

CIRCE HERNÁNDEZ SAUTTO
Universidad de las Américas Puebla
circe.hernandez@udlap.mx

MANUEL QUIROZ Y CAMPO SAGRADO: EL JUEGO DEL INGENIO Y LA AGUDEZA
MANUEL QUIROZ Y CAMPO SAGRADO: THE GAME OF WIT AND SHARPNESS

PALABRAS CLAVE:
Poemas mudos, siglos
XVII y XVIII, retórica,
acertijos visuales,
ingenio.

Los poemas mudos fueron un género poético visual practicado en Italia, España y sus colonias durante los siglos XVII y XVIII. Al ser textos ocasionales, presentados en certámenes y justas poéticas, no se imprimían, sino que se realizaban de forma manuscrita. En el caso de la Nueva España uno de los pocos representantes del género que ha llegado hasta ahora es Manuel Quiroz Campo Sagrado (ca. 1751-1821). Este artículo hace una lectura de tres poemas mudos contenidos en el manuscrito *Afectos tiernos al santísimo sacramento de el Altar*. El documento se encuentra en la Biblioteca Franciscana de Cholula y ha sido incluido recientemente en la bibliografía del autor y no ha sido todavía estudiado por ningún especialista. Los poemas son descritos y analizados bajo los preceptos de arte e ingenio, presentes en la poesía conceptual del Barroco, aunque el caso de Campo Sagrado es especial, pues es un representante muy tardío.

KEYWORDS:
Silent poems, 17th and
18th centuries, rhetoric,
visual puzzles, wit.

*Silent poems was a visual poetic genre practiced in Italy, Spain and their colonies during the 17th and 18th centuries. Being occasional texts, presented at contests and poetry fairs, they were not printed, but handwritten. In the case of New Spain, one of the few representatives of the genre that have been reached so far is Manuel Quiroz Campo Sagrado (ca. 1751-1821). This communication makes a reading of three silent poems contained in the manuscript *Afectos tiernos al santísimo sacramento de el Altar*. The document is in the Biblioteca Franciscana (Cholula) has recently been included in the author's bibliography and has not yet been studied by any specialist. The poems are described and analyzed under the precepts of art and ingenuity, present in conceptual baroque poetry, although the case of Campo Sagrado is special, since it is a late representative.*

Durante el periodo barroco se escribieron múltiples tratados sobre la agudeza del ingenio, el más difundido fue el de Baltazar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio* (1648), que se centra especialmente en la *agudeza* verbal. Mercedes Blanco en su artículo “El mecanismo de la ocultación” (1988) refiere que la palabra *agudeza* tiene su origen “en el vocabulario de la retórica aristotélica, y designa primero un artificio formal que impone a la inteligencia un ejercicio gimnástico de desciframiento” (35). En cuanto al ingenio, refiere Blanco, éste proviene del *concepto*, un término típicamente escolástico pero que se origina también del pensamiento socrático. El concepto antecede a la agudeza; en el proceso del conocimiento es el primero en “conceptualizar” la realidad. Designa primitivamente lo que la inteligencia aprende o produce y que se denomina idea o pensamiento (1988: 35). En términos retóricos el ingenio corresponde a la *inventio* o el hallazgo de los temas más adecuados a la exposición, que se realiza con prontitud y facilidad, mientras que la agudeza se puede relacionar con la figura del retruécano entendida como reorganización de los elementos de la frase, creación de un giro de tuerca y aportación de un nuevo significado.

En el Siglo de Oro la agudeza del ingenio creaba un placer de tipo intelectual que se derivaba del deleite producido por la comprensión. En el siglo XVII forma y fondo no se diferenciaban, ambos elementos se fundían como partes de un mismo hecho: son portadores de significado y de placer (Rodríguez: 27). El mecanismo de la agudeza y el ingenio busca la fusión de lo estético y de lo intelectual. Por ello es por lo que los autores, de manera intencionada, presentan retos que el lector debe desentrañar. La agudeza se da por partida doble en ambos extremos de la comunicación: por una parte, el ingenio del autor propone una doble significación en el juego de decir sin decir; y por el otro, el lector agudo penetra a través de su ingenio en este segundo sentido que ha ocultado el autor, pero con el propósito de ser hallado.

Con la llegada de la Compañía de Jesús a la Nueva España, en los últimos años del siglo XVI la formación intelectual de los jóvenes se institucionalizó. Los ideales renacentistas establecían que todos debían recibir una formación pedagógica; sin embargo, ésta variaba según el sexo y el estado social. Los jesuitas pusieron gran empeño en “la formación de minorías rectorales, que, con su ejemplo e influencia beneficiarían al resto de la población” (Gonzalbo: 207). La organización educativa que se impartía a los jóvenes se dividía en escuelas dirigidas a estudiantes externos y seminarios donde vivían los educandos. Asimismo, se ocupaban en atender a la población ajena a sus colegios por medio de actividades como certámenes

literarios y las representaciones teatrales. Estas empresas se servían de la diversión y la labor didáctica, pero sin descuidar la práctica de la devoción (Gonzalbo: 207). Podemos afirmar que la llegada y establecimiento de los jesuitas en la Nueva España resolvió las necesidades formativas de la educación de los criollos. A partir de 1592, éstos contaban con una instrucción superior humanística y filosófico-teológica que les permitía ocupar puestos del máximo prestigio (Gonzalbo: 210).

Los certámenes literarios en la Nueva España formaron parte de las celebraciones cívico-religiosas más importantes. No podían faltar en la fiesta de Corpus Christi, la más importante de la Ciudad de México (Rubial: 25). Todos los que participan en estas justas estaban familiarizados con su estructura: se comenzaba por la elección de un jurado cuya responsabilidad consistía en leer y calificar los trabajos recibidos, se nombraba también un secretario en quien recaía la elección del tema del certamen. En los carteles se anunciaban los géneros literarios en los que se podía participar, entre ellos, canciones, lirás, sonetos, glosas, jeroglíficos y versos latinos.¹ La estética de moda en el siglo XVII especificaba que los modelos a seguir eran “canciones —a imitación de las de Petrarca—, lirás —a imitación de las de Garcilaso—” (Gonzalo: 755), que imponían necesariamente el uso de la agudeza y el ingenio.

Hemos mencionado que entre los géneros utilizados en los certámenes se encontraban los jeroglíficos. La palabra jeroglífico es de origen griego y significa “grabado sagrado”. Plotino consideraba que esta forma de escritura visual tenía un origen divino. Los jeroglíficos son transcripciones fonéticas que se valen de imágenes “cuyos nombres contenían algunos sonidos semejantes a los de la palabra correspondiente a la noción que se quería evocar” (Pascual: 130). El jeroglífico se diferencia de la palabra en que la lengua verbal tiene una doble articulación: el significante y el significado; mientras que esta figura visual se le presenta a la percepción y a la mente como una única entidad. Giovanni Pozzi apunta que, si bien estos signos de escritura se interpretan desde la óptica, la palabra se interpreta desde lo acústico (27). Es así como los jeroglíficos representan inmediatamente y por lo tanto son indivisibles (Pozzi: 28).

En la cultura egipcia una de las funciones de los jeroglíficos era representar ideas de forma ideográfica para ocultar los secretos divinos al pue-

¹ Esta información se toma del “Certamen, que la Universidad de Zaragoza, propuso a los aficionados a letras a propósito de la muerte y Exequias de su Magestad D. Felipe II”. En Rosario Consuelo Gonzalo García, *El ceremonial barroco y la poesía mural: más ejemplos de literatura efímera*.

blo (Pascual: 129). La idea de sentido oculto encaja muy bien en el juego del ingenio y la agudeza que consiste en enterrar y desenterrar significados escondidos. Para Víctor Infantes, en *Ludo ergo sum. Las literaturas gráficas del juego áureo* (2014), los jeroglíficos proponen un discurso icónico/textual en el cual la imagen sustituye gráficamente a la palabra y se genera una nueva morfosintaxis conceptual.

Un caso peculiar de jeroglífico en el contexto de la época barroca es el poema mudo. Dado el carácter efímero de la producción de estos textos visuales, y que no se imprimían, se conservan pocos ejemplos de poemas mudos, aunque el género fue practicado con cierta asiduidad tanto en Italia, como en España y sus colonias. El Archivo Histórico de la Provincia del Santo Evangelio de México, ubicado en la Biblioteca Franciscana de Cholula, cuenta con uno de estos valiosos ejemplares. Se trata de *Afectos tiernos al santísimo sacramento de el Altar* con fecha de 1805 cuya particularidad radica en su disposición: una combinación de texto e imágenes parlantes. Este manuscrito mide 22 centímetros de ancho y 30 centímetros de alto. Está encuadernado en piel con gofrado dorado y viñetas floridas a lo largo del lomo y en las cuatro esquinas y el centro de ambas tapas. Se compone por 199 fojas en papel algodón, de las cuales 140 están numeradas y 59 no constan de numeración y están intercaladas en la obra. Contiene hojas de guarda en papel decorado, hoja de respeto, portadilla, portada arquitectónica y dedicatoria. Incluye letras capitulares decoradas e iluminadas y 35 hojas con dibujos, de las cuales 9 son portadillas, 7 son poemas mudos, 2 funcionan como colofón y 17 imágenes en encabezado.

El autor del manuscrito es Manuel Quiroz y Campo Sagrado, nacido probablemente en la Ciudad de México ca. 1751 y fallecido en 1821. Se han hallado pocos datos sobre su persona. En 1787 se registra una denuncia por parte de la Santa Inquisición de una comedia de su autoría titulada *El mejor triunfo del hombre es vencerse a sí mismo*. En la declaración de Quiroz ante los inquisidores, manifiesta datos generales: “[...] dijo llamarse don Manuel Quiroz y Campo-Sagrado, español, natural de esta ciudad [CDMX], de estado casado, administrador de las pulquerías de don Rodrigo Sánchez y de edad de treinta y seis años, que vive en la calle de [¿Quebrada?]” (Terán: XX). Diez años más tarde, en una fecha imprecisa, pero probablemente entre 1796 y 1797, Quiroz le solicita al virrey, Miguel José de Azanza, que lo emplee en la Factoría de tabaco de Oaxaca. En el poema *Plausible encomio...*, fechado en 1820, menciona el cargo que ostentaba por esa época: visitador de la Renta del tabaco. Podemos deducir a partir de estos datos sin temor a equivocarnos que se trata de un criollo educado

por los jesuitas. Además, como veremos a continuación, su obra creativa se conceptualiza en motivos típicamente jesuitas como la fiesta de Corpus Christi, la Virgen de Guadalupe y su oda a la paciencia jesuana.

De la obra de Manuel Quiroz y Campo Sagrado se han identificado cuarenta y dos textos que abarcan temas religiosos, moralizantes y político-sociales en los géneros de poesía y teatro. Sólo veinte de sus obras fueron impresas. Según datos recopilados por la investigadora Isabel Terán, entre ellas, hay trece piezas dramáticas manuscritas —una de ellas perdida—, dos poemarios manuscritos con imágenes; dos manuscritos de poemas político-sociales. De temática indefinida se registra un soneto suelto y una comedia manuscrita perdida: *El mayor triunfo del hombre es el vencerse a sí mismo*, probablemente de tipo moralizante, y de la cual se tiene, como ya se dijo, conocimiento por la denuncia de la Santa Inquisición.

En cuanto a la producción visual existen “ocho obras [que] tienen imágenes: tres [son] poemas jeroglíficos sueltos y cinco poemarios, fechadas entre 1782 y 1816, todas apologéticas” (Terán 2016: XXV). De estas obras con imágenes sólo se imprimieron aquellas que constaban de una foja: un soneto fechado en 1782 sin “traducción” y dos ediciones distintas de la descripción *Elogio de nuestra Santísima Madre y Señora Virgen de Guadalupe* de 1784 (Terán: XXI). Sin embargo, María Isabel Terán no contempla el manuscrito del Archivo de la biblioteca *Afectos tiernos al santísimo sacramento de el Altar*, fechado en 1805.

Dos obras de Manuel Quiroz y Campo Sagrado, *Colección de varias poesías del arte menor y mayor en obsequio de la Purísima concepción de nuestra señora la virgen María* (1805) y *La inocencia acrisolada de los pacientes jesuanos* (1816) “integran paratextos similares con contenidos muy semejantes” (Terán 2016: XXXVII). *Afectos tiernos* contiene también estos mismos elementos paratextuales, entre ellos letras capitulares doradas, dedicatoria, portada, portadillas, laberintos. En cuanto a los poemas mudos los tres textos utilizan las mismas formas métricas: endechas, décimas, cuartetas y estribillos.²

Fernando Bouza dice que “lo manuscrito es sinónimo de una voluntad no difusionista” (18). Al parecer no es éste el caso de los manuscritos de Manuel Quiroz Campo Sagrado. Hay indicios que apuntan a que sí se

² En el XII Congreso Internacional de la Sociedad Española de Emblemática (2019), en Vitoria, España, la doctora Isabel Terán presentó un diccionario de imágenes construido a partir de todos los poemas visuales de Quiroz y Campo Sagrado.

tuvo la intención de llevar esta obra mixta —poesía con imágenes— a la prensa, pero su gestión no fue afortunada.³

*Afectos tiernos al santísimo sacramento de el Altar*⁴ está compuesto por una serie de poemas, laberintos, calambures y poemas mudos agrupados bajo el concepto del Corpus Christi —el cuerpo de Cristo representado en la eucaristía— como *divino sacramento del altar*.⁵ La obra se compone por una dedicatoria, la introducción que sirve de prólogo, canto primero en endechas amorosas, canto segundo en endechas mudas, canto tercero en décimas de laberinto, canto cuarto en iras o sextas, canto quinto en octavas, canto sexto en sonetos de laberinto, canto séptimo en quintillas y el canto octavo en cuartetos endecasílabos; una alabanza al sacramento del altar y termina con una cuarteta y estribillo mudo.

Los poemas mudos se encuentran en tres momentos: los primeros forman el canto segundo; la segunda aparición está después del canto tercero y la última se encuentra al final del libro. Todos ellos —endechas, décimas, cuartetos y estribillos— están conformados por imágenes. Su finalidad primordial es dar un giro a las imágenes y explicar de modo oblicuo un significado en modo recto: un juego de ingenio. Podemos ejemplificarlo con la empresa, en la cual una imagen, acompañada en algunas ocasiones de un lema, encierra un significado oculto pero descifrable para los sapientes. Se demuestra así un juego de ingenio y gran esfuerzo intelectual tanto en su desciframiento como en su producción. De forma autónoma, sin apoyo visual, la poesía de ingenio utiliza una retórica oblicua, que apela a la imagen que construye la mente por intermedio de la palabra. Ricardo Pérez Martínez se refiere a la retórica oblicua como el “carácter visual de la retórica poética del concepto” (2018: 34). En el caso de los poemas que mezclan la imagen con la palabra, la poesía como concepto mental se une a la pintura como concepto material: “los oídos de la Pintura son los ojos

³ Se consideraba una empresa difícil llevar a la prensa las imágenes de los versos mudos pero se cuentan con pliegos sueltos impresos de su autoría. Además, generalmente las dedicatorias van dirigidas a los mecenas en busca de la impresión del manuscrito.

⁴ El texto completo se encuentra en la colección digital del Archivo Histórico de la Provincia del Santo Evangelio de México. Biblioteca Franciscana, Dirección de Bibliotecas, Universidad de las Américas Puebla. http://catarina.udlap.mx/xmLibris/projects/biblioteca_franciscana/book?key=book_1c6c97.xml

⁵ No es posible identificar si esta producción se dio a partir de algún certamen poético, pero no se descarta la posibilidad de hallar algún indicio histórico que confirme esta hipótesis. Puede ser también que tome como modelo las justas para producir —fuera del contexto histórico— una producción que reproduzca los cuadernillos presentados un siglo antes para estas fiestas.

de la Poesía y viceversa: un poema mental toma forma de una pintura sensorial, y una pintura sensorial en un poema mental” (Pérez: 32).

A continuación, algunos ejemplos tomados de *Afectos tiernos al santísimo sacramento de el Altar*.

Canto segundo en endechas mudas

*Figura 1 (ver anexo)*⁶

Algunas imágenes son directamente referenciales y no requieren interpretación. Así sucede en las tres líneas inferiores que nos presentan una sucesión de objetos y figuras altamente referenciales como los ángeles identificados por las alas, los santos reconocibles por elementos iconográficos característicos, y los hombres que visten ropas civiles. Lo mismo sucede en las dos líneas sucesivas con “cielo, sol, luna, estrellas / árboles, plantas, flores”. El único objeto que conlleva cierta dificultad en la decodificación verbal es “plantas”, representado aquí no por plantas sino por semillas. Probablemente la asociación que busca aquí el autor es el de la semilla con el verbo *plantar*.

Las imágenes de la parte superior, en cambio, no pueden ser separadas de la interpretación jeroglífica, pues sin ella resultaría imposible entender el significado. En la primera línea la primera figura representa un ala y la segunda la vena metacarpial dorsal de la mano izquierda. Una vez decodificadas las imágenes, traducidas a sus correspondientes verbales con las palabras “ala” y “vena”, se presenta un nuevo desafío que consiste en agrupar de distintas formas las sílabas de los dos términos para crear nuevas palabras. Así “Ala vena”, se reagrupa como “alaben a”. Este recurso que permite la homonimia se conoce en retórica como calambur. Idéntica figura retórica se utiliza abajo, en el segundo verso. La segunda imagen representa un perro faldero que el lector bien podría confundir con un borrego, mientras que la imagen subsecuente nos presenta un monte con querubines y el sol. La primera se debe traducir verbalmente a la palabra “can”, y la segunda a “Sion”. La repetición de la imagen significa el plural: “can” “Siones”, y se convierte así en “canciones”. En el tercer verso nos topamos con un nuevo calambur: “Ala” y el número “dos”. Si aquí transformamos las palabras en las dos sílabas de un nuevo vocablo el resultado es “alados”.

⁶ [N. del E. Para la apreciación del material gráfico se ha colocado en un anexo, al final de este artículo].

Figura 2 (ver anexo)

En esta segunda hoja, los cuatro primeros versos conservan la sucesión de términos. La dificultad radica en la última imagen del primer verso: las abejas carecen de toda indicación para reconocerlas y no confundirlas, por ejemplo, con moscas. Aun así, el lector cultivado podría apelar no a la representación directa, sino a la emblemática donde las abejas simbolizan el trabajo intenso. El último verso es un ejemplo de cómo el autor pone en virtud del ingenio y la agudeza toda una maquinaria interpretativa. La primera imagen representa a la Fe, una de las tres virtudes teologales, acompañada por sus atributos símbolos, el cáliz que refiere a la eucaristía, la cruz que representa al cristianismo, y la venda que significa que la fe es ciega. La segunda imagen es uno de los símbolos más difundidos de la heráldica: la flor de lis. Una vez decodificadas correctamente ambas imágenes queda reordenar con *ingenio calamburesco* los dos vocablos y así “Fe” y “lises” deviene en “felices”.

Figura 3 (ver anexo)

Ya una vez familiarizados con las convenciones de la gramática visual del autor podemos interpretar que las dos cruces significan un vocablo plural. El dibujo representa un ara, sinónimo culto de altar o mesa consagrada. La elección de la cruz de Malta —de cuatro brazos iguales, más ensanchados en los extremos que en el cruce, y limitados por una línea recta— en color negro representa a la orden de San Juan de Jerusalén, conocidos también como hospitalarios, o se puede relacionar con la orden templaria defensora de la orden cristiana durante las cruzadas. Sin la cruz el dibujo se leería como una losa o piedra. Sin embargo, en este mismo verso, observamos guiños lúdicos no sólo por incluir un juego popular sino por la misma composición: al lado del dios romano Amor, está una col y un tablero de la oca para formar la palabra “col/oca”.

En el siguiente verso la preposición “de” unida al artículo “los” es homónima al nombre de la isla griega de Delos, famosa porque ahí se encontraba el oráculo del mismo nombre. El fuego que rodea al templo podría simbolizar que se trata de un lugar sagrado. Y era prácticamente común para la cultura griega tener una llama eterna en el centro de las polis, en los templos y transportar el fuego cuando se colonizaba una nueva ciudad.

El valor icónico de las primeras imágenes del tercer verso es cuestionable pues es difícil pensar que evocaran la palabra deseada: “puestos” y no una escena de mercado. A continuación, la representación de “ala” “red” y “onda” nos da, dividido el primer término y unidos el segundo y el tercero, “a la redonda”.

Figura 4 (ver anexo)

La cuarta y última foja consta de ocho versos. Encontramos juegos verbales semejantes que parten de la decodificación de las imágenes. El cuarto objeto del primer verso es una olla, al parecer de barro que equivale a “hoy a”. Aquí no hay homonimia, el sonido de la “y” de “hoy” no equivale al de la “ll” de “olla”, pero sí paronimia, recurso que el calambur igualmente admite. Junto a ésta aparece un dado, instrumento de juego que se convierte en un vocablo homónimo al participio del verbo “dar”.

En el cuarto verso tenemos dos cruces rojas, ambas de Calatrava — también conocidas como de Santiago— en diferentes versiones: la primera con terminación en espada y la segunda simétrica en los cuatro lados. Se aprecia el ingenio del autor por variar el motivo, pero al mismo tiempo, el lector podría caer en algún abismo interpretativo al intentar descifrar el significado de la variación. Luego, un león seguido de dos letras “e”. De acuerdo con las convenciones establecidas anteriormente le hubiera bastado repetir la figura del león, pero el autor no parece resistir a la tentación de introducir un nuevo juego retórico, y la doble “e” forma un interesante híbrido, donde la palabra se forma simultáneamente con una imagen y una letra. En el sexto verso las imágenes-palabras que representan un “par” —de medias— junto a “amas”, en el entendido de criada, señora, o nodriza componen “para más”. En el siguiente verso se representa un par de crismones, Cristo representado en un monograma compuesto por las letras griegas X y P además del Alfa y el Omega, para “divas”, con significado de “deidad”. Afortunadamente para los lectores, el autor incluye la explicación a sus mudas.

Analicemos ahora las décimas mudas que suceden a los laberintos presentes en el texto. En esta segunda presentación de jeroglíficos la lectura se facilitará pues contamos ya con el antecedente de las endechas. Encontramos la repetición de la imagen para representar los plurales. Pero se presenta en el primer verso de la segunda estrofa la unión de la letra “A” junto al dado para componer el *rebus*. El ingenio en estos versos ra-

dica en el tercer verso de la segunda estrofa donde la carta del “as” se acompaña por el hilo, o collar, de perlas para formar “asilo”.

Figuras 5-11 (ver anexo)

A lo largo de este artículo hemos podido observar ejemplos atemporales del juego barroco. A principios del siglo XIX la retórica ha cambiado. Los aires políticos y culturales toman rumbos más nacionalistas que los alejan de la madre patria. Los jesuitas han sido expulsados de la Nueva España y el arte efímero dejó de estar en boga. Para Mercedes Blanco (1992) el ingenio se construye por los poderes inventivos del sujeto para producir o engendrar un lenguaje más interesado en crear placer y admiración. A partir de esta reflexión podemos concluir entonces que el ingenio se manifiesta a través del intelecto, pero únicamente con el ingenio, la producción artística quedaría insípida. Entonces, para generar con el ingenio una distinción se requiere de la agudeza. *Afectos tiernos al santísimo sacramento de el Altar*, como pudimos observar, presenta tanto ingenio como agudeza.

BIBLIOGRAFÍA

- BLANCO, MERCEDES. “El mecanismo de la ocultación”, en *Criticón (Toulouse)* 43 (1988): 13-36.
- BLANCO, MERCEDES. *Les Rhétoriques de la Pointe Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe*. Paris: Honore Champion, 1992.
- BOUZA ÁLVAREZ, FERNANDO. *Corre manuscrito: Una historia cultural del Siglo de Oro*. Madrid: Marcial Pons, , 2001.
- GONZALBO AIZPURU, PILAR. “Paideia cristiana o educación elitista: un dilema en la Nueva España el siglo XVI”, en *Historia Mexicana*, 33(3) (1984): 185-213. Disponible en: <<https://historiamexicana-colmex-mx.udlap.idm.oclc.org/index.php/RHM/article/view/2584>>.
- INFANTES, VÍCTOR. “Ludo ergo sum. La literatura gráfica del juego áureo”, en *Pictavia Aurea*. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional “Siglo de Oro”. Toulouse: Presses Universitaires du Midi, 2013. 35-55.

- PASCUAL BUXÓ, JOSÉ. *El esplendor intelectual de las imágenes*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.
- PÉREZ MARTÍNEZ, RICARDO. *Anamorfosis e isomorfismo: de la retórica oblicua a la recta lengua universal en Juan Caramuel y Lobkowitz*. Toluca de Lerdo: Fondo Editorial Estado de México, 2018.
- POZZI, GIOVANNI. *La parola dipinta*. Milano: Adelphi, 2013.
- QUIROZ Y CAMPO SAGRADO, MANUEL. *Afectos tiernos al santísimo sacramento de el Altar [Ciudad de México], [1805]*.
- RODRÍGUEZ BELTRÁN, JOAQUÍN. *La agudeza del ingenio en la Nueva España: La Oratio pro instauratione studiorum (1644) de Baltasar López*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.
- TERÁN ELIZONDO, MARÍA ISABEL. *Manuel de Quiroz y Campo Sagrado. La inocencia acrisolada de los pacientes jesuanos*. Zacatecas: Universidad Autónoma de Zacatecas, 2016.

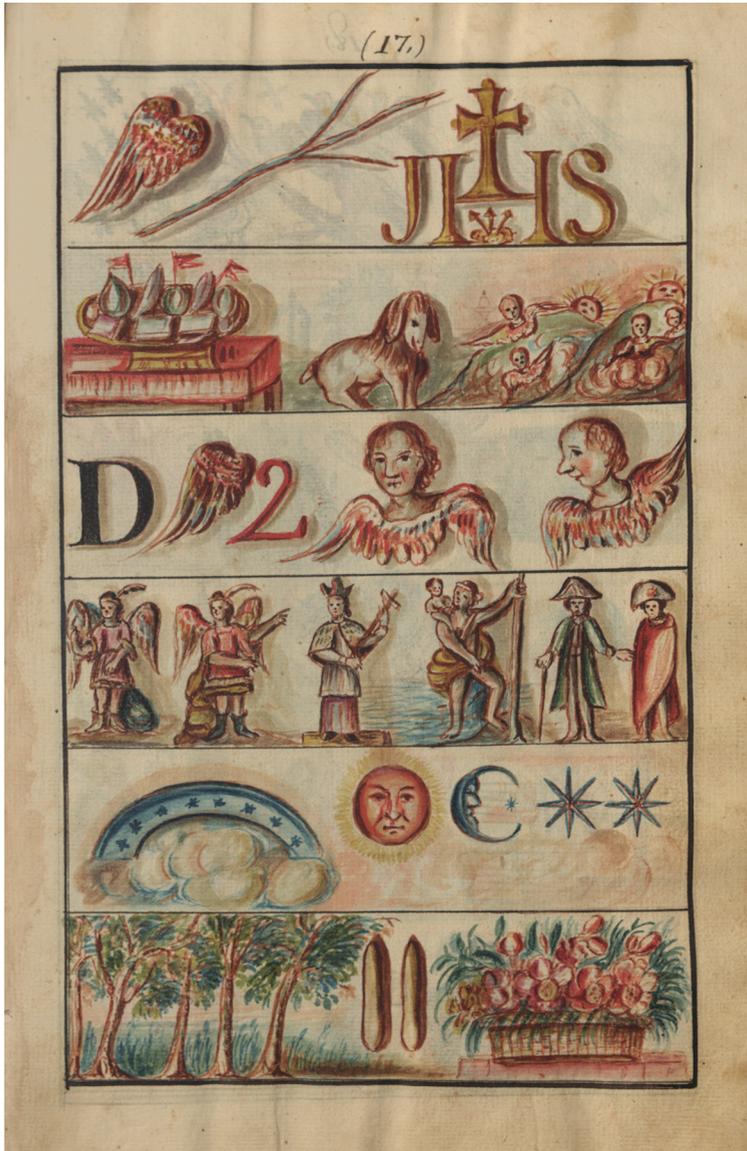
CIRCE HERNÁNDEZ SAUTTO

Doctora en Historia de la Escritura Femenina por la Universidad de Roma “La Sapienza”, maestra en Literatura Mexicana por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y licenciada en Literatura por la Universidad de las Américas Puebla. Actualmente, es profesora en el área de primera lengua y coordinadora de la Biblioteca Franciscana de Cholula. Coordina la colección Biblioteca Antigua de la Editorial UDLAP.

Anexo⁷

⁷ Las siguientes imágenes pertenecen al Archivo Histórico de la Provincia del Santo Evangelio de México. Biblioteca Franciscana, Dirección de Bibliotecas, Universidad de las Américas Puebla y han sido cedidas para su publicación en este número de *Acta Poética*.

FIGURA 1



A/la/ven/a Jesús,
Dulces can/siones
De ala/dos querubines,
Ángeles, santos, hombres:
Cielo, sol, luna, estrellas,
Árboles, plantas, flores,



FIGURA 2

Peses, aves, **abejas**,
 Jardines, fuentes, montes,
 Agua, aire, tierra, fuego
 Esferas, nubes, torres.
 Fieles las almas Santas
 Fe/lices corazones;

FIGURA 3



Aras, amor, col/oca
De los puros amores:
Puestos, al/a, red/onda,
Esfera, de/dos, soles:
Arca, nave custodia;
Puntos, admiraciones:

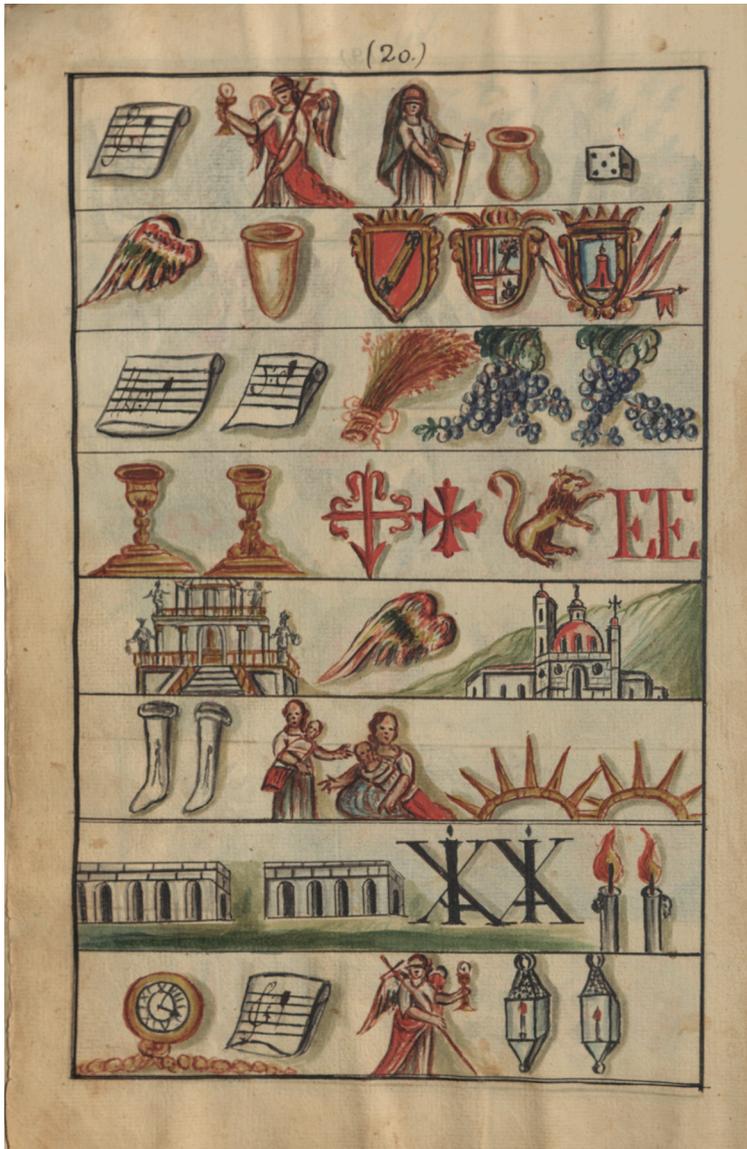


FIGURA 4

La fe ciega **oll/a** dado
 A/la forma, blasones,
 Las espigas, racimos
 Calices, **cruces**, **león/es**
 Monumento a/la iglesia
Par/amás resplandores,
 Porta/les, **dívas**, luces,
 Muestra la fe, faroles

Espliaçion de las Ende
chas mudas.



laben à Jesus,
 Dulces Canciones
 de àlady Quezumbres,
 Angeles, Santos, Trombas:
 Cielo, Sol, Luna, Estrellas,
 Arboles, Plantas, Flores,
 Pezes, Avez, Abejas,
 Jardines, Fuentes, Montes,
 Agua, Ayre, Tierra, Fuego
 Esferas, Nubes, Torres.
 Fieles, las, Almas, Santos,
 Felices, Corazones;
 Axas, àmor, Coloca,

FIGURA 5

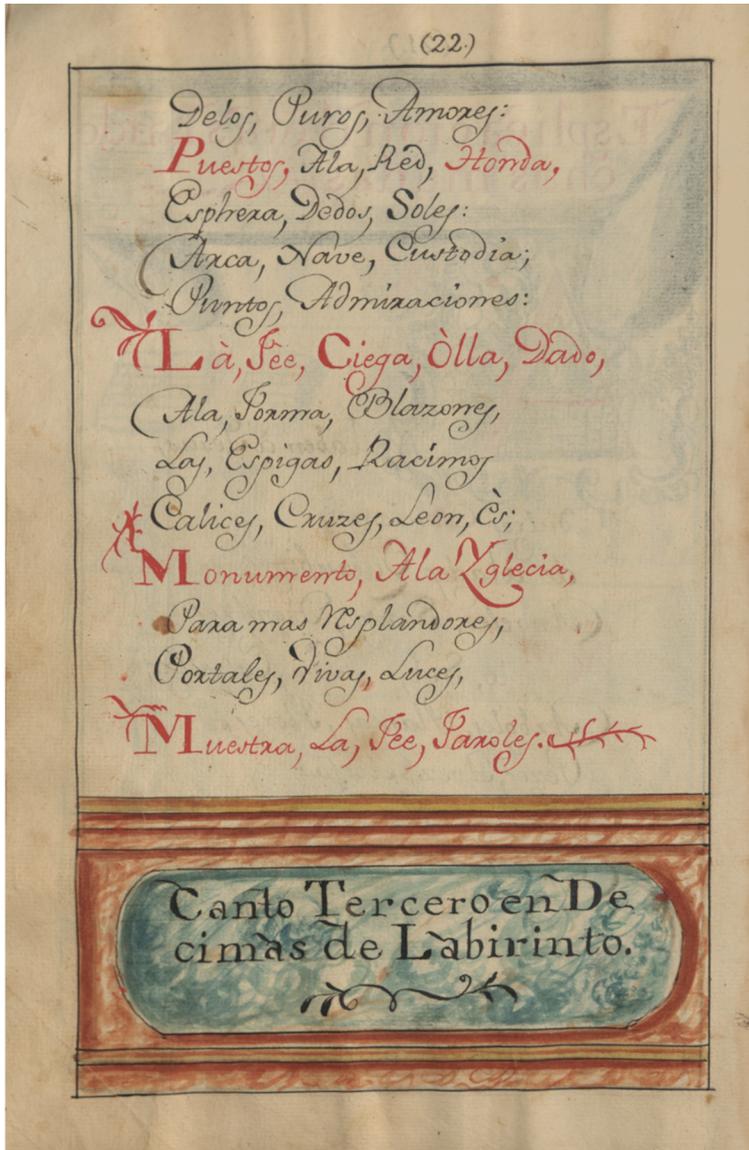


FIGURA 6

FIGURA 7



La mesa muestra Jesús
espigas, racimos, vino
a/las almas fiel camino
escalas hasta la cruz
la fe peregrina luz.



FIGURA 8

Bajo la bandera a dado
a/las potencias dechado
as/hilo, custodia puerto
 corona, columna, huerto
hi/el fiel cordero cayado

FIGURA 9

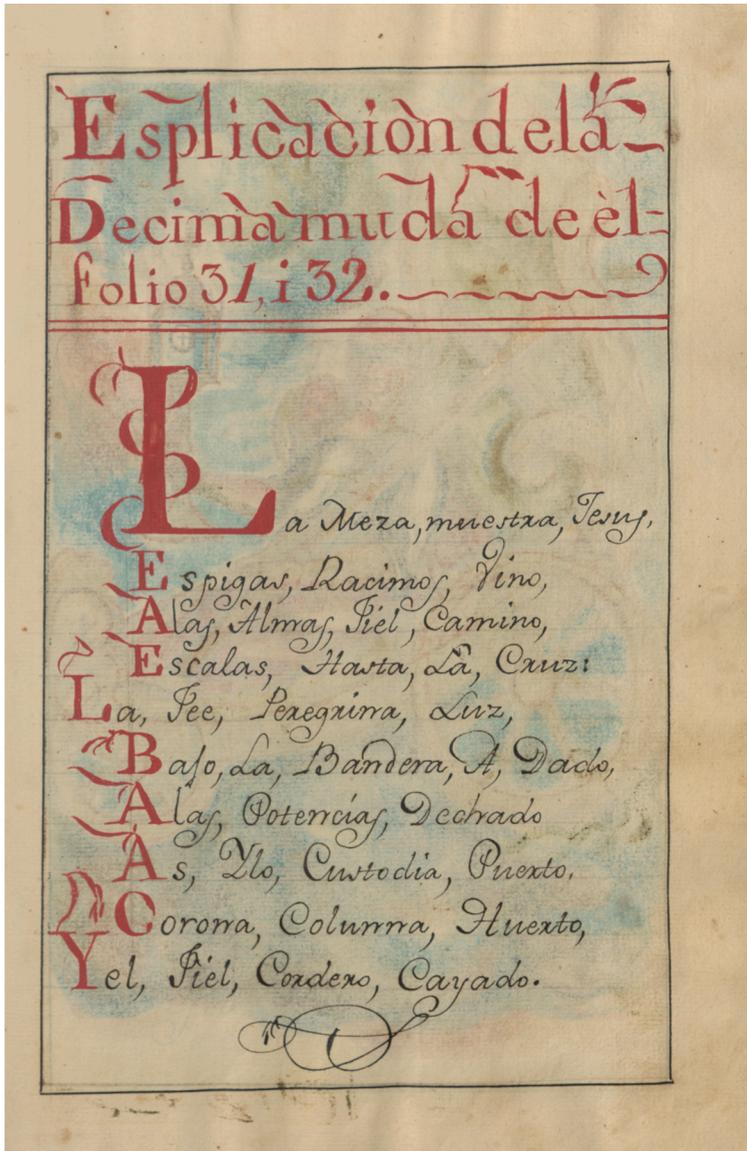




FIGURA 10

La fe ciega corona,
 las fieles almas
hi/los as/hilos muestra
 fuentes de gracia.
 La fama **can/te**
 portales maravillas
 dulces compases.

FIGURA 11

