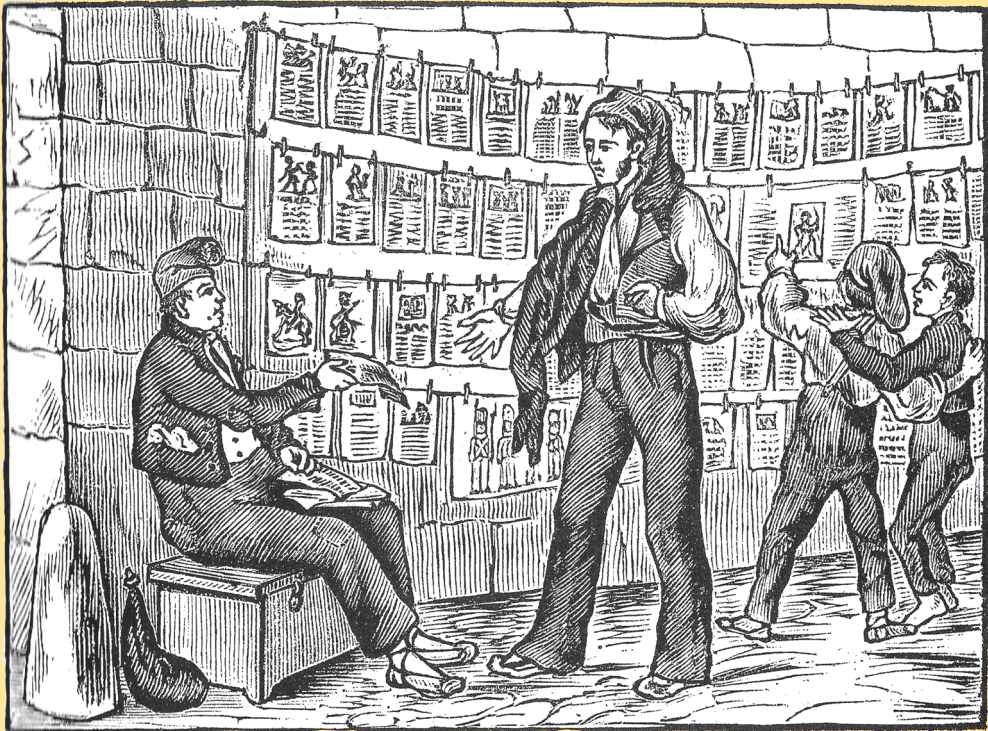


ANTONIO CASTILLO GÓMEZ | VERÓNICA SIERRA BLAS (DIRS.)
MARÍA DE LA HOZ BERMEJO MARTÍNEZ (ED.)

«SCRIPTA IN ITINERE»

Discursos, prácticas y apropiaciones
del escrito en el espacio público
(siglos XVI-XXI)



«SCRIPTA IN ITINERE»

«SCRIPTA IN ITINERE»

DISCURSOS, PRÁCTICAS Y APROPIACIONES
DEL ESCRITO EN EL ESPACIO PÚBLICO
(SIGLOS XVI-XXI)



ANTONIO CASTILLO GÓMEZ

VERÓNICA SIERRA BLAS

(dirs.)

MARÍA DE LA HOZ BERMEJO MARTÍNEZ

(ed.)

EDICIONES TREA

La publicación de este libro se inserta en el cuadro de las investigaciones y actividades promovidas y desarrolladas dentro de los proyectos «*Scripta in itinere*». *Discursos, formas y apropiaciones de la cultura escrita en espacios públicos desde la primera Edad Moderna a nuestros días* (HAR2014-51883-P); «*Vox populi*». *Espacios, prácticas y estrategias de visibilidad de las escrituras del margen en las Épocas Moderna y Contemporánea* (PID2019-107881GB-I00/AEI/10.13039/501100011033); y *Subgrafías: artefactos, memorias y gestos subalternos en la Historia social de la cultura escrita (siglos XVI-XXI)* (PID2024-158235NB-I00), financiados por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, y la Agencia Estatal de Investigación del Gobierno de España.



© los autores de los textos, 2025

Motivo de cubierta: *Vendedor de romances junto al convento de San Agustín en Barcelona*. Grabado anónimo, ca. 1850.

© de esta edición:

Ediciones Trea, S. L.
C/ Gran Capitán, 52
33213 Gijón · Asturias · España
Tfno. 985 303 801 · Fax 985 303 712
trea@trea.es
www.trea.es

Producción: Patricia Laxague Jordán
Maquetación: Alberto R. Torices

Depósito legal: AS 00333-2025
ISBN: 979-13-87790-11-0

Impreso en España – Printed in Spain

Todos los derechos reservados. No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo por escrito de Ediciones Trea, S. L.

La editorial, a los efectos previstos en el artículo 32.1 párrafo segundo del vigente TRLPI, se opone expresamente a que cualquiera de las páginas de esta obra o partes de ella sean utilizadas para la realización de resúmenes de prensa.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a cedro (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

Índice

Letras en acción. Genealogía, métodos y propuestas de estudio	11
ANTONIO CASTILLO GÓMEZ VERÓNICA SIERRA BLAS	

I. IDEOLOGÍA, REPRESENTACIÓN Y MEMORIA

1. <i>Sicut liliun inter spinas</i> . Circulación de dogmas en la Valencia del Quinientos	35
JULIO MACIÁN FERRANDIS	
2. Escribir la muerte: la epigrafía funeraria femenina de los siglos XVI y XVII en Alcalá de Henares	51
MARINA AGUILAR SALINAS	
3. Del monumento efímero al impreso duradero: relaciones de los arcos triunfales dedicados a Francisco Fernández de la Cueva, virrey de la Nueva España, en su entrada a la ciudad de México (1653)	73
ADRIANA BELTRÁN DEL RÍO SOUSA	
4. Usos e funcionalidades da cultura escrita em festas de beatificação, de canonização e de translação de relíquias em cidades portuguesas (seculo XVII)	83
PAULA ALMEIDA MENDES	
5. «Este edificio fue construido por»: el papel de las placas en las escuelas asturianas en Época Contemporánea	97
LAURA MARTÍNEZ MARTÍN	
6. Escribir en el mármol. Las inscripciones monumentales de la Primera Guerra Mundial en Italia	123
GRAZIANO MAMONE	

- | | | |
|----|--|-----|
| 7. | El nomenclátor urbano: lugar de memoria y cultura política | 139 |
| | JORDI HENALES SALAMANCA | |
| 8. | Un avance hacia la visibilización pública de las mujeres: el callejero
de Guadalajara | 161 |
| | MARÍA DE LA HOZ BERMEJO MARTÍNEZ | |
| 9. | Paisaje lingüístico-escrito conmemorativo (o escritura expuesta) en Córdoba | 181 |
| | CLARA EUGENIA PERAGÓN LÓPEZ ALFREDO UREÑA UCEDA | |

II. VOCES REBELDES, LETRAS DISIDENTES

- | | | |
|-----|---|-----|
| 10. | Imágenes y textos de la disidencia: el arte del contrapoder en los siglos XVI y XVII
y su exposición pública. | 207 |
| | CRISTINA FONTCUBERTA I FAMADAS | |
| 11. | Información y agitación: edictos, avisos y pasquines en las paredes de la Zaragoza
de los Sitios (1808-1809) | 229 |
| | MÓNICA GARCÉS PALACIOS | |
| 12. | Escritura y oralidad en el disenso político femenino: la experiencia del Sexenio
Democrático (1868-1874) | 237 |
| | GLORIA ESPIGADO TOCINO | |
| 13. | De la señalización a la libertad: las escrituras expuestas en los campos
de internamiento del exilio español | 257 |
| | GUADALUPE ADÁMEZ CASTRO | |
| 14. | Les affiches de l'Atelier de l'École Beaux-Arts de Paris. Histoire d'exposition
(1968-2018) | 283 |
| | PHILIPPE ARTIÈRES | |
| 15. | «A las mujeres universitarias». El Movimiento Democrático de Mujeres
en la conquista del espacio universitario | 297 |
| | CLAUDIA CORRAL VIEJO | |

III. PALABRAS DE ORDEN, MENSAJES AUTORIZADOS

- | | | |
|-----|--|-----|
| 16. | Del altar a la inmundicia. Los edictos de la Inquisición española y la problemática
en torno a su publicación | 315 |
| | BÁRBARA SANTIAGO MEDINA | |

17. Leyes expuestas, leyes pregonadas. Los lugares de comunicación institucional en el Ducado de Milán en el siglo XVI 337
MARCO FRANCALANCI
18. Bandi, editti e provvedimenti del vescovo e della Repubblica di Lucca tra XVI e XVII secolo 351
DAVIDE MARTINI
19. Genova nel Seicento. La comunicazione del potere con i cittadini e il tessuto delle relazioni sociali ricostruiti attraverso i materiali tipografici effimeri delle tipografie locali: considerazioni preliminari sugli avvisi a stampa 373
MONICA GALLETI
20. «Por las calles y plazas acostumbradas»: itinerarios de publicaciones de gobierno (Santander, XVI-XVIII) 393
VIRGINIA M.^a CUÑAT CISCAR | FRANCISCO SAULO RODRÍGUEZ LAJUSTICIA
21. El uso funcional del papel impreso: la verdadera revolución de la imprenta 415
XEVI CAMPRUBÍ
22. El cartel editorial en España en el siglo XIX: efimeros en escaparates, puertas y muros 439
PEDRO RUEDA RAMÍREZ | MÒNICA BARÓ
23. «La limpieza es la salud». La enseñanza de la Higiene en los carteles escolares de la España de principios del siglo XX 459
ELENA FERNÁNDEZ GÓMEZ
24. La Alemania Nazi y el uso de la propaganda negra en España durante la Segunda Guerra Mundial 483
MERCEDES PEÑALBA-SOTORRÍO

IV. TEXTOS, MEDIADORES Y MIGRACIONES

25. In stampa e in scena. Le molte forme del consumo di testi nell'Italia moderna 505
Marina ROGGERO
26. El tránsito del antiguo al nuevo régimen del impreso: ¿un nuevo paisaje para el escrito en el espacio público? (España, siglos XVIII-XX) 525
JEAN-FRANÇOIS BOTREL

27. O cinema e a comunicação no espaço público. Um estudo de caso: «Rio 40 Graus» (1955, Nelson Pereira dos Santos)	545
ALCIDES FREIRE RAMOS	
28. O circuito teatral da cidade de São Paulo e o lugar do SESC-SP na produção e circulação de espetáculos teatrais	555
ROSANGELA PATRIOTA RAMOS	
29. El bibliobús: ampliando espacios de lectura	573
MAITE COMALAT NAVARRA	
30. Poesie alla deriva. Il Movimento per l'Emancipazione della Poesia: un caso di letteratura esposta	587
FABIO CONTU	
31. Oralidad y permanencia en las redes sociales. Twitter y el espacio identitario compartido en la conversación abierta de internet	609
DANIEL ESCANDELL MONTIEL	

V. EMOCIONES Y CULTURA ESCRITA

32. Grafitis y comunidades emocionales (siglos XVI-XVIII)	627
VÉRONIQUE PLESCH	
33. Lecturas antropológicas de los paisajes escritos populares de tipo religioso en el medio rural a partir del ejemplo de Cardenosa (Ávila)	641
PEDRO JAVIER CRUZ SÁNCHEZ	
34. Las negras alas de la muerte: duelo y escritura en las Cortes	661
VIRGINIA RAMÍREZ MARTÍN	
35. Trovadores comprometidos durante el tardofranquismo y la transición española: la ocupación simbólica del espacio	681
ALBERTO CARRILLO-LINARES	
36. Cultura escrita y religiosidad popular: las peticiones al «Santet de Poblenou»	703
ÉRIKA FERNÁNDEZ MACÍAS	
37. La cultura de la muerte entre los judíos ortodoxos: los anuncios mortuorios en la Jerusalén actual	729
RIVKA JANA GREENBLAT	
Autores/as	755

Del monumento efímero al impreso duradero: relaciones de los arcos triunfales dedicados a Francisco Fernández de la Cueva, virrey de la Nueva España, en su entrada a la ciudad de México (1653)

ADRIANA BELTRÁN DEL RÍO SOUSA

Universitat de Barcelona

La tradición romana del arco triunfal llegó a la Nueva España en el siglo XVI. Mientras que en las cortes europeas, y especialmente en la de Carlos V, los arcos celebraban la entrada triunfal de un monarca, en la América española el objeto del festejo fue, entre los siglos XVI y XVIII, la llegada de nuevos virreyes.¹ Los arcos triunfales novohispanos estaban hechos de madera, cartón y lienzo, y los más fastuosos de ellos se fabricaban en la Ciudad de México, donde se exhibían en calles principales o en fachadas de edificios importantes durante las ceremonias de recepción dedicadas a los gobernantes. Lamentablemente, como apunta Juan Chiva Beltrán, no queda prácticamente ningún testimonio pictórico de estos arcos, con la excepción de «dos jeroglíficos grabados en la relación festiva de la entrada poblana del virrey Sarmiento de Valladares y un lienzo atribuido a José Joaquín Magón, con la portada poblana para el recibimiento del marqués de las Amarillas».² Chiva Beltrán atribuye la falta de testimonios pictóricos a razones económicas, pues «grabar era realmente caro en los siglos modernos», pero también políticas, ya que «se grababa para el rey, pero no para el virrey»; y subraya, por contraste, la gran disponibilidad de otro tipo de testimonios, como «fuentes escritas, relaciones festivas y descripciones de arcos que se conservan en el Archivo General de Indias (Sevilla), el Archivo General de la Nación (México) y las Bibliotecas Nacionales de Madrid y México».³

¹ CHIVA BELTRÁN, Juan: «Arcos efímeros mexicanos. De la herencia hispana al nacionalismo artístico», *SEMATA, Ciencias Sociales e Humanidades*, n.º 24, 2012, pp. 195-196.

² *Ibidem*, p. 197.

³ *Ibidem*.

Que los arcos triunfales novohispanos nos hayan sido transmitidos primordialmente por medios escritos no es un hecho excepcional, pues en los territorios hispánicos de la época moderna fue una práctica corriente y extendida la impresión de relaciones en donde se narraban acontecimientos de relevancia política, social o cultural.⁴ Dicho esto, en el caso específico del arco triunfal novohispano, resulta significativo cómo un arte de propósito originalmente efímero —se trataba, en efecto, de un conjunto de arquitecturas, pinturas y poesías ejecutadas sobre soportes relativamente perecederos, concebidas para decorar el entorno urbano durante una ceremonia breve— acabó encontrando, casi sin pretenderlo, cierta perdurabilidad. Los arcos triunfales de la Nueva España, ejemplos por excelencia de semiosis en el espacio público de los siglos XVI a XVIII, pasaron a la posteridad por un fenómeno de traslación material, aunque de signo contrario al esperable: la madera, el cartón y el lienzo no se fijaron en piedras grandes y resistentes que hubieran podido conmemorar durante siglos los sucesos ocurridos, sino en frágiles papeles de pequeño formato cuyas ventajas «evolutivas», por así decirlo, eran ante todo su portabilidad y reproductibilidad.⁵

En el presente trabajo se reflexionará sobre la traslación de lo monumental a lo portátil, de lo único a lo reproducible, de lo efímero a lo duradero, a partir del estudio de dos relaciones de sucesos que describen los arcos triunfales dedicados a Francisco Fernández de la Cueva, 22º virrey de la Nueva España, en agosto de 1653: el *Elogio panegírico y aclamación festiva. Diseño triunfal y pompa laudatoria de Ulises verdadero*, al que nos referiremos a partir de ahora como *Ulises verdadero*;⁶ y el *Marte católico, astro político, planeta de héroes y ascendente de príncipes*.⁷

A este respecto, nos interrogaremos por qué, por quién, pero también para qué se concibieron todos estos impresos; pero también cómo afectó la traslación del soporte al sentido de las obras. De este modo, nuestro análisis a partir de ahora se organizará en tres ejes fundamentales que emanan de la lógica de las propias relaciones en las que se entremezclan inevitablemente discursos de descripción plástica, aclaración simbólica y conservación poética al mismo tiempo.

⁴ Véase, al respecto, VILLAR PIÑEIRO, José Luis: «Las relaciones de sucesos en la América virreinal y sus contextos de producción y difusión. Contribución a un catálogo de textos impresos», *Memoria y civilización. Anuario de Historia*, n.º 22, 2019, pp. 509-542.

⁵ El término no es anacrónico, pues el propio Walter Benjamin cita la imprenta como el invento que inauguró la reproducibilidad técnica de la escritura (*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México: Itaca, 2003). Evidentemente, las implicaciones políticas del vocablo deben adaptarse al contexto histórico en que se inscriben las obras artísticas aquí estudiadas.

⁶ *Elogio panegírico y aclamación festiva. Diseño triunfal y pompa laudatoria de Ulises verdadero*, México: Hipólito de Rivera, 1653.

⁷ «Marte católico, astro político, planeta de héroes y ascendente de príncipes», en José Pascual Buxó: *Arco y certamen de la poesía mexicana colonial*, Xalapa: Universidad Veracruzana, 2009.

1. LA DESCRIPCIÓN PLÁSTICA

En su bien conocido *Diario*, Gregorio Martín de Guijo relata la entrada triunfal del duque de Alburquerque a la ciudad de México y su paso por dos arcos preparados, respectivamente, por las autoridades políticas y religiosas de la ciudad:

Viernes 15 de agosto, día de la Asunción de nuestra Señora, a las seis horas de la tarde, entró en público el duque de Alburquerque, habiendo estado diez días en Chapultepec; recibiólo la ciudad en el arco que se puso en la boca de la calle de Santo Domingo, y llevaron las bandas del caballo. No recibió el palio, recibiólo el señor arzobispo en su catedral, donde le pusieron arco en la forma acostumbrada; fue el primer arco de pontifical: acompañóle el cabildo y clerecía, y acabado el acto de la catedral se fue a palacio (...).⁸

Guijo elude cualquier detalle sobre el aspecto material de los arcos, pero a su silencio suplen maravillosamente el *Ulises verdadero* y el *Marte católico*, que proporcionan, además de las medidas exactas de las estructuras, descripciones arquitectónicas y pictóricas extremadamente precisas. Gracias a ellas podemos saber que el arco secular consistió en tres fachadas distribuidas a lo largo de la calle de Santo Domingo, cada una de las cuales midió «veintiocho varas a la eminencia y dieciséis a la anchura»,⁹ es decir, más o menos 23 metros de alto y 13 metros de ancho, y que Cristóbal Franco, encargado de diseñarlas, dispuso en ellas una serie de cuadros e inscripciones pintadas cuyo propósito era equiparar a Francisco Fernández de la Cueva nada más y nada menos que con Ulises. En cuanto al arco religioso, se trató de una enorme «portada» que cubrió la fachada de la Catedral de México. Sus dimensiones fueron prácticamente idénticas a las del arco secular, y se compuso de «tres cuerpos».¹⁰ El principio de composición era el mismo: una combinación de cuadros e inscripciones en donde se equiparaba a Alburquerque con una figura mitológica. Esta vez se trataba de una deidad, Marte, en alusión a las hazañas guerreras de Francisco Fernández de la Cueva en Flandes y en Cataluña.

La precisión de las descripciones ofrecidas por estas relaciones se puede calificar de *plástica* porque en ambas relaciones existe la conciencia de que los arcos son el resultado de la feliz conjunción de varias artes visuales. En el *Ulises verdadero*, leemos así que:

Guarnecía la máquina todos los afectos a qué puede extenderse el arte en su esfera: la bizarría en el pincel, el orden en la arquitectura, y en la perspectiva la proporción, y salió tan cabal en

⁸ MARTÍN DE GUIJO, Gregorio: «Diario de sucesos notables», *Documentos para la historia de México*, vol. I, México: Imprenta de Juan R. Navarro, 1853, pp. 252-253.

⁹ *Elogio panegírico y aclamación festiva. Diseño triunfal y pompa laudatoria de Ulises...*, p. 3.

¹⁰ *Ibidem*, p. 74.

cada orden que parecía que para cada uno se había buscado con singularidad y exceso. Preciso acierto de la eminencia en estas facultades, tan para muchos, unidas en solo el ingenio de Cristóbal Franco, a cuya inventiva debe su hermosura la pompa, la arquitectura sus igualdades, y la perspectiva sus términos, y a cuyo pincel reconocen las historias su perfección.¹¹

La traslación al impreso no solo permite elogiar el buen uso que hizo el artista de las disciplinas del «pincel», la «arquitectura» y la «perspectiva». También logra reproducir el efecto emocional —afectivo, dirían los modernos; estético, dirían los contemporáneos— que esta obra tuvo sobre sus observadores. Y es que, en su descripción de las tres artes visuales, las relaciones de los arcos triunfales novohispanos de 1653 acaban desplegando una cuarta disciplina de carácter retórico-visual: la «enargeia» o estimulación de las facultades imaginativas de los lectores, de tal modo que estos prácticamente pueden ver aquello que se describe.¹² La «enargeia» es materialmente indisociable de la écfrasis, la cual, en la estela de lo expuesto por Adolfo R. Posada, podría definirse como la técnica mediante la cual el lenguaje, apoyándose en ciertos estilemas, adquiere capacidad enargeiética.¹³ En el *Ulises verdadero* y el *Marte católico* son los deícticos, los verbos de visión y los tecnicismos artísticos, a los que se suma un omnipresente léxico localizador, los que dan al lector la impresión de que tiene los arcos triunfales ante sus propios ojos. En el siguiente ejemplo, la écfrasis se sustenta, además, en la disposición tipográfica —centrada en la página— de una inscripción copiada por el *Ulises verdadero*, pero originalmente escrita en la primera fachada del arco: «Sobre el alto principal de la puerta descollaba un tarjón a todo follaje bizarro. Pendía de dos bandas encarnadas, y sustentaba aquesta inscripción dedicatoria: EXCELENTÍSIMO D. D. DON FRANCISCO FERNÁNDEZ DE LA CUEVA».¹⁴

Las descripciones plásticas de los impresos perseguían, en última instancia, objetivos de carácter político. Los afectos originalmente movidos por las artes visuales, vueltos a solicitar enseguida por medios retórico-visuales, debían llevar a los espectadores-lectores a rendirse ante la grandeza no solo de las obras, sino también de quienes habían sido sus promotores. Considerando el emplazamiento de la imprenta del *Ulises verdadero* en pleno centro de la capital¹⁵ y el estrecho vínculo de los impresores

¹¹ *Ibidem*, p. 3.

¹² WEBB, Ruth: *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham: Ashgate, 2009, pp. 87-88.

¹³ POSADA, Adolfo R.: «¿Écfrasis o hipotiposis?: enargeia y retórica visual en la poesía del Siglo de Oro», *e-Spania*, n.º 37, 2020, <<https://journals.openedition.org/e-spania/36222>> (04/02/2026).

¹⁴ *Elogio panegírico y aclamación festiva. Diseño triunfal y pompa laudatoria de Ulises...*, p. 4.

¹⁵ «Hipólito Ribera», en José Toribio Medina: *Historia de la imprenta en los antiguos dominios españoles de América y Oceanía*, tomo 1, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000, <

del *Marte católico* con la Iglesia novohispana,¹⁶ resulta probable que la publicación de ambas relaciones fuera encargada por las autoridades civiles y eclesiásticas con el propósito de que, enviándose al virrey Alburquerque, estas pudieran conseguirles o mantenerles el favor del mandatario.

Aunque no se sabe cuántos ejemplares se imprimieron del *Marte católico* y el *Ulises verdadero*, el carácter breve y, por lo tanto, poco oneroso de estas hace pensar que la tirada pudo haber sido importante. Los impresores Hipólito de Rivera y Paula de Benavides —así se llamaba, en efecto, la viuda de Bernardo Calderón—¹⁷ estaban suficientemente acostumbrados al género¹⁸ como para saber que había más personas interesadas en leer relaciones de sucesos que aquellas figuras públicas a quienes estaban dedicadas. Es posible que estos empresarios decidieran adaptar sus tiradas a la demanda de un mercado compuesto por todas aquellas instituciones o individuos que, encontrándose en otras regiones de la Nueva España, no habían podido presenciar la ceremonia de entrada del 22º virrey y tenían curiosidad por saber qué tan fastuosa había sido.

Podría considerarse que, en esta encrucijada entre intereses políticos y comerciales, empezaba a nacer en la Nueva España de mediados del XVII algo parecido a una industria periodística. Sin embargo, a falta de pruebas documentales sobre las motivaciones de quienes financiaron, imprimieron y distribuyeron las relaciones, la idea solo tiene valor de suposición. Por lo demás, la etiqueta de «periodismo» debe aplicarse con suma cautela a textos descriptivos cuya eficacia depende tanto, como lo hemos visto, de un recurso retórico-visual. En definitiva, lo que revela el examen cuidadoso de los dos impresos es que, en su vertiente descriptiva, pero más todavía en sus ejes simbólico y poético, el *Marte católico* y el *Ulises verdadero* van más allá del simple relato de un suceso exterior para constituir, por sí mismos, dos obras artísticas de pleno derecho.

2. LA ACLARACIÓN SIMBOLÓGICA

Desde el inicio del *Marte católico*, el narrador sugiere la existencia de un triple paralelismo entre la escena mitológica de Marte venciendo a un dragón en su propia cueva,

virtual.com/obra-visor/historia-de-la-imprenta-en-los-antiguos-dominios-espanoles-de-america-y-oceania-tomo-i--o/html/> (04/02/2026).

¹⁶ «Antonio Calderón Benavides» en *ibídem*.

¹⁷ Véase, al respecto, MONTIEL ONTIVEROS, Ana Cecilia y BELTRÁN CABRERA, Luz del Carmen: «Paula de Benavides, impresora del siglo XVII. El inicio de un linaje», *Contribuciones desde Coatepec*, n.º 10, 2006, pp. 103-115.

¹⁸ VILLAR PIÑEIRO, José Luis: «Las relaciones de sucesos en la América virreinal...», p. 539.

narrada por el filósofo renacentista Giulio Camillo en su *L'idea di teatro* (1550) con influjo del *De consulato Stilichonis* de Claudiano, el escudo de armas de la familia Fernández de la Cueva, el cual contiene un «dragón que se pinta en campo de plata» y el instante preciso de la entrada de Albuquerque por la portada decorada de la Catedral:

Ya, pues, la Cueva que da apellido a nuestro Marte español tiene franqueados los senos para que en la fábula de este héroe hallemos un diseño que le bosqueja el origen, las armas, las victorias, las empresas y los renombres de que se artificio la portada magnífica que la santa Iglesia Metropolitana de México dedicó a la entrada de su Excelencia.¹⁹

El apellido del virrey da pie a una interesante simbología que equipara, a través del común sustantivo de «cueva», espacios de tipo natural, mitológico, heráldico y religioso. Pero no toda la simbología de los arcos triunfales dedicados al duque de Albuquerque es tan fácilmente descifrable: siguiendo los preceptos del arte barroco, los dos marcos alegóricos que comparan al nuevo virrey con Ulises o con Marte están repletos de símbolos oscuros, difíciles de desentrañar, al menos en la inmediatez de la experiencia visual. Como remedio a lo que el duque de Albuquerque y sus acompañantes no hubieran podido captar en su rápido paso por los arcos de triunfo de la capital novohispana, el *Ulises verdadero* y el *Marte católico* ofrecen aclaraciones a muchos de los símbolos —o mejor dicho, conceptos— que encerraban las pinturas y poemas de los arcos.

En el *Ulises verdadero* se precisa que la Troya que aparece pintada en el «segundo cuadro medio de la entrecalle» de la primera fachada es, también, una metáfora de Blanes, pueblo en el cual el duque de Albuquerque ganó una batalla decisiva contra los franceses durante la guerra de Cataluña.²⁰ En el *Marte católico*, la aclaración simbólica resulta aún más necesaria. En efecto, parece ser que en el tercer cuerpo de la portada de la catedral estaban representados los siete planetas, con Marte en un lugar preeminente al lado del Sol, en las esferas «cuarta» y «quinta». El símbolo es astrológico, y el *Marte católico* intentó explicarlo del siguiente modo:

Augurios de mucha felicidad para México, saber que su Marte es tan cercano en el vínculo al sol de la cuarta esfera, que es el cuarto Filipo de España, de quien la luz reverberada le envía a este reino, como un otro sol, virtud del sol y virtud de Dios, a que le rija y gobierne con tanto influjo, como si en el Excelentísimo Señor Duque de Albuquerque tuviera presente esta tierra a su propio Rey.²¹

¹⁹ «Marte católico, astro político, planeta de héroes y ascendente de príncipes» ..., p. 62.

²⁰ *Elogio panegírico y aclamación festiva. Diseño triunfal y pompa laudatoria de Ulises* ..., p. 13.

²¹ «Marte católico, astro político, planeta de héroes y ascendente de príncipes» ..., p. 78.

Podría parecer que la aclaración simbólica va a contrapelo del ideal barroco de dificultad. Lo que hace, en realidad, es contribuir a él, ilustrando el ingenio de los artistas que participaron en la creación de los arcos: pintores, pero también poetas. Los arcos triunfales son un arte poético no solo por las inscripciones que acompañaban a los cuadros, sino por toda la práctica lírico-teatral que los rodeaba. Afortunadamente, en el caso de los arcos dedicados a Francisco Fernández de la Cueva en 1653, buena parte de esta poesía se conservó en el *Ulises verdadero* y el *Marte católico*.

3. LA CONSERVACIÓN POÉTICA

En el *Marte católico* se indica que una «ninfa», es decir, una mujer joven o una niña, participó en la ceremonia de presentación del arco triunfal catedralicio, explicando en verso las pinturas de este último.²² Una parte de estos versos —dispuestos en cuartetas de romance— fueron cantados, mientras que otros fueron representados «por no cansar a su Excelencia».²³ Estas acotaciones evidencian la dimensión teatral de la ceremonia, la cual se sostiene en una destreza lírica que solía ser la obra de uno o varios poetas de los círculos universitarios novohispanos. Se sabe, por ejemplo, que Juan de Guevara fue autor de una *Faustísima entrada en México de su virrey, el Excelentísimo Señor Duque de Alburquerque* (1653) y que el joven Agustín de Salazar y Torres escribió una *Descripción en verso castellano de la entrada pública en México del Señor Duque de Alburquerque, su virrey* (1653). Aunque no se tiene ninguna certeza al respecto, ambos personajes podrían haber participado en la confección de los versos explicativos que se recitaron el 15 de agosto de 1653 y se publicaron íntegramente en las dos relaciones de sucesos que ahora estudiamos.²⁴

En los poemas explicativos, y especialmente en aquel que clausura el *Ulises verdadero*, hay un yo poético que expresa, en primera persona, su pertenencia a la comunidad novohispana y capitalina:

Al águila mexicana
 permitid luces os beba,
 que no es novedad, señor,
 que el águila al sol se atreva.
 (...)

²² *Ibidem*, p. 95.

²³ *Ibidem*, p. 99.

²⁴ Esto sugieren FARRÉ VIDAL, Judith: «Teatro y poder en el México virreinal: la dramática panegírica en torno a la figura del virrey», en José Pascual Buxó: *Permanencia y destino de la literatura novohispana*, México: UNAM, 2006, p. 232; y SOLANO PÉREZ-LILA, Francisco de Paula: *Las voces de la ciudad: México a través de sus impresos (1539-1821)*, Madrid: CSIC, 1994, pp. 176-177.

Por tanto, señor, por tanto,
de mi ciudad las estrellas,
que en lucido ayuntamiento
os aman, como os veneran,
a mis acentos libradas,
y explicadas por mi lengua,
cuando a tan feliz gobierno
su felicidad reserva,
como os rinden corazones
os abren también las puertas.²⁵

El yo poético corresponde, a la vez, a la niña que recita los versos en el momento de la ceremonia, y al poeta que los escribe con antelación. Al léxico de la oralidad — «a mis acentos libradas», «explicadas por mi lengua» — sigue el léxico de la escritura:

Aceptad en estas líneas,
que no os pintan, os bosquejan,
de muchas veneraciones
naturales consecuencias.
De Ulises alegorías
os dedican: cosa es cierta,
que él era sombra, vos vivo,
él estampa, vos Idea,
cuyas verdades presentes
nuestro horizonte festeja
y mi pluma, a vos rendida,
sucintamente diseña.²⁶

La conservación poética en el *Ulises verdadero* y el *Marte católico* constituye un fuerte indicio de que los autores de estos poemas recitados también debieron de participar en la elaboración de las relaciones impresas, al menos proporcionando los textos originales. A pesar del anonimato, que se explica por el patrocinio de las autoridades políticas y religiosas, quienes seguramente no deseaban ceder su preeminencia en unas publicaciones donde su nombre aparecía más de una vez incluso en la portada, la poesía de las relaciones debió de ser un buen instrumento de autopromoción en una sociedad donde el favor del virrey, y más de un virrey mecenas, como lo fue el duque de Albuquerque,²⁷ era esencial al desarrollo de una carrera artística.

²⁵ *Elogio panegírico y aclamación festiva. Diseño triunfal y pompa laudatoria de Ulises...*, pp. 45-46.

²⁶ *Ibíd.*, p. 46.

²⁷ Véase MONTES GONZÁLEZ, Francisco: *Mecenazgo virreinal y patrocinio artístico. El ducado de Albuquerque en la Nueva España*, Sevilla: Real Maestranza de Caballería de Sevilla, 2016.

En los meses posteriores al 15 de agosto de 1653, algunos poetas que estuvieron involucrados en la preparación de los arcos y la publicación de las relaciones estrecharon lazos con los duques de Alburquerque. Fue el caso de Juan de Guevara, a quien se le permitió, en 1654, fungir de secretario en un certamen poético dedicado a la Inmaculada Concepción y patrocinado por el virrey,²⁸ y también de Agustín de Salazar y Torres, quien se integró en la corte de los Alburquerque hasta el punto de volver con ellos a España en 1661 y de vivir a su lado hasta principios de la década de 1670.²⁹

El *Ulises verdadero* y el *Marte católico* son dos relaciones que lograron, por la propia naturaleza de la obra impresa, una repercusión y duración a la que no podían aspirar los enormes y efímeros arcos triunfales que los motivaron. El sentido profundo del arte monumental no se perdió: la dificultad técnica y conceptual de las distintas disciplinas trabajadas —arquitectura, pintura, poesía, teatro y música— quedó reflejada en las descripciones plásticas, aclaraciones simbólicas y conservaciones poéticas de los textos, en un denso conjunto enriquecido, además, por la superposición de los niveles del arte y el discurso sobre el arte. También se leen, entre líneas, los probables objetivos políticos, comerciales o autopromocionales de los actores involucrados en los arcos y los impresos. Todos, en suma, tenían en el punto de mira el mantenimiento de sus privilegios en el ciclo gubernamental que se inauguraba con la llegada de un nuevo virrey. Por mucho que parezca que Francisco Fernández de la Cueva es el protagonista del *Ulises verdadero* y el *Marte católico*, su presencia en estos, al igual que la de la Monarquía Hispánica, no es más que un pretexto. Las relaciones de sucesos nos recuerdan cuánto había de estrategia en las artes que se desarrollaban en la corte virreinal novohispana.

²⁸ TENORIO TRILLO, Martha Lilia (ed.): *Poesía novohispana. Antología*, México: El Colegio de México, 2010, p. 441.

²⁹ Véase BELTRÁN DEL RÍO SOUSA, Adriana: «Un mecenazgo transatlántico: Agustín de Salazar en la corte del duque de Alburquerque (1653-1670)», en Elena Martínez Carro y Alejandra Ulla Lorenzo (eds.): *Ámbitos artísticos y literarios de sociabilidad en los Siglos de Oro*, Kassel: Edition Reichenberger, 2020, pp. 57-73.

Cuando pensamos en construir y en contar la historia, generalmente vienen a nuestra mente los archivos y las bibliotecas en cuanto principales depósitos de nuestra memoria. Pero, dependiendo de qué historia queramos desentrañar, a veces resulta necesario buscar las huellas de nuestro pasado o de nuestro presente a pie de calle, en el paisaje gráfico que nos rodea cada día. Desde una pared en cualquiera de sus tipologías (inscripciones, bandos, pasquines, panfletos, carteles, anuncios, grafitis), distribuida en calles y plazas o exhibida en diferentes lugares y momentos (tumbas, altares espontáneos, procesiones, manifestaciones, pantallas, etc.), la escritura nos interpela y motiva reacciones múltiples en quienes la miramos y/o la leemos, que varían en función de la época y del contexto social, cultural, educativo, político, religioso o económico en el que vivimos.

Aunque, en ocasiones, permanece estática; en otras circula e interacciona con la palabra hablada y con la imagen, generando acciones performativas que van desde las lecturas públicas de largo arraigo histórico o el teatro, hasta otras expresiones más contemporáneas, como el cine, la canción protesta, las *Poetry Slam* o las redes sociales. Los artefactos donde se corporeiza la palabra escrita y hablada, fija o móvil, los espacios donde se hace pública, los dispositivos empleados para ello (quioscos, bibliobuses, ferias de libros, imprentas ambulantes, etc.) o el papel que juegan diferentes intermediarios (pregoneros, buhoneros, comediantes, poetas o cantautores) son factores igualmente necesarios para comprender las plurales lecturas y apropiaciones de la palabra en el espacio público.

En este libro se reúnen distintos estudios que se preocupan por estas escrituras *in itinere* desde la temprana Edad Moderna hasta nuestro tiempo. Gracias a las diversas miradas que adoptan sus autores y autoras, podemos entender cómo cualquier escritura expuesta —permanente o efímera, estable o en movimiento—, genera actos y acciones que no se limitan únicamente a transmitir una determinada información, sino que también producen significados histórica y socialmente relevantes.