

El bestiario de Cristo en América: sobre el uso de la emblemática en *Del bosque divino* de Fernán González de Eslava

Elio Vélez Marquina
(Universidad del Pacífico)

Introducción

La obra de Fernán González de Eslava muestra el dinamismo con que los modelos literarios del Viejo Mundo interactuaron con la nueva realidad de las ciudades letradas de ultramar. Sin embargo, la adecuación de los géneros europeos a la realidad americana no fue un trabajo sencillo. La poesía épica, por ejemplo, no fue un simple molde de octavas reales para una nueva despensa tropical o andina. La naturaleza de los ingredientes (para seguir con la metáfora culinaria) hizo que tanto el molde como los procedimientos cambiaran. La necesidad del clero por difundir la doctrina escatológica es una poderosa razón para que el autor haya diseñado un entramado simbólico y alegórico tan rico que vuelca la atención del estudioso hacia reflexiones sobre la compleja intertextualidad de dicho período.



Figura 1: *Coloquios* de Fernán González de Eslava, portada de la impresión de 1610

Por ello, resulta conveniente explicar en qué medida el sistema alegórico propuesto por Fernán González de Eslava en su *Coloquio XVI del bosque divino* (en adelante *CBD*)¹ opera sobre un complejo sistema de dicotomías que se sostiene en dos símbolos predominantes: el del bosque como representación de la Iglesia militante (y posteriormente triunfante) y el de la caza o cinegética como representación cortesana de las prácticas evangelizadoras que conforman aquello que Robert Ricard denominó ‘conquista espiritual’ del Nuevo Mundo.

¹ En la edición que José Rojas Garcidueñas publicó del impreso de 1610 preparado por fray Fernando Vello de Bustamante, se apunta que, en efecto, *CBD* hace referencia a la Real Cédula de 24 de noviembre de 1577 mediante la cual Felipe II prohibió el uso de coches tirados por caballos (en la obra se alude al uso de dos indios esclavos que llevan a cuestas una litera). Esta, como conjetura el moderno editor, pudo haber llegado en 1578. Asimismo, este y posteriormente Juana Martínez Gómez (123-125) señalan que ya para 1604 el uso de coches a caballo es mencionado en *Grandeza mexicana* de Bernardo de Balbuena. Considerando que el autor fallece en 1601, podemos estimar que *CBD* es una obra que se ubica en la sociedad novohispana de fines de 1570 y principios del siglo XVII.

Por su parte, la alegoría de este coloquio sacramental² se actualiza mediante la presencia de emblemas, los cuales permiten dramatizar el proceso hermenéutico de dicho sistema de símbolos concatenados³ para integrarlo al desarrollo mismo de las acciones dramáticas. Por ello, el emblema en *CDB* hace gala de su condición mixta (género que hermana la literatura sapiencial con la iconografía y la pintura) para robustecer el efecto mediador que presupone la alegoría respecto de su conjunto de espectadores (o lectores del texto dramático): los eventos que el público presencia en la representación se manifiestan en un sentido múltiple cuyos significados son sugeridos por la presencia de un referente emblemático que se configura como una suerte de ‘clavis dramatica’ que sugiere (y finalmente revela) el sentido de las acciones.

La realización de los significados propuestos por la alegoría a través de la representación del proceso cognitivo-emblemático, sin duda, nos revela la especificidad americana de la pieza: por una parte, la simbología del bosque remite al concepto colectivo de la ‘iglesia militante’ (ya de los fieles ya de los clérigos) y, por otra, la cinegética invoca a la sociedad cortesana de Nueva España, receptora de su mensaje y posible espectadora de su realización⁴. Se trata, pues, de una obra que nos enseña simultáneamente la evolución del teatro preloquista y el desarrollo de la sociedad novohispana en el marco teopolítico de una comprensión providencialista de la historia de la conquista.

Composición alegórica del coloquio sacramental: simbología cristiana del bosque y la caza

La gentilidad grecolatina reconocía en el bosque la morada misteriosa del dios: su desorden aparente era en realidad la cifra de los misterios de su culto, los mismos que debían ser esclarecidos por sus sacerdotes para que así sus seguidores puedan acceder al conocimiento sagrado. Con el paso de los siglos, el jardín edénico del Génesis habría de moldear su naturaleza feral para que, gracias al orden del mismo, dicho espacio primigenio sea el reflejo de un orden, una prefiguración de la Jerusalén Celestial anunciada en Apocalipsis 21, 9-27.

Como símbolo de la naturaleza, el bosque ha desempeñado un papel significativo en la literatura europea medieval y moderna⁵. Su densa simbología permite que sea aprovechado para la composición de piezas alegóricas más complejas como es el caso de *CBD*. Su complejidad radica en el hecho de que su alegoría no se sostiene tan solo en la simbología del bosque como espacio destinado para la acción, sino que, además, incorpora igualmente una práctica ritual bastante difundida entre las sociedades cortesanas que propone una acción específica dentro de dicho espacio: el deporte de la

² Siguiendo a José María Díez Borque (29 - 34), podemos recordar la existencia del *Códice de autos viejos*, ubicado en la BNM, cuyo contenido, entre otros géneros no menos inestables, nos revela la existencia de coloquios teatrales preloquistas con un contenido alegórico considerable. Si bien a la fecha no se ha podido realizar un cotejo entre *CDB* (y el resto de coloquios de González e Eslava) y las 96 obras que componen el *Códice*, podemos señalar, siguiendo las descripciones de Díez Borque, que sus piezas alegóricas -como es el caso de la que motiva nuestro estudio- intercalan con el contenido serio (eucarístico o no) episodios cómicos y más aún composiciones en prosa o arte mayor. Para una descripción sobre el contenido cómico de los dramas litúrgicos medievales véase el libro de Gustave Cohen (46).

³ Así entiende Quintiliano a la alegoría como sistema: (“quem ad modum allegorian facit continua metaphora, sic hoc schema faciat tropus ille contextus”, *Institutio oratoria*, Liber nonus II-46).

⁴ Sobre la relevancia de la cinegética en la Nueva España del siglo XVI véase el imprescindible capítulo “Los ejercicios ecuestres, la caza y los juegos” de Luis Weckmann (124 - 141).

⁵ Véase el todavía útil capítulo “El paisaje ideal” del libro *Literatura europea y Edad Media latina* de Robert Ernst Curtius, sobre todo los acápites intitulados “La floresta” y “El paisaje ameno” (279 - 286).

caza⁶. El bosque, de esta manera, resulta ser un referente espacial para dichos fines; sin embargo, en *CDB* la cinegética adquiere por su parte una dimensión simbólica que nos permite distinguir los campos semánticos sobre los que se construye la alegoría.

En tanto implica la matanza del animal, la cinegética representa en un sentido primordial la destrucción de la ignorancia, de la irracionalidad; en tanto supone la persecución de la presa, representa la búsqueda espiritual de quien la practica (Chevalier y Gheerbrant *Diccionario de símbolos*, 267 - 269). Indagando los significados simbólicos que este uso ostenta en la trama de *CDB*, Margaret Greer sostiene que “había sido a la vez un terreno en el cual los hombres medían sus fuerzas entre sí y con las estructuras de poder que les permitían o les vedaban el privilegio de ejercer su vocación de cazadores”. Asimismo sostiene que la cinegética permite crear un entorno cortesano con sus respectivas jerarquías en las que sus ejercicios se convierten en preparativos para la guerra, objetivo del sujeto noble (Greer “La caza sacro-política: De *El bosque divino* de González de Eslava a Calderón”, 75)⁷.

Gracias a estudios como los de Luis Weckmann, dedicado a revelar las herencias medievales de Nueva España, hoy se conoce la importancia que tuvo entonces la práctica de la caza. Sostener, por lo tanto, que la cinegética sea uno de los motivos simbólicos que sostiene la alegoría en el caso de *CDB* resulta cuando menos acertado: dicha obra, al parecer, estaba dirigida a la nobleza criolla novohispana que para fines del siglo XVI se encontraba más preocupada por el despliegue simbólico del poder implícito en la cacería que por atender la dimensión religiosa de su presencia en el Nuevo Mundo (Greer 79). Bajo esta premisa, el coloquio de Fernán González de Eslava se lee como una crítica a dicha sociedad cortesana y, por ello, busca establecer mediante su complejo sistema alegórico un nuevo sentido teopolítico para la misma. Por eso la presencia de los emblemas (otro elemento propio de la cultura áulica) remarca su función didáctica: no se trata de cualquier tipo de espectador (por ejemplo, las secciones cómicas de la obra sugieren -por sus referentes populares- un auditorio más amplio), sino de uno especializado, capaz de descifrar los contenidos teológicos y simbólicos del coloquio. El emblema, en tanto ‘clavis dramática’, se convierte en un instrumento de ejercicio de poder cuyo valor es igualmente mixto o doble: por parte del receptor, se trata de una herramienta que facilita su comprensión del mensaje alegórico que al mismo tiempo le permite exhibir su pertenencia a un sector de la jerarquía social (nobleza novohispana) capaz de recibir adecuadamente el mensaje cifrado; por parte del emisor, se trata de una herramienta evangelizadora que no solo se concentra en la conversión de los naturales, sino que, además, adquiere una dimensión política reguladora de los proyectos imperiales de colonización que le recuerda a la nobleza cuál es su función en la iglesia militante del Nuevo Mundo. El sentido eucarístico de *CDB*, atendiendo la especificidad de su recepción novohispana, va más allá del ritual para actualizar en América el sentido último dentro de la visión providencialista hispánica: la celebración del ‘Corpus Christi’ en el coloquio de Fernández de Eslava nos plantea una representación escénica de una sociedad

⁶ El Meister Eckhart había propuesto la metáfora según la cual el alma caza a su presa, Cristo. La característica principal de la teología de Eckhart es la fertilidad de Dios, de cuya sobreabundancia de amor procede el Hijo o Verbo. Esta, a su vez, es origen de la creación del mundo y en ese sentido resulta estar estrechamente ligada al concepto neoplatónico de emanación.

Ciertamente, a partir del pensamiento de Eckhart, podemos encontrar una serie de referentes iconográficos que representan a Cristo como un cazador, sobre todo a partir de la figura de Cupido en su faceta de arquero. Para ello resulta conveniente, por ejemplo, revisar *Amorum emblemata* (1608) y *Emblemata aliquot selectiora amatoria* (1618) de Otto Vaenius.

⁷ Greer hace un cumplido recuento de las posibles fuentes intertextuales de la pieza de González de Eslava, así como de los sucesos históricos que sustentan su composición hacia el año de 1578, 75 - 81.

jerarquizada y gobernada por los nobles en la que es necesario, mediante el misterio del cuerpo de Cristo, renovar el sentido de la alianza entre este y su pueblo (americano).

Así, sobre el sentido propiamente eucarístico, su editor moderno, José Rojas Garcidueñas, concluye que dicho coloquio debió representarse con motivo del ‘Corpus Christi’ por los siguientes versos: “No vi cantar tan cuadrante/ para este día tan santo” (CDB 210). Como ya he mencionado, la cinegética en el presente coloquio conlleva un sentido religioso que enfatiza el motivo de la búsqueda espiritual, el mismo que se actualizará en función de las ‘siete puertas’ del coto de Cristo que se encuentra dentro del bosque divino. Dichas puertas serán representaciones alegóricas, a su vez, de los siete sacramentos. La puerta misma es un símbolo de Cristo: en Juan 10, 1-10 se anuncia que Cristo es la única puerta⁸ mediante la cual las ovejas pueden acceder al redil, es decir, la iglesia. A través de Él se accede a los siete sacramentos⁹ que son signos sensibles de la gracia divina, mediante los cuales se crea el pacto (bautismo) y se renueva a lo largo de la vida. Al mismo tiempo, estos sacramentos, sobre todo a partir del de la Eucaristía, adquieren una dimensión política consecuente con la ‘pietas Austriaca’: la celebración del Cuerpo de Cristo renueva el pacto teopolítico entre su pueblo respecto del Rey (Felipe II) y del Rey de Reyes, Cristo.

Para ello, progresivamente, el autor expone en la obra una serie de jeroglíficos (emblemas) que al mismo tiempo que operan como ‘clavis dramatica’ del sentido alegórico del coloquio especifican su interpretación en un plano teopolítico: sobre todo los tres últimos emblemas subrayan la necesidad de renovar el pacto entre la Iglesia militante y los dos poderes del soberano: el político y el místico. Aquí se hace más necesaria la especulación sobre la pertinencia de un público receptor compuesto por la nobleza novohispana, cuerpo social capaz de llevar a cabo dicha tarea siempre con la guía del cuerpo religioso del que el autor forma parte.

“Pictura est quaedam litteratura illiterato”: función de los emblemas en CDB

La importancia que los iconos tuvieron para la difusión del Evangelio se puede rastrear desde fechas tan tempranas como el siglo VI de nuestra era: san Gregorio Magno, por ejemplo, sentenció lapidariamente a un obispo que se oponía al uso de las figuras zoológicas en el templo con su frase “la pintura es una cierta forma de literatura para el iletrado”, ‘pictura est quaedam litteratura illiterato’ (Calvo Delcán, 117). En CDB dicha función no se nos presenta muy lejana del sentido atribuido a las pinturas por el Patriarca de Macedonia, sin embargo, ahora se trata de participar de una red política de negociaciones mediante las cuales la sociedad cortesana encarna el poder político y; el clero, el místico dentro del marco teopolítico que presupone la monarquía de los Austrias. La celebración del ‘Corpus Christi’, al margen de su naturaleza espiritual, posibilita la representación de la jerarquía social, en la que el estamento cortesano cumple la función de ‘caput’, es decir, la cabeza del cuerpo. Asimismo, conviene recordar que el emblema es un género que, al igual que el teatro, tiene un lector (o espectador) ideal: se trata de la figura del monarca, la misma que puede verse representada por el virrey y su cuerpo de

⁸ La imagen de Cristo como puerta tiene una clara correspondencia en las figuras propuestas en las *Letanías*: la Virgen es, a su vez, “puerta cerrada de Ezequiel”, “puerta del Oriente” y “puerta del Cielo”.

⁹ Por otra parte, las ‘siete puertas’ del cerco divino, siempre en relación con las expectativas del público cortesano, podrían ser una actualización del mito de las ‘siete ciudades’ de Cíbola y la Gran Quívira. dicha leyenda se explica dentro de la pervivencia de las utopías medievales en el Nuevo Mundo que buscaban recrear la existencia de reinos fabulosos en los que la abundancia de bienes materiales se volvía en fácil y rápido objeto de codicia. Las ‘siete puertas’, en cambio, propuestas por el autor en su coloquio representarían un cambio de paradigma: el objeto de la búsqueda sería espiritual y no material. Véase Weckmann (51 – 55).

nobles caballeros. En ese sentido, el emblema es un ‘espejo de Príncipes’ que presupone un pacto entre el Monarca y el súbdito que le aconseja (el espejo, por tanto, es una metáfora que no agreda la potestad del Rey, puesto que en el reflejo ve su sabiduría) lo mejor para su gobierno. Dicho aspecto del género está presente en *CDB* y va de la mano con el proyecto religioso que intuyó para su autor: el de negociar el sentido providencial que habría de desempeñar la nobleza criolla novohispana en el proyecto evangélico de la Iglesia militante.

El emblema en *CDB* no es una cuota de erudición, sino una estrategia discursiva premeditada que trata de controlar el sentido de la interpretación de una pieza alegórica. Se trata de representar en la misma obra el proceso cognitivo mediante el cual los receptores descifran su sentido último en el contexto de la celebración del cuerpo de su Salvador. Así, la cinegética deja de ser un deporte frívolo y mundano que itera los valores políticos de dicho cuerpo social, para convertirse en un referente del poder místico de la monarquía que tiene en el ‘bosque’ un territorio por conquistar. La fusión de ambos poderes se sugiere en la misma obra a través del emblema del águila que representa al sacramento del Matrimonio. Sin embargo, conviene aún precisar que en el caso específico de *CDB* los emblemas aluden a un universo textual que guarda precisa relación con el simbolismo del ‘bosque’ y la ‘cinegética’. Los motivos emblemáticos aluden a la tradición animalística del *Fisiólogo*, los bestiarios medievales y, desde luego, la Biblia. Cristo, en sus manifestaciones zoológicas, es la presa de la caza divina y, al mismo tiempo, cazador espiritual de los miembros de su Iglesia. De esta manera, la realización escénica queda perfectamente delimitada dentro de la tradición teológica a la que alude constantemente su parlamento alegórico y, así, el cuerpo social de sus espectadores ve concretado el cambio de paradigmas en su representación: se confiere en última instancia el mismo poder dual de la monarquía a su función en la sociedad novohispana.

Comentario de los emblemas

Para comprender el funcionamiento de los emblemas en *CDB* basta recordar, en principio, que opera sobre la base de una combinación de texto e imagen. Esta es la correspondiente ‘pictura’ sobre la cual se plantea una ‘inscriptio’ y su consecuente ‘suscriptio’ que termina de plantear el enigma semántico. En el coloquio de González de Eslava podemos inferir gracias a las acotaciones que, al menos, figuraba la ‘pictura’ y la ‘suscriptio’.

Asimismo, los emblemas se enmarcan en una escena de modelo fijo que sigue el siguiente esquema:

1. Aparición de la puerta de un sacramento custodiada por una de las virtudes teologales o morales,
2. Presencia de un emblema o jeroglífico que representa un aspecto de Cristo mediante su simbología animal y
3. Proceso cognitivo de una de las potencias del alma o de aspectos del amor sagrado (‘amor amicitiae’)

De esta manera, la obra plantea la dinámica de un festejo procesional en el que los feligreses, acaso espectadores, se trasladan (en el ‘bosque divino’ que es la Nueva España) por las siete puertas que, en última instancia, permiten el acceso al coto de caza de Cristo. Dicho valor procesional, pues, se condice con la especificidad de la fiesta del ‘Corpus’ y, por ello, los emblemas adquieren una dimensión espectacular que facilita su función hermenéutica.

Unicornio: emblema del Bautismo

La escena de la primera puerta del sacramento del Bautismo cuenta con una fuente (aparentemente ubicada en el escenario) sobre la que está una imagen del Crucificado (acaso un bulto) de cuyas llagas vierte agua. Se trata de la representación de uno de los nombres de Cristo: ‘fons vitae’, fuente de vida (*Diccionario de los símbolos* 515). En este se anticipa el valor iniciático y renovador del agua bautismal y, luego, el sentido alegórico se manifiesta de manera más compleja con la aparición del emblema que reelabora la imagen del unicornio. Dicho motivo está presente, además, en el *Fisiólogo* griego y latino. En ambos, el unicornio es visto en como una manifestación de Cristo representada por el ‘cuerno de la salvación’ (Salmos 99,11 y Lucas 1,69). La presencia del emblema a lo largo de la escena plantea el desciframiento de las acciones que llevan a cabo los personajes alegóricos. Por ello, cuando la cancioncilla que entona el pastor Cuidadoso es interpretada o descifrada por la Fe se está dramatizando la decodificación misma del emblema y, al mismo tiempo, se hace una referencia metadiscursiva sobre el significado mismo de la obra:

Pajarico que vas a la fuente,
 bebe y vente, bebe y vente,
 pájaro de mil colores,
 vete al Señor de señores;
 guarte de los cazadores
 que andan a cazar la gente,
 bebe y vente, bebe y vente (*CDB*, 209 – 210).



Figura 2: Emblema del unicornio (*Bestiario medieval*, 268)

El personaje alegórico de Fe explica al pastor Cuidadoso el sentido de la canción que él mismo acaba de entonar y, así, alude al acto realizado por los espectadores respecto del aparato icónico representado en la puerta: Cristo es ‘ianua Coelis’ (puerta del cielo) y, al mismo tiempo, unicornio que purifica las aguas de la iniciación en la Iglesia. Por ello dirá que “...Dios es la fuente,/ y el alma es el pajarico” (210 -211). No obstante, Fe habrá de ver en el primer Sacramento una prefiguración de la Eucaristía cuando dice: “Otra fuente hay, esperá / que es la del ‘Pan soberano’/ donde carne y sangre está” (211)

Vemos, pues, que la primera aparición de un motivo emblemático desencadena una serie de referencias metatextuales que, cuando configuran la codificación alegórica de la pieza, delimitan la interpretación de los espectadores. Inclusive se ha podido anticipar la

relevancia del sacramento de la Eucaristía mediante una pensada prefiguración a partir del bautismo, en vista de que en la obra predomina la necesidad por subrayar la importancia de la renovación del pacto entre el clero y el cuerpo secular.

1. Fénix: emblema de la Confirmación

La segunda de las puertas representa el sacramento de la Confirmación. En ella, además, se aprecia la pintura de un Fénix acompañado de su respectivo epigrama:

Cristo, fénix al morir,
leña de cruz ha juntado,
y en Caridad abrasado,
de Muerte se vio salir
como Fénix renovado.
Como ejemplo de humildad,
así con su luz nos lleva,
cual oro y plata nos prueba
y en fuego de Caridad
como a Fénix los renueva (CDB 220).

La Confirmación, representada por el emblema del Fénix, deja en claro que el segundo sacramento es ya una renovación del pacto primitivo. Por su parte, el personaje de Caridad le revela a Entendimiento el sentido alegórico de las aves de cetrería que posee: los dos halcones son, pues, el Amor de Dios y Amor del prójimo, es decir, los dos aspectos de la virtud teologal de la Caridad. Una vez más la enseñanza se lleva a cabo mediante el empleo de los componentes visuales que se despliegan en escena, asumiendo que, además, el personaje de Caridad lleva en sus manos las respectivas aves de capirote que ya fueron aludidas en la misma ‘pintura’ del ave fénix.

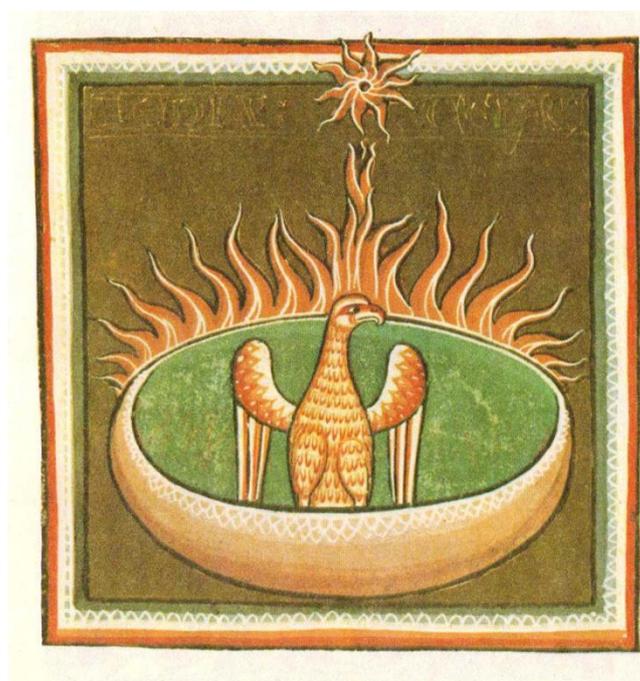


Figura 3: Emblema del fénix (*Bestiario medieval*, 265)

Asimismo, se atiende en esta escena una segunda prefiguración del sacrificio eucarístico, ya que el corazón de Entendimiento será el alimento de los halcones:

Entendimiento: ¿Mi propio corazón es la comida
que tengo a Dios de dar?
Caridad: Sí, que eso quiere,
pues con el propio suyo nos convida (228).

La Confirmación resulta ser la renovación del pacto que implica ya un sacrificio por parte de los fieles que conforman la iglesia militante. Así, la salvación de las almas queda manifiesta en la resurrección que presupone la interpretación del emblema del Fénix en su sentido crístico.

2. Leona: emblema de la Penitencia

La tercera puerta corresponde al sacramento de la Penitencia. Ante ella se ubican la virtud teologal de la Esperanza y la Memoria, una de las potencias del alma. Aquí aparece una ‘pictura’ que representa uno de los motivos crísticos por excelencia: el león. Aquí, no obstante, se alude a un motivo específico de dicho animal. En ambos *Fisiólogos* se consigna una fábula según la cual la leona pare a su cachorro muerto (*Bestiario medieval*, 94). Esta lo custodia hasta el tercer día en el que llega el padre y lo vuelve a la vida con su aliento. Así lo deja entrever la ‘suscriptio’ del coloquio:

Cristo es la leona bendita
que al Hijo a muerte ha entregado;
con su bramido sagrado
a vida lo resucita
de la muerte del pecado.
Quedó en Iglesia querida
por estampa y por trasunto,
cuando bramando, en un punto
a Lázaro dio la vida
de cuatro días difunto (*CDB*, 209 – 210).

Entendido como una muerte espiritual, el pecado es planteado como un triunfo del Demonio sobre el que tiene que imponerse el León, Rey de Reyes. El símbolo de León, luego, permite comprender el paso del Antiguo al Nuevo Testamento: en el primero dios era un león castigador (“Cuando Dios era león/ al que la mano le daba/ en sus uñas se arañaba...” *CDB*, 241); en el nuevo, el cordero del sacrificio, una vez más, prefiguración de la eucaristía: “Mas ya en cordero mudado/ trámanos con mano blanda...” *CDB*, 241). De esta manera, se anticipa mediante la imagen del ‘agnus Dei’, la presencia inminente de la Eucaristía que, en aparente contradicción, frustra la expectativa que por convención ha creado el mismo texto ya que Cristo no será representado por una figura animal convencional, sino por un elemento que no sugiere su fragilidad corpórea.

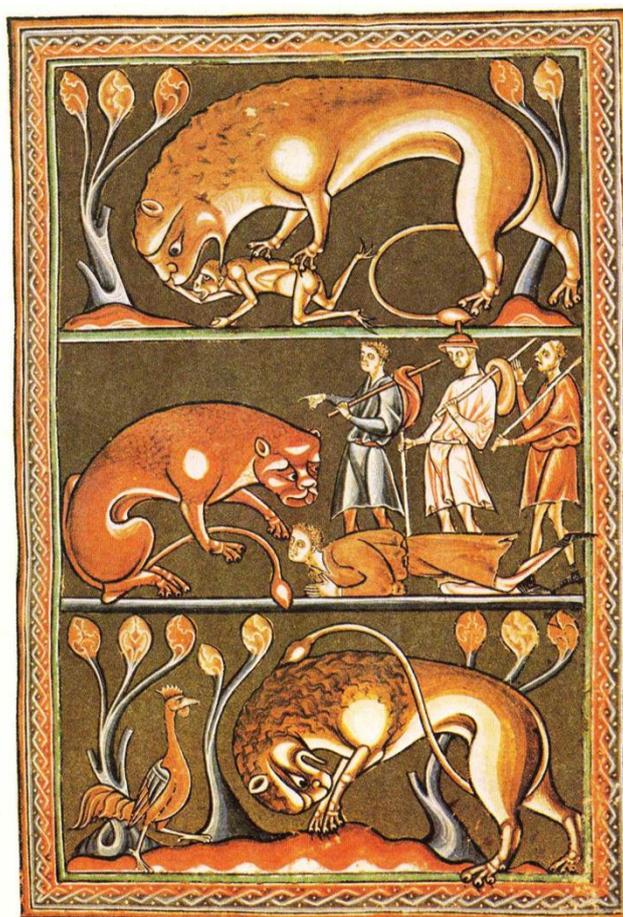


Figura 4: Emblema del león, *Bestiario medieval*, 249.

3. Carbunco: emblema de la Eucaristía

La cuarta puerta, aquella que ocupa una posición central entre dos grupos de tres, representa al sacramento de la Eucaristía mediante la inusual figura del Carbunco o Carbunclo. En una fiesta en la que se celebra el ‘cuerpo de Cristo’ mediante su prefiguración a través de los seis sacramentos restantes, resulta un reto el proponer una figura animal para tal signo. Sin embargo, sorprende cómo en este punto la focalización del autor se orienta desde una perspectiva sugestivamente americana. Ya en la puerta anterior se explicó, con tales fines, cómo el león del Antiguo Testamento se convirtió en un nuevo cordero. La ‘pictura’ del carbunco va acompañada de los siguientes versos a manera de ‘suscriptio’:

Carbunco es el Redentor
de admirable propiedad,
que cubrió su Humanidad
el divino resplandor
que da su Divinidad.
Y aquí, por nuestro consuelo,
aquel *Carbunco divino*,
porque así a la Fe convino,
se cubre con aquel velo
de especies de Pan y Vino (*CDB*, 247 -248, mi subrayado).



Figura 7: Acuarela del *Códice Trujillo*. Martínez de Compañón, *Trujillo del Perú*, tomo VI, lámina 47



Figura 5: *Psalmodia Eucaristica*. Fr. Melchor Prieto. Madrid: 1622



Figura 6: Emblema del carbunco, *Bestiario medieval*, 275

La acotación correspondiente a la cuarta puerta central refiere una “figura jeroglífica” que representa al “animal que llaman Carbunco, que tiene la piedra preciosa en la frente” (CDB, 247). Hasta ahora todos los animales del bestiario de Cristo podían ser reconocidos sin problemas, por lo que la presente figuración, atendiendo a la relevancia posicional del mismo emblema, parece algo intrincada. El carbunco, para la tradición occidental del bestiario, no es propiamente un animal, sino la piedra que lleva el ‘áspid’, que, por su parte, es una inusual figuración de Cristo, cuya más antigua mención para ser la del *Li livres dou Tresor* de Brunetto Latini (*Bestiario medieval*, 228). Ahí se explica que el áspid es un animal que desconfiado cuando escucha la música de los encantadores de serpientes que quieten arrebatarle la piedra de su frente “planta una de sus orejas en tierra y tapa la otra con la cola, de tal forma que queda sorda y no oye las palabras del conjuro” (*Bestiario medieval*, 228). Solo queda, pues, comprender los fines que para la comprensión del sentido alegórico de su obra pudieron mover a González de Eslava a la creación de una imagen tan inusual, pero no menos sugerente y relevante para sus fines discursivos. El autor en este punto ha elegido un animal que tuvo especial relevancia en la cultura hispánica, puesto que el mismo fue asociado con una comprensión exótica de las Indias Occidentales.

El carbunco es un ejemplo de sinécdoque de la parte por el todo, en que la piedra luminosa pasó a designar al animal que la porta. El áspid que mencionan los autores grecolatinos fue, durante la Edad Media, trasmutado en un dragón de las Indias Orientales. Luego, diversos cronistas y escritores del Orbe Hispánico se encargaron de reelaborar su fisionomía y, por cierto, su leyenda. Las descripciones que más acercan al carbunco de CBD son la de Fernández de Oviedo en su *Historia general de las Indias*, la de Fray Pedro de Valderrama en sus *Exercicios espirituales*, la de Luis de Góngora y Argote en sus *Soledades*, la de Juan de Santa Cruz Pachacuti en su *Relación* y las de fray Antonio Ramos Gavilán en su *Historia del santuario de nuestra señora de Copacabana*¹⁰. A finales del siglo XVIII, el *Códice de Compañón* muestra acaso la única representación pictórica del carbunco americano. Sorprendentemente el sacramento de la Eucaristía, cuyo valor teopolítico para la Casa de Austria es tan vasto como sus territorios, es representado por González de Eslava con un animal del bestiario que ha cobrado especiales características gracias a su dimensión americana.

El ‘velo’ al que aluden los versos que acompañan al emblema (y desde luego presente en las fuentes previas) podría representar al velamen poético de la alegoría que, a su vez, propone a lo largo de toda la obra, la sugerencia del misterio de la Revelación.

La cuarta puerta adquiere, pues, un valor metadiscursivo central y fundamental para la obra porque revela su sentido primordial: los personajes de Templanza (virtud moral) y Voluntad (potencia del alma) se ofrecerán ‘voluntariamente’ en sacrificio actualizando dramáticamente en el contexto de la fiesta la ‘imitatio Christi’:

- Voluntad: Huir quiero ciertamente
del cazador, que es el Vicio,
y a Cristo por su servicio
quiero voluntariamente
hacer de mí sacrificio.
- Templanza: Voluntad en eso acierta,
ese es perfecto cazar (CDB, 248, mi subrayado).

¹⁰ Ignacio Arellano publicó en la revista *Criticón* un cumplido estudio que, para explicar la presencia de este animal en un verso de las *Soledades* de Luis de Góngora, repasa la extensa bibliografía hispánica, peninsular y americana, en la que esta bestia fabulosa es reinterpretada (Arellano, 201 – 233)

Así, cuando pocos versos delante, Voluntad pregunta a Templanza qué hace en ese lugar (umbral de la puerta), esta le contesta que guarda la puerta de la mesa del Altar. Esta escena abre, pues, ante el espectador el complejo sistema dicotómico sobre el que se construye la alegoría del coloquio. Ya hemos dicho que la Eucaristía representa la renovación más significativa para la ‘pietas Austriaca’ de los poderes del monarca, así su misterio es subrayado, por una parte, con el emblema de una figura caprichosa e inusual desde una perspectiva estrictamente europea, pero que al mismo tiempo alerta a los espectadores sobre la urgencia de la interpretación de las imágenes en su dimensión americana. Por otra parte, su ubicación en la obra nos advierte acerca de la relevancia de la fiesta eucarística: se encuentra en el centro de la obra; pero, además, está precedida por una escena cómica que parodia la figura de la Sagrada Forma (la disputa por una ‘empanada’ por parte de los personajes diabólicos en clave cómica) y seguida por un entremés que representa el amor terrenal como una desviación del divino.

Por otra parte, la centralidad de esta figura explica la necesidad de comprender en clave alegórica las alusiones a la alimentación que se hacen en la escena correspondiente: el sentido alegórico de la ‘cinegética’ cobra pleno sentido religioso cuando Templanza le explica a Voluntad que el pan divino es también simbólicamente carne y, por ello, alimento que se puede obtener mediante la caza. De esta manera, se alegoriza la preparación de un potaje de gallina que es leído a lo divino por dicha virtud teologal. La relación entre el mundo terrenal, representado en el acto denotativo de la ingesta, respecto del espiritual se da con mayor énfasis en la puerta de la Eucaristía, sacramento que para el contexto novohispano representaba el ‘summum’ de la ‘translatio Imperii’ de la Casa de Austria.

4. **Águila: emblema del matrimonio**

Una vez que ya se anunció el sacramento de la Eucaristía, no debería sorprendernos que el bestiario de Cristo propuesto por los emblemas se actualice en otro icono ‘ad hoc’ para de los fines providencialistas de la ‘pietas Austriaca’. Así, en la quinta puerta del sacramento del Matrimonio aparece un emblema que lleva como ‘pictura’ al águila bicéfala, es decir, al símbolo de la Casa de Austria con los siguientes versos:

*Cristo es águila de imperio
do se muestra manifiesto
Dios y hombre en un supuesto,
y el Sacramento y misterio
del Matrimonio en aquesto.
Si a la Justicia y razón
el casado no repuna,
no será carga importuna
si son dos, y un corazón,
digo dos en carne una (CDB, 260, mi subrayado).*

El águila bicéfala representa dentro de la mitología imperial hispánica los dos



Figura 8: Grabado de la portada *Guerra entre Fernando Segundo emperador romano y Gustavo Adolfo rey de Suecia* de Fadrique Moles (Madrid, 1637) Tomo VI, lámina 47

cuerpos del rey: el místico y el político. La acotación, además, nos advierte que “significa las dos naturalezas de Cristo” (CDB, 260). Por ello se habla a Celo, aspecto del amor sagrado, del matrimonio entre Justicia (poder político) y Misericordia (poder religioso). El matrimonio, por su parte, en su sacramento que representa la unión entre Cristo y su iglesia, por lo que la relación con el sentido de renovación del pacto primitivo que se le atribuye a la Eucaristía queda incólume. Al respecto conviene señalar que, incluso en esta puerta, se vuelve sobre el motivo del “león riguroso” del Antiguo Testamento (CDB, 263) y del nuevo cordero amoroso (CDB, 264).

Por otra parte, se nos dice que el arco que le otorga Justicia a Celo proviene de la vara de Jesé y esta, a su vez refleja, la doble naturaleza del hombre: el tronco de Jesé representa al árbol de la vida que es la iglesia militante compuesta por su descendencia, es decir, por sus fieles. Así, la presencia del águila imperial de la Casa de Austria hermana con el Matrimonio confirma que el autor había meditado el programa emblemático de su pieza alegórica: dicho motivo aludía, en combinación con los versos recitados por los personajes, a la condición corporativa de su imperio, es decir, al cuerpo social que, con motivo de la evangelización del Nuevo Mundo, había recreado una serie de estamentos sociales (los mismos que destacan la primacía del cuerpo social de los nobles criollos) que reflejan el orden del ‘cosmos catholicus’. La alusión a los dos cuerpos del Rey por parte del presente emblema asegura la interpretación teopolítica de la pieza por parte de sus espectadores.

5. Grulla: emblema del sacerdocio

La penúltima de las puertas nos muestra al sacramento del Sacerdocio representado por un emblema de la grulla que, a su vez, se precisaba con los versos siguientes:

Ser grulla Cristo se ha visto
 que vela al pueblo cristiano
 porque veles, hombre humano,
 y la piedra viva, Cristo
 no la dejes de la mano.
 Que si con aquesta piedra
 velares noches y días
 y si en su virtud confías,
 verás que de ti se arriedra
 el demonio, que es Golías (*CDB*, 272 – 273).

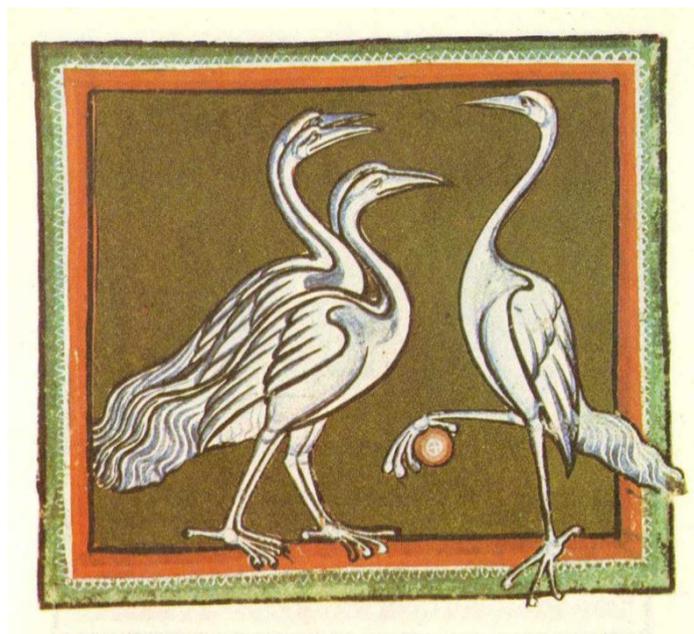


Figura 9: Emblema de la grulla, *Bestiario medieval*, 259

La grulla, en la tradición románica del bestiario, representa a Cristo como guía y vigía constante de sus hermanos (*Bestiario medieval*, 143 -147). La piedra simboliza el sacrificio que hace Cristo por procurarnos salud y, una vez, se puede leer como manifestación natural de su sacrificio: la grulla es un animal que simboliza el orden social entre los seres vivientes, sobre todo porque, como se consigna en bestiario como el de ‘Oxford’, existen entre su grupo algunos ‘centinelas’ que procuran la salud del resto mediante constantes vigías, en las que la piedra es un elemento que deben sujetar con una de las patas para que su caída sea efectiva alarma (*Bestiario medieval*, 143 - 144).

La virtud moral de la Prudencia le explica a Sinceridad que todas las virtudes (teologales y morales) que custodian las siete puertas del seto divino forman una cadena y que, por lo tanto, son todas una misma cosa (*CDB*, 274). La misma Prudencia afirma más adelante que los custodios de la fe (sacerdotes) serán como grullas formadas en escuadrón que siguen a un capitán (*CDB*, 275 – 276). Así, no quedan dudas respecto del pacto que se propone entre el poder político de los nobles y el religioso propio del clero. Este último cuerpo social será, pues, el encargado de custodiar a la caza divina (sociedad laica) de los cazadores infernales.

6. Elefante: emblema de la Extremaunción

Como marco de la última de las puertas, se escenifica la batalla final entre los vicios y las virtudes de manera espectacular. La acotación es elocuente al respecto:

Rendidos los Vicios, les atan las manos las Virtudes, y así presos y quitada la presa [posiblemente alguna alegoría del Alma humana], los llevan *ante un carro triunfal, hecho de la misma forma y traza que está el cercado divino*. Los cuatro evangelistas sobre los animales que los vio Ezequiel, los Doctores de la Iglesia y todos los que guardaron la caza de Cristo, han de salir cada uno con una bandera y en ella un Mártir o una Virgen, como se verá adelante. *Ha de ir en el carro el Cordero que vio San Juan en su Apocalipsis, y Cristo crucificado en él* (CDB, 281 – 282, mi subrayado).

La escena apoteósica que se pide en la acotación cierra por completo el círculo hermenéutico de la alegoría: el carro triunfal o alegórico representa una exaltación de la Eucaristía que recoge los múltiples símbolos mediante los que se le ha invocado a lo largo de CDB. Por una parte, la forma del carro debe mantener el mismo trazado con el que se ha dispuesto el cerco divino con sus siete puertas; por otra, incluye una representación del ‘tetramorphon’ que subraya la relación entre las figuras animales y los evangelistas, al mismo tiempo que incluye una imagen del cordero apocalíptico como figuración del ‘agnus Dei’ que lleva, por si fuera poco lo anterior, una imagen del Crucificado.

No obstante, el recorrido cognitivo-procesional culmina con la séptima puerta del sacramento de la Extremaunción. Ahí aparece una ‘pictura’ muy particular que es escrita en la acotación de la siguiente manera: “un elefante con un castillo sobre sí, que es la *Iglesia militante ...*” (CDB, 282, mi subrayado).

Cristo es Elefante fuerte,
que cuando su sangre vido
quedó tan embravecido
que al cazador con su muerte
le dejó muerto y rendido.

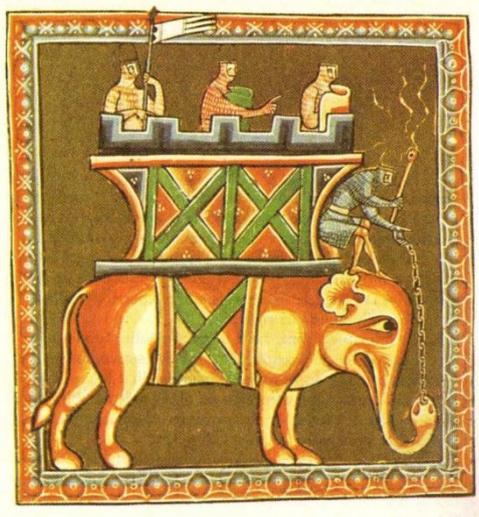


Figura 10: Emblema del elefante, *Bestiario medieval*, 246

Y para mayor firmeza
lleva el divino Elefante
sobre sí, siempre adelante,
el castillo y fortaleza

de la Iglesia militante. (CDB, 282, mi subrayado)

La presencia del emblema de un elefante que porta sobre su lomo un castillo, como me lo señaló la generosa erudición de J.A. Rodríguez Garrido, se encuentra ya descrita en el libro veterotestamentario de Primero de Macabeos 6, en el que se recuenta el famoso cerco de Jerusalén llevado a cabo por Judas Macabeo. Si bien en dicho libro histórico se menciona al elefante revestido de una torre guerrera (1 Macabeos, 6,37), este representa el poderío desmedido de los enemigos de la Fe. No obstante, el elefante sería considerado a lo largo de la Edad Media -y posteriormente en el temprano Renacimiento- como una ‘turrigerera fera’, es decir, como figura de la iglesia militante que opera un combate espiritual (y bélico) sobre sus enemigos¹¹. Por otra parte, el rechazo a la sangre que la bestia, según los versos de *CDB*, debe tener se puede rastrear no ya en los bestiario propiamente, sino en la misma Biblia en 1 Macabeos 6, 34-35: el zumo de frutos rojos que se les muestra para inducirlos a la furia propicia para la guerra fue entendido en un sentido alegórico durante la Edad Media como la sangre de Cristo. De ahí que el elefante que se enfurece por la visión de la sangre pasara a ser símbolo del ‘miles christianus’ que venga la muerte de su Salvador (Heckscher “Bernini’s Elephant and Obelisk” 161). Así, el emblema explica lo que sucede en escena: la sangre del cordero (tomado como una cita del Apocalipsis) motiva a la lucha a los soldados que se encuentran junto al carro triunfal: los evangelistas zoomórficos y los padres de la Iglesia que, a la usanza militar, enarbolan pendones con motivos religiosos (284 – 285).

La muerte por Cristo que propone el sacramento de la Extremaunción culmina el recorrido emblemático-procesional con el consecuente desfile de los mártires: san Pedro, san Pablo, san Esteban, san Bartolomé, san Llorente, san Juan Bautista, san Sebastián, san Hipólito y santa Catalina son representados como la culminación de la iglesia ya no militante, sino triunfante, en la que la gloria de Cristo se alcanza mediante el sacrificio de la vida misma. De esta manera, la simbología de la ‘cinegética’ se actualiza en el de una guerra simbólica encausada por la conquista espiritual del Nuevo Mundo: todo el despliegue bélico que se ha sugerido mediante el aparato espectacular de la última escena sirve para confirmar el sentido teopolítico que lo largo de toda la obra se ha aludido a través de los emblemas. Los nobles novohispanos, acaso, eran compelidos mediante el discurso religioso expuesto alegóricamente en el coloquio a renovar su pacto con la Iglesia para asegurar el cumplimiento de la ‘pietas Austriaca’ que suponía la divulgación del Evangelio como sustento de su imperio político sobre el Nuevo Mundo.

Conclusiones

De manera preliminar, hemos explorado algunos de los aspectos que hacen de *CBD* una de las obras más llamativas del ‘corpus’ dramático de Fernán González de Eslava: la emblemática ciertamente desempeña un papel esencial en la obra que nos avisa de manera muy sugerente y esquiva las transformaciones de los modelos europeos en el contexto colonial. Si bien no sería sorprendente encontrar en futuros estudios semejanzas entre las estrategias compositivas del coloquio respecto de aquellos consignados en el *Códice de Autos Viejos*, sí resulta primordial comprender en qué medida la idiosincrasia americana de los textos del Imperio Hispánico forzaba a los autores a meditar complejas estrategias discursivas que pudieran hacer frente a fenómenos tan específicos y significativos como el del robustecimiento de una clase cortesana en Nueva España que mantenía modelos de comportamiento medievales en oposición a las reformas de un

¹¹ Consúltese el artículo de William S. Heckscher, de formidable erudición, intitulado “Bernini’s Elephant and Oblisk” (The Art Bulletin 29.3 (septiembre 1947): 155 – 182.

Felipe II que combatía las noblezas provinciales. De igual manera, esta obra nos alerta sobre la relevancia que el pacto entre los cuerpos sociales civil y religioso habría de tomar en el siglo siguiente, marcado por una constante pugna de sus preminencias ante el cetro divino que proyectaba su sombra sobre otro cetro mayestático.

Obras citadas

- Arellano, Ignacio. “Un pasaje oscuro de Góngora aclarado: el animal tenebroso de la *Soledad primera* (vv. 64-83)”. *Criticón* 120-121 (2014): 201-233.
- Biblia de Jerusalén*. Madrid: Descleé de Brouwer y Alianza Editorial, 1994.
- Bestiario medieval*. Ed. de Ignacio Malaxecheverría. Madrid: Siruela, 1999.
- Calvo Delcán, Carmen. “Introducción”. *Fisiognomía. Fisiólogo*. Madrid: Gredos, 1999. 79 – 127.
- Cohen, Gustave. *La vida literaria en la Edad Media. La literatura francesa del siglo IX al XV*. Trad. de Margarita Nelken. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Curtius, Ernst Robert. *Literatura europea y Edad Media latina*. Trad. de Margit Frenk de Alatorre y Antonio Alatorre. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1955.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Trad. de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Barcelona: Herder, 1993.
- Díez Borque, José María. *Los géneros dramáticos en el siglo XVI. El teatro hasta Lope de Vega*. Madrid: Taurus, 1987.
- El fisiólogo. Bestiario medieval*. Ed. de Nilda Guglielmi. Madrid: Ediciones Eneida, 2002.
- Fisiognomía. Fisiólogo*. Trad. de Carmen del Calvo Delcán. Madrid: Gredos, 1999.
- González de Eslava, Fernán. *Coloquios espirituales y sacramentales*. Ed. de José Rojas Garcidueñas. México D.F.: Editorial Porrúa S.A., 1976. Vol. II.
- . *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas*. Ed. de Margit Frenk. México D.F.: El Colegio de México, 1989.
- Greer, Margaret. “La caza sacro-política. De *El bosque divino* de González de Eslava a Calderón”. Ignacio Arellano y José Antonio Rodríguez eds. *El teatro en la Hispanoamérica colonial*. Madrid: Biblioteca Indiana, 2008. 75 – 98.
- Heckscher, William S. “Bernini’s Elephant and Obelisk”. *The Art Bulletin* 29.3 (1947): 155 – 182.
- Johnson, Harvey L. “The Staging of Gonzalez de Eslava’s Coloquios”. *Hipanic Review* 8.4 (1940): 343 – 346.
- Martínez de Compañón, Baltasar Jaime. *Trujillo del Perú*. Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1987. Vol. VI.
- Martínez Gómez, Juana. “Algunas consideraciones sobre el *Coloquio XVI* de Fernán González de Eslava”. *Anales de literatura hispanoamericana* 9 (1980): 113 – 134.
- Torres Rioseco, Arturo. “El primer dramaturgo americano. Fernán González de Eslava”. *Hispania*, 24.2 (1941),: 161 – 170.
- Weckmann, Luis. *La herencia medieval en México*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1996.