y Góngora e por Sor Juana Inés de la Cruz .

## 1.1 Barroco: ainda, outra vez, a palavra

*Qualquer ensaio sobre o barroco  
abre com considerações sobre as origens da palavra.  
Começando por criticá-la, reiteramos aqui essa mania [...].*  
**Severo Sarduy**

A partir do interesse teórico pelas artes seiscentistas, surge, de imediato, como ponto de partida, antes de qualquer consideração sobre sua extensão e alcance criativo, a necessidade da busca etimológica pela palavra “barroco”, a qual se emprega para nomeá-las. Os estudos sempre começam reflexões para defesa de suas teses teóricas com elucubrações sobre a origem da palavra, especulações, algumas vezes, pouco úteis. Muitas tentativas de conceituar o fenômeno artístico a partir da palavra “barroco”, no dizer de João Adolfo Hansen (2006), são como “coleccionar borboletas”, ou seja, demasiado ornamentais, mas pouco úteis em se tratando de iluminar qualquer intenção mais eficaz de análise e observação de uma obra de arte barroca. Os conceitos do barroco estruturados sobre a palavra pouco têm de preciso quanto à etimologia, de modo que seria impossível um significado mais preciso capaz de ajudar no campo da aproximação analítica. Ainda assim, a epígrafe sarduyana denuncia a prática ensaística de iniciar pela busca das origens da palavra. Faz-se necessário apresentar alguns desses estudos para eleger os que mais teriam acrescentado a esse entendimento etimológico tanto para demonstrar essas observações pontuadas quanto para referenciação de estudos etimológicos não inócuos para o entendimento da arte barroca. Destaca-se a teoria de Severo Sarduy (1989), proposição de um sentido que será relacionado a uma proposta teórica mais consistente frente a outras, por se desviar da ornamentação sempre recorrente nos estudos sobre a palavra “barroco” e por acrescentar algo a mais do que sirva preciosas borboletas a uma coleção.

Para Heinrich Wölfflin (2005), a expressão ‘barroco’, empregada pelo autor em 1888, e que igualmente os italianos a adotaram, “é de origem francesa, embora possua etimologia incerta” (WÖLFFLIN, 2005, p. 35). José Lezama Lima (1988) aborda a questão da palavra ao afirmar, em *A Expressão americana*, que o termo, ao longo do século XX, começou a correr um risco diferente, valorizar-se como uma manifestação artística que durou mais de dois séculos. Severo Sarduy (1989) aborda o

tema das origens da palavra como uma mania dos ensaístas começarem seus trabalhos, um vício que cairá inevitavelmente no hábito de buscar a evolução semântica do termo:

Assim em *Barroco* permanece a imagem nodosa da grande pérola irregular do português barroco – o áspero aglomerado rouco – do espanhol *berrueco*, depois *berrocal*. Mais tarde, renegando as características do objecto em bruto, da matéria rudimentar não trabalhada, *Barroco* aparece no vocabulário dos joalheiros: invertendo a sua conotação inicial a palavra já não designa o imediato, natural, pedra ou pérola, mas o que é elaborado, minucioso: o objeto cinzelado, a aplicação do ourives (SARDUY, 1989, p. 25).

Observando a imagem da pérola irregular e do áspero aglomerado rouco, Sarduy (1989) ironiza mostrando que esse conceito, a partir da etimologia incerta, vai ao outro extremo, quando qualifica o conceito como objeto cinzelado, aquele trabalhado pelo ourives. Ora, se a etimologia incerta do termo promove essa variação, como o seu conceito não provocaria grandes discussões? Se a etimologia objetivamente é imprecisa, como precisar um conceito nessa atmosfera do século XVII, quando os preconceitos classicistas estavam em plena efervescência? Como compreender o sentido de uma expressão artística cujo princípio etimológico é a imprecisão?

Certamente, a ausência de segurança quanto à origem etimológica, ou o sentido avesso, até hoje ainda apregoado, na maioria dicionários, pode ser um dos responsáveis pela dificuldade de entendimento da arte barroca e conseqüentemente de sua teorização. É difícil compreender uma arte cujo paradigma é o do exagero e o da transgressão, com apresentação de uma cultura cravada de conflitos e com um nome de origem etimológica imprecisa. Além dessa imprecisão, a restrição inicial ao limite arquitetônico também contribuiu para esse conceito estar, de certa forma, amordaçado, durante séculos, algo também discutido pelos teóricos, em busca de ultrapassar a crença imediatamente conectada somente aos objetos arquitetônicos sacros. Para Sarduy (1989), esse é um mal e um bem necessários, pois, ao criticar, também muitos dos estudiosos acabam cedendo por adotar esse caminho famigerado de buscar ou, pelo menos, registrar a tal busca etimológica. Sarduy (1989) propõe uma espécie de sentido a partir da articulação fonológica da palavra uma vez proferida, do fluxo sonoro, dos ecos consonantais:

Barroco: na surdina do fluxo consonântico, o *a* e o *o*. O barroco, como o *Abricot* de Ponge, vai do *a* ao *o*. Barroco, “ao ouvido, abre-se e fecha-se num anel: as letras *a* e *o*: a palavra dobra-se sobre si própria numa figura circular, a da serpente que morde a própria cauda. O começo e o fim trocam-se (SARDUY, 1989, p. 27-28).

O teórico utiliza dados da palavra de origem incerta com base em uma experimentação fonético-fonológica para sair do lugar comum da crítica capaz apenas de indicar o problema da falta de exatidão do termo “barroco” quando não se dispersa por meio de buscas de dados etimológicos mais imprecisos. A proposta de Sarduy (1989) fundamenta-se mais que em um abrir e fechar de lábios, pois é tecida em associação com observações do escritor sobre obras barrocas. A atração do teórico pela origem do signo linguístico o leva a propor uma leitura para a palavra, fundada na imagem sonora e na articulação dos fonemas representados pelos grafemas *a* e *o*, no abrir e fechar da boca do ato da pronúncia. Essa capacidade de encurvar-se da palavra proposta pelo teórico é coerente com seu projeto de entendimento teórico do barroco. A indução da palavra seguiria em trajetória curvilínea para uma imagem de serpente que come sua cauda. Com essa imagem, a palavra representa um começo e um fim dobrados em uma figura circular. O emblema de Juan de Borja (1533-1606), de seu volume *Empresas Morales*, representa a serpente devoando a própria cauda:

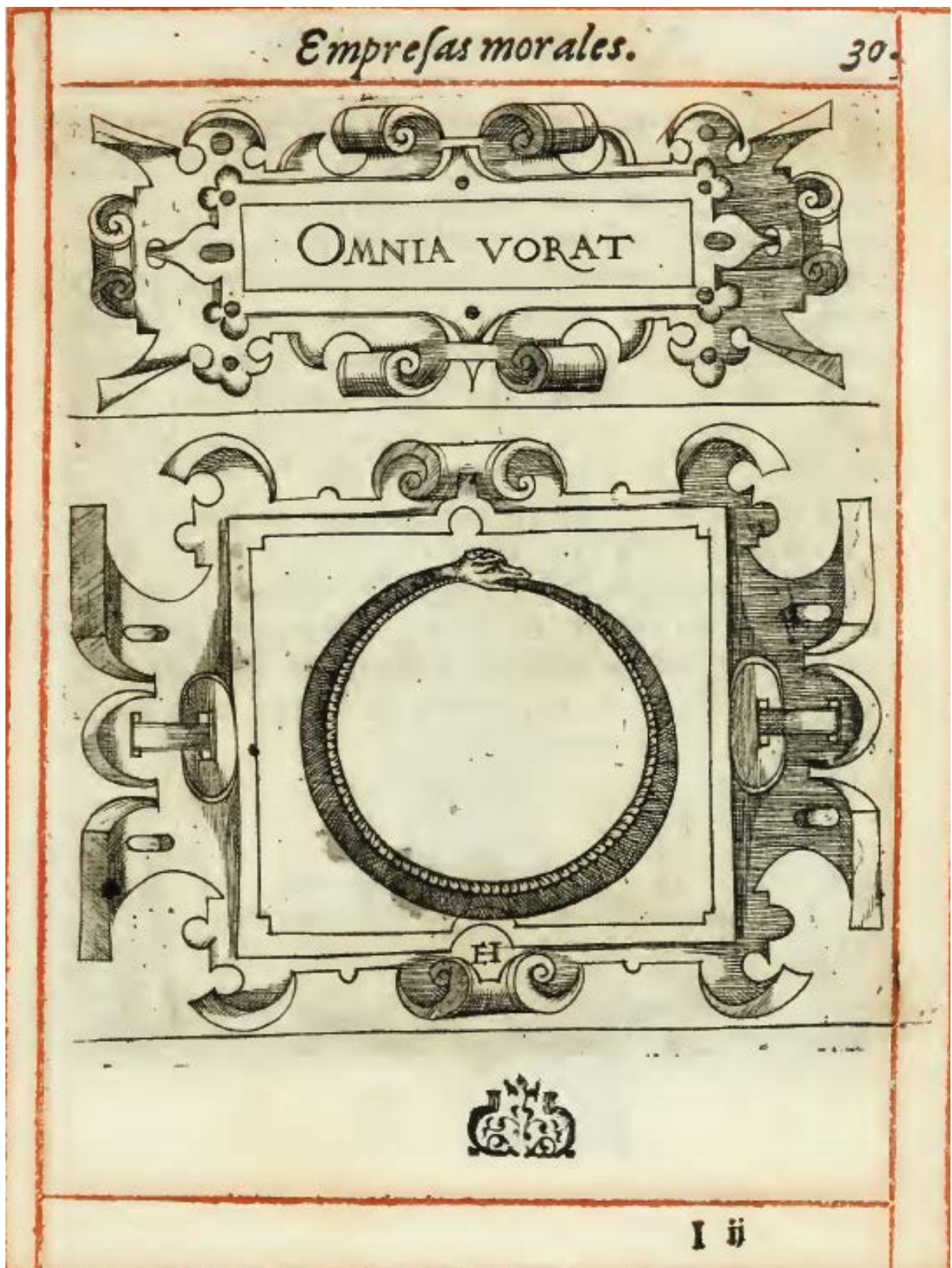


Figura 3: *Ouroboros, Omnia Vorat*<sup>22</sup>, Juan de Borja, *Empresas Morales*, Bruselas, 1581, p. 30.

<sup>22</sup>*Omnia Vorat*: Tudo devoro.

A associação estabelecida por Sarduy (1989) entre a palavra de etimologia imprecisa e a serpente de caminho elíptico pode ser bem figurada pelo emblema de Juan de Borja. O *Ouroboros* em autodevorção remete sempre a um eterno recomeço, precisamente em uma busca em direção ao limite, pela ruptura com o linear para instaurar o curvilíneo. A ilustração por meio do *uróboro* retrata o pensamento contínuo de contínuo recomeçar. A imagem descrita por Sarduy (1989) é uma referência ao sol visto em eclipse/Abriçot (SARDUY, 1989, p. 28); boca aberta em forma de anel. A coerência para o autor se dará ao longo da obra a partir desse conceito elaborado da palavra “barroco”, pois para ele barroco se pautará em elipses e descentramentos desdobrados: do círculo ao anel, do círculo à elipse, de Galileu a Kepler (SARDUY, 1989, p. 28).

A necessidade de constatar a impossibilidade concreta de se conhecer a origem precisa do signo barroco ajuda a ter a consciência da dificuldade de seu entendimento e de seu conceito. Para Irving A. Leonard (1976), “pocos de los que vivieron durante la época barroca oyeron siquiera la palabra, y probablemente nadie la aplicó a su propia época” (A. LEONARD, 1976, p. 52). A observação do estudioso revela a gênese de uso-entendimento da palavra barroco de modo a revelar a complexidade a ser enfrentada para se entender a evolução semântica de uma expressão nem mesmo empregada pelos contemporâneos da estética artística por ela nomeada. Surge, dessa origem dispersa do conhecimento da terminologia incerta, o não conceituar teórico de sua arte no século XVII e, além disso, pode surgir dessa problemática a discordância teórica atual acerca de barroco. A consciência teórica do termo, a palavra, a partir da sua origem desconhecida-incerta, pode fazer refletir sobre a sua complexidade como palavra dificilmente nomeada desde as observações esclarecidas por Díaz-Plaja (1953), quando da época da desibinação das emoções, até o fato de essa difícil nomeação tardia e ainda em construção, afetar-inspirar a arte produzida por meio dessa orientação estética.

## 1.2 Das retas às desdobras: linhas, curvaturas, círculos, elipses, dobras e desdobras

Antes das disputas teóricas, motivo de pelepas entre os seus investigadores, há o conceito de barroco como princípio da desinibição das emoções. Irving A. Leonard (1976) retoma o trabalho de Díaz-Plaja (1953), quando afirma que “la Edad Media, y el período barroco generalmente asociado con el siglo XVII, así como el Romanticismo del XIX, parecen épocas de desinhibición de las emociones” (A. LEONARD, 1976, p. 53). Não estaria equivocado o conceito incipiente, que ao mesmo tempo era restrito, mas, mais ainda, simultaneamente abrangente por tratar também de expressões artísticas relacionadas com o Romantismo e também por tratar de expressões da época da Idade Média. Arte da “desinibição das emoções” é expressão para além de uma afetação sentimentalista aproximada de uma proposta artística conectada à ciência de experimentação de seu tempo. Isso é constatado, principalmente, quando se pensa em um barroco realizado na livre selvageria permissiva mais aberta ao moderno como ocorreu com a produção artística dos povos colonizados. Estariam essas emoções alimentadas pelo reflexo da sociedade conflituosa do século XVII, pelas discussões religiosas e, especialmente, pela revolução científica, a chamada primeira modernidade.

O começo da revisitação para nova reflexão acerca do barroco a fim de situá-lo para além da conceitual restrição ao campo da arquitetura e das artes plásticas, embora o crítico trate de obras arquitetônicas, ocorre com Heinrich Wölfflin<sup>23</sup> (2005), na obra *Renascença e Barroco*. O pesquisadorestende o conceito à literatura quando da primeira publicação de sua tese, em 1888, a qual trata da transição da Renascença para o barroco a partir da análise de obras arquitetônicas de Roma. O estudo dedica-se a buscar compreender o efeito pictórico defendido como sendo gerado pelo movimento de linhas

---

<sup>23</sup> João Adolfo Hansen (2006), em *Barroco, Neobarroco e outras Ruínas*, endossa a importância da obra de Wölfflin (2005) para a compreensão do barroco. “Melhor dizendo”, acrescenta Hansen (2006), “a noção só passou a existir formulada *positivamente*, em 1888, na obra admirável de Wölfflin, *Renascença e Barroco*, como categoria neokantiana apriorística em um esquema ou morfologia de cinco pares de oposições de ‘clássico’ e ‘barroco’, aplicados dedutivamente para apresentar alguns estilos de algumas artes plásticas dos séculos XVI e XVII” (HANSEN, 2006, p. 16). Hansen (2006), acrescenta ainda a existência de um teórico anterior a Wölfflin (2005), que se propôs a investigar o barroco a partir da ideia de transgressão ao classicismo: “Antes de Wölfflin, em 1855, indiciando o crescente interesse pela noção, Jacob Burckhardt havia proposto que o *Barockstyl* era um “dialeto selvagem” da linguagem renascentista”(HANSEN, 2006, p. 16).

mais livres na arquitetura, assim como nos jogos de luzes e sombras que conferem movimento às pinturas barrocas. O autor afirma o nascimento de uma forma, observando a hibridização cultural preconizada pela arte barroca, pois, “depois de 1520”, esclarece Wölfflin (2005, p. 28), “não deve ter havido uma só obra absolutamente pura”, antes de prosseguir: “aqui e ali já aparecem os prenúncios do estilo novo; tornam-se mais numerosos, começam a predominar, apoderam-se de tudo: nasce o barroco”.

Ao afirmar que “ao contrário da Renascença, o barroco não foi acompanhado de teoria” (WÖLFFLIN, 2005, p. 34), o autor destaca a falta de estudos capazes de contemplar suas especificidades. Certamente, por isso, situa o barroco no lugar de arte cuja compreensão depende do acervo intelectual alheio para ser compreendida. A ausência de teoria implicaria a instauração de um fator a mais a contribuir para a dificuldade de seu entendimento. O pesquisador reafirma o inacabamento da estética barroca, a qual busca, em suas formas moventes, novos movimentos das formas a partir da visão do outro. Mesmo detendo-se mais às obras arquitetônicas, o crítico estende seu conceito de estética do movimento para a pintura, para a música e para a poesia. Sempre a obra de Wölfflin (2005) é referência, é base para os teóricos, pois, a partir dela, a conceituação de barroco foi reavaliada e o uso de sua terminologia foi revisto:

A distinção entre barroco e bizarro não nos é familiar; talvez sintamos antes a segunda expressão como a mais forte. Entretanto, em termos de história da arte, a palavra perdeu seu matiz de ridículo; em compensação, a linguagem comum ainda se serve dela para designar algo absurdo e monstruoso (WÖLFFLIN, 2005, p. 35).

As palavras do teórico suíço denunciam a diferenciação do uso dos termos bizarro e barroco, além de anunciar o fato de, em arte, os termos serem vistos como fortemente positivos. O escritor critica sutilmente a ingenuidade da chamada “linguagem comum” em ver a bizarrice como absurda monstruosidade. Essa é a mesma questão correlata à dos sentidos controvertidos de obscuro, artificial, extravagante, irregular<sup>24</sup> levantadas quando do estudo da história da palavra barroco. Esses predicados usados para se referir

---

<sup>24</sup> José Lezama Lima (1988), em *A Expressão americana*, também denuncia que mais do que a ignorância do barroco, sempre fora maior a visão limitadora, relacionando-o a “um estilo excessivo, encrespado, formalista, carente de essência verdadeira e profunda e de regadura fertilizante” (LEZAMA LIMA, 1988, p. 78).

ao barroco no século XVII não estavam equivocados, não fosse a valoração pejorativa. A escolha dos adjetivos para qualificar a expressão barroca estava adequada às interpretações vigentes, no entanto as compreensões dos signos assim caracterizados estavam equivocadas. Quase todos os sentidos das leituras feitas aos vocabulários para qualificar o barroco convergiam para o ridículo. Ora, a obscuridade da expressão barroca é uma de suas riquezas, pois o não revelar-se pressupõe o grandioso a ser desvelado. O artificial do barroco é uma imitação plástica aproximada do real pelo culto à natureza, pois uma das ambições do barroco é cultivar a imitação da natureza. O artifício da imagem barroca é trazer para a cena o mais próximo ao natural, fatalmente sempre artificial. A extravagância do barroco é seu exagero de imagens, versos, sons, mitos em suas criações. O irregular barroco é seu fracionamento de expressão, sua imprecisão, sua obra inacabada, seu fractal em movimento. Extravagante são, sem dúvida, as monumentais criações barrocas, desde uma catedral em Puebla, passando por uma peça de Sebastian Bach (1685-1750), uma tela de Francisco de Zurbarán (1598-1664) e um esplendor intelectual de um sermão do padre Antonio Vieira (1608-1697).

O nascimento da arte barroca é observado por Wölfflin (2005) como categoria estética, definida a partir de minicategorizações: *o estilo pictórico, o grande estilo, os efeitos da massa, o movimento*. Esses dados estéticos são analisados por Wölfflin<sup>25</sup> (2005) com reiteração do fato de toda obra barroca ser releitura e apropriação das formas clássicas greco-romanas elaboradas a partir da Renascença, mas com apresentação de mudança ao longo dos seus quase dois séculos de atuação. O teórico percebe um prenúncio de modernidade nas obras barrocas para a época na observação das artes europeias. Já era observada pelo crítico uma maturidade a partir de uma reapropriação barroca do estilo greco-romano nas obras europeias. Com base em Wölfflin (2005), não é arbitrário perceber, na obra de Sor Juana Inés de la Cruz, essa modernidade se confirmar pela transposição do barroco da Espanha para o México. Além das condições particulares das terras recém-conquistadas, influenciadoras dos ânimos dos artistas; os estimularam ainda mais para uma expressão mais encrespada ainda a partir da tradição americana, essa mistura das formas, a partir do modelo

---

<sup>25</sup> O brasileiro Afrânio Coutinho reitera a transição Renascença-barroco a partir das observações de Heinrich Wölfflin, reafirmando a importância da pesquisa que abriria a possibilidade a novas visões sobre o barroco: “não se pode afirmar absolutamente que foi a Contrarreforma que criou o estilo barroco. Sabemos à luz dos ensinamentos de Wölfflin que o estilo barroco seguiu uma evolução própria, conforme leis imanentes às formas artísticas, a partir do estilo renascentista” (COUTINHO, 1994, p. 69).

clássico, a qual apresenta uma originalidade elaborativa em movimento e em liberdade de formas mais livres, mais curvilíneas, com tendência ao movimento, tal como observado na obra *Neptuno Alegórico* da *décima musa* mexicana. A pertinência de se aproximar a teoria wölffliana da obra de Sor Juana Inés de la Cruz está na busca das características de movimentações constatadas quando da observação da macroestrutura do arco triunfal *Neptuno Alegórico*, o qual apresenta descrições nas quais se podem visualizar muitos dados possivelmente descritíveis pelos pensamentos teóricos wölfflianos desenvolvidos em *Renascença e Barroco*.

Na vertente teórica que concebe o barroco como estética extemporânea, está a obra de Eugênio d’Ors (1990), *O Barroco*. D’Ors (1990) afirma o fato de seu livro poder ser considerado uma novela autobiográfica por relatar sua história de encantamento pelas teorias e pelas obras barrocas desde a adolescência. Esse relato estrutura-se em forma de ensaios, dividindo momentos de viagem do autor, estadia em hospedarias, encontros com monumentos. O autor inicia, em diálogo com Wölfflin (2005), uma discussão acerca da questão do barroco como categoria artística:

Acrescentemos que, para quem se interessa por tais questões, a revisão estética do conceito de barroco representa hoje um dos temas estéticos mais interessantes e mais actuais. [...] O fecundo ensinamento de Wölfflin, se bem que não chegasse a fórmulas teóricas precisas, contribuiu muito para posteriormente ampliar o quadro no qual tinha permanecido encerrada a mesma. O estudo concreto dos monumentos romanos devido a Della Porta, aos Borromini, a Bernini, despertou a atenção geral para certas características do estilo (D’ORS, 1990, p. 69-70).

D’Ors (1990) discorre sobre a atualidade do tema do barroco presta homenagem ao trabalho de Wölfflin (2005), ainda que admita que o autor de *Renascença e Barroco* não elaborou precisamente formulações teóricas de grande precisão. Mesmo assim, a concretude sacra analisada em *Renascença e Barroco* não impediu a visão do movimento nas obras barrocas, nem impediu a extensão dessa teoria a outras manifestações de igual princípio, mesmo estando ou sendo mais leve que um concreto romano. As possibilidades de sutilezas de um som em que se percebe o timbre específico, de um verso que apreenda e demonstre um movimento natural e de uma pintura que aparentemente “baile” são as possibilidades acenadas por Wölfflin (2005) e assimiladas pelo crítico-teórico d’Ors (1990) pela ideia de livre movimentação e também pelo desejo de ambição extravagante simultânea. Assim, pois, “o espírito barroco, para dizê-lo vulgarmente e de uma vez por todas, não sabe o que quer”, pois

“quer, ao mesmo tempo, o pró e o contra”, “quer – e eis aqui estas colunas cuja estrutura é um paradoxo patético – gravitar e voar” (D’ORS, 1990, p. 25). O autor traduz as intenções ambiciosas do barroco, os muitos querereres da estética: permanecer em movimentos; transformar seu núcleo de atenção; deslocar a centralidade fixa; revirar-se em curvas; sugerir imagens co-moventes. Nesse querer ambicioso, para o crítico, o barroco fundamenta-se no movimento em *devir* eterno.

A assimilação do barroco se deu como categoria artística de ruptura com “o princípio da não contradição” (D’ORS, 1990, p. 25), mesmo ocupando mais de uma intenção momentânea e espacial, mas que se deu mais especialmente para o conceito de categoria estética atemporal, na ideia de *eon*. “O Império representa assim, no destino da humanidade”, ensina *d’Ors*, “uma ideia-acontecimento, uma eternidade que conhece vicissitudes, um “eon” (D’ORS, 1990, p. 66). O teórico emprega o termo de origem grega, *eon*, da mesma forma e significado de seu uso pela a Escola de Alexandria. O significado é a constância da categoria, é o permanente na história. Para ele, a percepção do barroco é uma constante cultural propiciadora cada dia mais claramente, do redescobrimento da constante humana. Trata-se de busca pelo interior humano sem prisão temporal, ao contrário, liberta da noção de calendário. Para *d’Ors* (1990), a identificação humana com a cultura do barroco na contemporaneidade é tão inescapável quanto foi para a sociedade no século XVII, motivo advindo da permanência de temas recorrentes na vida humana. A vertente teórica de *d’Ors* (1990) se localizaria no extremo da estética permanente, ultrapassa a noção de escola literária e a de conceito de época, liberta-se dessa concepção proposta pela crítica historiográfica.

Sor Juana apresenta, em seu paradigma estético, ao tratar na obra *Neptuno Alegórico*, os muitos querereres simultâneos da arte barroca, já elucidados por *d’Ors* (1990) em sua teoria: o “gravitar” e o “voar”. A monja-poeta ambiciona poesia, prosa, pintura, alegoria e emblemas em uma de suas obras mais intelectuais que ainda se encontra entre as menos estudadas em relação às demais. O princípio da não contradição defendido por *d’Ors* (1990), ou seja, o princípio das várias possibilidades artísticas dentro de uma mesma intenção estética, é eficaz para descrever a obra do arco triunfal da Irmã jerônima, pois ambiciona e realizada distintos modos de escrita, distintos modos argumentativos e distintas imagens da emblemática combinadas. Uma análise desse objeto deve levar em consideração essa intenção ambiciosamente erudita.

José Antonio Maravall<sup>26</sup> (1997), na obra *A Cultura do Barroco*<sup>27</sup>, faz uma análise da estrutura histórica do contexto europeu do século XVII, ilustrando suas ideias por meio de análises das obras dos grandes escritores barrocos espanhóis, com ênfase mais especificamente na obra de Baltasar Gracián (1601-1658). O capítulo literário do barroco, outrora parte de um compêndio compreendido como “conceito de época”, hoje associado como atrasado ou aquém da dimensão merecida do alcance artístico do barroco, é reelaborado por Maravall (1997) em uma vertente muito mais abrangente quanto à possibilidade desse conceito de barroco como cultura de uma época. Como tal, o crítico espanhol aponta para o cenário do século XVII com seus costumes, perspectivas e perfis para concluir que “barroco é, portanto para nós, um conceito histórico. O tempo do barroco, compreende, aproximadamente, os três primeiros quartos do século XVII, concentrando-se com maior intensidade, em sua mais plena significação, de 1605 a 1650” (MARAVALL, 1997, p. 42). O crítico espanhol afirma ser o barroco um *conceito de época* correlacionado com uma estrutura histórica, na qual estão coevas: uma “cultura dirigida”; uma “cultura massiva”; uma “cultura urbana” e uma “cultura conservadora”. Maravall (1997) entende por “cultura dirigida” o fato de o barroco ser um instrumento operativo capaz de atuar, controlar e mudar a ação humana em relação à sociedade e à política da época. Por “cultura massiva”, o autor reitera a pompa e o esplendor barrocos, segundo ele, necessários à demanda da massa populacional. Esse ponto será desenvolvido pelo escritor ao final do livro quando abordará as festas barrocas como eventos criados para promover ostentação e admiração. Sobre a “cultura urbana”, o estudioso reforça a ideia do contexto do barroco

---

<sup>26</sup> Chama a atenção na contemporaneidade o trabalho teórico acerca de barroco do espanhol Fernando Rodríguez de la Flor (2002), cujo título é *Barroco: representación e ideología en el mundo hispánico (1580- 1680)*. O volume citado de Rodríguez de la Flor (2002) faz, além de uma resenha crítica de diversas teorias barrocas, a partir da obra de Maravall, citando também d’Ors, Deleuze e Sarduy, uma proposta respeitável sobre o barroco, exemplificando os trabalhos de grandes poetas europeus e americanos, tais como Sor Juana Inés de la Cruz e Sigüenza y Góngora. No ano em que *A cultura do Barroco* completa vinte e cinco anos, o crítico propõe uma visão teórica que faz crítica ao modelo de José Antonio Maravall e reafirma as teses de Eugênio d’Ors (1990), Severo Sarduy (1989) e Gilles Deleuze (1991). A proposta teórica do autor fundamenta-se na linha de pesquisa entre barroco e emblemática, para isso o autor faz um passeio sobre os grandes temas do barroco, associando-os aos emblemistas mais renomados da história da emblemática.

<sup>27</sup> A primeira edição intitulada originalmente *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica*, 1975, foi publicada em Barcelona, pela editora Ariel Letras. Para esta pesquisa, será utilizada a primeira edição traduzida e publicada no Brasil (1997), *A cultura do Barroco: análise de uma estrutura histórica*. Tradução Silvana Garcia. São Paulo, Edusp.

ser marcado por fenômeno urbano. Por fim, a “cultura conservadora” do barroco seria a da apresentação da tradição herdada e, ao mesmo tempo, paradoxalmente, a novidade premente do desvio do impulso criativo. Na fundamentação de sua tese, cuja investigação está situada em um contexto histórico europeu específico, o teórico espanhol, contradizendo a tese de d’Ors (1990), argumenta:

[...] o barroco deixou de ser, para nós, um conceito de estilo que possa repetir-se e que de fato se supõe que se tenha repetido em múltiplas fases da história humana; tornou-se, em franca contradição com o que foi dito anteriormente, um mero conceito de época (MARAVALL, 1997, p. 41).

A crítica de Maravall (1997) tem uma dupla interpretação. Em seu conceito, ele critica a repetição do estilo de época do barroco por defendê-lo associado a um limite cronológico, sem necessariamente estar entre datas perfeitamente definidas, mas que representou sim, um tempo histórico que não tenderia a se repetir como conceito de estilo. A outra interpretação, e aí está a contribuição, seria o novo olhar para o antigo conceito de barroco, pelo qual afirma que ao barroco era atribuído um conceito de época, mas o teórico revisa o quão fora esse conceito de época e o motivo de não ser o barroco um conceito de estilo, relacionado à historiografia e à sociologia, mas um conceito de época, estendendo-o à cultura de uma época. O teórico estende a visão a vários campos de atuação do barroco ao falar de arte barroca, de economia barroca, de política barroca e assim sucessivamente, dentro da chamada época barroca.

Maravall (1997) quebra o preconceito de qualificar o barroco como conceito histórico de maneira depreciativa, o que os teóricos mais modernos consideram por terem intenção de dissociar o barroco de qualquer cena cronológica restrita. Mas o trabalho de Maravall (1997) é suficientemente lúcido, mesmo tratando somente do contexto histórico europeu, para ampliar esse primitivismo de conceito de época do barroco, pois se abre para várias manifestações em seus diversos campos artísticos. Além disso, admite a possibilidade de esse conceito de época se desenvolver concomitante em vários cenários e apresentar seus desvios fazendo parte desse mesmo tempo de existência. Maravall<sup>28</sup> (1997) admite, mesmo não se dedicando a investigá-la,

---

<sup>28</sup> Fernando Rodríguez de la Flor, inicia o prólogo de sua obra *Barroco: representación e ideología en el mundo hispánico (1580- 1680)*, assim: “a los veinticinco años de la aparición de la cultura del Barroco de José Antonio Maravall, parece evidente que el modelo hermenéutico instaurado por aquel libro seminal ha tocado su techo y reclama una ampliación que, con nuevas

uma concomitância de investigação do barroco na Europa, enquanto se desenvolve noutro lugar, recebendo as influências da estrutura histórica analisada pelo autor.

A partir dessa investigação de Maravall (1997), pode-se tentar relacionar o esplendor das festas no século XVII para vislumbrar uma análise de *Neptuno Alegórico* como festa barroca no vice-reinado *Nueva España* com o que se crê ser para o teórico parte da cultura do barroco, a chamada “cultura massiva”. Em “cultura massiva”, o autor dicorre sobre a existência de subprodutos culturais, que atendem à demanda massiva do contexto do barroco, entendendo essa fabricação específica, o *kitsch*, como elemento cultural fundamental para a população. No tópico “Beleza do barroco”, o pesquisador demonstra as características desse tipo de festa na Espanha, por estimular essa atividade na colônia, terra já festiva pelos ritos indígenas, com base na cultura da metrópole. O sincretismo exacerbado se faz presente em um culto pagão e, ao mesmo tempo, católico, que merece atenção analítica na festa emblemático-barroca proposta por Sor Juana em seu arco laudatório em homenagem à chegada dos vice-reis, o Marquês de Laguna e a Condessa Maria Luísa. Além da festa a ser percebida à luz das observações teóricas, pode-se verificar a “cultura dirigida” intencionada por Sor Juana ao se reconhecer *Neptuno Alegórico* como espelho de príncipes que visa a dirigir e a aconselhar a conduta do novo governante da *Nueva España*. A obra apresenta-se como texto festivo (hábito na colônia) e intelectual (exercício de erudição poética). Para tratar da festa como cultura feita para a massa, as considerações teóricas de Maravall (1997) podem ter espaço neste cenário da *Nueva España*. Maravall (1997) e d’Ors (1990) representariam os extremos teóricos quanto ao conceito de barroco. De um lado, há a estrutura histórica transitória e, de outro, há a estrutura estética permanente. Mas não há ocasião aqui de se ter essas vertentes como díspares, pois são perspectivas analíticas enriquecedoras do debate contemporâneo acerca de uma necessidade teórica ainda não atendida. Poucos correm o risco de negar a possibilidade de o barroco não se repetir por uma busca ou resgate dos interesses mesmos motivadores dos artistas seiscentistas.

Na obra *Barroco*, Severo Sarduy (1989) compreende que “o espaço do barroco é o de Kepler” ao tratar do conceito de barroco a partir da ciência cosmológica, associando-o à figura da elipse kepleriana, cujo núcleo é indefinido, sendo, assim, categoria móvel de formas (SARDUY, 1989, p. 55). O fato de toda parte poder ser o centro confere às estruturas barrocas, sejam elas poéticas, sejam elas arquitetônicas, a

---

determinaciones, en su día dejadas al margen por el historiador, agrande el horizonte de análisis” (RODRÍGUEZ DE LA FLOR, 2002, p. 13).

noção de mobilidade: curvatura natural, imitação do real que não é estático. Sarduy (1989) é influenciado pela leitura de *d'Ors* (1990) que sinaliza para a relação “onde o módulo é uma curva mais complexa – a elipse, com seus dois centros – não estiliza o saber de uma maneira clássica, mas barroca?” (D’ORS, 1990, p. 10). Esse conceito moderno, estabelecido a partir de obras europeias, em ruptura com preceitos que separariam arte de ciência exata é uma modalidade teórica que abre o espaço para ampliar ainda mais o debate teórico acerca do barroco. Tem-se um extremo historiográfico de plano reto maravallino e outro elíptico sarduyano, de arte permanente, entremeado pelas linhas livres wölfflinianas. Tem-se também a possibilidade de vislumbrar a categoria estética gongorina como sendo movimentada cujo núcleo fixo seria questionado, contrariando o plano reto descarteano. Um avanço inegável, é o de Severo Sarduy (1989), pois o autor contempla tanto a ideia de Wölfflin (2005) do movimento e da fuga pelos ângulos retos quanto a tese de *d'Ors* (1990) do movimento em curvatura elíptica, sendo Sarduy (1989) já observador da movimentação natural da estética, a noção de difusão semântica, a partir da apoteose da escrita, que engendraria e proporcionaria esse movimento imagético nas manifestações artísticas do Barroco:

As três leis de Kepler<sup>29</sup>, fornecendo ao mesmo tempo coerentes com a observação dos fenômenos e com os requisitos da mais simples e mais precisa racionalidade, tornam por isso mesmo dialética a cosmologia platônica que não via nos fenômenos mais do que ilustrações, por vezes desajeitadas, do *a priori* das suas leis; elas modificam o suporte científico onde assentava todo o saber da época, fazendo aparecer um ponto de referência novo, em relação ao qual se vai situar, explicitamente ou não, toda a actividade simbólica: algo se descentra, ou melhor dizendo, desdobra o seu centro (SARDUY, 1989, p. 57).

Sarduy (1989) revela a tensão dialética entre círculo e elipse, a partir do sistema cosmológico, na busca pelo campo simbólico-imagético do barroco. O teórico ressalta a importância do estudo de Kepler (1571-1630) representar a visão mais do que ilustrativa do modelo platônico. Seria o novo modelo kepleriano a transgressão de observar, de buscar. A analogia feita é a da nova visão da busca pelo núcleo descentrado, em movimento, do barroco. O núcleo descentrado apresenta-se como uma espécie de desdobramento de seu centro alcançado pelo artista barroco quando sua obra apresenta

---

<sup>29</sup>As três leis de Kepler segundo Sarduy (1989): “1) Os planetas descrevem elipses onde o centro do Sol ocupa um dos focos; 2) O raio que une o círculo do Sol ao centro do planeta percorre, ao longo do movimento, áreas iguais em tempos iguais; 3) A relação do cubo do semieixo maior com o quadrado do período é a mesma para todos os planetas” (SARDUY, 1989, p. 133).

um núcleo metafórico alegórico com apresentação de mais de uma possibilidade de forma nuclear. Dessa forma, o mesmo Sarduy (1989) afirma ser a obra de Góngora “a metáfora ao quadrado” (SARDUY, 1989, p. 117), a potenciação do núcleo em movimento, associando, assim, um conceito matemático à observação poética barroca.

A obra sarduyana representa e ocupa um lugar de discussão para ampliação de um conceito barroco. O escritor-teórico, no ensaio *O Barroco e o Neobarroco*<sup>30</sup>, foca o conceito de categoria estética ser lugar de ambiguidade e difusão semântica por meio de três mecanismos: a *substituição* (retirada de elementos de seus lugares comuns para reinserção adequadamente em contextos aparentemente díspares); a *proliferação* (acumulação de unidades complementares) e a *condensação* (quadro de expectativa mutável). Então, há um diálogo entre essas obras, uma que apresenta busca por núcleo desdobrado em movimento; a outra busca uma substituição a partir da retirada de elementos de seus nichos para novas reinserções em lugares distintos. A primeira busca a unidade, ou seja, a união do todo significativo da obra. A segunda acumula as unidades complementares. A primeira, ainda, apresenta a variação do movimento; a outra a expectativa móvel da obra barroca. Então, os nomes mudam, mas os conceitos se repetem.

Analisar a obra sorjuaniana segundo o conceito elíptico sarduyano é possível a partir da busca pelo núcleo móvel e da busca dos lugares para o qual tenderá essa movimentação natural propiciada pela elaboração metafórica empreendida pela autora. *Primero Sueño* é um exemplo de estética cujo núcleo tende ao movimento a partir de co-movimentações<sup>31</sup>. O trabalho analítico de estudo de *Neptuno Alegórico* deve buscar, por meio de suas imagens, seja na pintura, nos versos, nos emblemas, seja no texto em prosa, o fruir dessa arquitetura móvel em forma de arco festivo. A partir dessa busca, aproximam-se os conceitos sarduyanos de difusão semântica, apoteose da escrita, geradores esses dessa movimentação estética que tende à movimentação de imitação artificiosa da natureza em seu esplendor. As telas descritas para a ocasião

---

<sup>30</sup> O Neobarroco, para Sarduy (1979), no ensaio *Por uma ética do desperdício*, é uma expressão de retomada barroca de dados estéticos da arte do século XVII que reflete a desarmonia e a ruptura da homogeneidade como marca da arte do século XX (SARDUY, 1979).

<sup>31</sup> O banco de Dissertações da UFRN-PPgEL, registra a pesquisa na obra *Primero Sueño*, em que uma das vertentes investigadas trata da movimentação-transformação dos mitos na obra de Sor Juana. O trabalho é intitulado “O Barroco hispano-americano: ‘*Primero Sueño*’ ou Sor Juana Inés de la Cruz”, realizado por Leila Maria de Araújo Tabosa, orientada pelo professor doutor Francisco Ivan da Silva, na área de Literatura Comparada – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2009.

festiva a que estiveram destinadas e apresentadas em forma de argumentação em *Neptuno Alegórico* são uma amostra de que se pode aproximar a elas a imanência da comovimentação dessas telas as quais, mudam seu núcleo de atenção, apresentando um esplendor móvel da escrita poética.

Gilles Deleuze (1991) apresenta uma noção conceitual de barroco que percebe essa estética como categoria tendente a se dobrar e a se desdobrar, a seguir em curvatura, negando os ângulos duros. Para Deleuze (1991), no título *A dobra: Leibniz e o Barroco*, o Barroco é a dobra capaz de comportar em si a condição de ir ao infinito em curvatura, contrariando o plano reto de Descartes (1596-1650). O filósofo francês ampara-se em conceitos tanto da matemática quanto da física para argumentar em defesa do alcance do conceito de Barroco ao descrever suas características estéticas e suas relações com os estudos de Leibniz (1646-1716). O conceito deleuziano fundamenta-se na simbologia de uma linha, “a dobra”, que comporta dois andares intercomunicados. A mônada seria a alma ou o sujeito como ponto metafísico e, dentro dessa alma, parte de cima, o interior, estaria a capacidade de possuir um ponto de vista sobre o mundo. Consequentemente, o mundo estaria no interior de cada mônada. Esse princípio de perspectivismo é representado pela figura de um cone. Deleuze (1991) refere-se ao conceito de barroco afirmando que:

Sabe-se que o barroco caracteriza-se pelo *conchetto*, mas uma vez que o *conchetto* barroco opõe-se ao conceito clássico. Sabe-se também que Leibniz apresenta uma nova concepção do conceito, pela qual ele transforma a filosofia; mas é preciso dizer em que consiste essa nova concepção, o *conchetto* leibniziano. Que ela se opõe à concepção “clássica” do conceito, tal como fora esta instaurada por Descartes, nenhum texto o mostra melhor do que a correspondência com o cartesiano De Volder (DELEUZE, 1991, p. 76).

No conceito barroco deleuziano, há uma crítica aos conceitos clássicos: o filósofo pós-estruturalista francês afirma sua completa oposição a eles. Não estaria essa oposição relacionada ao classicismo, mas sim aos ângulos retos e duros defendidos por Descartes. Deleuze (1991) vale-se do conceito leibniziano para defender sua tese sobre o Barroco, ao perceber o mundo da alma como condição de mônada detentora do mundo e perceptora capaz de alterar seu núcleo a partir do ponto de vista diferente do tradicional. O trabalho de Deleuze (1991) endossa a tese de Wölfflin (2005) de tendência do barroco ao movimento, e a de Sarduy (1989), de descentramento elíptico. Deleuze (1991) ilustra isso por meio da denominada casa barroca:

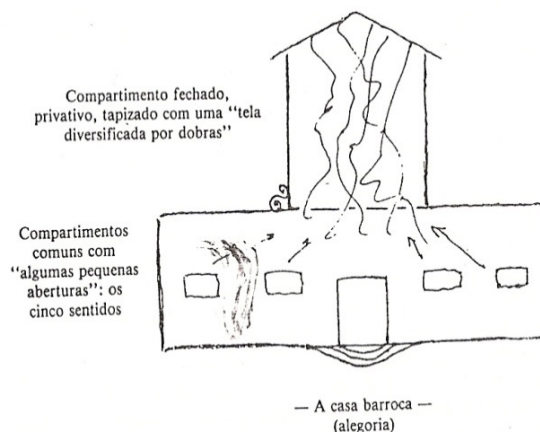


Figura 4: "A casa barroca", Deleuze, 1991, p. 15

Há uma comunicação proporcionada pela dobra, de material permeável, responsável por facilitar ou mesmo impor esse diálogo. O andar de baixo, chamado por Deleuze (1991) de fachada, seria o lado material, concreto recebedor em potencial da luz e do som, naturalmente transmitidos à dobra e inevitavelmente ao outro andar, o andar superior, o do interior da alma. Podem-se observar, na figura, as aberturas da casa como comparadas aos cinco sentidos com a linha tênue de separação dos dois andares, perfurada e, por isso, tanto os raios solares quanto ondas sonoras passam livremente. A linha-tela é detentora da matéria e da alma, do interior imaterial fechado e do exterior material aberto.

Perceber esse conceito deleuziano na obra da monja mexicana do século XVII é uma tarefa que implica a percepção da dobra barroca com o ponto de reunião do interior da alma com o exterior da fachada. A interpenetração de saberes que perpassam por entre essa intertela da dobra é o que vai garantir a comunicação entre os dois andares. Se se cogita ter, em *Neptuno Alegórico*, um interior alma-mônada com curva no ponto de inflexão para dobrar-se ao exterior, pode-se aproximar isso da ideia de perspectivismo deleuziano, de certa forma, capaz de resgatar a noção de descentramento elíptico proposto por Sarduy (1989) e responsável por representar a imagem sem núcleo definido. Para Deleuze (1991), essa observação depende do outro para re-situar o novo ou novos lugares possíveis dessa centralidade já não cêntrica, senão móvel. *Neptuno Alegórico* é um exercício de perspectivismo erudito, pois, à medida que a autora vai

lançando sobre a obra sua composição iconográfica e poética, vai criando possibilidades geradoras da mobilidade nuclear, gerando *dobras, conforme dobras*.

Pode-se estabelecer um diálogo de Deleuze (1991) com Wölfflin (2005), *d'Ors* (1990) e Sarduy (1989) quanto ao fato de abordarem o Barroco como categoria estética que possui a curvatura como condição de dobrar-se ao infinito. Com Wölfflin (2005), o diálogo é sobre a ampliação do termo para outras áreas para além da arquitetura, pois Deleuze (1991) afirma ser o barroco uma linha pela qual perpassam pintores, escultores, poetas. Com a abertura da elipse apresentada por *d'Ors* (1990) e explorada por Sarduy (1989), chega-se ao entendimento de haver entre eles uma posição teórica convergente para a percepção do barroco como movimento elíptico capaz de ter um núcleo possivelmente representado pela condição de mônada, alma, possuidora da capacidade de reter o mundo e sua percepção mutável sobre ele. Essa mônada seria o Barroco como núcleo descentrado.

Em *A Origem do Drama Barroco Alemão*, Walter Benjamin (1984) tem como um dos princípios do drama barroco a monodologia. O livro apresenta-se como um conjunto de breves unidades textuais sem uma sequência lógica explícita, embora sua justaposição permita a inferência de nexos semânticos entre tais partes a ser recuperado pelo leitor. A pesquisa remete-se ao teatro alemão do século XVII, cujas características principais são a profusão de personagens alegóricos e as cenas teatrais em palco móvel que apelavam fortemente aos sentidos. A alegoria dessa construção artística seria a mediação entre a origem histórica do *drama barroco* e sua expressão estrutural, responsável por reunir os extremos da vida e da morte em um mesmo cenário, sendo a morte o princípio estruturador da alegoria. Para defender o conceito de alegoria moderna, o estudioso da Escola de Frankfurt conduz o leitor ao tempo da medieval, diferenciando-a do século XVI, usada na Reforma, a qual era conhecida como alegoria emblemática.

Sergio Paulo Rouanet (1984), no texto de apresentação de *A origem do drama Barroco alemão*, propõe uma divisão didática da obra em três grandes momentos: teoria do conhecimento; teoria do drama barroco e teoria da alegoria. Na seção sobre teoria do conhecimento, Benjamin (1984) faz uma reflexão sobre as ideias e as coisas. As ideias, materializadas no conceito, podem ser representadas em seus elementos materiais. Então, a estética do drama barroco é uma aplicação a essa atitude

reflexiva sobre as ideias. Na teoria do drama barroco, o princípio do teórico é o de isolar os fenômenos em seus elementos por realçar seus extremos. A figura do príncipe é sua imagem-modelo para destacar esse princípio, vindo nessa imagem a imanência e a visão da história como natureza, a ordem do destino. Para falar de teoria da alegoria, ele reforça não só o fato de o drama barroco ter origem na concepção da história natural, como também a mediação entre a origem e a estrutura feita pela alegoria. A alegoria gira, então, em torno da origem da morte como princípio estruturador.

As ideias benjaminianas procuram se fundamentar nos extremos, cuja “apoteose barroca é dialética. Ela se consoma no movimento entre os extremos” (BENJAMIN, 1984, p. 182). Esse procedimento implica a descrição do drama como objeto e como ideia e essas ideias estão na linguagem. E está na linguagem a tensão dialética entre nome e palavra. A ideia é a mônada que contém, em sua miniatura, o universo dos extremos. O paradigma de Benjamin (1984) é a leitura monodológica do particular para revelar as leis do todo. A alegoria seria, então, a mediação entre a origem histórica do drama barroco e sua expressão estrutural, a responsável por reunir a alegoria dos extremos de morte e vida em um mesmo cenário. Além disso, Benjamin (1984) defende “que a alegoria não é frívola técnica de ilustração por imagens, mas expressão, como a linguagem, e como a escrita” (BENJAMIN, 1984, p. 184).

Vislumbrar uma análise de *Neptuno Alegórico*, sob o ponto de vista teórico de Benjamin (1984), quanto ao processo de morte e vida como condições essenciais para a existência da criação alegórica, é tarefa que vai buscar a forma como Sor Juana “mata” a imagem cristalizada dos mitos e o modo como a autora reúne as ruínas dessa “morte” para trazer à cena de sua obra o renascimento mítico-alegórico. Os mitos elencados pela monja passam por (re)inserções e (re)atribuições conceituais. Estaria, nesse movimento, a pertinência teórica de aproximar a abordagem de Benjamin (1984) da representatividade de *Neptuno Alegórico*.

### 1.3 Outros valores teóricos

*Aunque hay importantes diferencias entre el barroco europeo y el latino-americano, un rasgo en común consiste en la ruptura con un modelo anterior. La redefinición del barroco tiene que pasar por aquello que Severo Sarduy señalaba: no es meramente una cuestión de estilo o de época sino más bien de efecto.*

**Samuel Arriarán**

Os atuais estudos sobre o conceito de barroco seguem por caminhos em direção a reconhecer uma operação de passagem do barroco europeu ao barroco americano, propondo novos paradigmas teóricos, para além da estrutura histórica, para além de análises de obras puramente europeias. A epígrafe de Arriarán (2007) corrobora a necessidade desse tipo de estudo, que busque o efeito do barroco produzido na América. Há, na contemporaneidade, a busca pela capacidade da estética barroca de ser vista como moderna, considerando suas mesmas características que romperiam com o contexto seiscentista, embora haja eclodido naquele tempo específico. O cerne da questão é pensar o barroco não só como categoria artística integrante de uma estrutura histórica, mas também como estética de características modernas impostas sobre as terras americanas sobreviventes até a contemporaneidade, guardadas suas especificidades atuais. O contexto vai sempre se refletir na estética, mas a configuração social de uma época pode repetir-se em seus conflitos, especialmente os relacionados com a condição humana, como é o caso do expresso pelo barroco e já assinalado por Eugênio d'Ors (1990).

A geração mais contemporânea de investigadores e estudiosos do barroco recorre a Wölfflin (2005), a d'Ors (1990), a Sarduy (1989), a Maravall (1997) e a Benjamin (1984) para estudar e validar o princípio da modernidade barroca a partir de novas percepções da categoria. Essa mesma geração tem investido suas investigações científicas na tentativa de compreender melhor o processo do legado artístico chamado hoje de neobarroco. As pesquisas têm também levado em consideração a questão da modernidade do barroco americano. Qualquer diálogo teórico, travado na intenção de promover possíveis análises que não levem em consideração o processo de hibridização

cultural na época do barroco do século XVII por parte dos europeus para com os americanos e seus desdobramentos nas terras recém-conquistadas é ineficaz.

Lezama Lima (1988), em *A Expressão americana*, expõe um estudo acerca do Barroco desenvolvido com indicação crítica da visão limitadora do termo no século XIX, além de crítica empreendida acerca da dispersão teórica e da saturação interpretativa na década de cinquenta do século passado. O autor propõe um conceito fundado mais especificamente na arte barroca americana por meio de imagens e de personagens vistos a partir de novos epítetos. Para Lezama (1988), a proposta de apreciação do barroco americano cuidaria de fazê-lo ser percebido a partir de três perspectivas: uma da tensão no Barroco; outra de plutonismo (fogo imaginário que quebra fragmentos e os unifica); e ainda mais uma de estilo, ao contrário de degenerescente, seria plenário e, tanto na Espanha quanto na América, estaria relacionado à representação de aquisições de linguagem. Além disso, o escritor cubano observou no barroco produzido na América uma maior proximidade com a Ilustração<sup>32</sup>, eficácia e proximidade ao espaço paradisíaco, tendendo para o gnóstico. Com isso, o Barroco do Novo Mundo seria mais inocente e, ao mesmo tempo, selvagem. O crítico indica a origem do barroco americano, “a maneira do pleno como composição tem sua raiz nesse barroco de Bernini” (LEZAMA LIMA, 1988, p. 100-106), e comenta o clímax dessa expressão: “a arte do Aleijadinho representa a culminação do barroco americano, a união em uma forma grandiosa do hispânico com as culturas africanas” (LEZAMA LIMA, 1989, p. 100-106).

A tensão observada por Lezama Lima (1988) na instauração americana do senhor barroco se assemelha à estudada por Deleuze (1991) entre interior e fachada da casa barroca deleuziana. O cubano centra suas observações na Basílica do Rosário, em Puebla, México, construção arquitetônica compreendida como lugar de esbanjamento perfeito para a arte da Contrarreforma. O ensaísta constrói um cenário de acolhimento ideal para o império da suposta figura do senhor da expressão americana, um herdeiro da tradição de Don Luis de Góngora (1561-1627) ou Pólo de Medina (1603-1676). Para Lezama Lima (1988), o título de mandatário poético americano é do *criollo*<sup>33</sup> mexicano

---

<sup>32</sup> Ilustração: no sentido lezamiano, significa imagem que explica, sintetiza ou acompanha um texto. Lezama Lima (1988) afirma ser a estética de Sor Juana Inés de la Cruz muito próxima à Ilustração.

<sup>33</sup> No ensaio *Manierismo, Barroco, Criollismo*, de Octávio Paz (1976), publicado na Revisa Canadiense de Estudios Hispánicos, aborda a questão: “en este amor por la extrañeza están tanto el secreto de la afinidad del arte barroco con la sensibilidad criolla como la razón de su

contemporâneo de Sor Juana, o intelectual e poeta Sigüenza y Góngora (1645-1700): senhor Barroco arquetípico, “em figura e aventura, em conhecimento e desfrute” (LEZAMA LIMA, 1988, p. 89) é o erudito da *Nueva España*. Para esse senhor, o autor de *Paradiso* prepara o banquete<sup>34</sup> literário para degustação de gozo artístico.

Lezama Lima (1988) situa o começo da literatura americana no barroco, com a visão de que a tese apregoada de a literatura de feitiço nacional apenas haver sido realizada a partir do romantismo, é equivocada. O escritor percebe o detalhe do barroco americano como uma expressão mais selvagem, mais livre, se comparado com a configuração do europeu, mais normatizado, para ele é um fato: “já se fazer neobarroco na América<sup>35</sup>” (LEZAMA LIMA, 1988, p. 39). Para exemplificar a modernidade americana, com base na tradição europeia, mas, ao mesmo tempo, plena em independência estética, o autor discorre sobre o título completo da obra mais famosa de

---

fecundidad estética. Para la sensibilidad barroca el mundo americano era maravilloso no solamente por su geología desmesurada, su fauna fantástica y su flora delirante sino por las costumbres y instituciones peregrinas de sus antiguas civilizaciones. Entre todas esas maravillas americanas había una que, desde el principio, desde Terrazas y Balbuena, habían exaltado los criollos: la de su propio ser. En el siglo XVII la estética de la extrañeza expresó con una suerte de arrebató la extrañeza que era ser criollo. En ese entusiasmo no es difícil descubrir un acto de compensación” (PAZ, 1976, p.14).

<sup>34</sup> Muitos artistas barrocos de várias gerações são responsáveis pelas prendas no banquete lezamiano, por exemplo: Lope de Vega traz couve e berinjela; Dom Luis de Góngora encarrega-se da azeitona; Sor Juana, do azeite; Alfonso Reyes traz o vinho e Bach, o café.

<sup>35</sup> Em diálogo com Lezama Lima (1988), o estudioso contemporâneo Samuel Arriarán (2007), em *Barroco y Neobarroco en América Latina: estudios sobre la otra modernidad*, aborda a crise da modernidade e os problemas da pós-modernidade como motivos para a revisão da história da América latina. Diante do atual processo globalizador que impõe certa uniformização cultural, convém resgatar os valores do século XVII referentes ao processo de mestiçagem e ao diálogo intercultural. A linha condutora dessa pesquisa orienta na direção de uma nova visão da modernidade latino-americana. A tese principal seria a de que a cultura nem é totalmente indígena, nem completamente europeia, senão absolutamente mestiça. O autor afirma existir na América latina muitas tradições do barroco e até mais fortes do que na Europa. Com base nisso, pensa em diferenciar um barroco europeu espanhol de uma modernidade barroca latina baseada no mito. A expressão mítico-barroca do Novo Mundo aludiria a uma memória e a um saber, além de justificar, pelo mito, o interesse a partir da necessidade de um reencantamento do mundo. O valor da obra de Arriarán (2007) consiste em estabelecer como cerne de discussão a diferença entre barroco europeu e barroco mestiço. Exatamente como Lezama Lima (1988) fez sobre o valor da novidade estética de Sor Juana ao situá-la para além de uma mera imitação do modelo europeu de gongorino, Arriarán (2007) apresenta o fato de que o barroco mestiço operou, sobre as características europeias, acréscimos em seu fazer artístico originado por meio processo de hibridização cultural.

Sor Juana Inés de la Cruz, *Primero sueño*, na qual admite a dama cortesã erudita a imitação a Góngora. Sobre isso, o cubano se pronuncia:

Ainda que declare que compôs *Primero sueño* imitando a Góngora, é uma humildade encantadora mais do que uma verdade literária. [...] As alusões a Proserpina e a Ascáfalo, o sombrio indiscreto, estão pensadas e orientadas numa direção muito diversa da gongorina (LEZAMA LIMA, 1988, p. 95).

Ao comparar *Primero Sueño* de Sor Juana com *Soledades* de Góngora, o estudioso termina por perceber o tratamento da mexicana dispendido aos mitos como divergente da direção seguida pelo poeta espanhol. Lezama (1988) não nega a poesia da escritora como resposta à poética de Don Luis de Góngora, mas reitera o fato de haver, na elaboração criativa de Sor Juana, uma americanidade autônoma por haver se concretizado sua poética em terras já de cultura anterior solidificada. Compreender a obra de Sor Juana, inclusive em se tratando de *Neptuno Alegórico*, é buscar a ruptura-continuidade da cultura recebida sob a tensão de diálogo cultural renovador-preservador. *Neptuno Alegórico* apresenta uma representação cultural da época na realização do Arco Triunfal, desperdiçando em argumentos baseados em ampla pesquisa que une as necessidades locais (solicitadas na escrita do arco) com a influência da cultura europeia.

Irlemar Chiampi (1998)<sup>36</sup>, em *Barroco e Modernidade*, apresenta um exemplo grandioso de investigação da americanidade barroca e de sua arqueologia. A pesquisadora percebe o barroco como emblema de identidade cultural americana e como uma encruzilhada estético-cultural originadora da modernidade. A escritora aborda vários estudos modernos de contribuição para reavaliar a estética barroca como não fadada ao congelamento histórico de um estilo de época. A estudiosa afirma haver propriamente uma nova síndrome do barroco como expositora do mal-estar da cultura moderna<sup>37</sup>. A revisitação para reutilização da arte seiscentista não retratou uma ruptura

<sup>36</sup> Irlemar Chiampi tratou de reexaminar a questão do barroco e da modernidade no prólogo e notas por ela elaboradas na tradução feita da obra de Lezama Lima, *La expresión americana*. Esse estudo foi publicado inicialmente pela editora Brasiliense em 1988 e, posteriormente, pela editora Fondo Cultura Económica em edição especial comemorativa dos 70 anos da obra.

<sup>37</sup> O crítico contemporâneo Bolívar Echeverría (2011), empreende revisão moderna do tema do barroco e do neobarroco a partir da perspectiva latino-americana. No título *La Modernidad de lo Barroco*, o estudioso trata de um modo de viver Barroco. Para o escritor, ao Barroco dedicam-se

com da tradição gongorina, pois, para Chiampi (1998), ocorre, com a modernidade, justamente uma expansão “das potencialidades experimentais do barroco” (CHIAMPI, 1998, p. 13). A tradição literária advinda da Europa, a qual perdurou em todas as terras colonizadas, é positivamente inegável de Góngora. Reconhece-se como tal a obra de Gregório de Matos, de Sor Juana Inés de la Cruz e de Sigüenza y Góngora como advindas dessa gênese, mas que amplia suas potencialidades, para falar com Chiampi (1998), exagerando na experimentação ao modo barroquista americano. Essa expansão americana é observada em diálogo com Lezama Lima (1988):

O que é decisivo nesta “americanização” do barroco é a orientação para modernizá-lo através do conceito de arte revolucionária, em plena pré-modernidade. Ao diferenciar nosso barroco do europeu, invertendo os termos de Weisbach (“Barroco, Arte da Contra-Reforma”), Lezama quer propor um conteúdo oposto ao barroco escolista, instrumentalizado para fins de propaganda e persuasão na dogmática católica, de acordo com o estudo da *ecclesia militans* dos jesuítas. Visto pelo seu reves, pela sua apetência diabólico-simbólica, o barroco opera uma contra-catequese que perfila a política subterrânea e a experiência conflitiva e dolorosa dos mestiços transculturadores do colônato (CHIAMPI, 1998, p. 8-9).

O trecho evidencia a leitura da obra lezamiana por Chiampi (1998) com foco na questão barroca americana. A noção de um processo de “contracatequese” é apresentada como divergente do “escolismo” instrumentalizado que persuadia, por meio da técnica da memorização, para a apreensão de dogmas. Essa é a questão das mais inovadoras do barroco americano, a apropriação da técnica do silogismo escolástico para fins experimentalistas e ao mesmo tempo poéticos tal qual fazia a ciência já no século XVII. Sor Juana faz uso desse experimentalismo poético em *Neptuno Alegórico*, exagerando em argumentação, contra-argumentação e oferecendo conclusões silogísticas-científicas.

Irving A. Leonard (1976), em *La Época Barroca en el Mexico Colonial*, trata da diferença entre as manifestações artísticas dos barrocos europeu e americano. O autor faz análise do contexto da *Nueva España* e se dedica a parte das obras de Sor

---

duas linhas de estudo: uma em que aparece como uma das configurações que se devem às distintas formas culturais em seu desenvolvimento orgânico; outra, em que se apresenta como um fenômeno específico da história cultural moderna. O trabalho de Echeverría (2011) adota a segunda orientação, nas linhas de cultura e modernidade, para apontar ideias sobre a condição humana conectadas com desenvolvimentos contemporâneos de Antropologia e Semiótica. O autor inaugura um conceito mediador entre as duas concepções de estudos barrocos com o conceito de *ethos* histórico, marcado pelo desenvolvimento de várias modalidades de si mesmo, de várias vertentes da cultura moderna.

Juana e de seu contemporâneo Don Carlos de Sigüenza y Góngora. Esses dois poetas barrocos do século XVII no mundo intelectual são o início da apresentação na *Nueva España* do uso do ensinamento escolástico como forma de nova persuasão artística em favor da poesia e não apenas do ensinamento dogmático. Para chegar a esse entendimento, o autor faz um estudo sobre os principais pontos da doutrina escolástica, seus usos e seus costumes. No dizer de Irving A. Leonard (1976), a premissa básica do escolasticismo é:

[...] que Dios es la fuente de toda verdade, y que, según su sabiduría, esta verdade, o porciones de ella, han sido divinamente reveladas a individuos escogidos como agentes humanos de trasmisión. Sus escritos son el producto de la revelación y por tanto constituyen la autoridad suprema de todo saber. Como productos de la inspiración divina, los escritos de los Padres de la Iglesia constituyen la más alta autoridad, y se considera que contienen en sí mismos la refutación de todos y cada uno de los argumentos presentados por la razón humana. Este concepto de conocimiento obviamente hace hincapié en las dotes de la memoria y no en el poder del raciocínio, pues las páginas de esos libros contienen una respuesta a toda pregunta. En consecuencia, la brillantez intelectual se manifestó en la dialéctica y en la capacidad de citar a las autoridades. Los asuntos de doctrina se establecían por medio de la argumentación lógica, logrando conclusiones por la racionalización verbal, no por la demostración experimental de lo percibido mediante los sentidos, como en la ciencia moderna (A. LEONARD, 1976, p. 49).

As observações de Irving A. Leonard (1976) possuem alguns pontos cruciais para se perceber a relação dual de integração-ruptura de Sor Juana com a cultura da estrutura histórica na qual estava inserida. Primeiro, sob o fundamento escolástico-cristão de ser Deus a fonte da Verdade possivelmente manifestada perante homens escolhidos, os exercícios de silogismo dos Padres da Igreja, por exemplo, deveriam ser citados como verdade revelada e única. Segundo, a partir da verdade como revelação sobrenatural, o conceito de conhecimento decorrente leva a uma prática de memorização condicionada a partir de respostas formalmente prontas com dispensa de necessária reflexão para refinada compreensão de um raciocínio. Terceiro, o brilhantismo de quem usasse esse método de alcançar a verdade divina não estaria no raciocínio, mas na capacidade de citar as autoridades obviamente eclesiásticas. Quarto, a abordagem de assuntos da doutrina religiosa se dava por meio de uma argumentação lógica claramente norteadas pelo exercício da memorização, jamais por uma demonstração experimental, baseada em uma verdade científica.

Para mencionar posturas de ruptura com os condicionantes históricos consequentes da instauração da Escolástica, A. Leonard (1976) afirma que “en la esfera intelectual los dos distinguidos criollos mencionados, Sor Juana Inés de la Cruz y don Carlos de Sigüenza y Góngora, ejemplificaron el alborear del espíritu crítico y el incipiente declinar del escolasticismo” (IRVING A. LEONARD, 1976, p. 15). É importante elucidar que o barroco produzido na América não nega nem a estética gongorina da literatura em elaboração, nem a filosofia da escolástica cristã vigente, melhor congrega os desdobramentos dessa estrutura nas obras dos artistas que passaram pelo processo de hibridização cultural. *Neptuno Alegórico* é uma obra cujo princípio de elaboração é o de estabelecimento de construções argumentativas de configuração formal do escolasticismo. No entanto, a obra é uma profanação do método silogístico empregado para sustentar verdades religiosas como revelações únicas e incontestáveis. Em seu Arco Triunfal, a monja mexicana desperdiça em argumentação baseada em grandes emblemistas dos séculos XVI e XVII, combinando seus argumentos com os dos Padres da Igreja.

Seja historiográfico, seja extemporâneo; seja europeu, seja mestiço, o esperado do debate, no cenário teórico no âmbito de estudo do barroco, é assistir a ressignificação de seu conceito, levando em consideração seu momento histórico europeu, sua transposição para a América, seu alcance artístico e sua extensão moderna. Busca-se um desvio, um matiz de análise via diálogo de aproximação desses extremos, uma teoria que dê conta da beleza da arte barroca sem dicotomias, com coerência para além de linhas temporais. Essa proposta conceitual encontra-se em plena construção na discussão acadêmica atual, por isso o que se busca, nesse caudal teórico, são maneiras de entender o barroco mestiço, sem esquecer a tradição europeia, para descobrir os traços americanos da apropriação barroca, na obra de Sor Juana.

#### 1.4 Teorias emblemáticas: do livro de epigramas ao sistema tríplice

*En latín clásico, emblema es siempre un término técnico para los objetos artísticos con incrustaciones. Se emplea mucho en relación con los mosaicos vermiculados o cuando el contorno de una figura en un mosaico es remarcado con un halo.*  
**Andrea Alciato**

*La palabra emblema fue inventada por Alciato, que la tomó de las Anotaciones ad pandectas<sup>38</sup> de F. Budé, en donde significaba “trabajo de mosaicos”.*  
**Mario Praz**

*El emblema es, pues, ese territorio único donde se opera la unión de lo legible y lo visible.*  
**Fernando Rodríguez de la Flor**

Um emblema, pode-se dizer, é a realização imagética entre um texto e uma imagem, diretamente relacionados e em plena comunicação. Por emblema, pode-se entender palavra interligada à imagem, formação da noção exata desse gênero textual-visual destinado a ensinar por meio da combinação entre iconografias e letras. As epígrafes ilustram três modelos conceituais constituídos desde a aparição dos emblemas. A primeira epígrafe mostra as palavras de Andrea Alciato (1531) a partir do que o autor entende por literatura de emblemas, seu conceito sendo a arte das incrustações; a segunda epígrafe, do estudioso contemporâneo Mario Praz (1963), obra *Estudios de emblemática: imágenes del Barroco*<sup>39</sup>, reitera e cita a ideia iniciada por Alciato (1531) ao defender a mesma característica de emblema: “trabajo de mosaicos”; a terceira, de Fernando Rodríguez de la Flor (1995), contida no volume *Emblemas: lecturas de la imagen simbólica*, é do autor que fundamenta seu conceito de emblema como a união entre o legível e o visível, ou seja, a imagem e a palavra. O nascimento do gênero emblema ou a noção mesma desse tipo de criação deu-se a partir da literatura produzida por Andrea Alciato (1492-1550), na obra *Emblematum (Emblemata)*, Augsburg, 1531, publicada por Heinrich Steyner<sup>40</sup>. A obra surgiu como um livro de epigramas, sem

<sup>38</sup> Anotações de tratados jurídicos para auxiliar, de maneira didática, na formação ideal do Príncipe.

<sup>39</sup> A edição original da obra de Mario Praz intitula-se *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, 1939, Edizioni di Storia e Letteratura, Milán. A edição utilizada nesta pesquisa é a castellana, intitulada *Estudios de emblemática: imágenes del Barroco*, 1963, Ediciones Siruela, Madrid.

<sup>40</sup> “El volumen de Alciato, que ya estaba listo para la imprenta en 1521 (en este año fue entregado el manuscrito a Ambrogio Visconti, pero no fue impreso), vio la luz, como se ha

figuras ou desenhos que retarassem as composições poéticas breves. Alciato (1531) teve continuadores imediatos no século XVI em alguns dos principais emblemistas que publicaram entre os séculos XVI e XVII: Juan Horozco Covarrubias (1540-1608), Saavedra Fajardo (1584-1648), Cesar Ripa (1555-1622) e Paolo Giovio (1483-1552). Com essa aparição de artistas emblemistas, surgiu a necessidade de se estabelecer limites teóricos para a nova modalidade criativa que reúne imagem, mote e inscrição, modalidade essa que forma um gênero novo que se intitulou literatura de emblemas e se desdobrou em práticas de outros gêneros como os dos *espejos de príncipes*.

Quando do surgimento de *Emblemata*, de Andrea Alciato (1531), houve a apresentação específica de um livro de epigramas, em primeira edição, sem imagens. O livro de epigramas, descrito por ele, era a versão verbal de uma história, executando a descrição por meio de moedas, medalhas ou escudos. Ao longo das edições que se fizeram publicar posteriormente, ocorreu uma exigência do mercado editorial que solicitou algo além dos epigramas, ou seja, a presença ilustrativa das imagens descritas. O sistema tríplice como a concepção do conceito que hoje se tem de mote, imagem e inscrição, não começou com a primeira edição de Alciato (1531). Sobre isso, Rodríguez de la Flor (1995), afirma que ocorreu, pela primera vez em Paris, em 1534, em edição organizada por Wechel, de *Emblematum liber*. Desde a primeira edição de *Emblemata*, o autor não apresentou uma proposta teórica propriamente dita do que seria a literatura de Emblemas, estando mais inclinado à ideia de epigrama para a primeira edição de sua obra. Após a escrita de *Emblemata*, a proposta teórica definida pelo autor do livro responsável pelo nascimento oficial do gênero foi escrita em forma de epístolas do autor a seus amigos Francesco Calvo (1516-1548) e Bonifacius Amerbach (1525-1548). Nas cartas, o autor resume o tipo de trabalho que realizou em *Emblemata* e define sua visão acerca do novo gênero. Na carta dedicada a Francesco Calvo, cuja data é 9 de dezembro de 1522, Alciato (1531) escreve:

---

dicho anteriormente, em 1531, ilustrado con toscos grabados. Fue reeditado con mayor cuidado y enriquecido con nuevos emblemas en París, por Wechel, em 1534. Después en Venecia por Aldo Manuzio, en 1546, y en Lyon por Banhomme en 1551. En esta última edición el carácter de manual para uso de decoracione y grabadores queda subrayado por las orlas que rodean las páginas, proporcionando cada una de ellas un diseño decorativo diferente. Fue reimpresso a menudo (más de ciento cincuenta ediciones), traducido a varias lenguas y provisto de un comentario en prosa del jurista Dijon Claude Mignault (Minos) (eds. de París, 1571, Amberes – Plantino – 1573 y años posteriores; la edición más voluminosa, de más de mil páginas, es la de Pádua de 1621 y de 1661, realizada por el médico tiroles Joannes Thuilius)” ( PRAZ, 1998, p.36).

His saturnalibus ut illustri Ambrosio Vice-comiti morem gerem, libellum composui epigrammaton, cui titulum feci Emblemata: singulis enim epigrammatibus aliquid des scribo, quod ex hixtoria [sic], vel ex rebu-naturalibus aliquid elegans significet, unde pictores, aufifices, fusores, id genus conficere possint, quae scuta appellamus et petasis figimus, vel pro insignibus gestamus, qualis Anchora Aldi, Columba Frobenii et Calvi elephas tam diu parturiens, nihil pariens<sup>41</sup>(ALCIATO apud MIEDEMA,1968, p. 236).

No trecho da carta, Alciato (1531) declara haver escrito o livro *Emblemata* a Ambrogio Visconti (1461-1499). O escritor afirma descrever, em cada epigrama, algo sobre a história ou sobre a natureza, conforme seja o tema da composição em questão. Confessa o autor que, a partir dessas descrições, pintores e ourives podem tomá-las como referência para criar seus escudos e suas medalhas. No mesmo jornal, Miedema (1968) publica outra carta de Alciato, enviada ao seu amigo Bonifacius Amerbach, datada de pouco tempo depois da primeira carta, em Basilea, em que declara emblema (εμβλημα), em grego com significado de qualquer parte montada ou incrustada. Miedema (1968) apresenta resenha desta carta:

The Greek emblema, in the first place, for any mounted or inserted part, ranging from an insole in a shoe to a cultivated branch grafted on to a wild tree.<sup>24</sup> This use has not come down to us from classical Latin;<sup>25</sup> nor is it found in the Middle Ages.<sup>26</sup> In the sixteenth century, however, it reappears: we meet it in Ludovicus Coelius Rhodiginus when he writes, in connexion with the growing of olives, that 'everything cultivated, when grafted on to what is uncultivated, is called emblema.'<sup>27</sup> In classical Latin, emblematis always a technical term for objets d'art and is used of inlaid work. Its application is twofold: in the first place, there is the general use, for 'inlaid work', which rarely occurs by itself,<sup>28</sup> but is almost always made specific, by being qualified by adjectives such as vermiculatum, asreferring to mosaic work.<sup>29</sup> In the second place, emblematis ornamentation in metal (particularly gold or silver) on tableware of the same metal. These ornamental pieces, which are today conceived of as appliques, i.e. reliefs soldered onto a vessel, were con-sidered of greater value than the tableware itself and were, as were precious stones, jewels and other inlaid work, often removed for use elsewhere. The synonyms

---

<sup>41</sup> En cumplimiento de los deseos del ilustre Ambrogio Visconti, he compuesto para estas Saturnales un libro de epigramas al cual le he dado el título de Emblemata; doy una descripción de algo en cada epigrama por separado, de tal modo que significa algo agradable tomado de la historia o de la naturaleza; a partir de ella los pintores, orfebres y fundidores pueden inventar objetos que llamamos escudos (insignias, medallas) y que prendemos en nuestros sombreros o llevamos como distinciones, tales como el ancla de Aldus, la paloma de Froben y el elefante de Calvo, el cual lleva dentro a su cría durante mucho tiempo sin parirla (ALCIATO apud MIEDEMA,1968, p. 236) (Tradução Rocío Olivares Zorrilla).

signum and sigillum also occur.<sup>30</sup> Most instructive in this connexion are Cicero's speeches indicting Verres, who stripped many people's tableware of its emblemata and then returned the 'argentum purum' to the owners<sup>42</sup> (MIEDEMA, 1968, p. 239-240).

Miedema (1968) explica o conceito de emblema a partir da noção etimológica do termo até o sentido metafórico de seu uso. Baseado na carta a Bonifacius Amerbach, o editor parte da língua grega para dizer de sua inspiração ao criar os emblemas, como sendo qualquer parte montada ou incrustada, usando como exemplo uma sola de sapato. Depois, o autor cita um livro de Ludovicus Coelius Rhodiginus (1469-1525), como tendo o mesmo sentido do dicionário grego. Segue o editor expondo a etimologia do termo também em latim, ponto em que trata do termo “incrustaciones”, o qual sustentará a teoria alciatina (ainda que, em princípio, não se apresente explicitamente como tal), entendendo-o como a arte de mosaicos. Esse termo artístico, passou a ser usado por grande parte de seus seguidores teóricos-emblemistas antigos e contemporâneos como fio teórico inicial alciatino<sup>43</sup>.

---

<sup>42</sup> **Emblema (εμβλημα)**, en griego significa cualquier parte montada o inserta, desde la suela de un zapato hasta una rama injertada en un árbol silvestre. Este significado no nos llega del latín clásico ni de la Edad Media. No obstante, en el siglo XVI reaparece la palabra en un libro de Ludovicus Coelius Rhodiginus sobre el cultivo de olivos: “todo lo cultivado cuando se injerta en lo no cultivado se llama emblema”. En latín clásico, emblema es siempre un término técnico para los objetos artísticos con incrustaciones. Su aplicación es doble: en primer lugar, existe un uso general para “incrustación”, que rara vez aparece de manera aislada, pero casi siempre se especifica calificándolo con adjetivos como vermiculado, en relación con los mosaicos vermiculados [o cuando el contorno de una figura en un mosaico es remarcado con un halo]. En segundo lugar, emblema es también un ornamento de metal (particularmente de oro o plata) en la cubertería del mismo metal. Estas piezas ornamentales, que hoy son concebidas como aplicación, como los relieves soldados a una vasija, eran mucho más valoradas que la cubertería misma y muchas veces eran extraídas como las piedras preciosas y joyas de otras incrustaciones, para ser empleadas en otra parte. [...] En la *Hypnerotomachia Polyphili*, de 1499, emblema, emblematico y emblematura se emplean como “trabajo engastado”, generalmente con los adjetivos “vermiculado” o “teselado” (MIEDEMA, 1968, p. 239). (Tradução Rocío Olivares Zorrilla).

<sup>43</sup> Um teórico emblemista do século XVII, Diego Lopez (1615), em uma edição que realizou da obra de Alciato, publicada em 1615 por Juan Mongastón, em Najera, expõe o seguinte resumo sobre os escritos de Alciato (1531): “Y así en estas Emblemas hallaremos muchas cosas entretexidas, las cuales causan grande ornato, y juntamente mucha moralidad y doctrina. Luego explica quando las componia en los días feriados, quando no se ocupava en sus estudios, y derechos, entonces componia estas Emblemas y las señales hechas con mano illustre, y conocida de los artífices. Después declara la causa final, y el uso de las Emblemas [...]. De manera, que podra quien quisiere traer en el vestido, o sombrero facilmente una Emblema, porque se puede poner en una medalla (LOPEZ, 1615, p. 3-4).

Os conceitos de Alciato (1531), declarados em epístolas, estão fundamentados em arte de mosaico, de incrustações. Pensar esses conceitos e associá-los à obra barroca *Neptuno Alegórico*, de Sor Juana Inés de la Cruz, gera uma necessidade de observação delicada de como pode haver a monja operado essa arte mosaica no conjunto da obra que compõe o Arco Trinfal: em prosa, em verso, em arquitetura e em descrições para pintura, desenhos, emblemas, empresas. O conceito alciatino em sentido mais prático, serve de inspiração para executar medalhas, ornamentos em vestidos, dentre outros tipos de arte dessa espécie. Suas descrições, após as primeiras edições, também servem para doutrinar e moralizar os leitores-espectadores, especialmente das edições com imagens. Exatamente por isso, houve a exigência mercadológica para a inserção das imagens. Considerando o gênero como doutrinador e persuasivo, a Igreja e o Estado apoiaram sua produção com a presença de imagens, para que a doutrina, especialmente a do cristianismo, chegasse à camada populacional iletrada, que fosse capaz de ser doutrinada com figuras. O caso é verificar até que ponto também a arte da incrustação e do mosaico alciatino, é capaz de ser aproximada de *Neptuno Alegórico*. Acredita-se ser a obra de Sor Juana um mosaico em homenagem ao vice-rei, e, também, composta por descrição de emblemas, mas que ultrapassam o limite de arte efêmera. Sor Juana, além da descrição de imagens, apresenta um conteúdo moral e, mais que isso, intelectual-erudito que ultrapassa a data de sua exibição em forma de arco. Vale salientar que a primeira edição de Alciato (1531) não apresentou ilustrações, assim como a edição de *Neptuno Alegórico* publicada em *Inundación Castálida* (1689).

Desde o começo de Alciato (1531) com a obra *Emblemata* e as referências teóricas por meio de epístolas, teóricos trabalham no intuito de definir esse tipo de literatura e também de especificar suas variantes similares, como é o caso das literaturas de *empresa*, *símbolo*, *hieróglifo*, *pegma* e *divisa*. O primeiro teórico que tratou do gênero emblemático especificamente com preocupação conceitual foi o italiano Paolo Giovio (1562), na obra *Diálogo de las empresas militares, y amorosas*. Além do tratado do teórico italiano, conta-se também com o estudo de Juan Horozco Covarrubias (1589) na obra *Emblemas morales*, a qual trouxe para a cena teórica conceitos necessários de *emblema*, *empresa*, *hieróglifo*, *pegma*, *divisa* e com o trabalho

---

de Francisco de Villava<sup>44</sup> (1613) como teórico emblemista, com a obra *Empresas Espirituales y Morales*.

Após o surgimento do gênero com Alciato (1531), Paolo Giovio (1562), na obra de título original *Dialogodell'impressi militare et amorose*, edição de Antonio Barre, publicada em Roma, 1555, foi o primeiro emblemista a tratar da teoria propriamente dita sobre literatura de emblemas. Em seu prólogo sobre literatura emblemática, trata, com ênfase, do conceito de empresas, como variação do gênero emblemático. O autor adverte o leitor que vai teorizar sobre “algumas cosas sobre las invenciones de las empresas [...] que se haviendome salido este pequeño tractado no menos agradable” (GIOVIO, 1562, p. 2). As aportações teóricas de Giovio (1562) servem para orientar os trabalhos de emblemistas teóricos, além de desenhistas ilustradores quando de seu ofício com as empresas. O autor diz das cinco condições para que se tenha uma empresa. São elas: a primeira, justaposição entre alma e corpo; a segunda, que não seja tão obscura nem tão evidente; a terceira, boa apresentação gráfica, aparência de alegria. Quanto a quarta, aqui é exatamente o que diferencia uma empresa de um emblema: que não tenha forma humana. Por fim, a quinta condição, consistir em ter um mote de língua diferente da língua do criador da empresa. A importância da teoria de Paolo Giovio (1562) é que em si é primeira a tratar da literatura emblemática de forma intencional, na edição em que elas foram publicadas, no seu prólogo, deixando explícita a diferença entre emblema e empresa, sendo de grande valia para quem se interessa pelas empresas. Após o trabalho teórico explícito de Giovio (1562), um escrito que faz considerações consideráveis sobre a literatura emblemática é Juan Horozco Covarrubias (1589), no volume *Emblemas Morales*, publicado em Segovia, edição de Juan de la Cuesta. Horozco Covarrubias (1589) trata do conceito de emblema e, além dessa conceituação, ocupa-se em tratar dos conceitos dos gêneros

---

<sup>44</sup> Francisco de Villava (1613), na obra intitulada *Empresas Espirituales y Morales*, edição de Fernando Díaz de Montoya, publicada em Baeza, traz uma edição especial sobre a obra de Alciato. A obra de Villava (1613) apresenta comentários dos emblemas das edições anteriores de Alciato, além de, no prólogo ao leitor, apresentar sua teoria sobre os conceitos de emblema e empresa, apresentando sua diferenciação. O conceito de Francisco Villava (1613) para empresa é o de que se trata de uma expressão de determinado pensamento, por meio de uma pintura com a obrigatoriedade de um mote. O autor segue a teoria e diz que não se trata da mesma coisa de emblema, pois o emblema é uma obra de muitas figuras, as empresas, fundamentam-se na natureza, ou na arte, ou na história, ou na antiguidade; enquanto que os emblemas podem ter todas essas características juntas a partir do pressuposto que são de livre imaginação.

empresa, divisas, *symbolos* e hieroglíficos. A novidade é o uso das metáforas, das muitas imagens sobrepostas possíveis na arte da figura emblemática. Segundo o autor:

Emblema es pintura que significa aviso, debaxo de alguna, o muchas figuras y tomo el nombre de la antigua labor que así se dezia por ser hecha de muchas partes puestas y encaxadas como es con menudas piedras de vários colores la labor que llaman Mosayco [...] (HOROZCO COVARRUBIAS, 1589, p.9).

O conceito de Juan Horozco Covarrubias (1589) trabalha com a ideia de que emblema é pintura, a qual significa aviso, sob uma ou muitas figuras. Ainda afirma que emblema possui esse nome a partir do trabalho antigo de encaixar muitas partes, como é o trabalho com pedras de diversas cores, o mosaico. A identificação baseada no conceito de Alciato é explícita e imediata. As pinturas sobre pinturas propostas na percepção teórica de Juan Horozco Covarrubias se confunde com a ideia da criação artesanal de mosaicos, ao teorizar sobre uma prática artística milenar em harmonia com o conceito alciatino. Pensar os emblemas descritos por Sor Juana em *Neptuno Alegórico* sob orientação teórica alciatina e covarrubiana no que existe de mosaico na criação artística, é tratar dessas imagens sobre imagens, formando um mosaico poético que se impõe com a escrita do arco laudatório. Buscar os detalhes que se sobreporão um ao lado do outro, sobrepostos, justapostos, antepostos, pospostos, pode oferecer a leitura em filigrana que a obra festiva necessita.

A verificação teórica dos contemporâneos, que se ocupam em pesquisar a literatura de emblemas, teoria e análise, passa por dois nomes obrigatórios: Mario Praz (1963) e Fernando Rodríguez de la Flor (1995). Mario Praz (1963), no seu respeitado volume sobre emblemática, intitulado *Imágenes del Barroco: estudios de emblemática*, faz um trabalho considerável sobre a literatura de Emblemas. O teórico cataloga teorias dos principais emblemistas, desde Andrea Alciato (1531), até alguns contemporâneos que também se ocuparam da literatura de emblemas, convidando à cena, citações de grandes nomes como o de Baltasar Gracián (1601-1658), além de Schopenhauer (1788-1860)<sup>45</sup>. A obra reúne fortuna crítica e teorias acerca do gênero, que, segundo o autor, estão atualmente em nossas realidades. Para Praz (1963), os emblemas são:

---

<sup>45</sup> “Se da por lo general el nombre de emblemas a los dibujos alegóricos sencillos acompañados de un lema explicativo y destinados a enseñar de forma intuitiva una verdad moral...constituyen una transición a la alegoría poética...Muy distinto es el valor de la alegoría en poesia: completamente inadmisibile en las artes plásticas, tiene que reconocerse enteramente legítima y útil en la literatura...Dado que en la alegoría poética un dato se convierte siempre en un

[...] los emblemas son por tanto cosas (representaciones de objetos) que ilustran un concepto; los epigramas son palabras (un concepto) que ilustran objetos (tales como una obra de arte, una ofrenda votiva, una tumba). Los dos términos son pues complementarios, tanto es así que muchos de los epigramas recogidos en la Antología Griega, escritos originalmente para estatuas, son a todos los efectos emblemas con otro nombre. La palabra emblema fue inventada por Alciato, que la tomo de las Anotaciones ad pandectas de F. Budé, en donde significaba “trabajo de mosaicos”: en este mismo sentido fue utilizado el término “emblematura por F. Colonna en su *Hypnerrotomachia*, la cual tuvo gran influencia en el origen y la afición a los emblemas. Emblema y epigrama representan, pues, dos modos diferentes de concebir la misma *technopaegnion*; y el punto de vista representacional implicado por la palabra “emblema” (la contrapartida del punto de vista literario implicado por el “epigrama”) fue adoptado por Andrea Alciato bajo la influencia de los jeroglíficos egipcios (PRAZ, 1963, p. 24).

Mario Praz (1963) expõe seu conceito de emblema a partir da diferença com o epigrama. Emblema: representações de objetos que ilustram um conceito; epigramas: palavras em forma de conceito que ilustram objetos. O teórico admite que os termos são complementares. Praz (1963), assim como Horozco Covarrubias (1589), ressalta o trabalho de criação de Alciato a partir da palavra e sua identificação com a arte musiva. O autor argumenta que emblema e epigrama representam dois modos diferentes de representar a mesma ideia, admitindo que Alciato (1531) tomou como ponto de partida a palavra emblema, a partir dos hieróglifos egípcios. A importância da tese de Praz (1963) se estabelece por ser um compêndio organizado sobre as principais teorias emblemáticas, no qual propõe o autor uma aproximação do conceito de emblema do de epigrama, algo que parece díspar, mas que na visão do autor não o é. O que fez Andrea Alciato, ao longo de suas edições, de acordo com a tese de Praz (1963), foi mudar a forma de apresentar suas ideias, ao invés de apenas palavras, ao longo do trabalho editorial, as imagens foram-se apresentando.

---

concepto que trata de hacerse aprehensible intuitivamente a través de la imagen, se puede admitir que una figura pintada acompañe o apoye la expresión. Tal figura, sin embargo, no habría de ser considerada una obra pictórica, sino más bien un jeroglífico, y carece de valor alguno como pintura, teniéndolo sólo como creación poética” (SCHOPENHAUER apud PRAZ, 1963, p. 18).

Fernando Rodríguez de la Flor (1995), na obra *Emblemas: lecturas de la imagen simbólica*, faz estudo detalhado de literatura de emblemas. O autor começa sua obra argumentando sobre a atualidade da literatura de emblemas (em publicidade, cartunismo, selos) a partir da herança deixada por Andrea Alciato. A partir do resgate do termo “emblema” e de obras descendentes do gênero no século XVI, Rodríguez de la Flor (1995) segue na obra expondo uma resenha dos principais emblemistas desde o primeiro século de sua aparição. Após resenhar as principais obras e prólogos, o autor propõe uma interpretação-tese sobre em que, segundo ele, se transformou a literatura de emblemas. O autor, desde o prólogo, situa a questão da evolução do epigrama Alciatino ao *sistema tríplex*:

[...] legibilidad y visibilidad aparecen, pues, vinculadas bajo la forma vanguardista del emblema, y ello en una fórmula que se revela como absolutamente eficaz: el emblema tríplex. La página impresa es concebida en tanto que capaz de acoger en un mismo espacio de representación al texto y la imagen, y esto desde una fecha y una empresa que podemos situar con precisión en París, en 1534, en la edición que Wechel realiza del *Emblematum liber* (RODRÍGUEZ DE LA FLOR, 1995, p. 14).

Rodríguez de la Flor (1995) inicia a defesa de sua tese assegurando que emblema é legibilidade e visualidade sob forma vanguardista. Essa fórmula, para ele, se apresenta com eficácia por meio do sistema tríplex. Esse sistema é a reunião da expressão escrita, com a iconográfica, ou seja, mote, imagem e inscrição. O teórico cita quando se deu o surgimento da tendência-resultado dos epigramas começados por Alciato: *Emblematum liber*, 1534, Wechel, Paris. Esse aparecimento surgiu pela necessidade de mercado e editorial. No volume citado por Rodríguez de la Flor (1995), não há menção ao sistema tríplex, mas o fato é que, desde a edição citada, os emblemas já aparecem com a configuração tríplex. Além da observação desse sistema de tríade, o teórico contemporâneo amplia seu conceito sobre emblema e acrescenta que:

[...]en una primera aproximación, el emblema, estrictamente considerado, está caracterizado por la representación de una acción, de un suceso, histórico, mitológico o legendario; por estar, también, dotado de un desarrollo verbal, literario, generalmente contenido en un epigrama, que da cuenta de la articulación completa de la imagen. A lo que hay que añadir, además, casi siempre, una alusión explícita a la esfera de la moral pública o privada (RODRÍGUEZ DE LA FLOR, 1995, p. 52).

O teórico espanhol afirma ter o emblema a configuração de uma ação, de um acontecimento histórico, mitológico ou lendário. Diz ainda que isso se dá pelo fato de o emblema estar dotado de um desenvolvimento verbal e literário, contido em um epigrama, que, por sua vez, dá conta da articulação completa da imagem. Além disso, reforça o autor, que o emblema, quase sempre, faz uma alusão explícita à esfera moralizante, seja ela pública seja privada. Em outro momento em sua obra, Rodríguez de la Flor (1995), amplia ainda o conceito, situando o emblema para além do limite doutrinal e eclesiástico. Assim diz o autor:

[...] pero el emblema, al menos lo que es su concepto, tiene también otro origen que hay que situar esta vez en el campo de la literatura doctrinal y eclesiástica. Se trata de las listas de vicios y virtudes que se utilizan como una tónica para la predicación, y que muy a menudo aparecen unidas a imágenes de carácter simbólico, con las que (y en las que esos vicios y virtudes se reconocen. De la fijación de las largas series de vicios y virtudes del cristianismo en general, se pasa enseguida al desarrollo de estos temas vinculados al *regimine principum* – al conjunto de las propiedades que caracterizan la función gobierno –, material central para la emblemática política desarrollada en el barroco (RODRÍGUEZ DE LA FLOR, 1995, p. 38).

Além de serem os emblemas típicos do campo da literatura doutrinal e eclesiástica, Rodríguez de la Flor (1995) ressalta que a literatura de emblemas também abrange o campo das listas de vícios e virtudes, os quais são utilizados como um tópico para a predicação. Além de fazerem parte das listas de vícios e virtudes do cristianismo, segundo o teórico, a literatura de emblemas também passa a fazer parte de uma propriedade que caracteriza a função do governo. A relação Igreja e Estado é reiterada pelo investigador quando diz que isso é um tema central para a emblemática política desenvolvida no barroco.

Os trabalhos dos teóricos contemporâneos Praz (1963) e Rodríguez de la Flor (1995) se comunicam, na aceitação de que o gênero emblema está vivo. Ambos buscam, nas fontes mais antigas e tradicionais, uma forma de propor, na contemporaneidade, uma teoria que dê conta dessa atualidade do emblema na sociedade contemporânea e, ao mesmo tempo, ler uma obra emblemática com o olhar de hoje, por meio da ajuda dessas teorias. Mario Praz (1963) estabelece semelhança entre emblema e

epigrama, algo tão discutido desde as primeiras edições de Andrea Alciato. Fernando Rodríguez de la Flor (1995) resgata, em uma das edições antigas, a ocorrência e a importância vital do sistema tríplice para compreensão emblemática, como realização do gênero emblemático ideal. *Neptuno Alegórico*, em sua compleição imagética inicial, vislumbra a realização de um arco triunfal de homenagem festiva. O arco apresenta *lienzos* e *intercolumnios*, acompanhados de *motes*, *suscritos* e descrições emblemáticas baseadas em seus argumentos e em consultas às obras emblemáticas de seu tempo. A leitura contemporânea do arco da poeta monja carmelita instiga a realização do sistema tríplice alciatino, retomado por Rodríguez de la Flor (1995). Perceber e combinar *motes*, versos e imagens com bases teóricas antigas e contemporâneas é o que vai realizar a aproximação teórica à obra de Sor Juana, *Neptuno Alegórico*, nos dias atuais.

### 1.5 Teoria matemática: a ciência na *Nueva España* e a análise combinatória de Sebastián Izquierdo

*El descubrimiento más portentoso del momento  
fue un camino nuevo para acercarse a la verdad,  
destinado a transformar el mundo occidental y,  
con el tempo, el orbe entero: la ciencia moderna.*

**Irving A. Leonard**

No século XVII ocorre a primeira modernidade científica no mundo. A mudança de concepção e as boas-vindas a teorias modernas, especialmente na matemática, na astronomia e na física, deram-se no período chamado Século de Ouro. A Espanha, embora tenha vivenciado esse momento de revolução científica, mostrou-se menos experimentalista que outras partes do mundo<sup>46</sup>. A América hispânica, especialmente a *Nueva España*, abriu-se, de maneira satisfatória, a esse acontecimento científico e apresentou esse saber científico em literatura e arte. A epígrafe ilustra a concepção-acontecimento científico do século XVII como primeira modernidade ocidental. Sor Juana Inés de la Cruz está dentre os que receberam, estudaram e escreveram dentro desse momento de ciência na América.

Estudiosos como Irving A. Leonard (1976), Ramón Xirau (2001), Dario Puccini (1997), Elias Trabulse (1985, 1997), Ignacio Osorio Romero (1993) e Rocío Olivares Zorrilla<sup>47</sup> (2001) tratam de trazer à luz, na atualidade, esse contexto científico

---

<sup>46</sup> Ramón Xirau (2001), no volume *Entre la ciencia y el conocimiento*, informa dados sobre a concepção científica do século XVII, argumenta o autor que o norte da Europa e o ocidente cediam à ciência; o mundo hispânico tratava de manter as ideias religiosas, afastando-se das novas correntes científicas. A Espanha do século XVII se fecha às correntes modernas. Segundo o autor, esse afastamento também houve na América, por razões geográficas e políticas – o que não quer dizer que o distanciamento fora total. É nessa brecha de não distanciamento total que surge a *Nueva España* e o interesse por parte de alguns dos intelectuais pelo conhecimento e pelas correntes científicas atuais.

<sup>47</sup> Rocío Olivares Zorrilla, professora-investigadora-tradutora, tem se dedicado às veredas científicas em aproximação aos escritos de Sor Juana. O preciso e precioso ensaio intitulado *La poética matemática en Sor Juana* dá conta de uma análise de algumas das obras da poeta americana sob a luz dos números e da cabala como norteadores da escrita da monja erudita do século de Ouro. Outra obra de Olivares Zorrilla que trata da matemática como influência de matéria de poesia para Sor Juana é *Juan Eusebio Nieremberg y Sor Juana Inés de la Cruz*, na qual, assim como Trabulse traz à luz o frei Diego Rodríguez, Olivares Zorrilla a Juan Eusebio Nieremberg, ao dizer que “en esta cercanía es conveniente destacar el papel que ha tenido otro pensador hispánico contemporáneo suyo, el jesuita Juan Eusebio Nieremberg” (OLIVARES ZORRILLA, 2001, p. 1).

tão decisivo para a matéria artística da arte barroca. Em seus estudos, os investigadores tratam de buscar os principais homens de ciência, como fray Diego Rodríguez (1596-1668), Atanasius Kircher (1601-1680), Juan Caramuel (1606-1682) e Sebastián Izquierdo (1601-1681), cujas teorias e pesquisas científicas influenciaram a arte barroca produzida na Nova Espanha. Por meio do estudo de Irving A. Leonard (1976), pode-se verificar grande parte das intenções científicas da época, como também tomar conhecimento dos principais nomes de ciência do século XVII que viviam na colônia e de muitos desses conflitos pela busca científica no Século de Ouro:

[...] el universo de Tolomeo, con la Tierra como eje central del cosmos, estaba cedendo su lugar, acaso imperceptible y precariamente, como le constó a Galileo, al universo de Copérnico, en que la Tierra es sólo un planeta en la periferia de un inmenso sistema solar.” “Ya en la primera mitad del siglo XVII estaba confirmada la teoría heliocéntrica de Copérnico (1543). Tycho Brahe (1546-1601), aunque con la intención de reconstituir el sistema de Tolomeo, señaló sin la ayuda del telescopio la posición precisa de los planetas; Johannes Kepler (1571-1630) estaba entonces determinando, mediante el análisis matemático, la órbita elíptica de los cometas; y en el mismo momento en el que fray García simbolizaba el autoritarismo medieval en México, Galileo Galilei (1564-1642) usaba por primera vez el telescopio, inventado en 1608 para demostrar la validez de la teoría de Copérnico. Esta refutación positiva de los vetustos supuestos de la cosmología, era amago a la autoridad, y en 1616, la Iglesia tardamente inscribía el tratado de Copérnico en el Índice de Obras Prohibidas. Antes de esto, Giordano Bruno (1548-1600), fue llevado a la hoguera por su creencia en la pluralidad de los mundos y en otros planetas habitados” (A. LEONARD, 1976, p. 44-45).

O contexto expresso por Irving A. Leonard (1976) revela uma efervescência científica no século XVII a partir do que chama o autor de um meio para se aproximar à verdade, o que para ele é sinônimo de Ciência Moderna. Na *Nueva España*, os intelectuais buscavam formas de se corresponder com grandes pesquisadores do mundo, com os mais renomados, por exemplo, o Padre Atanasius Kircher. O epistolário de Kircher, organizado por Ignacio Osorio Romero (1993), cujo título é *La luz Imaginaria-Epistolário de Atanasio Kircher con los novohispanos*, apresenta um conteúdo de 150 cartas, trocadas entre o Padre Francisco Ximenez, Alexandro Favián e Atanasius Kircher. Os trechos que seguem são de epístolas de Francisco Ximénez a Atanasius Kircher, do ano de 1655; Alexandro Favián a Atanasius Kircher, do ano de 1663:

Yo, tan pronto como llegue la flota, procuraré por todos los modos que me sean enviadas hasta aqui todas las obras de Vuestra Reverencia. Los españoles solo por teólogos Morales y positivos y predicadores. Yo a un solo livro de Vuestra Reverencia tengo en más que a mil de estas pajas, que no merecen otro nombre. Vuestra Reverencia produce todas las cosas por los experimentos y por el fondo de su preclarísimo ingenio; estoy persuadido que hablar de otras cosas no es nada más que delirar (XIMÉNEZ apud OSORIO ROMERO, 1993, p.4-5).

Las que agora ruego y suplico a Vuestra Reverencia, confiado en la caridad que me hace, se sirva de mandarme remisión son las siguientes: primerament el Arte Combinatoria y el Mundo Subterráneo que ya impreso Vuestra Reverencia obras en el interim, recibiré también merced de adquirirlas, por cualquiera que sea de Vuestra Reverencia será de grande dolor el perderle (FAVIÁN apud OSORIO ROMERO, 1993, p.24).

Hube las obras del Señor Juan Caramuel y en un librito pequeño de las observaciones los nuevos phoemenos del cielo deste tiempo [...] hallé también en este autor cómo trata del modo como se pueden aprender todas las ciencias; otro autor también he hallado que un tomo bien grande enseña el modo de aprenderlas brevemente y, al fin, trae las combinaciones de Vuestra Paternidad Reverenda; llamase Sebastián Izquierdo y es de la Compañía de Jesus (FAVIÁN apud OSORIO ROMERO, 1993, p.61).

Os trechos epistolares retratam a correspondência constante que existiu entre Atanasio Kircher, Francisco Ximenez e Alexandro Favián. Nos trechos, há dados em comum: o interesse pela obra de Kircher, além do interesse por outras obras e objetos científicos. Ximenez diz de seu interesse pela obra completa de Kircher e do valor da obra daquele com quem se corresponde, além de ressaltar o experimentalismo científico local tão presente no século XVII, o qual também é encontrado na obra do matemático alemão. Os dois últimos trechos são de Favián: no primeiro, o pesquisador faz referência ao livro *Arte Combinatoria*, de Atanasius Kircher, o qual revela a realidade da preocupação e da importância da análise combinatória para a ciência da época. No último trecho epistolar, Favián faz menção aos dois cientistas, Juan Caramuel e Sebastián Izquierdo, que muito contribuíram de maneira decisiva para a toda a mentalidade científica do século XVII. Juan Caramuel, com seu tratado *Mathesis bíceps* e Sebastián Izquierdo com seu trabalho *Disputatio de Combinatione*.

A verificação dessa reconstrução da realidade científica dos seiscentos por meio de uma investigação expressa em um epistolário, reconstroi o passado histórico do

século XVII no México. Essa atitude de pesquisa baseada em documentos (cartas) é fundamental para se pensar nos limites de investigação e interesse dos cientistas religiosos do Século de Ouro de Sor Juana. As epístolas organizadas por Osório Romero, além de reconstruírem a correspondência entre os cientistas, trazem à luz nomes como os de Sebastián Izquierdo e Juan Caramuel como teóricos que faziam parte do cenário novohispano de maneira constante. Izquierdo, Caramuel e Diego Rodríguez influenciaram leituras e pesquisas na *Nueva España* que, certamente, alcançaram o convento da poeta mexicana mais famosa do século XVII. Os limites da concepção científica seiscentista na obra da poeta mexicana e, especificamente, em *Neptuno Alegórico* podem ser verificadas por meio do estudo desses documentos, podem ser comprovados pelos diálogos e pelas propostas científicas que circulavam entre a poeta jerônima e seus contemporâneos.

Para tentar recriar a realidade científica do México barroco, Elias Trabulse<sup>48</sup> (1996), investigador contemporâneo, que se dedica aos estudos científicos e a documentos do século XVII, além de dedicar pesquisa em Sor Juana Inés de la Cruz, tem realizado pesquisas relevantes sobre esse período da história mexicana com atenção de suas investigações em outro nome das ciências, o do frei Diego Rodríguez<sup>49</sup>. Dentre

---

<sup>48</sup> O professor-pesquisador e crítico literário, Francisco Ivan da Silva (2002) ressalta que: “a ciência do México seiscentista/colonial teve momentos de intenso brilho. Já assinala Elias Trabulse, um dos mais destacados historiadores, sem dúvida, uma das figuras mais fascinadas pela história do México dos Seiscentos, especialmente, o período entre 1630 e 1680. *Los Orígenes de la Ciencia Moderna en México (1630-1680)*, um de seus importantes estudos, toca nossa sensibilidade de leitor como instrumento de notas que revelam com espanto/assombro o nível cultural/científico/intelectual do México do tempo de sor Juana Inés de la Cruz. Há testemunhos de cientistas ilustres nesse período. Para nosso historiador, a figura central dessa época moderna no mundo da Ciência é o polígrafo, o monge matemático/astrônomo/astrologo, Fray Diego Rodríguez. Preciso lembrar que Trabulse é autor, também de uma Antologia de Sor Juana. Quero dizer, a partir daí, que Sor Juana viveu, paralelamente, ao monge Diego Rodríguez, em comunhão com seus votos, ambos realizando seus dotes de Ciência e Poesia. Ou, Ciência/Poesia, conhecimento hermético, transgressor da racional lógica peripatética” (FRANCISCO IVAN DA SILVA, 2002,p.36).

<sup>49</sup> Elias Trabulse (1985) na obra *La Ciencia Perdida: fray Diego Rodríguez, un sábio del siglo XVII*, trata da ciência no México e do resgate da obra científica do religioso. Para Trabulse (1985), além da verificação da obra do eclesiástico, a importância dos fatores externos, principalmente os históricos e científicos como matéria de poesia do século XVII, ainda que esta ação não seja intencional ou principal, está presente no México barroco. Trabulse (1985) volta-se para o México dos séculos XVII e XVIII e ressalta o valor da ciência perdida através dos tempos e também das descobertas científicas importantes e inovadoras do *fray* Diego Rodríguez.

os estudos do autor, destacam-se duas obras, *El Círculo Roto* e *La Ciencia Perdida*. A obra *El Círculo Roto* dá notícias da concepção científica realizada no México no século em que viveu a poeta barroca, além de séculos anteriores e posteriores sobre como se processou o desenvolvimento científico ao longo dos séculos e acerca de suas linhas de investigação. O autor dedica sua obra à busca por fatores gerais e históricos que contribuíram para o desenvolvimento da ciência no México relativa ao Século de Ouro:

- 1) El estudio de las interacciones entre las diversas ciencias sobre todo en la época colonial, antes del período de especialización que caracteriza al siglo XX.
- 2) El análisis de las relaciones primero entre la ciencia y la sociedad y segundo entre la tecnología y la sociedad en la que ambas se desenvuelven.
- 3) El estudio de las interacciones entre ciencia, tecnología y economía.
- 4) El estudio de las interacciones entre las ciencias, las técnicas y las humanidades (TRABULSE, 1996, p. 11-12).

Trabulse (1996) dá notícia sobre a interação das ciências no México dos seiscentos, fato importante para se verificar esses vestígios na obra da fênix americana, *Neptuno Alegórico*, pois argumenta o autor acerca do entrelaçamento entre ciência, técnica e humanidades em *El Círculo Roto*. O autor, além das quatro condições citadas, as quais demonstram interação científica entre áreas do saber, vê, para o desenvolvimento da ciência no México, fatores externos e internos. Como um dos fatores externos, o investigador observa “la institucionalización de la ciencia” (TRABULSE, 1996, p. 14) como fator de importância desse desenvolvimento; como fator interno, o pesquisador aponta “el estudio de las creencias científicas de las diversas comunidades de hombres de ciencia a lo largo del periodo histórico que se analiza” (TRABULSE, 1996, p. 14). Essas duas características apontadas por Elias Trabulse (1996) são importantes quando se pensa que, como fator externo, a institucionalização da ciência no México colonial era prática de disciplina nas bases de pesquisa científicas. No que tange ao fator interno, ele se refere ao círculo de pessoas de ciência no qual estão inseridos os intelectuais cientistas apontados no epistolário de Osorio Romero (1993) e no qual também está inserida Sor Juana por sua contemporaneidade e sua curiosidade científica. Além dos que mantinham correspondência com o padre Atanasius Kircher, estão, na cena científica mexicana dos seiscentos, o frei Diego Rodríguez e o catedrático Don Carlos de Sigüenza y Góngora. No início de *El Círculo Roto*, Trabulse (1996) resgata e reconhece o valor da obra *Ensayo Político sobre el Reino de la Nueva España*, de

Alejandro de Humboldt <sup>50</sup>(1822) como a primeira a compilar e a inserir as conquistas da ciência mexicana na literatura da ciência universal. Sobre as fontes históricas que deve buscar quem se interessa por esse período da história a ser reconstruído, o autor afirma:

[...] los textos científicos y técnicos mismos, sean impresos o manuscritos; los documentos de archivo, en particular los pertenecientes a los ramos aparece este tipo de información; la correspondencia particular de los científicos, las crónicas históricas, las publicaciones periódicas, los catálogos bibliográficos y diversos tipos de manuales (TRABULSE, 1996, p. 14).

Nesse campo e por esses caminhos investigativos a serem percorridos, o autor divide a ciência presente no México a partir de interesses e por séculos. O século em que está inserida Sor Juana, o autor classifica e define como: “1630-1680: cambio de los intereses científicos. Primeros textos de ciencia moderna. Estudios matemáticos, astronómicos y geográficos”(TRABULSE, 1996, p. 14). Interessa-nos, em *Neptuno Alegórico*, perceber até que ponto a influência da matemática e a da análise combinatória podem estar presentes nessa obra como modelo para influenciar criação artística. Trabulse (1996) reitera o valor da pesquisa em matemática ao dizer que “otro ejemplo que podemos mencionar es el de la evolución de las matemáticas, en el período que va desde la segunda mitad del siglo XVI hasta fines del siglo XX” [...] (TRABULSE, 1996, p. 22-23). Na obra *La Ciencia Perdida*, o autor ressalta a revolução científica ocorrida no México:

[...] es por ello que, en sus inicios, la revolución científica en nuestro país tuvo un doble aspecto que la hace singular: fue por un lado la obra de un reducido núcleo de entusiastas reunidos en torno a un eminente hombre de ciencia y, por el otro, un ágil vehículo de crítica social. Sin duda que nunca imaginó el virrey marqués de Cadereyta los efectos que podrían traer la inocente apertura de una cátedra de matemáticas (TRABULSE, 1985, p. 29-30).

O autor revela o duplo aspecto acerca da revolução científica ocorrida no México dos seiscentos: o fato de haver um núcleo reduzido de entusiastas em torno a um “hombre de ciencia”, o religioso Diego Rodríguez, e, por outro lado, a revolução de ciência se haver convertido em um ágil veículo de crítica social. O trecho evidencia o

---

<sup>50</sup> “De hecho, el primer intento de recapitular los logros de la ciencia mexicana, de evaluarlos e incorporarlos a la gran corriente de la historia de la ciencia universal, fue debida a Humboldt, quien en su Ensayo plático sobre el Reino de la Nueva España, en su *Cosmos* y en varias partes del *Viaje a las regiones equinocciales* consagró amplias secciones a esos temas” (TRABULSE, 1996, p.9).

acontecimento da abertura de uma cátedra<sup>51</sup> dedicada ao estudo da matemática. Essa atitude abriu a mentalidade científica dos contemporâneos da poeta barroca, passando a ser uma realidade de pesquisa constante nesse campo como forma de desvendar o mundo, como forma de explicar, de maneira matemática, os fenômenos da natureza. Isso influenciou o tipo de arte e poesia realizadas na *Nueva España*, a forma experimentalista, a força científica de comprovar arte e ciência, união tipicamente barroca.

Sebastián Izquierdo (1659)<sup>52</sup>, matemático cientista do século XVII, ficou conhecido mundialmente por seu trabalho em análise combinatória e, também, por ter sido homem que teve sua obra consultada, estudada e citada por Leibniz (1646-1716)<sup>53</sup>. *Pharus Scientiarum* ou *Disputatio de Combinatione*<sup>54</sup> não é um tratado que vise tão somente ao aspecto matemático no que se refere à ciência do cálculo propriamente dita. Ao contrário, o autor oferece uma teoria ampla e geral da ciência, inclusive da ciência humana. Na edição contemporânea, o editor Ramón Ceñal apresenta uma edição bilíngue, traduzida do latim ao espanhol, com apresentação da obra por meio de estudo sobre a obra de Izquierdo (1974) e os antecedentes e descendentes à *Disputatio* que

---

<sup>51</sup> Trabulse (1985) descreve o fato de haver sido abeta uma cátedra ao religioso-cientista: “el 22 de febrero de 1637, y en reconocimiento de su “solicitud y cuidado” en el estudio de las matemáticas, le fue concedido oficialmente el nombramiento de catedrático de dicha disciplina. La designación fue confirmada por el virrey marqués de Cadereyta con una real provisión de fecha de 23 de marzo del mismo año en la que se insistía en la “suficiencia de la facultad de mathematicas” del nuevo catedrático. Tres días después fray Diego tomo posesión de dicho cargo, mismo que ocuparía hasta su muerte” (TRABULSE, 1985, p. 24).

<sup>52</sup> Sebastián Izquierdo nace en Alcaraz (provincia de Albacete) en 1601. Ingresas en la Compañía de Jesus en Madrid, en el 17 de septiembre de 1623. De 1641 a 1661 enseña sucesivamente filosofía y teología escolástica en los colegios jesuíticos de Alcalá de Henares y de Murcia. En 1661, en la undécima Congregación General de su Orden, es elegido Asistente del Prepósito General en representación de las provincias de España. Desde ese año reside en Roma, donde muere el 20 de febrero de 1681 (CEÑAL apud IZQUIERDO, 1974, p.9).

<sup>53</sup> “Leibniz, probablemente a través de Kircher, tuvo también noticia de la obra de Izquierdo. En carta a Des Bosses, de 16 de junio de 1712, escribe: ‘R. P. Sebastiani Izquierdo nihil aliud me inspicere memini, quan librum inscriptum *Pharus Scientiarum*, quem iuvenis vidi, sed ideam eius paene amissi’. En otros dos textos, posteriores al *De Arte Combinatoria*, aparece también la mención del *Pharus* de Izquierdo: ‘*De arte combinatoria scribenda. Circa de variis ludorum generibus. Von interest oder de apparentia moriendi. Dahin von bills of mortality. Pharos Scientiarum Izquierdo. De Cryptographicis...*’; ‘*De arte combinatoria libellus componi possit utilis, iucundus, pulcher... Addatur Caramuelis Mathesis Audax... Combinatoria Kircheri. Isquierdo Pharos Scientiarum. Excogitandum aliquid Lullianae arti vicarium eaque melius...*’”(CEÑAL apud IZQUIERDO, 1974, p. 17-18).

<sup>54</sup> A edição e tradução a que se tem acesso de *Pharus Scientiarum* ou *Disputatio de Combinatione*, de Sebastián Izquierdo, é a de Ramón Ceñal (1974). O editor faz belíssima apresentação da obra acerca da lógica inventiva do autor e dos limites científicos nada limitados da obra. A primeira edição da obra é de 1659.

tratam de combinatória. Na introdução, o editor faz um passeio sobre a história da aritmética desde Clavius a Bernoulli, o qual põe em destaque a relevância de *Disputatio* de Izquierdo (1974) no particular contexto histórico dos seiscentos. O editor discorre ainda sobre a opulência do título dado por Izquierdo “Ars...demum legitima, ac prorsus mirabilis scendi, omnesque scientias in infinitum propagandi, et methodice digerendi”, considerando-o barroco<sup>55</sup>.

*Disputatio Combinatione* está alinhada à essência científica criativa, a despeito de categorizações pré-estabelecidas: ciências humanas e ciências exatas. Para Izquierdo (1659/1974), existem duas principais ciências que reúnem o saber humano: a ciência Física que considera seu objeto como existente, ou seja, a ciência do real, do palpável e do existente; a ciência Metafísica, a qual considera seu objeto como ser essencial, ou seja, a ciência do impossível e do possível, precedente de sua atual existência. A Física estaria para o empirismo, experimentalismo, experiência; a Metafísica estaria para a conexão entre as essências com suas particularidades e paixões. Para Izquierdo, a combinatória é um método geral do saber, por meio do qual se busca o conhecimento de todas as ciências, nelas estão incluídas as ciências humanas, portanto a poesia e artes em geral. Izquierdo (1974) abre seu tratado com a seguinte afirmação sobre a combinatória:

[...] este es el principal y el más excelente instrumento del saber; más aún, el único por cuyo mérito el edificio de la ciencia inmediatamente se constituye y aumenta siempre sin límites. A él, cuales hemos tratado hasta ahora; así pues, como instrumento principal de todo el Arte universal del saber, debe ser expuesto cuidadosamente en la presente disputación (IZQUIERDO, 1974, p. 255).

O autor afirma ser a combinatória o excelente instrumento do saber, como forma de método de aprendizagem, organização e acomodação de elementos. A combinatória, nessa concepção, é o método principal de toda a arte da sabedoria, o qual vai ser detalhadamente exposto por meio da disputa das combinações de Izquierdo (1974). Ramón Ceñal (apud IZQUIERDO, 1974) reitera a questão comentando as palavras do cientista na introdução de sua edição e afirma que não é a consideração do cálculo

---

<sup>55</sup> “Su intención queda claramente expresada en el mismo título, ampuloso y barroco cuanto se quiera, en el cual se dice que el propósito principal del libro es ofrecer una teoría general de la ciencia, ‘*scientia de scientia*’, un tratado general del método del saber científico” [...] (CEÑAL, apud IZQUIERDO, 1974, p.11).

combinatório o propósito principal do autor, já que seu projeto não se limita a isso, pois tem a função de ser usado como instrumento da ciência humana em todas as suas variações. O primeiro conceito lançado por Izquierdo (1974) sobre o que seja a combinação é esclarecedor:

[...] es la agregación o colección de muchas cosas en vários agregados según todas las diferencias posibles de los agregados, que de ellas se pueden hacer. Así, pues, de un número cualquiera de términos o de extremos cualesquiera, componer todos los agregados posibles, que de ellos se pueden hacer, esto es propiamente combinar los tales términos o extremos (IZQUIERDO, 1974, p. 255).

Combinar, para Izquierdo, é agregar ou colecionar muitas coisas em vários conjuntos a partir das diferenças possíveis que se possam realizar. Para ele, combinar é agregar termos ou extremos desde que seja em uma harmonia possível. Ao se pensar nesse conceito no contexto barroco, ele apresenta total lógica, pois na arte barroca, tem-se a reunião de extremos que, muitas vezes, parecem díspares, mas que apresentam uma harmonia artística, lexical, poética. Ao pensar em combinar a partir do conceito de Izquierdo (1659/1974), percebe-se que é exatamente combinar, agregar, colecionar o que faz a décima musa homérica na poética barroca de *Neptuno Alegórico*. A autora, ao acomodar argumentação, emblemas e poesia em um único Arco Triunfal, coleciona elementos da mais alta erudição.

Em *Disputatio Combinatione*, Izquierdo (1974) questiona quais seriam os tipos de combinação absoluta que poderiam existir na natureza. Ele responde que as espécies de combinações absolutas estão determinadas pelos modos diversos, segundo os quais podem diferenciar-se entre si os conjuntos acomodados possíveis. O matemático humanista aponta sete tipos de combinação absoluta: a primeira seria a diferença de substância, por meio da diversidade material; a segunda seria a diferença de posição ou ordem dos mesmos termos em cada um dos agregados, chamada de permutação ou variação; a terceira seria a diferença por repetição de um ou mais termos em um conjunto no que diz respeito a outros possíveis, essa combinação é chamada de combinação por repetição; a quarta combinação é percebida por diferença de substância e de posição; a quinta por diferença de substância e de repetição; a sexta, por diferença

de posição e de repetição; por fim, por combinação ternária das três diferenças, resulta uma, a sétima que é a combinação por diferença de substância, posição e repetição.

Ao pensar esses tipos de combinação, a primeira, a segunda e a terceira propostas (respectivamente: a combinação por troca de substância; a combinação por diferença e posição; e, a terceira, por repetição), como aproximação do método empregado por Sor Juana ao organizar *Neptuno Alegórico*, pode-se perceber uma tentativa de leitura matemática da obra, considerando o contexto científico e experimental em que vivia a poeta americana. Vale salientar que existem também a combinação em que tanto a substância pode ser diferente da combinada, como diferente da de posição e ainda da combinação de repetição de termos, a qual é verificada na sétima e última posição. Veja-se a descrição de cada uma delas e suas respectivas tabelas de acomodação:

1 Por diferencia de la sustancia [de los términos] (IZQUIERDO, 1974, p. 256).

2 Por diferencia de la posición difieren los agregados, cuando sus términos, idénticos en todos ellos, tienen diversa posición en serie ordenada según prioridad y posterioridad, en la que están colocados, [...] como aparece en estos términos puestos en serie de extensión local: ABC, ACB, BAC (IZQUIERDO, 1974, p. 256).

3 Por la diferencia de la repetición de los términos resultan agregados diferentes, cuando en uno de ellos un mismo término o unos mismos términos se ponen más veces que otro, como en éstos: AA, AAA, AAAA (IZQUIERDO, 1974, p. 256-257).

7 Finalmente, por diferencia de la sustancia, de la posición y de la repetición de los términos resultan agregados diferentes, cuando unos solamente difieren entre sí por diferencia de la sustancia, como en el primer caso; otros, solamente por diferencia de la posición, como en el segundo caso; otros, solamente por diferencia de la repetición, como en el tercero; otros, solamente por diferencia de la sustancia y de la repetición, como en el quinto; otros, solamente por diferencia de la posición y de la repetición, como en el sexto; y otros, por las tres diferencias, como en el sexto; y otros, por las tres diferencias, como en éstos: ABCD, BBAC (IZQUIERDO, 1974, p. 257).

## TABULA XIX

116. *Exhibens omnes quaternarios ex quovis numero terminorum in ea dato possibiles penes differentias substantiae, positionis et repetitionis.*

2	3	ABCB	BACB	BCCB	CBCB	AABA	ABBC	
AAAA	AAAA	ABCC	BACC	BCCC	CBCC	AABB	ABBD	
AAAB	AAAB	ACAA	BBAA	CAAA	CCAA	AABC	ABCA	
AABA	AAAC	ACAB	BBAB	CAAB	CCAB	AABD	ABCB	
AABB	AAAC	ACAC	BBAC	CAAC	CCAC	AACA	ABCC	
ABAA	AABA	ACBA	BBBA	CABA	CCBA	AACB	ABCD	
ABAB	AABB	ACBB	BBBB	CABB	CCBB	AACC	ABDA	
ABBA	AABC	ACBC	BBBC	CABC	CCBC	AACD	ABDB	
ABBB	AACA	ACCA	BBCA	CACA	CCCA	AADA	ABDC	
BAAA	AACB	ACCB	BBCB	CACB	CCCB	AADB	ABDD	
BAAB	AACC	ACCC	BBCC	CACC	CCCC	AADC		
BABA	ABAA	BAAA	BCAA	CBAA	————	AADD	Pariter-	
BABB	ABAB	BAAB	BCAB	CBAB	4	ABAA	que us-	
BBAA	ABAC	BAAC	BCAC	CBAC	————	ABAB	que ad	
BBAB	ABBA	BABA	BCBA	CBBA	AAAA	ABAC	finem	
BBBA	ABBB	BABB	BCBB	CBBB	AAAB	ABAD	num. 5	
BBBB	ABBC	BABC	BCBC	CBBC	AAAC	ABBA	————	
	ABCA	BACA	BCCA	CBCA	AAAD	ABBB	etc.	

Tabela 1: Quadro combinatório de Izquierdo (1974), *Disputatio Combinatione*, p. 229.

As três primeiras proposições teóricas escritas especificadas como sendo combinação por diferença de substância; combinação por diferença de posição; combinação por repetição são apresentadas com a possibilidade de serem permutadas entre si e de se combinarem a ponto de formar a combinatória plena que congrega esses três tipos de combinação. A referência de número sete explica o desdobramento das possíveis combinações a partir dos três padrões verificados por Izquierdo (1974). O quadro de combinações proposto pelo matemático ilustra a teoria, mostrando, a partir de sistemas binários, ternários e quaternários, as misturas de combinações possíveis. O sistema de combinação pensado por Sebastián Izquierdo (1659/1974), que pode ser aproximado do método de composição de *Neptuno Alegórico*, está pensado da seguinte maneira: primeiro por troca de substância; segundo por diferença de posição ABC, ACB, BAC, terceiro por repetição, AAA e, por fim, a modalidade de combinação que é simultaneamente por substância, posição e repetição, ocorrendo tudo ao mesmo tempo, como por exemplo: ABCD, BBAC.

A combinatória é um fato na realidade científica do século XVII, seu caráter experimentalista e permutacional, suas trocas de posição de elementos, sua repetição de sentenças e suas trocas de substância, guardam uma estreita relação com o momento científicista porque passava a *Nueva España* e, por conseguinte, faz parte do contexto da poesia da intelectual jerônima. A possível verificação de aproximar *Neptuno Alegórico* a um método de escrita que se assemelhe à combinatória izquierdiana é possível se se considerar as etapas-divisões da obra, elencando para uma das partes títulos em letras, estabelecendo e, com isso, verificar o possível tipo de combinação realizada pela autora. Cabe verificar que partes da obra são combinadas com quais e como essa combinação é realizada.

Estudar o barroco a partir de um ponto de vista em que ele se assemelha ou se aproxima da ciência de seu tempo, seja qual for o tempo de surgimento e ressurgimento da estética, é o que motiva um olhar contemporâneo para essa arte, que por muitos séculos, amargou o ostracismo de compreensão crítica e de compreensão teórica. Os teóricos que se ocuparam do barroco, especialmente *d'Ors* (1990), *Sauduy* (1989) e *Deleuze* (1991) já abriram a possibilidade de verificação da estética associada à ciência. Resgatar um teórico matemático contemporâneo a Sor Juana, que comprovadamente teve suas obras circulando na *Nueva España*, é algo que não se pode ignorar. Essa perspectiva analítica funda-se no conceito barroco mais genuíno, o da leitura, da pesquisa e da experimentação de artes e modelos. *Neptuno Alegórico* é o modelo barroco que congrega biblioteca e investigação em ciência.

## 2 NEPTUNO ALEGÓRICO: A FESTA ENCOMIÁSTICA E O ARCO EFÊMERO, O TÍTULO TRIPARTIDO E A FÁBRICA ENGENHOSA

*El círculo de las lecturas se reinicia.  
Cervantes, autor de Borges;  
Borges, autor de Pierre Menard;  
Pierre Menard, autor del Quijote.*  
**Carlos Fuentes**

A elipse festiva das escrituras se (re)inicia: Gorostiza (1909-1966), autor de Sor Juana; Sor Juana, autora de Virgílio (70 a.C. -19 a.C.); Virgílio, autor de Homero; Homero, autor de Séneca (4 a.C.-65 d.C.); Luis de Góngora (1561-1627), autor de Ésquilo (525 a.C.-456 a.C.); Juana de Asbaje, autora de Góngora, autora de Calderón de la Barca (1600-1681), autora de Lope de Vega (1562-1681), elipse literária em festa. A obra *Neptuno Alegórico*, genealogia pagã dos escritos e escritores profanos, pode-se afirmar ser o emblema, diga-se redundantemente, da escrita da escrita, processo natural de construção estética a partir da ideia de que literatura se faz de literatura, concebida a partir da tradição de leitura em direção à novidade do trabalho estético apresentado por prática autoral. A inspiradora epígrafe com as palavras de Carlos Fuentes serviu como modelo para ilustrar a grandiosidade do trabalho que realiza a fênix do México em *Neptuno Alegórico*, obra fundamentada em leituras.

A obra da poeta reúne, em *Neptuno Alegórico*, “várias intenções contraditórias” (D’ORS, 1990, p. 25): homenagear os novos vice-reis da *Nueva España*, apresentar uma arte efêmera por meio de um arco laudatório em uma festa na colônia e, ainda, exibir uma obra de alta erudição. A “contradição” das intenções está, a princípio, em homenagear aos novos governantes, seus futuros mecenas, sem ter a consciência do risco do início dessa amizade tão fecunda e frutífera. Outra “contradição” é apresentar um arco efêmero que alcance a todos os habitantes que assistiam ao espetáculo na *Nueva España*, letrados ou não. A outra “contradição”, ainda, é exibir seu conhecimento profano, não religioso, por meio da alta literatura com relações pagãs que apresenta em *Neptuno Alegórico*, sendo ela monja católica enclausurada. Pensar na obra arquitetônica, não limitada somente a esse aspecto, mas que cumpre o papel para o qual fora destinada, ampliando, excessivamente, a expectativa da função utilitária, pode ser

muito perigoso. Uma leitura de *Neptuno Alegórico* deve considerar a advertência de que pode se tratar de uma obra que aponta para a rota da biblioteca<sup>56</sup> de Sor Juana.

Que obra é essa, intitulada *Neptuno Alegórico*, responsável por trazer o conhecimento de Sor Juana, uma arte circunstancial, poesia oral e escrita, para a festa política de seu mundo, *Nueva España?* Para Paz (2001), o poema é “un emblema, un enigma” (PAZ, 2001, p. 240); López Poza (2003), ao tratar da obra, afirma que “toda la erudición estará empedrada de múltiples citas eruditas que apuntalan su discurso científico por un lado, pero que dificultan seguir el hilo conductor por otro” (LÓPEZ POZA, 2003, p. 249); para José Pascual Buxó (2002), *Neptuno Alegórico* se constitui em um livro monumental de emblemas no qual, “por medio de los «colores» de la pintura [...], se da concreción a las «ideas» o imágenes que bajo la cubierta de las hazañas de un dios fabuloso-representan el ideal político de un príncipe católico: sabio, prudente, poderoso y justiciero” (PASCUAL BUXÓ, 2002, p. 135); para Ramón Xirau (2001), o arco de Sor Juana é “uno de los fragmentos más decorativos y circunstanciales que nos há dejado: el ‘*Neptuno Alegórico*’” (XIRAU, 2001, p. 71); para a sorjuanista Rocío Olivares Zorrilla (2012) o arco é, “en efecto, representación visual y metáfora – o mejor diríamos, alegoría – constituyen la esencia de esta obra, de suerte que vemos hermanarse – en nuestra imaginación, claro está – la pintura y la palabra” (OLIVARES ZORRILLA, 2012, 104). Enigma, erudição, discurso científico, pintura e alegoria misturam-se para conceituar, segundo os críticos, *Neptuno Alegórico*. Todos os conceitos dos estudiosos convergem para reconhecer a importância da obra em função de seu hermetismo que obriga a uma leitura filigranada.

Pode-se pensar a obra *Neptuno Alegórico* como sendo o princípio do projeto literário de Sor Juana com literatura emblemática, que culminaria, anos depois, na escrita de sua obra mais famosa, *Primero Sueño*. *Neptuno Alegórico*, além de obra congregadora distintas formas artísticas, que exigem uma investigação severa para sua leitura, pode ser vista como obra que a colocou em situação invejável na colônia. O luxo em estrutura e em conteúdo apresentado pela enclausurada foi motivo de inveja responsável por perseguições após a exibição do arco que tornou Neptuno e Marques de

---

<sup>56</sup>A investigadora sorjuanista professora doutora Rocío Olivares Zorrilla aborda a questão da biblioteca de Sor Juana em um artigo intitulado *Noche órfica e silêncio pitagórico en Sor Juana*, ao dizer que, “de los varios intentos que ha habido de reconstruir la biblioteca de Sor Juana Inés de la Cruz, los más acertados han partido de la lista de nombres a que ella recurre como autoridades en su *Neptuno Alegórico*; entre muchos otros encontramos a Ovidio, Virgilio, Plutarco, Séneca, Cicerón, Horacio, Plinio el Viejo, Luciano, y aun diez más pertenecientes al más prestigioso acervo de la cultura clásica” (OLIVARES ZORRILLA, 2006, p. 91).

Mancera como personagens públicos, e com eles, a Marquesa de Mancera e a própria Sor Juana. *Neptuno Alegórico* levou a monja jerônima ainda mais à cena social como alvo de observações. A partir dessa obra posta a céu aberto, sucesso diante de ignorantes e doutos, começou o sucesso editorial da poeta barroca e, com ele, o começo do seu fim. A partir dessa obra, que pode ser considerada como broche do século de Ouro em termos estéticos e imagéticos, a autora conquistou ter ao seu lado os vice-reis como mecenas, protetores e amigos, os quais publicaram parte de sua obra sob a observação da maior poeta americana do século XVII. O arco laudatório abriu passagem aos vice-reis, ao clero poderoso novo-hispânico, aos catedráticos da época, àqueles que frequentavam os saraus na capital colonial, à população em geral. Mais que isso, o arco emblemático da poeta foi a obra de passagem de seus escritos para a fama sob proteção política-estatal por parte dos homenageados.

A fortuna crítica busca entender a obra que traz toda essa história política e intelectual e leva o nome do deus dos mares com o acréscimo do adjetivo *Alegórico* ou ainda um sobrenome que abarca todos esses níveis analíticos críticos, composição ainda inesgotável por fazer parte de um programa alegórico cifrado delineado pela poeta. Entende-se *Neptuno Alegórico* como um dos mais elaborados trabalhos intelectuais da monja profana. A composição que mescla descrição emblemática, poema, prosa e arquitetura pode apresentar o mesmo princípio criativo responsável pela complexidade da obra mais famosa de Juana de Asbaje intitulada *Primero Sueño*. Interpretações da obra-arco-poética como laudatória, apenas como uma expressão circunstancial da festa, estão cada vez mais raras, pois, hoje, a crítica tem buscado entender a linguagem alegórica eruditamente cifrada por ser construída sob a base de leituras humanistas e ao modelo de obra de biblioteca barroca, baseada em pesquisas. *Neptuno Alegórico* exige uma leitura que integre sua dupla função: entretenimento popular na colônia e exercício de erudição intelectual alegórico. O fazer parte de um evento social festivo é uma circunstância que não limita o fazer intelectual alegórico da autora para simples função política a que estava destinado o arco sorjuanino. O arco fabuloso feito sob encomenda congrega arte efêmera por meio da arquitetura montada em madeira dentro de uma festa popular na colônia, congrega uma festa de alta literatura ao convidar para seus escritos os que perscrutaram com ela o caminho da busca científica e, congrega ainda, um modo barroco de escrita que apresenta a experimentação científica de seu tempo: a fábrica alegórica cifrada e a explicitação de um modelo argumentativo pautado em lógica e citações científicas baseadas em pesquisas.

## 2.1 A festa, o arco e a tripartição titular festiva de *Neptuno Alegórico*

*Como es bien sabido, las entradas y las  
exequias reales eran de las fiestas  
más espetaculares del Siglo de Oro.  
Las ciudades y una variedad de  
organismos civiles y religiosos  
utilizaban estas fiestas como propaganda y como  
demostración de fidelidad a sus soberanos;  
no se escatimaban esfuerzos económicos o humanos  
en la difícil tarea de erigir aparatos  
conmemorativos que requerían del concurso de  
entendidos en letras humanas, artistas, artesanos  
e incluso ingenieros.*  
**López Poza**

A festa, empreendida pela chegada dos novos vice-reis à colônia mexicana, foi coroada com a exibição encomiástica do Arco Triunfal *Neptuno Alegórico*, da poeta Sor Juana Inés de la Cruz. A epígrafe com texto de Sagrario López Poza (2003) ambienta a composição e informa sobre o espetáculo que era esse tipo de acontecimento na colônia, ressaltando o caráter propagandístico e o feito de se erigirem aparatos comemorativos com a participação de especialistas em letras humanas, artistas, artesãos e engenheiros. As festas no século XVII, na Espanha, eram promovidas para as mais diversas situações: nascimentos de nobres, casamentos, dias santos e comemorações religiosas em geral. Na *Nueva España*, segundo Beatriz Mariscal<sup>57</sup> (2002), a chegada dos vice-reis era o episódio mais concorrido. Nas celebrações a esse acontecimento, diversas práticas religiosas e expressões artísticas comungavam entre si<sup>58</sup>. Maravall (1997) chama de “cultura massiva” também aos eventos pomposos

---

<sup>57</sup> “En estas celebraciones, diversas prácticas religiosas y expresiones artísticas confluían y se complementaban mutuamente: se elaboraban arcos triunfales – piezas efímeras de arquitectura que incluían lo mismo lienzos y tableros con imágenes y textos literários (algunos sacados de diversos textos religiosos, en especial de la Biblia, y otros de invención propia) – ; se componían textos poéticos que a menudo se representaban acompañados de música y danzas; se organizaban concursos literários; se representaban piezas dramáticas, y en su caso, se elaboraban relicários y altares provisionales” (MARISCAL, 2002, p.91).

<sup>58</sup> “As festas eram – como ainda o são em determinadas comunidades – um dos poucos momentos em que a população concentrava-se em uma celebração aberta ou testemunhava os rituais do poder e da devoção. O grande público era exposto de maneira única à mensagem da classe dominante – o que configura a festa também como um dispositivo de comunicação em massa *avant la lettre*. A força da comoção ou do convencimento residia na fórmula complexa da retórica dos sermões e do espanto dos aparatos, potencializados pela legitimidade das mensagens visuais que alcançavam não apenas os doutos, mas os iletrados” (LEAL, 2011, p. 336).

apresentados no século XVII. Na obra *A cultura do Barroco*, o pesquisador faz considerações detalhadas sobre o luxo das festas do Barroco e da especificidade desse tipo de evento dentro desse contexto social: “trata-se de uma cultura – uma arte, uma literatura, alguns divertimentos e jogos sociais e etc – produzida pela exigência de uma nova situação” (MARAVALL, 1997, p. 155). O divertimento social de que fala Maravall (1997) está em consonância com a festa realizada para integrar a massa, os artistas, o Estado e a Igreja. A festa corrobora a ideia de cultura de massa maravallina ao se pensar no frenesi provinciano do recebimento do vice-rei, sem que, para isso, haja maiores reflexões política e social. Ao discorrer sobre o cenário festivo da *Nueva España*, Ferrer (2003) afirma que:

[...] el gusto por lo asombroso, por lo maravilloso, por el artificio, encuentra en la fiesta un lugar privilegiado de expresión, que se manifiesta en espectáculos que buscan ‘suspender’ al público, utilizando un término de la época, dejarlo absorto con lo nunca visto[...]. Los decorados urbanos de la fiesta, por su carácter efímero, invitan a desatar la imaginación, y contribuyen a crear la ilusión de una realidad mejorada, de una ciudad transformada ante los ojos de los ciudadanos, de un espacio que, durante unos días, pretende dejar de ser lugar de fatigas cotidianas para convertirse en el espacio de la diversión y del espectáculo (FERRER, 2003, p.27).

De acordo com Ferrer (2003), as festas realizadas para recebimento dos novos governantes seriam espécies de maravilhas que causavam admiração e assombro por tamanha grandiosidade. A ostentação do luxo e a transformação da cidade para o evento contribuem para a comunhão de uma “realidade melhorada”. Sagrario López Poza (2003) assinala que “las casas de las calles por donde discurría el cortejo estaban adornadas con ricos paños que colgaban de los balcones, flores, ramajes” (LÓPEZ POZA, 2003, p. 243), ou seja, havia um ritual belo e enfeitado de participação popular que caracterizava o evento. A apresentação dos novos vice-reis começava no Porto de Vera Cruz e partia para a Cidade do México, local onde estavam à espera a população, os músicos, os cavalos e os arcos triunfais.

Os arcos triunfais tinham a função de apresentar a situação política atual na província. Naturalmente, o idealizador e escritor do arco, além de poeta, deveria ter uma visão política capaz de sintetizar e transpor às intenções da obra uma postura engajada, uma visão crítica incentivadora do trabalho necessário ao vice-reinado. A festa barroca

de recepção na *Nueva España*, com dois arcos triunfais laudatórios, um de Sor Juana e outro de Sigüenza y Góngora<sup>59</sup>, foi realizada para receber o Marquês de Laguna e sua esposa, a dona Maria Luísa Mancera. A encomenda dos arcos, tradicionais na colônia desde os primeiros governantes, era realizada aos principais intelectuais da época pelos administradores. Os monumentos eram idealizados e projetados arquitetonicamente para ressaltar, em forma de imagens alegóricas e emblemáticas, tanto as qualidades dos novos governantes, como também evidenciar questões principais e urgentes a serem resolvidas pelo novo vice-rei.

A festa<sup>60</sup> de recepção na qual foi apresentado o arco de Juana de Asbaje, no dia 30 de novembro de 1680, revelou uma obra de caráter político, uma poética de homenagem, em descrição de imagens, prosa e poesia, em suporte arquitetônico efêmero, de mitologia e de símbolo destinada a leigos e a letrados. Sor Juana coloca em visibilidade um texto alegórico maior do que a ocasião para o qual fora destinado. Em verdade, uma estrutura estética soberana viria a ser o arco de passagem para os vice-reis, obra de exibição para mais efetivamente apresentar a ocupação da poeta-monja também com temas não religiosos. A proposta de solicitar a uma mulher para compor tal obra, foi executada de maneira a atender às expectativas dos novos governantes, e, ainda, atender à expectativa clerical-pedagógico-popular. Por ter caráter pictórico, variedade de imagens e signos, mescla de palavras e desenhos, o arco de Juana de Asbaje alcançou à população heterogênea da colônia, formada por espanhóis, brancos, índios, mulatos, europeus e *criollos*. No nível figurativo, os iletrados puderam

---

<sup>59</sup> Além de Sor Juana, também recebeu essa missão intelectual o novo-hispano, contemporâneo da poeta, Sigüenza y Gongora. Ele elaborou trabalho intitulado *Theatro de virtudes políticas* que foi arquitetado na praça de Santo Domingo, enquanto o da poeta fora à porta da Catedral Metropolitana. Irving A. Leonard (1974), dedica um capítulo ao intelectual em *La época Barroca en el México Colonial*, cujo título é “Un sabio barroco”. O crítico afirma sobre o autor de *Theatro de virtudes políticas*: [...] “así, este sabio barroco, tan moderno y inteligente en muchas de sus actividades, siguió siendo hijo de su época en otros respectos. Sigüenza nunca se olvidó de su parentesco con el gran don Luis de Góngora, el santo patrón de los versificadores españoles del siglo XVII, y cuando aún era estudiante en el seminário jesuíta, buscaba hacerse digno de esta conexión literária. Son demasiados claros sus esfuerzos literários que descubren una filiación genealógica, aunque ya cierta degeneración estética había comenzado a manifestarse en el caso de este descendiente particular” (A. LEONARD, 1974, p. 287).

<sup>60</sup> Georgina Sabat de Rivers (1983) publicou um artigo na revista *Universit of Dayton Review* cujo título é *El Neptuno de Sor Juana: fiesta barroca y programa político*. Em seu trabalho, a sorjuanista examina o contexto cultural e político de *Nueva España* no século XVII, com ênfase na política local. A pesquisadora, que contempla de maneira primorosa o contexto, não deixa de harmonizar os elementos característicos do barroco na festa de celebração em que o novo vice-rei é recebido pelo povo, pela Igreja, pelos intelectuais e pelo arco triunfal de Sor Juana.

acompanhar o programa político, escrito-imagético, desenvolvido pela poeta, pelo qual recebeu a quantia de duzentos pesos mexicanos como forma de pagamento<sup>61</sup>.

A obra, em sua macroestrutura escrita e descrita, é composta por três grandes partes: a primeira é uma espécie de introdução com o título longo e tripartido, além de uma dedicatória; a segunda parte se divide em dois momentos: *Razón de la Fábrica Alegórica y Aplicación de la Fábula*, texto escrito em prosa e em verso, com os argumentos para a composição das oito telas que irão exhibir as virtudes do príncipe, e, ainda, a descrição de seis emblemas que ilustram as quatro bases para os lados direito e esquerdo, além de dois *Intercolumnios*<sup>62</sup>, incluindo uma *Inscripción*; a terceira e última parte, escrita totalmente em verso, é intitulada *Explicación del arco*.

A primeira parte do texto dirige-se ao novo governante, o Marquês de Laguna, e registra o costume egípcio de adorar suas divindades por meio de diferentes hieróglifos e é dedicada à divinizar o novo vice-rei, exatamente como exige o gênero loa festiva e a ocasião política. A noção de uma festa dentro da festa resume adequadamente a proposta do Arco Triunfal *Neptuno Alegórico*: festividade grandiosa e pomposa própria da ocasião e festejo intelectual ornado pela pluma da religiosa. As diretrizes para a construção do arco vêm assinaladas em *Razón de la fábrica alegórica y Aplicación de la fábula* da seguinte maneira:

*Erigióse en treinta varas de altura la hermosa fábrica a quien en geométrica proporción correspondían diez y seis de latitud, feneciendo su primorosa estructura en punta diagonal; compúsose de tres cuerpos, en que estaban por su longitud repartidas tres calles, en que (quedando libre la capacidad la portada) se formaban tres tableros. El primer cuerpo fue de obra corintia, fundamentada sobre diez pedestales que se manifestaban por sus resaltos con sus intercolumnios, las columnas fingían ser de finísimo jaspe, y el [z]oclo, corona, cornista y collarín de bronce, con seis tarjas de lo mismo, sobre que se asentaban seis columnas de fingido jaspe, revestidas en el tercio de máscaras de bronce, con su plinto, basa y capitel, el arquitrabe, triglifos, y collarín*

<sup>61</sup> Na obra *Ensayo Político sobre el Reino de la Nueva España*, de Alejandro de Humboldt, reeditada pela editorial Porrúa. A edição é apresentada com estudo preliminar, revisão de texto, cotejos, notas e anexos de Juana A. Ortega y Medina e nela há as informações do valor do peso dos séculos XVI e XVIII, levando o leitor a crer que o valor do peso durante o século XVII é o mesmo do século anterior e assim continua até o século posterior, a saber: 1 peso = 13.1/2 reales de plata mexicanos = 480 maravedis (HUMBOLDT, 2011, p. cxliii). Hoje o peso é da proporção de 1 dólar/igual a aproximadamente 12 pesos mexicanos.

<sup>62</sup> *Intercolumnio*: na arquitetura, espaço que existe entre duas colunas.

*de lo mismo: frisos y dentellones de jaspe; cornisa, paflón y volada de bronce* (JUANA INÉS DE LA CRUZ, SOR. 2004, O.C., TOMO IV, p. 373).

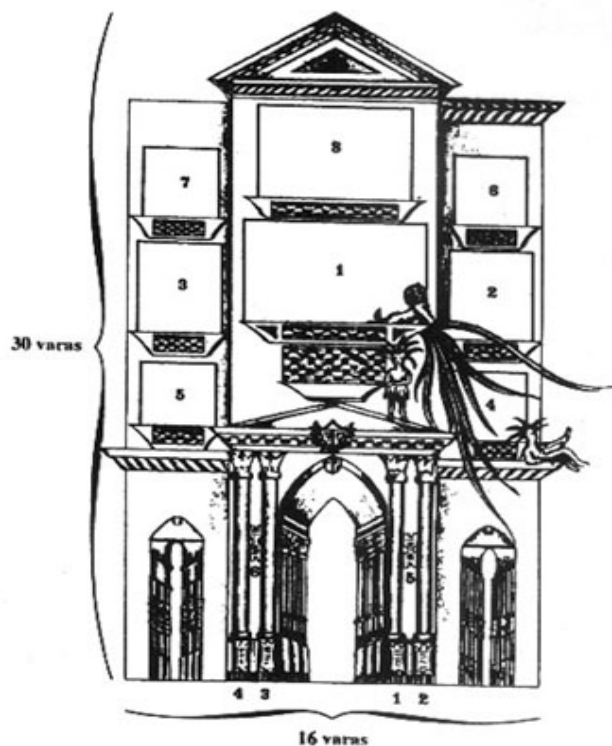


Figura 5: Arco proposto por Georgina de Sabat Rivers (1983), Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

A descrição das medidas do arco criadas pela poeta e a imagem-tentativa de recriação do arco proposta por Sabat Rivers (1983) oferecem, de início, a noção da grandiosidade da obra que teria sido montada para a ocasião, e, desmontada no dia seguinte. O desenho de Sabat Rivers (1983) apresenta numeração de 1 a 8 que corresponde à distribuição e apresentação das oito imagens afixadas na portada do arco. A porta, que remete a uma espessura mais larga no desenho, colabora para compreender a visualização da perspectiva de profundidade da estrutura pela qual o vice-rei passava para ter acesso ao Templo mexicano. Ficava publicamente evidente, com a construção do arco, a importância da chegada dos novos governantes para aqueles que viviam na colônia e, ainda, o fato de esses nobres recém-chegados serem vistos como divindades pela população colonial. A disposição das telas conta a história-missão do novo vice-rei,

elencando suas virtudes de semideus. Na imagem de Sabat Rivers (1983) estão enumeradas as telas que estão descritas em *Aplicación de la Fábula*. Antes de entrar para a Igreja, o arco vem primeiro, à porta da Catedral Metropolitana, chamada por Sor Juana, por mais de uma vez em *Neptuno Alegórico*, de Templo mexicano. Por ele, passam todos antes de chegar ao templo erigido sobre escombros das civilizações astecas. Antes de ter acesso ao altar católico, é preciso receber as bênçãos dos deuses pagãos. López Poza (2003) apresenta uma proposta para a arquitetura efêmera triunfal de Sor Juana:

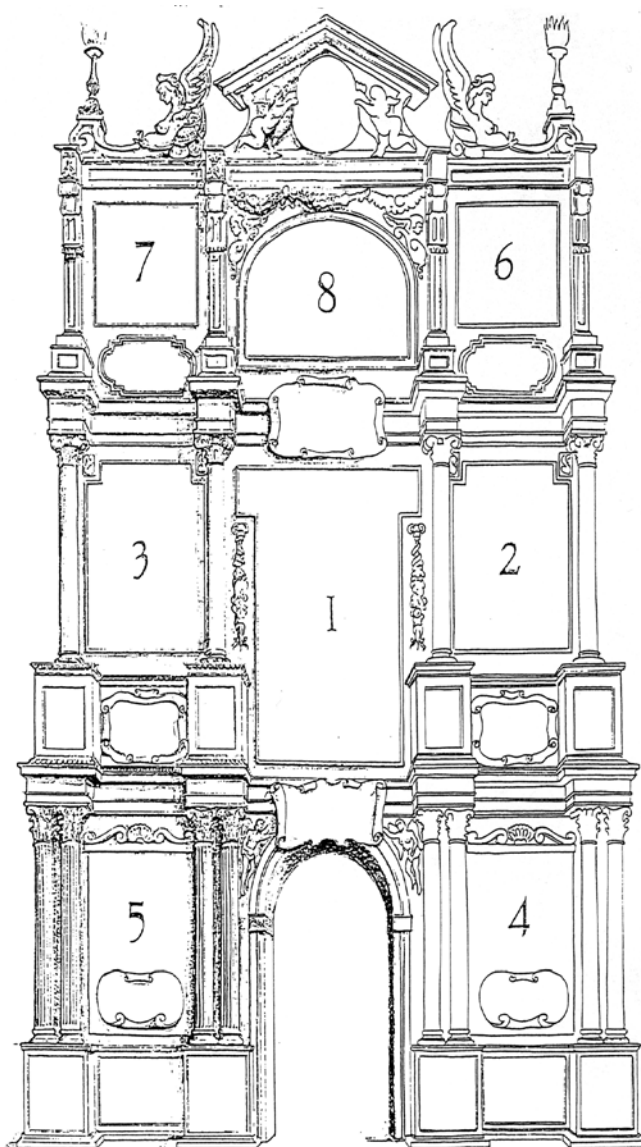


Figura 6: Arco proposto por Sagrario López Poza, 2003, no ensaio *La erudición de Sor Juana Inés de la Cruz en su Neptuno Alegórico*.

A proposta apresentada por López Poza (2003) ilustra o caráter magistral da obra efêmera ressaltando à porta, um sombreamento que dá a ideia de que o arco da poeta-musa não é apenas uma passagem arqueada vazada, de espessura estreita. Ao contrário, o desenho exhibe-se como uma espécie de pequeno túnel, considerando as imagens a serem afixadas não só na fachada, mas nas paredes laterais. O arco de Juana Ramírez, por sua descrição e proposta de unir arte e literatura, pode se tratar de uma espécie de micro-túnel, onde possam ser acomodadas telas e descrições imagéticas (que além de estarem na fachada, precisam de espaço para se exibir nos *Intercolumnios*), criadas por ela que somam um total de quatorze. O que restou dessa arquitetura-passageira ao templo da colônia-espanhola-portentosa construída para um dia de festa foi a parte escrita de *Neptuno Alegórico* e seus ecos críticos de análise e apreciação da parte escrita e descrita da obra após sua publicação em Madrid, 1689, no volume *Inundación Castalida*, a cargo dos vice-reis. Encerrado os festejos de recebimento dos vice-reis, quando houve a exibição do arco, a estrutura física foi desmontada.

A participação popular na festa da colônia faz parte de uma tradição mexicana que se perpetua até os dias atuais. Ainda hoje, em 16 de setembro, o mexicano sai à praça do Zócalo, onde estão localizados o Palácio Nacional e a Catedral Metropolitana, para gritar pelo dia da Independência do México. Não só no Distrito Federal, mas em todas as praças mexicanas, o Dia do Grito de Dolores, em cada 16 de setembro, o primeiro a declarar guerra e a pedir Independência para o país, faz parte do calendário festivo. A população também sai às ruas em 02 de novembro para fazer burla com a morte no dia de finados, nas praças da cidade, com verdadeiros bailes de carnaval, com pessoas fantasiadas, de rostos pintados de *Catrina* ou de qualquer outra fantasia de alusão à morte. Torna-se fácil imaginar o frenesi de mestiçagem cultural das festas na colônia no século XVII, ao se vivenciar semelhantes efervescências, guardadas às devidas proporções, nos dias atuais no México, ao se comemorar os dias religiosos. As festas religiosas do México continuam com suas tradições festivas vivas. Às vésperas dos dias santos, os fiéis se organizam em procissões para fazer desfiles em comunidade. À frente dos cortejos, os mexicanos apresentam números de danças indígenas, seguidos, imediatamente depois, pela imagem do santo homenageado e, atrás dela, pessoas com flores, terços, rosários, vestidas com roupas das cores do santo. As imagens, muitas vezes, são levadas com grandes sacrifícios da multidão, pois, muitas delas, são mais altas em estatura que os fiéis. A Festa de São Judas Tadeu, no dia 28 de

outubro, organizada na Igreja de São Judas Tadeu da Avenida Hidalgo é um exemplo dessa festa de devoção. Os devotos chegam no dia anterior às celebrações em procissões organizadas. A atmosfera é de grandiosidade pelo exagero de número de participantes. Os metrô da linha verde que levam à Estação Hidalgo são lotados. A avenida principal é fechada para a festa que dura mais de vinte e quatro horas. O rito à virgem de Guadalupe é idêntico no ritual, embora maior em exuberância, em mobilização festiva e em número de fiéis. Pessoas enfeitam “bici-táxis” com muitos adereços para porem a imagem da virgem em destaque. Procissões com ritos indígenas abrem a festa sincrética, por ocasião da qual, milhares de fiéis entram em filas, desde antes do esperado 12 de dezembro, para benzer imagens, terços, fotografias de pessoas vivas e falecidas. Não é difícil supor que houvesse danças indígenas incluídas nas celebrações de recebimento de vice-reis no século XVII. Se, hoje, ainda há essa força da cultura asteca no México, então, no século XVII, haveria ainda mais força e resistência cultural para reafirmação da identidade indígena.

Para além da inserção do arco triunfal como obra de arte efêmera, está a obra escrita, a ser desvendada em seus enigmas emblemáticos. A reunião de gêneros escritos e descritos que integram distintas formas artísticas plásticas e literárias, López-Poza (2003) chama de Gênero de relações festivas: “el *Neptuno Alegórico*, de Sor Juana Inés de la Cruz, en prosa, y la Explicación sucinta del arco, en verso, pueden encuadrarse dentro de un género de difusos límites, por la variedad de estilos y formas en que se produjo, que hemos dado de llamar Relaciones festivas” (LÓPEZ POZA, 2003, p.245). Por ser um exemplo de um gênero de limites fluidos, difusos, *Neptuno Alegórico* possui algumas especificidades quanto à disposição de seus elementos em engenho criativo. Trata-se de uma obra poética criada para orientação da arquitetura de um arco laudatório com descrição de como deveriam estar expostas as pinturas, os desenhos e os textos na estrutura edificada. A variedade de formas é estampada desde o título longo, até a explicação do arco em verso.

O título *Neptuno Alegórico* em letras e pompas foi apreciado por toda a gente participante da festa de recebimento do novo príncipe e confirmou a tradição egípcia do recebimento dos novos governantes. Não seria possível imaginar na festa a disposição de alguns dos ritos indígenas da antiga tradição “mexica”, presente até a atualidade em todo o México. O nível para além da evidente literatura festiva didático-política está em começar a refletir sobre o discurso barroco de Sor Juana ao se pensar na

criação da autora desde o título de sua obra. A estrutura transitória recebe um título festivo tripartido que reflete em sua elaboração criativa, a complexa intelectualidade da autora e suas possíveis intenções artísticas. O título longo não é novidade por se tratar de obras barrocas, mas tem ocupado alguns críticos no intuito de tentar compreendê-lo, ou tentar perceber dados orientadores da interpretação da obra como prelúdio da rota analítica a ser seguida. Trata-se de uma espécie de preâmbulo, uma espécie de preparação ou iniciação à leitura do arco, a combinação textual elaborada para nomear *Neptuno Alegórico*. Sor Juana Inés de la Cruz, assim, cria o título da obra arquitetônica e literária:

*NEPTUNO ALEGÓRICO, Océano de Colores, Simulacro Político,*

*que erigió la muy esclarecida, sacra augusta Iglesia Metropolitana de México, en las lucidas alegóricas ideas de un arco triunfal que consagró obsequiosa y dedico amante la feliz entrada del excelentísimo señor don Tomás, Antonio, Lorenzo, Manuel de la Lara, Enríquez, Áfan de Ribeira, Portocarrero y Cárdenas; conde de Paredes, Marqués de la Laguna, de la Orden y Caballería de Alcántara, comendador de la Moraleja, del Consejo y Cámara de Indias y Junta de Guerra, virrey, gobernador y capitán general de la Nueva España, y presidente de la Real Audiencia, que en ella reside, etc.*

*Que hizo la Madre Juana Inés de la Cruz, religiosa del convento de San Jerónimo de esta Ciudad* (JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p. 355).

A tripartição do título *Neptuno Alegórico, Océano de Colores, Simulacro Político*, vem seguido de um adendo ou subtítulo com explicação sobre quem projeta o monumento, seguido de uma legenda que identifica a poeta como autora. Por meio de uma lúcida alegoria concretizada por um arco triunfal “dedicado com amor” à feliz entrada do Señor Don Tomás Antonio Lorenzo Manuel de la Cerda (1638-1692), a Madre Juana Inés de la Cruz celebra o momento. Chama a atenção, além dos pormenores da tripartição inicial do título, a grande nomeação e o registro dos vários epítetos relacionados ao vice-rei, fenômeno cultuado pela arte barroca. Em *Neptuno Alegórico*, esse fenômeno de nomeação estabelecerá relação direta com a genealogia do Marquês de Laguna para uma associação com as virtudes do Príncipe ilustradas por Sor Juana nas telas que adornam a fachada do arco, cifrando-o ao deus Neptuno. O vice-rei é

representado por uma cifra, codificada como Neptuno, que é alegórico, e, somam-se a isso todas as virtudes argumentadas para o estabelecimento pleno nessa junção de dois nomes *Neptuno Alegórico*, que inicia o título. *Neptuno Alegórico* é o principal dos nomes, figura cifrada-orientada pela hermenêutica clássica, em que contém os níveis de interpretação propostos por Santo Agostinho em *Doctrina Chistiana*<sup>63</sup>. A obra trata-se da doutrina espiritual como modo de transmissão de conhecimento, ou seja, aquela forma em que o sentido de criação e interpretação ultrapassa o nível literal, e, mais que isso, busca chegar à luz eterna. O arco recebido pelo vice-rei é uma nova nomeação advinda antes de qualquer nome religioso ou político, mas que representará um discurso alegórico cifrado na doutrina metafórica espiritual da hermenêutica clássica, no qual estarão todas as virtudes necessárias a um governante dentro do programa político sugerido por Sor Juana. Esse programa sugerido pela artista também estava orientado pelos manuais de retórica clássica<sup>64</sup> cujo princípio que rege está fundamentado em “tres elementos básicos que establecía la retórica clásica de Cicerón y Quintiliano: enseñar (docere), deleitar (delectar) y convencer (movere)” (LÓPEZ POZA, 2003, p. 246). Esse programa de retórica clássica baseado principalmente no *docere cum delectare* apresenta quatro regras definidas e obrigatórias: *inventio*, *dispositio*, *elocutio* e *actio*. Além da base da hermenêutica clássica e retórica clássica, a poeta-musa, em sua obra, faz o novo governante ser homenageado com um epíteto pagão, Neptuno, e, mais ainda, um *Neptuno Alegórico*, nome relacionado com uma vasta tradição literária e artística que engendrará a genial escritora jerônima. Além de ser em si já o novo governante católico espanhol nomeado como um deus profano, agrega-se a isso um deus pagão alegórico, outra tradição clássica, já que poetas e representantes da Igreja usavam, em suas criações, figuras mitológicas como alegorias de seus pensamentos.

Octavio Paz (2001), no volume *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, dedica à obra *Neptuno alegórico* dois capítulos: *El mundo como jeroglífico e La madre Juana y la diosa Isis*. No capítulo *El mundo como jeroglífico*, o crítico analisa o título escolhido por Sor Juana e faz uma indagação inicial seguida de sua resposta. O

---

<sup>63</sup> Ver melhor em Rocío Olivares Zorrilla, *La cadena emblemática del “Primero sueño”, nuevos hallazgos e interpretaciones*. II Congreso Literaturas Áureas y Virreinales. UAM-I, México, Octubre, 2008.

<sup>64</sup> Sagrario López Poza (2003) afirma: “El diseño de los programas iconográficos para los arcos y aparatos festivos de arte efímero, que requería de erudición considerable, solía a encargarse a prestigiosos humanistas, a menudo profesores de retórica y, con mucha frecuencia a Jesuítas” (LÓPEZ POZA, 2003, p. 245).

crítico compreende a obra *Neptuno Alegórico* como uma representação da concepção emblemática do século XVII. Paz (2001) atenta para o uso dos hieróglifos pelos jesuítas, que se fundamentavam em um sistema de interpretação do mundo. Assim, ele segue fazendo um breve histórico dos estudos emblemáticos, estabelecendo a relação entre eles, Atanasius Kircher e Sor Juana. No outro capítulo dedicado a *Neptuno Alegórico, La madre Juana y la diosa Isis*, Paz (2001) afirma ser a obra fruto da inspiração nos estudos que a autora fazia dos tratados de Kircher. Para Paz (2001), o arco do *Neptuno Alegórico* é um emblema, um enigma, cuja descoberta leva ao caminho de erudição da autora. O autor revela as coincidências geográficas verificadas entre a construção mítica do deus do mar e realidade histórica do governante de Nova Espanha:

¿Por qué Neptuno alegórico? Por servir el dios pagano como símbolo del virrey novohispano. De la semejanza verbal entre uno de los títulos de Don Tomás de la Cerda: marqués de la Laguna, y haber sido la ciudad de México fundada en una laguna, sin duda brotó la alegoría acuática de Sor Juana. Océano porque este no sólo es la morada de Neptuno sino porque, “como dice Cartario, eran muy Parecidos en los retratos; y con razón, pues indicaban una misma cosa”. Océano de colores. En primer término, por ser los colores y las líneas alegorías de las virtudes y Atributos de Neptuno; y, en segundo lugar por ser unas y otros tantos que forman un verdadero océano. Así, “los colores mitológicos y las simbólicas líneas” del arco eran alegorías de las cualidades de Neptuno y, consecuentemente, de las del marqués de la Laguna. El arco, “universo de colores, publicaba los triunfos” del virrey. Simulacro político por ser el arco el modelo de las virtudes de reyes y príncipes como Neptuno y el virrey (PAZ, 2001, p.200).

Para Paz (2001), chama-se *Neptuno Alegórico* porque serve a um deus pagão além da sugestão onomástica de um dos nomes do vice-rei, Marques de Laguna. O pesquisador compreende como um dos mais importantes para a escolha da autora, o fato de a Cidade do México sofrer constantes alagamentos exatamente por haver sido fundada sobre uma imensa lagoa. Oceano pelo *habitat* natural do deus das águas e oceano de cores por serem, para Paz (2001), de muitos matizes de importância, as virtudes representadas em forma de alegorias do Marquês de Laguna. Simulacro político é o arco por ser o modelo retratado de como podem ser as regras de conduta de reis e príncipes como Neptuno-Marquês de Laguna, o novo vice-rei.

A estética maneirista registra um poema famoso na literatura mexicana intitulado *Descripción de las lagunas de México*. O poema de autoria de Eugenio de Salazar y Alarcón (1530-1612) bem pode ser um antecedente da obra de Sor Juana, já

que trata não somente da questão dos problemas das lagoas no México, responsáveis por grandes alagamentos, como também traz o poeta mexicano para essa cena o deus Neptuno<sup>65</sup>. Mesmo que não haja ocorrido a leitura dessa obra por parte de Sor Juana, inegavelmente é um precedente temático que justifica também a escolha do deus ser justamente título da obra de recebimento dos governantes para administrar relacionada à presença das águas.

Vincent Martín e Electa Arenal (2009) publicaram um estudo sobre *Neptuno Alegórico* cujo título é *Sor Juana Inés de la Cruz: Neptuno alegórico*. Essa obra é uma investigação sobre o arco de homenagem aos vice-reis, com alguns dados biográficos de Sor Juana: o compromisso político da autora na obra; o cenário da corte de *Nueva España*. Os autores registram, em notas, informações resultantes de investigações e de análises empreendidas por eles. Electa Arenal e Vicent Martin (2009) abordam a questão do título a partir da interpretação tripartida, ao dizerem que Sor Juana semeia a contenda alegórica ao pôr “desde el principio un título tripartito, cada parte con su elemento de ambigüedad” (ARENAL Y MARTÍN, 2009, p. 63). Os pesquisadores seguem na interpretação da segunda parte, *Océano de Colores* e na seguinte, *Simulacro Político*:

[...] los colores (figuras y tropos) retóricos del texto de Sor Juana – océano de colores – han de considerarse bajo la luz de la siguiente definición de color: “pretexto, motivo, y razón aparente para emprender, y ejecutar alguna cosa, encubierta y disimuladamente”. El último componente del título, simulacro político, incorpora el siguiente sentido de la voz simulacro: “Imagen hecha a semejanza de alguna cosa venerable, o venerada”, definición ya señalada por Pérez de Moya en su *Philosophia secreta* de 1585”. La segunda manera de introducir dioses o ídolos fue cuanto aquellos, que por su voluntad a los hombres llamaron dioses, no habiendo causa de llamarlos así,

---

<sup>65</sup>Esta ciudad lustrosa vió Neptuno  
Desde el undoso mar donde reinaba;  
Y por poder gozar en tiempo alguno  
De los deleites que él imaginaba,  
Quiso ponerse cerca en oportuno  
lugar, para el regalo que esperaba,  
Y para que ella le comunicase,  
Y en sus graciosas ondas se alegrase.

(SALAZAR, EUGENIO apud BARTOLOMÉ JOSÉ, 1889, p. 36)

porque ellos los habían hecho como a las imágenes o retratos, que los hombres, de barro o madera o de otras materias hicieron por memoria, y esto llama el latino simulacro (MARTÍN y ARENAL, 2009, p. 63).

Electa Arenal e Vicent Martín (2009) revelam um título escolhido com base em um saber filosófico da poeta profana, que era conceitualmente condenado pela Igreja. Para eles, as cores remeteriam à imprecisão, mistura e difusão. O simulacro seria o lugar onde era permitido adorar imagens de barro, contrariando a Bíblia quando proíbe ao homem fazer para si imagens de escultura. A décima musa homérica não só adora a divindade, como o faz com uma imagem não católica. Paz (2001) aborda as três partes dando uma interpretação mais intuitiva, enquanto Electa Arenal e Vicent Martín (2009) argumentam com ideias a respeito da filosofia do século XVI.

As duas abordagens, tanto a de Octavio Paz (2001) quanto a de Vincent Martín e Electa Arenal (2009) chegam a relacionar a tripartição do título ao tridente de Neptuno, mas o que, de fato, vai representá-lo será o dizer incontestável de Sor Juana, ao longo da obra. Sobre as cores, a poeta explica ser referente às colorações virtuosas do oceano em que está o deus Neptuno, inserindo toda a obra em matizes do mar. A poeta esclarece, na fábrica alegórica, após imensa argumentação e atribuições divinas a Neptuno: “ya me parece está acabado el trasunto de nuestro héroe; y aunque iluminado de tan régios colores y formado de tan divinas líneas” (JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p. 368). É possível associar a tripartição do título com o símbolo do tridente de Neptuno a partir das palavras da autora: “finalmente tuvo Neptuno, en lugar de cetro, el tridente, con que regía las aguas, de quien dice Cartario que significaba los tres senos del Mediterraneo o las tres cualidades del agua” (JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p. 372). A letra grega *psi* é o símbolo que carrega Neptuno como cetro de senhor das águas. A obra alegórica da monja barroca discorre sobre o poder detido sob as mãos do senhor dos mares, irmão de Júpiter e possuidor da capacidade de multiplicar suas próprias virtudes devido às suas origens genealógicas. A associação da tripartição do título está fundamentada no poder do tridente, com suas três pontas. A literatura registra uma tradição poética antecedente à obra *Neptuno Alegórico* de Sor Juana, à qual possivelmente ela teve acesso. Os trechos que seguem são uma demonstração dessa tradição:

Ya el Lusitano vio impuestos,  
 gran Neptuno, fuerte Jove,  
 con el tridente y el cetro,  
 freno al mar, ley a los orbes,  
 (LUIS DE GÓNGORA, 1998, p. 38)

Yo no espero la flota, ni importuno  
 al cielo, al mar, al viento por su ayuda,  
 ni que segura pase la Bermuda  
 sobre el azul tridente de Neptuno;  
 (LOPE DE VEGA, 1993-1994, p.371)

O trecho de Don Luís de Góngora, publicado na edição de Antonio Carrera, remete a Neptuno, deus dos mares, e ao tridente. O tridente apresenta-se poderoso, como um objeto de poder para frear a ira do mar. A mesma ideia da ênfase do poder de Neptuno estar relacionado ao poder do Tridente está nos versos de Lope de Vega, edição de Felipe Pedraza Jiménez. No trecho, o Tridente é de coloração azul, alusão ao mar de onde é originário. Então, acredita-se haver se inspirado Sor Juana no Tridente de Neptuno, com suas três pontas poderosas, para decidir pela tripartição do título de seu Neptuno.

Na composição da obra, a poeta apresenta, depois do título tripartido *Neptuno Alegórico, Océano de Colores, Simulacro Político*, a tradicional *Dedicatória*, sem ser assim intitulada, mas claramente reconhecida por ser dirigida ao Excelentíssimo senhor príncipe que recebe a *Nueva España* para governar. A obra, além de loa festiva, apresenta-se como epístola pessoal e aberta ao mesmo tempo, de um texto sumamente conceitual, metódico e detalhadamente explicativo, no qual a conselheira-monja-humanista Sor Juana aborda a tradição dos egípcios em adorar suas divindades por meio de hieróglifos, alusão também à raiz da literatura de emblemas fundado nos hieróglifos. A carta ao vice-rei apresenta passagens em latim, além de uma explicação produzida com base em uma grande pesquisa por parte da autora:

*EXCELENTÍSIMO Señor: Costumbre fue de la antigüedad, y muy especialmente de los egipcios, adorar sus deidades debajo de diferentes jeroglíficos y formas varias: y así a Dios solían representar en un círculo, como lo escribe Pierio Valeriano: Aegyptii Deum ex hieroglyphico circuli intelligebant<sup>66</sup>, por ser símbolo de lo infinito* (JUANA INÉS DE LA CRUZ, 2004, OC, TOMO IV, p.355).

<sup>66</sup>*Aegyptii Deum..*: “Los egipcios entendían a Dios mediante el jeroglífico de un círculo”; (Hieroglyphica) (SALCEDA apud JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p.598).

No trecho inicial da *Dedicatória*, Sor Juana aborda o costume egípcio antigo de adoração à divindade por meio de culto a imagens. Além desse hábito reafirmado pela monja, seu discurso comprova, com base em uma pesquisa, as informações que por ela serão manuseadas ao longo de seu trabalho textual e imagético da obra *Neptuno Alegórico*. Seu estilo de escrita é desenvolvido ostensivamente na argumentação de *Razón de la fábrica Alegórica*, momento-abertura à apresentação das telas-conselhos-direcionamentos. A fênix do México inicia a obra laudatória apresentando a tradição com base nos ensinamentos de Pierio Valeriano, que os egípcios adoravam a Deus por meio do hieroglífico de um círculo, ilustrado com a figura de Eneph: *Aegyptii Deum ex hieroglyphico circuli intelligebant*, por ser símbolo de lo infinito. Outras vezes, en el que llamaban Eneph (JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p. 355). O emblema mostra uma opção imagética de Eneph:

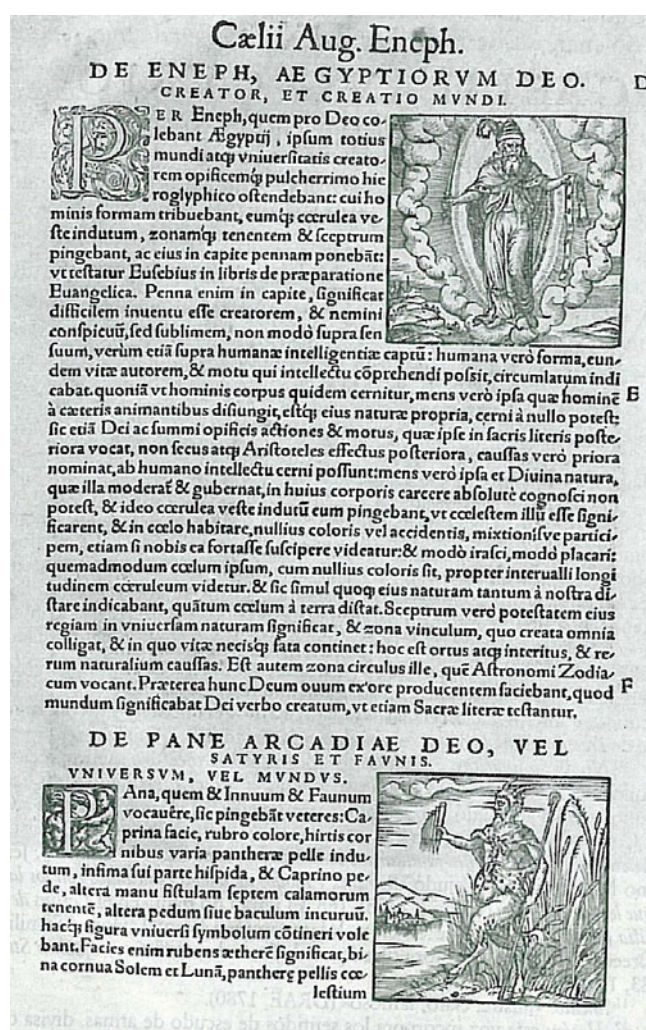


Figura 7: *Eneph*, Emblema de Pierio Valeriano, *Hieroglyphica*, 1556, p. 182.

O emblema de Valeriano, cuja obra está citada em *Neptuno Alegórico*, ilustra a imagem de Eneph, divinizado e adorado pelos egípcios. Sobre a tradição egípcia, a poeta americana atenta para o fato de esse costume egípcio ser perpetuado não somente com as divindades, mas com todas as coisas que não poderiam ser vistas, além do que, era costume possuir a preocupação de estar comunicado, não somente com as pessoas letradas por meio de escrita, mas, especialmente, com a população comum:

*Y esto hicieron no sólo con las deidades, pero con todas las cosas invisibles, cuales eran los días, meses y semanas, etc. Y también con las de quienes era la copia difícil o no muy agradable, como la de los elementos, entendiendo por Vulcano el Fuego, por Juno, el Aire, por Neptuno el Agua y por Vesta la Tierra, y así de todo lo demás.*

*Hicieronlo no sólo por atraer a los hombres al culto divino con más agradables atractivos, sino también por reverencia de las deidades, por no vulgarizar sus misterios a la gente común e ignorante” (JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p. 356).*

O trecho mostra o nome do deus Neptuno pela primeira vez na obra após o título, revelando-o, juntamente com a deusa Juno, por meio de uma exposição enumerativa. Assim como era costume egípcio ter a nobreza perspicaz de mostrar a todos o costume e a importância dos ritos, que não deveria se restringir à cúpula governamental, mas envolver também a massa populacional, Sor Juana mostra o mesmo empenho, considerando o grande número de iletrados habitantes da *Nueva España*, corroborando a tese maravallina de “cultura dirigida” e de “cultura massiva” serem características da cultura do Barroco.

O barroquismo apresentado em *Neptuno Alegórico* traz em si a tradição humanística dos ensinamentos dos cânones europeus, mas também apresenta uma elaboração nova que celebra uma metáfora esplendorosa, ao unir, em sua tarefa, fazer estético, fazer poético, fazer artístico e fazer científico. Essa mistura de fazeres é o que se pode afirmar como uma espécie de modernidade no Barroco realizado na *Nueva España*. Sor Juana imita enquanto inova a arte barroca, dando nova roupagem, novos excessos e novas configurações, talvez mais intensas que as configurações europeias. A escritora estabelece uma ausência de limites nas chamadas áreas díspares de atuação, humanas e exatas, instaurando um Barroco festivo mestiço, nascido denso em ciência, rico em imitação e esplendoroso em novidade estética ao misturar a condição *criolla*; com a abertura moderna ao científico em linguagem ousada.

## 2.2 A fábrica engenhosa: razão da multiplicação festivo-divina

*Multipliquei-me, para me sentir,  
Para me sentir, precisei sentir tudo,  
Transbordei, não fiz senão extravasar-me,  
Despi-me, entreguei-me,  
E há em cada canto da minha alma um altar a um deus diferente.*  
Álvaro de Campos

*Razón de la fábrica alegórica* é a segunda etapa que integra a obra *Neptuno Alegórico*. Esse momento estrutura-se em prosa e em verso, apresentando longa argumentação sobre a escolha do deus do mar para ser motivo da alegoria do novo vice-rei. Pode-se afirmar se tratar de um texto no qual a poeta mexicana revela-se uma crítica literária, além de apresentar conhecimento de filosofia escolástica e trazer movimentação elíptica ao núcleo já por ela descentrado, no modelo sarduyano baseado na elipse de Kepler (SARDUY, 1989) no fazer artístico do barroco do século XVII. Sor Juana justifica sua opção pelo deus Neptuno com base em imensa exposição dedicada ao Marquês de Laguna, acompanhada de atribuições, virtudes e características de outros deuses. A escritora co-move essas características a um núcleo que está representado pelo vice-rei, rebatizado sob a alegoria de *Neptuno Alegórico*. O senhor dos mares será capaz de acumular metáforas, retirando virtudes de outros deuses e reinserindo-as em nova cena por meio dessa argumentação culminante em uma multiplicação divino-metáforica, evento aludido pelos versos em epígrafe de Álvaro de Campos, que tratam da multiplicação como essência de extravasar, de sentir-se inteiro e despedaçado ao mesmo tempo. A multiplicação-transformação convergirá para acrescentar esse excesso ao deus escolhido pela monja, o qual é dotado do poder de acumular mais virtudes que apenas a imediatamente conhecida como a de ser Neptuno protetor, rei e pai dos mares. Em *Neptuno Alegórico* há o exagero próprio do barroco em forma de citações de mitógrafos, emblemistas e poetas que auxiliarão na força argumentativa empreendida pela monja<sup>67</sup>. Há, na obra, morte e renascimento ao modelo benjaminiano barroco-

---

<sup>67</sup> López Poza (2009) faz mapeamento considerável da quantidade de citações que existem em *Neptuno Alegórico*: "de las 210 citas a que recurre en su *Neptuno Alegórico*, cantidad enorme para un texto tan breve, es cierto que una buena parte pueden ser de seunda mano; era el proceder característico de los ingenios del siglo XVII [...] A parte de estas obras, esenciales para argumentar en torno a la mitología, Sor Juana menciona la Biblia, A parte de estas obras, de la que da diez citas (todas menos una del Antiguo Testamento) y las obras de autores clásicos. Los citados con mayor frecuencia son Ovidio (con 20 citas), Virgilio (18), Plutarco (08), Séneca

alegórico no processo de reatribuição argumentativa ao deus antes reservado ao mar, mas que renascerá para muitas virtudes. A “fábrica” alegórica empreendida por Sor Juana sugere investigação do termo e pode estar relacionada ao significado-ideia que foi descrito no século XVII pelo *Tesoro de la Lengua Castellana*:

**FABRICA.** f. f. La acción de fabricar : y así se dice, La fábrica del carbón, la fábrica del vidrio, &c. Es voz puramente Latina.

**FABRICA.** Se toma regularmente por qualquier edificio suntuoso. Lat. *Edificium*. CORN. Chron. tom.4, lib.2, cap.9. Quiso decir algo de la singularidad que huviesse en la costosa fábrica de esta Capilla, en que parece aludir à la *fábrica* del Templo de Salomón. REBOLL. Selv. Milit. dist. 1. num. 9.

*Este mundo esible  
fábrica misteriosa.*

Figura 8: Verbetes "Fábrica" I. Dicionário Tesoro de la Lengua Castellana, Sebastián Horozco Covarrubias, 1611.

**FABRICA.** Metaphoricamente vale idea phantástica: y así se dice, Fulano hace fábricas en el aire. Lat. *Machina*. *Piñanfia*.

**Hombre de fábrica.** Se llama el que es ingenioso y caviloso, para salir con sus intentos, ó introducir discórdias. Lat. *Machinator*. *Molitor*.

Figura 9: Verbetes "Fábrica" II. Dicionário Tesoro de la Lengua Castellana, Sebastián Horozco Covarrubias, 1611.

Os sentidos que dão o *Tesoro de la Lengua Castellana* no século XVII ao termo fábrica e a seus desdobramentos mórficos, correspondem ao significado da fábrica empreendida pela poeta barroca. Primeiro, há no dicionário o sentido do ato de fabricar coisas ou

---

(7), Cicerón y Plinio (6), Horacio y Lucano (5), Macrobio, Claudiano y Servio (3). El resto de los autores son citados en menor número de ocasiones. De los poetas modernos españoles sólo cita a Góngora, tres veces" (LÓPEZ POZA, 2009, p. 260-261).

objetos concretos, significado semelhante ao que se conhece corriqueiramente. O verbete do *Tesoro* também dá conta do ato de associar “fábrica” a construções suntuosas, citando a grandeza do Templo de Salomão. Posteriormente, o significado de fábrica se amplia, sendo associado à ideia fantástica de fabricar coisas no ar. E ainda, o verbete vai mais ainda para o sentido metafórico do termo, conotativo e diz ser a capacidade da pessoa que fabrica alguém “caviloso”, ou seja, criativo, cheio de engenho. Nos termos “construção suntuosa” e “caviloso-engenhoso”, os verbetes do dicionário dos seiscentos corroboram o sentido do termo empregado pela autora para compor sua obra. A fábrica de Neptuno é uma construção suntuosa não assemelhada a um templo, mas que apresenta tamanho exagero em sua proposta capaz de causar admiração aos que observam sua estrutura afixada no Templo mexicano. Ao pensar nos termos “caviloso-engenhoso”, pensa-se no trabalho elaborativo e alegórico da monja em realizar uma linha de raciocínio que representa a lógica escolástica dos seiscentos, mas que a suplanta de um modo experimental e repleto de cavilações investigativas.

Em *Neptuno Alegórico*, a senhora barroca<sup>68</sup>, expositora-transmissora da genealogia dos clássicos da Antiguidade, usa da técnica do silogismo escolástico, por meio de uma argumentação científica, para atribuir a Neptuno, o Marquês príncipe, as virtudes que ela julga serem imprescindíveis a um novo governante. A estratégia persuasiva usa de uma filosofia religiosa escolástica para defender atributos de um deus pagão por meio da busca e da exposição de uma pesquisa não religiosa, portanto profana, que revela um Barroco americano mais aberto à ciência da investigação, não apenas tratando dos temas recorrentes pela mera estética. Irving A. Leonard (1976) afirma que, sob a influência espanhola, a Europa estava mais predisposta aos valores do autoritarismo e do saber eclesiástico. Enquanto isso, em “otras partes del Continente avanzaban lentamente hacia las corrientes más libres del método experimental que más adelante guiaría la ciencia y la técnica modernas” (A. LEONARD, 1976, p. 48).

Sor Juana, poeta cavilosa, em sua fábrica *Neptuno Alegórico*, apropria-se da técnica dos escolasticismo (premissa maior que a levará a uma premissa menor e, por conseguinte, a uma conclusão) não com o objetivo de fazer um mero exercício de memória, conforme diz ser a doutrina escolástica nas palavras de A. Leonard (1976). Ao contrário, a poeta-monja leva a cabo o raciocínio de suas ideias fundamentadas em pesquisas. Na “fábrica”, Juana de Asbaje utiliza argumentos bíblicos, mas são os

---

<sup>68</sup> Epíteto atribuído a Sor Juana Inés de la Cruz por José Lezama Lima (1998) na obra *La Expresión americana*.

argumentos de caráter profano, os do conhecimento mundano, os empregados para sustentar suas teses e amparar suas conclusões baseadas em profundo raciocínio. Também ela, a décima musa de Homero, alcança brilho não apenas pelas citações dos argumentos de autoridade, mas por seu raciocínio baseado nesses argumentos. A poeta, estudiosa da doutrina do escolasticismo, memorizou a técnica, mas apropriou-se dela em favor de seu raciocínio genial, apresentando um Barroco mestiço experimental de cavilação e engenhosidade.

A técnica de Sor Juana seguirá rota para alcançar uma nova imagem atribuída ao deus Neptuno por meio de adição de virtudes e multiplicação de metáforas, pois logrará, ao final do processo de raciocínio argumentativo, uma nova imagem elaborada a partir da morte e do renascimento dos extremos. Para Benjamin (1984), o conceito de alegoria está relacionado a uma espécie de morte e reunião de ruínas para fazer a (re)colocação alegórica. Sor Juana refaz os mitos, reexaminando seus significados e reatribuindo seu sentido ao deus Neptuno, fazendo as narrativas míticas ganharem nova configuração como uma operação alegórica que comunga com os extremos da morte e da vida; a partir da morte para o sentido já conhecido à vida, representada pelo renascimento configurado como o novo alegorizado.

No corpo do texto, antes de operar seu procedimento alegórico por meio de sua técnica mais racional de silogismo escolástico, a poeta, em primeira pessoa do singular, explica que vai buscar, na tradição dos heróis da Antiguidade, argumentos para justificar tamanhas virtudes do Marquês de Laguna: “Esta, pues, tan decorosa invención me obligó a discurrir entre los héroes que celebra la Antigüedad, las proezas que más combinación tuviesen con las claras virtudes del Excelentísimo Señor Marqués de la Laguna” (JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p. 359). No trecho, a investigadora aponta a linha de sua pesquisa traçada para chegar à tamanha fábrica alegórica. A fênix mexicana aponta para os heróis da Antiguidade clássica como fonte buscada para ajudar a elencar as claras virtudes do Senhor Marquês de Laguna. A autora argumenta sobre discorrer e combinar, verbos que indicam falar longamente a respeito e indicam persuasão a partir de uma estratégia combinatória. A escolha pelos heróis clássicos e a busca por suas virtudes para aproximá-las das do novo governante são as razões dessa fábrica alegórica, que ultrapassa o nível festivo de obra circunstancial utilitária e se configura como festa intelectual de pesquisa e de experimentação científica:

*Razones que me movieron a delinear algo de las sin iguales virtudes de nuestro Príncipe, en el dios Neptuno, en el cual parece que no acaso, sino con particular esmero, quiso la erudita antigüedad hacer un dibujo de su Excelencia tan verdadero como lo dirán las concordancias de sus hazañas. Fue este heroico príncipe hijo de Saturno y hermano de Júpiter, el cual, por suerte o por mayoría, fue Rey del Cielo, quedando a Neptuno todo el Imperio de las Aguas, Islas y Estrechos, como lo refiere Natal<sup>69</sup>: Hic cum Iovis socius, et adiutor fuisset in bellis post Saturnum e regno depulsum, iactis sortibus de totius mundi imperio, mare, et omnes insulas, quae in mari existunt, tenere cum imperio sortitus est Neptunus<sup>70</sup> (JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p. 360).*

O trecho evidencia a pesquisa empreendida em mitologia a partir da obra de Natali Conti (1520-1582). Os dados levantados pelo filósofo surgem no discurso da escritora como o argumento de autoridade mais citado ao longo de *Neptuno Alegórico*. A autora diz da árvore genealógica do senhor dos oceanos e lhe atribui o sentido que mais se conhece, o de Neptuno como governante do Império das Águas. Após essa exposição, a qual parte da ideia conhecida da virtude mais evidente do deus dos mares, a escritora vai iniciar sua série de atribuições ao deus Neptuno para que fiquem asseguradas suas outras virtudes como provas incontestáveis dessa pesquisa científica.

O primeiro atributo do deus é o de dar conselhos, sendo também o deus Neptuno homenageado pelos jogos circenses. Em honra “suya se celebraban juegos circenses (como lo refiere Plutarco), a quien llamaban Neptunalia, pues se hacian en honra de Neptuno, dios de los Consejos” (JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p. 360). O deus dos conselhos como primeira nova virtude abre para um leque alegórico que se dará em um processo de causa-consequência de conselho-silêncio-sabedoria-conselho. O tema da sabedoria é tratado na obra poética de Sor Juana mais de uma vez: em *Primero Sueño*, em alguns poemas filosóficos, e em *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*. A busca deliberada pelo conhecimento é o traço mais famoso da obra e da biografia da poeta barroca. Por mais que suas obras exibam saberes, essas são mesmo as obras mais pessoais da escritora. Nesse sentido, Paz (2001) afirma ser *Primero Sueño* a obra mais intelectual de Sor Juana e também a mais pessoal. A erudição de *Neptuno Alegórico* também é o traço pessoal de Juana de Asbaje delineador

<sup>69</sup> Nome de batismo Natali Conti (1520-1582), investigador de mitologia grega, emblemista e tradutor de autores gregos, é autor da obra *Mythologi*, publicada em Veneza, 1551.

<sup>70</sup> *Hic cum Iovis...*: Este Neptuno, compañero y ayudante de Jove, en las guerra que siguieron a la expulsión de Saturno de su reino, habiendo echado suertes tocante al imperio del mundo en su totalidad, logró por suerte tener bajo su mando el mar, y cuantas islas en el mar existen (SALCEDA apud JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p. 601).

de sua busca pela sabedoria. Em *Neptuno Alegórico*, a poeta intelectual deixa clara sua inclinação pelo saber, ao atribuir ao deus Neptuno a primeira virtude de ser um deus com o poder de aconselhar baseado no silêncio. A virtude do conselho é a abertura para a monja defender essa faculdade como só possível por meio da ausência de ruídos. Primeiro a autora da loa festiva abre sua obra com o conselho, advindo da sabedoria, somente alcançada por meio do silêncio.

A sapiência, tão promovida e desejada por Sor Juana, só é possível por meio do inevitável silêncio usado pela mesma poeta como justificativa total ao não matrimônio em *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*<sup>71</sup>. A capacidade de calar-se é uma virtude que não poderia ser esquecida como necessária ao novo governante, o Marquês de Laguna, Neptuno se converte, para Juana Ramírez, em um deus ao modelo de Harpócrates:

*La razón de haber los antiguos venerado a Neptuno por dios del Silencio*<sup>72</sup>, confieso no haberla visto en autor alguno de los pocos que yo he manejado; pero si se permite a mi conjetura, dijera que por ser dios de las Aguas, cuyos hijos los peces son mudos, como los llamó Horacio:

*O mutis quoque piscibus  
donatura cycni, si libeat, sonum*<sup>73</sup>.

*Por lo cual a Pitágoras, por ser maestro del silencio, le figuraron en un pez, porque sólo él es mudo entre todos los animales; y así era proverbio antiguo: Pisce taciturnior, a los que mucho callaban; y los egipcios, según Pierio, lo pusieron por símbolo del silencio* (JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p. 361).

O trecho é organizado com estrutura argumentativa construída com silogismo escolástico que apela ao raciocínio. A escritora lançou mão de referências: a primeira leitura demonstrada é a dos versos de Ovídio (43 a.C.-17 ou 18 d.C.); a segunda é a dos

---

<sup>71</sup> O trecho de *Respuesta* que invoca a necessidade do silêncio é: [...] “a cuyo primer respeto (como al fin más importante) cedieron y sujetaron la cerviz todas las impertinencias de mi genio, que eran de querer vivir sola; a de no querer tener ocupación obligatoria que embarazase la libertad de mi estudio, ni rumor de comunidad que impidiese el sosegado silencio de mis libros” (JUANA INÉS DE LA CRUZ, 2004, OC, TOMO IV, p. 446).

<sup>72</sup> Os versos de *Primero Sueño* em que o deus do silêncio é venerado são: “– el silencio intimando a los vivientes,/ uno y otro sellando labio obscuro/ con indicante dedo,/ Harpócrates, la noche, silencioso;/ a cuyo, aunque no duro, si bien imperioso/ precepto, todos fueron obedientes –” (JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO I, p. 446, vv 73-79).

<sup>73</sup> O mutis...: Darías/incluso a los mudos peces/ el canto del cisne si quisieras; Horacio (Oda 4, 3, 19-20), Odas y Epodos, Ed. cit., 329 (MARTÍN Y ARENAL, 2009, p.84).

estudos de Pitágoras ( 571 a.C. ou 570 a.C – 497 a.C ou 496 a.C ), matemático e filósofo. Pitágoras é reverenciado e reconhecidamente associado à imagem do peixe, alegoria do silêncio ao dizer Sor Juana que o peixe é o único animal mudo. Andrea Alciato (1531), em algumas de suas edições de *Emblemata*, apresenta Harpócrates e o silêncio como símbolo da virtude:



Figura 10: Emblema de Alciato, Lyon, 1649, p 49.

O silêncio, expresso no emblema de Alciato é um ato político, sábio silêncio. O calar-se é algo crucial na proposta literária de Sor Juana Inés de la Cruz, o tema antecipado pela poeta em *Neptuno Alegórico*, será sedimentado como emblema, por meio da figura de Harpócrates, também em sua proposta poética em *Primero Sueño*. Depois de argumentar sobre o silêncio, passará a escritora a discorrer sobre Neptuno, deus do conselho. A reflexão instrospectiva é condição necessária à eficácia sapiencial dentro do

aconselhamento: “y siendo Neptuno Rey de tan silenciosos vasallos, con mucha razón lo adoraron por dios del Silencio y del Consejo” (JUANA INÉS DE LA CRUZ, 2004, OC, TOMO IV, p. 361). Para argumentar em defesa sobre essa virtude do príncipe, a autora discorrerá acerca de sua árvore genealógica para demonstrar a inevitável herança genética repassada a Neptuno por sua mãe Isis:

*Pero volviendo a nuestro propósito, digo que esta Isis tan celebrada fue aquella reina de Egipto a quien Diódoro Sículo con tanta razón elogia desde los primeros renglones de su historia, la cual fue la norma de la sabiduría gitana. Un libro entero escribió Plutarco de este asunto; Pierio Valeriano muchos capítulos; Platón muchos elogios,[...]Fue también la que halló el trigo y modo de su beneficio para el sustento de los hombres, que antes era sólo bellotas, y diolo en las bodas de Jasio, hijo de Corito, cuando caso con Tila. Inventó también el Lino, como lo da a entender Ovidio:*

*Nunc Dea Linigera colitur celeberrima turba*<sup>74</sup>.

(JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p. 361-362).

O trecho é uma exibição de como a poeta constrói sua teia argumentativa com um raciocínio baseado em uma escala argumentativa para convencer o leitor-ouvinte de que Isis é a mãe dos conselhos e da sabedoria progenitora de seres detentores dessa competência. Como estratégia de convencimento, Juana do Arco traz a genealogia de autores que abordam a qualidade de Isis como sendo a deusa da sabedoria. Diódoro Sículo (90 a.C.-30 a.C.) é a primeira voz de autoridade credenciada para trazer a tradição da crença dos saber de Isis desde as primeiras escrituras, tendo sido essa a base para a sabedoria cigana. Plutarco é a segunda, sendo elencada essa voz pela monja por Plutarco dedicar um livro inteiro à sabedoria de Isis. Pierio Valeriano é indicado pela autora, ao dizer dos capítulos tratados por ele; seguido por Platão, que traz, segundo a monja, muitos elogios à sabedoria de Isis. Esse processo de argumentação enumerativa-gradativa apresenta uma estrutura decrescente (livro, capítulo, elogios). A poeta-douta traz para a cena o argumento renovador da poesia na figura e do verso de Ovídio, ao remeter o verso escolhido por ela da veneração da multidão pela deusa, transpondo essa mesma ocasião para a festa em que está sendo exposto seu Arco Triunfal. O convencimento que venera alcançar a poeta mexicana ocorre por meio da obstinada rota silogística transgressora elaborada por ela ao usufruir dos ensinamentos de São Tomaz

---

<sup>74</sup>*Nunc Dea...* “ahora celeberrima diosa, recibe culto de turba vestida de lino” (*Metam.*, I, v 747) (SALCEDA apud JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p. 603).

de Aquino (1225-1274) para exibir mais que memorização, senão raciocínio com base em leituras mundanas.

A transferência genética, posteriormente abordada como dado científico em Biologia, pode ser vislumbrada, na obra de Sor Juana, como uma espécie de morte-transferência da virtude da sabedoria própria de Isis, à luz do engendramento alegórico benjaminiano que se funda em morte-vida. Além da natureza sapiencial característica de Neptuno, ampliação de sua função de pai dos oceanos, agora ele é também deus dos conselhos, competência herdada de sua mãe, conforme comenta a poeta: “finalmente, tuvo no sólo todas las partes de sabia, sino de la misma sabiduría, que se ideó en ella. Pues siendo Neptuno hijo suyo, claro está que no le corría menos obligación” (JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p. 366). A autora da obra laudatória arremata sua reflexão dizendo, que “me parece haber probado bastante que Neptuno, así por herencia como por propia y personal ciencia, fue sabio” (JUANA INÉS DE LA CRUZ, 2004, OC, TOMO IV, p. 367). Sor Juana escolhe expressão “haber probado”, como uma demonstração de assumir o posicionamento de experimentação científico-literária na composição de sua tese-obra de *Neptuno*. Sua investigação-criação apresenta o deus senhor dos mares como um sábio capaz de dar conselhos, por herança de sua mãe Isis, endossada percepção por toda uma tradição clássica literária.

Segue a argumentação poética elencando compreensões em favor de renascimentos-atribuições virtuosas a Neptuno. O ser conselheiro sapiencial passa também a deus do trabalho, nova característica do governante das águas. Começa a poeta citando a Virgílio: “y aun en la manera de sus sacrificios: sacrificaban a Neptuno con particularidad el toro. Virgilio, 2, Eneida.:Laocoon, ductus Neptuno sorte sacerdos,/ Solemnes taurum ingentem mactabat ad aras<sup>75</sup>” (JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p. 363). Aqui, a pesquisadora-monja cita um primeiro argumento, depois chama um mais, Pierio Valeriano novamente, “sabido es ser el toro símbolo del trabajo, como se ve en Pierio, Lib. 3. Pues como los gentiles, para hacer sus sacrificios, observaban tener atención a cuales eran las cosas de que cada dios más se agradaba, y de aquélla hacían su víctima, así a Neptuno sacrificaron el toro (JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p. 363). A poeta americana exercita as lições de

---

<sup>75</sup> *Laocoon, ductos...*: Laoconte, designado en suerte sacerdote de Neptuno, estaba en el altar acostumbrado/ sacrificando a un corpulento toro (MARTÍN Y ARENAL, 2009, p.89).

escolástica de una manera selvagem, experimental a seu modo de argumentação comprovável por meio de seu silogismo experimental-científico-barroco-americano. Premissa maior: o touro é sacrificado em favor de Neptuno; Premissa menor: o touro é o símbolo do trabalho; conclusão suposta: logo, Neptuno é o deus do trabalho porque o touro, sendo símbolo do trabalho, é também Neptuno deus do trabalho. Ocorre que Sor Juana contradiz a conclusão mais óbvia a que poderiam chegar as premissas iniciais, a poeta mexicana apresenta sua própria conclusão experimental, reelaborando as premissas iniciais com base em Virgílio ( 70 a. C- 19 a. C ) e em Pierio Valeriano (1477-1558 ) e acrescentando que, em seu entendimento, “bien pudo ser ésta la razón; pero yo juzgo ser otra y muy diferente”, e argumenta:

*Es Neptuno hijo de la misma sabiduría, ya se ha visto, pues queda probado ser hijo de aquella diosa errante, que con el nombre de Io, corrió las distancias de todo el mundo y aportando a Egipto fue allí adorada en la figura y apariencia de una vaca, como elegantemente lo describe Ovidio, Epist. 14, Hipermnestra ad Linceum:*

*Scilicet ex illo lunomia permanet ira,  
Quo bos ex homine est, ex bove facta dea<sup>76</sup>;*

[...] *Pues si la sabiduría se representaba en una vaca, los hombres sabios se idearon en un toro. [...] De donde se conoce que no por ser hechura suya, sino por ser símbolo de la sabiduría, sacrificaron a Neptuno el toro. Con esto queda entendido Plutarco, que en el libro De profectu virtutis, escribe: Philosophum Stilponem somniavisse, vidisse se Neptunum expostulantem secum, quod non bovem ipsi immolasse. Y luego añade: “Ut mos erat sacerdotibus<sup>77</sup>. ¿Era Estilpón filósofo? ¿Profesaba ciencias? Pues con razón se le queja Neptuno de que siendo sabio no le sacrifique la sabiduría al padre de ella en su símbolo; pues conociéndolo, no había sabio que con la agradable víctima del toro no lo sacrificase cuanto había alcanzado de las ciencias: Ut mos erat sacerdotibus. Habían reconocido que agradaba tanto la sabiduría a Neptuno, que aun los más ínfimos criados suyos, como Tritón (de quien dice Ovidio, lib. I, Methamor.:*

*Caerulem Tritona vocat, conchaeque sonanti  
Inspirare iubet<sup>78</sup>*

<sup>76</sup> *Scilicet ex illo...*: "es verdade que la ira de Juno perdura desde el momento em que um ser humano se hizo vaca, y de la vaca salió una diosa Laocoon, ductos...: Laoconte, designado en suerte sacerdote de Neptuno, estaba en el altar acostumbrado/ sacrificando a uncorpulento toro" (MARTÍN Y ARENAL, 2009, p.91).

<sup>77</sup> *Ut mos...*: "Según tenían por costumbre los que la hacían sacrificios" (MARTÍN Y ARENAL, 2009, p.94).

<sup>78</sup> *Caerulem Tritona...*: "[Neptuno] llama al azulado Tritón y le ordena que sople en su sonora concha"; Ovidio, Metamorfosis (1, 333-3334) (MARTÍN Y ARENAL, 2009, p.95).

(JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p.364-365).

A conclusão da Juana do Arco Triunfal não poderia ser menos experimentalista-barroco, no declinar do método silogístico (A. LEONARD, 1976), ao aludir à abertura de seu contexto histórico ao conhecimento, à sabedoria. Se a sabedoria se representava na figura de uma vaca-feminina, para os homens sábios se idealizava a figura de um touro-masculino. Além disso, Juana de Asbaje argumenta com Ovídio que Isis era adorada pelo símbolo de uma vaca. Ocorre exatamente o oposto, era o deus Neptuno que gostava demasiadamente do touro por ser símbolo da sabedoria e não referência exclusiva ao trabalho. Sor Juana apresenta, uma vez mais, que, em sua obra, tudo vai convergir para busca incansável pelo conhecimento. Assim é em *Primero Sueño*, quando a alma tenta vários métodos para alcançar a totalidade do saber universal; assim o é na *Carta Athenagórica*, quando a monja defende seu direito a buscar conhecimento, desejado pessoalmente e manifesto socialmente desde quando roubou as lições de alfabetização destinadas à sua irmã. *Neptuno Alegórico* apresenta a busca incessante por sabedoria, como virtude primeira e fundamental a ser cultivada, além de todas as demais para o bom governo dos novos vice-reis.

Sor Juana Inés de la Cruz segue realizando multiplicação das virtudes ao novo vice-rei, desta vez, atribuindo-lhe a invenção das grandes navegações: “inventó también el arte de la navegación, para conducir por el mar sus armadas” (JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p. 367). A poeta faz multiplicação-transformação mítica para imputar a atribuição de virtude de Neptuno e também ressaltar o mesmo deus das águas como deus das edificações: “éranle dedicados los edificios, por haber edificado los muros de Troya” (JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004 p. 368). Essas duas condições também remetem ao conhecimento: as navegações são uma relação direta aos estudos de cartografia, empreendidos fortemente desde o começo das aventuras náuticas dos primeiros colonizadores orientados por esses estudos das escolas especializadas, como exemplo, A Escola de Sagres. A referência da autora às edificações não são menos relacionadas aos saberes e conhecimentos na área de engenharia, arquitetura e urbanismo, condição essa essencial para o saber do novo vice-rei poder estar em sintonia com a realidade em que estava imersa a *Nueva España*. Especialmente, a referência às edificações surge como um apelo ao novo príncipe para

---

que tome providências no intuito de amenizar os constantes alagamentos na Cidade do México e conclua a construção da Catedral Metropolitana.

Seguindo em *Razón de la fábrica alegórica*, Sor Juana elenca os muitos nomes atribuídos a Neptuno, reiterando ser ele o deus mais poderoso e, por isso, o escolhido para representar alegoria da força e da imagem do Marques de Laguna. A autora atribui vários nomes a Neptuno e reiterando a sua preocupação poeta estudiosa com a sabedoria ainda em outros momentos:

*¿Qué otra cosa es ser hijo de Saturno, que ser hijo de la real estirpe de España, de quien descienden tantos reyes que son deidades de la tierra? Es también su excelencia hijo de Isis, esto es, de la sabiduría del Señor Rey Don Alonso, el Sabio por antonomasia, llamado así por la excelencia de sus estudios, especialmente matemáticos; Misrain español, a cuyos compases parece que obedecía el curso de las estrellas. Expresólo con elegancia el Apolo andaluz Don Luis de Góngora, en una octava que empieza:*

*Aquel Alonso, digo, coronado  
de honores más que esta montaña estrellas,  
nunca bastantemente celebrado,  
aunque igualmente venerado de ellas.*

*Concordando aun en este género de estudio con los egipcios: pues ellos fueron los primeros que observaron los movimientos de los cuerpos celeste y enseñaron al mundo la astrología.*

*Es también Su Excelencia hermano de Júpiter, Rey del Cielo, esto es, del Señor Duque de Medina Coeli, a quien por suerte cupo este estado de cielo; con razón llamado Júpiter, pues el nombre de éste se dijo a iuvando, como dice Marciano Capella: Et nos a iuvando Ioven dicimus<sup>79</sup>. ¿Qué más ayuda, que un Valido Alcides que alivia al Monarca español del peso de la Esfera de tan dilatado gobierno?*

*Cupo a Neptuno en suerte el mar (como ya queda dicho), con todas las islas y estrechos. ¿Qué otra cosa fue esto, que ser Su Excelencia Marqués de la Laguna, General del Mar Océano, con todos los ejércitos y costas de Andalucía?*

*¿Ni qué otra cosa fue ser titular de los edificios, y llamado Comes, que ser Conde de Paredes?*

(JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p. 369).

O trecho vai evidenciar as escolhas de Juana de Asbaje no que se refere às atribuições multiplicadas como virtudes do Marquês de Laguna-Neptuno, expondo seus motivos para que a conexão entre Neptuno, deus do mar, e o também chamado Conde de Paredes para todos os argumentos detalhados e defendidos pela monja serem comprovados de acordo com sua lógica argumentativa. Para isso, ela elenca as conexões

<sup>79</sup> *Et nos...*: ‘Lo llamamos Jove del verbo iuvare’ (MARTÍN Y ARENAL, 2009, p.95).

etimológicas entre os nomes e sobrenomes do Marquês que aludem ao mar, mas principalmente a herança de tradição intelectual da qual descende o no governante da Nova Espanha.

A pluma de Sor Juana mistura uma escrita para a alta erudição, do triunfo de Neptuno-Marquês Laguna e de suas virtudes intelectuais, com um espetáculo para homenagem ao alcance da massa por meio das imagens descritas em seu arco. O arco laudatório sorjuanino já se configura como festa pomposa profana do conhecimento dentro da festa de “cultura de massa” de que participam ao vivo os viventes da *Nueva España*. Da festa-arco-literária em prosa, arquitetura e poesia também participam Pierio Valeriano (1477-1558), Ovídio (43 a.C.-17 ou 18 d.C.), Séneca (4 a.C.-65 d.C.), Pitágoras (570 a.C.-495 a.C.), quando a poeta convida à essa reunião festiva para construir a profusão de imagens e gêneros textuais de experimentalismo barroco, em forma *relações festivas* (LÓPEZ POZA, 2003): atitude que integra arquitetura, poema, prosa e imagens descritas. Tem-se, com a obra luxuosa de Juana de Asbaje, uma festividade erudita de diversidade de gêneros textuais na qual insere a monja as presenças dos deuses pagãos e dos heróis clássicos da antiguidade. Sor Juana realiza trabalho de investigação científica e o exhibe na escrita de *Neptuno Alegórico* na construção da teia emblemática da obra. Ademais, há o motivo das buscas pelo saber das ciências a partir dos fenômenos da natureza como um costume egípcio, e em Neptuno, a poeta barroca ao imitar o costume de adorar as divindades, trata de buscar a ciência de experimentação com base em pesquisas. Pode-se afirmar que o barroquismo moderno em *Neptuno Alegórico* está em a poeta estampar o tema da pesquisa baseada em uma tradição literária que leva a um desvio desses ensinamentos tradicionais trazendo a novidade da experimentação de tipo argumentativa com base nas lições de escolástica, além do tratamento de renovação que a Juana do Arco dá aos mitos. Essa festa de virtudes redesenhadas ultrapassa os temas mais recorrentes do barroco, como a brevidade da vida ou o desengano, em *Neptuno Alegórico*, a poeta dá o tom de pesquisa científica aberta representada pela modernidade barroca mexicana mestiça realizada em *Nueva España*, rompendo com a noção de obra arquitetônica puramente circunstancial.

### 3 NEPTUNO ALEGÓRICO: EMBLEMAS, ESPELHOS DE PRÍNCIPES E O SISTEMA TRÍPLEX SORJUANINO

*Emblemas [...]  
son como piedras preciosas  
en el oro de un elegante discurso.*  
**Baltasar Gracián**

*Los espejos de príncipes son obras de carácter político-moral  
que recogen un conjunto de directrices morales y de gobierno  
básicas que han de inspirar la actuación del buen soberano Cristiano.*  
**Nogales Rincón**

*Portanto, um príncipe deve aconselhar-se sempre.*  
**Nicolau Maquiavel**

Desde Francesco Petrarca (1304-1374), o tema da formação ideal do príncipe e a preocupação com seus vícios e virtudes são motivo de pesquisa para ocupação dos Humanistas. A temática, passível de doutrina, tem proliferação de abordagem por meio da literatura emblemática e por meio do gênero chamado “espehos de príncipes”. As epígrafes reúnem ideias que colaboram para entendimento da realização poética de *Neptuno Alegórico* por meio da palavra-discurso, da política e do conselho. Baltasar Gracián (1601-1658) escreve que emblemas são como pedras preciosas em ouro, os quais fazem parte de um elegante discurso. Nogales Rincón (2006) conceitua o gênero espelho de príncipe e o insere na categoria de textos políticos-morais que atuam na formação de um soberano. Nicolau Maquiavel (1469-1527) ressalta a importância de um príncipe aconselhar-se como exercício constante e essa noção está na obra de Sor Juana. Esse elegante discurso aparece em forma de descrição imagética que enfeita a cena barroca luxuosa, além de congregar discurso literário mesclado a aconselhamento político, revelando, mais uma vez, sua tradição de saber fundado na cultura humanística.

Livros que tratavam de “la estricta razón de Estado” (SUÁREZ QUEVEDO, 2009, p. 122), como *O Príncipe*, de Nicolau Maquiavel (1469-1527); livros que tratavam da “conformación de la imagen del soberano ” (SUÁREZ QUEVEDO, 2009, p. 122), como o *Momus*, de Battista Alberti (1404-1472); e livros de emblemas, “ante

todo la fundamental aportación de Alciato” (SUÁREZ QUEVEDO, 2009, p.122), entre outros tantos nomes<sup>80</sup>, foram as bases precedentes para a realização do gênero espelho de príncipe. A definição teórica alimenta a noção de que espelho de príncipe, fruto da tradição humanística dos grandes pensadores filósofos, que muitas das vezes, se ocuparam com o tema da formação principesca, além de ser fruto também da tradição emblemática, congrega literatura e política, listando vícios e virtudes, com ou sem imagens associadas a descrições verbais.

*Neptuno Alegórico* apresenta o modelo que integra literatura e política, aconselhando-reconhecendo virtudes e incentivando decisões políticas urgentes que beneficiassem a *Nueva España* por meio de uma interpenetração de códigos artísticos, como ferramenta de ensinamento e de persuasão. A obra é uma espécie de florilégio literário político de aconselhamentos baseado nos três ensinamentos da retórica clássica *docere* (ensinar), *delectare* (deleitar) e *movere* (convencer). O caráter didático não-verbal de *Neptuno Alegórico* é o responsável por alcançar heterogêneos públicos e por realizar, assim, um ensinamento político baseado em literatura capaz de atingir principalmente os diferentes perfis da colônia dos seiscentos. O arco sorjuanino ensina, deleita e convence. A realização desse feito é estabelecida por meio das telas idealizadas a funcionarem como um modelo de literatura emblemática e também um manual ao modelo-estilo de espelhos de príncipes, que preveem apresentação de virtudes destinadas a auxiliar na conduta da formação ideal do príncipe. Os espelhos de consulta propostos pela poeta apresentam-se em duas instâncias específicas: uma acessível ao público, de caráter iconográfico imediato; e outra destinada ao príncipe: tanto de caráter iconográfico (observações mais especializadas) quanto de caráter escrito (notações mais gerais).

As oito telas e as seis bases idealizadas para aconselhar doutrinariamente o príncipe, elaboradas para serem afixadas no Arco Triunfal estão em *Razón de la fábrica alegórica y Aplicación de la fábula*, sendo localizadas especificamente em *Aplicación de la fábula*. Antes de apresentar a descrição poética dos quadros a serem pintados, a autora do modelo emblemático-didático-literário-político registra uma dedicatória muito

---

<sup>80</sup> Diego Suárez Quevedo (2009), em *De espejos de Príncipes y afines*, mapeia os possíveis antecedentes e referentes dos espelhos de príncipes. Enumeram-se alguns: Pietro Bembo (1470-1547), Baldassare Castiglione (1478-1529), Horapolo, Pierio Valeriani (1477-1558), Sebastián de Covarrubias (1539-1613), Cesare Ripa (1560-1622/1625) e Erasmo de Rotterdam (1469-1536).

comum aos artistas que fazem arcos laudatórios, sendo mais comum ainda praticar esse costume nas obras de aconselhamento dos príncipes. A dedicatória e as telas foram elaboradas com o intuito de acompanhar a direção que Sor Juana intenciona dar ao novo governante com uma linguagem argumentativa, mas com descrição de imagens, a partir do que a autora já faz, na parte inicial de *Razón de la fábrica alegórica*, em forma de linguagem verbal em prosa. O direcionamento proposto pelas obras laudatórias como característica da cultura do barroco é tratado por Maravall (1997) ao tratar do procedimento diretivo como instância de “cultura dirigida”, analisado pelo teórico a partir da obra gracianesca. O espelho sorjuanino, além de representar um aspecto da cultura dirigível do barroco, também se relaciona com o aspecto barroco contemplado por Maravall (1997), intitulado “cultura massiva”, já que *Neptuno Alegórico* não alcança apenas as cabeceiras dos príncipes em seus palácios, mas, indo além, revela o comprometimento de aconselhar ao príncipe diante da massa não alfabetizada. O povo seria capaz de entender, por meio das imagens imediatas em níveis ainda que superficiais, as diretrizes sugeridas pela poeta. O hábito de empregar imagem para realizar comunicação em massa foi adotado pela escritora a partir da construção do gênero arco triunfal, baseado nos ensinamentos egípcios de tentar alcançar a todos por meio de escrita e iconografia.

Sor Juana Inés de la Cruz faz distribuição das telas em *Aplicación de la fábula* após imensa argumentação silogística em *Razón de la fábrica alegórica*. A décima musa distribui suas propostas emblemáticas em duas instâncias de apresentação. A primeira proposta é composta por oito telas a serem dispostas na fachada do Arco Triunfal. A segunda subsequente é a apresentação de seis gravuras emblemáticas distribuídas em quatro bases e dois *Intercolumnios*. As bases e as colunas não foram ainda criadas pela crítica literária ou arquitetônica, estando inédita essa proposta iconográfica. A proposta de portada do Arco Triunfal, já foi pensada e concretizada por estudiosos que apresentaram três modelos. Georgina de Sabat Rivers (1983) e Sagrario López Poza (2003) deram suas contribuições ao apresentarem arcos com as numerações e posições delineadas por Sor Juana em uma tentativa didática para vislumbre do leitor contemporâneo. O outro arco existente é de Arnolde Aguilar (s/d), o qual não apresenta numerações explícitas, mas tenta seguir a ordem numérica demarcada por Sor Juana. O modelo do arco de Aguilar (s/d) opta por apresentar gravuras baseadas nas descrições de

Sor Juana. As telas-ensinamentos da monja, na visão de Arnaldo Aguilar (s/d), estão assim materializadas:

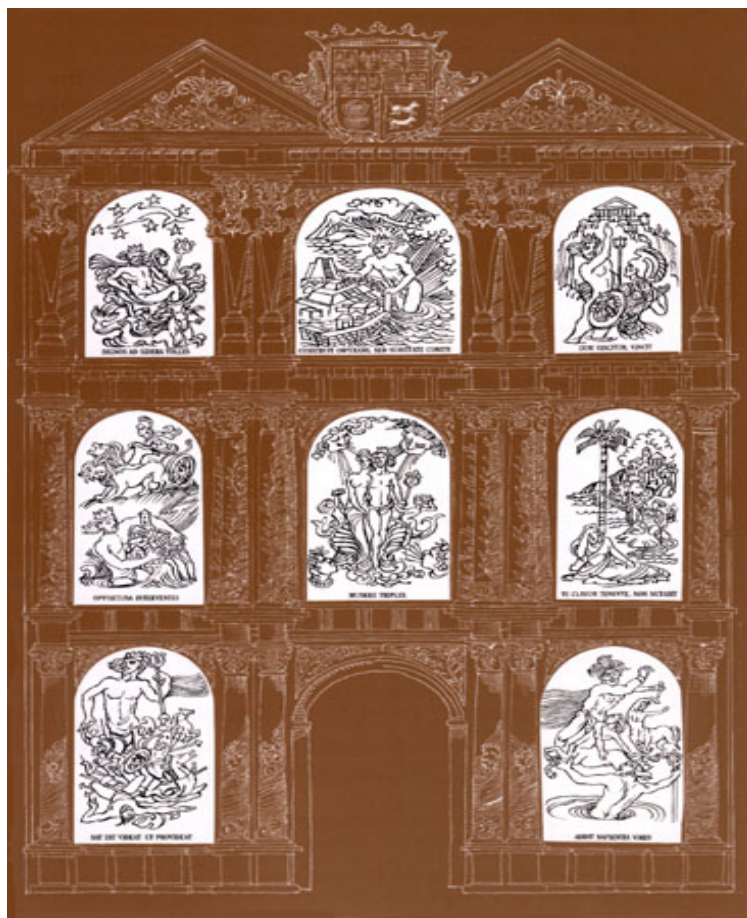


Figura 11: Arco Triunfal, coleção Arnaldo Aguilar (s/d), Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

A imagem da coleção de Arnaldo Aguilar (s/d) é uma tentativa de recriar as telas narrativas propostas para que todo o público estivesse a par dos conselhos dirigidos por Sor Juana a partir das necessidades da *Nueva España*. As oito telas descritas estão dispostas em forma de argumentos de telas enumeradas de 1 a 8 e representam da esquerda para direita e, de cima para baixo: 7, 8, 6, compõem a primeira fila; 3, 1, 2, combinam a segunda; 5 e 4, a terceira. A tela de número 7, a primeira da esquerda para direita, corresponde ao desenho da sétima tela descrita pela autora, que deixa em aberto para múltiplas possibilidades de ilustração, já que a descrição feita versa sobre a famosa disputa entre Neptuno e Minerva sobre o batismo do nome da cidade de Atenas. Na figura de Aguilar (s/d), está Neptuno em destaque, embora Minerva tenha saído

vitoriosa da disputa. Na tela de número 8, é apresentado o protótipo da catedral metropolitana inacabada, o agigantamento de Neptuno na imagem e a diminuição do desenho do Templo mexicano revela sua capacidade de concluir a missão de construir a Igreja. A tela de número 6 é caracterizada por vários conselhos ao príncipe, com foco na imagem do Delfín. No desenho da imagem, vê-se Neptuno vencedor ante um desafio de luta. A segunda fileira de imagens dispostas no arco apresenta os quadros 3, 1 e 2. O quadro 3 revela a descrição de Juno levada por um carro guiado por dois leões. A tela mais ao centro é a primeira descrita por Sor Juana e ilustra Neptuno e Anfitrite. Na tela de número 2, há a referência à Latona e à Ilha de Delos, estabilizada por Neptuno. Originalmente, na obra de Sor Juana a posição das telas está invertida, estando à esquerda Latona (3) e à direita (2), Juno e os leões. Nesse ponto, há um equívoco no modelo proposto por Aguilar (s/d). A última fila corresponde às demonstrações das telas 5 e 4. A tela de número 5, à esquerda, ilustra a imagem de uma luta entre bárbaros e Neptuno, mas a criadora do Arco descreve, em maior destaque, a imagem do Centauro como educador. A tela de número 4 ilustra a disputa entre gregos e troianos descrita pela autora, conforme o desenho proposto no arco por Aguilar (s/d) estampa.

A proposta da monja jerônima de seguir com o espelho de príncipe para aconselhamento como estratégia para levar o novo governante da *Nueva España* a se reconhecer nas imagens pintadas e a se identificar com a nova terra é a característica mais imediata observável pela população. O direcionamento empreendido por Sor Juana é dirigido ao Marquês de Laguna no intuito de levá-lo a se reconhecer, por meio da alegoria proposta, como responsável por vencer os desafios administrativos a serem enfrentados em seu governo. Os *lienzos* apresentados e propostos em *Neptuno Alegórico* são a aplicação alegórica de sua racional fábrica de virtudes atribuídas ao Marquês de Laguna, nos quais a autora ilustra, em forma de imagens descritas, as ideias inicialmente defendidas severamente em *Razón de la fábrica alegórica*. Como processo criativo ilustrado, as telas são acompanhadas por motes em forma de título e, no pedestal de cada tela, um poema, *subscritio*. A poeta americana desperdiça em imagens emblemáticas, apresentando um pequeno poema como exagero próprio da estética barroca, além de unir imagem, palavra e ensinamento político. A iconografia das missões cuja realização é exigida do príncipe presta-se a levá-lo a cumprir o dever de assimilá-las imediatamente como metas a serem realizadas. A representação iconográfica das proposições faz o público iletrado estar participando sobre as orientações político-administrativas sugeridas ao recém-chegado.

### 3.1 *Neptuno Alegórico*: Manual de aconselhamento iconográfico e espelho de príncipe emblemático

[...] *todo i qualquier Príncipe se puede considerar en dos maneras distintas i diversas. La una en quanto hombre; i la otra como a Príncipe [...] conviene (que) sea instruído en aquellas artes, que mas necesarias fueren al uso, oficio i gloria de la segunda persona [...] como un pintor, un platero, un escrivano (sic) no puede llevar buena labor, ni hacer su oficio, faltandole el devido (sic) aparejo de instrumentos.*  
**Fadrique Furió Ceriol**<sup>81</sup>

*Neptuno Alegórico* é um espelho de príncipe, no sentido de se caracterizar como possível manual de lições para elencar as virtudes que um soberano deve cultivar para a arte e o sucesso do bem governar. Em forma de aconselhamento argumentativo, telas e descrição de emblemas, a obra laudatória da poeta-décima musa apresenta, em linguagem verbal e não-verbal, a delicadeza que possui esse tema, inserindo-se como grande sábia humanista aconselhadora do novo príncipe da *Nueva España*. A epígrafe de Furió Ceriol (1759) elucida a necessidade da instrução do príncipe de duas maneiras: uma como homem e outra como príncipe. Para ele, em ambos os casos, especialmente na conduta de príncipe, deve haver um devido aparato de instrumentos que garantam a glória do monarca. Sor Juana Inés de la Cruz, para composição de seus emblemas, apresenta um mote, uma descrição imagética e um epigrama após cada descrição emblemática. A obra não traz imagens gravadas, mas elas podem ser reconstruídas a partir dos apontamentos elaborativos da poeta e da rota erudita na qual ela se baseou para idealizar suas imagens. Para argumentar sobre mitologia e respaldar seus emblemas imaginados, a autora cita com maior frequência Pierio Valeriano, Natali Conti, Vincenzo Cartari, além de Andrea Alciato. Para as citações e argumentações poéticas, a fênix mexicana cita: Ovídio, Horácio, Sêneca, Virgílio e Góngora. A elaboração imagética que, ao mesmo tempo discorre sobre virtudes, apontando direcionamentos

---

<sup>81</sup>A epígrafe de Fadrique Furió Ceriol, de 1759, da obra *El concejo/ I consejeros/ del príncipe*, dedicado a Felipe II, foi retirada do estudo de Suárez Quevezo (2009) intitulado *De Espejos de Príncipes y afines*.

administrativos é realizada com base nos estudos que Sor Juana realiza das obras desses autores.

As fontes consultadas para escrita de *Neptuno Alegórico* têm sido motivo de investigação e discordância entre a crítica contemporânea. Octavio Paz (2001) afirma haver Sor Juana consultado, como base principal a obra de Baltasar de Vitória, *Theatro de los dioses de la gentilidad*. López Poza (2003) afirma haver Sor Juana consultado os mitólogos diretamente, além de possíveis consultas a enciclopédias: “Sor Juana tenía buen arsenal donde acudir para buscar munición erudita” (LÓPEZ POZA, 2003, p. 261); Olivares Zorrilla (2014) também afirma não concordar com Octavio Paz (2001) sobre a busca da pesquisa apenas em antologias, afirmando a pesquisadora existirem citações presentes em *Neptuno Alegórico* que não foram citadas na obra de consulta defendida por Paz (2001) como base para Sor Juana. O fato é que, para realizar a obra *Neptuno Alegórico*, não poderia ter havido a autora se baseado em pesquisas de terceiros, tamanho o esmero e o detalhamento científico com que trata a autora de um tema específico e que parece não se esgotar ante a investigação apresentada na obra. Com base em pesquisa severa, em antologias, enciclopédias, mitógrafos, emblemistas e poetas, Sor Juana exhibe suas telas de aconselhamentos emblemáticos, suas bases e seus *Intercolumnios* que formarão a parte iconográfica da obra.

A primeira tela descrita é a que deve ocupar lugar mais ao centro, corresponde à tela *Argumento del primer lienzo*. A autora principia o quadro visual rememorando seu trabalho argumentativo realizado em começo de *Razón de la Fábrica Alegórica* acerca da semelhança entre “nuestro Excelentísimo Príncipe y el Padre y Monarca de las Aguas, Neptuno” (JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p.375). A autora ocupa-se em delinear a posição da imagem na fachada do tabuleiro principal “(que fue el que coronando la portada era vistoso centro de los demás), a toda costa de poderoso y a no menos visos de deidad, la sagrada de Neptuno, acompañado de la hermosa Anfítrite; su esposa, y de otros muchos dioses marinos” (JUANA INÉS DE LA CRUZ, 2004, OC, TOMO IV, p. 375). A poeta-pesquisadora traz à cena a descrição de Cartari para a composição imagética do deus e de sua esposa como que para respaldar, de maneira científica, a investigação realizada por ela para a escrita da loa. A descrição que Sor Juana faz de Neptuno e Anfítrite se aproxima da de Pausanias, mas, como também não oferece imagem desenhada, o emblema de Cartari é uma tentativa de representar essa exposição elaborada:



Figura 12: Neptuno e Anfítrite, Vincenzo Cartari<sup>82</sup> *Imagini delli Dei de gl' Antiche*, In Padova, M. DC. XXVI, p. 211.

O emblema de Vincenzo Cartari apresenta Neptuno e Anfítrite em uma concha levados por cavalos no mar. Na imagem, aparecem duas medalhas à esquerda e à direita que representam outros episódios narrativos de Neptuno. O tridente se destaca como cetro do novo vice-rei, o ar de pompa e altivez no mar é majestoso, aludindo à chegada do Marquês de Laguna e da Condessa, sua esposa, ao México dos seiscentos. A arquiteta do Arco ocupa-se em deixar explícita que, por mais que se haja pintado os rostos das

<sup>82</sup> A imagem de Cartari também é apresentada na Obra Completa de Sor Juana, Tomo IV, organizada por Alberto G. Salceda, 2004 e por López Poza (2003), em *La erudición de Sor Juana Inés de la Cruz en su Neptuno Alegórico*, 2003. Ambos os estudiosos apresentam a imagem da edição de Veneza, 1571, *Imagini delli Dei de gl' Antichi*, a qual não apresenta os círculos narrativos de episódios das fábulas de Neptuno. Na edição de Veneza, Neptuno e Anfítrite estão alinhados à direita.

duas divindades marinhas, Neptuno e Afritrite, o pincel furta suas perfeições, “(especialmente a la Excelentísima Señora Marquesa) agravios en su copia, aunque siempre hermosos por sombras de sus luces, groseros por atrevidos, y cortos por desiguales (JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p.375). O emblema de Cartari apresenta o desenho de dois círculo que aludem a Tritón, “de biforme figura, con su torcida trompa, marino clarín de tantas glorias; divirtiendolos reales oídos las músicas Sirenas (JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p. 375-376). Mesmo que, na mitologia grega, Tritón seja filho de Poseidón e Afritrite, a alusão de Sor Juana a essa divindade é a de que ela surge como mensageira, com sua trombeta mágica e poderosa, na chegada festiva dos vice-reis ao México. Por fim, a poeta enfatiza *Munere Tríplex*, o Tridente como força poderosa de Neptuno, representando as propriedades de cada ponta do cetro: “dulce, amarga y salada en sus cristales” (JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p. 377).

A tela que inicia a série não apresenta conselhos, presta-se a ilustrar o adorno da chegada pomposa de Neptuno e Afritrite, saindo das águas marítimas, alusão ao desembarque dos vice-reis nas águas do Porto de Vera Cruz. A tela que irradiará uma conexão com os demais sete quadros “se copió en el principal tablero (que fue el que coronando la portada era vistoso centro de los demás)” (JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p. 375). Há preocupação de Sor Juana com a conexão entre essa tela e as demais, estabelecida como estratégia desenvolvida com o intuito de que essa imagem seja combinada com as demais, para formar uma cadeia de elementos visuais em movimentação barroca, com o acréscimo da sobreposição imagética entre os elementos que ilustram a tela abre-alas e as outras que complementam a ideia geral de exibição intelectual e aconselhamento real. Ao afirmar a poeta-monja que a tela possuía vistoso centro em relação aos demais já explicita a preocupação do movimentar-se barroco de que fala Wölfflin (2005) e associa-se ainda com a elipse sarduyana de núcleo movente. A capacidade de se movimentar e se unir com cada uma das outras imagens, formando uma ideia-conceito-político, reelabora a noção mesma de núcleo principal, que passa a ser desdobrado nas combinações com as telas de conselhos vindouras.

A posição estratégica ocupada pelo quadro pode ser entendida a partir de uma provável intencionalidade de torná-lo um meio de ligação, um espelho de príncipe, com os demais, que terá conexões diretas com a primeira. A disposição elíptica faz lembrar a descrição teórica sarduyana da obra barroca a partir da elipse descentrada,

cujo núcleo de atenção move-se em direção às outras partes igualmente concatenadas e não menos importantes. Neptuno é receptor desses conselhos e irradiador das possíveis soluções. A tela-abertura é a única que não evidencia um conselho explícito, apresenta-se como uma exuberante tela que combina Neptuno e Anfitriote chegando à nova terra e, na combinação induzida, forma com as outras um manual de aconselhamento emblemático.

A segunda tela, intitulada “Argumento del segundo lienzo”, está situada ao lado direito do arco, como afirma a autora, “al diestro lado, si no tan grave, no menos lucido, se ostentaba otro tablero, que hacía hermoso colateral al de en médio: en cuyo campo se descubría una ciudad ocupada de las saladas iras del mar” (JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p. 377). A posição das telas e as salgadas iras do mar são motivos de destaque na composição da autora: ao determinar a posição da imagem, a poeta adverte que não é menos importante essa tela em relação à primeira, mostrando haver uma intenção de movimentação interpretativa por parte da compositora a se realizar sobre os que irão compreender a estratégia imagético-argumentativa. Sobre as iras das águas, Sor Juana intenciona aconselhar, apresentando os problemas das inundações das lagoas do México, atendendo, assim, a uma das petições a ela encarregas pelos administradores da *Nueva España*.

A imagem a ser pintada é a da deusa Juno sentada em um carro conduzido por dois leões pedindo socorro ao deus Neptuno para que acalmasse as águas: “descubría-se arriba Juno con régio ornato, en un carro que por la vaga región del aire conducían dos coronados leones” (JUANA INÉS DE LA CRUZ, 2004, TOMO IV, p. 377). Juno, em desespero, voava conduzida por leões e pedindo socorro ao Monarca das Águas: “a su lado estaba Neptuno, a quien, afectuosa, pedia socorro para la ciudad de Inaco su alumno, dada ya a saco a los marinos monstruos (JUANA INÉS DE LA CRUZ, 2004, TOMO IV, p. 377-378). Juno pede auxílio a Neptuno para que ele acalme as águas de Inaco, a referência é a metáfora à Cidade do México com seus problemas de alagamentos e falta de canais que façam escoar as águas das lagoas. Na alegoria emblemática, Inaco surge como seu aluno, tendo sido ele, na mitologia clássica, juiz e símbolo de transformação de *Oceánida*. Neptuno, piedoso, atende ao pedido de socorro de Juno e acalma as águas. A imagem gravada para compor essa imagem descrita por Sor Juana Inés de la Cruz pode ser visualizada por meio do emblema de Vincenzo Cartari:



Figura 13: Juno com os leões, emblema Vincenzo Cartari, *Le imagini*, Francofurti<sup>83</sup>, 1687, p.77.

O emblema de Vincenzo Cartari demonstra Juno, venerada na Síria, e identificada com outras deusas por ser esposa de Júpiter. A multiplicação das duas figuras femininas no emblema pode aludir tanto à identificação de Juno com outras deusas, como pode representar a deusa em dois planos: sentada e guiada por dois leões e em pé, próximo a

<sup>83</sup> Emblema apresentado pela sorjuanista Rocío Olivares Zorrilla na conferência intitulada *Los emblemas del Neptuno Alegórico*, na Universidad Autónoma de Morelos, 2014. López Poza (2003) apresenta outra versão do mesmo emblema no ensaio *La erudición de Sor Juana Inés de la Cruz en su Neptuno Alegórico*. A edição usada por López Poza (2003) é a de Vincenzo Cartari, *Imagini delli Dei de gl' Antiche*, Venezia, 1571.

um pavão, sua ave preferida. O emblema e o apelo de Juno representam a ameaça dos riscos de inundação da Cidade do México: “representaba esta inundación la que es cotinua amenaza de esta imperial ciudad, preservada de tan fatal desdicha por el cuidado y vigilancia de los señores virreyes,” (JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p. 378). A imagem das constantes inundações pode ser vislumbrada por meio da gravura:



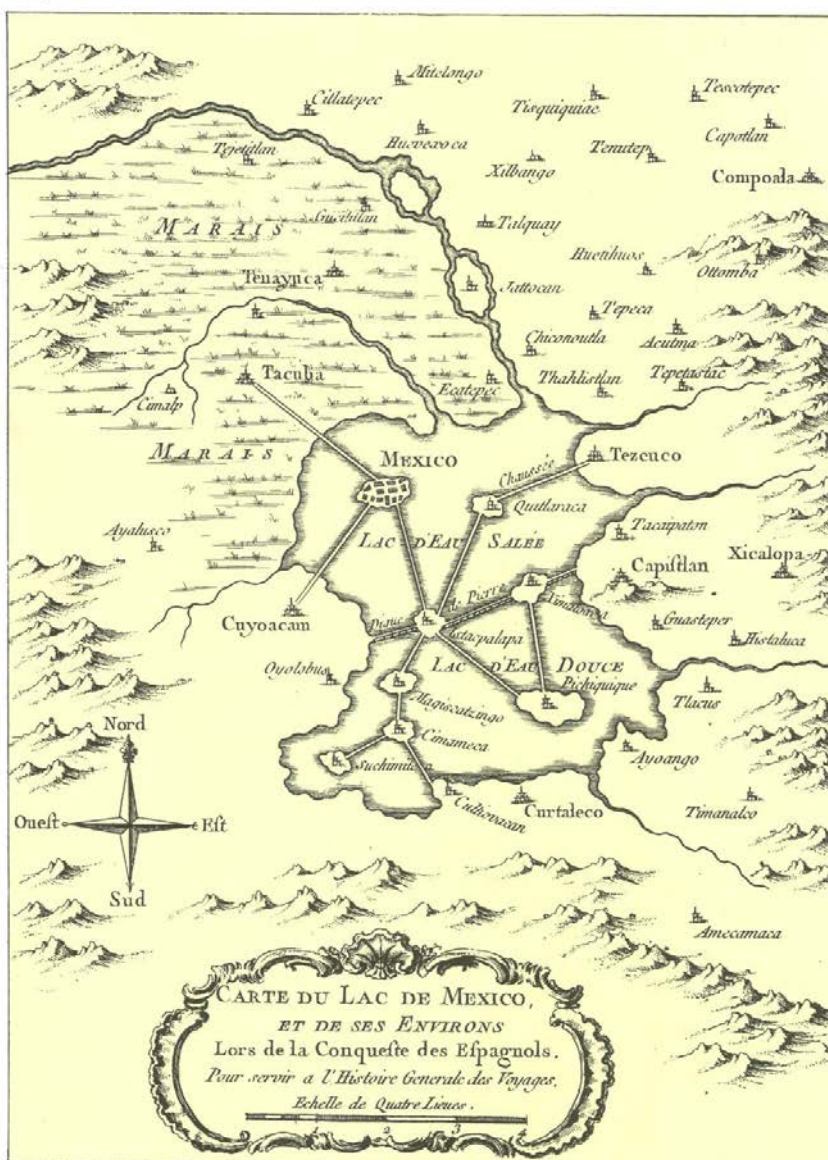
Figura 14: Imagem emblemática da edição ilustrada de *Metamorfosis*, Ovídio: *Transformaciones de Ovídio en lengua española*, Belleró<sup>84</sup>, 1595.

Neptuno surge esplendoroso e triunfante na imagem da edição ilustrada da obra de Ovídio. O fato de estar o deus marítimo acalmado as águas representa a capacidade do Marquês de Laguna de acalmar as águas das lagoas do México. Sor Juana adverte sobre a má sorte da ameaça constante vivida pelo habitantes da *Nueva España*. A poeta aconselha que Neptuno, como pai das águas, contraponha a sina e providencie um projeto de engenharia para desaguar as águas das lagoas: “Neptuno, que contraponiendo la hazaña, forme un río por donde fluya una laguna, en su tan necesario como ingenioso desagüe” (JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p. 378). A ilha pela qual clama Juno é a alegoria da cidade do México. O conselho-direcionamento de Sor Juana

<sup>84</sup> Imagem apresentada em conferência pela sorjuanista Rocío Olivares Zorrilla: “Los emblemas del *Neptuno Alegórico*”, ponencia plenaria leída en las IV Jornadas Mexicanas de Retórica “La fuerza del discurso”, celebradas en la Universidad Autónoma de Morelos en los días 20 a 23 de mayo de 2014, en prensa.

retoma a virtude edificadora do rei dos oceanos em *Razón de la fábrica alegórica* ao argumentar sobre Neptuno ser o deus das edificações, referindo-se às construções dos muros de Troia. Tal habilidade edificadora deverá agora ser utilizada para realizar a construção de um sistema de escoamento das águas como prevenção de problemas ocorridos durante períodos chuvosos. Isso ocorre porque a cidade do México é fundada sobre e ao redor de águas, como mostra o mapa das famosas duas lagoas do México. A imagem é um mapa do século XVII:

Mapas



EN 1754 LOS FRANCESES TAMBIÉN RECONSTRUYEN EL PAISAJE DE 1519

z\Figura 15: Mapa da *Nueva España* gravado em *História de la Ciudad de México*, vol II, Benítez Salat, 1984, p.44.

A imagem apresenta o mapa com o desenho das duas lagoas da Cidade do México. A descrição “Lac d’eau salée” é da lagoa salgada, localizada em Texcoco; já a descrição que “Lac d’eau douce” é da lagoa doce, localizada em Xochimilco. A imagem de Salat (1974) é uma reprodução que mostra o encontro das águas doces com as águas salgadas na Cidade do México e de como os limites entre essas águas era vulnerável, ocasionando, em dias de chuvas, inundações. As águas, Juno, Neptuno, Anfitrite e os leões formam uma mescla combinatória que une as duas primeiras telas formando uma ideia de que a chegada dos vice-reis propiciará a edificação de um rio artificial que melhore a drenagem das águas mexicanas. A disposição das telas, a primeira mais ao centro e a segunda mais à direita, combinam-se formando um livro de manual de aconselhamento cujos capítulos estão entrelaçados.

A terceira tela de aconselhamento tem como título *Argumento del tercero lienzo* e preocupa-se ainda com as águas do México. Diz a autora novamente da importância de essa tela ser tão fundamental quanto as anteriores: “en el correspondiente lienzo a éste, con no menor gallardía” (JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p. 378). De não menor elegância, a tela de número três estará afixada simetricamente à tela da direita, ocupando o lado esquerdo. No desenho a ser reproduzido, afirma a musa das Américas, “se descubría un mar; y en medio de sus instables olas, la isla Delos, tan celebrada por sus raros acontecimientos y varias fortunas” (JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p. 378). Sor Juana chama a Ilha de Delos e Asteria, evocando, mais uma vez, a transformação da titânide em Ilha quando fugia de Zeus. Essa evocação contribui também para a movimentação barroca da imagem que impulsiona a combinação entre essa imagem e as duas anteriores. Sobre o movimento de transformação de Asteria, a monja afirma que ela “cayó en el mar; y como si la virtud fuese culpa, fue condenada a perpetuo movimiento; llamose Delos, que (según Natal) quiere decir *manifestum et apparens*” (JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p. 379). A resistência de Asteria a transformar em Delos, que significa óbvia e aparente, ou seja, o castigo de Zeus estava inocultável em forma da grandiosa Ilha. Com ondas que serão controladas com o toque do Tridente igual como passou com a ilha de Delos. A Ilha instável foi acalmada pelo tridente de Neptuno por vontade e súplica de Latona, para poder dar à luz a Apolo. Para desenhar na tela, a monja afirma “adórnase en el tablero, la isla, de valientes y vistosos países, copados árboles e intrincados riscos” (JUANA INÉS DE LA CRUZ, 2004, TOMO IV,

p. 380). A imagem que se segue da obra ovidiana ilustrada pode ilustrar a descrição que dá Sor Juana a essa tela:



Figura 16: Imagem emblemática da edição ilustrada de *Metamorfosis*, Ovídio: *Transformaciones de Ovídio en lengua española*, Belleró<sup>85</sup>, 1595.

A imagem emblemática colhida de uma das edições ilustradas da *Metamorfosis*, de Ovídio, estampa a descrição de feita em *Neptuno Alegórico* ao mostrar o movimento das águas; Latona, em desespero para proteger Apolo, e a tempestade explícita pelo movimento sugerido na movimentação da árvore ao centro e das plantas. Sor Juana descreve que se desenham no tabuleiro a ilha de vistosos países, árvores e também sérios riscos. A nova advertência-conselho refere-se aos riscos da *Nueva España*, identificada como sendo a Ilha de Delos: “representaba todo este vistoso aparato a nuestra Imperial Méjico; y no sé qué más propia copia suya pudiéramos hallar, pues

<sup>85</sup>Imagem apresentada em conferência pela sorjuanista Rocío Olivares Zorrilla: “Los emblemas del *Neptuno Alegórico*”, ponencia plenaria leída en las IV Jornadas Mexicanas de Retórica “La fuerza del discurso”, celebradas en la Universidad Autónoma de Morelos en los días 20 a 23 de mayo de 2014, en prensa.

demás de convenirle por su fundamento el nombre de isla” (JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p. 380). Os ventos sugeridos na imagem aludem às tempestades e aos terremotos que ocorrem na Cidade do México, demonstrado por Sor Juana como país de instabilidade e que, com o toque de Neptuno, a estabilidade do Estado reinará: “y la mayor grandeza suya gozar los favores de mejor Neptuno en nuestro Excelentísimo Príncipe, con quien espera gozar estables felicidades, sin que turben su sosiego inquietas ondas de alteraciones ni borrascosos vientos de calamidades” (JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p. 380). As três telas formadas combinam Neptuno e Anfitrite, as lagoas da Cidade do México e seus problemas de inundações e a instabilidade natural dos terremotos e tormentas tropicais. A combinação iconográfica ensina ao leigo e ao intelectual que os vice-reis, Neptuno e Anfitrite, têm o desafio de domar as águas do México como um clamor por soluções imediatas emanado da população, além de desejar-aconselhar a poeta que o governo seja estável e sem sobressaltos, representado pela gravura da Ilha de Delos em apuros. A imagem da Ilha se une em conexão com o núcleo recombinação em movimento para a esquerda e para a direita no tabuleiro barroco da poeta, ao modelo teórico sarduyano de que o centro pode estar em toda parte da cena barroca.

O *Argumento del cuarto lienzo* é a quarta tela disposta na portada do arco de Sor Juana e está na posição “fue el inferior de la calle del lado diestro” (JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004 p. 381). A tela está na parte abaixo, à direita da tela primeira de Neptuno e Anfitrite. A autora delinea a pintura de dois exércitos, um de gregos, outro de troianos: “se pintaron dos ejércitos, con tan gallardo ardimiento expresados, que engañado el sentido común con las especies que le ministraba la ilusión de la vista, se persuadía a esperar del oído las del confuso rumor de las armas” (JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p. 381). A alusão aos guerreiros gregos e troianos cita a Aquiles e a Enéas. Ao se pronunciar em relação a Aquiles, diz a monja: “en todas las facciones bélicas, el valeroso Aquiles, que con más que varoniles hechos, desmentía los femeniles paños que antes le visitó el materno recelo, y con destemplados golpes del acero hacía más sonoro el clarín de su fama” (JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p. 381). Sobre o guerreiro de *A Eneida*, o valoroso Enéas, Sor Juana escreve: “era blanco de su furor (por más señalado en el valor) el gallardo Eneas ( que siempre el rayo busca resistencia en que ejecutar sua estragos)” (JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p. 381). A pintura mostra os grandes guerreiros representantes de seus povos, assim como a força que o príncipe

precisa ter para se posicionar como guerreiro obstinado na reconstrução da Cidade do México. O espelho de príncipe sorjuaniano pressupõe também a virtude do Príncipe de possuir a capacidade para bem governar exércitos. A ilustração emblemática demonstra a disputa entre gregos e troianos:



Figura 17: Imagem emblemática da edição ilustrada de *Metamorfosis*, Ovídio: *Transformaciones de Ovídio en lengua española*, Belleró<sup>86</sup>, 1595.

A gravura retirada da edição ilustrada da *Metamorfosis* ovidiana representa a luta dos exércitos gregos e troianos, com ênfase em Cignos, demonstrando uma movimentação virulenta dos guerreiros. Sor Juana alude, na descrição da imagem da tela, à batalha para construção de Roma, baseando-se em Virgílio e n' *A Eneida*. A Cidade do México precisa ser edificada em muitos aspectos e o Marquês de Laguna é o herói capaz dessa façanha. Essa tela estabelece conexão entre a defesa que a poeta americana faz em *Razón de la fábrica alegórica* de ser Neptuno também o deus das edificações. Observa-se no desdobrar imagético do Arco, Neptuno e Anfitrite, os problemas das águas das lagoas do México, a instabilidade de Delos, a Cidade do México, e, agora, a representação de Neptuno como deus edificador e que sabe conduzir exércitos. As

<sup>86</sup> Imagem apresentada em conferência pela sorjuanista Rocío Olivares Zorrilla: “Los emblemas del *Neptuno Alegórico*”, ponencia plenaria leída en las IV Jornadas Mexicanas de Retórica “La fuerza del discurso”, celebradas en la Universidad Autónoma de Morelos en los días 20 a 23 de mayo de 2014, en prensa.

alusões a gregos e a troianos, a Aquiles e a Enéas são estabelecidas não só pela guerra, mas pela construção de Roma, representada pela Cidade do México, repleta de obras urgentes a serem realizadas. A combinação desta tela com a primeira de Neptuno e Anfitrite pressupõe mais uma dobra, no sentido deleuziano, que comunica e complementa o sentido da primeira, que irradia e une, as virtudes do príncipe dispostas, associadas às missões-conselhos. A primeira tela seria fachada e às demais a mônada com a propriedade de se comunicar por meio da linha barroca, que é a dobra.

A quinta tela, intitulada *Argumento del quinto lienzo*, está colocada na posição em que “en el tablero de la mano siniestra, correspondiente a éste, estaba Neptuno, tutelar numen de las ciencias (como queda probado en la Introducción), recibiendo en su cristalino reino a los doctísimos Centauros” (JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p. 382). A posição da imagem é mais uma vez motivo de cuidado em *Neptuno Alegórico*, mas, desta vez, a alusão não passa por problemas de águas ou edificações. Ocupa-se a poeta barroca com a sabedoria e com o ensinamento das ciências no México. Neptuno, como *numen* das ciências revela que ele era o titular inspirador das buscas científicas e reafirma Sor Juana essa faculdade ao aludir à imensa argumentação realizada na introdução da obra. A cena é o recebimento dos Centauros doutíssimos por Neptuno: “que perseguidos de la crueldad de Hércules, buscaban socorro en el que sólo lo podían hallar, siendo sabios (JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p. 382-383). Na tela, aparece Neptuno, o deus sábio aconselhador, confirmando a imensa argumentação de Sor Juana na qual descreve sua genealogia a partir da “herança genética” de sua sabedoria advindas de Isis.

A tela pinta Neptuno “recibiendo en su cristalino reino a los doctísimos Centauros, que perseguidos de la crueldad de Hércules, buscaban socorro en el que sólo lo podían hallar, siendo sabios” (JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p. 382). O acolhimento buscado pelos Centauros é sob a proteção de Neptuno, com quem possuem profunda afinidade intelectual, a virtude da sabedoria. A luta entre Hércules e os Centauros é pelo motivo de Hércules haver tomado o seu vinho. Essa luta não foi representada emblematicamente, mas, na edição ilustrada da *Metamorfosis* de Ovídio, há uma ilustração que pode ser relacionada com essa cena entre os Centauros e os Lápitas:



Figura 18: Gravura de Jorge de Bustamante, *Transformaciones de Ovidio*, 1595, p.182.

DE L VENCIMIENTO DE  
los Centauros.



Figura 19: Emblema de Juan Fernández Heredia , Da vitória dos Centauros, *Los trabajos de Hércules*, 1682, p. 329<sup>87</sup>.

<sup>87</sup>As imagens de Bustamante e Heredia foram apresentados em conferência pela sorjuanista Rocío Olivares Zorrilla: “Los emblemas del *Neptuno Alegórico*”, ponencia plenaria leída en las IV Jornadas Mexicanas de Retórica “La fuerza del discurso”, celebradas en la Universidad Autónoma de Morelos en los días 20 a 23 de mayo de 2014, en prensa

Os emblemas de Bustamente e Heredia retratam a famosa luta entre os Centauros e os Lápitais, em uma das quais se inclui Hércules, a desenhada por Heredia. Mais do que a luta entre Centauros rivais, ou a fuga desses seres em busca da proteção de Neptuno, o que Sor Juana deixa explícito em *Neptuno Alegórico* é que o acolhimento oferecido pelo Monarca das Águas é realizado pelo fato de os Centauros serem sábios. O emblema de Alciato pode reproduzir a ideia:

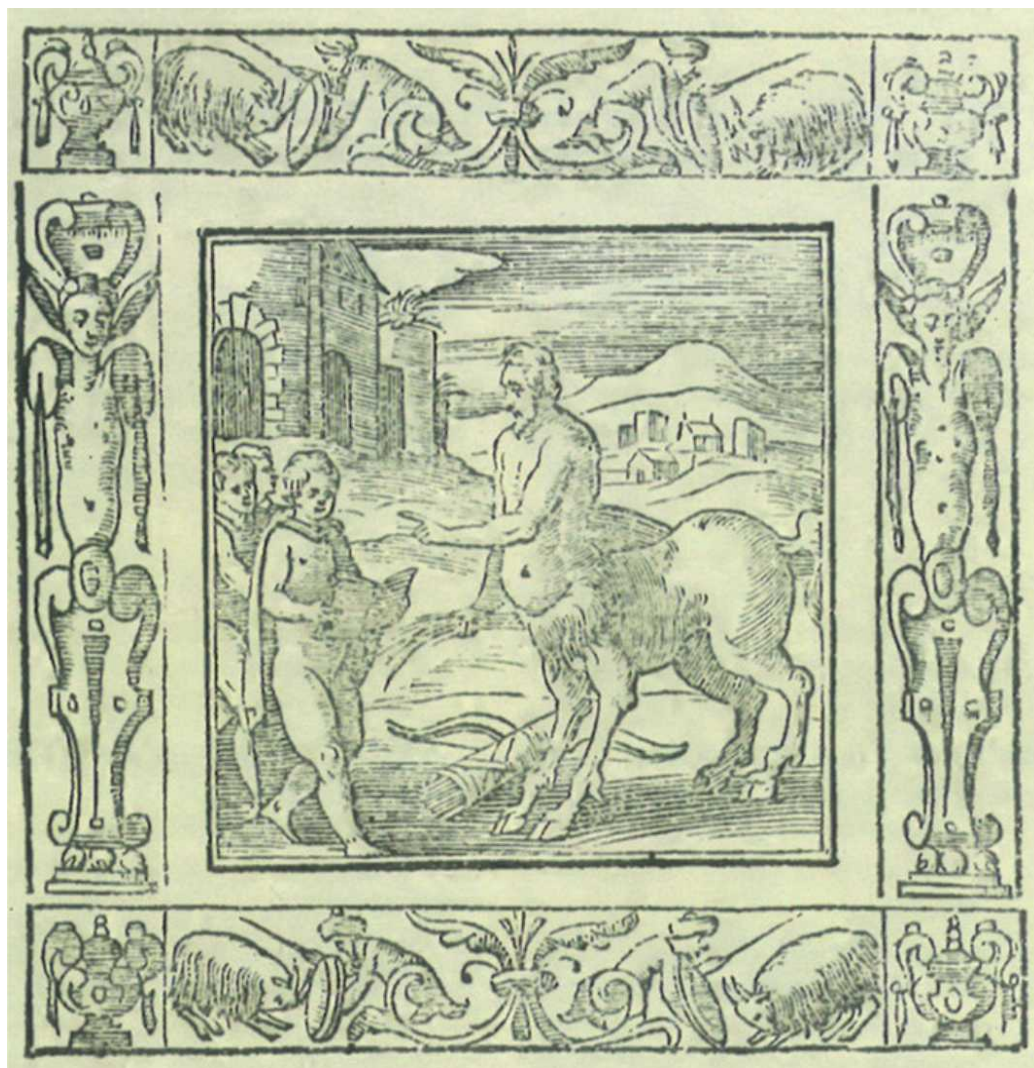


Figura 20: Emblema de Alciato<sup>88</sup>, *Consilium principum* (Conselhos dos príncipes),  
*Emblemata*, Pádua, 1661, p. 86.

<sup>88</sup> O emblema de Centauro apresentado nesta tese tem edição distinta da apresentada por López Poza (2003), em *La erudición de Sor Juana Inés de la Cruz en su Neptuno Alegórico*. O emblema apresentado por Poza (2003) é de Sebastián de Covarrubias, *Emblemas Morales*, 1610.

A imagem emblemática de Alciato revela um Centauro em atividade de ensinamento-iniciação a uma criança. Sor Juana, uma vez mais, defende o tema da sabedoria como virtude a ser cultuada pelo príncipe. A virtude do príncipe de ser sábio é convertida em conselho para que, no reino da *Nueva España*, haja incentivo à pesquisa científica. Está nesse ponto o aspecto pessoal e não menos científico da obra *Neptuno Alegórico*: pessoal por ser Juana de Asbaje perseguidora do conhecimento desde a infância e, por causa dessa busca, ser a autora tão perseguida nos últimos anos de sua vida; científico porque a monja defende o estudo das ciências com veemência como prática livre na colônia administrada pelo novo governante. O conselho da monja, em seu espelho de príncipe, adverte para o novo governante não negligenciar o conhecimento, ao contrário, incentivá-lo para, sabiamente, servir-se dele. A quinta tela combinada com as demais, revela “dobras” de virtudes que se convertem em conselhos para o Marquês de Laguna. Essa tela poderia ocupar posição mais ao centro, mas a sua disposição espacial não a deixa menor e nem menos importante que a tela inicial de Neptuno e Anfitriete.

A sexta tela é intitulada *Argumento del sexto lienzo* e está posicionada no “que fue el último de la calle de la mano diestra [...], se copió un cielo con todo el hermoso ornato de que su divino Autor lo enriqueció” (JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p. 385). Sor Juana indica que “pintóse pues, Neptuno, colocando en el cielo al Delfín, ministro y valido suyo y embajador de sus bodas, cuya elocuente persuasiva inclinó los castos desvíos de la hermosa Anfitriete a que admitiese la unión del cerúleo dios” (JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p. 385). Neptuno eleva aos céus o Delfín, símbolo da eloquência, seu ministro e responsável por convencer a Anfitriete que se casasse com ele. Sor Juana eleva também outras virtudes do Delfín como a Piedade, a Humanidade, a Prudência e a Presteza na administração dos negócios. A tela seis mostra um céu de aconselhamentos no qual a monja defende que “representaba todo este hermoso aparato, la liberalidad y cordura tan notória en Su Excelencia, de cuya noticia está tan lleno el Orbe; y las felicidades que este reino se promete en su tranquilísimo gobierno” (JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p. 385). As qualidades expostas do Delfín são virtudes reconhecidas no mundo inteiro e, por isso, Neptuno faz dele seu ministro. As virtudes representadas na figura do Delfín são espelhos de conduta a ser seguido pelo Príncipe e o maior ensinamento é o de que “la elección de los ministros es la acción en que consiste el mayor acierto o desacierto del príncipe” (JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p. 385). O conselho é para o príncipe acercar-se daqueles que sabem por entendimento alto, dar

conselhos, para o príncipe se servir de inteligências auxiliares competentes a fim de construir um governo exitoso e distante da ruína:



Figura 21: Moeda do Choul, *Discours de la Religion Anciens Romains*, Lyon, 1581, p.106.

As moedas de Guillaume du Choul (1496-1560), de circulação em *Nueva España*, a ponto de Sigüenza y Góngora fazer referência direta a elas em seu *Theatro de Virtudes Políticas*<sup>89</sup>, surgem como gravuras que explicitam o respeito e a elevação do Delfín por Neptuno. Em uma das mãos de Neptuno surge o Tridente e, na outra, o Delfín, demonstrando a importância dessa divindade na tomada de suas decisões. O fato de estar equiparado ao cetro neptuniano demonstra que a eloquência da divindade funciona como inteligência auxiliar no governo do Monarca das Águas. Sor Juana, com isso, demonstra a importância de “rodar-se de inteligências auxiliares. É uma grande sorte os poderosos poderem rodar-se de homens de grande entendimento [...]. É de uma rara grandeza servir-se dos sábios” (GRACIÁN, 2005, p. 69). A poeta barroca se insere como conselheira primeira do Marquês de Laguna ao elencar as virtudes que deve ter um Príncipe, ao mesmo tempo em que aponta as questões urgentes a serem resolvidas na colônia. Esse movimento realizado por ela inicia entre a combinação de telas cujas

<sup>89</sup> *Theatro de Virtudes Políticas* é a obra do Arco Triunfal de Sigüenza y Góngora, erigido na Praça Santo Domingo. O intelectual novohispano cita a Choul em sua loa festiva: “pintóse un brazo siniestro, no tanto porque precisamente manifestase el nombre de este capitán insigne cuanto por sus significados recónditos y misteriosos, que se pueden ver en Choul” (SIGÜENZA Y GÓNGORA, 1680, p.197). IN: *Seis Obras*, Carlos de Sigüenza y Góngora, Prólogo Irving A. Leonard, s/d (edição facsimilar da publicada em 1690), Caracas.

partes se co-relacionam formando o texto-livro-arco-manual de consulta para o Príncipe.

A sétima descrição imagética ou *Argumento del séptimo lienzo*, localizado no “que fue el superior de la calle siniestra, se copió la gloriosa y célebre competencia que nuestro Neptuno tuvo con Minerva sobre poner nombre a la ciudad de Atenas” (JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p. 388). O trecho diz da famosa briga entre Neptuno e Atenas para batizar a cidade. Da disputa, Atenas saiu vitoriosa e Neptuno triunfante em sua derrota: “pareció a los jueces digna de la Victoria la Docta Diosa; y el mismo Neptuno le cedió el triunfo, cumpliendo con la obligación de docto y cortesano, quedando él más triunfante con el rendimiento, que ella con la victoria” (JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p. 389). Neptuno perde a disputa de maneira elegante e trata com respeito a questão, valorizando a Atenas, que, em *Neptuno Alegórico*, representa também a ciência. A vitória do nome da cidade de Atenas é metáfora da vitória da ciência. O emblema de Achillis Bocchii alude a essa querela:



Figura 22: Achillis Bocchii, *Symbolicae quaestionum*, Bononiae, 1574, p. 108.

Na gravura de Bocchii, surge, à esquerda, Neptuno com o Tridente e Minerva a seu lado, à direita. Ambos estão participando de um conselho deliberativo sobre o nome da cidade que se chamaria Atenas e respeitam o discurso sábio das demais divindades presentes. Quem discursa, no Arco da monja erudita, é a voz da ciência representada por Atenas e, por sua vitória, o aparente silêncio da deusa implicitamente recuperável pelo contraste entre ela e as figuras à sua direita na imagem, é de quem é sábio a fim de adquirir conhecimento. Esta é a segunda tela que faz referência à sabedoria. A primeira fora *Argumento del quinto lienzo*, a qual representara pelos doutos Centauros. Sor Juana, mais uma vez, explicita, com a presença de Minerva, o interesse pela difusão do saber e pela realização da pesquisa científica na *Nueva España*: “era Atenas centro y cabeza no sólo del mundo, sino de las ciencias, y llamada doctissima” (JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p. 388). Uma vez mais Sor Juana repete, reescreve sobre o tema da sabedoria como principal preocupação de que deve se ocupar o novo governo. A carta *Athenagórica* da poeta-monja, digna da sabedoria de Atenas, é uma defesa do ser humano ao direito à sabedoria. O desdobrar das telas traz uma tela, cuja abertura apresenta Neptuno e Anfitrite, combinada com duas outras que estampam a questão urgente dos problemas das águas do México, mescladas a uma tela repleta de aconselhamentos, composta com a figura do Delfín. Somam-se a isso duas outras construções imagéticas alusivas à ciência. As telas se intercomunicam e formam um discurso barroco que se desloca e se reposiciona a cada momento, dependendo do olhar do espectador. O quadro-portada tem telas que se deslocam, que se descentram, no sentido sarduyano, barrocamente, para compor o discurso de virtude e aconselhamento próprio do gênero espelho de príncipes.

A última tela, *Argumento del octavo y último lienzo*, “que fue el que coronó toda la montea” (JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p. 392) foi aquele em que “se pintó el magnífico Templo Mejicano de hermosa arquitectura, aunque sin su última perfección: que parece le ha retardado la Providencia, para que la reciba de su patrón y tutelar Neptuno, nuestro excelentísimo héroe” (JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC TOMO IV, 2004, p. 392). A última tela é o desenho da Catedral Mexicana inacabada, chamada por Sor Juana de Templo Mexicano em alusão ao sincretismo religioso presente no México e ao fato de a Catedral mesma ser construída sobre o Templo Azteca e adjacente ao *Templo Mayor*. Sor Juana, além do protótipo da Igreja, indica “en el otro lado, se pintó el muro de Troya, hechura y obra del gran Rey

de las Aguas” (JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p. 393). O surgimento do muro de Troia como construção arquitetônica realizada por Neptuno estabelece relação direta com a missão do novo governante: concluir a construção da Catedral Metropolitana-Templo Mexicano<sup>90</sup>. Na ausência completa de um emblema que retrate a imagem descrita pela monja, a gravura de Salat (1984) é uma tentativa de ilustrar a proposta iconográfica de Sor Juana:



Figura 23: Imagem do Zócalo no século XVII, *História de la Ciudad de México*, vol III, Benítez Salat, 1984, p.13.

<sup>90</sup>Sobre a arquitetura da Catedral Metropolitana, José Rogelio Álvarez Noguera (1995), afirma em seu ensaio intitulado *Un siglo arquitectónico: “El proyecto original de Claudio Arciniega, que rigió la obra desde 1573, se modificó varias veces por distintas razones: así ocurrió en 1615, cuando hizo un levantamiento Alonso Pérez Castañeda, y cuando el rey Felipe II ordeno un nuevo proyecto a Juan Gómez de Mora, ejecutando solo de manera parcial. La construcción continuó por mucho tiempo: en 1623 se terminó la sacristía; en 1627 se acabaron las dos capillas de la entrada, con una bóveda gótica y la otra con techumbre renacentista; diez años más tarde se desplantaron las bóvedas de las naves, y la última de éstas se cerró en 1667. Mientras se hacían las cubiertas, la iglesia funcionó con techos provisionales de maderos entrelazados a la manera de un alfare. La torre del oriente se erigió entre 1645 y 1654; el altar del Perdón se concluyó en 1650, y el coro de piedra, que sustituyó al anterior de madera, se estrenó en 1653. Aparte hubo otros trabajos de menos interés; en 1662 se armó el segundo cuerpo de la portada principal, y en 1680 se puso término a las portadas de las naves laterales”* (ÁLVAREZ NOGUERA, 1995, p. 204-205). Quando se deu o recebimento dos vice-reis e a montagem do arco *Neptuno Alegórico* em 1680, a Igreja estava com a configuração descrita por Álvarez Noguera (1995).

A pintura revela o quão inacabado era o Zócalo, praça onde está situada hoje a Catedral Metropolitana, na Cidade do México-DF. A gravura é do século XVII e demonstra um projeto inacabado e com necessidade de término. A intenção de Sor Juana em explicitar a questão premente de conclusão da obra não reside apenas no fato em si, ou de Neptuno-Marquês de Laguna ter a capacidade edificadora para essa realização, mas reside, principalmente, no chamar a Igreja Católica de Templo Mexicano. Com isso, a monja conselheira apresenta ao recém-chegado uma tradição religiosa não-católica, mesclada a uma população douta e massiva, fruto de processos de hibridização étnica e cultural que apreciou a imagem da Igreja nomeada de Templo Mexicano.

Em grande parte das telas, idealizadas na obra *Neptuno Alegórico*, com base em vivência própria da poeta criadora da obra, com sua natureza perseguidora pelo saber, há o dado reiterado em todas as suas biografias: seu ímpeto pelo conhecimento. O trabalho da poeta em *Neptuno Alegórico* revela essa busca de aprendizado pela via da pesquisa e de conselhos elaborados para o Príncipe, baseados em experiências científicas em contrariedade com a ordem vigente para uma freira enclausurada. No trabalho elaborativo, as telas se concatenam entre si na figura móvel de Neptuno, que deve dar conta dos seguintes direcionamentos: edificar, conhecer e acercar-se de sábios conselheiros, considerar o caudal híbrido que se tornou a sociedade da *Nueva España* com a representação do Templo Mexicano. Os espelhamentos que irão refletir-se ensimesmados a partir da primeira tela darão a movimentação elíptica proposta por Sarduy (1989) no processo de direcionamento do príncipe para a arte de bem governar a partir da boa conduta e da boa prudência, seguida de missões-direcionamentos-conselhos oferecidos pela inteligência da poeta-monja. O Conde-príncipe está inteirado do caudal étnico, do caos dos alagamentos, da necessidade de edificações, sendo, para buscar solução para isso, necessária tão somente a sabedoria para obter êxito governamental: esse é o conselho apologético maior no qual se deve basear o novo governante.

### 3.2 *Neptuno Alegórico* e a proposta de sistema tríplice sorjuanino

*Ut Pictura Poesis*<sup>91</sup>  
**Horácio**

[...] *bravio, um remoinho de mitos.*  
*o mar é duro e delicado como a carapaça de um crustáceo [...]*  
**Marcus Fabiano Gonçalves**

A emblemática pressupõe uma união criativa entre palavras e imagens por meio de um processo de “incrustação”, ao sabor e toque Alciatino que une, em seu processo artístico palavra e imagem, verbo e pintura. A evolução editorial do livro de epigramas de Alciato (1531) passou a apresentar, a partir das várias edições advindas de *Emblemata*, a noção de emblema por meio de uma *Inscriptio* (mote/lema/sentença), de uma *Pictura* (imagem) e uma *Subscriptio* (epigrama/inscrição). Essa noção é resgatada por Rodríguez de la Flor (1995) sob nomeação de *Sistema tríplice*. A escrita poética iconográfica em palavras poéticas, que sugere os tons das pinceladas para os quadros de conselhos-virtudes criados pela monja em sua fábrica alegórica por meio de uma descrição poética, apresentam uma forma tríplice elaborada. As epígrafes sugerem pintura e imagem marinha. A primeira pincela a ideia horaciana existente entre poesia e pintura como matérias semelhantes; a segunda, do poeta Marcus Fabiano Gonçalves (2012), define o mar em imagem de “remoinho de mitos”, capaz de revelar dureza e delicadeza. Em *Neptuno Alegórico*, ao tratar a autora das bases e dos *intercolumnios*, a poeta pinta o “remoinho de mitos”, por meio de descrições emblemáticas do mar, no qual habita o deus-mito Neptuno.

As bases e as colunas descritas por Sor Juana Inés de la Cruz, em *Neptuno Alegórico*, são emblemas representativos de grande parte da alegórica fábrica-obra da poeta barroca. Essas pinturas-poéticas ou poesias pintadas, na obra original, impressas, não apresentam emblema algum ilustrado, ficando a cargo do leitor o trabalho imaginativo de reconstrução emblemática fundada nas descrições poéticas. Na descrição dos emblemas a serem construídos, a autora, de maneira grandiosa, agrega um mote e um epigrama à cada descrição idealizada por ela. Sor Juana apresenta suas pinturas em

---

<sup>91</sup> Expressão retirada da obra *Arte Poética*, Horácio (65 a. C- 8 a.C), que significa, “como a pintura é a poesia”.

forma de quatro bases e duas colunas: primeira base de mão direita, segunda base de mão direita, primeira base de mão esquerda, segunda base de mão esquerda, primeiro *intercolumnio* de mão direita e segundo *intercolumnio*.

A primeira base de lado direito, posicionada no arco de Juana de Asbaje, apresenta a imagem inicial que abre a exposição das bases (4) e das colunas (2). Antes de começar com as descrições emblemáticas, a autora argumenta sobre o fato de que teve Neptuno muitos templos erigidos em sua homenagem, dentre os quais, cita o mais famoso localizado no Istmo (refere-se ao Istmo de Corinto<sup>92</sup>, lugar em que Neptuno teria um templo) e que, segundo Vincenzo Cartari, em citação feita pela autora nesta base, estava Neptuno com sua esposa Anfitrite. Na sequência da base escrita, a autora situa o leitor quanto à existência de templos em homenagem ao deus marinho, elencando as mais ilustres e citando exemplos retirados da obra de Cartari: “tuvo otro templo (según el mismo Cartario, citando al divino Platón), entre los atlánticos, de no menor ostentación” (JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p. 394). Na coleção de moedas de Aureus de Cneu Domício Ahenobarbus (41 a. C - 40a. C), o templo do deus dos mares aparece desenhado de maneira destacada na imagem:



Figura 24: Aureus de Cneu Domício Ahenobarbus  
Roma, Palazzo Massimoalle Terme (Museu Nacional), BarbaraMcManus, 2004.

Na moeda, aparece a imagem do templo feito para homenagear e adorar a Neptuno. Barbara McManus (2004) apresenta um texto explicativo sobre a imagem na medalha do templo de Neptuno. A autora afirma haver um templo *tetrastyle* de Neptuno, o que remete à quatro colunas que podem ser identificadas na moeda. Na imagem, observa-se que aparece na parte central-superior a palavra “Neptunes”. Ao final da palavra, pode-se perceber o símbolo do Tridente, com o início de palavra “Ne”. A imagem antiquíssima mostra como era e a que extensão se chegava o culto à divindade do deus

<sup>92</sup> Corinthia é uma província, cuja importância advém de sua localização no Istmo. Neptuno era a grande divindade desse povoado, sendo reconhecido como deus dos navegantes.

Neptuno. Sabedora dessa tradição, Sor Juana dedica parte de sua obra a enaltecer esse culto e essas grandiosas construções antigas.

Segue *Neptuno Alegórico* descrevendo os templos citados por Vincenzo Cartari, e argumentando sobre a existência de um no Egito, “en lo cual estaba, como alumno suyo, pintado el dios Canopo, que (según dicen) había sido Piloto de Menelao” (JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p. 394). Canopo era reverenciado no templo de Neptuno, citado por Sor Juana, esse personagem traz, em sua tradição mítica, a água como protetora. Para a construção imagética da *Primera basa de mano diestra*, a poeta elabora mote e epigrama. Associado a isso, apresenta-se a incrustação do emblema de Vincenzo Cartari como proposta de sistema tríplice sorjuanino:

*Sufficiti umbra*



Figura 25: Neptuno e Canopo, Cartari, *Imagini delli Dei...*, Padova, M. DC. XXVI, p. 172.

Bien es que al fuego destruya  
Canopo por sutil modo;  
que para vencerlo todo  
bastaba ser sombra suya.

Sor Juana, *Neptuno Alegórico*.

O mote, apresentado por Sor Juana em latim, obedece ao modelo emblemático de que essa construção seja escrita em uma língua estrangeira à língua original do poeta emblemista que fará a descrição em forma de epigrama. *Sufficit umbra* (basta a sombra) alude diretamente ao deus Canopo, pois, como era reverenciado e reconhecido como deus da Água, bastava que ele fosse a sombra de Neptuno para que conseguisse a glória de apagar o fogo: “al cual, porque fue doctísimo en la náutica, dierón adoración; y con él alcanzaron aquella docta Victoria de los caldeos, cuyo dios era el Fuego, a quien venció Canopo, por ser de Agua” (JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p. 394). O emblema de Cartari retrata Neptuno em primeiro plano com seu tridente e, em segundo plano, está Canopo, envolto em uma espécie de cântaro que representa o poder de possuir a água como poderoso dom divino. Se Neptuno é deus poderoso e tem o domínio sobre a água, o Marquês de Laguna também o tem. O epigrama descreve a destruição do fogo por Canopo de maneira sutil e apresenta que, para essa vitória, bastava ser Canopo a sombra do deus Neptuno. O sistema emblemático sorjuanino agrega mote e descrição imagética por meio da composição poética breve. A incrustação do emblema de Cartari garante, em seu sentido tríplice, a formação emblemática mais eficaz: mote, ilustração e epigrama.

A *Segunda basa de mano diestra* é iniciada argumentando sobre a história dos Gigantes. Eles, segundo a pesquisa explícita da décima musa especificamente baseada nos ensinamentos dos mitólogos, alimentaram guerra contra os deuses. A poeta cita alguns argumentos de autoridade em lições de mitologia, por exemplo, Ovídio<sup>93</sup>, em cujo trecho há a noção de disputa entre os deuses e os gigantes. Sor Juana segue sua proposta de elucidar os gigantes e cita Homero quando faz dos gigantes filhos de Neptuno e Ifimedia e a Natal Conti ao dizer que são de alma elevada essas criaturas: “*Otus divinus valde inclytus inde Ephialtes*”<sup>94</sup>. *Otus divinus valde inclytus inde Ephialtes*”. Sor Juana, na base de lado direito, sustenta a ideia de que os gigantes são filhos de Neptuno, baseada nos poetas e no mitógrafo Natal Conti, para, com isso, garantir o domínio do deus, para situações que se apresentem monstruosas, de difícil

<sup>93</sup> *Terra feros partus, immantia monstra, Gigantes edidit ausuros in Iovis ire domun.*

*La tierra dio a luz fieras crías, enormes monstruos: los gigantes. Habrían de atreverse a ir a la casa de Jove.*

(SALCEDA apud JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p. 622)

<sup>94</sup> *Después vi a Ifimedia, mujer de Aloe, que dio a Neptuno dos grandes dones. Éstos son los dos niños nacidos en su primer tiempo: el divino Oto y después el ínclito Efiates* (Odisea, XI, v.305 apud JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p. 622).

resolução. Outra interpretação, apontada explicitamente pela autora, é que Neptuno, o Marquês de Mancera, escreve Sor Juana, “nuestro príncipe es padre de pensamientos gigantes” (JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p. 396). Para isso, a autora apresenta mote e eprigama, os quais estão acompanhados do emblema de Aneus:

*Aut omnia, aut nihil*



Figura 26: *Crassa Ignorantia*, emblema de Aneus, *Picta poesis*, 1552, p. 116.

Romper el cerúleo velo  
pretenden siempre constantes:  
que en tu católico celo,  
tus pensamientos gigantes.  
no aspiren menos que al Cielo.

Sor Juana, *Neptuno Alegórico*.

Na composição, há mote de abertura para a inscrição poética: *Aut omnia, aut nihil* (ou tudo, ou nada). A compreensão desses extremos barrocos, que comunicam a ideia

metafórica de céu e terra, grandioso e ínfimo, fundamenta-se na ordem descritiva: “pintóse, para expresar el concepto, un cielo a quien arrebatan unas manos” (JUANA INÉS DE LA CRUZ, TOMO IV, 2004, p. 396). A imagem proposta, umas mãos que alcancem o céu e não aspirem menos que à chegada a ele, revela o alto e baixo, a grandiosidade dos gigantes, filhos de Neptuno (portanto semideuses) que estão num plano superior, e a insignificância dos mortais. Os gigantes são a metáfora do pensamento, que deve ser nobre e alto, com a pretensão de alcançar o céu. O emblema de Aneus, incrustado na proposta tríplex de noção de emblema ideal-tríplex, mostra Neptuno num plano superior com mãos tentando alcançá-lo. Para falar com Andrea Alciato (1531) a partir da ideia teórica de trabalho de mosaicos, eis que surge, nessa base, os pedaços das pedras que compõem a ideia conectada entre palavras e imagens. O gigante, as mãos, o céu, a aspiração, os pensamentos metaforizados são peças que se combinam para formar o emblema. O epigrama descreve um céu católico cujos pensamentos gigantes aspiram a perfeição desse céu. Os pensamentos são gigantes e, justamente por isso, podem alcançar o céu. A base de Sor Juana é esta mescla ou mistura de várias figuras que compõem a literatura emblemática. Com isso, a autora entrega ao novo governante a capacidade de se ocupar com coisas altas, gigantescas, além da habilidade para pensá-las e solucioná-las, caso haja alguma dificuldade, pois, se Neptuno é pai dos gigantes e os domina, é mais poderoso que eles. O sistema tríplex formado integra um lema de exaltação da busca e do risco de atingir tudo ou decair em nada. A imagem de mãos em busca do céu proposta por meio do emblema de Aneus e uma inscrição que descreve essa possível imagem, associadas ao mote, compõe a noção tríplex alciatina para a base emblemática sorjuaniana.

Sor Juana inicia a *Primera basa de mano siniestra* elucidando a grandiosidade do mar e afirma estarem “las aguas del mar más altas que toda la tierra” (JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p. 396). Baseada na Bíblia, no livro do Gênesis<sup>95</sup> e no livro do Eclesiastes<sup>96</sup>, a poeta religiosa diz ser o mar

---

<sup>95</sup> *Noluerunt nudos in flumen obiicere, ne cum delati essent in mare, ipsum polluerent; quo caetera, quae violata sunt, expiare putantur.*

*No quisieron que fuesen arrojados desnudos al río( Tíber), no fuera a ser que al llegar al mar lo contaminaran, porque lo demás que ha sido profanado se cree que (el mar) lo purifica.* (Cicerón, por Rocío Amerino, XXVI apud JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p 622).

<sup>96</sup> *Qui navigant mare, enarrent pericula eius: et audientes auribus nostris admirabimur. Illic praeclara opera, et mirabilia: varia bestiarum genera, et omnium pecorum, et creatura belluarum.*

infinitamente maior que a terra. No emblema, diz a autora que pintou-se “un mundo rodeado de mar”. Com o emblema de Mannich (1624), localizado entre o mote e a inscrição da monja erudita, propõe-se a formação tríplex da base emblemática de Sor Juana Inés de la Cruz:

*Non capit Mundus*



Figura 27: Emblema de Mannich, *Sacra Emblemata*, 1624, Nuremberg, p. 118.

El mundo solo no encierra  
 Vuestra gloria singular,  
 Pues fue a dominar el mar,  
 Por no caber en la tierra.

Sor Juana, *Neptuno Alegórico*.

O mote *Non capit Mundus* revela o sentido: não o abarca o mundo. Esse título evidencia o poder do mar, e, com ele, a necessidade de um rei que possa dominá-lo. Esse

“Los que navegan la mar cuenten sus peligros; y oyéndolo con nuestras orejas nos maravillaremos. Allí hay obras bellas y admirables: vários géneros de bestias y de toda suerte de ganados y criaturas monstruosas” (Eclesiástico, XLVI, 26-7, apud JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p. 622).

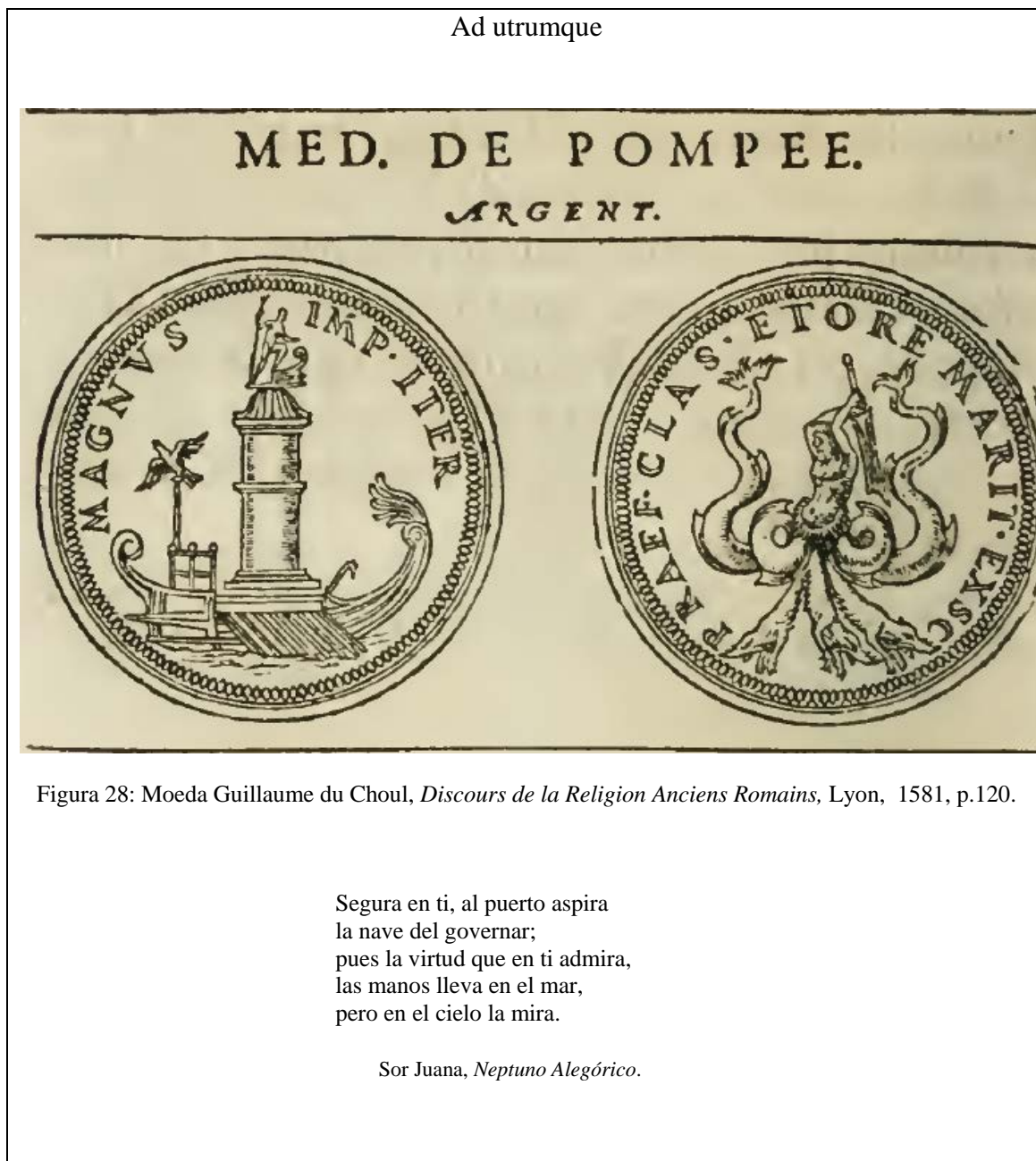
governante é Neptuno, o Marquês de Laguna. O mar é maior que o mundo; o mundo, rodeado de mar. A importância do mar na obra *Neptuno Alegórico*, mais uma vez, se faz presente e fundamental. Mar, por ser a morada de Neptuno e por remeter, mais uma vez, às águas do México. Neptuno tem o poder de dominar o mar, maior que o mundo. O emblema desenhado apresenta o círculo ao centro, que representa a esfera do mundo, rodeado de mar, que, na proporção imagética, é infinitamente maior que o globo terrestre. O epigrama amplia a ideia da importância do mar e diz que Neptuno não se contentaria com a terra, pois preferiu dominar o mar, por ser muito maior. O emblema tríplex está realizado sob três grandes figuras-palavras que combinam a imagem: mar, mundo, poder. Essas três palavras-imagem que se complementam entre si no todo significativo do emblema, a isso vai chamar Fernando Rodríguez de la Flor (1995) de emblema tríplex: “legibilidad y visibilidad aparecen, pues, vinculadas bajo la forma vanguardista del emblema, y ello en una fórmula que se revela como absolutamente eficaz: el emblema tríplex” (RODRÍGUEZ DE LA FLOR, 1995, p. 14). Na formação do sistema tríplex sorjuanino, o legível e o visível estão entrelaçados na combinação do verbal e do não-verbal, cuja imensidão do mar disputa e se equipara à grandiosidade de Neptuno.

Sor Juana começa a *Segunda basa de mano siniestra* com a reflexão de que nenhum governo pode acertar sem que o Príncipe que rege o governo submeta suas intenções à suma sabedoria de Deus. Segue a poeta jerônima citando a Lucio Floro que conta ser costume do príncipe, antes de entrar ao Senado, fazer muitos sacrifícios a seus deuses. Essa base reafirma a importância da religião e da piedade como exemplos de virtudes necessárias ao bom governante. Para afirmar os valores do Estado, Sor Juana cita Séneca: *Ubi non est pudor, Nec cura júris, sanctitas, pietas, fides instabile regnum est*<sup>97</sup> (JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p. 398). A leitura sugerida, além da explícita de que o exemplo de piedade e retidão do novo governante, é a de que o Príncipe deve governar sob a orientação religiosa com base em valores morais. Dessa forma, o governante deve ter o domínio de seu reino a partir dessa orientação. Para isso, a poeta diz : “pintóse en él Neptuno que, gobernando la proa con las manos, tenía fijos en el norte los ojos,” (JUANA INÉS DE LA CRUZ, TOMO IV, 2004, p. 398). Segue a

---

<sup>97</sup> Salceda (2004) apresenta tradução: “Donde no hay pudor, esmero del derecho, santidad, piedad, fidelidad, el reino es inestable” (SALCEDA apud JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p. 623).

proposta emblemática tríplice apresentando moedas emblemáticas, entre o mote e a inscrição da autora de *Neptuno Alegórico*:



A proposta emblemática de Sor Juana começa com o mote *Ad utrumque*: a um e a outro. A ideia da monja é que a religião e a direção do governo devem caminhar de mãos dadas. A arte-numismática mostra desenhos em que surge, à esquerda, uma estátua de Neptuno, no topo de um farol. Na escultura, Neptuno está com o pé na proa de um

navio, segurando o Tridente e um leme. Em frente ao farol, aparece um navio de guerra com uma águia na sua proa e um tridente e cetro em sua popa. O fato de Neptuno ter a proa do governo sob controle, em suas mãos, denota a capacidade de o Governo possuir essa competência diante das adversidades do mar, ou seja, dos problemas administrativos. A compreensão da defesa da religião como orientadora administrativa é fundamental para entendimento do mote combinado com a imagem apresentada e com a inscrição poética. O epigrama se inscreve como advertência de que o marujo deve conduzir o navio do Governo com as mãos, mas orientado pelo céu. Neptuno, na coleção de moedas, aparece tal como inscrição poética de Sor Juana, governando a popa de um navio. Essa precisão imagética oferece um sistema tríplice que forma um mosaico de coerência verbal e não-verbal. As ilustrações nas moedas também podem ser emblemas, sendo mais comuns as presenças de empresas<sup>98</sup> nesse tipo de objeto. As medalhas aqui apresentadas podem representar uma descrição emblemática, pois “a partir de la cual los pintores, orfebres y fundidores pueden inventar objetos que llamamos escudos (insignias, medallas)” (ALCIATO apud MIEDEMA, 1968, p. 234).

O *Primer Intercolumnio de mano diestra* inicia exaltando o mar. A exaltação consiste em dizer que o mar, segundo a tradição antiga, é a fonte das célebres e famosas formosuras, de cuja espuma saiu a formosa Vênus. A autora de *Neptuno Alegórico* cita as palavras de Vênus ditas na obra de Ovídio, *Metamorfosis*<sup>99</sup>. Além de Vênus, a autora exalta também a bela Galatea, citando novamente a obra de Ovídio. Além disso, cita a poeta a epístola de Dido a Enéas sobre a mãe do amor, Vênus, ser originária do mar. Para completar as belezas marítimas, cita, Sor Juana, Tetis para

---

<sup>98</sup> “Pues la empresa, no parece que es otra cosa, que una expresion de un señalado pensamiento, puesto en un simil con galana pintura [...] que porque determina la significación de la pintura, y la contrae a determinado sentido, le llaman alma de la empresa” [...] (VILLAVA, 1613, p. 3).

<sup>99</sup> *...Aliqua et mihi gratia ponto est,  
si tamen in medio quondam concreta profundo  
spuma fui;*

*También yo en el mar tengo alguna gracia,  
si es verdad que algún día fui espuma condensada  
en medio del profundo abismo.*

(*Metamorfosis*, Ovídio, IV, v. 536-8, SALCEDA apud JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, 623).

*Candidior folio nivei Galatea ligustri, etc.*

*!Oh, Galatea, más blanca que la hoja del niveo lirio!* (*Metamorfosis*, Ovídio, XIII, v. 789. Apud SALCEDA apud JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, 623).

completar a ideia de que “fue el mar una cifra de todas las bellezas de lo fabuloso” (JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p. 399). Para esta coluna, indica a criadora do Arco: “pintóse éste lleno de ojos, aludiendo a los que forma con sus aguas” (JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p. 400). O emblema de Solórzano Pereira, incrustado com o mote e o epigrama de *Neptuno Alegórico*, tentam apresentar a imagem descrita pela décima musa homérica:

Alit, et allicit

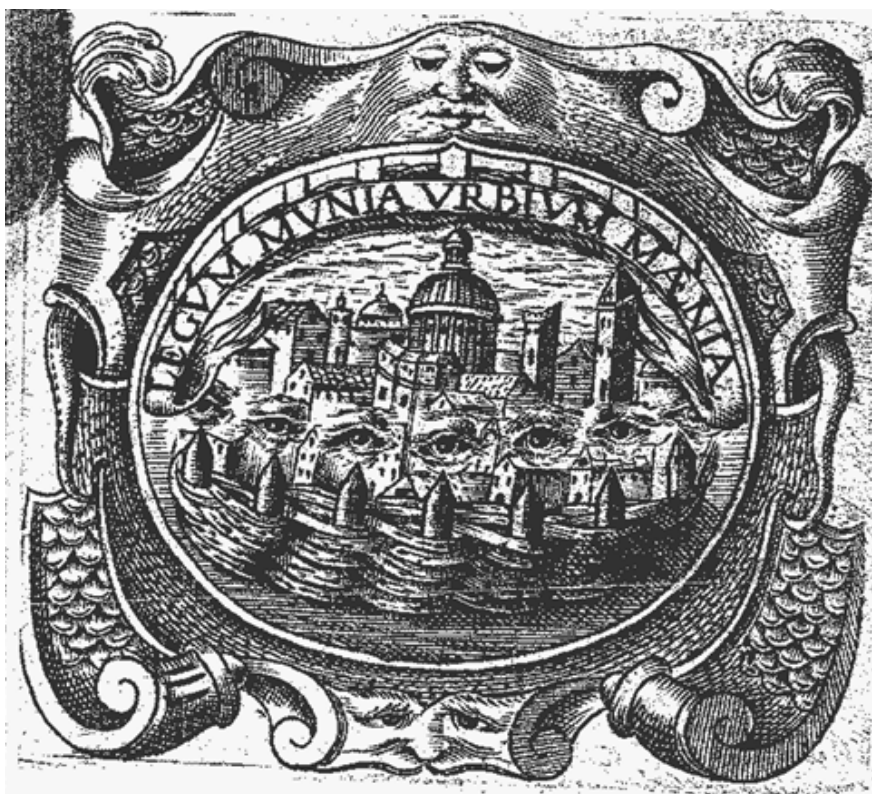


Figura 29: Emblema Solórzano Pereira, *Emblemata Centum*, 1653, p.123.

Si al mar sirven de despojos  
 los ojos de água que cria,  
 de la belleza es María,  
 mar que se lleva los ojos.

Sor Juana, *Neptuno Alegórico*.

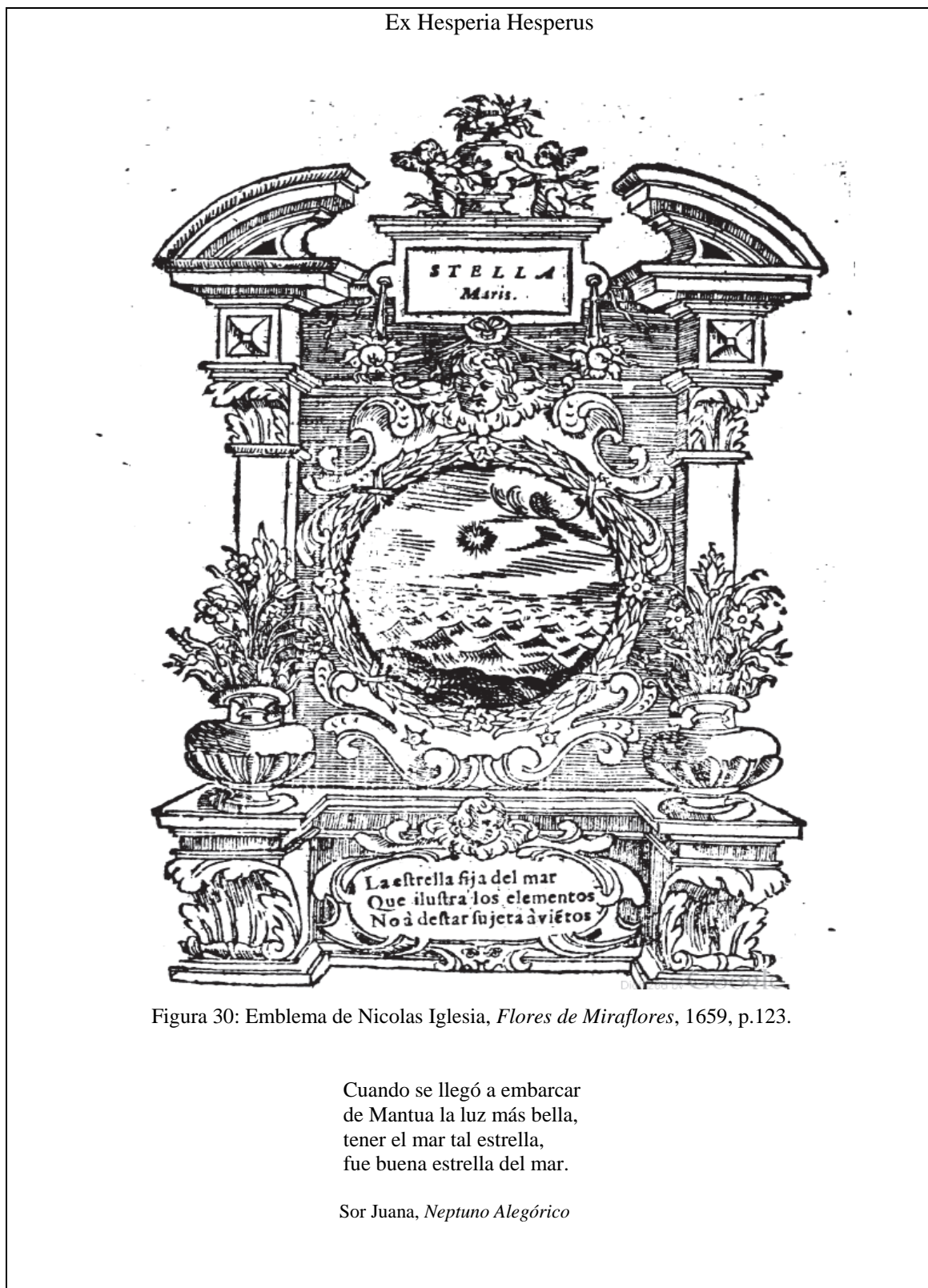
O mote proposto por Sor Juana, *Alit, et allicit*, diz: alimenta e sacia. O título refere-se ao alimento do corpo e à saciedade do olhar, por tantas satisfações e belezas que podem trazer o mar. O emblema de Solózano Pereira pode apresentar a multiplicidade de olhos a que metaforiza a monja Sor Juana. Essa alusão a tantas belezas servirá de prelúdio para que a autora chegue a falar sobre a beleza da vice-rainha na inscrição, quando a poeta trata da ideia de que se Maria é a esposa do deus do Mar, essa beleza advém do universo marítimo, assim como as belezas de Vênus, Galatea e Tetis. Escreve Sor Juana: “a beleza é Maria”. O emblema ideal *tríplex* configura-se apresentando: no mote, o mar que alimenta e sacia o olhar pelas belezas; a imagem emblemática do mar cheio de olhos e, por fim, a ideia, na inscrição de que Maria é uma das miragens marítimas que saciam os olhos. Sobre a ideia de mosaico proposta por Alciato (1531) para o conceito de emblema, Horozco Covarrubias (1589), ao tratar do conceito, reitera que “emblema es pintura que significa aviso, debaxo de alguna, o muchas figuras (HOROZCO COVARRUBIAS, 1589, p. 9). A pintura-mosaico construída por Sor Juana funda-se na beleza e nos atrativos do mar, sob as figuras de olhos, Vênus, Galatía e María. O mosaico emblemático, construído por pintura e poesia, apresenta as muitas figuras que compõe a beleza do mar e, com isso, homenageia María Luisa-Mar (início do nome da condessa associado ao Mar), vice rainha, como personificação cifrada da beleza do mar capaz de superar a beleza de Vênus e de Galatía.

O *Segundo Intercolumnio* se insere na última parte da série de bases e intercolúnios. Ele enfatiza a Estrela de Vênus como a mais formosa do firmamento, devido aos seus reluzentes raios. Sor Juana escreve que é essa estrela anunciadora do Sol, ao mesmo tempo em que sai do oceano desterrando as trevas da noite. Para isso, usa os versos de Virgílio<sup>100</sup>, na obra *A Eneida*. A associação e a referência ao *Lucero* ocorre para realizar uma identificação de que este corpo celeste é a esposa do Sol. A metáfora em forma de epíteto está explícita: María Luisa, esposa do vice-rei, é *Lucero* e o Sol é o Marquês de Laguna. “Tan fina en la tristeza como en la alegría” – escreve Sor Juana sobre a Condessa de Paredes – “tan amante en la muerte como en la vida” (JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p. 401). Para essa coluna, a poeta

---

<sup>100</sup> *Qualis ubi Oceani perfusus Lucifer unda,  
quem Venus ante alios astrorum diligit ignes;  
Cual el Lucero, bañado por las ondas del Océano,  
al cual ama Venus más que la luz de los demás astros.*  
(Eneida, VIII, v. 589-590. Apud JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p. 624).

arquitecta a seguinte descrição: “pintóse, para expresar el pensamiento, una nave en medio de un mar, y arriba el Lucero, que le influía serenidades” (JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p. 401):



O mote de Sor Juana, *Hesperia Hesperus*, diz: a luz de Hespéria é Véspero, ou seja, a luz do rei é a estrela. O mote acompanha a imagem em que está em destaque a estrela que guia um navio, metáfora da *Nueva España*, sendo a estrela, metáfora da vice-rainha, o guia do mandatário durante o mandato. A imagem de Nicolas Iglesia apresenta o mar com a estrela no alto representando a estrela Vésper, que é a metáfora da esposa do vice-rei: “propia idea de nuestra refulgente estrella, la Excelentísima Señora Doña María Luisa, en quien se hallan todas las propiedades de Lucero, que anuncia con sus rayos serenidades a este reino” (JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p. 401). Para sustentar a tese de que María Luísa é a estrela de Vênus, partirá a poeta da origem do nome: “señora del Mar, pues su nombre en el hebreo significa *Domina Maris, vel Doctrix, et Magistra Maris*<sup>101</sup> (JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p. 401). A inscrição amplia a ideia de María-guia ao dizer que embarca no mar a estrela, María a estrela do mar. A Marquesa de Mancera é a luz que conduzirá o navio do novo governante. O sistema tríplex sorjuanino é formado pelo mote, o emblema de Nicolás Iglesia e o epigrama. Nele estão presentes os principais temas de que se ocupa Sor Juana em todo o Arco Triunfal. O emblema de Alciato (1531) é outra possibilidade de leitura para o mosaico emblemático sorjuaninano que mescla pintura e poesia:

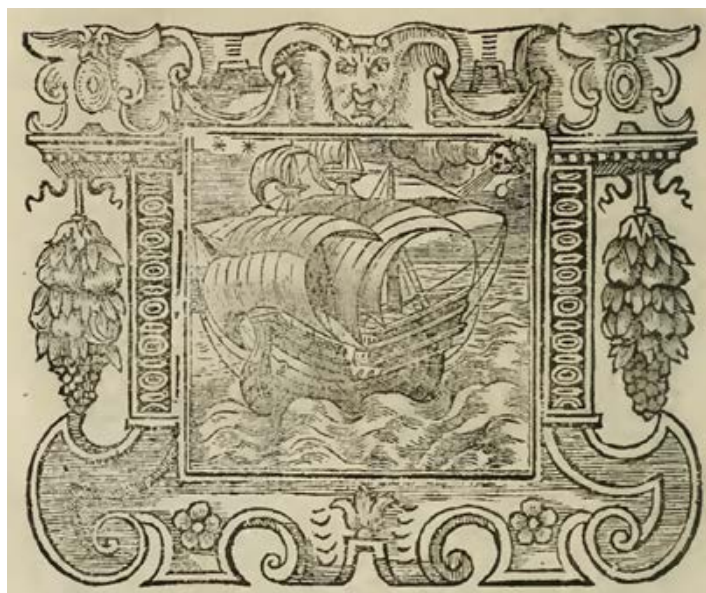


Figura 31: Emblema de Alciato, *Emblemata*, Pádua, 1661, p. 126.

<sup>101</sup>Salceda (2004) apresenta tradução: *Señora del Mar, o Maestra y disciplinadora del Mar* (SALCEDA apud JUANA INÉS DE LA CRUZ, O C, TOMO IV, 2004, p. 624).

O emblema de Alciato (1531), que apresenta duas estrelas, à esquerda e no alto, as quais podem representar os vice-reis, congrega os principais temas da autora em *Neptuno Alegórico*: o mar de Neptuno, o mar de Anfitrite, o mar casa de Neptuno e metáfora das águas do México, o Marquês de Laguna-Neptuno e a condessa de Paredes-Anfitrite, as fortunas e os perigos marítimos. O mosaico alciatino elaborado pela monja elucidada ao mar, a Neptuno, à vice-rainha María Luisa, à estrela. O segundo *Intercolumnio* do Arco Triunfal seria a mescla de todas as bases e da outra coluna, assim como, de toda a obra em seus temas marítimos, revelando um projeto de ambição barroca que celebra “a apoteose da escrita” sarduyana, mas também a apoteose horaciana, homenageando a pintura e a poesia, ao retratar o mar e suas exuberâncias em letras e pincéis, como também o novo governo da *Nueva España*. Está na imagem “incrustada” Neptuno, sendo conduzido por sua esposa, que segundo etimologia apresentada por Sor Juana é a Señora do Mar, remetendo à ideia de que o mar tem sua companhia e que ela é capaz de atuar como companheira-guia. Na imagem, a outra estrela Alciatina da gravura é o Monarca das Águas, conduzido pela luz estrelar daquela que surge como semideusa, de beleza divina com as de Vênus e Galatéia, embarcada no mar e desembarcando na *Nueva España*, Anfitrite. Nessa intenção imagética estão presentes os elementos-base que compõem a loa *Neptuno Alegórico*, podendo ser considerado o emblema Alciatino como a “base” das “bases” e a “coluna” (*intercolumnios*) das “colunas”, por poder combinar emblematicamente toda a pintura poética de *Neptuno Alegórico*.

#### 4 LETRAS MATEMÁTICAS: *NEPTUNO ALEGÓRICO* E A COMBINATÓRIA POÉTICA DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

*Por lo que se refiere en particular a la Nueva España, los catálogos de obras impresas o manuscritas revelan que existía desde el último tercio del siglo XVI un importante, aunque reducido, núcleo de estudiosos que cultivaba asiduamente las matemáticas puras y aplicadas y la astronomía.*

**Elias Trabulse**

A ciência na *Nueva España*, influenciada pelas descobertas e leituras científicas advindas da Europa, era um dado histórico que fazia parte da rotina de um grupo de estudiosos, jesuítas, catedráticos e poetas do barroco do Século de Ouro. A epígrafe de Elias Trabulse (1996) espelha o momento científico vivido nos seiscentos no contexto hispano-americano e revela o interesse do grupo de investigadores intelectuais pela matemática e pela astronomia. Por meio do epistolário de Osorio Romero (1993), se sabe do interesse desses estudiosos pela arte da combinatória matemática e pela obra de Sebastián Izquierdo (1974). Sor Juana Inés de la Cruz, enclausurada no Convento de São Jerônimo, fez parte desse grupo de estudos, possivelmente por meio de intercâmbio de livros a partir das visitas intelectuais que recebia em sua cela. A obra da poeta, *Neptuno Alegórico*, revela pesquisa científica em seu método de composição: desde as citações diretas que a revelam como pesquisadora e crítica literária, ao possível método de combinação por ela empregado que une, em uma obra arquitetônica, prosa, pintura, descrição emblemática e versos.

Ler *Neptuno Alegórico*, com vistas a inferir um método combinatório composicional, passa obrigatoriamente pela obra de Sebastián Izquierdo (1974), *Pharus Scientiarum*. Na sua obra sobre a arte de combinar, o autor revela a combinatória como um método de perceber o mundo não restrito ao campo da chamada ciência exata, elencando para sua teoria, três tipos mais recorrentes de combinação, que podem se alternar na formação de arranjos: combinação por repetição, combinação por posição (alternância de lugar do objeto na combinatória) e combinação por substância (troca) dos termos. Para dialogar com Sebastián Izquierdo (1974), Sor Juana Inés de la Cruz apresenta em *Neptuno Alegórico* uma escrita cujo método apresenta combinações variadas de termos, cujos elementos ora se repetem, ora mudam de posição e ora apresentam novidades de material, de substância. De acordo com o sistema

combinatório de Izquierdo (1974), pode-se inferir que Sor Juana poderia criar os conjuntos de mudança poética de substância, além dos demais por mudança de posição, repetição e ambos juntos, respectivamente: ABC, ACB, BAC; AAB, AAA, ACA, BBA e assim sucessivamente.

Usando as letras do modelo izquierdiano e, aproximando-as de *Neptuno Alegórico*, A é a parte inicial da obra que oferece seu título longo, com registro onomástico extenso em homenagem ao novo vice-rei; além da justificativa da existência do Arco Triunfal no modelo emblemático (ver capítulo 2); B é o momento da obra presente em *Razón de la fábrica alegórica* exclusivamente nos escritos das oito telas/lienzos elaboradas por Sor Juana e C (ver capítulo 3) representa a parte intitulada *Explicación del arco*, dividida em oito estrofes que se relacionam aos oito quadros apresentados, estabelecendo conexão com o título tripartido e a justificativa inicial. Para vislumbre dessa combinação arquitetada por Sor Juana, apresenta-se uma possível tabela de análise combinatória que explicita uma seleção de palavras e ou termos a partir de critérios estabelecidos. O critério de escolha, para A, B e C passa pelos dos que abordam ou apresentam: Neptuno e expressões que o identifiquem como deus do mar e como o novo governante novo-hispânico; Anfitrite e expressões que a identifiquem como deusa esposa de Neptuno e como a vice-rainha; lugares míticos ou não e atribuições ao “México-Nueva España”; referências ao Arco Triunfal; referências à catedral Metropolitana; heróis míticos (incluindo os Centauros vistos como heróis das ciências); poetas, artistas e heróis de epopeias; alusões ao arco no sentido físico-estrutural; referências à autora. *Neptuno Alegórico* é um mundo intelectual denso com aparência de interminável, e, por isso, é preciso delimitar o olhar para a busca dos termos a serem combinados. Essa busca reflete o retrato da obra nos seus temas mais recorrentes, os que mais se combinam entre si, seja por repetição de termos, por mudança posição ou por substância substituída e que reaparece na estrutura artística sob outra configuração onomástica.

A obra *Neptuno Alegórico* se inicia com um título tripartido em cuja proposta estabelece uma combinação de variações de nomes atribuídos ao novo governante da *Nueva España*, o Marquês de Laguna. Para além dessa enumeração onomástica, a poeta inicia, logo após o título, uma interpelação, que, além de fazer parte de uma tradição oral própria do gênero arco triunfal, se assemelha a uma epístola direcionada ao vice-rei. Nela, a monja jerônima discorre acerca do costume egípcio de

adorar as divindades por meio de hieroglíficos e, para legitimar sua argumentação, convida à cena poetas, filósofos, emblemistas e mitólogos, que surgem como argumentos de autoridade por meio de citações, que parecem, no dizer de López Poza (2003), asfixiar o leitor. Sor Juana Inés de la Cruz combina letras, palavras, frases, descrições imagéticas para formar uma ideia lógica precisa e, até, matemática, capazes de justificar a escolha por homenagear ao recém-chegado por meio das alusões a hieroglíficos e emblemas baseada em uma investigação científica sobre o deus Neptuno. Visualiza-se a tabela, criada com base nos critérios estabelecidos, que reflete a ideia criativa de A:

#### COMBINATÓRIA A/1-8: TÍTULO E COSTUME EGÍPCIO

A1 Neptuno Alegórico, Océano de Colores, Simulacro Político A2 Neptuno A3 Iglesia Metropolitana de Méjico A1 Arco Triunfal A2 Excelentísimo Señor Don Tomás Antonio Lorenzo Manuel de la Cerda A2 Manrique de Lara A2 Enríquez A2 Afán de Ribera A2 Portocarrero y Cárdenas A2 Conde de Paredes A2 Marqués de la Laguna A2 Comendador de la Moaleja, del Consejo y Cámarade Indias y Junta de Guerra	A4 Madre Juana Inés de la Cruz A5 Convento de San Jerónimo A2 Excelentísimo señor A2 Virrey A2 Gobernador y Capitán General de esta Nueva España y Presidente de la Real Audiencia que en ella reside A2 Neptuno el Agua A6 Séneca A7 Ovídio A3 Iglesia A8 Metrópoli A3 Iglesia Metropolitana de Méjico
--	---

Tabela 2: A/1-8 (...) <sup>102</sup>

A tabela representa uma proposta de combinação baseada em *Neptuno Alegórico*, inspirada no título e na dedicatória, que raciocina por meio de uma conexão realizada por combinação de termos criteriosamente associados. Na tabela proposta apresentam-se nove itens-imagens-ideias que se combinam e se recombinaem entre si, correspondendo ao retrato de A (acerca do título da obra de Sor Juana e do costume egípcios de adorar suas divindades), estabelecendo relação com o ato de adoração divina e de homenagem ao Marquês de Laguna. Na tabela A/1-8, A1 corresponde ao título “*Neptuno Alegórico, Océano de Colores, Simulacro Político*” que se repete e simboliza, em A1, “Arco Triunfal”, a obra; A2 representa Neptuno, que se repete sob a

<sup>102</sup> Os parênteses com as reticências indicam as muitas possíveis formas de combinação que podem ser realizadas a partir desta tabela.

cifra do novo governante em A2, “Excelentísimo Señor Don Tomás Antonio Lorenzo Manuel de la Cerda”, em A2, como “Manrique de Lara”, em A2, “Enríquez” e, novamente, com A2, como “Afán de Ribera”, e, logo, A2, “Portocarrero y Cárdenas”, seguido de A2, Conde de Paredes, acrescenta-se, ainda, A2 “Marqués de la Laguna”, na sequência A2 “Comendador de la Moaleja, del Consejo y Cámara de Indias y Junta de Guerra”, A2, “Virrey”, A2, “Gobernador y Capitán General de esta Nueva España y Presidente de la Real audiencia que en ella reside” e, novamente, se repete em A2 como “Excelentísimo señor” e outra vez retoma o deus, A2, “Neptuno el Agua”; A3 simboliza a “Iglesia Metropolitana de Méjico”, que se repete em A3, “Iglesia”; A4 é “Madre Juana Inés de la Cruz”; A5, o “Convento de San Jerónimo”; A6, “Séneca” e A7, “Ovídio”, os primeiros poetas citados na obra que serão repetidos em *Neptuno Alegórico*, e A8, “Metrópoli”, a capital novohispana.

Verificam-se na tabela A/1-8 de *Neptuno Alegórico* dois níveis explícitos de combinatória, um de combinação por repetição quase idêntica dos termos e outro por troca de substância onomástica, e que revela criação de epítetos por parte da monja, ou seja, uma combinação por substituição de nomes que repete uma mesma ideia imagética elaborada por ela, que necessariamente repete o mesmo significado. As imagens que apresentam combinação por repetição quase idêntica por algum elo imagético-conceitual são A1 símbolo do Título “Neptuno Alegórico” (que se repete em A1 “Arco Triunfal”), e A3, “Iglesia” (que se repete em A3 “Iglesia Metropolitana de México”); a repetição que ocorre por substituição de mesmo conteúdo é referente a “Neptuno-Marqués de Laguna”, tratamento oferecido ao vice-rei pela monja desde a concepção do título, iniciando sua explicação sobre o costume egípcio de adoração divina<sup>103</sup>. A ideia Neptuno como novo vice-rei é uma combinatória que se repete por substituição onomástica e por mudança de posição ao longo da obra: “Neptuno”-“Excelentísimo Señor Don Tomás Antonio Lorenzo Manuel”- “Manrique de Lara”- “Enríquez”- “Afán de Ribera”- “Portocarrero y Cárdenas”- “Conde de Paredes”-“Marqués de la Laguna”- “Comendador de la Moaleja, del Consejo y Cámara de Indias y Junta de Guerra”- “Gobernador y Capitán General de esta Nueva España y Presidente de la Real audiencia

<sup>103</sup> A citação da poeta barroca justifica intenção de unir as imagens do deus Neptuno e do vice-rei, o Conde de Paredes: “Y siendo las ilustres proezas y hazañas que en V. Exa. admira el Mundo, tan grandes que no es capaz el entendimiento de comprenderlas ni la pluma de expresarlas, no habría sido fuera de razón el buscar ideas y jeroglíficos que simbólicamente representen algunas de las innumerables prerrogativas que resplandecen en V.Exa” [...] (JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p.356).

que en ella reside”- “Neptuno el Agua”. Nos moldes izquierdianos, A1 se repete em “Arco Triunfal” por meio da combinatória por substituição da substância onomástica, substituição de nomes rerepresentando as proposições apresentadas para A1 que possuem a mesma carga imagética, neste caso, rerepresenta a obra. O mesmo ocorre em A2 a partir do exercício de repetição por substituição dos nomes atribuídos ao novo vice-rei. Dessa forma, o fenômeno caracteriza-se por combinação por substituição imagética para o leitor observar as mesmas imagens com nomeações distintas. O mesmo ocorre em A3, cujo “Templo Mejicano” se repete em posições diferentes, mas com o mesmo conteúdo figurado.

O jogo combinado de letras matemáticas que realiza a poeta-monja solicita releitura das palavras de Severo Sarduy (1989) na obra *Barroco*, capítulo “Espelho”: “assim o barroco europeu e o primeiro barroco latino-americano oferecem as imagens de um movimento móvel e descentrado, mas ainda harmônico” (SARDUY, 1989, p. 96). As palavras do poeta crítico iluminam o olhar para a combinatória empreendida por Sor Juana Inés de la Cruz em seu *Neptuno Alegórico*. O “descentramento” elíptico é realizado a partir do “descentramento” de Neptuno, que surge e ressurgue de modos distintos, mas, ao mesmo tempo, do mesmo modo, sob os vários nomes e facetas atribuídas pela autora ao novo governante da *Nueva España*. A poética de *Neptuno Alegórico* está relacionada às ideias teóricas barrocas sarduyanas, cuja compreensão do movimento é móvel-descentrado, revelando um jogo de espelhos que alternam, ao mesmo tempo em que se somam, as imagens do novo governante em uma brincadeira de combinatória artística de imagem real e de reflexos espelhados imagéticos.

Em *Razón de la fábrica alegórica*, Sor Juana apresenta as descrições imagéticas da obra para a confecção de oito quadros/*lienzos* em forma de argumentos, quatro bases e dois *intercolumnios*. As oito telas narram a chegada do novo vice-rei, Marquês de Laguna, e de sua esposa, Dona María Luisa. Com vistas ao estabelecimento de combinatória, seguindo os mesmos critérios de escolhas de A/1-8 e que representam o retrato de *Neptuno Alegórico*, elas apresentam, respectivamente: a primeira tela é a imagem de Neptuno e Anfitrite; a segunda imagem pintada é a de uma cidade ocupada pelas salgadas iras do mar e Juno conduzida por dois leões; o quadro três representa a instabilidade da ilha de Delos; o *lienzo* quarto apresenta a guerra heroica entre gregos e troianos nas figuras de Aquiles e Enéas; o quinto desenho refere-se ao heroísmo intelectual dos Centauros; o sexto quadro apresenta Neptuno aconselhado e orientado

pela eloquência do Delfín; a sétima pintura narra a disputa de Neptuno e Minerva, além de apresentar o deus do mar tão sábio quanto ela, dispondo as várias virtudes do deus; a oitava e última tela retrata o “Templo mexicano” inacabado. A transposição dessas imagens sob o signo de palavras combinadas pode ser ilustrada na tabela que uma os elementos de A/1-8 (em negrito na tabela) aos elementos verificados em *Razón de la fábrica alegórica*, representados por B/1-14:

COMBINATÓRIA A/1-8: TÍTULO E COSTUME EGÍPCIO  
E COMBINATÓRIA B / 1-14: AS TELAS DO ARCO TRIUNFAL

B PRIMEIRA TELA	B SEGUNDA TELA	B TERCEIRO TELA	B QUARTA TELA
<b>A2 Excelentísimo Príncipe</b> <b>A2 El Padre y Monarca de las Aguas</b> <b>A2 Neptuno</b> B1 Anfitrite B1 Señora Marquesa B2 Tridente <b>A7 Ovidio</b> <b>B3 Tridente</b> <b>A2 Gran Señor del húmedo Tridente</b> <b>A2 Cerda</b> B2 Báston	B3 Grecia <b>A2 Neptuno</b> B4 Inaco <b>A2 Excelentísimo Marqués de la Laguna</b> <b>A2 Neptuno</b>	B5 Delos <b>A7 Ovidio</b> B5 Delos B6 Virgílio B7 Homero <b>A2 Neptuno</b> <b>A8 Imperial Méjico</b> B8 Roma <b>A4 Excelentísimo Príncipe</b> <b>A8 Méjico</b>	B9 Aquiles B10 Eneas B11 Sófocles B6 Virgílio <b>A2 Neptuno</b> B12 Troya B10 Eneas <b>A2 Neptuno</b> <b>A2 Cerda</b>
B QUINTA TELA	B SEXTA TELA	B SÉTIMA TELA	B OITAVA TELA
<b>A2 Neptuno</b> B9 Aquiles B13 Centauros B14 Eurípides (poeta trágico) B13 Quirón B13 Neso B13 Cineos doctos B6 Virgílio <b>A2 Excelentísimo Señor Marqués de la Laguna</b> <b>A2 Gobernador del Presidio de Gibraltar con todos los ejércitos y costas de la Andalucía</b> <b>A2 Cerda Generoso</b>	<b>A2 Jupiter del Mar</b> <b>A2 Neptuno</b> <b>A6 Séneca</b> B1 Anfitrite <b>A7 Ovidio</b> <b>A6 Séneca</b>	<b>A2 Neptuno</b> <b>A7 Ovidio</b> <b>A2 Neptuno</b> B7 Homero <b>A2 Príncipe</b>	<b>A3 Templo Mexicano</b> <b>A2 Patrón y tutelar Neptuno</b> B12 Troya <b>A2 Rey de las Aguas</b> B6 Virgílio <b>A7 Ovidio</b> <b>A2 Neptuno</b>

Tabela 3: B/ 1-14 (...)

A tabela B/1-14 apresenta uma conexão/composição existente entre os elementos da tabela A/1-8 por meio de combinação por repetição, substituição (repetida por nomes distintos, mas cuja imagem é semelhante). Na classificação de B/1-14, em B1 é apresentada “Anfitrite” cuja cifra é a da “Senhora marquesa”; B2 representa o “Tridente” que se repete em B2, “Tridente” e B2, “Bastón”; B3 é a “Grécia”; B4, “Inaco”; B5 “Delos” que se repete em B5 “Delos” na mesma tela; B6 “Virgílio” que se repete na quarta tela como B6 “Virgílio” e também no oitavo quadro de maneira idêntica; B7 “Homero”; B8 “Roma”; B9 “Aquiles” que se repete como B9 “Aquiles” na quinta tela; B10 “Eneas” que se repete na mesma tela; B11 “Sófocles”; B12 “Troya” na quarta tela que se repete na oitava tela; B 13 “Centauros” que se repetem (com novos nomes) em B13 “Quirón”, B13 “Neso”, B13 “Cineos doctos”; B14 “Eurípides”. Da tabela classificatória A/1-8 (em negrito em B/1-14) se repetem as imagens artísticas (re)combinadas na obra por Sor Juana Inés de la Cruz, por meio de combinação por repetição, por mudança de posição e por troca de substância onomástica: A2, A3, A7, A8 e A9. Na combinação, A2, “Neptuno”, reaparece na tela 1, que se repete em A2 como “El Padre y Monarca de las Aguas”, como A2 “Gran Señor del húmedo Tridente”, como A2 “Excelentísimo Príncipe” e como A2 “Cerde” (um dos sobrenomes do Marquês); A2 reaparece na tela 2, como A2 “Excelentísimo Marqués de la Laguna” que novamente se repete na tela 3 como A2 “Excelentísimo Príncipe”, que reaparece na tela 4 novamente como A2 Cerde e, na tela 5, ressurgue como A2 “Excelentísimo Señor Marqués de la Laguna”, como A2 “Gobernador del Presidio de Gibraltar con todos los ejércitos y costas de la Andalucía” e como A2 “Cerde Generoso”; tabela 6, A2 surge como “Jupiter del Mar” (nome dado a Neptuno por Góngora, na fábula de *Polifemo y Galatea*); na sétima tela, há ainda presença de A2 como “Príncipe” e, ainda, na última tela como A2 “Patrón y tutelar Neptuno” e novamente como A2, “Rey de las Aguas”, revelando as cifras do novo vice-rei homenageado por meio de associação ao deus do mar. A3, a catedral metropolitana, se repete uma vez na tela 8 como A3, “Templo Mexicano”. A6, “Séneca”, se combina repetida e identicamente duas vezes na tela 7. A7, “Ovídio”, se repete de igual modo repetido na tela 1, na tela 3, na tela 6 e nas telas 7 e 8. A8, ícone da cidade capital colonial, se repete na tela 3 como A8, “Imperial Méjico” e A8, “Méjico”.

A combinatória operada por Sor Juana em B/1-14 se assemelha à ocorrida em A/1-8, sendo formada a partir dos mesmos critérios. A tabela B/1-14 é formada a

partir das imagens/nomes advindos de A/1-8, que se repetem de forma idêntica ou quase idêntica em B/1-14, bem como as combinações por mudança de substância onomástica, cuja imagem poética é a mesma e, ainda, as reiteradas repetições por mudança de posição. Na PRIMEIRA TELA, a tabela registra combinação por repetição e por mudança substância, além das repetidas combinações por mudança de posição dos mesmos elementos: A2 “Excelentísimo Príncipe”-“El Padre y Monarca de las Aguas”-“Neptuno”-“Gran Señor del húmedo Tridente”-“Cerde”. O mesmo ocorre com a cifra de Anfitrite, apresentada na obra a partir do primeiro quadro como esposa de Neptuno, configurando-se como a vice-rainha: “Anfitrite”- “Señora Marquesa” (cifra que aparece primeiro em B). O fenômeno de combinação por repetição e mudança de posição na estrutura da obra ocorre com “Tridente”-“Tridente” ( elemento que surge inicialmente em B) que também passa por combinação de substituição onomástica como “Bastón”, cuja essência é a mesma do cetro do deus marinho. “Ovídio” surge como repetição idêntica da tabela como A7, “Ovídio”, em B/1-14.

A SEGUNDA TELA registra de igual modo alternância de posição dos termos, como também mudança de substância e combinação por repetição, mescladas à inserção de novos elementos. Em B/1-14, segundo quadro, ocorre o surgimento de “Grecia” e “Inaco”, elementos diferentes, que aparecem como lugares novos; novamente, na tela 2, há a substituição, a repetição e a mudança de posição de “Neptuno”-“Excelentísimo Marqués de la Laguna”-“Neptuno”. Na TERCEIRA TELA, a repetição idêntica e por mudança de posição, ao longo da obra, ocorre com “Ovídio”; nela, “Neptuno” ressurge como repetição de posição e de substância como “Excelentísimo Príncipe”. De semelhante modo, ocorre a combinação de “Imperial Méjico” e “Méjico”. Na mesma tela, Delos, Virgílio, Homero, e Roma surgem como elementos novos que integram a tabela de combinação e que irão se repetir ao longo da obra.

Na QUARTA TELA, a combinatória segue apresentando novos elementos, como “Aquiles”, “Eneas”, que já se repetem em combinação idêntica no mesmo quadro, assim como ocorre com “Sófocles” e “Troya” no decorrer da obra. Na quarta tela, “Virgílio” ressurge em combinação idêntica e, novamente, “Neptuno”-“Neptuno”-“Cerde” são recombinações por repetição, mudança de posição e substituição onomástica. Na QUINTA TELA, há o registro de elementos que se repetem, a exemplo de “Aquiles” e “Virgílio” (repetições idênticas); há, novamente, a repetição por

mudança de posição e substância onomástica com “Neptuno”-“Excelentísimo Señor Marqués de la Laguna”-“Gobernador del Presidio de Gibraltar con todos los ejércitos y costas de la Andalucía”-“Cerde Generoso”. Há a inserção de novos elementos como “Eurípedes”, poeta trágico da Antiguidade, e os “Centauros”, combinados por posição, por repetição e por substância (mudança onomástica): “Centauros”- “Quirón”-Neso”- “Cineos doctos”.

Na SEXTA TELA, não há apresentação de novos elementos, sendo formado o quadro de recombinações por posição, repetição e por mudança de substância onomástica: “Neptuno”- “Júpiter del Mar” (nome dado a Neptuno por Don Luis de Góngora na fábula de Polifemo); repetem-se na tela as combinações idênticas com mudanças de posição: “Séneca”, “Anfitrite” e “Ovídio”. Na SÉTIMA TELA, ocorrem, novamente, assim como, na anterior, combinações idênticas por repetição e combinação por mobilidade de posição: “Neptuno”-“Príncipe”, “Ovídio” e “Homero”. Na OITAVA TELA, há combinações por repetição idêntica e por mudança de posição com “Troya”, “Virgílio” e “Ovídio”, além de haver por mudança de substância onomástica, com “Templo Mexicano”, referência à Catedral e “Neptuno”- “Rey de las Aguas”- “Patrón y tutelar Neptuno”.

As letras matemáticas da décima musa de Homero revelam combinatória poética de descentramento elíptico ao modo kepleriano, no dizer teórico de Severo Sarduy (1989), categoria móvel de formas e, sendo o núcleo indefinido, no espaço do barroco kepleriano, qualquer parte pode ser o centro. Mais ainda se aplica a definição do poeta cubano, quando se visualiza a combinatória por repetição realizada por Sor Juana, desperdiçando em mobilidade de posição dos elementos que renascem alegoricamente sob novos véus cifrados. Observa-se o leque de combinações realizado com a imagem do novo governante, o vice-rei, Neptuno, Conde de Paredes. O exagero onomástico revela uma substância poética capaz de deslocar seu núcleo de atenção para todos e quaisquer lados. O exercício é uma multiplicação nuclear movente, que, no reino da metáfora, Sarduy (1989) já batizou em relação a Góngora como “a metáfora ao quadrado sobre Góngora” (SARDUY, 1989, p. 117). Não seria exagero dizer que, se Góngora realiza a metáfora ao quadrado, Sor Juana, a maior poeta americana, realiza alegoria, em sentido benjaminiano de morte e renascimento que se funda o ser alegórico, pois bem, Sor Juana Inés de la Cruz é a alegoria ao cubo: repetição x posição x substância. A combinatória operada pela monja se multiplica e se potencializa sob o

signo-cifra do Marquê-deus do Mar, Anfitri-te-marquesa, Templo Mexicano-Catedral Metropolitana e tantos outros elementos que são barrocamente pulverizados, deslocados descentrados e multiplicados na cosmologia barroca sarduyana na qual se revela *Neptuno Alegórico*. O exercício do jogo barroco de espelhar, dizer, redizer, nomear, renomear, *llenar* os espaços em descentramento elíptico encontra seu eco na concepção izquierdiana de ver o mundo como uma combinatória de saberes e que se pode aproximar às letras desse Arco Triunfal que ambiciona e congrega distintas formas artísticas, distintos saberes, distintas formas de escrita.

#### 4.1 *Explicación del arco*: descrições em versos e combinações

*Este, a cuya cumbre excelsa  
gozando sacros indultos,  
ni aire agitado profana,  
ni rayo ofende trisulco;*

**Sor Juana Inés de la Cruz**

A última parte da obra *Neptuno Alegórico* intitula-se *Explicación del arco*. A composição textual exclusivamente escrita em versos integra a estrutura artística do arco laudatório e é dividida em um mini-*prelúdio* e oito estrofes que se combinam. Essas unidades textuais se identificam com a parte escrita em prosa e com as oito telas pintadas em forma de argumentos que narram as virtudes do Marquês-Neptuno, bem como com os conselhos oferecidos a ele no Arco Triunfal, *Neptuno Alegórico*, *Océano de Colores*, *Simulacro Político*. As telas apresentadas em *Razón de la fábrica alegórica e Aplicación del arco* se assemelham à *Explicación del arco*. A epígrafe, composta pelos versos de Sor Juana, presentes na mini-introdução de *Explicación del arco*, ressalta a grandiosidade do Arco Triunfal, assemelhando-o ao Olimpo<sup>104</sup>. Essa retomada do arco no *prelúdio* que antecede as estrofes reflete desdobramento a partir do que fora apresentado na estrutura inicial da obra: título longo e mini-introdução *prelúdica* que ressalta o costume das divindades egípcias em adorar seus deuses com o uso de imagens.

*Explicación del arco*, em suas oito estrofes, apresenta uma espécie de espelhamento sarduyano que se combina com as oito telas-argumentos por meio de um jogo de pintura e reflexo descritivo. Antes de adentrar a esse prisma de combinatória intencional, direta e criativa, é necessário fazer a leitura das estrofes de *Explicación del arco*, “[...] esta composición labiríntica, de sintaxis y metáforas retorcidas” (A. LEONARD, 1976, p. 254), que se exibem em hipérbatos e imagens relacionadas com a prosa descrita para composição das telas desenhadas anteriormente. Em toda a estrutura em estrofes de *poética de Explicación del arco* (I, II, II, III, IV, V, VI, VII, VIII), escrita em sete e onze sílabas entremeadas que compõem a silva do arco, a monja, em tom de apontamento descritivo, escrito-visual, que ora interpela diretamente ao novo

---

<sup>104</sup> Salceda (2004) apresenta essa ideia em nota à *Neptuno Alegórico*: “El Arco goza del mismo privilegio del Olimpo” (SALCEDA apud JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p. 626).

governante, ora não, apresenta, outra vez, as suas telas emblemáticas por meio construções poéticas exuberantemente intelectuais e extravagantemente eruditas. Passa-se à leitura da primeira estrofe:

## I

Aquel lienzo, Señor, que en la fachada  
 corona airosamente la portada,  
 en que émulo de Apeles  
 con docta imitación de sus pinceles  
 al mar usurpa la fluxible plata  
 que en argentadas ondas se dilata;  
 en cuyo campo hermoso está copiado  
 el Monarca del Agua coronado,  
 a cuya deidad sacra pone altares  
 el Océano, padre de los mares,  
 que al cerúlo tridente  
 inclina humilde la lunada frente;  
 y el que fue con bramidos terror antes  
 a los náufragos tristes navegantes,  
 ya debajo del yugo que le oprime,  
 tímido muge y reverente gime,  
 sustentando en la espalda cristalina  
 tanta de la república marina  
 festiva copia, turba que nadante  
 al árbitro del mar festeja amante,  
 y en formas varias que lucida ostenta,  
 las altas representa  
 virtudes, que en concierto eslabonado  
 flexible forman círculo dorado  
 que sirve en un engace y otro bello  
 de esmaltada cadena al alto cuello:  
 un bosquejo es, Señor, que con torpeza  
 los de vuestra grandeza  
 blasones, representa esclarecidos  
 de timbres heredados y adquiridos,  
 pues con tan generosas prontitudes  
 os acompañan todas las virtudes,  
 que estáis de sus empresas adornado,  
 cuando más solo más acompañado.

(JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p 404-405)

Sor Juana começa a rerepresentar gradativamente os oito *lienzos* de *Neptuno Alegórico* em forma poética. Em I, primeira estrofe, composta por trinta e quatro versos, pode-se dizer, estão grande parte dos elementos já apresentados em *Argumento del primer lienzo* em cuja composição a criadora da loa festiva mistura prosa, versos e descrições

emblemáticas a serem pintadas. Na estrofe I, a sequência de orações subordinadas adjetivas escritas em forma de hipérbatos homenageia a primeira tela e os elementos que nela aparecem de forma iconográfica, por meio de descrições, mas com algumas novas combinações imagéticas, para compor a cena de homenagem, desta vez, pintada por Apeles, um dos pintores mais famosos da Antiguidade. O apelo explícito aos pincéis corrobora a noção de pintura iconográfica, resgatando a imagem emblemática proposta no primeiro quadro. Sor Juana descreve a primeira tela, em forma de versos, interpelando o Marquês e apontado para a obra afixada na fachada o Arco Triunfal.

Sor Juana, com a expressão *Aquel lienzo*, referindo-se à tela I, interpela o Marquês, *Señor*, iniciando a série de descrição imagética. Na descrição, há a tela que coroa elegantemente a fachada; o Monarca da Água coroado, cuja divindade sacra põe altares o Oceano, pai dos mares; está, ainda, a afirmação de que a tela surge ostentando as altas virtudes de Neptuno. Ao longo da obra, a poeta vai entrelaçando essas duas imagens por meio de virtudes que se assemelham e formam um só ser. Ao final da estrofe, a afirma a escritora barroca ser a tela I um croqui que desenha todas as virtudes do Marquês. *Argumento del primer lienzo* e *Explicación del arco* I tratam da combinação de argumentos, descrições de imagens e versos que contribuem para a construção da imagem de Neptuno, na obra *Neptuno Alegórico*. Essa imagem se confunde com a imagem do Excelentíssimo vice-rei, pois a autora trata de cifrar e unir as duas facetas em uma intenção comunicativa que se inicia desde o começo da obra e vai até a descrição em versos de *Explicación del arco* cuja intenção alegórica é a de que o Marquês de Laguna é representado pelo deus Neptuno.

A segunda estrofe, composta de dezesseis versos, corresponde à outra possibilidade de leitura do *Argumento del segundo lienzo*. De igual modo descritivo, explicita a composição poética na qual a autora aponta para a tela de número dois, afixada na fachada do Arco Triunfal. Os dezesseis versos seguem a estrutura da primeira estrofe, escrita em forma de silva, cujos versos de sete e onze sílabas se apresentam alternados aleatoriamente. Outra vez, a poeta barroca exagera na composição dos hipérbatos que apresentam não só subordinações adjetivas, como também substantivas. Sor Juana refere-se ao segundo *lienzo* como *En el otro*, interpelando o marquês, *Señor*, e apontando a posição do arco que inicia sua série de justaposição de encadeamento sintático exuberante. Assim, realiza a composição:

## II

En el otro, Señor, que a mano diestra  
 en aquella anegada ciudad muestra  
 cuánto puede incitado  
 el poder de los dioses irritados,  
 se ve la reina de los dioses, Juno,  
 el socorro impetrando de Neptuno,  
 que hiera con el ínclito tridente  
 al que retrocedente  
 cerúleo monstruo ya con maravilla  
 al límite se estrecha de la orilla.  
 Y no menos, Señor, de vuestra mano  
 la cabeza del reino americano,  
 que por su fundamento  
 a las iras del líquido elemento  
 expuesta vive, espera asegurada  
 preservación de la invasión salada.

(JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p. 405)

A segunda estrofe (re)descreve o *Argumento del segundo lienzo*, que desenha Juno, guiada no ar por dois leões, pedindo socorro a Neptuno para a cidade de Inaco. A poeta autora do Arco indica, *En el otro, Señor*, a imagem da cidade inundada, reflexo da irritação dos deuses juntamente com a imagem da rainha dos deuses, Juno. Diante da súplica da deusa, Neptuno acalma o *cerúleo monstruo*, o mar. Sor Juana acrescenta, novamente interpelando ao vice-rei, afirmando que não menos, *Señor*, da mão de Neptuno sai a cabeça do reino americano, que, por seu fundamento às iras do líquido elemento exposta, espera assegurada preservação da invasão salgada. A cabeça do reino americano pode ser a Cidade do México (SABAT RIVERS, 1983), que, por seu desenvolvimento geográfico, cultural e político, era a maior cidade americana do século XVII. Comparando as proposições imagéticas, *Argumento del segundo lienzo* e *Explicación del arco II*, pode-se confirmar a combinação quase idêntica, em forma descritiva, reinventada por Sor Juana para recompor de maneira exclusivamente poética o conteúdo emblemático delineado no quadro dois da obra *Neptuno Alegórico*, cujos perigos da “invasão salgada” correspondem aos perigos de inundações da Cidade do México.

A terceira estrofe, composta de vinte e dois versos, cuja silva redesenha a terceira tela de *Argumento del tercero lienzo*, tem como motivo as inundações. O

encadeamento dos versos revela coordenação sintática desenvolvida em forma de hipérbatos cuja descrição aponta para a Ilha de Delos, *errante peregrina*, que surge como expressão apositiva, motivo-símbolo de instabilidade natural. Na estrofe poética, Sor Juana começa chamando ao novo governante, *Allí, Señor*, para a movimentação da Ilha. Passa-se à leitura dos versos de alusão à Ilha de Delos:

### III

Allí, Señor, errante peregrina,  
 Delos, siempre en la playa cristalina  
 con mudanza ligera,  
 fue de su misma patria forastera;  
 pero apenas la toca  
 el Rector de las Aguas, cuando roca  
 ya en fijo centro estriba,  
 de ondas y vientos burladora altiva;  
 que a bienes conmutando ya sus males,  
 patria es de los faroles celestiales:  
 en quien Méjico está representada,  
 ciudad sobre las ondas fabricada,  
 que en césped titubante  
 ciega gentilidad fundó ignorante;  
 si ya no providencia misteriosa  
 émula de Venecia la hizo hermosa  
 porque pudiese en su primera cuna  
 consagrarse al Señor de la Laguna;  
 en quien, por más decoro,  
 nace en plata Dïana, y Febo en oro,  
 que a vuestras plantas postren a porfía  
 cuanto brilla la noche y luce el día.

(JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p 405-406)

O chamamento da autora é de altivez e indicação à Delos, que, segundo a descrição, a Ilha, sempre na praia cristalina, apresenta *mudanzas ligeras*, ou seja, mudanças sutis, e que fora ela, de sua mesma pátria, forasteira: “Delos era peregrina en su propia patria a causa de su movilidad” (SABAT RIVERS, 1983, p.19). Embora a Ilha seja errante, apenas a toca o Reitor das Águas, para que passe a ter fixidez. Sor Juana ocupa-se em estabelecer relações entre Delos e a Cidade do México, por haver sido a cidade colonial edificada sobre as águas. Termina a poeta a estrofe expressando a relação entre ouro e

prata, Sol e Lua, Febo ou Apolo e Diana, como alusão à riqueza de ouro e prata da Cidade do México: “ya nos referimos antes a la creencia antigua de que el Sol (Febo o Apolo) engendra el *oro*, y la Luna (Diana) la *plata*. Aquí la ciudad de México simboliza la entonces Nueva España, tan rica en plata y oro” (SALCEDA, apud JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p. 627). A descrição em versos não contempla Latona, nem Asteria, figuras femininas que compõem a cena do terceiro quadro, mas a autora mantém a ideia da Ilha de Delos como cifra da Cidade do México, tão exposta a catástrofes e, ao mesmo tempo, tão rica em recursos naturais para cuidar de suas causas de inundação.

A quarta estrofe, escrita em trinta e dois versos, reflete a descrição do *Argumento del cuarto lienzo*. A silva, assim apresentada, estrutura-se poeticamente como as demais, contudo difere das anteriores em um primeiro aspecto: a poeta não inicia seus versos interpelando o Senhor novo governante. Os versos compostos, predominantemente de orações adjetivas, revelam encadeamento sintático que formam hipérbatos. A estrofe se conecta com *Argumento del cuarto lienzo* que reflete a temática da luta entre gregos e troianos. Leia-se a estrofe:

#### IV

Allí se ven los griegos inhumanos  
dando alcance a los míseros troyanos,  
que del futuro engaño presagientes  
de los griegos ardientes  
sienten en las centellas del acero  
anuncios del incendio venidero  
y eligen el seguro  
en la interposición del alto muro,  
que de sonoras cláusulas formado,  
y luego desatado  
al son de disonante artillería,  
soltó discordia lo que ató armonía.  
Allí el hijo de Thetis arrogante  
al de Venus combate, y fulminante  
tantos le arroja rayos,  
que, en pálidos desmayos  
ya el troyano piadoso,  
casi a Lavinia hermosa sin esposo  
dejara, y en un punto,  
sin Rey a Roma, a Maro sin asunto,

si de nube auxiliar en seno oculto  
 no escondiera su bulto  
 y burlara el deseo  
 del atrevido hijo de Peleo,  
 el Padre de los Vientos poderoso,  
 cuanto más ofendido más piadoso:  
 que tiene la Deidad por alto oficio  
 oponer a un agravio un beneficio.  
 Lo cual en vos se mira ejecutado,  
 pues no soborna el mérito al agrado,  
 sino que, por mil modos,  
 sois como el Sol benigno para todos.

(JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p 406-407)

Na estrofe, a poeta Sor Juana descreve dois exércitos que estão representados por gregos e troianos. A imagem revela a construção do muro de Troya ao som da lira de Apolo (SALCEDA, 2004), além de apresentar as genealogias dos heróis Aquiles, filho de Tétis e Enéas, filho de Vênus. Segundo a descrição de Sor Juana, Aquiles é arrogante e Enéas, piedoso. Na cena, aparece Lavínia, que, juntamente com Enéas, fundou a nova Troya, Roma/Itália. Para Salceda (2004), é natural que Enéas seja considerado como *Rey de Roma* e aponta que “todo eso forma el asunto de *La Eneida*, la gran epopeya de Virgílio, aqui designado por su cognomen (tercer nombre) latino: Publius Virgílio Maro” (SALCEDA apud JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p. 628). O deixar a Maro, Virgílio, sem assunto consiste em que, se houvesse fracassado Enéas em sua missão em combater a Aquiles com a nova Troia, não haveria matéria de poesia para *A Eneida*. A estrofe ressalta a virtude e a importância do novo rei saber conduzir guerras, mas também não ser arrogante como Aquiles e ser piedoso como Enéas. Essa descrição está presente em forma de emblema no quarto quadro em que se pinta Neptuno auxiliando Enéas.

A quinta estrofe, formada por dezesseis versos, obedece ao mesmo rigor da anterior quanto a não interpelação do Marquês de Laguna em sua estrutura inicial, embora o faça ao final da estrofe. Sor Juana Inés de la Cruz reescreve em forma de versos cuja sintaxe revela uma intercalação de orações adjetivas em forma de hipérbatos que descrevem o *Argumento del quinto lienzo*. Sem o chamamento inicial direto ao senhor Marquês, a poeta do Arco Triunfal aponta para o tabuleiro, e diz que *En el otro tablero*, surge a empresa do herói verdadeiro o espumoso deus, ou seja Neptuno. A

estrofe realiza releitura da presença dos Centauros no quinto quadro de *Razón de la fábrica alegórica*. Passa-se à leitura:

V

En el otro tablero,  
 empresa del que es héroe verdadero  
 el espumoso dios, a quien atentos  
 obedecen los mares y los vientos,  
 a los Centauros doctos – que del fiero  
 Alcides no el acero  
 con que la clava adorna de arrogancia  
 huyen, sino el furor de la ignorancia,  
 cuya fiereza bruta  
 ofende sin saber lo que ejecuta –,  
 dulce les da acogida,  
 con una acción salvando tanta vida.  
 Viva gallarda idea  
 de la virtude, Señor, que en vos campea:  
 pues con piadoso estilo  
 sois de las letras el mejor asilo.

(JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p 407)

A fuga dos Centauros da fúria do feroz Alcides é o tema poético. Os doutos Centauros fogem e pedem proteção a Neptuno. Na estrofe, Sor Juana ressalta que os doutos fogem mais da ignorância, cuja ferocidade bruta ofende sem saber o que executa, do que da arrogância. A poeta escreve que Neptuno, doce, lhes dá acolhida, com uma ação, salvando tanta vida, por meio da sabedoria e das letras, reforçando que, das letras, Neptuno é o maior abrigo. Em *Argumento del quinto lienzo*, Sor Juana, descrito na quinta estrofe em versos, pinta a importância que o vice-rei deve dar à ciência e ao conhecimento por meio da metáfora da sabedoria cifrada nos Centauros, os primeiros mestres. O tema da sabedoria é recorrente na vida e na obra da poeta barroca, desde as lições de alfabetização “roubadas” da irmã, aos escritos da *Carta Athenagórica*, cuja defesa ao conhecimento é latente, e à escrita de *Primero Sueño*, poema pela busca intelectual ao conhecimento pleno.

A sexta estrofe, construída por vinte oito versos que compõe a silva poética realiza a descrição de *Argumento del sexto lienzo*. A sequência de orações adjetivas escritas em forma de hipérbato obedece ao rigor formal das estrofes anteriores, oferecendo sintaxe labiríntica e exuberante. Os versos desta sexta composição retomam

a ideia-chamamento inicial direcionado ao Conde de la Cerda, apresentando o apontamento seguido do apóstrofe, *Allí, Señor*, aponta a monja para o quadro que trata da importância e do respeito que possui o Delfín, embaixador do casamento de Neptuno e Anfitrite, para o Monarca das Águas. Indica a monja no quadro:

## VI

Allí, Señor, en trono transparente  
 constelación luciente  
 forma el pez que fletó – viviente nave –  
 del naufrago Aríón la voz süave  
 que en métrica dulzura  
 el poder revocó a la Parca dura:  
 que a doloroso acento lamentable  
 ni es sordo el mar, ni el hado inexorable;  
 y elocuente orador, Tulio escamado,  
 el cuello no domado,  
 el desdén casto de Anfitrite hermosa,  
 en la unión amorosa  
 del que reina en los campos de Nereo,  
 redujo al dulce yugo de Himeneo;  
 a cuyo beneficio el siempre augusto  
 remunerador justo,  
 de nueve las más bellas  
 del luminoso número de estrellas,  
 asterismo le adorna, tan lucido  
 que el mar, que le fue nido,  
 ya al brillante reflejo  
 digno apenas se ve de ser espejo.  
 ¡Qué mucho, gran Señor, si fue Neptuno  
 prototipo oportuno  
 de vuestra liberal augusta mano,  
 con que imitando al numen soberano,  
 castigáis menos que merece el vicio  
 y dais doblado premio al beneficio!

(JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p. 407-408)

O Delfín é descrito como símbolo da eloquência por haver convencido a Anfitrite que se casasse com Neptuno. A constelação de que se fala na estrofe é repetição da imagem estrelar proposta para homenagear Delfín no céu. Sor Juana compara o Delfín a Cicerón, *Tulio escamado*, mesmo o golfinho não possuindo escamas. Sobre isso, Salceda (2004) afirma que “la erudición de nuestra poetisa aquí falla: los delfines como

cetáceos carecen de escamas; ella parece creer que son peces” (SALCEDA apud JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p. 628). Convida a poeta à cena que descreve, o sexto quadro de *Razón de la fábrica alegórica*, Nereo, deus marinho em cujo mar Anfitrite formosa desdenha a Neptuno e também surge Himeneu, deus das festas e cerimônias matrimoniais.

A sétima estrofe, que se apresenta com quarenta e dois versos em silva que alternam aleatoriamente versos de sete e onze sílabas poéticas, a poeta-musa redesenha, de forma descritiva, o mesmo tema de *Argumento del séptimo lienzo*: a disputa entre Atenas e Neptuno sobre batizar o nome da cidade chamada Atenas. A sequência de versos formados por hipérbatos revelam sintaxe em que se mesclam orações adjetivas, coordenadas e explicativas, cujo início descontinua o chamamento ao senhor vice-rei e novamente a autora da loa festiva aponta a tela. Leia-se, em forma de versos, a disputa entre os deuses Atenas e Neptuno:

## VII

El otro lienzo copia belicosa  
a la Tritonia diosa,  
que engendada una vez, dos concebida  
y ninguna nacida,  
fue la inventora de armas y las ciencias;  
pero aquí con lucidas competencias,  
de la deidad que adora poderosa  
Océano, del sol tumba espumosa,  
a quien con verdinegros labios besa  
por más gloriosa empresa,  
el regio pie que el mar huella salado  
con coturno de espumas argentado,  
competidora, pues, y aun vencedora,  
a la Gran Madre ahora  
apenas hiere, cuando pululante,  
aunque siempre de paz, siempre triunfante,  
verde produce oliva, que – adornada  
de pacíficas señas y agravada  
en su fruto de aquel licor precioso  
que es Apolo nocturno al estudioso –  
al belígero opone bruto armado  
que al toque del tridente fue criado.  
La paz, pues, proferida  
fue de alto coro, y la deidad vencida  
del húmedo elemento,  
hizo triunfo del mismo vencimiento:  
pues siendo prole a quien él mismo honora

la hermosísima sabia vencedora,  
 solamente podía  
 a su propia ceder sabiduría.  
 Así, Señor, los bélicos ardores  
 que de progenitores  
 tan altos heredáis, que en vuestras sienes  
 los triunfantes no caben ya desdenes  
 del Sol, e indignos de formar guirnalda,  
 a vuestros pies alfombra de esmeralda  
 tejen, porque aumentando vuestras glorias  
 holléis trofeos y piséis victorias.  
 Este, pues, sólo pudo alto ardimiento  
 ceder a vuestro propio entendimiento:  
 pues si algo, que el valor más, vuestro, hubiera,  
 más de lo más, vuestro discurso fuera.

(JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p. 408-409)

A musa-poeta inicia a estrofe afirmando que neste quadro de versos, se desenha a Tritônia deusa, por haver nascido às margens de Tritón, que “engendada una vez, dos concebida/ y ninguna nacida”, foi a inventora de armas e das ciências. Sobre isso, Salceda (2004) afirma que “fue engendada por Júpiter, en Metis; pero habiendo sabido él que ésta había de darle hijos muy sábios, [...] la engulló cuando ya había concebido a Minerva; y después hizo que Vulcano le diese a él un hachazo en la cabeza, de la que salió Minerva armada de todas armas (SALCEDA apud JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p. 629). A imagem da deusa Atenas é de competidora e vencedora, Grande Mãe triunfante que batiza o nome da cidade de Atenas. A paz se estabelece na descrição poética por honrar Neptuno a Atenas e, assim, à sabedoria. Novamente Sor Juana ocupa-se de trazer a importância da pesquisa científica na *Nueva España* no intuito de persuadir ao senhor Marquês dessa atitude indispensável que oferece o direito humano ao conhecimento. Esse tema retoma também *Argumento del quinto lienzo*, a quinta estrofe de *Explicación del arco*, assim como *Argumento del séptimo lienzo* e sua redescritção aqui realizada em versos.

A oitava descrição poética, excepcionalmente, divide-se em dois momentos: uma estrofe composta por vinte e seis versos e outra com dezesseis versos que formam um soneto. Na primeira estrofe, há a descrição de *Argumento del octavo y último lienzo*; a segunda composição poética, surge como um epílogo que convida o novo governante da *Nueva España* a cruzar o Arco Triunfal e entrar na Igreja. Os versos da primeira

estrofe se encadeiam em orações coordenadas e subordinadas adjetivas que se organizam em hipérbatos. Os versos do soneto-epílogo são marcados pelo apóstrofe, *Señor*, seguida de verbos no imperativo em coordenações explicativas que convidam o marquês a entrar. Leiam-se as estrofes:

### VIII

En el otro tablero, que eminente  
 corona a la portada la alta frente  
 y en el más alto asiento  
 le da a todo el asunto complemento,  
 el claro dios, a Laomedón perjuro  
 el levantado muro,  
 émulo del tebano,  
 con divina fabrica diestra mano;  
 a cuyo beneficio,  
 viendo el sin par magnífico edificio,  
 la docta antigüedad reconocida  
 Dios de los Edificios le apellida.  
 Así, excelso Señor, claro Neptuno,  
 en el paterno amparo y oportuno  
 vuestro, la tantos años esperada  
 perfección deseada,  
 libra la soberana en cuanto brilla  
 Imperial Mejicana maravilla,  
 que pobre en sus acciones  
 de las que merecéis de demostraciones,  
 si de deseos rica,  
 aquesta triunfal máquina os dedica,  
 de no vulgar amor muestra pequeña  
 que arrogante desdeña  
 las de la ostentación muestras pomposas,  
 reducida a verdades amorosas.

Entrad, Señor, si el que tan grande ha hecho  
 tantos años la sabia arquitectura,  
 es capaz de que quepa en su estructura  
 la magnanimidad de vuestro pecho.

Que no es mucho si allá le vino estrecho  
 el templo, de Neptuno a la estatura,  
 que a vos la celestial bóveda pura  
 os sirva sólo de estrellado techo.

Pero entrad, que si acaso a tanta alteza

es chico el templo, amor os edifica  
 otro en las almas de mayor firmeza  
 que de mentales pórfidos fabrica:  
 que como es tan formal vuestra grandeza,  
 inmatériaes templos os dedica.

(JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p. 409-410)

Na primeira estrofe de VIII, Sor Juana aponta para o adorno que coroa a última imagem pintada em *Argumento del octavo y último lienzo*: o Templo Mexicano inacabado. Na cena está presente Laomedón. Salceda (2004) explica que “Neptuno, fabrica con diestra mano el muro de Troya, para Laomedón. El Rey que había encargado esa construcción a Neptuno y a Apolo jurando darles una recompensa por ello [...] (SALCEDA apud JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p. 630). A pedido do monarca Laomedón, Neptuno construiu o muro de Troia. Nos versos, Neptuno é redescrito como deus dos Edifícios, capaz de terminar a construção da Catedral Metropolitana. Com essa ideia, o poema reitera sua alegoria perfeita: *excelso Señor, claro Neptuno*, alegoria burilada em longa defesa ao longo da obra. Desde o início da impetuosa obra *Neptuno Alegórico, Océano de Colores, Simulacro Político*, a poeta argumenta sobre o costume egípcio de adorar suas divindades por meio do culto a hieroglíficos, continuando imensa argumentação em *Razón de la fábrica alegórica y aplicación de a fábula*, para chegar a cifrar a alegoria perfeita: Senhor Marquês, deus Neptuno. A segunda estrofe, de *Explicación del arco VIII*, invoca, no imperativo, *Entrad, Señor*, ao dizer da magnanimidade do senhor Marquês, ante a simplicidade do Templo. Mesmo assim, repete a poeta: *Pero Entrad*, mesmo que diante de tamanha alteza seja pequeno o Templo, garante a monja erudita, que o amor o edifica.

As estrofes da poeta Sor Juana Inés de la Cruz coroam as formas artísticas anteriores que integram a obra *Neptuno Alegórico*: arquitetura, pintura, prosa, motes, descrições emblemáticas e epigramas. A décima musa de Homero se reinventa ao descrever, em forma de versos, o conteúdo das oito telas-argumentos que foram afixadas na fachada do Arco Triunfal. O exercício poético exagerado da monja em descrever novamente as imagens apresenta a poeta-fênix como expectadora de sua obra que aponta diretamente para as imagens e explica ao Marquês de Laguna o conteúdo de cada narrativa pintada. A poeta-pesquisadora-erudita combina e recombina elementos

que parecem fruir de seus lábios em um discurso lírico oral. A autora do arco combina e (re)combina termos, palavras, epítetos, novas criações em *Explicación del arco*, mostrando elos poéticos criativos que se unem desde o título e a justificativa do costume egípcio, passando às descrições das telas-argumentos até chegar aos versos que coroam a obra barroca e ambiciosa. Uma proposta de leitura que integre essas três vertentes de combinação se estabelece na tabela, cuja inspiração é izquerdiana:

COMBINATÓRIA A/1-9: TÍTULO E COSTUME EGÍPCIO,  
COMBINATÓRIA B / 1-15: AS TELAS DO ARCO TRIUNFAL  
E COMBINATÓRIA C/1-5: EXPLICAÇÃO DO ARCO TRIUNFAL

<p style="text-align: center;">QUADRO I</p> <p><b>C1 Aquel lienzo</b> Señor C2 Apeles <b>A2 Monarca del Agua</b> <b>B3 Cerúleo Tridente</b> <b>A2 Árbitro del mar</b> <b>A2 Señor</b></p>	<p style="text-align: center;">QUADRO II</p> <p><b>A2 Señor</b> <b>A2 Neptuno</b> <b>B3Tridente</b> <b>A2 Señor</b></p>	<p style="text-align: center;">QUADRO III</p> <p><b>A2 Señor</b> B5 Errante peregrina B5 Delos <b>A2 Rector de las</b> <b>Aguas</b> <b>A8 Méjico</b> C3 Venecia <b>A2 Señor de la</b> <b>Laguna</b></p>	<p style="text-align: center;">QUADRO IV</p> <p>C4 Griegos inhumanos C5 Míseros troyanos C4 Griegos ardientes B10 Troyano piadoso B8 Roma B6 Maro A2 Padre de los Vientos</p>
<p style="text-align: center;">QUADRO V</p> <p><b>C1 Otro tablero</b> <b>B 13 Centauros doctos</b> <b>A2 Señor</b></p>	<p style="text-align: center;">QUADRO VI</p> <p><b>A2 Señor</b> <b>B1 Anfitriete Hermosa</b> A2 Gran Señor <b>A2 Neptuno</b></p>	<p style="text-align: center;">QUADRO VII</p> <p><b>C1 El otro lienzo</b> <b>B3 Tridente</b> <b>A2 Señor</b></p>	<p style="text-align: center;">QUADRO VIII</p> <p><b>C1 En el otro tablero</b> A2 Dios de los Edificios A2 Excelso Señor, Claro Neptuno A3 Imperial Mexicana Maravilla <b>A2 Señor</b> <b>A2 Neptuno</b></p>

Tabela 4: C/1-5(...)

A combinatória realizada em *Explicación del arco* retoma como inspiração o modelo izquerdiano: por repetição, por mudança de posição e por substituição (troca de substância onomástica). A tabela C/1-5 apresenta cinco novos elementos mesclados com repetições que integram combinando e recombinando o conteúdo das tabelas A/1-8 e B/1-14. Na composição da tabela C/1-5, os quadros I-XVIII realizam “combinação comparada” (IZQUIERDO, 1974, p.258): no QUADRO I, surge uma proposta de

combinação que integra elementos novos, C1, “Aquel lienzo”, que aponta para o quadro afixado na estrutura física do arco e C2, “Apeles”, um pintor famoso da Antiguidade; A2 reaparece como forma de combinação por repetição e nova posição na obra, sob o epíteto de A2, “Árbitro del mar” (combinação por diferença de substância onomástica, além de repetir a cifra de Neptuno e reposicionar-se na obra), juntamente com A2, “Señor”, também de referência ao Marquês-Neptuno; repete-se ainda B3, “Ceruleo Tridente”, combinação por nova posição, repetição e nova combinação de substância onomástica atribuída ao “Tridente” e ao “Bastón”. No QUADRO II, veem-se as combinações por repetição e posição em A2 “Señor”-“Neptuno”-“Señor” e em B3, “Tridente”. No QUADRO III, opera-se combinação por repetição, posição e troca de substância onomástica em A2 “Señor”-“Rector de las Aguas”-“Señor de la Laguna”, em B5 “Errante peregrina”-“Delos” e em A8 “Méjico”, com a atribuição à Cidade do México; há ainda, no quadro combinatório, o surgimento de novo lugar, C3 “Venecia”. No QUADRO IV, há combinações por posição, repetição e diferença de substância onomástica: B10, “Troyano piadoso”, é a repetição e a diferença de substância nominal de “Eneas” e A2, “Padre de los Vientos”, configura-se como novo nome atribuído a Neptuno; surgem os novos ícones heróis das epopeias C4, “Griegos inhumanos” e C5, “Miseros troyanos”; por repetição idêntica e mudança de posição, ressurgem B8 “Roma” e B6 “Maro” (Virgílio).

No QUADRO V, C1, “Otro tablero”, se combina com as partes físicas da obra e surge como combinatória por troca de substância onomástica que integra a parte estrutural do Arco Triunfal; B13, “Centauros doctos”, ressurgem como combinação por repetição e mudança de posição na obra; e, novamente A2, “Señor”, cifra repetida, reposicionada e renomeada de “Neptuno”. No QUADRO VI, são percebidas repetições de mudanças de posição e de substituição onomástica em A2 “Señor”-“Gran Señor”-“Neptuno” e em B1, “Anfítrite Hermosa”. No QUADRO VII, é observada uma combinação cuja repetição inicial repete outro nome de uma das partes do arco em C1, “El otro lienzo” e duas combinações por repetição e troca de posição: B3, “Tridente”, cetro de Neptuno e “Señor”, o Neptuno da *Nueva España*. No QUADRO VIII, novamente se vê outra parte da estrutura que compõe o arco, demonstrando uma combinação por repetição, nova troca de posição e nova combinatória de substituição cujo nome C1, “En el otro tablero”, faz parte do todo da fachada do arco, assim como, por combinação análoga surgem A2, “dios de los Edificios”-“Excelso Señor, Claro

Neptuno”- “Señor” e “Neptuno”, alegoria do novo vice-rei, além de A3, “Imperial Mexicana Maravilla”, referência à Catedral Metropolitana.

A observação das letras matemáticas combinadas pela poeta sábia é de plenitude de ambição barroca que tende para o descentramento elíptico kepleriano sugerido por Severo Sarduy (1989): todos os olhares se movem ante o esplendor de movimentação-ausência de centralidade fixa, cujos objetos suscitam/pedem olhares das/para diversas partes/pedaços da obra. A combinação izquierdiana realizada por Sor Juana repete-se, reposiciona-se, renomeia-se e, com isso, desloca o olhar para um objeto principal pulverizado e movente: “a figura matriz já não é o círculo, de centro único, radiante, luminoso, paternal, mas a elipse, que opõe a este foco visível um outro foco igualmente activo, igualmente real” (SARDUY, 1989, p. 57), que se desdobra nos muitos espaços de *Neptuno Alegórico*. A combinatória sorjuaniana, que se eleva à terceira potência em uma combinatória de repetição x posição x substituição, configura-se como “el más excelente instrumento del saber; más aún, el único por cuyo mérito el edificio de la ciencia inmediatamente se contituye y aumenta siempre sin límites” (IZQUIERDO, 1974, p. 255), cujos instrumentos incrustados (citações poéticas, citações de emblemistas, argumentações de autoridade, pesquisas em mitologia e mitógrafos) explicitam uma obra barroca plena que apresenta um mosaico constituído por sabedoria científica associada à arte poética. A percepção da arte combinatória de Izquierdo (1974) em aproximação à *Neptuno Alegórico* pode haver verificado o quão filigranado pôde haver sido o trabalho de combinação da monja pesquisadora em integrar variadas intenções artístico-científicas em monumental arco, cuja escrita-descrição do Arco a que se tem acesso hoje: *Neptuno Alegórico, Océano de Colores, Simulacro Político*, ostenta seu exercício de investigadora científica.

#### 4.2 Provocações fractais para um olhar contemporâneo sobre *Neptuno Alegórico*: deambulações em um mar fractal

*Mar! Mar! Mar!*  
*Our great ad sweet mother,*  
*Mar! La Mar! La Mer!*  
*“Grande Mar.”*  
*Mar difícil,*  
*Mar que me abraça violento.*  
*¡Mar sin lindes hacia un infinito!*  
*Nossa grande e doce Mãe.*  
**Francisco Ivan**

A literatura ocidental registra, por meio de poetas clássicos e também modernos, o mar como matéria de poesia. Homero (928 a. C - 898 a. C), Virgílio (70 a. C -19 a. C) e especialmente Camões (1524 - 1580) fazem do mar princípio de todas as riquezas, aventuras e dores. James Joyce (1882 - 1941) saúda o mar em *Ulysses* e segue a tradição de exaltar um símbolo que representa grandes e profundas metáforas. A epígrafe do poeta Francisco Ivan (2008), que integra essa tradição poética por meio dos versos-citações, alude e homenageia o mar, apresentado pelo poeta, em um turbilhão de conceitos que mesclam doçura e grandiosidade; violência e maternidade; dificuldade e infinitude. O poeta, em várias línguas, demonstra um percurso de homenagem ao mar, cuja raiz é a literatura homérico-joyceana. Também a poeta-décima musa-homérica ocupa-se do mar em seu *Neptuno Alegórico*. Na obra, o Mar é o princípio e é quem traz Neptuno-vice-rei para o México já acostumado às suas águas e tormentas. Sor Juana Asbaje de la Cruz Ramírez y Santillana também redesenha o Mar em seu *Neptuno Alegórico* e, assim, homenageia o símbolo-inspiração das grandes epopeias ocidentais.

Neptuno, o Marquês, é o personagem-herói dessa chegada à *Nueva España* e, com ele, também sua diva-esposa Anfítrite, a marquesa vice-rainha, e, ainda, todos os deuses marinhos com seus fragmentos de elementos marítimos que integram a imensidão que é o mar. O mar oferece a Neptuno a capacidade de que suas virtudes sejam multiplicadas, não sendo ele unicamente deus marinho, mas possuindo a capacidade de multiplicar seus poderes por todo o ensinamento que se aprende em um estar-se no mar. Neptuno também é deus dos Ventos, acalma as águas; Neptuno é deus das navegações, protege heróis; é o Júpiter marítimo, grandioso e absoluto. O mar é o ensinamento de Neptuno, seu símbolo, assim como o Tridente, mas é mais que isso. O

mar, para Neptuno e em *Neptuno*, é origem, natureza e identidade. O grande deus capaz de tantas proezas, Neptuno, se autoassemelha ao mar, à sua grandiosidade, a seus infinitos e grandiosos fractais.

Sor Juana adverte, em sua série de *Basas y Intercolumnios*, quatro bases e dois intercolúnios, que adornará essas seis propostas de hieroglíficos que expressam as inumeráveis prerrogativas de Neptuno-Marquês de Laguna dentro do universo do mar: “y por no salir de la idea de Aguas, se previno deducirlas y componerlas todas en empresas marítimas; quizá porque siendo de aguas se asimilan más con su claridad a sus ínclitas virtudes y heroicas hazañas” (JUANA INÉS DE LA CRUZ, OC, TOMO IV, 2004, p. 394). Justifica a poeta barroca o que faz em todo o *Neptuno Alegórico*: exaltar a Neptuno, suas virtudes, e ao mar, sua grandiosidade. A imensa tarefa de argumentar com citações ovidianas, homéricas, virgilianas, em toda a obra, com maior ênfase em *Razón de la fábrica alegórica*, representa, poeticamente o valor de Neptuno e do mar, representação das águas do México, em riquezas e perigos. A geometria fractal marítima, que em *Neptuno Alegórico* é a plenitude da irregularidade barroca, apresenta-se na obra como um processo de imitação da natureza por meio das descrições poéticas e iconográficas saídas da pluma da poeta que entende o movimento do barroco luxuoso também como um eterno retorno à imitação do movimento natural dos elementos. Sor Juana imita a natureza marinha em *Neptuno Alegórico*, reconstruindo uma imagem artificial e artificiosa que, por seu esplendoroso detalhamento, se aproxima da natural imagem do mar.

Se o barroco é a arte que exhibe, em sua compleição, a densidade da vastidão de pesquisa e de biblioteca, também não é menos verdade que sua arte ocupe-se dos elementos e dos fenômenos da natureza de inspiração natural e panteísta: desde o surgimento de um cometa no século XVII, à percepção do Sol como eclipse, à observação dos astros, passando por descrições de elementos naturais do cotidiano em sua riqueza incomparável de detalhes, como também por um retorno mítico-idílico que perpassa as “rochas aglomeradas e roucas” (SARDUY, 1989, p. 25) das dores do gigante Polifemo ante a beleza e o amor entre Acys e Galatéia. O plano do barroco de retorno ao natural está nas recriações de frutas e flores imitadas em telas, em esculturas, em arcos, proferidas em versos que detalham a natureza e seu funcionamento de maneira curiosa e até científica. No reino do barroco, que busca o estado natural de imitar e inserir a natureza em sua arte é “o recurso a uma direção de ‘natureza’(que)

nunca fica sem efeito. O barroco será extravagância e artifício, perversão de qualquer ordem fundada, equilibrada: moral” (SARDUY, 1989, p. 51).

Pensar em aproximar *Neptuno Alegórico* da ideia fractal que imita a natureza do mar, implica atenção à obra de Benoît Mandelbroit (1924-2010), criador do termo fractal, que se fundamenta no estudo das superfícies irregulares que se podem perceber na natureza, mas para as quais não há um cálculo preciso: uma nuvem, uma árvore, a superfície e a extensão do mar. A pesquisa do matemático francês funda suas bases em uma tradição matemática que buscou estudar os números fracionados desde as pesquisas mais antigas na área, como os estudos de Bentley (1794-1871), Henri Poincaré (1854-1912) e Norbert Wiener (1894-1964), embora Mandelbroit tenha dado um salto em seus trabalhos em relação às investigações anteriores. A obra *Les objets fractals: forme, hasard, et dimension*, de 1975 e *Fractals: forma, azar y dimensión*, de 1977, se reescreve em *La geometría fractal de la naturaleza*, de 1997, com algumas novas análises sobre estruturas fractais, são a base para o entendimento teórico implementado por Mandelbroit (1997).

*La geometría fractal de la naturaleza*, por congregar estudos anteriores do próprio autor e traçar o lastro matemático que iniciou a pesquisa de Mandelbroit (1997), é o ensaio (longo, embora intitulado por ele como ensaio científico) mais completo do autor. Na obra, o pesquisador ocupa-se em demonstrar o conceito da forma fractal que, em sua descrição, tende a ter e a ser forma irregular e fragmentada, embora seu grau em escalas dentro dessa fragmentação se configure com o idêntico a todas as demais escalas. Mandelbroit (1997) aborda “lo irregular y lo fragmetado en la naturaleza”, ao apresentar uma citação de Richard Bentley: “toda belleza es relativa...No hemos de... creer que las orillas del mar sean realmente deformes por no tener la forma de un baluarte regular” (BENTLEY apud MANDELBROIT, 1997, p. 22). A citação do matemático Bentley, do século XIX, legitima a busca de Mandelbroit (1997) pelos objetos fractais e seus estudos anteriores no intuito de provar que a estrutura fractal sempre existiu, o que não havia era a pesquisa com resultados mais eficazes. Ao longo de seu ensaio científico, o matemático faz uma provocação explícita, dentre tantas, em colocar em sua obra uma imagem antiga em que aparece Deus e os fractais, para mostrar a existência e preocupação de matemáticos e artistas com o tema séculos atrás. Observa-se a figura:



Figura 32: *Bible Moralisée*, imagem retirada da obra *La geometria fractal de la naturaleza*, 1997, Mandelbroit.<sup>105</sup>

<sup>105</sup> Essa imagem aparece na obra do matemático francês em paginação extra (1 ao 16), pois está inserida em forma de suplemento no meio da obra (entre as páginas 328-329). De acordo com Mandelbroit (1997), a imagem está gravada em *Bible Moralis*, Codex Vindobonensis, foi artisticamente executada entre os anos 1220 e 1250 e hoje se encontra na Biblioteca Austríaca de Viena (códice 2554).

A imagem do século XIII apresenta Deus desenhando o mundo com um compasso. Na figura do século XIII, o mundo é desenhado em forma fractal, o que, para Mandelbroit (1997), “aquí crea Dios los círculos, las ondas y los fractales”(MANDELBROIT, 1997, p. 3). A nitidez da imagem fractal saída do compasso divino assombra pela antiguidade de um tema científico apenas plenamente desenvolvido no século passado, com o auxílio também da informática matemática moderna. Não é de admirar que Elias Trabulse (1985), em *La ciencia perdida*, dê conta da *Teoria de los números imaginários*, ou seja, de números inexatos, que podem ser um elo fractal que possa se aproximar também dessa perspectiva de leitura de *Neptuno Alegórico*. Em *La geometría fractal de la naturaleza*, Mandelbroit (1997) vai assegurando a tradição matemática que estuda o conceito das estruturas desconhecidas matematicamente e que não são programadas para oferecer um número inteiro exato.

Os fractais possuem algumas características que terminam por elaborar seu conceito em *La geometría fractal de la naturaleza*. A autossemelhança é uma das características dos fractais. Ela se fundamenta no fato de que, ao se verificar uma pequena parte do fractal, ela é idêntica ao fractal original, mesmo que vista sob escalas de tamanhos diferentes. Mandelbrot (1997) verificou a falta de regularidade e exatidão nos padrões geométricos de medidas como a das montanhas. Mesmo sendo aparentemente caótico na superfície; é organizado na estrutura e na profundidade. Os fractais buscam, na natureza, a comprovação da inexatidão de suas superfícies, perscrutando suas menores partículas, aquilo que ninguém consegue perceber. O estudioso verificou, a partir dos fractais, que há mais medições incertas, de números infinitos, do que medidas regulares. Os programas modernos de computadores permitem que se visualizem fractais por mais irregulares que eles sejam. A utilização dos fractais se estende por muitas das áreas do conhecimento<sup>106</sup>. A teoria mandelbroitiana prima por entender e registrar o estudo da complexidade de fenômeno ou objetos da natureza em escalas cada vez menores, refletindo a busca pelo entendimento de estruturas densas, ricas em detalhes como é caso das estruturas artísticas do barroco.

---

<sup>106</sup> Eliezer Braum (2007) amplia essa afirmação, associando a teoria de Mandelbrot (1997) a vários ramos da ciência, como aos ciclos biológicos, à engenharia, à turbulência dos fluidos, à economia, à linguística e à cartografia.

Verificar em *Neptuno Alegórico* a busca da autora por imitar a natureza barroca do mar com seus elementos, mistérios e mitos oferece um leque de fractais que formam toda a obra. Pensar em uma seleção imagética por amostragem que aluda ao mar, em *Razón de la fábrica alegórica* e em *basas y intercolumnios* pode ser um exercício de observação barroca da repetição do detalhe e do exagero barrocos em escalas diferentes, posições diferentes, mas que oferecem a autossemelhança fractal. O mar é a superfície e a profundidade imprecisas, de cálculo fractal. No mar estão pedaços que apresentam escalas cada vez menores de elementos. A aproximação da barroca estrutura marítima sorjuaniana possui relação com os fractais, ambos possuem relação com a natureza, com o movimento natural e com as irregularidades das superfícies. O barroco expressa a natureza de maneira inacabada, irregular; os fractais veem a natureza como amostras da irregularidade dos números irregulares. O barroco avança sobre o renascimento pela busca maior do movimento em suas obras; os fractais trabalham exatamente com superfícies em movimento. O barroco subverte a arte vigente; os fractais subvertem a ordem exata da matemática tradicional, apresentando irregularidades. O barroco expõe a riqueza dos detalhes na sua criação; os fractais investigam e calculam os detalhes das criações. O barroco reúne ciência no seu ato criador; os fractais se aproximam das ciências para melhor esclarecê-las em seus detalhes estruturais, antes impossíveis de aceitação e percepção.

Uma seleção de pedaços fractais que compõem o mar de *Neptuno Alegórico* é realizada a fim de retirar pedaços que podem se auto-assemelhar na composição da natureza marítima. A seleção ilustra imagens/pedaços/*fractus* de partes aleatórias de *Neptuno Alegórico*. Nesse caso, a escolha foi feita em *Razón de la fábrica Alegórica* (a prosa) e *basas y intercolumnios*. A seleção congrega elementos que se apresentam no mar proposto por Sor Juana para seu Neptuno-vice-rei. As palavras retiradas de *Razón de la fábrica alegórica* são: “Neptuno”, “Naturaleza”, “Excelentísimo señor Marqués de la Laguna”, “Império de las aguas, Islas y estrechos”, “Nilo”, “Océano”, “Diluvio”, “Neptuno inventor de la navegación”, “General del mar Océano” e “Anfitrite”. As palavras retiradas das *basas y intercolumnios* são: “Canopo”, “Neptuno-gigante-mar”, “Nave”, “Neptuno”, “Anfitrite”, “Mar rico y peligroso”, “Mar lleno de ojos”, “Mar es madre y principio...”, “Un mundo rodeado de mar” e “Tíber”. As duas seleções são considerados pedaços de uma mesma superfície fractal e que possuem a capacidade de pertencer à natureza e, portanto, possuir escalas irregulares e também, sendo pedaços

de uma mesmo fractal, possuem a capacidade de ser autossemelhantes. A ligação mais ou menos precisa que recorre às ligações de semelhança entre si/entre os pedaços, podem ser visualizadas nas colunas idealizadas para essa finalidade:

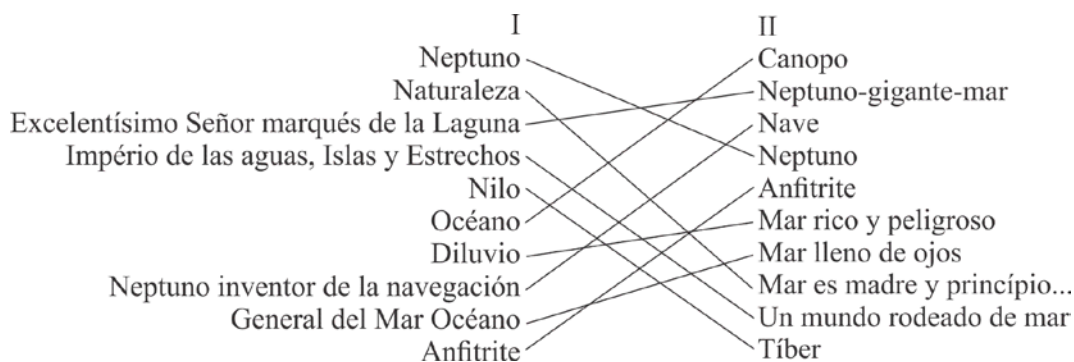


Figura 33: Colunas de autossemelhança fractal.

A coluna da esquerda é a seleção de *Razón de la fábrica alegórica* (prosa); a coluna da direita é a que corresponde à seleção das *basas y intercolumnios*. A autossemelhança pode ser estabelecida em ligações que apontam da esquerda para a direita ou vice e versa, precisamente apontadas em linhas explícitas para os objetos-palavras: “Neptuno” se autoassemelha a “Neptuno”, deus do mar e governante do México; “Naturaleza” se autoassemelha à “Mar es madre y principio...”, a autossemelhança se estabelece ao se considerar o mar como parte do grande fractal que é a natureza; “Excelentísimo señor Marqués de la Laguna” se autoassemelha a “Neptuno-gigante-mar”, autossemelhança estabelecida pelo fato de Neptuno e o vice-rei serem cifra alegórica um do outro em toda a obra *Neptuno Alegórico*; “Império de las Aguas, Islas y Estrechos” se autoassemelha a “Un mundo rodeado de mar”, por todo o império que compete às águas abarcarem e suplantarem o mundo, sendo o mar e seu patrimônio aquático maior que o mundo; “Nilo” se autoassemelha a “Tíber”, autossemelhança entre rios; “Océano” se autoassemelha a “Canopo”, deus mítico que é simbolizado por um vaso, capaz de carregar consigo gotas da imensidão do oceano; “Diluvio” se autoassemelha a “Mar rico y peligroso”, a autossemelhança se estabelece por ser capaz o dilúvio de converter o mar perigoso e mortal, com inundações; “Neptuno inventor de la navegación” se



O “Caracol de mar fractal” é uma proposta de representação fractal de *Neptuno Alegórico*. Nessa figura, há a exibição dos pedaços da obra que vão se autoassemelhando e formando o mar de Neptuno-Marquês de Laguna, de Anfitriete-condessa de Paredes e de todo o império poderosos das águas, que sabe ser princípio, mas que também sabe ser destruição. Em cada voluta do “Caracol de mar fractal” estão ilustrados os elementos selecionados que guardam detalhes que se autoassemelham com o mar. Em todos eles e em cada um deles está presente a infinitude da irregularidade do mar. Nas palavras-pedaços, o aspecto irregular da natureza é verificado pelos fractais em aproximação aos da natureza irregular da estrutura de *Neptuno Alegórico*, o qual é reflexo da imitação que o barroco faz da imagem da natureza. A imagem do “Caracol de mar fractal” vai rodopiando em movimento que permite a observação das escalas dos elementos poéticos de *Neptuno Alegórico*, em proporções cada vez menores, dobra conforme dobra (DELEUZE, 1991), conforme os fractais estudados por Madelbroit (1997). Sor Juana Inés de la Cruz escreve um todo formado por partes que se complementam e apresentam um espelhamento imagético mítico-científico entre si que converge para a imagem do mar de Neptuno. Essa autossemelhança da pequena parte com o todo é a característica principal do fractal e entra em consonância com os conceitos barrocos contemporâneos pelo descentramento do núcleo de atenção da sua arte, no sentido mesmo do olhar sobre o objeto que possui um núcleo ativo, movente, em sentido kepleriano defendido por Sarduy (1989).

O olhar para escalas menores de padrão fractal pode ser também associado ao *perspectivismo* apresentado por Deleuze (1991), quando, de acordo com o ângulo movente, move-se também o observador e vice e versa. Nessas aproximações teóricas, há autossemelhança da menor escala expressiva barroca, que se agiganta pela autossemelhança à maior, pois elas se movem na mesma direção criativa, convivendo de forma harmônica e convencendo o espectador de que não há fragmento em maior destaque, pois tudo se completa, tudo é autossemelhante entre si, sendo todos os objetos observados segundo grau de escolha e observação do leitor/espectador. Lançar mão de uma imagem de *Neptuno Alegórico* corresponde a lançar mão de qualquer outra imagem independente de seu lugar na estrutura textual no que tange à escala de tamanho, pois essa imagem mítica se coaduna com o todo da obra, comovendo-se de maneira autossemelhante e na mesma direção da curva natural e barroca. Apresenta-se, para seguir com a deambulação, um “Caracol de letras fractais” para seguir o caminho da



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O barroco, em seus matizes artísticos e teóricos, tem sido alvo de investigação científica intensa desde meados do século passado. A percepção do barroco em sintonia com a ciência de seu tempo tem na figura artística da poeta Sor Juana Inés de la Cruz e em sua obra literária, objeto para investigação. O estudo “Barroco, emblemática e matemática: Sor Juana Inés de la Cruz e *Neptuno Alegórico*” buscou apresentar uma leitura da obra *Neptuno Alegórico*, com base em três linhas teórico-analíticas: Barroco, Emblemática e Matemática. A linha teórica do barroco em que estão inseridos teóricos e estudiosos críticos como Irving A. Leonard (1976), Severo Sarduy (1989), Eugenio d’Ors (1990) e alguns outros mais teóricos de que se ocupam de estudar o barroco na contemporaneidade; a segunda linha investigava que se seguiu para analisar *Neptuno Alegórico* buscou os ecos da literatura emblemática na obra da poeta mexicana, buscando-se como principal obra, o trabalho de Andrea Alciato (1531). Para o momento analítico matemático, a pesquisa baseou-se no trabalho das pesquisas científicas que circulavam na *Nueva España*, constatando a relevância e o interesse do trabalho Sebastián Izquierdo (1659) nos seiscentos e a obra contemporânea de Mandelbroit (1997).

“Barroco, emblemática e matemática: Sor Juana Inés de la Cruz e *Neptuno Alegórico*” apresentou pesquisa no Arco Triunfal da poeta erudita por meio de uma análise que privilegiou o barroco extemporâneo e a ciência do século XVII como caminhos para desvendar a riqueza estética da obra. A análise realizada na pesquisa tomou como ponto de partida, desde o título à explicação da obra em versos, o modo como Sor Juana Inés de la Cruz vai criando, instaurando a associação da imagem do Conde de Paredes e de sua esposa, María Luisa, à de Neptuno e Anfitriote, como cifras do discurso alegórico da décima musa. A partir disso, a tese apresenta o legado teórico acerca do barroco ao analisar *Neptuno Alegórico*, visto como obra experimental e como obra que se inspirou na tradição barroca europeia, mas que ultrapassou o modelo existente por meio de sua estética influenciada pela experimentação científica de seu tempo, revelando um silogismo transgressor americano com base em uma argumentação científica capaz de apontar e recriar novas virtudes divinas a Neptuno, além da reconhecida identificação como deus do mar. A pesquisa mostrou também a cultura das

festas de recebimento dos vice-reis na colônia e como o arco efêmero de Sor Juana foi inserido nos festejos. Além disso, a pesquisa, ao apresentar análise da versão escrita de *Neptuno Alegórico*, *Océano de colores*, *Simulacro Político*, buscou demonstrar que a erudição da obra ultrapassa a função utilitária a que estaria destinada, revelando a obra como uma das mais intelectuais da poeta Sor Juana.

O estudo de *Neptuno Alegórico* revelou uma obra de caráter emblemático que, por meio da descrição imagética, se configurou como um manual de aconselhamento e um espelho de príncipe que objetivou elencar as virtudes do vice-rei em associação a missões a ele sugeridas de maneira iconográfica. A presença dos emblemas na obra se dá em forma de citação, revelando, por parte da autora, pesquisa das obras de emblemistas dos séculos XVI e XVII, associadas a leituras poéticas dos poetas antigos e também de seus contemporâneos, como Don Luis de Góngora. A pesquisa em *Neptuno Alegórico* ocupou-se em demonstrar o trabalho de argumentação realizado na obra, fundado em cultura humanística da autora, o que resultou em uma obra que retrata ausência de limites pela busca do conhecimento revelado na alegoria barroca da obra que faz, do Marquês de Laguna, o deus Neptuno.

A pesquisa exigiu estudo da ciência do século XVII devido aos vestígios científicos seiscentistas verificados em *Neptuno Alegórico* com vistas a uma análise de como esses vestígios estariam presentes na obra. A construída investigação em fontes primárias encontrou um epistolário trocado entre os intelectuais do México colonial e o cientista Atanasius Kircher da Alemanha nos anos seiscentos. A leitura desses documentos durante a pesquisa constatou que o tema da matemática recebia especial interesse, assim como o da análise combinatória, configurando-se em assuntos que faziam parte da rotina do grupo de intelectuais que viviam na *Nueva España*, do qual fazia parte Sor Juana Inés de la Cruz. As informações coletadas fizeram surgir a necessidade um método de análise de *Neptuno Alegórico*, baseado na combinatória com a finalidade de mostrar o barroco experimental da monja poeta. Por fim, a pesquisa realiza leitura contemporânea matemática na obra *Neptuno Alegórico* com base no trabalho científico sobre os fractais do pesquisador Benoît Mandelbrot (1997). A análise buscou encontrar, no passado remoto, a figura dos fractais como tema de interesse de pesquisa anterior ao pesquisador contemporâneo. Com isso, a análise estabeleceu relações entre os fractais, o barroco e *Neptuno Alegórico*. A pesquisa

constatou que a descrição da natureza de forma artificial e a autossimilaridade são elementos que aproximam *Neptuno Alegórico*, o barroco e os fractais.

O trabalho de leitura realizado com *Neptuno Alegórico, Océano de Cores, Simulacro Político*, foi capaz de fazer experimentar-experienciar uma leitura cuja rota barroca apontou para a reunião de saberes em diversas áreas do conhecimento que foram elaboradas e reelaboradas pela criadora do Arco Triunfal. A leitura da obra exigiu investigação de ciências e saberes do século XVII, e de teorias e críticas contemporâneas que percebessem a obra da monja como trabalho realizado com inspiração na experimentação científica. Assim, a pesquisa teve o intuito de verificar o procedimento barroco de escrita de Sor Juana Inés de la Cruz como escritora imersa na cultura humanística e na cultura científica do seu tempo. A obra da poeta-pesquisadora científica, exibe em seus escritos de *Neptuno Alegórico*, mais do que inspiração poética, mas uma escrita de poesia originalmente pautada em investigação científica, cuja construção artística contemplou distintas formas de escrever e de demonstrar seu saber. A pesquisa constatou que, ao exercitar em *Neptuno Alegórico*, as formas de escrita em prosa e verso; as formas arquitetônicas associadas a descrições emblemáticas; a argumentação fundada em pesquisa crítica mesclada à obra laudatória, Sor Juana demonstrou o barroquismo puro, aquele cujo princípio de criação artística tem suas raízes fundadas no conhecimento.

*Neptuno Alegórico, Océano de cores, Simulacro político*, pode-se constatar, é uma obra de arte que representa o triunfo do barroco. *Neptuno Alegórico* é o triunfo do conhecimento revelado mais uma vez em escritos que cultuam e praticam a arte barroca como apoteose da ambição pelo tudo querer ler, pelo tudo querer citar, pelo tudo querer inferir, pelo tudo querer conhecer. A obra é um exercício de pesquisa sobre a ciência de seu tempo, que, ao mesmo tempo, trata de se fazer notar pela contemporaneidade de suas ambições investigativas e de seu lastro literário-artístico ocidental. Sor Juana, em *Neptuno Alegórico*, apresenta um barroco transgressor, profundamente conhecedor do barroco europeu, mas que se revela mais aberto à pesquisa e, mais que isso, uma arte que revela uma expressão que reflete o barroco produzido na América de maneira a agregar arte e ciência em seus escritos. O triunfo barroco de Sor Juana Inés de la Cruz se realiza no contexto cultural seiscentista do século XVII, que se revela científico, e que é revelado no Arco intelectual da poeta americana, permanecendo atual: por transgressão silogística; por ambição imagética;

por exagero descritivo; por citações reveladoras de pesquisas; por combinar escrita em prosa e em verso; por ser obra circunstancial e arte extemporânea; por ser arquitetura e emblema; por ser matemática e poesia.

**EPÍLOGO**

Si los riesgos del mar considerara  
ninguno se embarcara, si antes viera  
bien su peligro, nadie se atreviera,  
ni al bravo toro osado provocara.

**Sor Juana Inés de la Cruz**

## REFERÊNCIAS

A. LEONARD, Irving. **La época Barroca en el México Colonial**. Traducción Agustín Escurdia. Ciudad de México-DF: FCE, 1976.

ABREU GÓMEZ, Ermilo, **Semblanza de Sor Juana**. Ciudad de México: Ediciones Letras de México, 1938,

ALCIATO, Andrea. **Emblematum (Emblemata)**. Editor Heinrich Steyner: Augsburg. 1531.

\_\_\_\_\_. **Emblemata**, Pádua, 1661.

ÁLVAREZ NOGUERA. José Rogelio. **Un siglo arquitectónico**. Universidad del claustro de Sor Juana: México-DF, 1995.

ANCESCHI, Luciano. **La idea del barroco**. Tecnos: Madrid, 1991.

ANJOS, Augusto dos. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

ANEUS, Barthelemy. **Picta poesis**. Lyon, 1552.

ARRIARÁN, Samuel. **Barroco y neobarroco en América Latina**. Ciudad de México-DF: Editorial Itaca, 2007.

AZEREDO CAMPOS, Roland de. **Arteciência: afluência de signos co-moventes**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BANDEIRA, MANUEL. **A Expressão barroca: Juana Inés de la Cruz**. IN: Literatura Hispano-americana. São Paulo: Pongetti, 1949.

BEMBERG, MaríaLuisa. **Yo, la peor de todas**. Dirección María Luísa Bemberg; roteiro María Luísa Bemberg e Antonio Larreta. Argentina, 1990.

BENJAMIN, Walter. **Origem do Drama Barroco Alemão**. Tradução, apresentação e notas de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BRAUN, Eliezer. **Caos, fractales y cosas raras**. 3. ed. D. F.: Fondo de cultura económica, 2007.

BOCCHII, Achillis. **Symbolicae quaestionum**. Bononiae, 1574.

BORJA, Juan de. **Empresas Morales**. F. Foppns: Bruselas, 1581.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. Volume I, volume II, volume III.  
Vozes: Petrópolis, 1994.

CAMPOS, Haroldo. **Quatour para Sor Juana**. IN: Face Especial Barroco, p. 7-14.  
ISSN: 0103-1562: São Paulo, 1994.

CARTARI, Vincenzo. **Imaginidelli Dei de gl' Antiche**. Padova, M. DC. XXVI.

\_\_\_\_\_. **Le imagini**. Francofurti, 1687.

CHIAMPI, Irlemer. **Barroco e modernidade: ensaios sobre literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CHOUL, Guillaume. **Discours de la Religion Anciens Romains**. Lyon, 1581.

COUTINHO, Afrânio. **Do Barroco**. Publisher, UFRJ, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1994.

COSTA, Horácio. **Peregrinação na Nova Espanha**. In: Coloquio Gulbenkian. Fundação Calouste Gulbenkian, 2006-2015.

DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o barroco**. Tradução Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Papyrus, 1991.

DÍAZ-PLAJA, Guillermo. **História de la literatura española**. La espiga: Barcelona, 1953.

**DICCIONÁRIO TESORO DE LA LENGUA CASTELLANA**. Sebastián Horozco Covarrubias. Madrid, 1611.

D'ORS, Eugênio. **O barroco**. Tradução Luiz Alves da Costa. Lisboa: Vega, 1990.

ECHEVERRÍA, Bolívar. **La modernidad de lo Barroco**. Ciudad de México-DF: Biblioteca Era, 2011.

FERRER, Teresa. **La fiesta en el siglo de oro:** en los márgenes de la ilusión teatral. In: Teatro y fiesta del siglo de oro en tierras europeas de los Austrias, [catálogo de exposición]. La sociedad estatal para la Acción Cultural Exterior de España (org), Madrid, 2003.

FUENTES, Carlos. **Cervantes:** o la crítica de la lectura. Editorial J. Mortiz: Ciudad de México-DF, 1976.

FURIÓ CERIOL, Fadrique. **El concejo/ I consejeiros/ del príncipe.** Madrid, 1759.

GIOVIO, Paolo. **Dialogo dell'impressi militare et amorose.** Edição de Antonio Barre: Roma, 1562.

GÓNGORA, Luis de. **Antología de Romances:** Don Luis de Góngora y Argote. Edição de Antonio Carrera. Quaderns Crema: Barcelona, 1998.

GONÇALVES, Marcus Fabiano. **Arame Falado.** 7letras: Rio de Janeiro, 2012.

GONZÁLEZ BOIXO, José (Org). **Poesía lírica.** Madrid: Cátedra, 2003.

GRACIÁN, Baltasar. **A arte da prudência:** oráculo manual. Lisboa: Planeta, 2005.

HANSEN, João Adolfo. **Barroco, neobarroco e outras ruínas.** Cidade do México-DF: Destiempos, 2006.

HEREDIA, Juan Fernández. **Los trabajos de Hércules.** Madrid, 1682.

HOROZCO COVARRUBIAS, Juan. **Emblemas Morales.** Edição Juan de la Cuesta: Segovia, 1589.

HUMBOLDT, Alejandro de. **Ensayo Político sobre el Reino de la Nueva España.** Ciudad de México: Porrúa, 2011.

IGLESIA, Nicolas. **Flores de Miraflores, jeroglíficos sagrados, verdades figuradas.** Burgos, 1659.

IZQUIERDO, Sebastián. **Pharus Scientiarum - Disputatio de Combinatione.** 1659/1974, edição bilíngue, Ramón Ceñal. Instituto de España: Madrid, 1974.

JUANA INÉS DE LA CRUZ, Sor. **Inundación Castálida**: introducción y reseña histórica, Aureliano Tapia Méndez; estudio, índice analítico y concordancia con las obras completas, Tarcisio Herrera Zapién; paleografía, Ma. Guadalupe V. García. México, Instituto Mexiquense de Cultura, 1995.

\_\_\_\_\_. **Obras completas**. Tomos I, II, III, Ed., Prólogo y notas Alfonso Mendez Plancarte; Tomo IV, Ed., Prólogo y notas Alberto G. Salceda. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

LACAN, Jacques. **Do Barroco**. In: O seminário (livro 20, mais ainda). Rio de Janeiro: Jahar editor, 1985.

LEAL, Pedro Germano. **Emblemática**: breve introdução a uma literatura esquecida. IN: II Colóquio Barroco. Francisco Ivan da Silva (org.). Natal: Edufrn, 2011.

LEZAMA, José Lima. **La expresión americana**. Edición conmemorativa- 70 años. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.

\_\_\_\_\_. **A expressão americana**. Tradução Irleamar Chiampi. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988.

LIMA, Samuel Anderson de Oliveira. **Gregório de Matos**: do barroco à antropofagia. Tese orientada pelo professor doutor Francisco Ivan da Silva, na área de Literatura Comparada – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal-RN, 2013.

LÓPEZ POZA, Sagrario. **La erudición de Sor Juana Inés de la Cruz en su *Neptuno alegórico***. Universidad de la Coruña, La Perinola, 7, 2003. Centro virtual Cervantes.

MANDELBROIT, Benoît. **La geometría fractal de la naturaleza**. Tradução Josep Llosa. Metatemas 49: Barcelona, 1997.

MANNICH. **Sacra Emblemata**. Nuremberg, 1624.

MAQUIAVELO, Nicolás. **El Príncipe**. Austral 69, Madrid, Espalsa-Calpe, 1978.

MARAVALL, José Antonio. **A cultura do barroco**: análise de uma estrutura histórica. Tradução Silvana Garcia. São Paulo, Edusp, 1997.

MARISCAL, Beatriz. **El programa de representación simbólica de los jesuitas en Nueva España.** México-D.F.: Universidad del claustro de Sor Juana, 1998.

MCMANUS, Bárbara. **Aureus de Cneu Domício Ahenobarbus.** In: Palazzo Massimo alle Terme Museo Nacional: Roma, 2004.

MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso (Org.) **Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz** (Org.). Tomo I. D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2004.

\_\_\_\_\_. **Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz** (Org.) Tomo II. D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1995.

\_\_\_\_\_. **Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz**(Org.) Tomo III. D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1995.

MIEDEMA, Hessel. **The Term ‘Emblemata’ in Alciato.** Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 31, 1968.

NERVO, Amado. **Juana de Asbaje.** Obra realizada para o evento Contribuicónal Centenário de la Independência de México, 1910.

NOGALES RINCÓN, David. **Los espejos de príncipes en Castilla (siglos XIII-XV): un modelo literário de la realeza bajomedieval.** Universidad Complutense: Madrid, 2006.

OSCAR ACEVEDO, Edberto. **Barroco y Terminología en Hispanoamerica.** Buenos Aires: Ed Ciudad Argentina, 1999.

OLIVARES ZORRILLA, Rocío. **La poética matemática en Sor Juana.** IN: La Producción simbólica en la América Colonial (editor José Pascual Buxó). Ciudad de México-DF, Ed UNAM, 2001.

\_\_\_\_\_. **Noche órfica y silencio pitagórico en Sor Juana.** Prolija Memória II(1-2), 2006.

\_\_\_\_\_. **La cadena emblemática del “Primero sueño”, nuevos hallazgos e interpretaciones.** II Congreso Literaturas Áureas y Virreinales. UAM-I, México, Octubre, 2008.

\_\_\_\_\_. **La figura del mundo en “El sueño”, de Sor Juana Inés de la Cruz. Ojo y “spiritusphantasticus” en un sueño barroco.** Editorial Académica Española: Madrid, 2012.

\_\_\_\_\_. **Los emblemas del Neptuno Alegórico.** Conferência realizada no evento IV Jornadas Mexicanas de Retórica “La fuerzadel discurso”, realizada na Universidad Autónoma de Morelos, nos dias 20 a 23 de maio de 2014.

OSORIO ROMERO, Ignacio. **La luz imaginaria:** epistolário de Atanasio Kircher con los novohispanos. 1993.

OVÍDIO. Metamorfosis. In: **Transformaciones de Ovidio en lengua española.** Edição ilustrada/ Bello y Jorge de Bustamante, 1595.

PASCUAL BUXÓ, José. **El resplandor intelectual de las imágenes:** estudios de emblemática y literatura novohispana. Ciudad de México-DF: UNAM, 2002.

PAZ, Octavio. **Generaciones y Semblanzas.** Domínio Mexicano. Tomo 4. D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2002.

\_\_\_\_\_. **Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe.** Tomo 5. 2. ed. D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2001.

\_\_\_\_\_. **Manierismo, Barroco, Criollismo.** Revista Canadiense de EstudiosHispánicos, 1976.

PFANDL, Ludwing. **Sor Juana Inés de la Cruz. La décima musa de México:** su vida, su poesia, su psique. México-DF: UNAM, 1983.

PRAZ, Mario. **Estudios de emblemática:** imagenes del barroco. Tradução José María Parreño. Ediciones Siruela: Madrid, 1963.

PUCCINI, Dario. **Una mujer en soledad** Sor Juana Inés de la Cruz, una excepci3n en la cultura y la literatura barroca. D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1997.

RICIERI, Aguinaldo Prandini. **Fractais e caos:** a matemática de hoje. São Paulo: Prandiano, 1990.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando. **Emblemas**: lecturas de la imagen simbólica. Alianza Editorial: Madrid, 1995.

\_\_\_\_\_. **Barroco**: representación e ideología en el mundo hispánico (1580- 1680). Cátedra: Madrid, 2002.

SABAT RIVERS, Georgina de. **Neptuno de Sor Juana: fiesta barroca y programa político**. Revista University of Dayton Review, 1983.

SALAT, Benítez. **História de la Ciudad de México**, Tomo 2. Cidade do México-DF: FCE, 1984.

SALAZAR Y ALARCÓN, Eugenio de. **Descripción de la laguna de México**. Ed. Bartolomé José Gallardo. Imprenta de Manuel Tello: Madrid, 1889.

SALAZÁR MALLÉN, Rubén. **Apuntes para una biografía de sor Juana Inés de la Cruz**. México: UNAM, 1978.

SALCEDA G., ALBERTO. **Obras completas de Sor Juana de la Cruz**. Tomo IV. D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2004.

SANTOS, Ciro Soares dos. **Deus e o diabo na poesia de Gregório de Matos**. Dissertação orientada pelo professor doutor Francisco Ivan da Silva, na área de Literatura Comparada – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal-RN, 2011.

SARDUY, Severo. **Barroco**. Tradução Maria de Lurdes Júdice e José de Vasconcelos. Lisboa: Vega, 1989.

\_\_\_\_\_. **O Barroco e o NeoBarroco**. América Latina em sua literatura. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SHONGS, Dorothy. **Some obscure points in the life of Sor Juana Inés de la Cruz**. Modern Philology, 1927.

SIGÜENZA Y GÓNGORA, Carlos de. **Theatro de Virtudes Políticas**. IN: Seis Obras, Carlos de Sigüenza y Góngora, Prólogo Irving A. Leonard, s/d, (edição facsimilar da obra publicada em 1690), Caracas.

SILVA, Francisco Ivan da. **Criptografia da poesia barroca**. In: **Odisséia**. Natal: UFRN-CCHLA, nov/fev. 1994-1995. v.1, n.1, p.13-24.

\_\_\_\_\_. **A expressão barroca**: sor Juana Inés de la Cruz, poesia, paixão e inspiração. In: **Odisséia**. Natal: EDUFRN, 2006. v.8, n.11-12, p.35-43. ISSN (1413-4640).

\_\_\_\_\_. **Thálassa**. Sebo Vermelho: Natal-RN, 2008.

SOLÓRZANO PEREIRA. **Emblemata Centum**. Madrid, 1653.

RAMÍREZ ESPAÑA, Guillermo. **La familia de Sor Juana Inés de la Cruz**: documentos inéditos. Imprenta Universitaria: México, 1947.

SUÁREZ DE QUEVEDO, Diego. **De espejos de príncipes y afines, 1516-1658. Arte, literatura y monarquía en el ámbito hispano**. Universidad Complutense de Madrid: Madrid, 2009.

TABOSA, Leila Maria de Araújo. **O Barroco hispano-americano: Primeiro Sueño ou Sor Juana Inés de la Cruz**. Dissertação orientada pelo professor doutor Francisco Ivan da Silva, na área de Literatura Comparada – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal-RN, 2009.

TRABULSE, Elias. **La ciencia perdida**. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

\_\_\_\_\_. **El círculo roto**. Fondo de Cultura Económica: México, 1996.

\_\_\_\_\_. **La muerte de Sor Juana**. Condumex: Ciudad de México-DF, 1999.

VALERIANO, Pierio. **Hieroglyfica**. Basilea, 1556.

VEGA, Lope de. **Rimas**. Ed. Felipe Pedraza Jiménez. La Mancha: Madrid, 1993-1994.

VILLAURRUTIA, Xavier. **Sor Juana Inés de la Cruz por Xavier Villaurrutia**. Conferência publicada pela Universidad Michoacana, revista número 28, (Marzo-Abril de 1952), p. 41-51.

VILLAVA, Francisco de. **Empresas Espirituales y Morales**. Baeza, 1613.

UREÑA, Pedro Henríquez. **Sor Juana Inés de la Cruz**. Cursos y conferencias, I, 3, Buenos Aires, sept. 1931.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Renascença e barroco**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

XIRAU, Ramón. **Entre la poesía y el conocimiento**. D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2001.

# **ANEXOS**

## **I-III**

# **ANEXOS I**

*Neptuno Alegórico (corpus)*

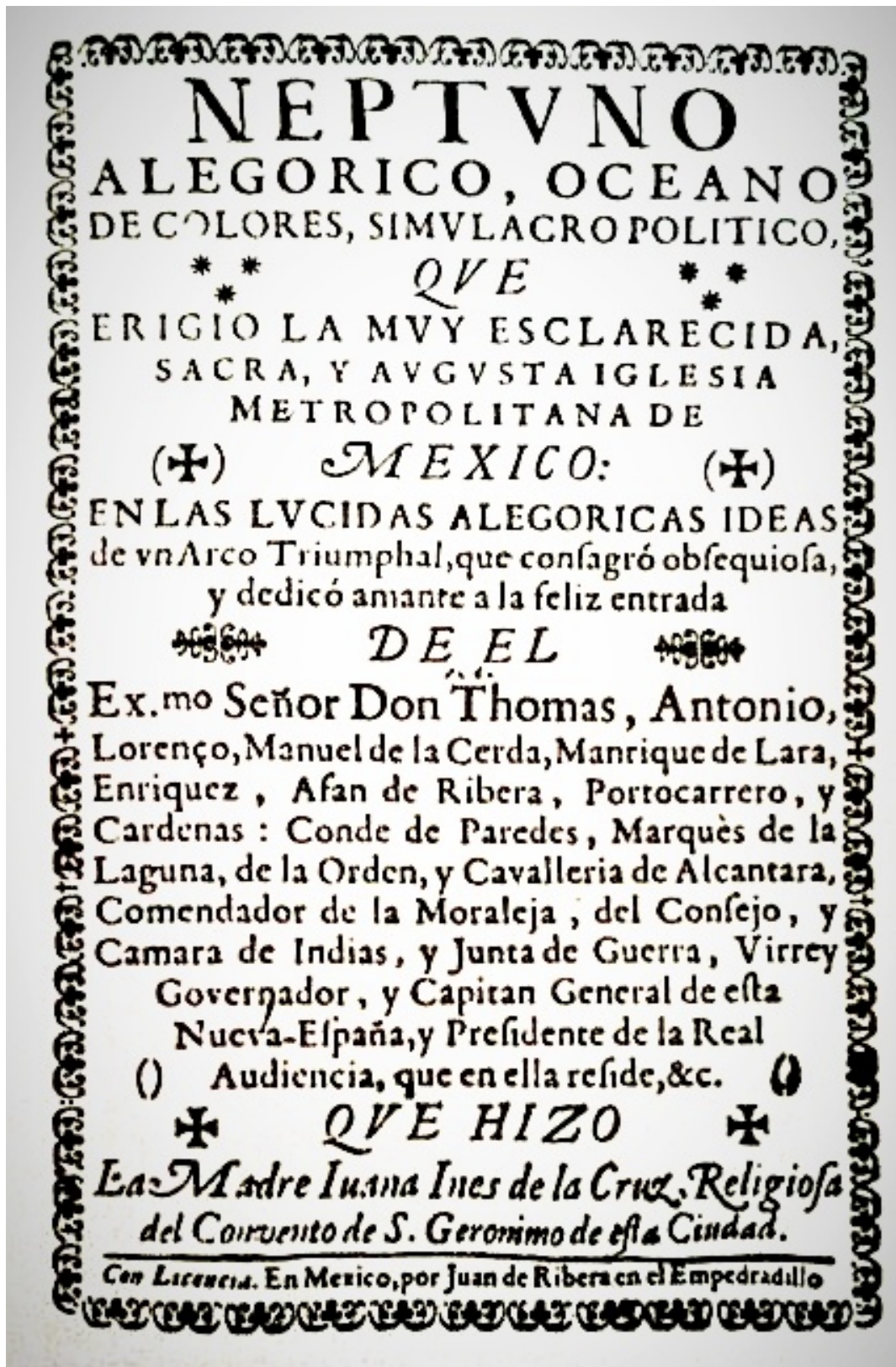


Figura 36: Portada de *Neptuno Alegórico* em *Inundación Castálida*, Madrid, 1689.

## 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 que consagró obsequiosa y dedicó amante a la feliz entrada del Excelentísimo Señor Don Tomás Antonio Lorenzo Manuel de la Cerda, Manrique de Lara, Enríquez, Afán de Ribera, Portocarrero y Cárdenas, Conde de Paredes, Marqués de la Laguna, de la Orden y Caballería de Alcántara, Comendador de la Moraleja, del Consejo y Cámara de Indias y Junta de Guerra, Virrey, Gobernador y Capitán General de esta Nueva España y presidente de la Real Audiencia, que en ella reside, etc.;*

*Que hizo la Madre Juana Inés de la Cruz, religiosa del Convento de San Jerónimo de esta Ciudad.*

400

EXCELENTÍSIMO Señor: Costumbre fue de la antigüedad, y muy especialmente de los egipcios, adorar sus deidades debajo de diferentes jeroglíficos y formas varias: y así a Dios solían representar en un círculo, como lo escribe Pierio Valeriano: *Aegyptii Deum ex hieroglyphico circuli intelligebant*, por ser símbolo de lo infinito. Otras veces, en el que llamaban *Enepth*, por quien entendían al Criador del Universo, como refiere el que añadió jeroglíficos a las obras del dicho autor: *Per Enepth, quempro Deo colebant aegyptii, ipsum totius mundi, atque universitatis creatorem, opificemque, pulcherrimo hieroglyphico ostendebant*. No porque juzgasen que la Deidad, siendo infinita pudiera estrecharse a la figura y término de cantidad limitada; 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 sólo tienen por empleo de la voluntad el que es objeto de los ojos), fue necesario buscarles jeroglíficos que por similitud, ya que no por perfecta imagen, las representasen. Y esto hicieron no sólo con las deidades, pero con todas las cosas invisibles, cuales eran los días, meses y semanas, etc. Y también con las de quienes era la copia difícil o no muy agradable, como la de los elementos, entendiendo por Vulcano el Fuego, por Juno, el Aire, por Neptuno el Agua y por Vesta la Tierra, y así de todo lo demás.

Hiciéronlo no sólo por atraer a los hombres al culto divino con más agradables atractivos, sino también por reverencia de las deidades, por no vulgarizar sus misterios a la gente común e ignorante. Decoro de mejores luces, que aprobó el Real Profeta: *Aperiam in parabolis os meum, in aenigmate antiqua loquar*. Y de nuestro Redentor dice el sagrado cronista san Mateo, en el capítulo 13: *Haec omnia loquutus est Iesus in parabolis ad turbas, et sine parabolis non loquebatur eis*; Sin otros innumerables ejemplos, de que están llenas las divinas y humanas letras. Y por la

misma razón de reverencia y respeto, vemos que aquéllas no se permiten en vulgar, porque el mucho trato no menoscabe la veneración: *Nimia familiaritas contemptum parit*, dijo Cicerón.

Y siendo las ilustres proezas y hazañas que en V. Exa. admira el Mundo, tan grandes que no es capaz el entendimiento de comprenderlas ni la pluma de expresarlas, no habrá sido fuera de razón el buscar ideas y jeroglíficos que simbólicamente representen algunas de las innumerables prerrogativas que resplandecen en V. Exa., así por la clara real estirpe que le ennoblece, como por los más ínclitos blasones personales que le adornan. Pues aunque la nobleza heredada sea tan apreciable, que de ella dice el Sabio: *Gloria hominis ex honore patris sui*, y en otra parte: *Gloria filiorum patres eorum*; con todo, en sentencia de Séneca es mérito ajeno: *Qui genus iactat suum, aliena laudat*; y con su acostumbrada suavidad Ovidio:

*Non census magnus, nec clarum nomen avorum:  
sed probitas magnos, ingeniumque facit;*

y con no menor majestad Plutarco, in Agathocl.: *Regem nasci nihil magnum est, atregno dignum se praestitisse maximum est*; y sobre todos, el luminar mayor de la Iglesia, el Máximo Doctor y gran Padre mío, San Jerónimo, dice definiendo la verdadera nobleza: *Nobilitas est clarum esse virtutibus: unde ille apud Deum maior est, qui iustior; non contra.*

Pero en V. Exa. se han dado las manos tan amigablemente los timbres heredados y los esplendores adquiridos, que forman una sola íntegra y perfectísima nobleza, desempeñándose recíprocamente los unos a los otros, pues ni su real sangre pudiera producir menos virtud, ni sus claras virtudes podían tener menor origen, constituyendo a V. Exa. en tan sumo grado, que no es capaz de admitir más, porque se verifique aquello de Séneca: *Quidquid ad summum pervenit, incremento non reliquit locum*. Pero donde no queda para la grandeza, piensa hallarlo el perdón, que esta Metrópoli pide obsequiosa a V. Exa. como al Cielo su vida, que dure a par de sus blasones.

*Iglesia Metropolitana de Méjico.*

RAZÓN DE LA FÁBRICA ALEGÓRICA,  
Y APLICACIÓN DE LA FÁBULA

Ha sido el lucimiento de los arcos triunfales erigidos en obsequio de los señores virreyes que han entrado a gobernar este nobilísimo reino, desvelo de las más bien cortadas plumas de sus lucidos ingenios; porque según Plutarco, *praeclara gesta praeclaris indigent orationibus*; según lo cual, la mía estaba bastante excusada de tan alto asunto y tan desigual a mi insuficiencia, cuando el mismo Cicerón, padre de las elocuencias, temía tanto la censura de los lectores, que juzgaba todos los extremos en ellos peligrosos, buscando la mediocridad: *Quod scribimus, nec docti nec indocti legant: alteri enim nihil intelligunt: alteri plus forsán, quam de nobis nos ipsi*. Causas que me hubieran motivado a excusarme de tanto empeño, a no haber intervenido insinuación que mi rendimiento venera con fuerza de mandato, o mandato que vino con halagos de insinuación; gustando el Venerable Cabildo de obrar a imitación de Dios, con instrumentos flacos, porque como juzgaba su magnificencia corta la demostración de su amor para obsequio de tanto príncipe, le pareció que era, para pedir y conseguir perdones, más apta la blandura inculta de una mujer que la elocuencia de tantas y tan doctas plumas: industria que usó el Capitán Joab en el perdón de Absalón con la ofendida Majestad de David, consiguiendo por medio de la Tecuites, no porque juzgase más eficaces los mentidos sollozos de una mujer no conocida, ignorante y pobre, que su autoridad, elocuencia y valimiento, sino porque el rayo de la ira real incitada a los recuerdos del delito, no hiciera operación en el sujeto flaco, pues éste siempre busca resistencias para ejecutar sus estragos: *Feruntque summos fulguramontes*. Y que la confianza fuese en la piedad a que movería el sujeto y no en la fuerza de los argumentos, se conoce del mismo sagrado texto, que confesó ella misma no ser suyas aquellas palabras: *Per salutem animae tuae, Domine mi Rex, nec ad sinistram, nec ad dexteram, est ex omnibus his quae locutus est Dominus meus Rex: servus enim tuus Joab, ipse praecepit mihi, et ipse posuit in os ancillae tuae omnia verba haec*.

Por esta razón, pues, o por otra que no debe mi curiosidad inculcar, me vide necesitada a ejecutar el mandato, como el Eolo virgiliano (Aeneid. 1): *Mihi iussa capessere fast est*. Y ya dispuesta la voluntad a obedecer, quiso el discurso no salir del método tan aprobado de elegir idea en que delinear las proezas del héroe que se celebra, o ya porque entre las sombras de lo fingido campean más las luces de lo verdadero, (pues como dijo Quinto Curcio, *etian ex mendacio intelligitur veritas*); o y porque sea decoro copiar del reflejo, como en un cristal, las perfecciones que son inaccesibles en el original: respeto que se hace guardar el sol, monarca de las luces, no permitiéndose a la

vista; o ya porque en la comparación resaltan más las perfecciones que se copian: *Omnia sine comparatione parum grate laudantur*, dijo Plinio; o ya porque 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.

Esta, pues, tan decorosa invención me obligó a discurrir entre los héroes que celebra la antigüedad, las proezas que más combinación tuviesen con las claras virtudes del Excelentísimo Señor Marqués de la Laguna. Y aunque no perdonó el cuidado del más notorio al más recóndito, no hallé cosa que aun en asomos se asimilase a sus incomparables prendas; y así, le fue preciso al discurso dar ensanchas en lo fabuloso a lo que no se hallaba en lo ejecutado; pues parece que la Naturaleza, como falta de fuerzas y suficiencia, no se atrevió a ejecutar, ni aun en sombras, lo que después a esmeros de la Providencia salió a lucir al mundo en su perfectísimo original; y así dejó que el pensamiento formase una idea en que delinearlo; porque a lo que no cabía en los límites naturales, se le diese toda la latitud de lo imaginado, en cuya inmensa capacidad aun se estrechan las glorias de tan heroico príncipe.

Y aunque esta manera de escribir está tan aprobada con el uso, no quiero dejar de decir que en las divinas letras tiene también su género de apoyo el uso de las metáforas y apólogos, pues en el Libro de los Jueces, cap. 9, se lee: *Ierunt ligna, ut ungerent super se regem: dixeruntque olivae: Impera nobis*; Y prosigue introduciendo los árboles, que consultan políticamente el gobierno de la montaña. Y en el Libro 4 de los Reyes, cap. 14, dice: *Carduus Libani misit ad cedrum, quae est in Libano, dicens: Da filiam tuam filio meo uxorem. Transieruntque bestiae saltus, quae sunt in Libano, et conculcaverunt carduum*. Demás, que las fábulas tienen las más su fundamento en sucesos verdaderos; y los que llamó dioses la gentilidad, fueron realmente príncipes excelentes, a quienes por sus raras virtudes atribuyeron divinidad, o por haber sido inventores de las cosas, como lo dice Plinio: *Inventores rerum Dii habiti sunt*; y Servio dijo que sus virtudes los habían elevado del ser de hombres a la grandeza de deidades: *Vocamus Divos, qui ex hominibus fiunt*. Y este poder y grandeza de la virtud, lo vemos en lo sagrado: *Ego dixi: dii estis*.

Razones que me movieron a delinear algo de las sin iguales virtudes de nuestro Príncipe, en el dios Neptuno, en el cual parece que no acaso, sino con particular esmero, quiso la erudita antigüedad hacer un dibujo de su Excelencia tan verdadero como lo dirán las concordancias de sus hazañas. Fue este heroico príncipe hijo de Saturno y hermano de Júpiter, el cual, por suerte o por mayoría, fue Rey del Cielo, quedando a Neptuno todo el Imperio de las Aguas, Islas y Estrechos, como lo refiere Natal: *Hic cum Iovis socius, et adiutor fuisset in bellis post Saturnum e regno depulsum, iactis sortibus de totius mundi imperio, mare, et omnes insulas, quae in mari existunt, tenere cum imperio sortitus est Neptunus*.

Fue madre suya la diosa Opis o Cibeles, la cual es lo mismo que Isis, por representar estos dos nombres la Tierra, a la cual llamaron *Magna Mater*, y creyeron ser madre de todos los dioses, y aun de las fieras, como la llamaron Laercio:

*Quare Magna Deum Mater, Materque ferarum,*

y Silio Itálico en el Libro 6:

*At grandaeva Deum praenosces omina Mater.*

Lo mismo significa Isis en sentir de Natal: *I o modo Luna dicta est, modo credita est Terra*; y más adelante: *Fabulantur, Ionem in vaccam mutatam fuisse, animal fertilitatis terrae studiosum, cuius omnis industria sit in colendis agris ob ubertatem ipsius terrae*. En honra suya se celebraban juegos circenses (como lo refiere Plutarco), a quienes llamaban *Neptunalia*, pues se hacían en honra de Neptuno, dios de los Consejos. San Cipriano, Epist. 103: *Neptuno quasi consilii Deo Circenses*. Estaban sus aras debajo de la tierra, no sólo para denotar que el consejo para ser provechoso ha de ser secreto (Servio, 8 Aeneid. *Qui ideo templum sub tecto in circo habet, ut ostendatur, tectum consilium esse debere*), sino para dar a entender que también honraban con silencioso recato a Neptuno en el supuesto de Harpócrates, dios grande del silencio, como lo llamó San Agustín, libro 18, Cap. 5. Civit. Dei; y Policiano, Cap. 83 de sus Misceláneas; advirtiendo que al que los egipcios daban la apelación de Harpócrates, era el dios que veneraban los griegos con el nombre de Sigalión. Cartario, in Miner., pág. 250. *Aegyptii silentii deum inter praecipua sua numina sunt venerati, cum Harpocratem vocaverunt, quem graeci Sigalieonem dicunt*.

La razón de haber los antiguos venerado a Neptuno por dios del Silencio, confieso no haberla visto en autor alguno de los pocos que yo he manejado; pero si se permite a mi conjetura, dijera que por ser dios de las Aguas, cuyos hijos los peces son mudos, como los llamó Horacio:

*O mutis quoque piscibus  
donatura cyni, si libeat, sonum.*

Por lo cual a Pitágoras, por ser maestro del silencio, le figuraron en un pez, porque sólo él es mudo entre todos los animales; y así era proverbio antiguo: *Pisce taciturnior*, a los que mucho callaban; y los egipcios, según Pierio, lo pusieron por símbolo del silencio; y Claudiano dice que Radamanto convertía a los locuaces en peces, porque con eterno silencio compensasen lo que habían errado hablando.

*Qui iusto plus esse loquax, arcanaque suevit  
 Prodere, piscosas fertur victurus in undas:  
 ut nimiam pensent aeterna silentia vocem.*

Y siendo Neptuno rey de tan silenciosos vasallos, con mucha razón lo adoraron por dios del Silencio y del Consejo.

Pero volviendo a nuestro propósito, digo que esta Isis tan celebrada fue aquella reina de Egipto, a quien Diódoro Sículo con tanta razón elogia desde los primeros renglones de su Historia; la cual fue la norma de la sabiduría gitana. Un libro entero escribió Plutarco de este asunto; Pierio Valeriano muchos capítulos; Platón muchos elogios, el cual en el lib. 2 de Legib.; tratando de la música de los egipcios, dijo: *Ferunt, antiquissimos illos apud eos concentus Isidis esse poemata*. Tiraquelio (Leg.II Connub., n. 30) la puso en el docto catálogo de las mujeres sabias. Y fuelo en sumo grado, pues fue la inventora de las letras de los egipcios, si se ha de dar crédito a los versos antiguos que afirma Pedro Crinito haber hallado y leído en la Biblioteca Septimana, uno de los cuales dice así:

*Isis arte non minore protulit Aegyptias.*

Fue también la que halló el trigo, y modo de su beneficio para el sustento de los hombres, que antes era sólo bellotas; y diolo en las bodas de Jasio, hijo de Corito, cuando casó con Tila. Inventó también el lino, como lo da a entender Ovidio:

*Nunc dea linigera colitur celeberrima turba.*

Finalmente, tuvo no sólo todas las partes de sabia, sino de la misma sabiduría, que se ideó en ella. Pues siendo Neptuno hijo suyo, claro está que no le corría menos obligación: pues el nacer de padres sabios, no tanto es mérito para serlo, cuanto obligación para procurarlo; para no degenerar, ni desmentir misteriosos dogmas de los platónicos. En cuyo sentir, Horacio, Carmin, 4, Od. 4:

*...Nec imbellem feroces  
 progenerant aquilae columbam.*

Y siendo de ordinario las costumbres maternas norma y ejemplar por onde compone las suyas, no sólo lo tierno de la infancia, sino lo robusto de la juventud, mal se percibirán en ellos las prendas que nunca se adornaron. Juvenal, *Satyr. 6*:

*Scilicet expectas, ut tradat mater honestos,  
aut alios mores, quam quos habet.*

Pero nuestro Neptuno desempeñó muy bien su origen con los soberanos y altos créditos de su saber; lo cual se conoce claramente del acierto de sus acciones. Y aun en la manera de sus sacrificios: sacrificaban a Neptuno con particularidad el toro. Virgilio, 2 Aeneid.:

*Laocoon, ductus Neptuno sorte sacerdos,  
Solemnes taurum ingentem mactabat ad aras;*

y en otra parte:

*Taurum Neptuno, taurum tibi, pulcher Apollo;*

Estacio:

*Caeruleum regen tauro veneratur;*

Silio Itálico, lib. 15:

*...Statuunt aras, cadit ardua taurus,  
victima Neptuno.*

Sabido es ser el toro símbolo del trabajo, como se ve en Pierio, Lib. 3. Pues como los gentiles, para hacer sus sacrificios, observaban tener atención a cuáles eran las cosas de que cada dios más se agradaba, y de aquélla hacían su víctima, así a Neptuno sacrificaron el toro; fundados, quizá, en que cuando contendió con Vulcano y Minerva por la primacía de las artificiosas obras de sus manos, formó el toro. Luciano, in Hermotim.: *Minerva domum excogitavit, Vulcanus hominem, Neptunus taurum fecit.*

Bien pudo ser ésta la razón; pero yo juzgo ser otra y muy diferente. Es Neptuno hijo de la misma sabiduría, ya se ha visto, pues queda probado ser hijo de aquella diosa errante, que con el nombre de Io, corrió las distancias de todo el mundo y aportando a Egipto fue allí adorada en la figura y apariencia de una vaca, como elegantemente lo describe Ovidio, Epist. 14, Hipermnestra ad Linceum:

*Scilicet ex illo lunomia permanet ira,  
Quo bos ex homine est, ex bove facta dea;*

y Lactancio Firmiano, lib. I, De falsa Religione, cap. 15: *Summa veneratione coluerunt Aegyptii Isim*. Y aun pasó este culto a los romanos, como lo dijo Lucano, lib. 18, hablando con el Nilo:

*Nos in templa tuam romana accepimus Isim.*

Y que fuese en figura de vaca, dícelo con otros autores, Natal, lib. 6 Mytholog., cap. 13. Ovidio, lib. 3 Arte amandi:

*Visite thuricremas vaccae Memphitidos aras.*

Por eso le fueron las vacas a Isis agradable sacrificio. Herodoto, lib. 2, escribió: *Boves foeminas maxime fuisse sacras Isidi apud Aegyptios*. Porque siendo Isis la sabiduría, no pudieran harcele mayor cortejo que sacrificarle la misma sabiduría en su símbolo, que era la vaca, en que a ella la idearon. De aquí infiero, que era ésta imagen del Océano y de Neptuno, que (como dice Cartario) eran muy parecidos en los retratos: *Imagines Neptuni, atque Oceani non multum inter se erant dissimiles*; y con razón, pues indicaban una misma cosa, aunque por referirse a diversas propiedades, tenían variadas las apelaciones: fue lo mismo pintarle en la semejanza de un toro, que delinear a Neptuno como sabio. Eurípides, in Oreste:

*... Oceanus quem  
tauriceps ulnis  
se flectens ambit terram.*

Pues si la sabiduría se representaba en una vaca, los hombres sabios se idearon en un toro. Bolduc, de Oggió, lib. 3, cap. 4: *Tauro viri sapientes, vacca autem eorum sapientia repraesentabantur*. De donde se conoce que no por ser hechura suya, sino por ser símbolo de la sabiduría, sacrificaron a Neptuno el toro. Con esto queda entendido Plutarco, que en el libro De profectu virtutis, escribe: *Philosophum Stilponem somniavisse, vidisse se Neptunum expostulantem secum, quod non bovem ipsi immolasse*. Y luego añade: “*Ut mos erat sacerdotibus*.” ¿Era Estilpón filósofo? ¿Profesaba ciencias? Pues con razón se le queja Neptuno de que siendo sabio no le sacrifique la sabiduría al padre de ella en su símbolo; pues conociéndolo, no había sabio que con la agradable víctima del toro no lo sacrificase cuanto había alcanzado de las ciencias: *Ut mos erat sacerdotibus*. Habían reconocido que agradaba tanto la sabiduría a Neptuno, que aun los más ínfimos criados suyos, como Tritón (de quien dice Ovidio, lib. I, Methamor.:

*Caeruleum Tritona vocat, conchaeque sonanti*

*Inspirare iubet),*

eran doctos, eran sabios, más por la vigilancia de Neptuno, que los industriaba, que por su propia aplicación. El mismo Tritón (14, Argonaut. Apollon).

*...Etenim me Pater scientem Ponti  
fecit Neptunus huius esse.*

Otros muchos apoyos pudiera traer en prueba de la sabiduría de Neptuno, a no pedir la presente obra más brevedad que erudición, y parecerme que con esto basta para legitimar su filiación: pues siendo Neptuno tan sabio, no pudiera tener otra madre que a Isis, ni ésta otro hijo más parecido que Neptuno; pues, como dice Theognis, poeta griego:

*Non etenim e squilla rosa nascitur, aut hyacinthus:  
Sed neque ab ancilla filius ingenuus.*

Y los antiguos atenienses estaban en la tutela de Neptuno y Minerva, a quienes reverenciaban por dioses de la Sabiduría, tallando en una parte de sus monedas la cabeza de Minerva y en otra el tridente de Neptuno; como Cartario, in Minerv.,pág. 259, equivocando con Minerva a Isis, a quien los autores antiguos han nombrado con grandísima diversidad: Apuleyo la llama Rea, Venus, Diana, Bellona, Ceres, Juno, Proserpina, Hécate y Ramnusia. Diódoro Sículo dice que Isis es la que llamaron Luna, Juno y Ceres; Macrobio afirma no ser sino la Tierra, o la naturaleza de las cosas.

Pero entre tanta diversidad de opiniones, no será difícil de averiguar quién sea esta tan repetidas veces mencionada Isis, valiéndonos de lo que acertadamente escribió Jacobo Bolduc en su singular tratado De Oggio Crhistiano, lib. 2, cap. 1, y presuponiendo haber dado los antiguos a la sabiduría diversas apelaciones, originadas todas de haber algunos fingidos, para dar autoridad a su doctrina, algunas diosas asistentes suyas, a cuya dirección decían deber lo que de las ciencias alcanzaban, como fue la Egeria de Numa, la Urania de Avito, la Eunoía de Simón Mago: así dieron también nombre de diosa a la sabiduría de los que fueron eminentes en ella. De donde trae el origen Semeles, nombre con que significaron la doctrina de Sem, hijo de Noé, y el primero que después del Diluvio tuvo escuela pública, donde se profesaron las ciencias.

En los cuales principios fundado el referido Bolduc, pasa a investigar el origen que pudo tener esta palabra Isis; y en el citado lugar, después de bien fundados discursos dice: *A Misrain, et Heber primis Aegyptiorum doctoribus, illustrissimisque viris divina sapientia, seu de religione doctrina, ex duplicato nomine hebraeo Is, quod*

*est Vir, Isis videtur appellata.* Conque de Misrain y Heber, primeros fundadores de Egipto y principales autores de las ciencias, tuvo la sabiduría esta nomenclación de Isis, entre los varios nombres que le dieron los antiguos; como ella misma dijo de sí en boca de Afranio, in Cella:

*Usus me genuit, mater peperit memoria,  
Sophiam vocant me graeci, vos Sapientiam.*

Pero este nombre de Isis no fue de sabiduría como quiera, sino de la de Heber, de Misrain, como el mismo Bolduc explicó, cap. 5: *Ita ut vacca, quae Isidem, seu divinam Sapientiam significat, duorum vivorum, qui primi post diluvium fuerunt in Aegypto chiliarchi, nempe Misrain, et Heber, aliquibus notis distingueretur ab illa, quae postea fuit.* Declarando bastantemente ser lo mismo Misrain que Isis, cuando ésta representaba sólo a la sabiduría.

Con lo cual me parece haber probado bastantemente que Neptuno, así por herencia como por propia y personal ciencia, fue sabio. Y como de esta prenda en los príncipes dependan todas las demás, pues dice el filósofo. *Ubi praeses fuerit Philosophus, ibi civitas est felix,* me he detenido más en su prueba, no sólo porque según la conexión de las virtudes, es prueba el tener una, de tenerlas todas, como lo dijo con elegancia Lucio Floro: *Virtutes sibi invicem sunt connexae: ut, qui unam habuerit, omnes hadeat;* sino porque la sabiduría es la más principal, como raíz y fuente de donde emanan todas las otras; y más en un príncipe, que tanto la necesita para la dirección del gobierno, pues pudiera muy bien la república sufrir que el príncipe no fuera liberal, no fuera piadoso, no fuera fuerte, no fuera noble, y sólo no se puede suplir que no sea sabio; porque la sabiduría, y no el oro, es quien corona a los príncipes. Demás, que nuestro Neptuno tuvo estas y muchas más virtudes en excelente grado como adelante se verá.

Fue por extremo valeroso y magnánimo, como se conoce en haber sido el primero que para el uso de la guerra redujo a sujeción la ferocidad del caballo, como lo dice Cartario; por lo cual dice que fue llamado Ecuestre; y cita a Diódoro, diciendo: *Diodorus Siculus scribit, Neptunum primum omnium equos domuisse, artemque equitandi docuisse; hincque factum esse, ut Equestris appellaretur.* Y trata en este lugar muy a lo largo de cómo por esta causa le celebraban los romanos los juegos circenses; y cómo era adorado con el nombre de *Conso* (como ya queda dicho arriba); y dice cómo em Roma había dos banderas en tiempo de guerra, una purpúrea de la infantería, y otra cerúlea para los de a caballo: porque éste es el color del mar, cuyo rey es Neptuno, en cuya tutela estaba la caballería.

Inventó también el arte de la navegación, para conducir por el mar sus armadas, como lo dice Natal con la autoridad de Pausanias, Mythol. Lib. 2, fol. 163: *Memoria prodidit Pausanias, in Arcadicis Neptunum primum equitandi artem invenisse, quodetiam Pamphi antiquissimi hymnographi testimonio comprobatur, qui Neptunum*

*equorum, rostratarumque, et turritarum navium largitorem vocavit;* y cita a Sófocles para comprobarlo; y también estos versos:

*Munus magni daemonis dicere  
gloriam maximam  
equis, pullis, mari bene imperitantem.  
O fili Saturni! tu enim ipsum in  
hanc ducis gloriam rex Neptune  
equis moderans fraeno.*

Lo mismo se infiere del himno de Homero, tan repetido de todos los mitológicos, donde dice ser estas dos sus principales ocupaciones:

*Bina tibi superi, Neptune, munera donant:  
flectere equos, regere et naves quae caerulea sulcant.*

Tuvo varios nombres en los antiguos por diversos acontecimientos, como refiere el mismo Natal y otros autores; de los cuales referiré algunos, como son: *Tenarius, Phitalmus, Heliconius, Temenius, Onchestus, Speculator, Natalius, Hippocurius, Crenesius, Gaeonchus, Domatitis, Pater Rex Aegeus, Taraxipus;* Cartario lo llama *Comes, Equestris, Terriquassator, Consus, Harpocrates,* y otros muchos que dejo por evitar prolijidad.

Éranle dedicados los edificios, por haber edificado los muros de Troya, como se dirá adelante, y lo afirma Cartario, fol. 173, tratando de las cosas que a cada dios dedicaban los antiguos: *Sciendum est, apud veteres urbium portas Iunoni, arces Minervae, moenia atque fundamenta Neptuno fuisse sacra.*

Ya me parece está acabado el trasunto de nuestro héroe; y aunque iluminado de tan regios colores y formado de tan divinas líneas, ¿quién duda que distará mucho de la perfección de su original? Pero como quiera que es preciso cotejarlo, veamos la similitud que se halla entre los dos para que se honren estos colores mitológicos de haber, con sus simbólicas líneas, figurado tanto príncipe. Lo primero, es nuestro heroico Marqués, hijo de Saturno, el más poderoso de los dioses y padre de todos; así lo dice Virgilio:

*Primus ab aetherio venit Saturnus Olympo.*

Lo mismo sienten los griegos, y Natal dice haberlo dicho la Sibila Eritrea:

*Primus mortales inter Saturnus, at olim*

*regnavit.*

¿Qué otra cosa es ser hijo de Saturno, que ser hijo de la real stirpe de España, de quien descienden tantos reyes que son deidades de la tierra? Es también su excelencia hijo de Isis, esto es, de la sabiduría del Señor Rey Don Alonso, el Sabio por antonomasia, llamado así por la excelencia de sus estudios, especialmente matemáticos; Misraim español, a cuyos compases parece que obedecía el curso de las estrellas. Expresólo con elegancia el Apolo andaluz Don Luis de Góngora, en una octava que empieza:

Aquel Alonso, digo, coronado  
de honores más que esta montaña estrellas,  
nunca bastantemente celebrado,  
aunque igualmente venerado de ellas.

Concordando aun en este género de estudio con los egipcios: pues ellos fueron los primeros que observaron los movimientos de los cuerpos celeste y enseñaron al mundo la astrología.

Es también Su Excelencia hermano de Júpiter, Rey del Cielo, esto es, del Señor Duque de Medina *Coeli*, a quien por suerte cupo este estado de cielo; con razón llamado Júpiter, pues el nombre de éste se dijo a *iuvando*, como dice Marciano Capella: *Et nos a iuvando Ioven dicimus*. ¿Qué más ayuda, que un Valido Alcides que alivia al Monarca español del peso de la Esfera de tan dilatado gobierno?

Cupo a Neptuno en suerte el mar (como ya queda dicho), con todas las islas y estrechos. ¿Qué otra cosa fue esto, que ser Su Excelencia *Marqués de la Laguna*, General del Mar Océano, con todos los ejércitos y costas de Andalucía?

¿Ni qué otra cosa fue ser titular de los edificios, y llamado *Comes*, que ser *Conde de Paredes*?

Inventó el arte de andar a caballo Neptuno, o crió a este gallardo bruto, según Virgilio, *Georg.*, lib. I:

...*Cui prima frementem  
fudit equum magno tellus percussa tridente.*

Y dice Andrés Alciato,<sup>72</sup> que *Marchio*, o *Marqués*, es vocablo céltico que significa el Capitán o Prefecto de los caballeros; porque según el uso de aquella región, se llama el caballo *Marchia*; y los franceses dicen *marchar* por andar a caballo; y aun entre nuestros españoles está ya muy recibido, especialmente en la milicia. En Francia e Italia, en tiempo de los longobardos, significó *Marqués* lo propio que caballerizo del rey, aunque después se les dio jurisdicción propia. Y dejando aparte otras etimologías del nombre de Marqués, como que vengan de *Mare*, dicción latina, o de *Marchgraph*,

palabra tudesca, por no hacer a mi propósito y haber tantos autores que tratan de esto, donde los podrá ver el curioso, ya hemos visto que ser Marqués no es otra cosa que ser Prefecto y Señor de la caballería y del arte de andar a caballo, como lo fue Neptuno.

Y aun parece que porque no le faltase circunstancia de dominio sobre este generoso bruto, quiso el Cielo, no sin especial providencia, dar al Señor Infante Don Fernando de la Cerda, hijo del señor Rey Don Alonso el Sabio y de la Señora Reina Doña Violante, y esclarecido ascendiente de nuestro Príncipe, aquella prodigiosa Señal de la *cerda* (como refiere el Padre Mariana y otros coronistas), de donde tuvo origen este gloriosísimo apellido, poniéndole Dios aquella señal, como marcándole con ella por señor de toda la caballería: título que por tantos motivos puede obtener nuestro glorioso héroe.

Ya también queda probado ser las vacas como divisa y empresa de Isis, por las razones dichas; y no menos lo son de nuestro Príncipe, pues son armas del gran Estado de Fox, en Francia, de cuya nobilísima casa desciende por línea paterna. Y así dice Haro en su Nobiliario, que cuando murió el señor Mosén Bernardo de Bearne, primer Conde de Medina Celi, que casó con la Señora Doña Isabel de la Cerda, Señora del Puerto de Santa María, pusieron sobre su sepulcro las dos vacas, armas de su gloriosa casa.

Ya también queda probado ser lo mismo Neptuno que *Conso*, y que éste se dijo *a consilio, vel consiliis*; y no cualquier consejo, sino Consejo de Guerra, como se colige de las palabras de Cartario: *Plutarchus refert cuiusdam dei aram conditam sub terra in circo invenerat, eique deo indidit nomen Conso, sive a consilio, quod consiliarius foret: quare ad eius aram aditus numquam patefiebat, praeterquam ludorum circensium diebus; quod affecit, ut Neptunus idem ac Consus crederetur.* Y siendo estos juegos de tanto peligro y para ejercitar las fuerzas para la campaña, ya se ve que sería el consejo de guerra. El modo con que se jugaban, era poniéndose a la ribera del río, y de la otra parte ponían espadas desnudas. Así lo dice Servio, comentando a Virgilio en el verso:

*Centum quadriiugos agitabo ad flumina currus:*

*Olim enim in littore fluminis circenses agitabantur: in altero latere positus gladiis, ut ab utraque parte esset ignaviae praesens periculum. Unde et Circenses dicti sunt, quia exhibeantur in circuitu ensibus positus.* En los cuales tenían sumo peligro los que jugaban, como dice Virgilio, que era más un combate sangriento que no fiesta pacífica, diciendo:

*Iamque humiles, iamque elati sublimis videntur  
aera per vacuum ferri, atque assurgere in auras.  
Nec mora, nec requies: at fulvae nimbus arenae*

*tollitur: humescunt spumis, flatuque sequentum.  
Tantus amor laudum, tantae est victoria curae.*

Porque no faltase ni aun este título de Consejero de Guerra a Neptuno.

Y no sé qué mayor pueda ser la conexión; pues hasta en los clarísimos apellidos de Su Excelencia se hallan significaciones marítimas, cuales son: *Porto Carrero y Ribera*; y en su ilustre nombre de *Tomás*, que es lo mismo que *Dydimus*, *vel Gemellus*, se halla la unión con su Excelentísimo hermano, semejante a la que tuvo Neptuno con Júpiter, que parecían de un parto, pues partiendo tantos y tan poderosos imperios, no se lee que tuviesen la menor discórdia; cuando la ambición de reinar no ha guardado jamás fueros a la sangre, ni ha admitido compañía en el dominio; por lo cual dijo Aristóteles: *Non est bonum pluralista principantium*. Y sólo en la conformidad de estos hermanos se halló: porque el amor los hacía ser uno solo, como significa su nombre *Gemellus*.

Finalmente tuvo Neptuno, en lugar de cetro, el tridente, con que regía las aguas, de quien dice Cartario que significaba los tres senos del Mediterráneo o las tres cualidades del agua: *Alii (dice) ad triplicem aquarum naturam referunt: fontium enim sunt dulces, marina salsa, quae autem in lacubus continentur, non sunt amarae illae quidem, sed gustatui sunt ingratae*. Pero Ascensio, comentando a Virgilio, dice que significaba el tridente la potestad de Neptuno: *Ut significetur triplex Neptuni potestas; sicut fulmem trisulcum triplicem Iovis potestatem; et cerberus triceps Plutonis indicat*. Lo mismo representa el bastón en los señores virreyes, en que se cifra la civil, criminal y marcial potestad, a que corresponden los títulos de Virrey y Gobernador, Capitán General, y Presidente de la Real Audiencia, que Su Excelencia obtiene, y goce por largos siglos.

Ideóse con estos fundamentos el Arco Triunfal que erigió a su feliz entrada el obsequio de esta Santa Iglesia Metropolitana, en una de las puertas de su magnífico templo, que mira a la parte occidental, en el costado derecho, por donde se sale a la plaza del Marqués; desahogando en lenguas de los pinceles sus bien nacidos afectos; y adornando con tan hermosa máquina la puerta que prevenía a tanta dicha: manifestando en ella los cordiales regocijos con que recibía a su pacífico Neptuno, que después de tantos marciales troféus, viene a enriquecernos de políticas felicidades, y a que le veamos, como dijo Góngora:

*en lauro vuelto el tridente,  
los rayos en resplendores.*

Erigióse en treinta varas de altura la hermosa fábrica, a quien en geométrica proporción correspondían diez y seis de latitud, feneciendo su primorosa estructura en punta diagonal. Compúsose de tres cuerpos, en que estaban por su longitud repartidas tres calles, en que (quedando libre la capacidad de la portada) se formaban tres tableros.

El primer cuerpo fue de obra corintia, fundamentada sobre diez pedestales, que se manifestaban por sus resaltos con sus intercolumnios; las columnas fingían ser de finísimo jaspe, y el zoclo, corona, cornisa y collarín de bronce, con seis tarjas de lo mismo; sobre que se asentaban seis columnas de fingido jaspe, revestidas en el tercio de máscaras de bronce, con su plinto, basa y capitel; el arquitrabe, triglifos y collarín de lo mismo; frisos y dentellones de jaspe; cornisa, paflón y volada de bronce.

El segundo cuerpo fue de orden compósito, con diez columnas de jaspe, revestidas en el tercio de laurel y variedad de joyas de bronce, con sus basas sobre la sotabanca de jaspe; collarín, molduras, capiteles, triglifos, friso, cornisa y volada de jaspe.

El tercero cuerpo se compuso de obra dórica, en que se veían seis bichas pérsicas, cuerpo de bronce y pierna de jaspe, coronado de capitel compósito y corintio; paflón y arquitrabe de bronce, y friso de jaspe; dos frontis en línea diagonal, y en medio, el escudo de las armas de Su Excelencia; a los lados, las entrecalles con dos motilos o arbotantes de bronce y jaspe; arquitrabe, friso y cornisa de lo mismo, con sus frontispicios y cercha de los remates.

La calle de en medio volaba a paflón en el primero cuerpo, hundiendo los dos con tres resaltos. En el segundo con dos resaltos y cercha. En el tercero, igual por coronación de los dos, adornando la arquitectura seis figuras brutescas que, distribuídas en todas, las dos sustentaban en bandas de varios colores el tarjón de su inscripción, y las otras cuatro asentadas sobre el paflón y banca de los cuerpos.

En cuya montea se dio lugar a los ocho tableros, en que se copiaron las empresas y virtudes del dios Neptuno; ideándose en ellas algunos de los innumerables elogios, que así por su real ascendencia, como por sus altas proezas e incomparables prendas, se ha merecido el Excelentísimo Señor Marqués de la Laguna; ostentando el Arco en los colores, en lo perfecto de las líneas, en los resplendores del oro que lo pulía a rayos, no ser menos que fábrica consagrada a tanto príncipe; llevándose sus inscripciones, la atención de los entendidos, como sus colores los ojos de los vulgares; y el cordial amor y respeto de todos, los dos retratos de Sus Excelencias, en señal del que tiene a sus perfectos originales, que el Cielo guarde, para que gocemos en ejecuciones los felices anuncios de su gobierno.

## INSCRIPCIÓN

con que la Santa Iglesia Metropolitana dedicó a Su Excelencia esta breve demostración de su encendido afecto; la cual se escribió en el tarjón que coronaba la portada, en la distancia que había desocupada entre ella y el tablero principal:

## EXCELLMO. PRINCIPI,

*Nobilissimo Heroi D.D Thomae, Antonio, Laurentio, Emmanueli de la Cerda, Manrique de Lara, Enriquez, Afan de Ribera, Porto-Carrero et Cardenas, Comiti de Paredes, Marchioni de la Laguna.*

*Nobilissimo Equestris Ordinis Alcantarae, Commendatori de Moraleja, Supremi et Maximi Senatus Bellici Regio Consiliario: Aequitate, prudentia, et fortitudine conspicuo: Praeclarissimo Novae-Hispaniae Proregi: Meritissimo eiusdem Generali Duci: Supremo item Regii Aeropagi Praesidi: Belli et Pacis Arbitro potentissimo: Religione, Pietate, iustitia celeberrimo.*

*Magnanimitate, Sapientia, et Fortitudine munitissimo: Omniumque virtutum dotibus ornatissimo: NEPTUNO suo tranquilissimo: Faventissimo numini, Servatori maximo, Protectori optimo, Patri indulgentissimo:*

*Metropolitana Imperialis Mexicana Ecclesia hunc obsequii, et vivi amoris obeliscum, hanc communis gaudii publicam teceram, hoc perennaturae felicitatis votum auspicatur.*

*Animo, mente, et corde promptissimo erigit, dicat, consecrat, offert.*

## ARGUMENTO DEL PRIMER LIENZO

Ya queda ajustada la grande similitud y conexión que hay entre nuestro Excelentísimo Príncipe y el Padre y Monarca de las Aguas, Neptuno; en cuya conformidad, se copió en el principal tablero (que fue el que coronando la portada era vistoso centro de los demás), a toda costa de poderoso y a no menos visos de deidad, la sagrada de Neptuno, acompañado de la hermosa Anfitrite, su esposa, y de otros muchos dioses marinos, como lo escribe Cartario, citando a Pausanias: *Maxima pars Neptuni comitum in quodam templo, quod est in agro Corinthio ( ut Pausanias refert)*

*cernebatur, ubi is una cum Amphitrite sua uxore in curru erat; puer quoque Palaemon Delphino innixus visebatur; equi quatuor currum trahebant; Tritones duo erant ad latus; in basi media, quae currum sustentabant, mare erat cultum, atque Venus, quae inde emergebat pulcherrimis Nereidibus comitata.*

En los rostros de las dos marinas deidades, hurtó el pincel las perfecciones de los de Sus Excelencias, haciendo (especialmente a la Excelentísima Señora Marquesa) agravios en su copia, aunque siempre hermosos por sombras de sus luces, groseros por atrevidos, y cortos por desiguales. Conducían a la deidad cerúlea con su divina consorte, en un magnífico carro, dos caballos marinos; aunque Orfeo dijo que eran cuatro:

*Quadriiugum impellens currum summo aequore labens.*

Rompían estos nadantes monstruos las blancas espumas, que aumentaban tascando los dorados frenos y matizaban con las verdes cernejas de sus pies. Precedía al carro, Tritón, de biforme figura, con su torcida trompa, marino clarín de tantas glorias; divirtiendo los reales oídos las músicas Sirenas; y acompañaban obsequiosas a sus dueños las Nereidas, coronando sus verdes cabellos de conchas y perlas; servía a Palemón de bajel la ligereza de un delfín, real insignia del marítimo dios. Finalmente, no olvidó el pincel, en el real triunfo, ninguno de los dioses que en su lista puso el Poeta, cuando explicando el poder del Tridente, dice:

*Subsidunt undae, tumidumque sub axe tonanti  
sternitur aequor aquis: fugiunt vasto aethere nimbi.  
Tum variae comitum facies: immania cete,  
et senior Glauci chorus, Inousque Palaemon,  
Tritonesque citi, Phorcique exercitus omnis;  
laeva tenet Thetis, et Melite, Panopeaque virgo,  
Nesaeae, Spioque, Thaliaque, Cymodoceque.*

Adornaban las cuatro esquinas del majestuoso tablero los cuatro más principales vientos en extraordinarias figuras, semejantes a sus efectos y propiedades, que como súbditos de la misma deidad, crecían la triunfal ostentación. Estaba a la parte septentrional el Aquilón o Bóreas, de rostro fiero, barba y cabello erizado, coronado de escarcha, las alas complicadas del frío, y por pies dos horribles caudas de serpiente. A la meridional, soplabla el Noto o Austro, conductor de las lluvias, destilándolas de la barba y cabello, coronado de nubes, como lo describe Ovidio:

*...Madidis Notus evolat alis,  
terribilem picea tectus caligine vultum,*

*barba gravis nimbis, canis fluit unda capillis:  
fronte sedent nebulae, rorant pennaeeque, sinusque.*

A la parte oriental, soplaba el Euro, negro etíope, coronado de un sol, cuyos rayos, por la demasiada vecindad, abrasaban más que iluminaban su atezado rostro, propia semejanza de los naturales por donde pasa. A la occidental, adornaba el galán Céfiro, mancebo gallardo, coronado de flores, vertiendo aromas y primaveras del oloroso seno. Todo lo restante adornaban las vistosas y plateadas ondas del mar, que mezclando con tornasolados viso las blancas espumas a las verdinegras aguas, formaban una hermosa variedad a la vista y una novedad agradable a los ojos, por lo extraordinario de su espectáculo vistoso.

El adorno de este tablero sólo miró a cortejar con los debidos respetos y merecidos aplausos, los retratos de Sus Excelencias, y a expresar con esta regia pompa, la triplicada potestad del Bastón, figurada en el Tridente; al cual se puso este mote: *Munere triplex*. Y abajo, en el tarjón de su pedestal, que sustentaban con dos bandas dos hermosas figuras, se escribió de bien cortadas y airosas letras este soneto:

Como en la regia playa cristalina  
al Gran Señor del húmedo Tridente,  
acompaña leal, sirve obediente  
a cerúlea deidad pompa marina;  
no de otra suerte, al Cerda heroico inclina,  
de almejas coronada, la alta frente  
la laguna imperial del Occidente  
y al dulce yugo la cerviz destina.  
Tres partes del Tridente significa  
dulce, amarga y salada en sus cristales,  
y tantas al Bastón dan conveniencia:  
porque lo dulce a lo civil se aplica,  
lo amargo a ejecuciones criminales  
y lo salado a militar prudencia.

#### ARGUMENTO DEL SEGUNDO LIENZO

Al diestro lado, si no tan grave, no menos lucido, se ostentaba otro tablero, que hacía hermoso colateral al de en medio; en cuyo campo se descubría una ciudad ocupada de las saladas iras del mar: copia de la que en Grecia, según refiere Natal, anegaron sus furiosas olas. Imitaba la valentía del pincel con tanta propiedad la náufraga

desdicha de los moradores de ella, que usurpaban la lástima debida a lo verdadero las bien fingidas agonías de su último fin.

Descubriase arriba Juno con regio ornato, en un carro que por la vaga región del aire conducían dos coronados leones, como la describe Cartario: *Ea supra duos leones sedebat, altera manu sceptrum, altera fusum gestabat; radiis caput insigne batur.* A su lado estaba Neptuno, a quien afectuosa, pedía socorro para la ciudad de Inaco su alumno, dada ya a saco a los marinos monstruos; y el piadoso dios, no queriendo emplear generosas iras en los indefensos griegos pues, según Plinio, *male vim suam potestas alienis iniuriis experitur*, apartaba con el poderoso tridente las aguas, que obedientes se volvían a encarcelar con las llaves de arena que les impuso su eterno Autor.

Representaba esta inundación la que es continua amenaza de esta imperial ciudad, preservada de tan fatal desdicha por el cuidado y vigilancia de los señores virreyes, y nunca más asegurada que cuando no sólo tiene propicio juez, pero espera tutelar numen en el Excelentísimo Marqués de la Laguna: que si allá (como refiere Natal, tomándolo de Herodoto) formó Neptuno una laguna en que fluyesen las copiosas aguas del Peneo: *Scriptum reliquit (dice) Herodotus in Polymnia Thesalos dicere solitos, Neptunum lacunam fecisse, per quam fluat Peneus*, nosotros esperamos mejor Neptuno, que contraponiendo la hazaña, forme un río por donde fluya una laguna, en su tan necesario como ingenioso desagüe.

Expresaba el concepto una octava escrita en su pedestal, y en lo superior del lienzo este mote: *Opportuna interventio.*

Si a las argivas tierras el tridente  
libres pudo dejar de inundaciones,  
a cuya causa el pueblo reverente  
mil en un templo le ofreció oblaciones.  
queda ya la cabeza de Occidente  
segura de inundantes invasiones,  
pues con un templo, auxilio halla oportuno  
en la tutela de mejor Neptuno.

#### ARGUMENTO DEL TERCERO LIENZO

En el correspondiente lienzo a éste, con no menor gallardía, se descubría un mar; y en medio de sus instables olas, la isla Delos, tan celebrada por sus raros

acontecimientos y varias fortunas. Ésta es aquella casta Asteria, cuya belleza vistió de plumas a la deidad de Jove, como lo refiere Ovidio:

*Fecit, et Asterien aquila luctante teneri.*

Fue hija de Ceo y nieta de Titán, aunque según otros, hija de éste y hermana de Latona. Conociendo, pues, Asteria el engaño del que, plumado amante, desmentía en semejanzas de ave resplendores de divino y pasiones de humano, se valió del mismo ardid para huir con las alas, de las alas, y resistir con plumas las plumas: cuerdo arbitrio, pues sólo unas a otras pueden impugnarse. Voló en traje de codorniz la castidad, aunque infelizmente- que no siempre salva la inocencia - cayó en el mar; y como si la virtud fuese culpa, fue condenada a perpetuo movimiento; llamóse Delos, que (según Natal) quiere decir *manifestum et apparens*.

Y aunque algunos quieren que debiese al mismo Júpiter la quietud; y Macrobio, lib. Satur., cap. 7, dice que Apolo y Diana, agradecidos al beneficio hecho a su madre Latona o por engradecerla, como a patria suya, la hicieron consistente; Luciano, in Dial.Irid. et Nept., es de contrario parecer, atribuyendo a Neptuno esta piadosa hazaña, como refiere Natal, fol 963, donde refiriendo el suceso del parto de Latona y celos de Juno, dice: *Deinde terra universa iurare coacta est, quod parturienti Latonae locum non concederet, praeter Delum insulam; illa enim, cum esset instabilis per illud tempus sub undis forte delitescerat, quae deinde, cum tempus pariendi Latonae adventasset, utpote non iurata in Latonam, iussa est a Neptuno consistere, et locum parturienti praebere.* Y es más consentáneo a razón, que en sus reinos no mandase otro ni se introdujese en su jurisdicción, pues pudiera responderle lo que a Eolo, dios de los Vientos, en Virgilio, Aeneid., lib. I vers. 142:

*Non illi imperium pelagi: saevumque tridentem,  
Sed mihi sorte datum.*

Él fue, pues, el que movido a compasión de la infeliz Latona, afirmó con el tridente la movediza islã, sirviendo éste de clavo a su voluble fortuna, para dar estable acogida a la congojada hermosura, a quien sirviendo de Lucina, sola su necesidad, y de arrimo una hermosa palma, dio al mundo, y mucho más al cielo, aquellos dos lucientes faroles de Febo y Diana. Así lo afirma Homero en estos versos:

*In monte excelso deflexa in vertice Cynthi  
Inopae ad primas ripas, palmaeque propinqua.*

Adórnase en el tablero, la isla, de valientes y vistosos países, copados árboles e intrincados riscos; expresó el pincel con gallarda propiedad la aflicción de Latona en el semblante, como la hermosura en las dos tiernas luces de Febo y Diana; descubriase arriba, majestuosamente adornado, nuestro Neptuno, con el tridente que la afirmaba.

Representaba todo este vistoso aparato a nuestra Imperial Méjico; y no sé qué más propia copia suya pudiéramos hallar, pues demás de convenirle por su fundamento el nombre de isla, según su definición: *Insula dicitur terra, quae undique aquis clauditur*, ¿qué más *manifestum, et apparens*, que la que tantos siglos se ocultó, como en el mar, pues el temor de éste estorbaba su descubrimiento? Y así, parece que se apareció al mundo a merced de Neptuno; pues éste dio paso por sus ondas para poder gozar sus inmensas riquezas, y para que en sus minerales se probase ser patria del Sol y la Luna: pues con tan benignos influjos la adornan de aquellos dos metales primogénitos de sus luces; sin que le falte ni aun el ave en que se transformó el enamorado Tonante por amor de Asteria, pues émula de Roma, tiene por armas una águila imperial; y la mayor grandeza suya gozar los favores de mejor Neptuno en nuestro Excelentísimo Príncipe, con quien espera gozar estables felicidades, sin que turben su sosiego inquietas ondas de alteraciones ni borrascosos vientos de calamidades.

Indicó el pensamiento este mote: *Te clavum tenente, non nutabit*; y en el pedestal esta letra castellana:

Asteria, que antes por el mar vagante  
era de vientos y ondas combatida,  
ya al toque del tridente isla constante,  
es de Latona amparo y acogida.  
¡Oh, Méjico, no temas vacilante  
tu república ver, esclarecida,  
viniendo el que, con mando triplicado,  
firmará con las leyes el Estado!

#### ARGUMENTO DEL CUARTO LIENZO

En el cuarto tablero (que fue el inferior de la calle del lado diestro), se pintaron dos ejércitos, con tan gallardo ardimiento expresados, que engañado el sentido común con las especies que le ministraba la ilusión de la vista, se persuadía a esperar del oído las del confuso rumor de las armas. Eran los sangrientos combatientes, griegos y troyanos; que éstos, ya desfallecidos, se retiraban, y aquéllos, más ardientes con la cercanía de la victoria, los seguían: que la próxima posesión pone espuelas aun en el ánimo más remiso. Señalábase en ésta, como en todas las facciones bélicas, el valeroso Aquiles, que con más que varoniles hechos, desmentía los femeniles paños que antes le

vistió el materno recelo, y con destemplados golpes del acero hacía más sonoro el clarín de su fama que antes con las delicadas y acordes cuerdas de su lira.

Era el blanco de su furor (por más señalado en el valor) el gallardo Eneas (que siempre el rayo busca resistencia en que ejecutar sus estragos); había Eneas cumplido con todas las obligaciones de hijo de Anquises en defenderse, mas no sé si con todas las de hijo de Venus en ofender; pues ya, a pesar de la vanidad y arrogancia de ésta (de quien dice Sófocles, in Trachiniis:

*Magnum quoddam robur  
Venus, refert victorias semper),*

casi cedía rendido al hijo de Thetis, si (como dice Virgilio) no le librara de su furia Neptuno, siempre apostando piedades a las ingratitudes de Troya, y siempre afecto a su conservación, como padre (que, según Quintiliano, *mavult pater corrigere, quam abdicare*), como él mismo lo refiere a Venus:

*...Saepe furores  
compressi, et rabiem tantam, coelique, marisque.  
Nec minor in terris (Xanthum, Simoentaque testor)  
Aeneae mihi cura tui. Cum Troia Achilles  
exanimata sequens impingerit agmina muris,  
milia multa daret letho, gementque repleti  
amnes; nec reperire viam, atque evolvere posset  
in mare se Xanthus: Pelidae tunc ego forti  
ongressum Aeneam, nec dis, nec viribus aequis,  
nube cava eripui.*

Estaba pintado arriba, con la nube, el auxiliar dios, defendiendo con ella al troyano, y representando, en su piedad, la que celebra la Fama en nuestro excelentísimo héroe, que no contenta con sus bocas, las forma de sus plumas, para llevar a los climas más remotos, no sólo en las voces, pero en las utilidades, las noticias de su piedad: Virtud tan propia de príncipes, que los egipcios ponían en los cetros y reales insígnias, una cigüeña sobre un pie del hipopótamo, animal feroz y cruel, para dar a entender que los príncipes han de anteponer la piedad al rigor; y como ésta nunca campea más que cuando se emplea en el que la merece menos, se puso para explicarlo este mote: *Sat est videat, utprovideat*; y en el pedestal esta décima castellana:

Por más que Eneas troyano  
 tenga a Neptuno ofendido,  
 cuando le ve combatido  
 le ampara su invicta mano.  
 Así, Cerda soberano,  
 la piedad que os acredita  
 ampara al que os solicita,  
 sin buscar, para razón,  
 otra recomendación  
 que ver que lo necesita.

### ARGUMENTO DEL QUINTO LIENZO

En el tablero de la mano siniestra, correspondiente a éste, estaba Neptuno, tutelar numen de las ciencias (como queda probado en la Introducción), recibiendo en su cristalino reino a los doctísimos Centauros, que perseguidos de la crueldad de Hércules, buscaban socorro en el que sólo lo podían hallar, siendo sabios. Fueron éstos los maestros de las ciencias en la antigüedad, como se prueba en Quirón, a cuya doctrina confió Peleo la educación del valeroso Aquiles, como lo dijo Alciato:

*...Magnum fertur Achillem  
 in stabulis Chiron erudisse suis:*

y Germánico, in Phenomen. Arati:

*Hic erit ille pius Chiron, tutissimus omnes,  
 inter nubigenas, et magni doctor Achillis.*

También Apolo le entregó a Esculapio para que lo industriase en la medicina y ciencias naturales, en que salió tan aventajado que daba vida a los muertos, como dice Sereno Samónico:

*Tuque potens artis, rudos qui tradere vitas  
 nosti, atque in coelum manes revocare sepultos.*

Fue también maestro de Hércules, como lo dice Natal: *In astronomicis autem rebus magistrum habuit virum sapientissimum, ac optimum Chironem*; el cual trata muy despacio de su sabiduría en el lib. 4 Mythol., y Eurípides, in Iphigen. Fue de los antiguos su docta conjetura tenida por espíritu profético; con lo cual predijo a sus compañeros el infeliz suceso de la batalla de los Lapitas, y a Neso la muerte, como refiere Ovidio:

*Quique suis frustra bellum dissuaserat augur,  
Astylos. Ille etiam metuenti vulnera Nesso:  
Ne fuge, ad Herculeos, inquit, servaberis arcus.*

Llamáronse *Centauri*, y es como si dijéramos *Cencitauri*, según afirma Bolduc de los caldeos. Fueron los *Cineos* discípulos del primer sabio *Enos*, por cuya contemplación se llamaron *Enocei*; y después con el transcurso del tiempo corrompido el vocablo, quedó en *Cenci*; y porque se coronase su nombre con el de su sabiduría (según queda probado ser el toro símbolo de ella), añadieron el *tauri*, con sabia providencia, como si dijéramos *Cineos Doctos*; que después, quitando las sílabas intermedias (como siempre usan los griegos en los vocablos compuestos), quedó el nombre en *Centaurus*. Fueron éstos (como lo dice Palefato, Natal, y Textor en su Oficina) hijos de la preñez de una nube, de donde se llamaron *Nubigenae*, como lo dice Virgilio, Aeneid., lib. 8:

*...Tu nubigenas invicte bimembres:*

y en el libro 7, vers. 684:

*Ceu duo nubigenae cum vertice montis ab alto  
descendant Centauri.*

Claro está que siendo sabios, habían de venir de lo alto: *Quia omnis sapientia a Domino Deo est*. Siendo, pues, hijos de una nube, y siendo el nombre de Neptuno lo mismo (en sentir de San Isidoro) que *nube tonans*, ¿quién quita que le prohijemos éstos que, así por la etimología de su nombre como por su ciencia, pueden con tanta razón legitimarse por hijos suyos? Éstos (dice Antimaco en su Centauromaquia) no fueron muertos por Hércules, sino que huyeron de su violencia al mar e Islas de las Sirenas. Así lo afirma

Apolodoro, lib. 7 Bibliothecae, hablando de su fuga: *Reliquos autem Neptunus excipiens ad eleusinum montem occuluit.*

Viva semejanza fueron estos centauros de los primeros invencibles conquistadores de este reino, que con el favor de Neptuno, figurado en las aguas del mar, dejaron burlada la ferocidad de Hércules en su furioso estrecho, tan temido de los náuticos antiguos; el cual se llama entre los latinos *Fretum Herculeum*, y nosotros lo llamamos Estrecho de Gibraltar; allí fue donde puso aquellas dos tan famosas columnas, Abila y Calpe, que en su sentir, terminaban el Mundo, como lo dijo Dionisio en el libro De Situ Orbis:

*Ad fines, ubi sunt erectae forte columnae  
Herculeos (mirum) iuxta suprema Gades*

donde escribió aquel más desmentido que repetido mote: *Non plus ultra*, con que quedó ufano de que no se podía pasar adelante.

Pero burlaron su confianza los Centauros, esto es, nuestros españoles - que por tales fueron tenidos en este reino de los bárbaros índios, cuando los vieron pelear a caballo, creyendo ser todo de una pieza, como dice Torquemada en su Conquista -; los cuales pasaron el tan temido Estrecho de Hércules, con el favor de Neptuno: de los Señores Cerdas, dueños de aquellos puertos, y de nuestro Excelentísimo Señor Marqués de la Laguna, Gobernador del Presidio de Gibraltar con todos los ejércitos y costas de la Andalucía.

Púsose en lo superior del lienzo este mote: *Addit sapientia vires*; y en su pedestal esta décima:

De Hércules vence el furioso  
curso Neptuno prudente:  
que es ser dos veces valiente  
ser valiente e ingenioso.  
En vos, Cerda generoso,  
bien se prueba lo que digo,  
pues es el mundo testigo  
de que en vuestro valor raro,  
si la ciencia encuentra amparo,  
la soberbia halla castigo.

## ARGUMENTO DEL SEXTO LIENZO

En el sexto lienzo (que fue el último de la calle de la mano diestra), se copió un cielo con todo el hermoso ornato de que su divino Autor lo enriqueció. En el cual, el Júpiter del mar (así lo llamó el Virgilio Cordobés: *Del Júpiter soy hijo, de las ondas*, en su, de todas maneras gigantes, Polifemo); pintóse, pues, Neptuno, colocando en el cielo al Delfín, ministro y valido suyo y embajador de sus bodas, cuya elocuente persuasiva inclinó los castos desvíos de la hermosa Anfitrite a que admitiese la unión del cerúleo dios. Dícelo Natal con estas palabras, hablando de este suceso: *Uxorem habuit Amphitritem quam, cum deperiret, neque in amorem sui ullo pacto posset allicere, Delphinum misit, qui eam sibi conciliaret, persuaderetque, ut maritum Neptunum aequo animo ferret. Id cum Delphinus impetrasset, ad perpetuam tanti beneficii memoriam dicitur Delphini signum inter sydera relatum.* Y cita a Arato, para dar a entender el lugar en que fue colocado y las estrellas de que consta esta constelación, que son nueve, según refiere:

*Tum magni currens Capricorni corpora propter  
Delphinus iacet haud nimio lustrata nitore,  
praeter quadruplices stellas in fronte locatas;  
quas intervallum binas disterminat unum.*

Lo cual fue premio de su embajada, o (según Sánchez Brocense, in Alciat, Emblem. 89; Natal Comit., lib. 8, cap. 14) por la piedad y humanidad que usó con Arión, sacándole en su espalda libre del naufragio, como lo dice Ovidio, 2 Fast.:

*Di pia facta vident: astris delphina recepit  
Iupiter, et stellas iussit habere novem.*

Sea por uno o sea por otro, cualquiera de las dos acciones es muy digna de premio; pero excedió al mérito la recompensa que de la generosa mano de Neptuno recibió. Era deidad, y como tal, sabía que el beneficio se ha de satisfacer con ventajas, pues en sentir de Séneca, *ingratus est, qui beneficium reddit sine usur*; y que no se ha de pagar sólo con la medida que se recibe, si es posible agrandarla, como dice Cicerón: *Eadem mensura reddere debes, qua acceperis, aut etiam cumulatiori, si possis.* Y pudiendo él, como deidad, todo cuanto quería, corto quedara si no le diera tan magnífico premio: que por grande que parezca una recompensa, siempre tiene el que obró primero la ventaja de la anticipación; y ésta nunca puede satisfacerse, porque nunca el beneficiado puede tener el mérito del obrar libre; y así, siempre dista uno de otro lo que va de dar a pagar.

Tenía, a más de esto, el Delfín prendas que no deslucían la dignidad en que le constituía Neptuno, que a carecer de ellas no se librara el príncipe de imprudente, aunque se ostentara agradecido; pues según Cicerón, *benefacta, male collocata, malefacta sunt*. Y como la elección de los ministros es la acción en que consiste el mayor acierto o desacierto del príncipe, no fuera tolerable el yerro en tan grave materia; pues según siente Plinio el Menor, es tan grande el daño que los malos ministros causan, que dice: *Melior respublica est, in qua princeps malus, quam amici principis mali*.

No era de éstos el Delfín, sino muy consumado en prudencia e ingenio, como se conoce en el buen fin que dio a su embajada y en la piedad que mostró con Arión: indicios todos de tener todas las partes que necesita un ministro para obrar rectamente; porque, lo primero dice de él Plinio que es ligerísimo: *Velocissimus omnium animalium Delphinus, velocior volucre, acrior telo*. ¿Pues qué mejor prenda para un ministro, que la presteza en la expedición de los negocios que están a su cargo? Y más cuando es con la justa ponderación de cada cosa, sin que por la aceleración se incurra en el defecto de no entender bien todas las circunstancias del negocio que se trata.

No faltó esta prudencia al Delfín, pues refiere Pierio Valeriano que Augusto César traía por empresa un delfín rodeado a una áncora, con mote que decía: *Festina lente*; explicando la prisa que se debe tener en la ejecución, y el espacio en la consideración de los negocios. Alciato, Emblem. 20 a quien puso por título: *Maturandum*, enseña esta doctrina con elegancia, en una rémora asida a una saeta:

*Maturare iubent propere, et cunctanter omnes,  
ne nimium praeceps, neu mora longanimis.  
Hoc tibi declaret connexum echeneide telum:  
Haec tarda est, volitant spicula missa manu.*

Y Horacio, Lib. I, Satyr.1, dice casi la misma sentencia:

*Est modus in rebus: sunt certi denique fines,  
quos ultra citraque nequit consistere rectum.*

Y de nuestro Salomón Español, el muy prudente Señor Don Felipe Segundo, se cuena haber dicho en una ocasión a los que le vestían: *Vestidme despacio, que estoy de prisa*. Digna sentencia de su real ánimo, y digna de ser norma de todos los príncipes.

Conque queda probado que era el Delfín muy digno de la honra que recibía; pues aunque era mucha la altura a que ascendía, *nihil tam altum natura constituit, quo virtus non possit eniti*.

Conque quedó muy acreditada con tal elección la prudencia de Neptuno: que ésta es propiamente virtud de pechos reales, como dijo Aristóteles: *Prudentia est proprie virtus principis*. Y Séneca dice que se acredita a sí mismo el que honra al digno: *Beneficium dando accepit, qui digno dedit*.

Representaba todo este hermoso aparato, la liberalidad y cordura tan notoria en Su Excelencia, de cuya noticia está tan lleno todo el Orbe; y las felicidades que este reino se promete en su tranquilísimo gobierno. Púsose este mote en el acostumbrado lugar: *Dignos ad sydera tolles*; y en el pedestal este *Epigramma*:

*Clarus honor coeli, mirantibus additur astris  
Delphinus, quondam gloria torva maris.  
Neptunum optatis amplexibus Amphitrites  
Nexuit, et meritum sydera munus habet.  
Talia Magnanimus confert Moderator aquarum  
praemia: Neptunum, Mexice, plaude tuum.  
Delphinus Ponti ventorum nuntiat iras,  
cum vario ludens tramite scindit aquas;  
coeli Delphinus fixo cum sydere fulget,  
omnia felici nuntiat auspicio.*

#### ARGUMENTO DEL SÉPTIMO LIENZO

En el séptimo lienzo (que fue el superior de la calle siniestra), se copió la gloriosa y célebre competencia que nuestro Neptuno tuvo con Minerva sobre poner nombre a la ciudad de Atenas, como lo refiere Plutarco, a quien sigue Natal con toda la escuela mitológica. Era Atenas centro y cabeza no sólo del mundo, sino de las ciencias, y llamada *doctissima*, como la llamó Ovidio en una de sus Epístolas:

*Atque aliquis doctas iam nunc eat, inquit, Athenas.*

Y como en las competencias de ingenio, *nihil difficilius quam cedere alteri*, fue necesario que todo el coro de los dioses asistiese al docto desafío; porque aunque dice Cicerón: *silent leges inter arma*, no sucede así en las guerras del entendimiento; porque como las leyes no son otra cosa que sus mismos discursos, ordenados conforme a la recta regla de la razón e igual sindéresis; y como es cierto que *vexatio dat intellectum*,

nunca más fecundos los produce que cuando, con el calor de la disputa, se mueven y representan las especies que estaban más remotas y escondidas; pues como era de esta calidad (y no de las que dice Platón: *propter pecuniarum possessionem omnia praelia fiunt*), fue necesario que la atendiesen y juzgasen los doctos.

Redújose la ingeniosa contienda a demostración, que es mejor testigo de los méritos; y entonces, hiriendo la tierra con el tridente el gran Neptuno, salió un soberbio caballo, despreciando la tierra que le había producido y anunciando guerras con sus sonoros relinchos, como dice Lucano con su acostumbrada elegancia:

*Primus ab aequorea percussis cuspidе saxis,  
Thessalicus sonipes, bellis feralibus omen.*

Siguióse la demostración de la diosa, y fue una hermosa oliva, dando verdes anuncios de paz en sus floridos ramos, como lo dice Natal, citando a Plutarco: *Quippe cum eo tempore equum invenisse dicatur; cum in Areopagum cum Minerva in contentionem descendit, denomine Athenis imponendo, cum ipse equum hominibus, Minerva olivan munus attulit*. Pareció a los jueces digna de la victoria la Docta Diosa; y el mismo Neptuno le cedió el triunfo, cumpliendo con la obligación de docto y cortesano, quedando él más triunfante con el rendimiento, que ella con la victoria; tomando el consejo de Ovidio:

*Cede repugnanti, cedendo victor abibis.*

Si ya no es que digamos que ser Neptuno vencido de Minerva, fue vencerse de su propia sabiduría, entendiéndola en ella; pues aunque la común opinión es que nació de la cabeza de Júpiter, como afirma Procelio, lib. de Amor.

*At Pallas magni Iovis orta cerebro;*

y Homero: *Iovis filia gloriosa Tritonia*; Alciato también lo dice en un Emblema:

*An quia sic Pallas de capite orta Iovis?*

y Lucano:

*Hanc et Pallas amat, patrio quae vertice nata;*

y otros sin número. Pero contra estas autoridades, dice Natal, citando a Pausanias, in lib.Mythol.: *Scriptum reliquit Pausanias in Atticis, Minervam Neptuni, et Tritonidis Paludis filiam fuisse.* Y Herodoto repite las mismas palabras. De donde se puede inferir que decir que Neptuno engendró a Minerva fue decir que fue sabio y que como tal produjo actos de sabiduría; y decir que fue de ella vencido, no fue más que decir que se sujetaba a las reglas de la razón, que es la verdadera libertad, como lo afirmó Plutarco: *Rationi servire vera libertas est;* y vencer, como lo hacen todos los sabios, la parte superior del hombre a la inferior, refrenando sus ímpetus desordenados. Quizá para darnos a entender esto, fingieron ser caballo el vencido y oliva la vencedora.

Y que ésta sea símbolo de las ciencias, se colige de Natal, donde dice: *Cum vero olivae fructus ad omnes artes sit accommodatus, oleum scilicet. Omnes denique artes Minerva invenisse creditur, nam profecto nulla est fere ars, quae non olivae beneficio utatur.* Y compruébase con lo que dice Herodoto, que cuando el Oráculo de Apolo mandó a los de Epidauro hacer aquellas estatuas, preguntando si serían de oro o plata, respondió que no, sino de oliva: porque como dios de las ciencias, se debía de agradar en el árbol que las simbolizaba; y añade el mismo Herodoto que sólo había olivas en Atenas: quizá por eso, sólo en Atenas había ciencias.

Pues que el caballo sea símbolo de la parte animal del hombre, dalo a entender en uno de sus jeroglíficos Pierio, que tiene por título: *Fraenata ferocilas,* donde dice: *Vulgatissimum est illud argumentum, hominem invicto, ferocique animo imperio tamen, et rationi obsequentem, hieroglyphice per fraenatum equum significari.* Y añade: *animal nimirum ferox, atque magnanimum, quod leges tamen subiit,* por su innata ferocidad y desasosiego, contrario en todo a la serenidad de la sabiduría. Y así, Homero pintó a Marte en un carro que lo tiraban caballos, para significarlo sanguinolento y furioso.

Con lo cual queda probado que en Neptuno fue hazaña y no cobardía el ser vencido: pues no era otra cosa Minerva, que su propio entendimiento, a quien sujetaba todas sus acciones para conseguir doblada victoria; pues, según Séneca, *bis vincit, qui se in victoria vincit.*

Y el ser una cosa Minerva y Neptuno, aunque debajo de diversos respectos, se prueba en que se les atribuían unas mismas cosas; pues siendo el toro sacrificio de Neptuno (como lo dijo Homero:

*Cyanaeos crines taurus mactetur habenti),*

se lo sacrificaban también a Minerva, como lo dice Natal, el cual dice que era éste, o una vaca, su víctima; y lo comprueba Ovidio:

*... Mactatur vacca Minervae.*

Y siendo dios de los Edificios Neptuno, los atribuyen también a esta diosa; y dice el citado Natal: *Haec prima aedificandi viam invenisse dicitur, ut testatur Lucianus in Hermodito: Inquit enim fabula, Palladem, Neptunum ac Vulcanum de artificio contendisse, atque Neptunum taurum fabricasse. Palladem excogitasse domum.* De donde se colige que Minerva, en este sentido, no es distinta de Neptuno, sino su propia sabiduría.

¿Pues qué más elegante y propia representación de nuestro Príncipe, que uno que alcanzó tan gloriosos vencimientos de sí mismo, y que sujetó tanto a la regla de la razón sus acciones, que se preció de ser vencido de su propia sabiduría? Gloriése desde hoy más esta nobilísima ciudad en su Neptuno sabio, pues la gobierna aquel a quien sólo la razón gobierna; pues dice Plutarco: *Pessimus est Imperator qui sibi ipsi non imperat;* y Erasmo: *Necesse est, ut princeps consultorem habeat in pectore.*

Explicó algo de este primoroso vencimiento el mote, que fue: *Dum vincitur, vincit;* y en el pedestal este

#### *Epigramma*

*Desine, pacifera bellantem, Pallas, oliva,  
desine, Neptuni vincere, Pallas, equum.  
Vicisti, donasque tuo de nomine Athenis  
nomen: Neptunus dat tibi, et ipse suum.  
Scilicet ingenium melior Sapia victum  
occupat, et totum complet amore sui.  
Si tamen hic certas: Neptunia Mexicus audit,  
Neptuno, et Palmam nostra Lacuna refert.  
Gaudet hinc foelix Sapientum turba virorum:  
praemia sub gemino Numine certa tenet.*

En el octavo y último lienzo (que fue el que coronó toda la montea), se pintó el magnífico Templo Mejicano de hermosa arquitectura, aunque sin su última perfección: que parece le ha retardado la Providencia, para que la reciba de su patrón y tutelar Neptuno, nuestro excelentísimo héroe. En el otro lado, se pintó el muro de Troya, hechura y obra del gran Rey de las Aguas, como lo dice Virgilio en el lib. 9 de la Eneida:

*... An non viderunt moenia Troiae  
Neptuni fabricata manu considerare in ignes?;*

y el mismo, en otra parte:

*...Et omnis humo fumat Neptunia Troia.*

Si bien Ovidio sintió lo contrario, en la Epístola de Paris a Elena, diciendo:

*Ilion aspicias, firmataque turribus altis  
moenia apollineae structa canore lyrae;*

y en otra parte:

*Utilius starent etiam nunc moenia Phoebi.*

Pero después, concede ser Neptuno quien los edificó en compañía de Apolo:

*Inde novae primum moliri moenia Troiae  
Laomedonta videt, susceptaque magna labore  
crescere difficili, nec copes exposcere parvas.  
Cumque tridentigero tumidi genitore profundi  
mortalem induitur formam, Phrygiaeque tyranno  
aedificant muros.*

Mas por concordar estas opiniones, o porque Macrobio en sus Saturnales, alegando a Higino, dice que Neptuno y Apolo fueron los penates de Troya (a los cuales llamaron *dii magni* ) y que éstos edificaron juntos los muros, se pintó en el tablero a Neptuno, como dueño principal de la obra, con muchos instrumentos de arquitectura, y a Apolo con la lira, a cuyo son obedientes, contra su natural inclinación, que es *tendere deorsum*, se levantaban las piedras a componer la misteriosa fábrica, ayudando con su dulzura al soberano arquitecto Neptuno.

Explicólo el mote, que fue: *Construit imperans, sed suavitate comite*; y en el pedestal, esta octava:

Si debió el teucro a la asistencia  
del gran Neptuno fuerza y hermosura,  
con que al mundo ostentó, sin competencia,  
el poder de divina arquitectura;  
aquí, a numen mejor, la Providencia,  
sin acabar reserva esta estructura,  
porque reciba de su excelsa mano  
su perfección el templo mejicano.

Las cuatro basas y dos intercolumnios de los pedestales se adornaron de seis jeroglíficos, que simbólicamente expresasen algunas de las innumerables prerrogativas que adornan a nuestro esclarecido príncipe; y por no salir de la idea de Aguas, se previno deducirlas y componerlas todas de empresas marítimas; quizá porque siendo de aguas se asimilan más con su claridad a sus ínclitas virtudes y heroicas hazañas.

#### PRIMERA BASA DE MANO DIESTRA

Tuvo Neptuno muchos templos consagrados a su deidad, y todos famosos. El más célebre fue el que estaba en el Istmo, como refiere Cartario, en el cual (como ya queda dicho) estaba Neptuno con su esposa Anfítrite, a quienes acompañaban todos los dioses marinos, que como feudatarios a su suprema deidad, le acompañaban obsequiosos. Tuvo otro templo (según el mismo Cartario, citando al divino Platón) entre los atlánticos, de no menor ostentación, pues dice que estaba en él la estatua de este dios de tan eminente estatura, que llegaba con la cabeza a las bóvedas del templo: *Tamque ingens erat (dice) ut capite altitudinis templi fastigium contingeret.*

De otro muy célebre hace memoria el mismo autor, que hubo en Egipto, en el cual estaba, como alumno suyo, pintado el dios Canopo, que (según dicen) había sido piloto de Menelao, como refiere Cornelio Tácito; y por haberle dado sepulcro en aquella ciudad, se llamó también ella a honor suyo Canopo. Al cual, porque fue doctísimo en la

náutica, dieron adoración; y con él alcanzaron aquella docta victoria de los caldeos, cuyo dios era el Fuego, a quien venció Canopo, por ser de Agua.

Copióse como lo describe Cartario diciendo: *In quodam templo Neptuni, quod erat in Aegypto, Canopus Menelai nauta colebatur; qui post mortem in astra translatus dicebatur. Eius effigies erat crassa, brevis, et quasi rotunda, collo obtorto, brevissimis cruribus.* Pintóse sobre una hoguera, cuyas llamas invisiblemente extinguía, aludiendo a la victoria ya referida; y aplicándose a que los héroes excelentes, cual lo es nuestro heroico príncipe, no sólo triunfan y vencen en sus personas, mas aun en las de sus ministros, que en nombre suyo consiguen en la paz y en la guerra gloriosos triunfos con el aliento que les influye el príncipe, púsose este mote: *Sufficit umbra*; y más abajo esta redondilla:

Bien es que al fuego destruya  
Canopo por sutil modo;  
que para vencerlo todo,  
bastaba ser sombra tuya.

#### SEGUNDA BASA DE MANO DIESTRA

Sabida es la historia de los Gigantes, que (dejando lo historial, en que se funda, como que fuese aquel soberbio Nembrot su caudillo para asaltar el cielo) dicen los mitológicos haber hecho guerra a los dioses; como lo dice Eusebio Cesariense, y Josefo, y lo toca Ovidio, diciendo que eran hijos de la tierra.

*Terra feros partus, immania monstra, Gigantes  
edidit, ausuros in Iovis ire domum;*

y Lucano:

*Aut si terrigenae tentarent astra Gigantes.*

Pero Homero los hace hijos de Neptuno y de Ifimedia:

*Uxor Aloeï post hanc est Iphimedia  
Visa mihi; quae Neptuno duo pignora magno  
edidit: hi parvi sunt primo tempore nati,*

*Otus divinus valde inclytus inde Ephialtes.*

Atribuyéronselos a Neptuno, porque (como dice Natal, citando estos versos:

*Elatos animo enim omnes, et omnes strenuos  
filios, et amicos dicunt, et amatos a Neptuno)*

todos los de generosos y altos ánimos, se juzgaba ser hijos de este dios.

Y si ningunos son más propios hijos del hombre que sus pensamientos - no sólo por la naturaleza más noble del alma, que los produce, sino también por el modo de generación más absoluta: pues en la corporal siempre un padre lo es a medias, partiendo precisamente con la madre la mitad de la propiedad de los hijos; lo cual no sucede en los conceptos del alma, sino que plenamente son suyos, sin mendigar para su producción favor ajeno -, con cuánta razón podremos decir que nuestro Príncipe es padre de pensamientos gigantes, que con mejor título que los fabulosos hijos de Neptuno, arrebatan el Cielo. Pues si éste, en las sagradas letras, *padece fuerza y lo arrebatan los animosos*, a ninguno mejor que a Su Excelencia toca este tan glorioso asalto.

Pintóse, para expresar el concepto, un cielo, a quien arrebatan unas manos, y un mote que decía: *Aut omnia, aut nihil*, y más abajo esta quintilla:

Romper el cerúlo velo  
pretenden siempre constantes:  
que en tu católico celo,  
tus pensamientos gigantes  
no aspiran menos que al Cielo.

#### PRIMERA BASA DE MANO SINIESTRA

Que el mar sea mayor que toda la tierra, es cosa tan sabida que no necesita de prueba, pues para que ésta se descubriese, fue necesario que Dios mandase al mar que se retirase: *Congregentur aquae, quae sub coelo sunt, in locum unum, et appareat arida*; y así se dice estar las aguas del mar más altas que toda la tierra.

Y entre los antiguos fue tenida por cosa tan sagrada, que no osaban echar en ella cosa inmundas; y dice Cicerón que cuando en el Tíber echaban algún malhechor, no lo echaban desnudo, porque no contaminase las aguas: *Noluerunt nudos in flumen*

*obiicere, ne cum delati essent in mare, ipsum polluerent; quo caetera, quae violata sunt, expiare putantur.* Y así, en los sacrificios usaban de agua del mar para purificar pecados; de donde se infiere la grande dignidad de Neptuno en ser dios de aquellos tan dilatados y nobles reinos y de tanta muchedumbre de vassalos, tan admirables y vários, que dice el Eclesiástico: *Qui navigant mare, enarrent pericula eius: et audientes auribus nostris admirabimur. Illic praeclara opera, et mirabilia: varia bestiarum genera, et omnium pecorum, et creatura belluarum.* Y Plinio dice que hay en él muchas diferencias de animales y árboles; y que no sólo no carece de ninguna cosa de las que hay en la tierra, pero que las tiene más excelentes: *Rerun quidem, non solum animalium simulacra esse, licet intelligere intuentibus, uvam, gladium, serras, cucumim, et colore, et odore similem.*

Y fue tan grande la reverencia que le tenían, que no sólo creyeron que podía limpiar pecados, pero que comunicaba un cierto género de divinidad; así que con ella se purificó la porción de humano, Glauco:

*Di maris exceptum socio dignantur honore,  
utque mihi, quaecumque feram mortalia demant,  
Oceanum, Tethymque rogant. Ego lustror ab illis  
et purgante nefas novies mihi carmine dicto,  
pectora fluminibus iubeor supponere centum.  
Nec mora, diversis lapsi de partibus amnes;  
totaque vertuntur supra caput aequora nostrum.  
Quae postquam redeunt, alium me corpore toto,  
ac fueram nuper, nec eundem mente recepi.  
Hactenus acta tibi possum memoranda referre,  
hactenus et memini, nec mens mea caetera sensit.*

Aludiendo, pues, a esta grandeza del mar, cuyo Señor es nuestro Príncipe, se pintó un mundo rodeado de un mar, y un tridente, que formando diámetro a todo el globo, lo dividía; con este mote: *Non capit mundus*; y esta letra:

El mundo solo no encierra  
vuestra gloria singular,  
pues fue a dominar el mar,  
por no caber en la tierra.

Ningún gobierno puede haber, acertado, si el príncipe supremo que lo rige no impetra sus aciertos de la suma sabiduría de Dios. Y dejando los muchos ejemplos que de esto se hallan en las divinas letras, aun entre la ceguedad del gentilismo se hallan muchos de religión, en que los príncipes pedían socorro a sus deidades para la dirección de su gobierno.

Así, afirma Lucio Floro, lo hacían en Roma, donde antes de entrar en el Senado, el príncipe hacía muchos sacrificios a sus dioses, como afirma haberlo hecho César el día que le mataron; pues la religión y piedad no sólo sirve de ejemplo a todos, como dice Valerio Máximo: *Exemplum multum ad mores profuit*; y Claudiano, hablando de la misma materia:

*Regis ad exemplum totus componitur orbis;*

pero sirve para establecer y afirmar el Estado, como lo dijo Séneca: *Ubi non est pudor, nec cura iuris, sanctitas, pietas, fides, instabile regnum est*. Y Aristóteles: *Non contingit, eum bonum principem agere, qui sub principe non fuit*; que aunque él lo entendió de otro hombre, nosotros podemos entenderlo del que es Rey de los Reyes y Señor de los Señores. Y siendo así, que sólo del Cielo viene el acierto, ¿quién mejor podrá esperarlo que nuestro cristianísimo Príncipe, siempre atento a los divinos auxilios, con cuyo favor han sido todas sus acciones tan heroicas que pueden ser ejemplar a todos los venideros?

Simbolizó este intento un navío, en que se figuraba el gobierno, entre las ondas de un mar. Pintóse en él Neptuno, que gobernando la proa con las manos, tenía fijos en el Norte los ojos; con un mote que decía: *Ad utrumque* ; y la letra castellana:

Segura en ti, al puerto aspira  
la nave del gobernar;  
pues la virtud que en ti admira,  
las manos lleva en el mar,  
pero en el Cielo la mira.

PRIMER INTERCOLUMNIO DE MANO DIESTRA

Fue el mar, en sentir de los antiguos, la fuente de las más célebres y famosas hermosuras; de cuyas espumas salió la hermosa Venus, como ella misma dijo en Ovidio, 4 lib. Metamor.:

*...Aliqua et mihi gratia ponto est,  
si tamen in medio quondam concreta profundo  
spuma fui;*

y en la Epístola de Dido a Eneas:

*Praecipue cum laesus amor, quia mater amorum  
nuda Cythereis edita fertur aquis.*

Y Juan Boccaccio, traduciendo a Virgilio:

*E giusto, Cytherea, che ne mei regni  
Tu te confidi, essendo in quelli nata.*

Y generalmente lo sienten así todos, atribuyéndole a ésta todas las glorias de las otras Venus, y dándole el Imperio de la hermosura.

Nació también del mar la hermosa Galatea, a quien su amante Polifemo dijo en Ovidio todas aquellas hermosas comparaciones:

*Candidior folio nivei Galatea ligustri, etc.*

Casi las mismas dice también Virgilio:

*Nerine Galatea, thymo mihi dulcior Hyblae, etc.*

Y debió también el sér a sus cristales la hermosa Thetis, madre del valeroso Aquiles; Panopea, Melita, Decerto, Leucotoe, con todo el coro de las Nereidas, de quienes dijo Horacio:

*Nos cantabimus invicem  
Neptunum, et virides Nereidum comas.*

Nació también de él otra casi infinita copia de ninfas, por lo cual lo llamó Marcial, Casa de las Ninfas:

*Nympharum pariter, Nereidumque domus.*

Finalmente, fue el mar una cifra de todas las bellezas en lo fabuloso; y en lo verdadero, es madre y principio de todas las aguas: pues habiéndolas su Criador Eterno mandado juntar a todas en un lugar, precisamente salen de allí todos los ríos, fuentes, lagunas, etc., como lo dice el Eclesiastés: *Ad locum unde exeunt flumina revertuntur, ut iterum fluant.* Y lo mismo creyó la antigüedad, como refiere Natal: *Oceanus, qui fluviorum, et animantium omnium, et deorum pater vocatus est ab antiquis.*

Y como en la Excelentísima Señora Doña María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, dignísima consorte de nuestro gran Príncipe, admira el mundo, mucho más que la fabulosa Venus, todo el imperio de la belleza; de quien ella misma pudiera con razón decir aquellos versos:

*Haec, et caeruleis mecum consurgere digna  
fluctibus, et nostra potuit considerare concha,*

no se halló mejor jeroglífico a su hermosura que el mismo Mar, que significa su nombre.

Pintóse éste lleno de ojos, aludiendo a los que forma con sus aguas; con este mote: *Alit, et allicit,* y esta redondilla más abajo:

Si al mar sirven de despojos  
los ojos de agua que cría,  
de la belleza es María,  
Mar, que se lleva los ojos.

## SEGUNDO INTERCOLUMNIO

Ser la estrella de Venus la más hermosa del firmamento, ella misma lo prueba con sus tan apacibles como lucientes rayos. Ella es la que nos anuncia y trae al Sol, y saliendo del Océano destierra las tinieblas de la noche, como lo dijo el Poeta:

*Qualis ubi Oceani perfusus Lucifer unda,  
quem Venus ante alios astrorum diligit ignes;*

y en otra parte:

*Nascere, perque diem veniens age, Lucifer, alnum;*

y Claudiano:

*Dilectus Veneri nascitur Hesperus.*

El cual no sólo es precursor del día en su nacimiento, pero alumbra y alegra la tarde, como lo dice Séneca: *Qualis est primas referens tenebras nuncius noctis;* y Ovidio:

*Hesperus, et fusco roscidus ibat équo;*

y Virgilio:

*Ite domum saturae, venit Hesperus, ite capellae.*

De manera, que vive este nobilísimo astro tan atento al Sol en el Oriente como en el Ocaso; por lo cual los egipcios lo ponían por símbolo del crepúsculo.

Y con más propiedad lo es de una fidelísima esposa, tan unida a su caro consorte en lo próspero como en lo adverso; tan fina en la tristeza como en la alegría; tan amante en la muerte como en la vida. Propia idea de nuestra refulgente estrella, la Excelentísima Señora Doña María Luisa, en quien se hallan todas las propiedades de Lucero, que anuncia con sus rayos serenidades a este reino; Señora del Mar, pues su

nombre en el hebreo significa *Domina Maris, vel Doctrix, et Magistra Maris*. ¿Y de dónde nos podía venir este Lucero clarísimo, sino de España, dicha Hesperia:

*Qui nunc Hesperia victor ab ultima?*

Y más propiamente de Italia, de quien absolutamente se entiende este nombre, como dice Virgilio:

*Est locus, Hesperiam graii cognomine dicunt;*

donde tiene origen la nobilísima casa de los Señores Duques de Mantua: aquella tan amada patria de Virgilio, que fue en sus cariños antepuesta a la Imperial Roma, y a quien celebraba con el nombre Galatea:

*Nanque, fatebor enim ,dum me Galatea tenebat,  
nec spes libertatis erat, nec cura peculi.*

Y con más razón debe ser ahora por madre de tan benigna estrella, que serenando el mar con su belleza, anuncia a este reino felicidades con sus influjos. Pintóse, para expresar el pensamiento, una nave en medio de un mar, y arriba el Lucero, que le influía serenidades; con este mote: *Lux Hesperiae Hesperus*, y esta letra castellana:

Cuando se llegó a embarcar  
de Mantua la luz más bella,  
tener el mar tal estrella,  
fue buena Estrella del Mar.

Esta fue la corta demostración que esta Imperial Metrópoli consagró obsequiosa al Excelentísimo Señor Marqués de la Laguna, meritísimo Virrey y Capitán General de esta Nueva España; y la idea en que se estrecharon sus gloriosas proezas; librando el Venerabilísimo Cabildo el desempeño de su amor en futuros servicios y actuales peticiones al Cielo para la prosperidad y vida de tanto príncipe; que exceda la capacidad de nuestros deseos. *Vale*.

## EXPLICACIÓN DEL ARCO

SI ACASO, Príncipe excelso,  
 cuando invoco vuestro influjo,  
 con tan divinos ardores  
 yo misma no me confundo;  
 si acaso cuando a mi voz  
 se encomienda tanto asunto,  
 no rompe lo que concibo  
 las cláusulas que pronuncio;  
 si acaso cuando ambiciosa  
 a vuestras luces procuro  
 acercarme, no me abrasan  
 los mismos rayos que busco,  
 escuchad de vuestras glorias,  
 aunque con estilo rudo,  
 en bien copiadas ideas  
 los mal formados trasuntos.

Este, Señor, triunfal arco,  
 que artificioso compuso  
 más el estudio de amor  
 que no el amor del estudio;  
 éste, que en obsequio vuestro  
 gloriosamente introdujo  
 a ser vecino del cielo  
 el afecto y el discurso;  
 este Cicerón sin lengua,  
 este Demóstenes mudo,  
 que con voces de colores  
 nos publica vuestros triunfos;  
 este explorador del aire,  
 que entre sus arcanos puros  
 sube a investigar curioso  
 los imperceptibles rumbos;  
 esta atalaya del cielo,  
 que, a ser racional, presumo  
 que al Sol pudiera contarle  
 los rayos uno por uno;  
 este Prometeo de lienzos  
 y Dédalo de dibujos,  
 que impune usurpa los rayos,

que surca vientos seguro;  
 éste, a cuya cumbre excelsa  
 gozando sacros indultos,  
 ni aire agitado profana,  
 ni rayo ofende trisulco;  
 éste, pues, que aunque de altivo  
 goza tantos atributos,  
 hasta estar a vuestras plantas  
 no mereció el grado sumo,  
 la Metrópoli Imperial  
 os consagra por preludio  
 de lo que en servicio vuestro  
 piensa obrar el amor suyo,  
 con su sagrado Pastor,  
 a cuyos silbos y a cuyo  
 cayado, humilde rebaño  
 obedece el Nuevo Mundo  
 (el que mejor que el de Admeto,  
 siendo deidad y hombre junto,  
 sin deponer lo divino  
 lo humano ejercitar supo),  
 y el Venerable Cabildo,  
 en quien a un tiempo descubro,  
 si inmensas flores de letras,  
 de virtud colmados frutos.  
 Y satisfaga, Señor,  
 mientras la idea discurro,  
 el afecto que os consagro,  
 a la atención que os usurpo.

## I

Aquel lienzo, Señor, que en la fachada  
 corona airosamente la portada,  
 en que émulo de Apeles  
 con docta imitación de sus pinceles  
 al mar usurpa la fluxible plata  
 que en argentadas ondas se dilata;  
 en cuyo campo hermoso está copiado  
 el Monarca del Agua coronado,

a cuya deidad sacra pone altares  
 el Océano, padre de los mares,  
 que al cerúlo tridente  
 inclina humilde la lunada frente;  
 y el que fue con bramidos terror antes  
 a los náufragos tristes navegantes,  
 ya debajo del yugo que le oprime,  
 tímido muge y reverente gime,  
 sustentando en la espalda cristalina  
 tanta de la república marina  
 festiva copia, turba que nadante  
 al árbitro del mar festeja amante,  
 y en formas varias que lucida ostenta,  
 las altas representa  
 virtudes, que en concierto eslabonado  
 flexible forman círculo dorado  
 que sirve en un engace y otro bello  
 de esmaltada cadena al alto cuello:  
 un bosquejo es, Señor, que con torpeza  
 los de vuestra grandeza  
 blasones, representa esclarecidos  
 de timbres heredados y adquiridos,  
 pues con tan generosas prontitudes  
 os acompañan todas las virtudes,  
 que estáis de sus empresas adornado,  
 cuando más solo más acompañado.

## II

En el otro, Señor, que a mano diestra  
 en aquella anegada ciudad muestra  
 cuánto puede incitado  
 el poder de los dioses irritados,  
 se ve la reina de los dioses, Juno,  
 el socorro impetrando de Neptuno,  
 que hiera con el ínclito tridente  
 al que retrocedente  
 cerúleo monstruo ya con maravilla  
 al límite se estrecha de la orilla.  
 Y no menos, Señor, de vuestra mano  
 la cabeza del reino americano,  
 que por su fundamento  
 a las iras del líquido elemento

expuesta vive, espera asegurada  
preservación de la invasión salada.

### III

Allí, Señor, errante peregrina,  
Delos, siempre en la playa cristalina  
con mudanza ligera,  
fue de su misma patria forastera;  
pero apenas la toca  
el Rector de las Aguas, cuando roca  
ya en fijo centro estriba,  
de ondas y vientos burladora altiva;  
que a bienes conmutando ya sus males,  
patria es de los faroles celestiales:  
en quien Méjico está representada,  
ciudad sobre las ondas fabricada,  
que en césped titubante  
ciega gentilidad fundó ignorante;  
si ya no providencia misteriosa  
émula de Venecia la hizo hermosa  
porque pudiese en su primera cuna  
consagrarse al Señor de la Laguna;  
en quien, por más decoro,  
nace en plata Diana, y Febo en oro,  
que a vuestras plantas postren a porfía  
cuanto brilla la noche y luce el día.

### IV

Allí se ven los griegos inhumanos  
dando alcance a los míseros troyanos,  
que del futuro engaño presagientes  
de los griegos ardientes  
sienten en las centellas del acero  
anuncios del incendio venidero  
y eligen el seguro

en la interposición del alto muro,  
 que de sonoras cláusulas formado,  
 y luego desatado  
 al son de disonante artillería,  
 soltó discordia lo que ató armonía.  
 Allí el hijo de Thetis arrogante  
 al de Venus combate, y fulminante  
 tantos le arroja rayos,  
 que, en pálidos desmayos  
 ya el troyano piadoso,  
 casi a Lavinia hermosa sin esposo  
 dejara, y en un punto,  
 sin Rey a Roma, a Maro sin asunto,  
 si de nube auxiliar en seno oculto  
 no escondiera su bulto  
 y burlara el deseo  
 del atrevido hijo de Peleo,  
 el Padre de los Vientos poderoso,  
 cuanto más ofendido más piadoso:  
 que tiene la Deidad por alto oficio  
 oponer a un agravio un beneficio.  
 Lo cual en vos se mira ejecutado,  
 pues no soborna el mérito al agrado,  
 sino que, por mil modos,  
 sois como el Sol benigno para todos.

## V

En el otro tablero,  
 empresa del que es héroe verdadero  
 el espumoso dios, a quien atentos  
 obedecen los mares y los vientos,  
 a los Centauros doctos - que del fiero  
 Alcides no el acero  
 con que la clava adorna de arrogancia  
 huyen, sino el furor de la ignorancia,  
 cuya fiereza bruta  
 ofende sin saber lo que ejecuta -,  
 dulce les da acogida,  
 con una acción salvando tanta vida.  
 Viva gallarda idea  
 de la virtud, Señor, que en vos campea:

pues con piadoso estilo  
sois de las letras el mejor asilo.

## VI

Allí, Señor, en trono transparente  
constelación luciente  
forma el pez que fletó -viviente nave-  
del náufrago Aríón la voz süave  
que en métrica dulzura  
el poder revocó a la Parca dura:  
que a doloroso acento lamentable  
ni es sordo el mar, ni el hado inexorable;  
y elocuente orador, Tulio escamado,  
el cuello no domado,  
el desdén casto de Anfitrite hermosa,  
en la unión amorosa  
del que reina en los campos de Nereo,  
redujo al dulce yugo de Himeneo;  
a cuyo beneficio el siempre augusto  
remunerador justo,  
de nueve las más bellas  
del luminoso número de estrellas,  
asterismo le adorna, tan lucido  
que el mar, que le fue nido,  
ya al brillante reflejo  
digno apenas se ve de ser espejo.  
¡Qué mucho, gran Señor, si fue Neptuno  
prototipo oportuno  
de vuestra liberal augusta mano,  
con que imitando al numen soberano,  
castigáis menos que merece el vicio  
y dais doblado premio al beneficio!

## VII

El otro lienzo copia belicosa  
a la Tritonia diosa,

que engendada una vez, dos concebida  
y ninguna nacida,  
fue la inventora de armas y las ciencias;  
pero aquí con lucidas competencias,  
de la deidad que adora poderosa  
Océano, del sol tumba espumosa,  
a quien con verdinegros labios besa  
por más gloriosa empresa,  
el regio pie que el mar huella salado  
con coturno de espumas argentado,  
competidora, pues, y aun vencedora,  
a la Gran Madre ahora  
apenas hiere, cuando pululante,  
aunque siempre de paz, siempre triunfante,  
verde produce oliva, que - adornada  
de pacíficas señas y agravada  
en su fruto de aquel licor precioso  
que es Apolo nocturno al estudioso-  
al belígero opone bruto armado  
que al toque del tridente fue criado.

La paz, pues, preferida  
fue de alto coro, y la deidad vencida  
del húmedo elemento,  
hizo triunfo del mismo vencimiento:  
pues siendo prole a quien él mismo honora  
la hermosísima sabia vencedora,  
solamente podía  
a su propia ceder sabiduría.

Así, Señor, los bélicos ardores  
que de progenitores  
tan altos heredáis, que en vuestras sienes  
los triunfantes no caben ya desdenes  
del Sol, e indignos de formar guirnalda,  
a vuestros pies alfombra de esmeralda  
tejen, porque aumentando vuestras glorias  
holléis trofeos y piséis victorias.

Este, pues, sólo pudo alto ardimiento  
ceder a vuestro propio entendimiento:  
pues si algo, que el valor más, vuestro, hubiera,  
más de lo más, vuestro discurso fuera.

## VIII

En el otro tablero, que eminente  
 corona a la portada la alta frente  
 y en el más alto asiento  
 le da a todo el asunto complemento,  
 el claro dios, a Laomedón perjuro  
 el levantado muro,  
 émulo del tebano,  
 con divina fabrica diestra mano;  
 a cuyo beneficio,  
 viendo el sin par magnífico edificio,  
 la docta antigüedad reconocida  
 Dios de los Edificios le apellida.  
 Así, excelso Señor, claro Neptuno,  
 en el paterno amparo y oportuno  
 vuestro, la tantos años esperada  
 perfección deseada,  
 libra la soberana en cuanto brilla  
 Imperial Mejicana maravilla,  
 que pobre en sus acciones  
 de las que merecéis de demostraciones,  
 si de deseos rica,  
 aquesta triunfal máquina os dedica,  
 de no vulgar amor muestra pequeña  
 que arrogante desdeña  
 las de la ostentación muestras pomposas,  
 reducida a verdades amorosas.

Entrad, Señor, si el que tan grande ha hecho  
 tantos años la sabia arquitectura,  
 es capaz de que quepa en su estructura  
 la magnanimidad de vuestro pecho.

Que no es mucho si allá le vino estrecho  
 el templo, de Neptuno a la estatura,  
 que a vos la celestial bóveda pura  
 os sirva sólo de estrellado techo.

Pero entrad, que si acaso a tanta alteza  
 es chico el templo, amor os edifica  
 otro en las almas de mayor firmeza  
 que de mentales pórfidos fabrica:  
 que como es tan formal vuestra grandeza,  
 inmateriales templos os dedica.

S. C.S. M. E. C. R.  
LAUS DEO,  
*Eiusque Sanctissimae Matri sine labe conceptae,  
atque Beatissimo Iosepho.*

# **Anexos II**

Documentos

## I

TESTAMENTO DE PEDRO RAMÍREZ,  
VECINO DE CHALCO.

Archivo General de la Nación.  
Legajo 571, Expediente 3.  
Año de 1655.

En el nombre de Dios Todopoderoso, sepan cuantos esta carta de testamento y última voluntad vieren, cómo yo, Pedro Ramírez, vecino y labrador de esta provincia de Chalco, hijo legítimo de Diego Ramírez y de Inés de Brienés, naturales de la ciudad de San Lúcar de Barrameda, en los reinos de Castilla, ya difuntos, estando enfermo, en la cama, de la enfermedad que Nuestro Señor ha sido servido de darme, y en mi entero juicio y creyendo como firmemente creo en el misterio de la Santísima Trinidad y en todo lo que cree y tiene la Santa Iglesia Católica de Roma, en cuya fe y creencia me huelgo de haber vivido y protesto el resto de mi vida vivir y morir en ella; y temiéndome de la muerte por ser cosa natural a toda criatura viviente y eligiendo, como elijo, por mi intercesora y abogada a la Virgen María, Madre de Dios y Señora mía, y a los santos de mi devoción para que intercedan por mí con Jesucristo nuestro redentor perdone mis pecados y, cuando llegue la hora de mi fallecimiento, eche mi alma a las partes que fuere servido; y por el descargo de mi consciencia, hago y ordeno mi testamento en la forma y manera siguiente:

Primeramente, mando mi alma a Jesucristo Nuestro Redentor, que la creó y redimió con su preciosa sangre, y el cuerpo, a la tierra de que fué formado, el cual es mi voluntad que si Dios Nuestro Señor fuere servido de llevarme de la enfermedad en que estoy, sea sepultado, siendo mi fallecimiento en el domicilio de este pueblo de Meca Meca, en la Iglesia del dicho pueblo, en la parte que a mis albaceas les pareciere, y siendo en otra parte el dicho fallecimiento, sea mi sepulcro en la parte que a los dichos mis albaceas les pareciere, y siendo hora decente el día de mi entierro, se me diga una misa cantada de cuerpo presente y si no, otro día a la hora acostumbrada y se pague la limosna de mis bienes.

Item mando se digan por mi alma y las de mis padres y abuelos, cincuenta misas rezadas y se pague la limosna de mis bienes. Item mando por las almas de los naturales y demás personas a quien yo sea a cargo alguna cosa de que no me acuerdo, cincuenta misas rezadas y se pague la limosna de mis bienes.

Item mando a las mandas forzosas y acostumbradas, dos tomines a cada una, con que las aparto de mis bienes y del derecho que ellas puedan tener.

Item mando a la Casa Santa de Jerusalém, por ganar las gracias que se ganan, un peso y se pague de mis bienes.

(Al margen: Deudas.)

Item declaro que debo a Juan Fernández de Gamboa, arrendatario del ingenio de hacer azúcar de Santa Inés, cuatrocientos y cincuenta y siete pesos y cuatro reales, lo más o menos que pareciere, de resto de una escritura de fianza que hice a Francisco de Trueba, que fué arrendatario del dicho ingenio; mando se le paguen.

Item declaro que debo a Juan de Mata, mi yerno, vecino de la ciudad de México, trescientos pesos que el susodicho me prestó en reales para el avío de mi hacienda; mando se le paguen de mis bienes.

Item declaro que debo a Diego Ruiz Lozano, vecino de esta provincia, cien pesos o algo menos, lo que el susodicho dijere, los cuales me prestó en reales para el avío de mi hacienda; mando se le paguen de mis bienes.

Item declaro que debo a Diego Millán, vecino de la ciudad de México, cincuenta y tres pesos, que son por razón de cinco novillos que el susodicho vendió a mi hijo Antonio Ramírez; mando se le paguen.

Item declaro que debo a Don Felipe Páez, principal del pueblo de Meca Meca, cuarenta y seis pesos, de resto del arrendamiento del Rancho en que estoy del año pasado de cincuenta y cuatro; mando se le paguen.

Item declaro que debo a Juan García, vecino de la jurisdicción de San Felipe, cuarenta y un pesos de resto de unas mulas que me vendió; mando se le paguen.

Item declaro me debe Sebastián García Cordones, vecino del pueblo de Meca Meca, la cantidad de pesos que pareciere por su cuenta; mando se le paguen.

Item declaro que me debe Andrés Calbo, alguacil mayor de esta provincia, ciento y cuatro pesos de resto de doscientos novillos que vendí al susodicho y consta el dicho débito por el ajuste de la cuenta de dichos novillos que está firmada de ambos a dos, a que me remito; mando se cobren del susodicho.

Item declaro que me debe doña Mariana de Avila, mujer que fué de Nicolás de Rueda y después de Onofre de Avila, vecina que fué del pueblo de Totolapa, ya difunta, ciento y veinte pesos que gasté por la susodicha del arrendamiento de unas tierras que le traspasé, que eran de los Hermanos del hospital de Guastepeque y consta por una cédula que está en mi poder, a que me remito; mando se cobren de sus bienes.

Item declaro me debe Sebastián García Cordones, vecino de la villa de Yautepeque, ochenta pesos que al susodicho presté en reales; mando se cobren de él.

Item declaro que diferentes personas, españolas e índios, me deben algunas cantidades, de novillos y otros tratos que he tenido con los susodichos y pareciera por cuenta de libro, la cual mando se ajuste con cada uno y se cobre lo que pareciere deberme.

Item declaro que Blas de la Peña, vencico del pueblo de Ozumba, me debe cincuenta pesos, de cincuenta cabras que le vendí; mando se cobren del susodicho.

Item declaro que Nicolás Rendón, vecino del pueblo de Tuchimilco, me debe doscientos y ochenta pesos, poco más, de resto de cien fanegas de trigo que le entregué; mando se cobren del susodicho, del cual dicho débito tengo cédula y recibo del dicho trigo.

Item declaro que tengo en arrendamiento una hacienda de labor en esta provincia, términos del pueblo de Chimalhuacán, que es del Convento de Santo Domingo de México, la cual he tenido más habrá de veinte años y la recibí sin aperos; y de los arrendamientos hasta hoy, declaro no deber cosa ninguna hasta el mes de marzo de este presente año, que deberé sesenta pesos, que es lo que pago en cada un año.

Item declaro que la hacienda en que al presente estoy, términos del pueblo de Meca Meca, es del convento de dicho pueblo y la tengo arrendada por tres vidas, que es la mía y la de Beatriz Ramírez, mi mujer, y la otra, la de la persona en quien renunciare yo o la dicha mi mujer y el postrero que falleciere de los dos. Y declaro que al tiempo

que se me entregó la dicha hacienda, recibí con ella treinta bueyes mansos y cuatro arados aperados, y en las condiciones de la dicha hacienda, me remito a la escritura de dicho arrendamiento y declaro que de todo el tiempo que la he poseído, no debo de los arrendamientos cosa alguna, si no es el de este presente año que se cumple por marzo; declárole así.

Item declaro que el Prior del Convento de la villa de Yacapixtla me tiene puesta demanda y trabada ejecución en ciertos bienes míos, por razón de decir que yo debo al dicho convento cierta cantidad de pesos de lo corrido de un censo de unas tierras que dicen yo compré al dicho convento, las cuales traspasé a Juan Suárez, vecino que fué de Ocuituco. Declaro que dicho traspaso fué con consentimiento del Padre Prior y demás conventuales que al presente eran en la dicha villa; en cuya conformidad, los dichos padres priores que sucedieron hasta hoy en dicho convento fueron cobrando del dicho Juan Suárez dicha renta, como obligado a la paga de ella, y en esta conformidad, la parte del dicho convento ejecutó del dicho Juan Suárez; declárole así por el descargo de mi conciencia y que no debo cosa alguna de lo que me piden.

Item declaro por mis bienes los siguientes:

Treinta bueyes mansos de arada y cuarenta, digo veinte vacas y becerros. Treinta yeguas de trilla y veinte mulas y machos aparejadas de reata abajo. Item cincuenta ovejas de vientre, todo lo cual está en la dicha hacienda de Nepantla, y sesenta fanegas de sembradura de trigo candeal que al presente se está cogiendo en dicha hacienda.

Item declaro por mis bienes la sementera de maíz que al presente se está cogiendo en la hacienda de Panoaya en que estoy.

Item declaro por mis bienes los esclavos siguientes: Primeramente una negra llamada Catalina, de edad de cincuenta años; otro negro llamado Manuel, de edad de cincuenta años; otro negro llamado Andrés, de edad de cincuenta años poco más o menos; otro negro llamado Pedro, de edad de treinta y cinco años poco más o menos; otra negra llamada María, mujer del dicho Pedro, de edad de treinta y cinco años poco más o menos; otro negro llamado Gabriel, de edad de treinta y seis años; otro negro llamado Jacinto, de edad de veinte y seis o veinte y siete años; una mulata llamada Francisca, de edad de treinta y cinco años, que al presente sirve a Juan González, mi yerno; item cuatro hijos de la dicha mulata, que han nacido en mi casa y son: María, de

edad de ocho años; Beatriz, de edad de seis años poco más o menos; Matías, de edad de cuatro años, y otro de un año llamado José, todos mulatos.

Item asimismo declaro por mis bienes el menaje de mi casa, menos un bufete grande de caoba y dos cajas grandes de La Habana y cuatro cuadros y cuatro sillas de espaldar y dos petacas de vaqueta, herradas, con sus llaves, que esto es de Isabel Ramírez, mi hija, que todo lo dicho le dejó un padrino suyo, y lo declaro para que siempre conste.

Item declaro que yo soy casado y velado, según orden de la Santa Madre Iglesia, con Beatriz Ramírez, y que durante el tiempo de nuestro matrimonio, hemos tenido y procreado por nuestros hijos legítimos a Blas Ramírez y a Inés Ramírez, mujer que fué de Alonso Cornejo, ya difunta, y a Miguel Ramírez y a Isabel Ramírez y a Diego Ramírez y Antonio Ramírez y a Pedro Ramírez y a Domingo Ramírez y a Juan Ramírez y a Beatriz Ramírez y a María Ramírez; y declaro que al tiempo y cuando contraje el dicho matrimonio con la susodicha, traje de bienes capitales a mi poder tres mil ochocientos y cinco pesos, como consta de su carta de dote a que me remito y que, al dicho tiempo, tendría yo de caudal más de ocho mil pesos, en cuya conformidad doté a la dicha mi mujer en mil pesos. Declárolo así por el descargo de mi conciencia y para que en todo tiempo conste.

Item asimismo declaro que de los dichos mis hijos e hijas son casadas: Inés Ramírez, ya difunta, que lo fué con Alonso Cornejo, a la cual di en dote y casamiento más de mil pesos y no se le hizo carta de dote, y la dicha María Ramírez, mi hija, es casada con el dicho Juan de Mata, a la cual di en dote mil pesos, como constará de su carta de dote a que me remito. Y la dicha Beatriz Ramírez, mi hija, que está casada con el dicho Juan González, a la cual asimismo di en dote hasta en cantidad de mil pesos en un esclavo y doscientas fanegas de maíz que montaron la dicha cantidad, y de ello no se le ha hecho carta de dote. Item asimismo declaro que el dicho Blas Ramírez es casado y que al susodicho le tengo dada la cantidad de pesos que pareciere por una memoria que tengo en mi poder a que me remito. Y asimismo declaro que el dicho Diego Ramírez es casado y le tengo dado hasta en cantidad de cuatrocientos pesos, poco más o menos, declárolo así por el descargo de mi conciencia; y que a los demás mis hijos no les he dado cosa ninguna, por estar debajo de mi dominio; y es mi voluntad que las dichas cantidades dadas a cada uno de los susodichos, se quede cada uno con lo recibido, sin

que los demás mis herederos los llamen a montón y partición, igualmente de los bienes que al presente dejo, y si alguno de los susodichos quisiere entrar en la dicha partición, traiga a ella los pesos que de suso van declarados, y traídos y pagadas mis deudas y funeral de las partes que les cupieren, por la mía, hagan la partición por igual. Y para cumplir y pagar este mi testamento, sus mandas y legados, dejo y nombro por mis albaceas testamentarios a la dicha Beatriz Ramírez, mi mujer, y al dicho Juan González, mi yerno, y ambos juntos, mancomunados y a cada uno in solidum, les doy poder y facultad, como puedo y debo en derecho, para que después de mi fallecimiento, entren en todos los dichos mis bienes y los que me pertenezcan, muebles o raíces, y tomen posesión de ellos y los vendan en almoneda o fucra de ella, haciendo inventario de ellos judicial o extrajudicialmente, cumpliendo y pagando este mi testamento.

Y por la mucha satisfacción que tengo de la dicha Beatriz Ramírez, mi mujer, la dejo por tenedora de todos mis bienes y por tutora y curadora de los dichos mis hijos y suyos; a la cual, por la dicha satisfacción, la relevo de las fianzas que en cuanto a tal tutora debería dar, y es mi voluntad que ningún juez eclesiástico ni secular le compela a dar dichas fianzas, ni cuenta de dichos bienes; y dejo y nombro por mis herederos universales de los bienes que quedaren, cumplido este mi testamento y por mi fin y muerte, a los dichos mis hijos, los cuales los partan por iguales partes y los hayan y posean como suyos propios, con la bendición de Dios y la mía, y se guarde y cumpla la cláusula que en razón de la partición va declarada en este testamento.

Y revoco y anulo todos y cualesquier testamentos y codicilos que yo haya hecho y poderes que haya dado para testar o memorias para este efecto, para que ninguno de ellos valgan ni hagan fe en juicio o fuera de él, si no es éste que quiero que valga por mi testamento o por mi codicilo o por aquella vía y forma que de derecho hubiere lugar, y se guarde y cumpla como en él se contiene, por ser mi última y postrimera voluntad; en testimonio de lo cual, lo otorgué en la dicha hacienda nombrada Panoayan, términos del pueblo de Meca Meca, de dicha provincia de Chalco, en quince días del mes de enero de mil y seiscientos y cincuenta y cinco años. Y el otorgante, que yo, el escribano público de dicha provincia, doy fe conozco, lo otorgó estando al parecer en su entero juicio y lo firmó, siendo testigos Bartolomé Corbello, Benito Gutiérrez y Melchor de los Reyes y Blas de Vargas, presentes y vecinos de esta provincia. Pedro Ramírez. Por testigo: Bartolomé Corbello. Por testigo: Benito Gutiérrez. Por testigo: Melchor de los Reyes. Ante mí, José Zambrano, Escribano Público.

Va entre renglones: di en dote, vale. Sacóse este traslado de su original, en Tlalmanalco, en veinte y dos días del mes de junio de mil y seiscientos y cincuenta y nueve años, y va cierto y verdadero con el original que queda en mi poder, a que me refiero, y fueron testigo a lo ver sacar, corregir y concertar, José de Castro y Lázaro de Caicedo, vecinos de este pueblo. Y hago mi signo en testimonio de verdad. José Zambrano, Escribano Público y Real.

## II

## TESTAMENTO DE ISABEL RAMÍREZ

Archivo General de la Nación.  
Legajo 889, Expediente 3.  
Páginas 317 y siguientes.

(Al margen: *Testamento.*)

En el nombre de Dios Todopoderoso, Amém. Sepan cuando esta carta vieren de mi testamento, cómo yo, Doña Isabel Ramírez, vecina y labradora en términos del pueblo de Amecamecan, de la provincia de Chalco, hija legítima de Pedro Ramírez y de Beatriz Ramírez, naturales de los Reinos de Castilla y vecinos que fueron de esta dicha provincia y labradores en ella, ya difuntos, estando como estoy enferma en cama, de la enfermedad que Dios Nuestro Señor ha sido servido darme y en mi entero juicio y cumplida memoria, creyendo como firmemente creo, el misterio de la Santísima Trinidad, Dios Padre, Dios Hijo, y Dios Espíritu Santo, tres personas distintas, y un solo Dios verdadero. Y en todo aquello que cree y confiesa Nuestra Santa Madre Iglesia Católica Romana, en cuya fe y creencia he vivido y protesto de vivir y morir como católica y fiel cristiana, e invocando como invoco, por mi intercesora y abogada a la siempre Virgen María Nuestra Señora Madre de Dios concebida en gracia desde el primer instante de su ser natural para que me sea intercesora y abogada con su Hijo Preciosísimo, mi Señor Jesucristo, ahora y en la hora de mi muerte, me perdone mis culpas y pecados y ponga mi alma en carrera de salvación. Y temiéndome de la muerte por ser cosa natural en toda criatura y su hora incierta, hago y ordeno mi testamento y última voluntad en la forma y manera siguiente:

(Al margen: *1.*)

Primeramente encomiendo mi alma a Dios Nuestro Señor que la crió y redimió con el precio de su preciosísima Sangre, muerte y pasión, y el cuerpo a la tierra de que fué formado. Y pasando de esta presente vida, sea enterrado en la Iglesia de dicho pueblo en la parte y lugar donde pareciere a mis albaceas, y siendo hora competente se me cante una misa de cuerpo presente con su vigilia, y no siéndolo, se cante luego otro día, cuya limosna se pague de mis bienes.

(Al margen: 2.)

Item mando se digan doscientas misas rezadas, las ciento de ellas por mi alma y las otras ciento por el alma de mis padres, parientes, allegados y ánimas del Purgatorio, y éstas se paguen de pitanza ordinaria, y de mis bienes.

(Al margen: 3.)

Item mando a las mandas forzosas y acostumbradas a cuatro reales de plata a cada una, con que las aparto de mis bienes.

(Al margen: 4.)

Item mando a los santos lugares de Jerusalén, donde Dios Nuestro Señor obró nuestra redención, a redención de cautivos, canonización del Venerable Gregorio López, y ermitas de Nuestra Señora de Guadalupe y los Remedios extramuros de la ciudad de México, a dos reales a cada una, que se den de mis bienes.

(Al margen: 5.)

Item declaro que soy deudora a los herederos de Doña María Velázquez Robledo Monte Rey, cuarenta pesos que me prestó en fanegas de maíz, a peso fanega. Mando se paguen de mis bienes.

(Al margen: 6.)

Item declaro que soy deudora a los bienes de Juan de Sigüenza, vecino que fué y labrador en esta dicha provincia, de cincuenta pesos, que éstos se paguen a quien fuere su parte.

(Al margen: 7.)

Item declaro que soy deudora a la Santa Iglesia Catedral de la ciudad de México, de ciento y catorce fanegas de maíz de su diezmo, a nueve reales y medio tomín fanega, que éstas me cupieron y saqué de la escritura en que me obligué juntamente con Doña Josefa María de Asbaje, mi hija, y Andrés Ramírez; mando se pague la cantidad de su monto a dicha Santa Iglesia.

(Al margen: 8.)

Item declaro soy deudora de cuarenta pesos a Don Anonio de Arana, vecino del pueblo de Aiosingo, de dicha provincia, procedidos de ocho novillos que me fió, a cinco pesos cada uno. Mando se paguen.

(Al margen: 9.)

Item declaro soy deudora, a un fulano de Cabrera, entrante y saliente en esta Provincia. De diez pesos, y porque no se sabe de él, ni quién pueda ser su heredero o parte, mando que si acaso pareciere quien con derecho lo sea, se le paguem, o si no se le digan veinte misas por su alma, y se paguen de mis bienes.

(Al margen: 10.)

Item declaro ser deudora a Don Diego Ruiz Lozano y Zenteno, vecino y labrador de esta dicha provincia, de treinta y tres pesos, que me prestó en reales. Mando se le paguen.

(Al margen: 11.)

Item declaro que soy deudora, a José de Sabala, administrador de las carnicerías de dicho pueblo de Amecamecan, la cantidad de pesos que montarem, todas las semanas del año pasado, hasta la fecha de éste, a cuatro reales cada semana de carne, que me ha suplido. Mando se paguen.

(Al margen: 12.)

Item declaro era deudora de cien pesos al Doctor José de Mata, mi sobrino, Clérigo Presbítero, el cual es ya difunto y me comunicó y dió orden que dichos cien pesos se los diera y pagara a Matías Ramírez, mi hermano, vecino que fué de dicha provincia, ya difunto, cuya cantidad mando se pague y dé a sus hijos, del dicho Matías Ramírez; declaro así para que de ello conste.

(Al margen: 13.)

Item declaro que soy deudora a Diego Ramírez, mi sobrino, vecino y labrador de dicha provincia, de veinte pesos procedidos y resto de unas pulseras de perlas que le compré, y se tasaron entonces en ciento y veinte pesos, y los ciento que van a decir, se los di y pagué al Alférez Andrés Muñiz, vecino de la ciudad de México, por orden que dicho mi sobrino me dió; declároló así para que de ello conste.

(Al margen: 14.)

Item declaro que yo he tenido cuenta de algunas cantidades de pesos que los han montado algunos géneros que me ha dado Nicolás González, mi sobrino, vecino del dicho pueblo de Amecamecan, la cual dicha cuenta tiene asentada el susodicho en su libro, y para pago de ella le he dado y entregado ciento y veinte fanegas de maíz, unas de dichas fanegas a peso y otras a siete reales, cuya cuenta ajustarán mis albaceas, y si le debiere alguna cosa, que me parece será poca cantidad la que fuese, mando se pague.

(Al margen: 15.)

Item declaro que no me debe ninguna persona cosa alguna; que algo que mis hermanos me deben, es cosa muy corta y se lo perdono; declárolo así para que conste.

(Al margen: 16.)

Item declaro que yo tengo y he tenido por mi vida esta hacienda y casa de mi morada nombrada Panoayan, que está en términos del dicho pueblo de Amecamecan, de dicha provincia. La cual los Reverendos Padres Vicario y compañeros del Convento de dicho pueblo, otorgaron escritura de arrendamiento, por tres vidas, y en doscientos pesos en cada un año de su arrendamiento, y hoy me hallo en la segunda vida, y para que se cumpla el dicho arrendamiento y por la facultad que tengo y se me concede en él, nombro a mi hija Doña María de Asbaje, para cumplimiento a la tercera vida, la cual cumpla con el tenor de dicha escritura y sus cláusulas, a que me remito.

(Al margen: 17.)

Item declaro que yo he sido mujer de estado soltera y he tenido por mis hijos naturales, a Doña Josefa María y a Doña María de Asbaje y a la Madre Juana de la Cruz, religiosa del Convento del Señor San Jerónimo de la ciudad de México.

*(Al margen: Me. Juana Inés de la †, honra y lustre de ambos reinos, admiración del mundo y pasmo de los ingenios. Nació el año de 1651; tenía entonces 36 años.)*

Y a la dicha Doña Josefa María de Asbaje, cuando contrajo matrimonio con José de Paredes, de quien hoy es viuda, le di una esclava mulata llamada Beatriz, que entonces tendría de edad quince años poco más o menos, la cual le di en dote, y aunque no consta

por carta de dicho dote, es verdad que por tal se la di entonces, la cual dicha esclava es ya difunta y parió dos hijas, la una nombrada María, que hoy será de edad de catorce años y la otra llamada Francisca, que hoy será de edad de diez años poco más o menos, las cuales declaro ser y pertenecer a la dicha Doña Josefa, porque entonces como ahora fué mi voluntad el darle la dicha esclava, por cuya razón mando que los demás mis hijos no le pidan las traiga a montón porque en ellas le mejoro; declárolo así para que conste. Y asimismo declaro por tales mis hijos naturales a Don diego Ruiz Lozano, a Doña Antonia y Doña Inés Ruiz Lozano. Que la dicha Doña Antonia está hoy casada con Don Juan de la Nobela, y dicha Doña Inés con Don José Miguel de Torres; que dicho Don Juan de la Nobela y su mujer son vecinos de dicha provincia, y el dicho Don José de la ciudad de México; declárolos por tales mis hijos naturales, para que de ello conste.

Y declaro que a la dicha Doña Antonia Ruiz, mi hija, al tiempo y cuando contrajo matrimonio con dicho Don Juan, no le di cosa alguna; mando que a la susodicha se le den, si fuere posible en esta cosecha, trescientos pesos de oro común por vía de dote, y si no fuese en esta dicha cosecha, siempre se le den habiendo oportunidad.

Y a la dicha Doña Inés le di cuando se casó, un esclavo mulato llamado Francisco en trescientos pesos, el cual esclavo me volvió el dicho Don José y le di y entregué en reales los dichos trescientos pesos.

(Al margen: 18.)

Item declaro que a mi hijo Don Diego Ruiz, al tiempo que casó con Doña María Páez de Anunsarri, le di otro esclavo mulato nombrado José, en trescientos pesos, del cual no le tengo hecho instrumento alguno sino que se lo di con cargo de hacerle escritura de él, y para que conste que el dicho esclavo se lo tengo dado en la forma referida, lo declaro así.

(Al margen: 19.)

Item mando que a la dicha María de Asbaje, mi hija, de estado doncella, se le den trescientos pesos de oro común para que con ellos pueda tomar estado y quede igualmente con todos los demás mis hijos para que no tengan que decir ni alegar sobre este punto.

(Al margen: 20.)

Y para cumplir y pagar este mi testamento, mandas y legados, nombro por mi albacea testamentario y tenedor de bienes que los que fueren, fuera de los que tocan a dicha hacienda constarán por el inventario que de ellos se hicieren, así de la cosecha presente como de ganados, mulas y otras cosas, a Don Diego Ruiz Lozano el mozo, al cual le doy el poder y facultad que de derecho se requiere para que entre en todos mis bienes, derechos y acciones, y de ellos pueda hacer y haga inventarios de todos los que parecieren y puedan ser míos, judicial o extrajudicialmente, como le pareciere, y los venda en almoneda o fuera de ella. Para el cumplimiento de este mi testamento, que cumplido y pagado sus mandas y legados, en lo que quedare y fincare de todos ellos, nombro por mis universales herederos, a los dichos mis hijos, para que los partan por iguales partes, llevando tanto el uno como el otro, y hayan y gocen con la bendición de Dios y la mía.

(Al margen: 21.)

Y revoco y anulo y doy por ningunos y de ningún valor ni efecto, otros y cualesquiera testamentos, codicilos, memorias, poderes para testar y otras cualesquiera disposiciones que antes de éste haya hecho, para que no valgan ni hagan fe en juicio ni fuera de él, salvo éste que ahora hago por mi última y postrimera voluntad y para que obre en todo aquello que hubiere lugar en derecho, que es hecho en la hacienda de labor nombrada Panoayan, que está en términos del pueblo de Amecamecan, de la provincia de Chalco, a once días del mes de enero de mil seiscientos y ochenta y siete años. Y la otorgante a quien yo el escribano doy fe que conozco, y a lo que notoriamente parece está en su entero juicio y cumplida memoria, así lo otorgó y no firmó porque dijo no saber escribir; a su ruego lo firmó un testigo, siéndolo Juan de Iñigo. El Doctor Don Antonio de Albritur, estante en dicha hacienda, Juan Bautista Quiñones, Don José de Torres, y Pedro Ilanclain, presentes.

Y luego dijo la dicha otorgante que es deudora al Señor Doctor Don Juan de Narváez y Saabedra, prebendado de la Santa Iglesia Catedral de dicha ciudad, de cinco canoas de maíz de a sesenta fanegas cada canoa, las cuales cogí para valerme de su valor y procedido y aviarme en dicha mi hacienda, mando que dicha cantidad de canoas de maíz se entreguen en el mismo género a dicho Señor Doctor, o a quien fuere su parte; declárola así para que de ello conste.

Item declaro que a la Madre Juana de la Cruz, mi hija, al tiempo y cuando entró religiosa, no le di ni le he dado parte ni porción alguna, la cual me tiene dicho que antes de su profesión en su testamento, otorgó donación y renuncia de lo que le podía venir y tocar de mis bienes en Doña Josefa María de Asbaje, mi hija y su hermana, y en Doña María de Asbaje, asimismo su hermana y mi hija. Aunque es verdad que a la dicha Madre Juana de la Cruz le di una mulata esclava nombrada Juana por modo de donación, que está en mi voluntad no se comprenda en la cómoda división y partición que se hiciera de mis bienes entre mis herederos, sino que hayan las dichas en quienes tiene renunciando lo que les cupiere en dicha división y partición.

*(Al margen: ¿Qué más dote que su agigantado talento? Todo lo tuvo sólo con él, y si no diganlo sus obras.)*

Declarado por mis bienes asimismo fuera de los ya referidos a Diego, que hoy será de veinte y ocho años, y a Manuel su hermano, que será de veinte y seis, y a Francisco su hermano, de veinte y cuatro, todos hermanos e hijos de Francisca, mulata, mi esclava ya difunta, y todos los susodichos mis esclavos mulatos, y a María, asimismo mulata, mi esclava que hoy será de nueve años, hija de María, mulata, ya difunta, mi esclava que fué; declárollo así para que conste. Testigos los dichos ut supra. A ruego de la otorgante y por testigo, Doctor Antonio de Albritur y Doyaga. Ante mí, Baltasar de Biana, escribano real y público. Testado, cincuenta pesos. Herederos. Declaro. Padres. No vale. Entregue. Res. Bienes. Pesos. Entre renglonado. Vale.

Concuerta con el original de su contenido que queda en el libro y archivo de mi cargo a que me refiero, y en virtud dicho pedimento y mandato doy el presente en seis fojas con ésta útiles, la primera en papel de sello segundo y las demás en común, en el Pueblo de Tlalmanalco, Provincia de Chalco, a veinte y cinco días del mes de septiembre de mil setecientos y diez y nueve años, siendo testigos a lo ver sacar, corregir y concertar, Antonio del Valle, Alonso de Arueta y Juan de Anfosco, vecinos de este pueblo, presentes. Hago mi signo en testimonio de verdad. Cándido de Biana, Escribano Público y real. Doy fe.

## **Anexos III**

Os retratos de Juana de Asabaje Ramírez y  
Santillana-Sor Juana Inés de la Cruz



Figura 37: Retrato de Juana de Asbaje, óleo sobre tela, pintado por Jorge Sánchez, 1959.  
Créditos: Restaurante Bodegas del Molino, Puebla, México.  
Fotografía: Leila Tabosa/Arquivo pessoal (nov. 2011).



Figura 38: Retrato de Sor Juana Inés de la Cruz, óleo sobre tela, pintado por Jorge Sánchez, 1959.  
Créditos: Restaurante Bodegas del Molino, Puebla, México.  
Fotografía: Leila Tabosa/Arquivo pessoal (nov. 2011).



Figura 39: Retrato de Sor Juana Inés de la Cruz, óleo sobre tela, pintado por Jorge Sánchez, 1959.  
Créditos: Restaurante Bodegas del Molino, Puebla, México.  
Fotografía: Leila Tabosa/Arquivo pessoal (nov. 2011).



Figura 40: Retrato de Sor Juana Inés de la Cruz, óleo sobre tela, pintado por Jorge Sánchez, 1959.  
Créditos: Restaurante Bodegas del Molino, Puebla, México.  
Fotografía: Leila Tabosa/Arquivo pessoal (nov. 2011).



Figura 41: Retrato de Juana de Asbaje, óleo sobre tela, pintado por Jorge Sánchez, 1959.  
Créditos: Restaurante Bodegas del Molino, Puebla, México.  
Fotografía: Leila Tabosa/Arquivo pessoal (nov. 2011).



Figura 42: Retrato de Juana de Asbaje, óleo sobre tela, pintado por Jorge Sánchez, 1959.  
Créditos: Restaurante Bodegas del Molino, Puebla, México.  
Fotografía: Leila Tabosa/Arquivo pessoal (nov. 2011).



Figura 43: Retrato de Juana de Asbaje, óleo sobre tela, pintado por Jorge Sánchez, 1959.  
Créditos: Restaurante Bodegas del Molino, Puebla, México.  
Fotografía: Leila Tabosa/Arquivo pessoal (nov. 2011).



Figura 44: Sor Juana Inés de la Cruz pintada por autor desconhecido. Imagem gravada no livro *História del Arte*.

Tomo II *Barroco y Rococó*: Barcelona, Salvat, 1994, p. 555.



Figura 45: Retrato de Sor Juana Inés de la Cruz, óleo sobre tela, pintado por Miguel Cabrera, 1750.  
INAH- Museu Nacional de História.

## **Apêndices I**

Os caminhos de  
Juana de Asbaje Ramírez y Santillana-  
Sor Juana Inés de la Cruz: uma rota fotográfica de  
San Miguel Nepantla ao Monastério de San  
Jerônimo.



Figura 46: Fotografia da entrada de San Miguel Nepantla, México. Foto: Leila Tabosa/Arquivo pessoal (nov. 2012).



Figura 47: Fotografia da entrada do Centro Cultural Sor Juana Inés de la Cruz, San Miguel Nepantla, México. Foto: Leila Tabosa/Arquivo pessoal (nov. 2012).



Figura 48: Fotografia da Igreja de São Pedro, Chimalhuacán, México. Igreja onde Sor Juana teria sido batizada. Foto: Leila Tabosa/Arquivo pessoal (dez. 2013).



Figura 49: Placa à esquerda da porta da Igreja de São Pedro, Chimalhuacán, México. Foto: Leila Tabosa/Arquivo pessoal (dez. 2013).



Figura 50: Pia batismal onde Sor Juana teria sido batizada, Igreja de São Pedro, Chimalhuacán, México.  
Foto: Leila Tabosa/Arquivo pessoal (dez. 2013).



Figura 51: Pia batismal onde Sor Juana teria sido batizada, Igreja de São Pedro, Chimalhuacán, México.  
Foto: Leila Tabosa/Arquivo pessoal (dez. 2013).



Figura 52: Escultura Juana de Asbaje I, por Alexander Philips, 1995, Centro Cultural Sor Juana Inés de la Cruz, San Miguel Nepantla. Foto: Leila Tabosa/Arquivo pessoal (nov. 2012).



Figura 53: Escultura Juana de Asbaje II, por Alexander Philips, 1995, Centro Cultural Sor Juana Inés de la Cruz, San Miguel Nepantla. Foto: Leila Tabosa/Arquivo pessoal (nov. 2012).



Figura 54: Escultura Sor Juana Inés de la Cruz I, por Alexander Philips, 1995, Centro Cultural Sor Juana Inés de la Cruz, San Miguel Nepantla. Foto: Leila Tabosa/Arquivo pessoal (nov. 2012).



Figura 55: Escultura Sor Juana Inés de la Cruz II, por Alexander Philips, 1995, Centro Cultural Sor Juana Inés de la Cruz, San Miguel Nepantla. Foto: Leila Tabosa/Arquivo pessoal (nov. 2012).



Figura 56: Busto em homenagem à Sor Juana Inés de la Cruz, Universidad del Claustro de Sor Juana, antigo convento de São Jerônimo. Foto: Leila Tabosa/Arquivo pessoal (ago. 2013).



Figura 57: Escultura Sor Juana Inés de la Cruz, por Alexander Philips, 1995, Centro Cultural Sor Juana Inés de la Cruz, San Miguel Nepantla. Foto: Leila Tabosa/Arquivo pessoal (nov. 2012).

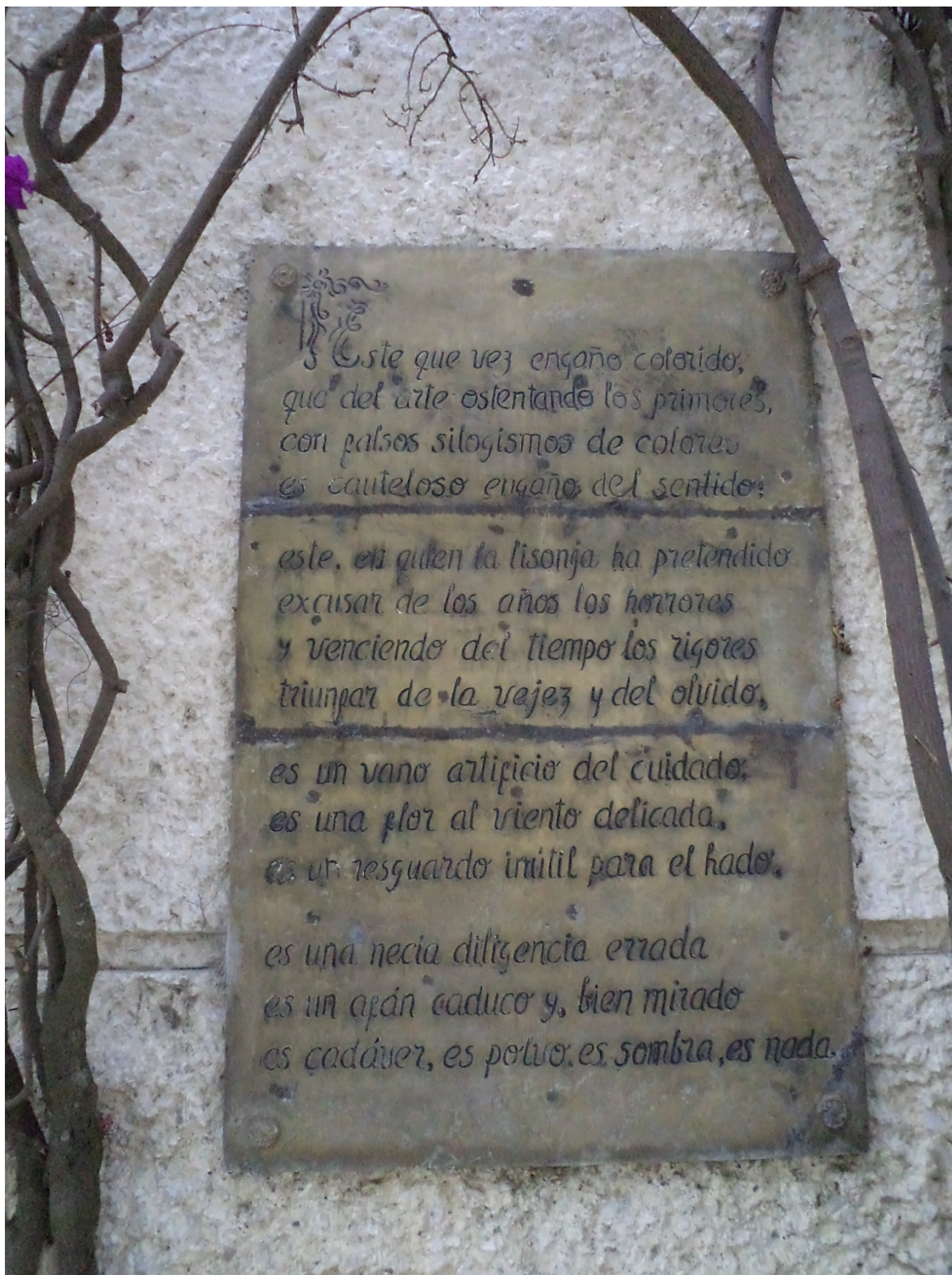


Figura 58: Imagem de soneto de Sor Juana Inés de la Cruz afixada no muro interno do Centro Cultural Sor Juana Inés de la Cruz, San Miguel Nepantla. Foto: Leila Tabosa/ Arquivo pessoal (nov. 2012).



Figura 59: Retrato de Sor Juana Inés de la Cruz pintado por Isaías Medeiros, 2014.