

## **CORES EFÊMERAS, PALAVRAS PERSISTENTES: ARCOS TRIUNFAIS NO MÉXICO DE 1680**

**Alfredo Cordiviola**

A chegada de um novo vice-rei costumava ser um dos acontecimentos mais transcendententes da vida política na Nova Espanha. Do desembarque em San Juan de Ulúa e seu recebimento no porto de Veracruz, passando pelas diversas entradas oficiais em Xalapa, Tlaxcala, Puebla e Cholula até finalmente a entrada triunfal de toda a comitiva na cidade do México, o designado representante da coroa cumpria ritualmente o mesmo caminho percorrido por Hernán Cortés e cada uma das suas significativas etapas. Enquanto em Lima o vice-rei chegava pelo porto de El Callao, distante apenas alguns quilômetros da cidade, na Cidade do México as longas distâncias que separavam o porto atlântico e a capital favoreciam a rememoração de episódios gloriosos e a atualização de épicos passadas. Como as grandes solenidades do calendário litúrgico, a chegada estava pautada por um conjunto de ritos e cerimônias que lhe conferiam legitimidade e alto valor simbólico, e, como outros grandes eventos relativos à monarquia espanhola e ao poder imperial, a presença do novo vice-rei reforçava naturalmente a ordem estabelecida e garantia a continuidade das relações de poder vigentes entre a metrópole e os domínios ultramarinos, e entre a capital do reino e as diversas regiões que o conformavam.

Inserida nas lógicas do espetáculo e da ostentação que regiam as encenações oficiais e as festas públicas, a celebração atingia seu ápice justamente na cidade do México. O espaço urbano, embelezado cuidadosamente para a ocasião, servia de palco para as evoluções

processionais das diversas hierarquias civis e religiosas e para ilustrar os mecanismos de coesão social que vigoravam no reino. As multidões se congregavam nas ruas para ver a decoração e iluminação e para participar dos fastos, cujo epicentro se situava na praça principal e nas suas proximidades. Era ali onde se erigiam os arcos triunfais, profusamente elaborados, que davam as boas-vindas ao novo dignitário. Encarregados pelo poder público (geralmente o Cabildo da cidade) e pelas autoridades eclesiásticas, os arcos eram grandes peças arquitetônicas de caráter efêmero; com seus esplendores, volumes, pinturas, emblemas e epigramas passageiros, eram peças essenciais do acontecimento, mas reinavam brevemente, já que eram desmontados uma vez que a festa era concluída. Alguns deles permaneciam, entretanto, na memória dos livros que os descreviam e que justificavam as escolhas temáticas e simbólicas invocadas na sua composição. Com prosas tão carregadas quanto os próprios objetos das suas descrições, pretendiam decifrar para os contemporâneos e a posteridade os significados e motivos de cada elemento que integrava a estrutura. Eram, também, obras de circunstância, nem sempre escritas por autores circunstanciais. Em alguns casos, os arcos e os textos eram encarregados a figuras intelectuais proeminentes, como aconteceu em 1680.

Nesse ano, no dia 30 de novembro, ocorreu a entrada oficial na cidade do México de Tomás de la Cerda, Conde de Paredes, Marquês de La Laguna. É possível que, dentre todos os vice-reis da Nova Espanha, nenhum deles tenha sido homenageado por representantes tão exímios das letras mexicanas. O Marquês e sua esposa, María Luisa Manrique de Lara, foram recebidos por dois arcos monumentais: um, patrocinado pela Igreja Metropolitana e situado diante da porta ocidental da Catedral, fora idealizado por Sórora Juana Inês de la Cruz; o outro, erigido pelo Cabildo da cidade na praça de Santo Domingo, esteve a cargo de Carlos de Sigüenza y Góngora. Vinculados por profunda amizade e por terem em comum uma irrestrita vocação pelo saber, Juana – mulher, freira, enclausurada, autodidata – e Sigüenza – homem, professor universitário, cosmógrafo real, sábio – ocupavam lugares antagônicos na sociedade, mas estavam identificados pelo excepcional prestígio que ambos possuíam no campo intelectual mexicano, conforme evidenciava a escolha dos seus nomes para promoverem os fastos em tão importante ocasião. A título de complemento, Sórora Juana escreveu uma loa breve, para ser recitada perante as autoridades, intitulada “Explicacion succincta

del arco triumphal”, e, posteriormente, o copioso “Neptuno alegórico”. Para explicar sua empresa, Sigüenza compôs o “Theatro de virtudes políticas que constituyen a un príncipe”.<sup>1</sup> Não se conhecem fragmentos nem pinturas daqueles arcos; seus restos materiais, transformados pelo alfabeto, sobrevivem nessas notáveis obras do barroco novo-hispano.

Artefatos suntuosos e precários, como os túmulos e catafalcos que se erigiam nas cerimônias fúnebres dos reis, os arcos eram instalações temporárias, de utilidade passageira, elaborados em forma coletiva sob a direção dos letrados responsáveis por sua concepção. Apesar da sua irremissível caducidade e das suas apressadas composições materiais, eram dotados de uma espécie de sacralidade que perpassava sua fugaz existência. Se os arcos de mármore ou pedra da antiguidade eram erigidos para alimentar a memória das guerras e das famas, e para preservar fatos históricos com esperanças de eternidade, essas edificações fugazes serviam antes de tudo para decorar o presente, como investimento urbano destinado a impressionar os sentidos e doutrinar as percepções dos participantes da celebração (MARAVALL, 1983). Era um dos elementos principais da mise-en-scène que tomava conta de um espaço público transtrocado pela chegada do vice-rei, com suas ruas iluminadas como nunca, suas músicas, declamações e algaravias, seus mitotes evocativos dos tempos pré-hispânicos, seus palácios esplendentes.

Nesse marco de felizes convulsões, os arcos testemunhavam as evoluções da festa, e pereciam com ela. Tal era o destino usual desses aparatos, tanto nas cidades europeias quanto nas Índias. Da Roma clássica à Itália renascentista, os arcos comemorativos se institucionalizaram na Espanha no reinado de Carlos V e se multiplicaram nas cortes ocidentais a partir dessa primeira metade do século XVI. Já em *I Sette Libri della architettura*, que começaram a ser publicados em Veneza em 1537, Sebastiano Serlio estava obrigado a dedicar umas páginas do seu Livro IV à construção dessas edificações, que contrastavam com a durabilidade e

---

<sup>1</sup> *A Explicación succincta* foi impressa junto com a primeira edição do “Neptuno alegórico, océano de colores, simulacro político, que erigió la muy esclarecida, sacra y augusta Iglesia Metropolitana de México, en las lúcidas alegóricas ideas de un Arco Triunfal que consagró obsequiosa y dedicó amante a la feliz entrada del Excelentísimo Señor...”. A edição não tem data, mas Manuel Toussaint supõe que foi publicada em dezembro de 1680 ou, mais provavelmente, no início do ano seguinte. O “Theatro de virtudes políticas que constituyen a un príncipe: advertidas en los Monarchas antiguos del Mexicano Reino, con cuyas efigies se hermosteó el Arco Triumphal, que la muy Noble, muy Leal, Imperial Ciudad de México erigió para el digno recibimiento en ella del Excelentissimo Señor Virrey, Conde Paredes, Marques de la Laguna” foi publicado em 1680, pela viúva de Bernardo Calderón.

a solidez das legadas pela antiguidade. Como escreve Serlio (1540, IV, p. LIX),

Anchor que a nostri tempo non si faccian piu archi triumphanti di marmo, o d'altre pietre, nodimeno quando alcun gran personaggio fa l'entrata in una città, o per passaggio, o per tor il possesso di quella, se gli fanno ne i piu bei luoghi d'essa città alcuni archi triumphali di diverse maniere ornati di pittura.<sup>2</sup>

Inventados por eruditos que imaginavam o tema, a “fábrica” e os elementos compositivos, e realizados por pintores e artesãos que plasmavam essas ideias, os arcos eram artefatos retóricos e visuais: falavam através das suas imagens, mostravam através dos seus emblemas e versificações. Propunham enigmas que deviam ser decifrados, embora sempre pudessem ser entendidos de outro modo, tantas eram as correspondências e as imaginativas analogias que invocavam. Postulavam hieróglifos que se tornavam legíveis, ou pelo menos parcialmente legíveis, porque remetiam a um passado comum feito de saberes e alusões partilhadas. O arco era um “oceano de cores, simulacro político” (JUANA, 1994, p. 237), como já avisava o título do “Neptuno alegórico”, enfatizando tanto a preponderância das imagens (e, portanto, o lugar subalterno da letra) quanto a função pedagógica que estas desempenhavam.

Nos arcos confluíam a arquitetura, a pintura e a poesia, os volumes e os planos, as telas, as madeiras e os bronzes, as ordens compostas, dóricas e coríntias, a palavra e a cor, a língua latina e a língua espanhola, detalhes menores para ver de perto e amplas perspectivas para apreciar de longe. Cada elemento que integrava a composição era relativamente autônomo, mas adquiria seu significado final na narrativa quando apreciado como mais uma parte do conjunto. Através das diversas articulações que postulavam as pinturas e os textos entre si, com a cena circundante e com todos os atores envolvidos, o arco, que era mudo, começava a falar e a ser ouvido. No arco, monumental por escala real e pelas alusões que emanava, as imagens, distribuídas com seus lemas e explicações pelos diferentes painéis, é que resguardavam os sentidos previstos como verdadeiros e guiavam os modos de interpretação, evidentes ou sutis, que a cidade desejava exibir perante o novo vice-rei. Enquanto permaneciam e duravam

---

<sup>2</sup> “Mesmo que em nossos tempos não se façam arcos triunfais de mármore ou de outros materiais duráveis, quando alguma figura realiza a entrada numa cidade, seja de passagem ou para tomar posse da mesma, são elaborados nos locais mais belos dessa cidade alguns arcos triunfais ornamentados com as mais diversas pinturas”. Todas as traduções do espanhol são nossas.

nos efêmeros suportes do arco, imagens e emblemas determinavam as condições do visível e ditavam as regras do espetáculo. Legitimados pelo acontecimento, enquanto permanecessem e durassem, eram portanto condensações absolutas do real, mesmo sendo absolutas figurações. Citando Pierio Valeriano, Sórora Juana (1994, p. 237) lembra que, para os egípcios, Deus era representado pela figura de um círculo,

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 hieroglíficos que por similitud, ya que no por perfecta imagen, las representasen.<sup>3</sup>

Quando a compreensão racional se mostrava insuficiente e as palavras escritas se tornavam esses mudos “caracteres sin alma” que a freira evocará na “Respuesta”,<sup>4</sup> uma figura, já simbolizada, seria a menos imperfeita representação do irrepresentável. Contudo, encontrar o hieróglifo adequado, sintetizar um cúmulo de argumentos em um símbolo, reduzir as multiplicidades da expressão em uma alegoria ou um epigrama eram tarefas árduas. A tradição emblemática podia oferecer um repertório infinito, sempre disponível, para ser utilizado como domínio comum e língua franca. Emblemas eram a mais pura expressão da arte como técnica mnemônica, feita para o reconhecimento dos artifícios e das verdades. Recorrer a esse inventário era como penetrar numa selva obscura, feita de alusões sutilmente precisas, significados ocultos, combinações herméticas e sistematizadas perplexidades. Para os bons exploradores, porém, doutos no uso dos instrumentos sagrados e profanos adequados (e guiados pelos enciclopédicos catálogos dos Alciato, Ripa, Covarrubias, Saavedra Fajardo entre outros),<sup>5</sup> a selva parecia mais um campo de caça, ou um jardim florido, onde os engenhos se congregavam. *A emblemática*

3 “Não por julgar que a deidade, sendo infinita, pudesse ser comparada com uma figura e termo de quantidade limitados, mas porque, como eram coisas que careciam de toda forma visível e eram por conseguinte impossíveis de se mostrar perante os olhos dos homens (os quais na maior parte só têm por hábito da vontade o que seja objeto dos olhos), foi necessário procurar hieróglifos que por semelhança, já que não por imagem perfeita, as representassem”.

4 Trata-se da “Respuesta a Sor Filotea de la Cruz”, escrita por Sórora Juana.

5 Andrea Alciato (*Emblemata*, 1531), Paulo Giovio (*Diálogo de las empresas*, 1556), Césare Ripa (*Iconologia*, 1593), Sebastián de Covarrubias (*Emblemas morales*, 1610), Diego de Saavedra Fajardo (*Idea de un príncipe político cristiano, representada en cien empresas*, 1640) eram alguns dos autores e obras mais influentes, de consulta indispensável na época.

evocava o sonho de uma associação perfeita entre o corpo da imagem e a alma do discurso, idealizando uma conjunção definitiva em que cada parte – a figura, o mote e o epigrama – se completava na outra, para formar consagrados fragmentos de verdade. Esses fragmentos parecem hoje divertimentos ociosos, pomposas vaidades da inteligência renascentista e barroca, mas serviam para perceber o mundo, para compreender a história, para interpretar os planos divinos.

Capturar, dentre essas teias de citações e enigmas, os emblemas mais apropriados para a ocasião particular era, contudo, apenas uma parte do processo de invenção dos arcos triunfais. Antes disso, era necessário encontrar a medida, a chave das correspondências que sustentariam a concepção, a lógica e a pedagogia do arco. Os emblemas eram território mapeado, iconografia codificada e pronta para uso. Mas, para que a máquina emblemática funcionasse, antes havia que encontrar uma ideia, e para encontrar essa ideia havia que resgatar, com imaginação e analogias, as formas de uma abstração. Se a compreensão racional e a palavra eram insuficientes, essa abstração, já simbolizada, seria a menos imperfeita representação do irrepresentável. Toda criação, parece dizer a autora, supõe interpelar o invisível, tornar inteligível aquilo que não estava perante os olhos; é internar-se no reino das homologias, para achar, “por similitud, ya que no por perfecta imagen”, a mais reveladora condensação de sentido, que seria finalmente exibida no dispositivo monumental. Se conferir verdade às formas de todas as coisas invisíveis é o objetivo, o arco era a superfície onde essa teoria das semelhanças se concretizava para fruição de toda a cidade. No caso de Sórora Juana, essa “similitud, ya que no perfecta imagen” do Marquês de la Laguna estaria materializada na figura de Netuno. Um Netuno alegórico.

Essa figura, que a *inventio* resgata das memórias do passado, era, como Sórora Juana (1994, p. 239) diz na Dedicatória, o resultado visível de “buscar ideas y hieroglíficos que simbólicamente representen algunas de las innumerables prerrogativas que resplandecen en vuestra excelencia”.<sup>6</sup> Era o desenho inicial, que reavivava com sua potência demiúrgica toda a série de emblemas e aforismos que seriam invocados para representar tanto as virtudes da linhagem real quanto as particulares do marquês, já que “en vuestra excelencia se han dado las manos tan amigablemente los

---

6 “[...] procurar ideias e hieróglifos que simbolicamente representem algumas das inumeráveis prerrogativas que resplandecem em vossa excelência”.

timbres heredados y los esplendores adquiridos” (p. 239).<sup>7</sup> Certamente, se Netuno é o motivo que retorna pela força da *inventio*, é porque já havia sido invocado muitas outras vezes, especialmente, como era previsível, em cidades que dependiam dos mares. Na Nova Espanha, eram os deuses e heróis da antiguidade grega e latina os escolhidos para presidir os significados dos arcos levantados para os vice-reis. Mercúrio, Ulisses, Hércules, Marte, Perseu, Apolo, Páris, Aquiles foram alguns dos invocados ao longo dos séculos XVII e XVIII. Personagens bíblicos, como Sansão, e figuras históricas, como Júlio César ou Vespasiano, também foram utilizados para qualificar os novos monarcas através do prisma da história das mitologias. Mediante os modelos heroicos e as fábulas clássicas se buscava enfatizar os paralelismos entre as biografias dos vice-reis e as qualidades patentes no mito, que depois seriam desenvolvidos no programa iconográfico dos monumentos.

Esses paralelismos, que respondem a correspondências sagazmente advertidas, e a analogias laboriosamente recuperadas do mundo das coisas invisíveis, são explicados no “Neptuno alegórico”. Na “Razón de la fábrica alegórica y aplicación de la fábula” (JUANA, 1994, p. 251), a autora legitima os poderes da imaginação, lembrando, com Quinto Curcio, que “entre las sombras de lo fingido campean más las luces de lo verdadero” (p. 251), e passa assim a descrever a “latitud de lo imaginado” que levou à escolha de Netuno.<sup>8</sup> Algumas dessas justificativas são abstrusas, e mais parecem ser elencadas para demonstrar a farta erudição e o elegante domínio da prosa encomiástica, que eram tópicos indispensáveis nessa classe de obras de circunstância: Netuno é filho de Saturno, o rei mais poderoso, assim como o vice-rei é “filho” da real estirpe de Espanha, a mais poderosa da Terra; o marquês é irmão de Júpiter, rei dos céus, por ser irmão do duque de “Medina Coeli”; Netuno é deus de todo o mar, das ilhas e estreitos, e o marquês é “de la Laguna”; o tridente de Netuno é o símbolo das potestades civil, criminal e marcial do vice-rei etc. Esse tipo de correspondência e mitificação, entretanto, nada tinha de extravagante, já que constituíam o lugar comum que informava as apoteoses dinásticas nas exéquias reais e nas renovações da monarquia, e costumeiramente se manifestavam em aparatos efêmeros de evocação e propaganda, como os túmulos e os arcos.

7 “[...] em vossa excelência se deram as mãos tão amigavelmente os timbres herdados e os esplendores adquiridos”.

8 “Razón da fábrica alegórica e aplicação da fábula”; “entre as sombras do fingido campeiam mais a luzes do verdadeiro”; “latitud do imaginado”.

Tais elementos e remissões apareciam nos oito quadros principais que cobriam a fachada do arco, a superfície onde reinava a “lengua de los pinceles” [língua dos pincéis] (JUANA, 1994, p. 242), que seria traduzida pelas palavras do “Neptuno alegórico”. Na parte final da obra, Sórora Juana empreende a tarefa de fazer entender por completo a composição dessas imagens, para trazê-las de volta diante dos olhos dos leitores. Começam a se multiplicar aqui “os trechos brilhantes, justapostos segundo um modelo rapsódico”, como diria Barthes (2002, pp. 23-24). Começa a écfrese propriamente dita:

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 (JUANA, 1994, p. 253).<sup>9</sup>

A écfrese supõe um trabalho de interpretação da matéria visual, tal como esta perdura na memorização. Tenta recriar aquilo que foi uma vez visível e já inexistente, e aspira recuperar, com vívido discurso, a experiência da contemplação. Emulação verbal das cores, das sombras e dos relevos, revisão dos ilusionismos e coloridos enganos que o arco havia instalado no espaço urbano, a écfrese manifesta o propósito descritivo e explicativo que, junto com a intenção laudatória, justificam a escrita do opúsculo. Não devemos esquecer, porém, que Sórora Juana, como Sigüenza ou qualquer outro autor da sua época, não pretende postular uma identidade absoluta entre a pintura e o discurso (uma ideia que seria extravagante para os leitores das retóricas clássicas), nem limitar-se a oferecer uma descrição física mais ou menos “exata” do artefato. A freira se dedica nessas páginas, como não podia ser de outra forma, a elaborar um exercício retórico. Um exercício pautado pelas convenções do gênero epidítico, o gênero do tempo presente, o mais adequado para multiplicar os encômios dirigidos ao novo governante, e que, como o próprio arco, invocava as mesmas operações retóricas (*inventio*, *dispositio*, *elocutio*) e apontava a cumprir também os categóricos objetivos de toda eloquência: *docere*, *delectare*, *movere*.

Mesmo que copie fielmente a inscrição em latim que constava na parte superior do arco, mesmo que indique com exatidão suas medidas, suas

---

9 “Foi erigida em trinta varas de altura a formosa fábrica, para a qual em geométrica proporção correspondiam dezesseis de latitude, fenecendo sua primorosa estrutura em ponta diagonal; foi composta de três corpos, em que estavam por sua longitude repartidas três ruas, em que (permanecendo livre a capacidade da fachada) se formavam três painéis.”



divisões e o exato lugar (a mão destra, a mão sinistra, na porção superior ou inferior) que ocupava cada pintura, o “Neptuno alegórico” é antes de tudo uma oração panegírica, feita para celebrar menos a festa ou seus artefatos do que a figura do vice-rei. Uma oração que interpela permanentemente a figura de um receptor privilegiado e já ausente (o vice-rei, que recebe todos os louvores), mas que prescreve a outros destinatários (os leitores do “Neptuno”) os modos verdadeiros em que o texto, e o arco, devem ser lidos e revistos. Mas ao mesmo tempo, é mais do que isso. Como observa Facundo Ruiz (2012, p. 31, grifo do autor), “el ‘Neptuno alegórico’ no es un texto para ser (punto por punto, o solamente) *leído*, es decir: su potencia excede el libro, ocupa la ciudad, y necesariamente, si no se pierde, pronto se transforma”.<sup>10</sup> É uma oração panegírica, no entanto, que em todo caso está obrigada a lidar com um fantasma, o arco: uma *phantasia* que retorna, e que, desta vez por meio da leitura, como um duplo estranho, é uma vez e outra descortinada.

Artifício moldado sobre outro artifício, Sórora Juana inventa outra vez o arco triunfal ao relatar os argumentos de cada um dos oito grandes *lienzos* que decoravam a estrutura. Inventa conforme a normativa, que aponta, como diz João Adolfo Hansen (2006, p. 99), “tópicas que figuram situações, cenas, objetos, sentenças, tipos, corpos de tipos, caracteres, paixões, qualidades, quantidades, hábitos e relações das partes dos corpos”, e “argumentos ilustrados por exemplos e comparações que agradam ao público”. Na leitura, os quadros aparecem em sequência, do primeiro ao oitavo, enquanto no arco estavam distribuídos pela superfície da fachada, o que incentivaria outras possíveis associações entre as diversas imagens expostas.

“Simulando as partes do quadro para o olho do juízo do destinatário” – como indica Hansen (2006, p. 92) ao precisar os sentidos da éfrase –, Sórora Juana lembra que na primeira pintura estavam representados Netuno e sua esposa Anfitrite, com os rostos do vice-rei e da marquesa. Cita Cartario, que cita Pausanias; transcreve versos latinos; abusa da hipérbole. Lembra que nos quatro cantos do painel estavam desenhados os ventos e aproveita para acrescentar referências mitológicas e literárias sobre o tema. A seguir encerra a recriação com um soneto. O esquema se mantém na descrição das outras sete pinturas: parte da localização que o quadro ocupava

---

<sup>10</sup> “[...] o ‘Neptuno alegórico’ não é um texto para ser (ponto por ponto, ou somente) lido, quer dizer: sua potência excede o livro, ocupa a cidade, e necessariamente, se não se perde, de imediato se transforma.”

na estrutura, enumera cenas mitológicas pertinentes ao argumento, multiplica as citações e conclui com um breve texto literário (soneto, décima, epigrama, oitava) que condensa os raciocínios. A narrativa que as imagens recompõem descreve a intervenção de Netuno no resgate de uma cidade que, acossada pelas águas e os monstros marinhos, haverá depois de governar com sabedoria.

Na ideiação das pinturas, dos hieroglíficos e lemas, como em parágrafos anteriores do texto, Sórora Juana não se limita, contudo, a repetir as obrigatoriedades da tópica panegírica. Não se priva de incluir alusões mais incisivas, utilizando sutil e magistralmente circunlóquios e alegorias que evidenciam as expectativas que a cidade e suas elites depositavam no novo vice-rei. A associação de Netuno com o silêncio (“por ser dios de las aguas, cuyos hijos los peces son mudos”, (JUANA, 1994, p. 244),<sup>11</sup> com a prudência, a piedade e a sabedoria é uma referência às virtudes elencadas por Cícero, que eram também as tipicamente postuladas para todo príncipe cristão, mas alude, por outra parte, à mais mundana arena das negociações políticas e da relação entre as forças de poder que o marquês encontraria no reino.

*Promover a paz, saber ouvir, não contrariar, dentro do marco do pacto colonial, interesses locais* era o que se esperava de todo vice-rei. Além de recomendar a mesura no exercício do cargo e “para que gocemos en ejecuciones los felices anuncios de su gobierno” (JUANA, 1994, p. 285),<sup>12</sup> lembremos que, ao descrever as pinturas, o “Neptuno”, como aponta Georgina Sabat-Rivers (1982), elabora duas petições muito concretas: ordenar obras que evitassem novas inundações na cidade (“quede ya la cabeza de occidente / segura de inundantes invasiones/pues, con un templo, auxilio halla oportuno / en la tutela de mejor Neptuno”; (JUANA, 1994, p. 285) e concluir a ainda inacabada catedral (“aqui, a numem mejor, la Providencia / sin acabar reserva esta estructura / porque reciba de su excelsa mano / su perfección el templo mejicano”) (p. 285).<sup>13</sup>

Formulando essas petições (que talvez fossem requerimentos), o arco triunfal e o “Neptuno alegórico” levantam uma voz que desejava ser ouvida, que tomava conta do espaço público para promover a vigência

11 “[...] por ser deus das águas, cujos filhos, os peixes, são mudos.”

12 “[...] para que desfrutemos em realizações os felizes anúncios do seu governo.”

13 “[...] permaneça já a cabeça de occidente / segura de inundantes invasões / pois, com um templo, auxílio acha oportuno / na tutela de melhor Netuno”; “aqui, a destino melhor, a Providência / sem acabar, reserva esta estrutura / porque receba da sua excelsa mão/sua perfeição o templo mexicano.”

dos pactos sociais adquiridos. Como se o monumento e o texto fossem também espelhos, que duplicavam as formas ideais de uma sociedade imaginada, dispostos para a contemplação do vice-rei – e para que o vice-rei se contemplasse neles. O espelho de príncipes, de inveterada tradição e longamente consagrado na tratadística política ocidental, era outro dos lugares comuns nesse tipo de cerimônia. Enaltecido como fonte exemplar dos feitos (e fracassos) dos antepassados e como instrumento formativo na preparação dos futuros governantes, o espelho emite virtudes, expectativas e condutas a serem imitadas. Clara e distintamente, permite ver o acontecido e transforma o passado em pedagogia. É sábio e admonitório, imperativo e oracular; seus influxos, propagados na emblemática e na imaginação pictórica, precisam ser eficazes e contundentes.

Essas características, tacitamente presentes no arco erigido em frente a porta da catedral e nas páginas do “Neptuno alegórico”, são muito mais ostensivas no outro, idealizado por Sigüenza y Góngora para ornamentar a Praça de Santo Domingo. Se o arco de Sórora Juana, antes de tudo, se apresentava como mimético, já que pretendia *ser como* o marquês de La Laguna, “copiando” suas virtudes e grandezas evocadas por meio da figura mítica de Netuno, o arco de Sigüenza era, antes de tudo, prescritivo, mostrando como o vice-rei *deveria ser* e em quem devia inspirar-se, ao ocupar o trono da Nova Espanha.

Evidentemente, essa vocação prescritiva não significa que o arco, e o “Teatro das virtudes”, não fossem panegíricos como era esperado, ou que não estivessem igualmente fundamentados nas convenções retóricas que guiavam a elaboração desse tipo de obra comemorativa. Significa que, tanto na concepção do arco, quanto no próprio título da obra que o eterniza (lembramos: “Theatro de virtudes políticas que constituyen a un príncipe: advertidas en los Monarchas antiguos del Mexicano Reino”), há já uma clara intenção de tornar visíveis uma série de pautas a serem seguidas, além de haver, por outra parte, um uso diferenciado da história mexicana, que fugia do padrão estabelecido nessas circunstâncias.

Como o “Neptuno”, o “Theatro” pode ser lido como diário de episódios públicos, como impressão escrita do anteriormente percebido e como éfrase de um artefato efêmero. Não há como saber se Sigüenza e Sórora Juana escrevem durante a confecção dos arcos ou depois, quando esses já tinham sido desmontados, mas está claro que ambos os textos pressupõem a existência prévia do arco e, nesse sentido, adquirem um mesmo caráter especular – embora, como vimos, o reflexo não seja nada

idêntico ao modelo. Os textos, assim, especulam em vários sentidos: refletem sobre o caráter, os modos e os significados das efemeridades; produzem brilhos que permitem avistar novamente os arcos e invocam simulacros (políticos) que favorecem o retorno do fantasma; e se impõem eles mesmos como espelhos, onde o vice-rei e a sociedade estão obrigados a contemplar-se. O opúsculo de Sigüenza, entretanto, é mais explícito a esse respeito, porque já no título anuncia essas funções especulares ao se definir como *theatro*, palavra que instaura representações e campos de visão e evoca as atividades oculares e a reflexão na sua etimologia.

De espelho em espelho, Sigüenza constrói um objeto de conhecimento, que conserva e divulga saberes históricos, que transmite e publica exemplos de ação. Um objeto que deveria ser chamado de outro modo, como longamente discute no primeiro dos prelúdios do “Theatro”. A Nova Espanha, diz, não precisa de arcos triunfais, esse monumento da guerra, que “nunca se erigiu a aquél a quien por lo menos no hubiese despojado de vida a cinco mil enemigos”.<sup>14</sup> Arcos triunfais carregam memórias da morte, são produtos de outras geografias. Ao contrário dos pórticos, que em vez de lembrar felicidades marciais, exibem urbes ordenadas e abrem caminhos. Portas que irradiam e demonstram a concórdia em que vive o reino, portas para que os visitantes “entrasen en la ciudad con tranquilidad y quietud” (JUANA, 1994, p. 233).<sup>15</sup> Sigüenza idealiza assim não um arco triunfal, nome impróprio, mas um “arco honorífico”: uma porta verdadeiramente mexicana.

Sob esse pórtico, local de acesso e umbral iniciático, devia passar o marquês. O portal, mesmo temporário e sujeito à imediata contingência do tempo, era um marco urbano que abria veredas e mostrava perspectivas, mas também, com suas cores e didatismos, era um marco de purificação, em que eram depuradas as práticas antigas e adotadas as virtudes necessárias. Assinalava o local mais propício para se cumprirem as liturgias da passagem, que soldariam o pacto entre o representante do rei e as elites locais, garantes da monarquia universal:

Providencia será también el que la vez primera que a los príncipes y gobernadores se les franquean las puertas sea cuando en ellas estuvieren ideadas las virtudes heroicas de los mayores, para que, depuesto allí todo lo que con ellas no conviniere, entren al ejercicio de la autoridad y del

---

14 “[...] nunca se ergueu àquele a quem, ao menos, não houvesse despojado da vida a cinco mil inimigos.”

15 “[...] entrassem na cidade com tranquilidade e quietude.”

mando adornados de cuantas perfecciones se les proponen para ejemplar del gobierno (SIGÜENZA, 1984, p. 171).<sup>16</sup>

O tom é autorizado e autoritário. O arco é prova de lealdade à coroa, mas as chaves da cerimônia pertencem à cidade, não ao vice-rei: as portas não estavam já abertas, são franqueadas pelas autoridades, e o recém-chegado deve compulsoriamente contemplar no espelho as virtudes que deverão ser aplicadas no seu governo. Nesse caso, não são as façanhas de Netuno as que se refletem na lustrosa superfície desse espelho. Não está ausente a figura do deus das águas e do silêncio. Muito pelo contrário, ocupa todo o terceiro e último prelúdio do “Theatro”, no qual Sigüenza elogia com todas as ênfases a invenção de Sórora Juana e o arco resultante da sua empresa. Nesse prelúdio, o autor parece ir além do que seria esperado e discorre longamente sobre uma peculiar ideia: “no ser Neptuno quimérico Rey o fabulosa deidad sino sujeto que con realidad subsistió con circunstancias tan primorosas como son el haber sido el progenitor de los indios americanos” (SIGÜENZA, 1984, p. 183).<sup>17</sup>

Para chegar a essa conclusão, Sigüenza enumera indispensáveis evidências, extraídas das elucubrações comparatistas entre o Egito e outros povos do mundo, elaboradas pelo jesuíta Athanasius Kircher (1653) em *Oedipo Egiptíaco*, das profecias de Isaias, das repercussões do mito da Atlântida (um dos temas recorrentes nas páginas dos cronistas contemporâneos), das conjecturas geográficas de Bernardo de Aldrete, entre outras dezenas de referências que o autor invoca, cita e interpreta conforme os objetivos da sua argumentação. Como qualquer outro erudito disposto a confirmar uma hipótese, Sigüenza recortava e dava sentidos aos textos conforme suas necessidades, que nem sempre coincidiam com as verdadeiras opiniões defendidas pelos autores citados. Baseado no seu próprio estudo dos “jeroglíficos” mexicanos e nas semelhanças entre estes e os egípcios, nas comuns idolatrias entre ambos os povos e também em precárias ilações etimológicas e em usos parciais dos diálogos platônicos, Sigüenza conclui com um preclaro silogismo: se Netuno governava a

---

16 “Providência será também que, a primeira vez em que, para os príncipes e governadores, serão franqueadas as portas, seja quando nelas estiverem idealizadas as virtudes heroicas dos antecessores, para que, excluído ali tudo que não for conveniente, ingressem ao exercício da autoridade e do mando adornados de quantas perfeições sejam exibidas como exemplo de governo.”

17 “[...] não ser Netuno quimérico Rei ou fabulosa deidade, mas sujeito que em realidade subsistiu em circunstâncias tão primorosas como as de ter sido o progenitor dos índios americanos.”

Atlântida e se dela saíram as gentes que povoariam o continente americano, então “sus primitivos habitantes los toltecas, de donde dimanaron los mexicanos” (SIGÜENZA, 1984, p. 183) seriam filhos de Netuno.<sup>18</sup>

Toda essa discussão, profundamente livresca e retórica, da classe das disputas que eram tão apreciadas na época, não parecia ser, contudo, mais do que uma útil (no melhor das hipóteses) ou desnecessária (na pior das hipóteses) digressão. Embora seja sempre um tanto problemático aplicar o conceito de “digressão” quando a digressão era regra, podemos dizer que, no caso do “Theatro”, Netuno era um personagem secundário. Se na obra de Sórora Juana, tinha sido a grande chave interpretativa para celebrar a chegada do marquês, na de Sigüenza era apenas um argumento para enaltecer a linhagem americana, um recurso a peregrinas genealogias para melhor honrar a história novo-hispana. No “Theatro”, Netuno se desvanece quando, acabados os prelúdios, o autor passa a descrever a “máquina de cores” construída na Praça de Santo Domingo. A partir desse momento, começam a aparecer os verdadeiros protagonistas do arco e do texto, os “monarcas do Mexicano Império” (SIGÜENZA, 1984, p. 184).

Nos quinze capítulos do “Theatro” em que o autor expõe as características e inspirações dessa máquina, toda a cena e todas as atenções estão dedicadas aos “Imperadores” havidos antes da chegada de Cortés. Como vimos, a praxe indicava cultuar nos arcos a memória das figuras mitológicas e adular os príncipes mediante as narrativas dos méritos e façanhas dos heróis e deuses da antiguidade mediterrânea. Essa tinha sido a opção seguida por Sórora Juana e seria a norma em quase todos os arcos triunfais erigidos na Nova Espanha nos séculos XVII e XVIII. Não para Sigüenza, que decide erigir um arco “indiano”. Um arco que deve ter provocado certas suspicácias e críticas (que o autor contesta e impugna no texto), mas que certamente contava com o aval do poderoso *cabildo* da cidade.

“Es, pues, la patria, una cosa saludable”, prosigue Farnesio, ‘su nombre es suave, y nadie se preocupa de ella porque sea preclara y grande, sino porque es la patria”, cita Sigüenza (1984, p. 174),<sup>19</sup> referendando um conceito que anima todo o “Theatro”: o conceito de pátria. No Prelúdio II, em que justifica a escolha do tema do seu arco, ela é uma das palavras mais recorrentes, decorada por inúmeras citações que enfatizam as virtudes do

18 “[...] seus primitivos habitantes, os toltecas, dos quais dimanaram os mexicanos”.

19 “É, então, a pátria, uma coisa saudável”; “seu nome é suave, e ninguém se interessa por ela porque seja preclara e grande, mas porque é a pátria.”

pertencimento e a vindicação do próprio território e da própria história. Essa pátria, para Sigüenza, não é o império espanhol do qual toma parte, nem a monarquia espanhola, da qual é leal súdito; é o México, antigo e presente. O título desse prelúdio é já uma afirmação do princípio que norteia as duas obras: “El amor que se le debe a la patria es causa de que, despreciando las fábulas, se haya buscado idea más plausible con que hermostear esta triunfal portada” (p. 172).<sup>20</sup> É o amor, então, que torna mais plausível a ideia incomum, quase insólita no contexto colonial, de exibir no espelho das virtudes um espelho da pátria. Se o arco ensina as qualidades políticas que o príncipe deve assumir, exhibe também como essas virtudes haviam sido e se haviam manifestado no governo da pátria até a chegada dos espanhóis.

Transformar imperadores idólatras em modelos de conduta e recriar um teatro de virtudes cristãs nos tempos dos falsos deuses era uma anomalia e, como gesto dirigido ao representante do rei, podia parecer um contrassenso ou um desatino. O “Theatro”, porém, não deixa nada sem explicar e rebate as censuras que essa decisão pudesse incitar. Em primeiro lugar, discute (e reafirma) o direito de inventar um arco pensado como espelho de virtudes. Sigüenza (1984, p. 188) reconhece, com Plínio, que “ciertamente es hermoso, aunque pesado y rayano en la soberbia, el prescribir cómo debe ser el príncipe”,<sup>21</sup> mas a observação é puramente retórica porque o espelho era lugar comum na educação de todo soberano, que devia projetar seu destino nos feitos dos antepassados, e porque o autor contava com a circunstância propícia, com seu prestígio e com o respaldo das autoridades para invocar essa tradição. Em vez de soberba, essa atitude era oportuna, quiçá imprescindível; basta citar outra vez Plínio (*apud* SIGÜENZA, 1984, p. 188) e lembrar com ele que “el alabar, pues a los príncipes más buenos, y por medio de ellos, como al través de un espejo, mostrar a la posteridad la luz que de ellos emana, tiene mucho de utilidad, nada de arrogancia”.<sup>22</sup> Em segundo lugar, adverte que não se limitará a louvar as virtudes que denomina “ethnicas” (ou seja, daqueles que careciam da “luz verdadera del conocimiento divino”), mas que haverá também de recorrer às Sagradas Escrituras, “que se pueden

20 “O amor que se deve à pátria é causa de que, desprezando as fábulas, tenha se procurado ideia mais plausível para enfeitar esta triunfal portada.”

21 “[...] certamente é belo, embora pesado e próximo da soberba, prescrever como deva ser o príncipe.”

22 “[...] louvar, pois, os príncipes melhores, e, por meio deles, como através de um espelho, mostrar à posteridade a luz que deles emana, tem muito de utilidade, nada de arrogância.”

llamar flores, porque nos hacen florecer con flores, es decir con virtudes” (p. 183).<sup>23</sup> Na síntese entre a recordação dos “príncipes más buenos” e as verdades das Escrituras, Sigüenza encontra a fórmula para legitimar sua intenção. Para o autor, como para seus patrocinadores, era justo e coerente com as grandezas da terra resgatar a memória dos monarcas mexicanos. Contrassenso seria buscar unicamente no mundo greco-romano aquilo que a pátria já tinha encontrado antes.

Já na Dedicatória ao novo-vice, que abre o “Theatro”, Sigüenza (1984, p. 167) tinha avisado que

Y si era destino de la fortuna el que en alguna ocasión renaciesen los mexicanos monarcas de entre las cenizas en que los tiene el olvido, para que como fénixes del occidente los immortalizase la fama, nunca mejor pudieron obtenerlo que en la presente.<sup>24</sup>

Amor e esquecimento tinham sido então as causas da sua escolha temática, que se materializava no momento mais propício, assinalado pela chegada do marquês. Sigüenza invoca o símbolo da Fênix, figura onipresente na literatura barroca e nos fastos oficiais, especialmente nas exéquias, como emblema da ressurreição e da imortalidade. Nas festas áulicas, a fênix, a ave que uma e outra vez ressurgia do fogo, aludia à continuidade da monarquia e ao triunfo do poder real, que vencida a morte ao garantir a linha sucessória do trono. Fim e recomeço, única como o sol, a ave da fatalidade e da esperança, que era sempre a mesma e sempre outra, era um tradicional modo de celebrar, precisamente em circunstâncias penosas, a perduração das dinastias e a renovação dos pactos imperiais. Como diz Kantorowicz (1985, p. 355), ao analisar a aplicação desse mito nas poéticas do poder monárquico,

La especie era desde luego inmortal, y el individuo mortal. El ave imaginaria evidenciaba, por tanto, una dualidad: era a la vez Fénix y la especie del Fénix, mortal como individuo, aunque también inmortal por ser la especie entera. Era simultáneamente individual y colectiva porque la especie solo producía un espécimen cada vez.<sup>25</sup>

23 “[...] luz verdadeira do conhecimento divino”; “que podem ser chamadas de flores, porque nos permitem florescer com flores, ou seja com virtudes.”

24 “E se era destino da fortuna que em alguma ocasião renascessem os mexicanos monarcas a partir das cinzas em que os oculta o esquecimento, para que como fênix do ocidente os immortalizasse a fama, nunca melhor do que no presente puderam receber essa dádiva.”

25 “A espécie era certamente imortal, e o indivíduo, mortal. A ave imaginária evidenciava, portanto, uma dualidade: era ao mesmo tempo Fênix e a espécie do Fênix, mortal como Remate de Males, Campinas-SP, v. 37, n. 1, pp. 285-306, jan./jun. 2017



Sigüenza, entretanto, utiliza a ave, esse motivo comum que se aplica para afirmar a perpetuidade da monarquia espanhola, para evocar os governantes *mexicas*, “fénixes del occidente”. Nesse caso, porém, não havia retornos; a única perduração é a que eventualmente poderia outorgar a fama. É evidente que nem Sigüenza nem o *Cabildo* podiam reivindicar o fim da dominação colonial e a volta dos antigos soberanos; teria sido impensável, e de fato nada estaria mais afastado dos seus propósitos. Em 1680, nada haveria de subversivo na exaltação dos monarcas mexicanos de outrora,<sup>26</sup> que, mitificados pelo espetáculo, propunham contudo uma via eficaz para falar do presente da pátria. Uma via mediante a qual as bondades antigas que imperavam no território são confirmadas e que permite enfatizar, por meio do encômio ao passado, a singularidade e a relevância da Nova Espanha no sistema-mundo da época. No “Theatro”, como no arco de Sigüenza, a loa ao príncipe é assim também uma loa à história da pátria.

Após as justificativas e conjecturas incluídas nos três prelúdios, o leitor do “Theatro” começa a observar nos dois primeiros capítulos, em que Sigüenza desenvolve as capacidades da sua prosa efrástica, as características particulares que constituíam o arco da Praça de Santo Domingo. Era muito maior e apresentava formas arquitetônicas mais imponentes que o outro erigido diante da Catedral. Na porta principal, uma inscrição pedia ao vice-rei entrante que “bondadoso y bueno consulte con su pueblo todos y cada uno de los asuntos” e avisava que o magno acontecimento estava ocorrendo no “año 353 de la fundación de México” (SIGÜENZA, 1984, p. 187),<sup>27</sup> enfatizando assim mais uma vez as continuidades entre o passado pré-hispânico e o presente, manifestadas pelo espírito dos monarcas fugazmente redivivos:

Animóse esta hermosísima máquina de colores, por las razones que dejo escritas en el Prefacio II, con el ardiente espíritu de los mexicanos emperadores desde Acamapich hasta Cuauhtémoc, a quienes no tanto para llenar el número de tableros como por dignamente merecedor del elogio acompañó

---

indivíduo, embora também imortal por ser a espécie inteira. Era simultaneamente individual e coletiva, porque a espécie só produzia um espécimen cada vez.”

26 A idealização dos monarcas antigos contrasta profundamente com a visão negativa que Sigüenza (1932) tem dos indígenas contemporâneos, tal como descritos, por exemplo, em *Alboroto y motín de los indios de México*, escrito por ocasião da grande rebelião ocorrida na cidade do México em 1692.

27 “[...] bondoso e bom, consulte com seu povo todos e cada um dos assuntos”; “ano 353 da fundação do México.”

Huitzilopochtli, que fue el que los condujo de su patria (SIGÜENZA, 1984, p. 187).<sup>28</sup>

É a partir do capítulo III que Sigüenza começa a articular o devir histórico de cada um dos monarcas, com as virtudes cristãs que estes não conheciam, mas já praticavam e representavam. O autor escreve aqui como historiador, que relê, acata, corrige e refuta as fontes dos cronistas anteriores (de Bernal Díaz a Herrera, de Acosta e León Pinelo a Torquemada, cuja *Monarquía indiana* é uma das mais profusamente citadas), e também, sendo profundo estudioso da cultura indígena, como antiquário e filólogo, que aporta seu conhecimento da língua *náhuatl* e investiga as antiguidades mexicanas para compendia-las na situação presente.

Nessa dupla e correspondente função, Sigüenza (1984, p. 197) apresenta Huitzilopochtli como o grande fundador da estirpe mexicana, o condutor que, seguindo o canto dos pássaros, “persuadió al numeroso pueblo de los aztecas el que, dejando el lugar de su nacimiento, peregrinase en demanda del que les pronosticaba aquel canto que tenia por feliz prenuncio de su fortuna”.<sup>29</sup> Ao explicar os sentidos manifestos na representação pictórica desse monarca, a *acoluthia* da empresa, como diz Sigüenza (1984, p. 189), vemos como ele opera essa tentativa de articulação entre a história pré-hispânica, a filologia *náhuatl* e a exegese das fontes cristãs e clássicas. O autor menciona o braço esquerdo, uma tocha e o pássaro *huitzilin* como símbolos evocativos da figura do governante. Nessa imagem estão impressos a etimologia do nome e outros “significados recónditos y misteriosos” (p. 189). Esses significados (via Cartario, Brixiano e Pierio Valeriano) remetem ao fogo de Deus e associam o lado esquerdo (via Virgílio e Plutarco) com os bons auspícios e a prosperidade. Sigüenza encontra assim os modos de vincular Huitzilopochtli tanto com os projetos divinos, que determinaram a peregrinação do setentrião até o vale central, quanto com a virtude da fé, que o líder cultivava ao cumprir sua tarefa. Afinal, se todos os acontecimentos históricos ocorreram por desígnio de

---

28 “Esta formosíssima máquina de cores foi animada, pelas razões que deixo escritas no Prefácio II, com o ardente espírito dos mexicanos imperadores, de Acamapich até Cuauhtémoc, aos quais, nem tanto para preencher o número de painéis mas porque dignamente merecedor do elogio, acompanhou Huitzilopochtli, que foi quem os levou até a sua pátria.”

29 “[...] persuadiu o numeroso povo dos aztecas a que, abandonando o local de seu nascimento, peregrinasse em demanda daquilo que lhes prognosticava aquele canto que tinha por feliz prenúncio da sua fortuna.”

Deus (ideia defendida na época por todo tratadista espanhol), também na peregrinação e na fundação do Império era necessário observar, como em todas as coisas, a presença divina.

Se o cultivo da fé caracterizava a Huitzilopchtli, a esperança era a virtude de Acamapich, primeiro rei dos mexicanos. Vítimas das tiranias dos tepanecas, os mexicanos, a instâncias desse rei não haviam perdido a esperança de livrar-se um dia do cativo, e essa determinação teve sua recompensa. Como no caso anterior, e como acontece de modo geral nos doze capítulos intitulados com o nome de cada rei, Sigüenza parte de uma virtude, catalogada em tratados emblemáticos muito presentes no seu texto e muito influentes na época, como o *Theatro de la vida humana*, de Beyerlinck e o *De simulacro Reipublicae*, de Enrico Farnesio. A seguir discorre sobre a etimologia do nome próprio do monarca e mostra como nesse nome já estavam inscritos alguns episódios relevantes para a evolução da pátria. Esses episódios são depois relacionados por analogia com outros, presentes nas Escrituras e nas obras da antiguidade clássica e ilustrados com versos alusivos. Finalmente, o capítulo se encerra com a descrição, sempre atravessada por erudições, da pintura correspondente que fora exibida no arco.

Desse modo, a justiça, a temperança, a prudência, a fortaleza, a constância, a piedade, o cultivo da paz, a serenidade, o sacrifício, a clemência, a audácia, o dom de aconselhar, a afabilidade, o amor à pátria desfilam pelo texto encarnados nas figuras dos monarcas, como antes haviam se replicado, perante os olhos do vice-rei e de todos os presentes, no calidoscópico do arco honorífico. Mesmo os últimos soberanos, que perderam o império vencidos pelos espanhóis e pela Fortuna, mereciam servir de exemplo para o novo vice-rei, e até o desventurado Moctezuma, que na *Historia de la conquista de México*, de Antonio de Solís (publicada apenas quatro anos depois do “Theatro”, em 1684), era visto como tirano soberbo e maquiavélico, é honrado por Sigüenza (1984, p. 225) com versos como estes: “sin que la benignidad / le minorase la alteza, / de su misma fortaleza / se forjó su suavidad”.

O último capítulo é dedicado ao painel principal da segunda fachada. Como “un dístico elegíaco en un grano de sésamo” (SIGÜENZA, 1984, p. 256),<sup>30</sup> o capítulo e a pintura são vistos como resumo final e corolário de toda a obra. Reunindo insígnias e ideias que balizavam ambas as máquinas (a textual e a arquitetônica), esse fechamento do “Theatro” exhibe uma

30 “[...] um dístico elegíaco em um grão de sésamo.”

pintura na qual o vice-rei, já consagrado pelos símbolos pátrios da águia e do nopal, verte uma cornucópia sobre a cidade do México. O “compendio de virtudes soberanas” se encerra, como o “Neptuno alegórico” de Sórora Juana, com a alocação pronunciada naquele dia de novembro de 1680 diante do público congregado na praça.

Como o “Neptuno”, o “Theatro de las virtudes políticas” cumpre o tríplice propósito de servir como peça encomiástica, operar como instrumento de propaganda e preservar a memória daquele dia. Na condição de loa, manifesto político e registro testemunhal, as obras multiplicam os superlativos, revelam o mapa das forças que imperavam no vice-reino e anunciam as expectativas que a chegada do novo governante suscitava nas elites novo-hispanas.

Ficções dramáticas que glosam acontecimentos, ambos os textos evocam as possibilidades e aporias de materializar um presente que já não existe, de descrever volumes fugazes que tinham acabado de desaparecer, de restituir os clamores da praça pública que se haviam apagado. Escritos em ausência dos objetos, estão penderes das retóricas da éfrase, com seus usos da erudição e o respaldo das autoridades pertinentes, com suas moralidades e suas pedagogias. Ambos atualizam repertórios comuns e restituem mitologias e episódios guardados nos arquivos do tempo, mas optam por seguir caminhos diferentes quando interpelam o devir histórico. O “Neptuno” e o arco da Catedral repousam na história da literatura, nas narrativas dos heróis clássicos e nos vocabulários da alegoria ocidental. O “Theatro” e o arco de Santo Domingo carregam igualmente consigo emblemas, fábulas e citações, mas são construídos com os materiais da história mexicana. Por meio desses diversos caminhos, os arcos de 1680, e os textos que os evocam, revelavam assim, entre cores e florilégios, os contornos, sempre esquivos e constantes, da silhueta da pátria.

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. A antiga retórica. In: \_\_\_\_\_. *A aventura semiológica*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, pp. 3-100.
- GLANTZ, Margo. *Obras reunidas. Ensayos sobre literatura colonial*. México: FCE, 2006.
- HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da ekphrasis. *Revista USP*, São Paulo, nº 71, 2006, pp. 85-105.

- JUANA INÉS DE LA CRUZ. Neptuno alegórico. In: \_\_\_\_\_. *Obra selecta*. Selección y prólogo Margo Glantz. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1994, pp. 235-309.
- KANTOROWICZ, E. H. *Los dos cuerpos del Rey*. Madrid: Alianza, 1985.
- KIRCHER, Athanasii. *Oedipi Aegyptiaci*. Roma: Vitalis Mascardi, 1653.
- LLORENTE MEDINA, Antonio. Don Carlos de Sigüenza y Góngora, educador de príncipes: el Theatro de virtudes políticas. *Literatura mexicana*, v. 5, n° 2, 1994, pp. 335-374.
- MARAVALL, José Antonio. *La cultura del barroco*. Barcelona: Ariel, 1983.
- MÍNGUEZ, Víctor. El Fénix y la perpetuación de la realeza: el catafalco de Carlos II en la Catedral de Lima en 1701. *Millars*, Castellon de la Plana, Universitat Jaume I, n° XIV, 1991, pp. 139-152.
- MÍNGUEZ, Víctor. *Los reyes distantes. Imágenes del poder en el México virreinal*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, D.L., 1995.
- MORAÑA, Mabel. *Viaje al silencio. Exploraciones del discurso barroco*. México: UNAM, 1998.
- PAZ, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fé*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- RODRIGUEZ HERNÁNDEZ, Dalmacio. Los arcos triunfales en la época de Carlos II: una aproximación desde la retórica. In: FARRÉ VIDAL, Judith (ed.). *Teatro y poder en la época de Carlos II. Fiestas en torno a reyes y virreyes*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/ Vervuert, 2007, pp. 267-286.
- RUIZ, Facundo. Neptuno alegórico. Emblemático arco en la obra de Sor Juana. *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, n° 4, 2012, pp. 23-39.
- SABAT-RIVERS, Georgina. El Neptuno de Sor Juana: fiesta barroca y programa político. In: *Anais do Simpósio "Baroque and New Baroque: A Reappraisal"*, Yale University em abril de 1982. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005. Disponível em: <[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-neptuno-de-sor-juana---fiesta-barroca-y-programa-politico-o/html/44c32c97-6682-443c-88af-a20bbd60b8b3\\_4.html#I\\_o\\_>](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-neptuno-de-sor-juana---fiesta-barroca-y-programa-politico-o/html/44c32c97-6682-443c-88af-a20bbd60b8b3_4.html#I_o_>). Acesso em: 13 mar. 2017.
- SERLIO, Sebastiano. *Regoli generali di Architettura di Sabastiano Serlio bolognese sopra le cinque maniere degli edifici*. Veneza: Francesco Marcolini da Forli, 1540.
- SIGÜENZA Y GÓNGORA, Carlos. *Alboroto y motín de los indios de México*. México: Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 1932.
- SIGÜENZA Y GÓNGORA, Carlos. Teatro de virtudes políticas que constituyen a un príncipe. In: \_\_\_\_\_. *Seis obras*. Prólogo de Irving A. Leonard. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1984."

SOLANO, Francisco de. *Las voces de la ciudad: México a través de sus impresos (1539-1821)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994.